

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ПРАВИЛО ІРИНА ОЛЕКСАНДРІВНА**


УДК 791.633:792.071.2.027 (477) Кур](043.5)

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ  
**ПРИНЦИП «ПЕРЕТВОРЕННЯ» В СИСТЕМІ РЕЖИСЕРСЬКИХ МЕТОДІВ  
ПІД ЧАС РОБОТИ НАД ЕКРАННИМ ВИДОВИЩЕМ**

021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело \_\_\_\_\_  І. О. Правило

Творчий керівник:

**Вітер Василь Петрович**

заслужений діяч мистецтв України, доцент

Науковий консультант:

**Журавльова Тетяна Василівна**

кандидат мистецтвознавства, старший викладач

## АНОТАЦІЯ

**Правило І. О. Принцип «перетворення» в системі режисерських методів під час роботи над екранним видовищем.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

**Зміст анотації.** У полі даного наукового обґрунтування є історія розвитку застосування терміну «перетворення» в українській мистецькій традиції. Даний термін важко перекласти на інші мови одним словом у контексті його мистецького застосування та значення. Тож **актуальність** теми дослідження полягає у вивченні цього поняття у різних його аспектах. Визначальним завданням є спроба на основі історії його застосування, розкрити сенс принципу та визначити, яким чином він взаємодіє із засадами мистецького творчого процесу, та що може надати, як принципово нове, для системи режисерської методології, зокрема під час створення екранного видовища. Доробок авторки постає у вигляді художньо-естетичних роздумів, наукових норм і принципів щодо вивчення методу «перетворення» та застосування його елементів на практиці.

**Мета дослідження** полягає у висвітленні специфіки застосування принципу «перетворення» задля прогнозування та впливу на майбутнього глядача як частини режисерських методів під час роботи над екранним видовищем.

**Наукова новизна** обґрунтування полягає в тому, що авторкою **вперше** розкрито «п'ятий порядок» методу «перетворення» з метою дослідження механізму досягнення збалансованого застосування перших чотирьох етапів методу (життя – літературний текст – режисура – виконання – глядач) з

перетворенням чуттєвого в розумово-асоціативне сприйняття задля здійснення передових інноваційних результатів у вихованні освіченого митця відповідального перед глядачем.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту концептуально розкриває його тематику. У першому підрозділі першого розділу проаналізовано концепції українського мовознавця та філософа Олександра Опанасовича Потебні щодо природи поняття «чуттєвого образу» в поезії та його вплив на людське сприйняття мистецтва.

Другий підрозділ ґрунтовно досліджує систему «перетворення» у видовищному процесі Леся Курбаса, зосереджуючи увагу на способах акторського існування на сцені за методом «тривання в наміченому уявою ритмі», а також загальному процесі створення символів у театральному видовищі. Розділ фіналізовано аналізом продовження традиції «Майстерні Перетворення». У другому розділі обґрунтування досліджено етапи (порядки) «перетворення» у мистецько-творчому процесі та з'ясовано роль впливу видовища на глядача.

У третьому розділі виведено концепцію можливості застосування принципу «перетворення» в системі режисерських методів під час роботи над екранним видовищем. На прикладі елементів методу в ігровому кінематографі продемонстровано сутнісну особливість даного режисерського підходу. Застосування концепції принципу «перетворення» здійснено також через аналіз особливостей роботи над перетворенням літературного першоджерела у кіносценарій на прикладі роботи авторки над кінопроєктом ігрового повнометражного фільму «Джеря» та над реалізацією документального фільму «Пробуджені війною». Мистецьку складову проєкту виконано у жанрі науково-популярного фільму «Перетворення». У висновках підкреслено актуальність предмету дослідження, перераховано наукові завдання, які вдалось досягти, розкрито практичну цінність предмету для творчого освітнього процесу та галузі аудіовізуального мистецтва загалом.

Теоретичне і практичне дослідження спонукає до пошуку новаторських методів та інноваційних підходів до організації навчального процесу та

відображає основу для подальшої професійної діяльності українських режисерів.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновку, списку використаних джерел і додатків.

**Ключові слова:** *перетворення, розумний Арлекін, екранне видовище, символ, чуттєвий образ, художній образ, видовище, засоби виразності, глядач, мистецтво.*

## SUMMARY

**Pravylo I. O. The principle of «peretvorennia» (transformation) in the system of a director's methods during work on screen spectacle.** – Qualifying scientific work as manuscript.

Scientific justification of a creative art project for obtaining the degree of Doctor of Arts in the specialty 021 «Audiovisual Arts and Production» (field of study 02 “Culture and Art”). – Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2023.

**Abstract content.** The field of our research is the development history of the application of the term «peretvorennia» (transformation) in the Ukrainian artistic tradition. This term is difficult to translate into other languages with a single word in the context of its artistic application and meaning. Therefore, the study of the concept in its various aspects is **relevant**, and the defining task is to attempt, based on the history of its application, to reveal the sense of the principle and determine how it interacts with the principles of the cinematic creative process and what it can offer as a fundamentally new element for the directorial methodology, especially in the creation of a screen spectacle. The author's work is presented in the form of artistic-aesthetic reflections, scientific norms, and principles for the study of the «peretvorennia» (transformation) method and its practical application.

**The purpose of the research** is to clarify the specificity of applying the «peretvorennia» (transformation) principle for forecasting and influencing the future audience as part of directorial methods during the creation of a screen spectacle.

**The scientific novelty** lies in the fact that, for the **first time** in the justification, the fifth stage of the «peretvorennia» (transformation) method is revealed to study the mechanism for achieving a balanced application of the first four stages (life – literary text – direction – performance – audience) by transforming sensory perception into rational-associative perception for implementing advanced innovative results in educating an enlightened artist responsible to the audience.

Scientific substantiation of a creative art project conceptually reveals its subject matter. The first part of the first section of the scientific justification analyzes the concepts of the Ukrainian linguist and philosopher Oleksandr Opanasovych Potebnya regarding the nature of the concept of 'sensory image' in poetry and its influence on human perception of art.

The second subsection thoroughly examines the «peretvorennia» (transformation) system in Les Kurbas' spectacle process, focusing on the methods of actor existence on stage according to the 'duration in the rhythm set by imagination' method, as well as the general process of creating symbols in a theatrical spectacle. The section is finalized with the research of continuing the «Peretvorennia» (transformation) Workshop» tradition. The second section explores the stages (orders) of «peretvorennia» (transformation) in the art creation process and the role of the spectacle's influence on the viewer was clarified.

The third section expresses the concept of applying the «peretvorennia» (transformation) principle in the system of directorial methods during the work on a screen spectacle. The unique essence of this directorial approach is demonstrated with the examples of method's elements in the live action cinematography. The use of the «peretvorennia» (transformation) concept principle was also carried out through the analysis of the peculiarities of work on the transformation of the literary primary source into a film script on the example of the author's work on the feature-length film project «Dzheria», and the realization of a documentary film «Awoken by War». The artistic component of the project is presented in the genre of a scientific-popular film «Peretvorennia» (transformation). The conclusions

emphasize the relevance of the research subject, enumerate the scientific tasks that have been accomplished, and unveil the practical value of the subject for the creative educational process and the field of audiovisual art in general.

Theoretical and practical research encourages the exploration of innovative methods and approaches in organizing the educational process and provides the basis for the further professional activities of Ukrainian directors.

The work consists of an introduction, three chapters, conclusions, a list of references and appendices.

**Keywords:** *peretvorennia (transformation), wise Arlekin, screen spectacle, symbol, sensory image, artistic image, spectacle, means of expressiveness, audience, art.*

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

### Наукові праці, де опубліковано основні наукові результати дослідження

1. Правило І. Формування нових жанрів на сучасному етапі. *Енергія відродження. Українське кіно 2014–2020. Кінематографічні студії.* Випуск тринадцятий : колективна монографія. Київ : Редакція журналу «Кіно-Театр», Вид. дім «Освіта України», 2022. С. 178–191.

2. Правило І. Робота з мізансценою та композицією кадру в процесі створення художнього образу. *Культурологічна думка* : зб. наук. праць. Київ, 2023. № 24. С. 160–169.

3. Правило І. Вибір жанрів та форм аудіовізуального мистецтва для фіксації та художнього переосмислення тем воєнного часу. *Культура України.* Харків, 2023. № 82. С. 44–52.

### Інформація про апробацію результатів дослідження

1. Правило І. Перетворення літературного персонажа на кіногероя. *V Міжнародна науково-практична конференція «Режисура екранних мистецтв: методологія навчання, інновації та досвід»: доповідь (Київ, 14 березня 2020 року).* Київ : Інститут екранних мистецтв КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2020.

2. Правило І. Режисерське прогнозування діалогу з майбутнім глядачем. *Збірник матеріалів V Міжнародної науково-практичної конференції «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва». Секція № 2 «Кіномистецтво. Телемистецтво» (Київ, 30 квітня 2020 року).* Київ : КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2020. С. 108–110.

3. Правило І. Формування нових жанрів на сучасному етапі. *Наукова конференція «Кіно сучасної України і його перспективи»: доповідь (Київ, 10 листопада 2021 року).* Київ : Центр кінематографічних студій НаУКМА, 2021.

4. Правило І. Аудіовізуальне мистецтво як інструмент адвокації української культури у світовому контексті на шляху творення нових смислів в умовах історичних викликів. *Збірник матеріалів Міжнародної наукової конференції «Україна та Європа. Культура в глобальних викликах сьогодення» (Київ, 20–21 вересня 2023 року)*. Київ : Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2023. С. 114–116.

5. Правило І. Перетворення в екранному видовищі. На варті екзистенційної стійкості. *Збірник матеріалів V Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Київ, 15–16 листопада 2023 року)*. Київ : Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2023. Київ, 2023. С. 102–105.

### **Інформація про апробацію творчого мистецького проєкту**

1. Правило І. «Джеря. Написання сценарію». *Майстер-клас, V Історичний фестиваль LEGIO Historica (Київ, 30 листопада 2019 року)*. Київ : Наукова бібліотека ім. Максимовича КНУ Тараса Шевченка, 2019.

2. Правило І. Підсумки підготовки до зйомок фільму «Джеря». *Захід-презентація (Білгород-Дністровський, 31 січня 2020 року)*. Білгород-Дністровський : кінотеатр «Атмосфера», 2020.

3. Правило І. Дорожня карта кінопроєкту «Джеря». Перетворення літературного тексту на кіносценарій. *Презентація частини творчого мистецького проєкту, X Міжнародний фестиваль «Книжковий Арсенал» (24 червня 2021 року)*. Київ : Національний культурно-мистецький та музейний комплекс «Мистецький арсенал», 2021.

4. Правило І. War Docu Promo Short. *Онлайн-презентація та обговорення частини творчого мистецького проєкту в рамках програми «Відновлення культурно-мистецької діяльності» від УКФ (2 листопада 2022 року)*. Київ : відеохостинг YouTube, онлайн-платформа Right Time Studios, 2022.

5. Правило І. Майстерня Перетворення. Апробація викладацької практики. *Спільний майстер-клас з презентацією магістерських проєктів студентів*



*1 РТБ-м курсу в майстерні В. П. Вітра (Київ, 6 червня 2023).* Київ : Кафедра режисури телебачення, Інститут екранних мистецтв КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2023.

6. Правило І. «Перетворення» в документальному кіно: тема, конфлікт, жанр. *Майстер-клас для студентів 4-МДВПТ курсу майстерні П. Д. Богдана (Київ, 27 вересня 2023 року).* Київ : Інститут екранних мистецтв КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, кафедра режисури телебачення, 2023.

7. Правило І. Творчий мистецький проєкт «Принцип “перетворення” в системі режисерських методів під час роботи над екранним видовищем». *Публічний показ творчої складової творчого мистецького проєкту (Київ, 8 листопада 2023 року).* Київ : Інститут екранних мистецтв КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2023.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	12
<b>РОЗДІЛ I. ПОНЯТТЯ «ПЕРЕТВОРЕННЯ». ЯВИЩЕ, СИСТЕМА, ШКОЛА</b> .....	18
1.1. Теоретико-методологічні засади дослідження.....	18
1.1.1. Історіографія та джерельна база творчого мистецького проєкту.....	18
1.1.2. «Перетворення» в концепціях українського мовознавця та філософа Олександра Опанасовича Потебні.....	25
1.2. «Перетворення» у видовищному процесі Леся Курбаса.....	29
1.2.1. Розумний Арлекін. Метод «перетворення» як спосіб акторського існування.....	29
1.2.2. «Театр Перетворення».....	33
1.3. Спадковість режисерської традиції. «Майстерня Перетворення».....	43
<b>Розділ II. ПОРЯДКИ «ПЕРЕТВОРЕННЯ»</b> .....	48
2.1. Порядки «перетворення» за Лесем Курбасом. Життєва реальність – літературний текст – режисерська інтерпретація – виконавець – глядач.....	48
2.2. П’ята позиція «перетворення». Зростання глядача.....	50
<b>РОЗДІЛ III. «ПЕРЕТВОРЕННЯ» В ЕКРАННОМУ ВИДОВИЩІ</b> .....	54
3.1. Вплив школи Леся Курбаса та засад системи «перетворення» на національний кінематограф.....	54
3.2. Використання принципу «перетворення» в системі режисерських методів під час роботи над різними видами екранного видовища.....	58
3.3. Аналіз застосування елементів принципу «перетворення» в ігровому кінематографі.....	67
3.4. Режисерський метод застосування принципу «перетворення» на прикладі творчого мистецького проєкту.....	76
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	85
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	90
<b>ФІЛЬМОГРАФІЯ</b> .....	98
<b>ДОДАТКИ</b> .....	100

Додаток А. Афіша показу мистецької складової творчого мистецького проекту .....	100
Додаток Б. Фото показу мистецької складової творчого мистецького проекту .....	101
Додаток В. Афіші, фото та додаткові матеріали заходів апробації мистецької складової творчого мистецького проекту.....	102
Додаток Г. Сертифікати про апробацію творчого мистецького проекту.....	136

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Дослідженню режисерської системи Леся Курбаса та застосування принципу «перетворення» в театральному українському мистецтві присвячено багато наукових робіт, статей, спогадів сучасників. Водночас малодослідженим залишається те, що режисерська школа Леся Курбаса, маючи продовження, зберегла та розвинула свої засадничі положення – спадкоємність традиції зберігається в застосуванні режисерських методів під час створення не лише театральних вистав, але й екранного видовища. Сутність поняття можна охарактеризувати як принцип творчої трансформації життєвої реальності в художню форму та її взаємодії з глядачем, і як наслідок – актуалізація його потенції в процесі народження нових смислів.

У науковому обґрунтуванні не тільки розглянуто «перетворення» як методологічну основу режисерської традиції, але й досліджено походження терміна в історичному, мистецтвознавчому, культурологічному аспектах, його зв'язок із поняттями «видовище», «форма», «художній образ», «зміст», «символ», «глядач», «надзавдання». Розгляд означеної теми дозволяє досягнути повний процес перетворення життєвої реальності в мистецьку мову та вплив цієї мови на зростання творчого початку в людині – як особистості режисера, так і майбутнього глядача.

**Зв'язок з науковими програмами, планами, темами.** Дослідження виконано відповідно до планів наукової роботи кафедри режисури телебачення Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Об'єкт дослідження** – система режисерських підходів і методів, які задіяні у створенні мистецького видовищного твору.

**Предмет дослідження** – специфіка використання принципу «перетворення» в системі режисерських методів роботи над екранним видовищем.

**Мета дослідження** полягає у висвітленні специфіки застосування принципу «перетворення» як частини режисерських методів роботи над екранним видовищем, а також у розкритті механізмів впливу на глядача задля

прогнозування й актуалізації його емоційних реакцій і розумово-асоціативної рецепції.

Реалізація означеної мети зумовила виконання таких **завдань**:

- дослідити історіографічне походження та значення поняття «перетворення» у філологічному, літературно-філософському (драматургічному) та мистецькому контекстах;

- проаналізувати імплементації (включення) поняття «перетворення» та його практичне застосування в театральній режисерській системі Леся Курбаса;

- простежити процес трансформації поняття протягом певного проміжку часу (від моменту першого застосування в українському мистецькому процесі до сьогодення) та визначити нові, сучасні принципи цієї методики;

- здійснити порівняльний аналіз застосування елемента «перетворення» в різних видовищних мистецтвах – театральному та екранному, як у національному, так і у світовому контексті;

- сформулювати завдання мистецького твору у процесі прогнозування діалогу з майбутнім глядачем;

- довести можливість практичного застосування принципу «перетворення» в режисерському методі під час роботи над екранним видовищем на прикладі реалізації першого етапу кінопроєкту «Джеря» та фільмування повнометражного документального фільму «Пробуджені війною».

**Методи дослідження.** Окрім загальнонаукових *методів* дослідження (*аналіз, синтез, спостереження, узагальнення*), у роботі застосовано *метод індукції та дедукції та метод порівняння*. Також, спираючись на особистий досвід роботи над виставою «Отак загинув Гуска» М. Куліша в майстерні, що продовжує традиції Леся Курбаса та роботи над власними екранними творами, проаналізовано можливість застосування цих методів. Здійснено спостереження впливу зразків світового кінематографа на глядачів, спираючись на досвід практичної роботи з аудиторією кіноклубів та студентами.

**Теоретичну базу** наукового обґрунтування становлять:

- праці, що присвячені мистецькому й теоретичному доробку українського режисера Леся Курбаса (В. Василько, М. Верхацький, М. Лабінський, Й. Гірняк, Х. Шмаїн, Р. Черкашин, Ю. Фоміна, Г. Веселовська, Н. Корнієнко, О. Безручко та ін.);

- дослідження з галузі філософії та філології (О. Потебня, К.-Г. Юнг, А. Шопенгауер, Г. Бергсон, Н. Хамітов та ін.);

- літературні (зокрема драматургічні) праці (Арістотель, Гомер, Д. Аліг'єрі, М. Куліш, М. Тарнавський та ін.);

- естетико-мистецтвознавчі наукові розвідки (Ж. Дельоз, Г. Бальтазар, Д. Наливайко та ін.);

- дослідження кінознавців, кіно- та театральних критиків (Ю. Шевельов, Л. Брюховецька, Г. Процев'ят, Н. Чечель, А. Канівець та ін.);

- праці фахівців національної наукової та педагогічної галузі (В. Сладкопєвцев, М. Мерзлікін, В. Вітер, В. Кісін та ін.);

- дослідження з теорії, історії національного та світового аудіовізуального мистецтва (В. Горпенко, І. Зубавіна, Г. Десятник, Р. Маккі, Б. Блок, Д. Елліс, Е. Найт-Хілл, Д. Луцці, Т. Шац, Р. Альтман, Б. Гомес (В. Gómez) та ін.).

**Науковою новизною отриманих результатів** є дослідження процесу формування принципу «перетворення», його генези, значення, застосування в ході роботи над театральним та екранним видовищами. Проєкт дозволяє проаналізувати надбання мистецького минулого, спрогнозувати сучасні методологічні підходи, продовжити спадковість культурно-мистецьких традицій. Результатом дослідження є утвердження, що метод «перетворення» працює для виконання надзавдання екранного мистецького видовища. Наукова новизна обґрунтування полягає в розкритті «п'ятого порядку» методу «перетворення» з метою дослідження механізму досягнення збалансованого застосування перших чотирьох етапів методу (життєва реальність – літературний текст – режисерська

інтерпретація – виконавець – глядач) із перетворенням чуттєвого в розумово-асоціативне сприйняття задля здійснення нових підходів у формуванні та становленні освіченого митця відповідального перед глядачем.

**Практичне значення отриманих результатів.** Теоретичні напрацювання та висновки наукового обґрунтування можуть бути долучені до процесу студіювання у мистецьких закладах вищої освіти та під час творчих практичних занять: «робота режисера з актором», «робота над творчо-виробничою текою екранного проєкту», «реалізація творчого задуму». Навчально-наукові рекомендації щодо набуття навичок процесу створення екранних видовищ можуть стати в нагоді викладачам мистецьких закладів 3-го та 4-го рівня акредитації. Викладені в науковому обґрунтуванні принципи роботи з елементами методу «перетворення» пропонуються для використання в роботі: над різножанровими проєктами у кіно- та телевиробництві; над мистецькими проєктами художньо-просвітніх та музейних закладів.

**Апробація матеріалів дослідження** здійснювалася паралельно в обох компонентах за допомогою наукової та мистецької складових творчого мистецького проєкту. Так, зокрема, отримані результати наукової складової висвітлено: в доповіді «Перетворення літературного персонажа на кіногероя» на V Міжнародній науково-практичній конференції «Режисура Екранних Мистецтв: методологія навчання, інновації та досвід» (Київ, 14 березня 2020 р.); публікації тез та доповіді «Режисерське прогнозування діалогу з майбутнім глядачем» в рамках V Міжнародної науково-практичної конференції «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва». Секція № 2 «Кіномистецтво. Телемистецтво» (Київ, 30 квітня 2020 р.); доповіді «Формування нових жанрів на сучасному етапі» в рамках наукової конференції «Кіно сучасної України і його перспективи» (Київ, 10 листопада 2021 р.); публікації тез «Аудіовізуальне мистецтво як інструмент адвокації української культури у світовому контексті на шляху творення нових смислів в умовах історичних викликів» у рамках Міжнародної наукової конференції «Україна та Європа. Культура в глобальних викликах сьогодення» (Київ, 20–21 вересня 2023 р.); публікації тез «Перетворення в екранному

видовищі» в рамках V Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Київ, 15–16 листопада 2023 р.).

Апробація мистецької складової проєкту здійснено в рамках наступних подій та заходів: «Джеря. Написання сценарію» (майстер-клас, V Історичний фестиваль LEGIO Historica, Наукова бібліотека ім. Максимовича КНУ Тараса Шевченка, м. Київ, 30 листопада 2019 р.); «Підсумки підготовки до зйомок фільму «Джеря» (захід-презентація, кінотеатр «Атмосфера», м. Білгород-Дністровський, 31 січня 2020 р.); «Дорожня карта кінопроєкту “Джеря”. Перетворення літературного тексту на кіносценарій» (презентація частини творчого мистецького проєкту, X Міжнародний фестиваль «Книжковий Арсенал», м. Київ, 24 червня 2021 р.); «War Docu Promo Short» (онлайн-презентація та обговорення частини творчого мистецького проєкту в рамках програми «Відновлення культурно-мистецької діяльності» від УКФ, відеохостинг YouTube, онлайн-платформа Right Time Studios, 2 листопада 2022 р.); «Майстерня Перетворення. Апробація викладацької практики» (спільний майстер-клас з презентацією магістерських проєктів зі студентами 1 РТБ-м курсу в майстерні В. П. Вітра, Інститут екранних мистецтв, кафедра режисури телебачення, КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, 6 червня 2023 р.); «“Перетворення” в документальному кіно: тема, конфлікт, жанр» (майстер-клас, Інститут екранних мистецтв, кафедра режисури телебачення, КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, 27 вересня 2023 р.); «Творчий мистецький проєкт “Принцип “перетворення” в системі режисерських методів під час роботи над екранним видовищем”» (публічний показ творчої складової творчого мистецького проєкту (Інститут екранних мистецтв, КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, 8 листопада 2023 р.).

**Особистий внесок здобувача.** Наукове обґрунтування є самостійною складовою дослідницької роботи, що охарактеризовує засади вивчення елементів системи «перетворення» та оволодіння режисерським методом для застосування його на практиці під час роботи над екранним видовищем. Матеріали дослідження дають науково-практичну базу для здобуття навичок роботи режисерів з виконавцями. Висновки та положення окреслені як елементи новизни, спираються



на результати, які були досягнені авторкою в процесі наукового дослідження та педагогічного досвіду. Наукові публікації, статті, мистецькі заходи, доповіді на міжнародних наукових конференціях відображають особисті авторські напрацювання здобувача.

**Структура та обсяг наукового обґрунтування** творчого мистецького проєкту зумовлена його метою та завданнями. Робота складається з анотації (українською та англійською мовами), вступу, трьох розділів, висновку, списку використаних джерел (83 найменування), фільмографії та додатків. Загальний обсяг роботи становить 137 сторінок, з яких 78 сторінок основного тексту.

# РОЗДІЛ І. ПОНЯТТЯ «ПЕРЕТВОРЕННЯ». ЯВИЩЕ, СИСТЕМА, ШКОЛА

## 1.1. Теоретико-методологічні засади дослідження

### 1.1.1. Історіографія та джерельна база творчого мистецького проєкту

У межах пропонованого наукового обґрунтування першочергово необхідно визначити генезу поняття «перетворення». Значення слова «творити» Значення слова «творити» згідно з великим тлумачним словником сучасної мови означає: «у процесі творчої праці викликати до життя що-небудь, давати існування чомусь», або «виробляти що-небудь», «викликати появу чого-небудь, бути причиною виникнення чогось; утворювати» [53]. Префікс «пере-» має значення: «наново», «по-іншому», «через щось», «через когось».

Дослідити історіографічне походження основних принципів поняття «перетворення» у філологічному, літературно-філософському (драматургічному) контексті допоможуть такі праці: «Естетика і поетика слова» [44], «Із записок по теорії словесності» [45], «Про деякі символи у слов'янській народній поезії» [46], «Велетень думки і слова (О. П. Потебня)» [51]. Ці роботи присвячені концепціям українського філософа О. Потебні та детальному дослідженню понять «ідея», «зміст», «образ». О. Потебня формулює думки, які пізніше стануть основою для багатьох наукових праць та будуть застосовані в мистецькій практиці.

Спроба зібрати та сформулювати засади й особливості використання режисерського методу Леся Курбаса викладено у книзі «Леся Курбас: Спогади сучасників» (1969 р., за ред. Василя Василька) [37]. У праці зібрано ряд матеріалів учнів, акторів і колег режисера: В. Василька, Ю. Смолича, Х. Водяного, Г. Юрчакової, Т. Демчука, О. Сердюка, С. Бондарчука, П. Самійленка, С. Мануйловича, Л. Болобана, Д. Антоновича, Г. Ігнатовича, Х. Шмаїна, І. Авдієвої, С. Свашенка, Є. Стрелкової, І. Стешенко, О. Полторацького, О. Перегуди, І. Криги, Б. Тягна, Б. Балабана, А. Макаренка, Д. Власюка, Д. Козачковського, Г. Мацкевича, С. Федорцевої, Ф. Радчука, Т. Масенка, Р. Черкашина, М. Станіславського, М. Гольдבלата, Ю. Лішанського,

Остапа Вишні, А. Петрицького, І. Мар'яненка, М. Крушельницького та М. Верхацького.

Книга «Лесь Курбас. Березіль: із творчої спадщини» [36] (упоряд. та автор приміток – М. Лабінський, ред. М. Москаленко), яку було видано у 1988 році, містить матеріали режисерського щоденника, лекцій із практики сцени та режисури, доповідей та засідань режштабу «Березоля», статті, рецензії та виступи видатного режисера. У 1989 році в «Українському Видавництві “Смолоскип” ім. В. Симоненка» (Балтимор – Торонто) було опубліковано книгу «Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників – Документи» (за ред., передм. і прим. професора В. Ревуцького, упоряд. і технічна редакція О. Зінкевича) [38]. У цей збірник включено статті та листи Леся Курбаса, що були опубліковані в період з 1917-го по 1932 роки, та найсуттєвіші матеріали про його театральну діяльність, зокрема про «Молодий театр», «Кийдрамте» та «Березіль». У 2001 році видавництво Соломії Павличко «Основи» випустило книгу «Філософія театру» (за ред. М. Лабінського та М. Москаленка) [57], яка стала чи не найповнішим виданням оригінальних матеріалів про життя та творчість Леся Курбаса. У 2021 році у Харкові було опубліковано перевидання цієї книги (видавець – Олександр Савчук).

Аналіз засад режисерської системи Леся Курбаса та застосування принципу «перетворення» в театральній практиці здійснено у працях: Ю. Шевельова «Я – мене – мені (і довкруги): Спогади» [63], Г. Веселовської «Дванадцять вистав Леся Курбаса» [11], Н. Корнієнко «Лесь Курбас: репетиція майбутнього» [33], Ю. Бобошко «Режисер Лесь Курбас» [9], Б. Козака «Життя і творчість Леся Курбаса» [31], О. Клековкіна «Лесь Курбас: система і метод» [29], Р. Черкашина та Ю. Фоміної «Ми – березільці. Театральні спогади-роздуми» [60] та В. Вовкуна «Під знаком Леся Курбаса: масове мистецтво» [15].

Розвитку методу та його відлунню в роботі різних українських режисерів присвячено низку статей та критичних матеріалів, зокрема: «Перетворення як формула життя та мистецтво виживання як дійство (Лесь Курбас і Марко Терещенко)» [12] Г. Веселовської, «Творчі лабораторії Леся Курбаса та

Олександра Довженка» [7], «Леся Курбас і Михайло Верхацький: традиції української мистецької освіти» [6], «Запровадження М. П. Верхацьким традицій Л. С. Курбаса в українську школу театрального та екранного мистецтва» [5], «Доля учнів Леся Курбаса, які перейшли з театру до кінематографу (друга половина 30-х рр. ХХ ст.)» [4] О. Безручка.

Порівняльний аналіз застосування «перетворення» в різних видовищних мистецтвах – театральному та екранному, як національному, так і у світовому контексті, у межах даного дослідження розглянуто за допомогою таких джерел: «Режисура як мистецтво та професія. Книга 1. Як видовища породили режисуру» [28] В. Кісіна – у розвідці сформульовано визначення терміна «видовище» та означено режисерські завдання під час створення видовищного акту; «Михайло Верхацький. 100» [41], «Микола Мерзлікін: пошук досконалості» [40] – праці, у яких зібрані спогади та матеріали учнів школи Леся Курбаса, що мала продовження у викладацьких традиціях М. Верхацького, М. Мерзлікіна, В. Вітра, В. Кісіна, В. Савчука та багатьох інших. У статтях журналу «Кіно-театр» «Продовження Курбаса. Леся Курбас і Юрій Іллєнко» [10] кінокритикині Л. Брюховецької та «Віктор Кісін: на шляху до видовища» [14], «Микола Мерзлікін: пошук досконалості» [13] режисера В. Вітра проаналізовано вплив творчої та педагогічної спадщини Леся Курбаса на формування української режисерської школи наступних поколінь та вплив цього процесу на розвиток українського екранного мистецтва. Вплив методу «перетворення» на становлення національного кінематографа досліджено також у працях Г. Процев'ят («Виняткова роль Леся Курбаса в розвитку українського кіномистецтва пореволюційних років ХХ століття» [49]) та Наталії Чечель («Леся Курбас і кіно» [62], «Акторська школа Курбаса і кіно» [61]).

Визначення завдань екранного мистецького твору в процесі прогнозування діалогу з майбутнім глядачем здійснено в ході аналізу праць, які безпосередньо пов'язані з особливостями екранної мови, а саме: «Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі)» [23] (І. Зубавіна), «Види, жанри і типи екранної творчості» [21] (Г. Десятник), «Що

таке творчий акт?» [19] (Ж. Дельоз), «The Visual Story: Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media» [74] (Б. Блок / B. Block), «Mise en Scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art» [80] (А. Мартін / A. Martin), «Sound and Image: Aesthetics and Practices Sound design» [78] (Е. Найт-Хілл / A. Knight-Hill), «Italian cinema from the silent screen to the digital image [79] (Д. Луцці / J. Luzzi), «Memory, Forgetting and the Moving Image» [68] (К. Альбано / C. Albano).

Жанр – один із найважливіших способів спілкування з глядачем. У розділі «Формування нових жанрів на сучасному етапі» (авт. – І. Правило) колективної монографії «Енергія відродження. Українське кіно 2014–2020. Кінематографічні студії. Випуск тринадцятий» [22], зазначено, що «...у 1950-х роках Андре Базен, співзасновник знакового журналу “Кінозошити” (“Cahiers du cinéma”) розглядав поняття “жанр” на прикладі західного фільму, розмірковуючи про вестерн та гангстерські жанрові фільми» [22, с. 178]. Саме тоді було розпочато дискусію щодо протиставлення авторської теорії до жанрового кіно в розумінні масової культури: «Що мені подобається в *politique des auteurs* (політиці авторів) – це те, що вона повстає проти імпресіоністичного підходу, водночас зберігаючи його найкращі риси. Насправді шкала цінностей, яку вона пропонує, не є ідеологічною. Точкою відліку, значною мірою, є смак та чутливість...» [71]. У роботі «Film / genre» британський теоретик кіно Р. Альтмен (R. Altman) зауважує, що жанр визначається не тільки теоретичною чи науковою категорією, але й індустрією та реакцією глядачів. Якщо групу фільмів не визначено як жанр індустрією та не визнано аудиторією, то вона не може вважатися жанровою [69]. У праці «Hollywood Genre: Formulas, Filmmaking and Studio System» [82] американський науковець Т. Шац (T. Schatz) досліджує суттєві аспекти кіновиробничого процесу Голлівуду, роль студійної системи на формування жанрової класифікації. У своїй роботі «Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History Film Criticism» [83] дослідниця Д. Стайгер (J. Staiger) розглядає питання, наскільки жанри кіно можуть визначатися як «чисті» чи «гібридні». Актуальність дослідження жанрів фільмів воєнного часу ґрунтовно

викладено у статті «Вибір жанрів та форм аудіовізуального мистецтва для фіксації та художнього переосмислення тем воєнного часу» [47] (авт. – І. Правило).

Мистецька складова проєкту – науково-популярний фільм «Перетворення». Для цілісної реалізації у творчій мистецькій складовій використано авторський коментар, що ґрунтується на теоретичних дослідженнях цієї роботи та матеріалах режисерських кінопроєктів авторки – ігровому повнометражному фільмі «Джеря» та реалізації документальної стрічки «Пробуджені війною».

Можливість практичного застосування принципу «перетворення» в процесі трансформації життєвої реальності в літературний текст здійснено на прикладі реалізації першого етапу кінопроєкту «Джеря» за мотивами повісті І. С. Нечуя-Левицького «Микола Джеря», а саме – процесу «перекладу» літературного першоджерела в літературний кіносценарій. Для теоретичного дослідження цієї частини роботи опрацьовано: першоджерела, критичні матеріали й філософські концепти для аналізу історії та героїв; актуалізації в процесі перетворення в кінематографічну мову; художня література для компаративістичного аналізу. Серед джерел: повість «Микола Джеря» [43] (І. Нечуй-Левицький), «Нечуваний Нечуй. Реалізм в українській літературі» [52] (М. Тарнавський), «Одіссея» [18] (Гомер), «Юнг К.-Г. Психологія і поезія» [65] (за ред. М. Зубрицької), «Національні варіанти літературної компаративістики» [42] (Д. Наливайко, Т. Денисова, О. Дубініна та ін.), «The literary adaptation. An introduction» [77] (Д. Елліс / J. Ellis), «Books in motion. Adaptation, intertextuality, authorship» [76] (Б. Гомес / B. Gómez), «Оповідь. Субстанція, структура, стиль та принципи письмової екранізації» [39] (Р. Маккі), «Живе кіно і техніка його виробництва» (Ф. Ф. Коппола) [32].

Серед філософських праць у межах вивчення предмета дослідження важливо звернути увагу на роботи К. Т. Ясперса («Духовна ситуація часу» [66], «Осьова епоха» [67]), що розкривають концепцію «граничних ситуацій», які впливають на стан людини та її потенцію щодо екзистенціальної стійкості. А. Бергсон у низці праць (напр. «An Introduction to Metaphysics» / «Вступ до

метафізики» [72], «Творча еволюція» [8]) окреслював концепт «еволюції» за допомогою понять «інтуїція» та «творчий плин життя», а також досліджував комедію та явище «комічного» («Le rire. Essai sur la signification du comique» / «Сміх. Нарис про значення комічного» [73]). М. Шелер у роботі «Сутність моральної особистості» [64] розглядає мистецький акт як дію від розвитку буденної свідомості до пізнання і творчості як граничного буття. Український філософ Н. Хамітов у праці «Академічна філософія як наука і мистецтво» [58] обмірковує взаємозв'язок філософії та мистецтва.

Г. У. фон Бальтазар у фундаментальній праці «Theo-Drama: Theological Dramatic Theory» / «Тео-драма: теологічна теорія драматургії» [70] розглядає стосунки між драматургом, режисером, акторами й глядачами та між Церквою і театром, розвиваючи теологічну драматичну теорію. Теолог аналізує роль актора та його відповідальність перед драматургом і режисером, так само як і відповідальність режисера перед драматургом та акторами. Мета дослідження полягає в тому, щоб встановити набір драматичних категорій, які потім можуть бути використані для конкретизації теології, заснованої на драмі.

У книзі «Cinema 1. The Movement Image» / «Кіно 1: Образ руху» [75] Ж. Дельоз наголошує, що філософія – це створення нових концептів, дослідження та використання понять. За Ж. Дельозом, кіно, що знімали до Другої світової війни (напр. фільми Д. Вертова), не вимагає дослідження та інтерпретації, пошуку прихованих значень; його можна розуміти безпосередньо як композицію образів і знаків, за своєю природою «невербальних». Стрічки ж, зняті після Другої світової війни (напр. фільми П. П. Пазоліні) мають ширший контекст, (вони просякнуті метафорами) та потребують глибшого аналізу. Загалом Ж. Дельоз вказує на «зображення руху» проти «зображення часу» відповідно до визначених автором категорій фільмів.

З 2015 року авторка дослідження є кураторкою кіноклубів «КіноПравило Cinema Club» та «Літературний кіноклуб». Протягом років діяльності на засіданнях кіноклубів відбувалися перегляд, аналіз і обговорення низки фільмів режисерів різних національних шкіл – починаючи від стрічок українського

поетичного кіно і аж до фільмів європейських та світових режисерів. Цей досвід допоміг проаналізувати режисерський стиль та кіномову фільмів різних жанрів і періодів, спостерігати за процесом зростання глядачів, учасників кіноклубу, які розширили свій світогляд і набули нового емоційного та естетичного досвіду. Аналізуючи аудіовізуальні твори режисерів національного та світового кінематографа, знаходимо елементи системи «перетворення», метафоричність та образність кіномови в низці праць, зокрема: О. Довженка («Земля», 1930 р.), С. Параджанова («Тіні забутих предків», 1964 р.; «Колір гранату», 1969 р.), Л. Осики («Камінний хрест», 1968 р.), Ю. Ілленка («Вечір на Івана Купала», 1968 р.; «Криниця для спраглих», 1965 р.), Т. Абуладзе («Дерево бажань», 1984 р.; «Спокута», 1986 р.), Ф. Фелліні («Амаркорд», 1973 р.; «Солодке життя», 1960 р.; «Репетиція оркестру», 1978 р.), В. де Сіки («Диво в Мілані», 1951 р.), П. П. Пазоліні («Євангеліє від Матвія», 1964 р. та ін.), Б. Бертолуччі («Конформіст», 1951 р., «Останній імператор», 1987 р.), Ф. Ф. Копполи («Апокаліпсис сьогодні», 1979 р.), М. Формана («Пролітаючи над гніздом зозулі», 1971 р. та ін.), Т. Маліка («Дні жнив», 1978 р.; «Дерево життя», 2011 р.), С. Кубрика («Космічна одіссея 2001 року», 1968 р. та ін.), Т. Ангелопулоса («Погляд Улісса», 1995 р.; «Трилогія: Луг, що плаче», 2004 р.; «Вічність і один день», 1998 р.), Р. В. Фассбіндера («Еффі Бріст Фонтане», 1974 р.; «Берлін, Александерплац», 1980 р.), К. Муратової («Астенічний синдром», 1989 р.), М. Антоніоні («Затемнення», 1962 р.), Ж. М. Штрауба та Д. Юйє («Класові відносини», 1984 р.), К. Лелуша («Чоловік і жінка», 1966 р.; «Піти, повернутись», 1985 р.), О. Даана («Життя у рожевому кольорі», 2007 р.), К. Нолана («Оппенгеймер», 2023 р.) та ін. У дослідженні проаналізовано принцип застосування елементів системи «перетворення» на прикладі картин: К. Лелуша («Чоловік і жінка», 1966 р.), Л. Осики («Камінний хрест», 1968 р.), Т. Ангелопулоса («Погляд Улісса», 1995 р.), К. Нолана («Оппенгеймер», 2023 р.).



### **1.1.2. «Перетворення» в концепціях українського мовознавця та філософа Олександра Опанасовича Потебні**

Олександр Опанасович Потебня (1835–1891) – український мовознавець та філософ, фольклорист, етнограф, літературознавець, педагог. Багато праць О. Потебні присвячено дослідженню питань історії української мови, діалектології, семантики, етимології, теорії словесності, фольклору, етнографії. Також дослідник приділяв неабияку увагу психології словесно-художньої творчості та вважається творцем лінгвістичної поетики.

У працях Олександра Потебні не виведено окремого визначення поняття «перетворення», але аналізуючи наукову думку мовознавця, яку зосереджено на понятті «поезія», можемо виокремити засадничі елементи для розуміння принципу предмету цього дослідження. Вивчаючи психологію поетичного мислення, Олександр Потебня зазначає, що «поезія є певним способом мислення, характерною ознакою якого є перетворення думки за допомогою конкретного образу» [44, с. 20].

Чуттєві сприйняття, за переконанням філософа, залежать як від властивостей зовнішніх збуджень, так і від «самодіяльності душі» [44, с. 32]. Тобто дія душі залежить від зовнішніх збуджень, так само як і від самої природи цієї душі. Тут під словом «природа» ми можемо розгледіти ознаки досвіду, який здобула душа. Фактично О. Потебня розмірковує про досвід спостережень, коли наводить приклади зі сприйняття певних явищ, які надалі у відтворенні в певній послідовності будуть створювати той чи інший образ. Цінним є те, що ми здатні не лише спостерігати, але й закарбовувати відчуття, які виникли в нас під час спостереження за певним явищем.

Відповідно філософ виводить поняття «чуттєвий образ», подаючи приклад спостереження за деревом на фоні блакитного неба: «...один предмет і назавжди залишився б одним предметом, якби при повторенні тих же сприйнять не змінювалося тло, наприклад, не хиталося дерево від вітру, не заволікалося небо хмарами. Оскільки все це буває, то сприймання вражень, які спричиняються на

око деревом, повторюючись кожного разу без помітних змін або з незначними, зливаються одне з одним і при спогаді відтворюються завжди разом або в тому ж порядку, утворюють для думки постійну величину, один *чуттєвий образ*» [44, с. 32].

У межах нашого дослідження важливою є думка Олександра Потебні щодо природи взаємозв'язку мистецького твору і словесного знака як частин процесу створення й оформлення думки. «Думка наша, – пише він, – за змістом є або образ, або поняття: третього, середнього між тим і іншим, немає» [44, с. 40] За О. Потебнею, провідником до виникнення думки є слово, і воно цінне не самою ознакою певного образу, але як знак, символ певного змісту. Коли ж слово веде до певного поняття і втрачає внутрішню форму, стаючи суто вказівкою на думку, тоді між звуком і змістом не залишається нічого середнього для свідомості.

Так філософ зазначає, що якщо образ є акт свідомості, то уявлення є пізнання цієї свідомості. Уявлення є не образом предмету, а саме «образ образу» [44, с. 34]. Ця діяльність відбувається в нас і зумовлена нашою сутністю. І саме тому викликає наступні «винятково людські *перетворення* чуттєвого образу» [44, с. 34].

О. Потебня, аналізуючи перетворення слова в образ та образного уявлення в знак у контексті слов'янської народної поезії, вказує на те, що для вивчення цих процесів рішучим є етнічне середовище та історія розвитку окремого народу. Він підкреслює, що зв'язок між поняттям і формою надто залежить від етнічних особливостей.

У своїх дослідженнях О. Потебня обґрунтовує, що кожна етнічна група має свої власні особливості у сприйнятті світу, уявленні про нього та виразі цих уявлень мовними засобами. Таким чином, поняття та форми виразу в поезії розвиваються відповідно до історичного, культурного та етнічного контексту. Дослідник стверджує, що ці процеси перетворення слова в образ та образного уявлення в знак є результатом впливу етнічного середовища на мовний вираз та сприйняття мови як засобу вираження поетичного духу означеної культури.

О. Потебня повертається до використання формулювань «чогось середнього», «чогось третього», «чогось іншого, більшого» і в аналізі поняття «мистецький

твір». Філософ наводить приклад скульптури як мистецького твору, що є певною думкою митця й одночасно – шматком грубого матеріалу. Проте цим значення скульптури не вичерпується, навпаки вона є чимось відмінним від того та іншого, адже викликає в тих, хто її бачить, народження певного змісту, отже скульптура є навіть чимось більшим, ніж митець. «Задум митця й грубий матеріал, – зазначає О. Потебня, – не вичерпує художнього твору, відповідно до того, як чуттєвий образ і звук не вичерпують слова» [44, с. 48].

Таким чином, митець має бути змістовно наповненим, коли створює роботу, але цей зміст існував до цього і залишиться опісля. Унікальність твору залежить від того, яким саме чином митець об'єктивізує цей зміст, наскільки він є близьким йому і як він, одночасно, сприймається ніби щось стороннє. Отже, сила твору не стільки в тому, що має на увазі автор, як те, яким чином його сприймає слухач, або глядач, тобто – у «невичерпному можливому його змісті... в певній гнучкості його образу» [44, с. 49].

Ключем до творення образу є особливість відображення «чогось знайомого» для читача, глядача, слухача. Однак водночас «художнє відображення» в працях О. Потебні пов'язано з думкою творця. Саме думка людини є посередині між природою та мистецьким твором. У процесі творення митець бере предмет природи та ніби відтинає від нього все, що може здаватися випадковим, позбавляючись будь-яких зайвих мінливих обставин природи.

О. Потебня розмірковує про «очищені» образи природи як певне завдання митця. Адже абсолютно буденні речі, які не викликають у нас цікавості в житті, у художньому прочитанні можуть мати на нас сильний вплив. Мистецтво може зображати красу або потворність, але при цьому залишатися незаймано прекрасним.

О. Потебня визнає, що мистецтво має здатність правдиво відтворити явища природи та життя, але художня творчість усе-таки не є копіюванням реальності: «...художня творчість, залишаючись цілком вірною природі..., бере на свою долю тільки одну певну сторону предметів; ...кожний окремий твір опускає багато випадкових рис предмета, дані в дійсності й доступні засобам мистецтва, подібно

до того, як слово позначає образ..., даючи особистому розумінню можливість доповнювати цей образ іншими ознаками» [44, с. 52].

Саме усвідомлення цієї особливості – особистого розуміння образу (глядачем) за певними сторонами предмета – і є визначальним у природі «перетворення» як методу, що застосовується в мистецькому акті.

О. Потебня зауважує, що мистецький твір фактично є актом пізнання. Відповідно філософ виводить формулу: літера «А» – запас, який ми маємо. Іншими словами можна розуміти, що «А» – це знання та досвід. Те, що ми пізнаємо, – це «х». Під час зустрічі з мистецьким твором ми порівнюємо «А» та «х», розуміємо, що між ними є дещо подібне, спільне. Для цього О. Потебня виводить знак «а» (на підставі того, що воно раніше з'явилося з «А»). Те спільне між тим, що ми пізнаємо і тим, що вже пізнано, є «засобом порівняння» або «знаком», інакше кажучи «значенням». Те, що звикли сприймати як «образ», отримує визначення «знак значення».

Таким чином, філософ стверджує, що при утворенні поетичного твору, тоді, коли «х» пояснюється через «А», виникає і «а». Звідси випливає дещо парадоксальна, але надзвичайно точна думка, що допомагає усвідомити процес взаємодії поетичного твору з читачем: «...ми можемо розуміти поетичний твір настільки, наскільки ми беремо участь в його творенні... розуміння полягає не в перенесенні змісту з однієї голови в іншу, а тільки в тому, що внаслідок подібної будови людської думки будь-який знак, слово, зображення, музичний звук служать засобом *перетворення* іншого самостійного змісту, що є в думці того, хто розуміє» [44, с. 258].

Цей принцип відображає головний концепт, який ліг в основу застосування та розвитку системи «перетворення» у видовищному процесі Леся Курбаса.

## **1.2. «Перетворення» у видовищному процесі Леся Курбаса**

### **1.2.1. Розумний Арлекін. Метод «перетворення» як спосіб акторського існування**

У своєму прагненні створити новий «Театр Перетворення» Лесь Курбас прагнув розробити унікальну систему підготовки актора. 7 жовтня 1918 року Лесь Курбас пише «Театральний лист» до «дорогої пані Ліллі» (своєї майбутньої дружини Валентини Чистякової). Лист переважно складається з розмірковувань про те, що акторська справа в театрі зазнає занепаду. «Актора і театр убила література» [36, с. 205]. Лесь Курбас скептично оцінює спроби різних театральних режисерів свого часу досягти реалістичності в театрі через спроби максимально наблизити зображувальне до написаного. Митець вбачає виснаженість актора через систему проживання і переконаний, що вона не може дати театру нового подиху.

Однак у своїх песимістичних розмірковуваннях Лесь Курбас також передчуває наближення нової епохи відродження театру. На переконання режисера, з новим поколінням митців театр повернеться до своїх основних завдань. «Це буде відродження, якому початок дадуть ті актори і режисери, що, відкинувши літературщину, іншим мистецтвам давши в театрі допоміжне місце, вільно творитимуть основу театру із тільки його власних засобів і тільки його психології... зайвими стануть коливання гілля дерев од “сценічного вітру”, малярська пересадна дивовижа і інше маскування акторського безсилля, – все це стане зайвим, бо перешкоджатиме стежити за мистецьким утвором режисера і актора, цих єдиних правомірних господарів театру» [36, с. 207].

Саме в цьому листі вперше з'являється розмірковування про той тип актора, який може дати нове життя сценічним образам. Такий актор для Леся Курбаса має бути схожий на розумного арлекіна. «Це буде розумний арлекін. Стільки ж саме освічений, що й митці інших мистецтв, який буде себе вільно почувати в тій сфері виїмкового відчуття і думання, з якої народиться мистецтво ХХ століття. Котрий остаточно зможе переконати освіченого сучасного глядача» [36, с. 207]. Лесь Курбас переконаний, що такий виконавець не буде шукати зовнішніх проявів

реальності, намагаючись їх відтворити. Навпаки він буде відшукувати всередині себе ті глибинні, навіть «стихійні» почуття, які викликатиме драматургія, і тільки після цього шукатиме зовнішнього точного їх прояву. «Цей актор не піде у клуби і зборища людей шукати матеріалів і тем для своєї творчості. Він не буде шукати типів для зовнішньої імітації:

Він піде шукати *себе*.

На гори високі піде він змагатися з вихрами бездонних провалів, слухати їхнього шуму і гамору, впиватися клеконом розшматованих хмар, що іскрами громів згорятимуть біля його ніг. Над море безмежне піде він піддаватися чарам його мінливості, ніжному шепотінню блакитно-зелених, кришталевих хвиль чи вникати в драматичне наростання сил, в рев дикого прибою. Там він буде виховувати свою вражливість, фантазію, свою творчу потенцію. Це будуть його моделі. А в тиші своєї лабораторії він шукатиме своєстільних, досконалих форм для вираження нерозгаданих стихій своєї душі» [36, с. 208].

Розуміння цього нового типу актора для Леся Курбаса стає визначальним у завданнях процесу роботи режисера з виконавцями. Відомо, що театр «Березіль» був експериментальним. Трупа постійно навчалася пластиці, гімнастиці, танцям, студіюванням руху, міміці. З лекцій по режисурі, які дійшли до нас, ми бачимо процес становлення як театру, так і виконавців. Лесь Курбас постійно аналізує метод, фіксує відкриття, займається роботою над помилками – означає, що вдалося, а що не спрацювало і чому. Усі ці спостереження режисер намагається пояснити акторам театру. Важливо, що у своєму аналізі режисер спирається на сприйняття глядача, на його реакції та оцінки: «...думаючі люди, – цей глядач казав, що то пусте. Ця пустота родилася з того, що в нашій роботі був акцент на самих символах, а у виконанні випущений був акцент тривання, і саме ті актори з-поміж нас, особливо старші актори і виняткові актори з-поміж молодших, у яких надзвичайно властива здатність тривати в наміченому уявою ритмі, – ті актори “брали”» [36, с. 56].

Тут митець виводить важливий принцип, що його покладено в основу методу акторського існування на сцені. Цей принцип – тривання в наміченому уявою

ритмі. Щоб зрозуміти принцип цього існування, важливо роз'яснити, що мається на увазі під визначенням ритму в розумінні Леся Курбаса: «Все на світі має ритм. І стіл має ритм, і моя мова, і вітер має ритм, і не тільки ритм для вуха, звуковий, але ритм і просторовий (звук – це також простір), як певний процес, як певна категорія нашого життя, процес не тільки часовий, але й просторовий... Який ритм мається на увазі? Кожен з нас з більшим чи меншим акцентом (цілком індивідуально) буде почувати більш часово, другий буде більш просторово, в залежності від того, якої вдачі людина. Коли у неї особливо розвинута “музична здатність”, то вона почуватиме цей ритм чисто часово, інший – просторово» [36, с. 56].

Культура актора в розумінні Леся Курбаса і полягає в тому, що він мусить перенести на себе момент тривання, заглибитися, сконцентруватися, аби бути в цьому моменті тривання в певному ритмі. Він має знайти символи, які продемонструють це тривання, проявити також символи, які дав художник, і цими двома штрихами намалювати постать. Режисер характеризує дві головні здатності, що є визначальними для виконання цього завдання: «1) здатність до найбільш несподіваних асоціацій, і 2) здатність... захоплюватися так, що з цього захоплення родиться певна зосередженість на об'єкті, здатність до зосередження» [36, с. 57]. Ці здатності дуже пов'язані одна з одною, найбільш визначальною для Леся Курбаса, звісно, є здатність до напрацювання найбільшої кількості асоціацій, але водночас для цього необхідно сконцентруватися на об'єкті.

Треба розуміти, що всі інструменти театру, якими оперував митець (а визначальним із них є актор), спрямовувалися на виконання завдання – народження певної новаторської мистецької мови. Це усвідомлення розкриває природу значення «перетворення» в процесі акторського існування за методом Леся Курбаса. Вагомо, що режисер чітко відчував сам процес творення мистецтва та момент, у якому воно народжується: «Мистецтво – це творчий трепет перед невідомим. Треба пізнати: знаю, що нічого не знаю. Перетворення в жесті (мистецтво актора): 1) ілюстративне; 2) пантомімічне; 3) образне; 4) пряме; 5) ритмізоване; 6) просторове (дух пластики); 7) стилізуюче; 8) розмірне;

9) натякаюче; 10) лінійне: а) закон переставляння; б) закон точкування (натяків). Все торкається як психологічного, так і механічного жесту» [36, с. 41].

Щодо конкретної техніки акторського виконання режисер виводить етапні завдання в роботі. «Треба:

1) маючи на увазі, що теми задач мімодрам, на яких ми виховуємо актора, дають йому обличчя на все життя, треба давати інші задачі.

2) Навчить техніці жесту:

а) уміння зробити жест;

б) уміння зафіксувати;

в) уміти зробити жест в плані зовнішньої фактури;

г) уміти зробити жест театральнo, себто в такому вигляді, щоб увесь зал глядачів бачив цей жест.

3) Щодо перетворень – то дві третини можна відкинути, як непотрібні для актора (він може знати їх, але не потребує вміти). Ті перетворення, що, виходячи з психології, залишаються психологічними, – відкинути, звернути увагу на перетворення дієві.

4) Роботу в масці поширити.

5) Уміння володіти ракурсами свого тіла.

6) Гра аксесуаром.

7) Не забувати імпрoвізації» [36, с. 51].

Весь цей процес акторського існування на сцені врешті покликаний народити символ. Символ у свою чергу має надати уявлення про дещо більше, ніж те, що показується. Символ – це частина, за якою можна пізнати ціле: «Приміром: з хвоста пізнати цілу мишу, з люльки – Семенка» [36, с. 58]. Водночас у значення слова «символ» Лесь Курбас також вкладає і більш цілісне, головне поняття – «мистецтво» (відповідно його головне завдання). Фактично через частину – метод акторського існування заради створення символів – проявляється і загальний метод театру, який і означено в окремий термін: «Для нас символ називається за традицією “перетворенням”. Символ – це є мистецтво. З ним пов’язують певну



епоху в мистецтві, яку знаємо під назвою символізм – це щось потойбічне. Щоб не було неясностей, знаходимо свій термін» [36, с. 58].

### **1.2.2. «Театр Перетворення»**

У 20-х роках ХХ ст. Лесь Курбас та його однодумці намагалися віднайти спосіб комунікації з глядачем у процесі творення модерного театру. Від рефлексій на творення елементів розважально-видовищного мистецтва до наслідкового емоційного результату трагічно-психологічного характеру. Лесь Курбас шукав ключі, засоби виразності, розкриваючи психологію людини.

У тих джерелах, які передають думку митця, можна простежити глибокі особисті переживання Леся Курбаса щодо необхідності сформулювати новий творчий метод «перетворення» заради створення «нового» театру. У книзі «Лесь Курбас. Березіль: Із творчої спадщини» (1988) наведено щоденникові записи, конспекти лекцій режисера, де Лесь Курбас намагається розкрити різні аспекти роботи режисера з актором для досягнення надзавдань, заради яких існує мистецтво. Крім того, режисер актуалізує питання необхідності змін у театральній справі відповідно до викликів свого часу.

Принцип перетворення слова в метафоричну мову поезії, який досліджував Олександр Потебня, є важливим та основоположним для Леся Курбаса: «Коли ми робили перетворення такого роду, як колись у ліричних віршах (а історія перетворення починається з ліричних віршів), там було будування, там був той же підхід, тільки ми не розуміли, що ми робимо...» [36, с. 127]. У процесі боротьби за метод березільці мали низку експериментальних робіт, пов'язаних з опрацюванням поетичної мови, образів та метафор, які вона породжує. Зокрема були спроби театралізації ліричних творів Тараса Шевченка. Проте Лесь Курбас вважав ці експерименти невдалими через те, що вони були певною ілюстрацією, а не повноцінним «перетворенням». Режисер згадує, як під час проб знайти принцип проявлення поетичної метафори в сценічному образі, театральна трупа просто перекладала її мовою рухів, групових побудов і мізансцен, тобто намагалася повторити сенс, який заклав поет, а не перетворити їх у видовищне

мистецтво: «На сцені не було показано Вечір. Не було західного сонця. Не було всіх тих суто реалістичних знаків, перенесених із життя на сцену, які просто по своєму зіставленню мусили викликати уявлення Вечора, а просто наголос був на настрої і уявленні про вечір. У певній естетичній площині... досягалося цілком не належними: до природи вечора речами на зразок руху рукою, або вся група лягала спіраллю, а зверху хлопець з дівчиною цілувалися. Як ви думаєте, воно могло викликати враження вечора? Можливо, у когось, хто був у залі так естетськи настроєний, як ми, можливо, що такі асоціації виникали у нього. Але, хоч ми не знали добре, що це за метод, він був по суті тим, над чим пізніше ми працювали. І з тією пересадкою, яка потрібна, ми мусимо далі над ним працювати» [36, с. 127].

Розмірковуючи про поетичну мову, режисер зосереджує свою увагу на тому, що першочергово звучало слово, саме ця особливість і є основою поезії: «Слово не типографське поняття, а явище слухове. Жива мова. Висновки про музику, як основу всіх мистецтв і поезії. Вся первісна поезія – явище музикальне, слухове. Можна сказати, що раціоналізм (зміст говореного) і типографія (писання поезій) убили музикально-природне начало поезії» [36, с. 36]. Тому органічно, що у виставах Леся Курбаса музика та ритм мали неабияке значення. Драматург вважав, що театральний твір має багато спорідненого з музикою, як і музична фраза, видовище має початок, розвиток і завершення.

Для режисера метод «перетворення» містив у собі нероздільну єдність виконання та завдання впливу на глядача. Саме це цілісне сприйняття допомогло йому більш детально вивести основні принципи процесу «перетворення». Леся Курбас зазначає, що завдання видовища здивувати глядача, відштовхуючись від реальних, пізнаваних речей із життя, вивести ніби знайомі події у вражаючій відмінності заради народження асоціацій в його уяві: «Ми розуміємо, що наша наука про перетворення є саме тим методом театру, який, будучи цілком, чи маючи змогу бути для свого часу цілком реалістичним, абсолютно не буде повторювати того, що діється на вулиці, у певній більшій чи меншій ілюзії дійсності, а, навпаки, пов'язаний саме із намаганням зосередити глядача на ідеї, вкладеній у наш твір, щоб сконцентрувати його увагу; зробити так з даною подією, щоб вона

на сцені була виведена у такому вигляді, у такому перетворенні, у такій інакшості, відмінності, у такій новій комбінації, яка саме мусить викликати найбільшу кількість асоціативних процесів» [36, с. 127].

Мистецтво безперечно відштовхується від життєвих реальних подій та переживань, але водночас воно покликано привнести в життя (глядача) моменти певного духовного одкровення та смислів. Лесь Курбас вів щоденник спостережень. У ньому збирав свої розмірковування щодо життя та творчих пошуків і завдань. Так, в одному з «уривків думок за дорогу» знаходимо запис, який режисер зробив у лісі Тростянця на Харківщині 10 травня 1921 року: «Краса там, де є яскравий ритм. В різні часи і в різних обставинах ми приймаємо різні ритми. Краса є там, де є близькість до органічної цілості в пов'язанні – груповому тіл (ритмів у ритмі), ліній (у ритмі), де є контрасти у взаємній залежності (тони в картині). Нехай не говорять, що мистецтво – це фізіологія. Ми є мі-кро-кос-мос» [36, с. 37]. Ця постійна внутрішня робота митця впливала на пошуки, розмірковування про ритміку, символи життя, врешті на зростання його особистості та концептуалізацію творчого методу.

У творчому доробку театру «Березіль» низка вистав, які створені в різні роки та ілюструють розвиток мистецького підходу. Ранній період ознаменувався виставами з виразними формами («Газ» – у постановці Леся Курбаса (у 2021 р. співробітники «Музею театрального, музичного та кіномистецтва України» здійснили відео-реконструкцію за матеріалами вистави), «Нові ідуть», «Машиноборці» – режисер Ф. Лопатинський, пізніше з'являються «Гайдамаки», «Джیمмі Хіггінс», «Жакерія», «Пролог», «Бронепоезд 14-69», «Змова Фієско в Генуї», «Диктатура», – кожна із цих вистав була явищем в історії театрального мистецтва.

У контексті становлення національного українського мистецтва вистави «97», «Мина Мазайло», «Народний Малахій», «Маклена Граса» з потужною драматургією Миколи Куліша випереджали свій час і нині не втрачають актуальності. Спільно розроблені теми, що поставали у виставах, зверталися до глядачів, збуджуючи процес самоідентифікації та виховання смаку. Комедійність

п'єс, а в результаті цього і сміх як найкоротший шлях до глядача, було використано як засіб до національного відродження та вдосконалення суспільства. На підтвердження вірності та своєчасності цих творчих завдань можемо згадати думку французького філософа Анрі-Луї Бергсона в його есе «Сміх», а саме: «Якщо окреслити ті дії і нахили, котрі вносять збентеження в особисте і суспільне життя і покаранням за котрі є їхні ж власні природні наслідки, то поза цією сферою хвилювань і боротьби в нейтральній зоні, де людина для людини стає видовищем, залишається відома млявість тіла, розуму і характеру, котрі суспільство також хотіло б усунути, щоб дістати від своїх членів можливо більшу гнучкість і найвищу ступінь суспільності» [73, р. 32–33]. Саме ця млявість, на думку А. Бергсона, і є комічним, а сміх – покарання за неї.

Викривальна сатира та гіперболізація у п'єсах М. Куліша виводили на сцену узагальнені типові явища й персоналії, дії яких призводять до невідповідності та навіть абсурдності стану речей. Герої п'єс втрачають свою індивідуальність у безглуздому намаганні сповідувати московські наративи. До прикладу, радісне очікування героя п'єси «“Мина Мазайло” – повідомлення в газеті щодо зміни його українського прізвища на російське: з Мазайла на Мазенін – є ілюзорним. Адже разом із ним, зовсім неочікуваним стає інше повідомлення цієї ж газети – про звільнення з посади службовця М. М. Мазайла-Мазеніна “за зловмисний опір українізації”» [34]. Найвище комічне, овіяне сумом, репрезентує нікчемність та оманливість зусиль героя.

Питання людської гідності, висміювання лакейського пристосування, повернення до втраченого – теми п'єс М. Куліша, які знаходили сценічне перетворення та впливали на аудиторію на глибинному рівні. Втілення драматургії через роботу акторів, художника Вадима Меллера, відомих композиторів та диригентів того часу – усе це працювало на створення новаторської форми театру «Березиль». М. Куліш був одноступенем театральної справи Леся Курбаса. Водночас зустріч із режисером вплинула на стиль драматургії письменника. Творча співпраця над виставами за п'єсами М. Куліша стала прикладом справжнього

мистецтва, що демонструє взаємодію, взаємопроникнення та самоzapлiднення драматургічних, режисерських та акторських задумів.

Сьогодні ми можемо проаналізувати вистави театру «Березіль» лише за допомогою фотографій, документів, спогадів, критичних та дослідницьких матеріалів, реконструкцій. Цінними в процесі наближення уявлення про постановки «Березоля» є спостереження глядачів та критиків оригінальних вистав, які бачили мистецтво «перетворення» на власні очі. У 1926 році на виставу «Золоте черево» в постановці Лесь Курбаса за п'єсою бельгійсько-французького драматурга Фернана Кроммелінка потрапляє вісімнадцятирічний Юрій Шевельов, майбутній лінгвіст, мовознавець, історик української літератури, учасник активного життя української еміграції в науковій і культурній сферах, літературний та театральний критик.

Саме виставу «Золоте черево» Лесь Курбас обрав для дебютного театального сезону театру «Березіль» у місті Харкові. Пізніше Ю. Шевельов згадував: «...твердий горішок Л. Курбас запропонував харківському глядачеві розгризти... “Золоте черево” стало однією з верховин моєї біографії, не фактом історії театру... Я був у такому захопленні, такий ошелешений новістю й глибиною, незвичністю баченого, що пам'ятаю тільки свій власний сп'яніло-екстатичний захват. Я бачив: тут починається новий театр. І я передчував: він не почнеться. Харків не прийняв Курбаса, бо не доріс до нього» [63].

П'єса «Золоте черево» (1925 р., у перекладі з оригіналу – «Les Cicatrices d'Or» (золоті рубці) або «Tripes d'or» (золоті кишки)) присвячена темі скупості та написана у формі сатиричного гротеску. Це історія «поступового переходу від молоді щедрих до чимраз спустошливої скупості, історія відмирання людських почувань у душі людини, отруєної смаком золота, і кінець-кінцем до згаснення й самого життя» [63].

Лесь Курбас обрав складний матеріал для першої вистави у ще донедавна купецькому Харкові, тож це було певним викликом. Історія поета П'єра Огюста, який, отримуючи в спадок велику кількість золота, у ході розгортання сюжету, за

порадою своїх помічників з'їдає це золото і помирає, випорожнюючись на унітазі. За задумом вистави виконавець головної ролі майже весь час мав перебувати на сцені, це було складним виконавським завданням. Однак у своєму задумі Лесь Курбас покладався на талант Амвросія Бучми, який володів усіма необхідними якостями, аби виконати складну головну роль. Проте неочікувано, перед прем'єрою, А. Бучма не прибув до Харкова, а залишився на кінофабриці в Одесі, де розпочав свою кар'єру кіноактора. Змінювати п'єсу було вже пізно, і «Золоте черево» все-таки стало виставою-відкриттям.

Задум Леся Курбаса, усе те, що він довго виношував і скрупульозно обдумував, знаходили конкретну форму вже у сценічному просторі, мізансценах, характерах та образах. У процесі розробки Лесь Курбас прискіпливо оцінював «приноси» талановитого художника-постановника Вадима Меллера, але фіналізація образів, ритмів, стилю відбувалася в ході проб і репетицій. У спогадах Йосип Гірняк, актор театру «Березіль», згадує: «Нарешті появилися загальні контури оформлення сцени: фарма голляндського селянина в розрізі, в якому можна було уявити собі всі господарські будівлі, навіть із вітряним млином, якого крила вертілися в ритмі всього “звукового пейзажу”, що був одним із основних елементів режисерських перетворень у виставі. <...> На авансцені у вигородженій площі відбувалася майже вся дія. Площа ця була обставлена кількома приставками, що нагадували обжиту кімнату власника фарми. Поза цією площею видніли вигородки господарського подвір'я, корівника, стайні, криниці й коридору, що вів до кімнати. Персонажі заходили на фарму через входову хвіртку, проходили по коридору, а тоді до уявної світлиці господаря. Появлялися вони під акомпаньямент звукового пейзажу: лаяння собаки, скрипіння вітряка, квиління поросяти, кудкудакання курей та інших домашніх звуків. Ніяких конкретних, закритих стін не було.

Зовнішні постаті персонажів, їхні рухи, жести і навіть інтонації слова були гострі, гіперболічні, гротескні, проте не переходили поза межі реального. Це мав бути “умовний реалізм”» [17, с. 243].

Усі ці елементи задуму здійснили потужний ефект на молодого Ю. Шевельова, і можна стверджувати, що стали важливим мистецьким досвідом на шляху його становлення: «До цього треба додати авторів стиль, який включав поодинокі елементи побуту, але переносив їх у загальне й позапобутове (що було схоплене і в декораціях В. Меллера, – ніби й побутових, але водночас дуже умовних у своїй прозорості, у своїй засаді ні-дім-ні-двір-ні-всесвіт, – і в музиці – «звуковому пейзажі», що включав шуми й крики щоденного сільського життя, але розчиняв їх у музиці далеко не побутового характеру), ба навіть розгортав деталі життя в атмосферу казки» [63].

Порівнюючи «елемент гри в театр», що також використовувався у виставі «Принцеса Турандот» Є. Вахтангова, Ю. Шевельов акцентує, що якщо там це було просто веселою грою, то у Леся Курбаса «це ставало засобом філософського бачення світу й людини в усій його – бачення – нечуваній серйозності. Скупарство вело до смерті, і тему смерті теж підхоплено для дискусії про безсмертність... не-життя, про безсмертність смерті» [63].

Однак варто зазначити, що мова Леся Курбаса не завжди знаходила розуміння серед професійного глядача. Розглянемо рецензію Гната Хоткевича та його враження від вистави «Макбет», яку було опубліковано в газеті «Література, наука і мистецтво», додатку до «Вістей ВУЦВК» 1 червня 1924 року. У ній Г. Хоткевич підтверджує той факт, що роботи Леся Курбаса – це безперечно здобуток у національному мистецькому процесі: «Можна з Курбасом згоджуватися або ні; можна в тім бачити або ні – будучі шляхи театрального мистецтва, але признати велику цінність доводиться кожному» [30]. Сильною стороною мистецьких театральних рішень Леся Курбаса рецензент називає конструктивізм. Порівнюючи вистави «Березоля» з іншими виставами того часу, з Мейерхольдом до прикладу, Г. Хоткевич зазначає, що «його нове – органічно нове не притягнуте за волосся, не натаскане». Якщо у виставах інших режисерів конструкція часто існує заради конструкції, то «Курбас це одно з наших українських осягнень і то на серйозну мірку міряючи» [30].

Однак постановка «Макбет» дещо розчаровує Г. Хоткевича щодо форми, яку він означає як «занадто великий примітивізм концепції». Зокрема занадто формалістичним йому видається застосування таблиць з написами місця дії у виставі (Іл. 1): «Літають в усіх напрямках таблиці з написами: “Поле”, “Замок Макбета”, “Галерея” і т. д. Ага – розумію: в Шекспірівськiм “Глобусі” теж на означення місця дії ставилися написи – отже це наслідування постановок часів Шекспіра. Коли ж ні. І після первих двох слів стає ясно, що автор не мав на меті давати стилю. Що ж він мав на меті? От цього й не розбереш» [30].



*Іл. 1. «Макбет», сцена з вистави. Дія V*

Уже пізніше, з дистанцією у часі, дослідниця Ганна Веселовська детальніше аналізує художнє рішення «Макбета», пояснюючи режисерський стилістичний задум: «У ”Макбеті” “Березоля” на сцені було глухе, суворе й жорстоке середньовіччя, але відтворене не декораціями. Художник Вадим Меллер подав кілька оригінальних і цікавих ескізів, які довго обговорювалися. Сукна з інтер’єрами, ширмами, незважаючи на їхню яскравість і кольористість, були для Л. Курбаса надто статичними. Режисер домагався монументальності і водночас



дієвості, а також дотримання принципу шекспірівського театру. Зупинилися на щитах-плакатах, півтораметрової ширини й триметрової висоти: “Поле”, “Печера”, “Ліс”, “Замкові ворота”, “Замок Макбета”, “Заля”, “Провалля”. Вистава йшла на тлі цегляної задньої стіни театру, а написи червоною фарбою на щитах блідо-зеленого кольору пояснювали місце події. Щити на тросах переміщувалися, піднімалися, опускалися й освітлювалися за певним принципом: вони рухалися згори у напрямку годинникової стрілки. Ритм руху щитів був повільним, що відповідало ритму поведінки виконавців. Час від часу опускався станок зеленого кольору, закріплений на колосниках чотирма товстими мотузками. Завіса після закінчення картин та дій не закривалася» [11, с. 174–175].

Чорно-білі фотографії, які збереглися з часів постановки, не передають колірною сценографічного вирішення вистави, але ми можемо оцінити фактури, мізансценування, костюми. До прикладу, сцена коронування (Іл. 2) повністю передає атмосферу середньовіччя та уявлення про те сприйняття, за яке боровся Лесь Курбас.



*Іл. 2. «Макбет», сцена коронування. Леді Макбет – Любов Гаккебуш, Макбет – Іван Мар'яненко, Кардинал – Амвросій Бучма, придворні*

У рамках цього дослідження варто зазначити, що сцена коронування в «Макбеті» вражає мізансценою, засобами, за допомогою яких досягається

передача моменту – усе це ламає уявлення про класичне театральне розміщення об'єктів і виконавців у просторі сцени. На прикладі таких матеріалів ми можемо засвідчити певне кінематографічне мислення Леся Курбаса. Як підтвердження цієї думки також варто зазначити, що у виставі режисер розкрив принцип «перетворення» в площині акторського існування. Учень Леся Курбаса Ханан Шмаїн згадує: «У цій постановці Курбас немовби розкрив свій принциповий підхід до театру: знищив ілюзорність, відмовившись від завіси, і підкреслив лицедійство актора як принцип поведінки на сцені. За його мізансценами актор, виконавши завдання, йшов зі сцени не в образі, а як професіонал, як робітник сцени. Декоративне оформлення вирішувалось системою щитів, що змінювали один одного для підготовки повного місця дії. Таке вирішення було, по суті, значно ближчим до джерел шекспірівського театру. Проте Л. Курбас не обмежувався пасивною роллю щитів як фону, а в потрібний момент використовував їх як активних співучасників сценічної дії.

Ось один із прикладів цього.

На бенкеті у Макбета гості чекають Банко, не знаючи, що напередодні його вбито за таємним наказом Макбета. Раптом господареві здається, ніби небіжчик сидить у його кріслі. Макбет заходить у суперечку з привидами, жене його з місця, викликаючи здивування всіх гостей. Леді Макбет пояснює стан чоловіка приступом його давньої хвороби. Привид зникає, але невдовзі знову з'являється. І так декілька разів. У момент кульмінації, коли Макбет, остаточно втративши самовладання, женеться за тінню Банко, щити, то опускаючись, то піднімаючись, включаються в дію – допомагають Банкові в поєдинку з Макбетом, служать йому захистом і тим самим у багато разів посилюють напруження і динаміку сцени» [37, с. 137].

Режисерське рішення щодо відмови від куліс та відкритої демонстрації принципу існування актора від мізансцени до виходу з площини дії теж стає для нас цінною знахідкою. Фактично такий принцип акторського існування працює в кінематографі, коли виконавець будучи собою перед камерою, із сигналом «Почали!» входить у роль і починає діяти.

У своїй праці «Лесь Курбас: Репетиція майбутнього» Неллі Корнієнко описує ще один виразний сценічний образ цієї вистави. Під час творення масової сцени із селянами Лесь Курбас не виводив акторів на сцену, а подавав їх на планшеті, як на таці. «То була ніби “з’ява селян” – з-під землі з темряви – як фольклорних персонажів, з’ява наживо з історії – поважні й мовчазні, вони нагадували у певному освітленні старовинну гравюру» [33, с. 274–275].

Пошук Лесем Курбасом символів і конструкцій для проявлення творчих ідей, який комусь міг здатися формалізмом чи примітивізмом, ніколи не ігнорував задум авторів (драматургів). Для театру було важливо саме перетворити змістову творчу основу в театральну мову, адже це був основний принцип та один з етапів системи.

Аналізуючи основні засоби та методи, якими послуговувався Лесь Курбас у ході розвитку системи, фіксуємо, що головним завданням «Театру Перетворення» було створення єднання творчої ідеї, її реалізації з уявою глядача шляхом спільної зустрічі в площині художнього образу.

### **1.3. Спадковість режисерської традиції. «Майстерня Перетворення»**

Лесь Курбас – не лише видатний режисер і митець-філософ, але й великий Майстер і Вчитель. Його внесок у національну і світову театральну та мистецьку спадщину важко переоцінити. У процесі творення своїх вистав Лесь Курбас не лише реалізував свій потенціал, але й щедро ділився своїми знаннями, геніальними відкриттями та, навчаючи інших, дарував віру в здійснення найсміливіших творчих задумів.

Л. Курбас виховав цілу плеяду талановитих режисерів і акторів, які успадкували метод, продовжили його справу та зробили свій внесок у розвиток українського мистецтва. Його учні, такі як М. Крушельницький, А. Бучма, В. Василько, Г. Ігнатович, Б. Тягно, В. Скляренко, Р. Нещадименко, Л. Гаккебуш, Л. Болобан, Я. Бортник, О. Сердюк, С. Федорцева, Д. Антонович, В. Чистякова, М. Верхацький та багато інших, стали важливими фігурами у світі національного театального й кіномистецтва, а також творчої освіти. Лесь Курбас навчав своїх

учнів не лише техніці режисури та акторської майстерності, але й важливості плекання високих моральних і естетичних цінностей. Режисер сприяв створенню нових театральних ідей та напрямів, які відкривали нові обрії для розвитку творчого процесу в театрі та кінематографі.

У своїх працях учні Леся Курбаса намагалися викласти засади його режисерської системи. Одна з перших, масштабних по об'єму, спроб належить Василю Васильку, під редакцією якого в 1969 році з'являється книга «Леся Курбас. Спогади сучасників». Саме в цій праці зібрано спогади низки свідків творчого методу Майстра. Серед них спомини В. Василька, Ю. Смолича, Х. Водяного, Г. Юрчакової, Т. Демчука, О. Сердюка, С. Бондарчука, П. Самійленка, С. Мануйловича, Л. Болобана, Д. Антоновича, Г. Ігнатовича, Х. Шмаїна, І. Авдієвої, С. Свашенка, Є. Стрелкової, І. Стешенка, О. Полторацького, О. Перегуди, І. Криги, Б. Тягна, Б. Балабана, А. Макаренка, Д. Власюка, Д. Козачковського, Г. Мацкевича, С. Федорцевої, Ф. Радчука, Т. Масенка, Р. Черкашина, М. Станіславського, М. Гольдבלата, Ю. Лішанського, Остапа Вишні, А. Петрицького, І. Мар'яненка, М. Крушельницького та М. Верхацького.

У спогадах Василь Василько намагається сформулювати значення поняття курбасівського «перетворення»: «Метод перетворення тому й зветься перетворенням, що він не наслідує звичних для глядача форм життя, не створює ілюзії дійсності, а подає подію на сцені, виводить її в такому вигляді, в такій відмінності, в такому перетворенні, яке б викликало найбільшу кількість асоціативних та перцептивних процесів, і цим активізувало розуміння вистави.

Перетворення – це образне іносказання, часом метафора, перенесення: це образний вияв суті поняття, події засобами театального мистецтва. Переживання перетворюють на дію, поняття – на образ, підсвідоме – на відчутне, видиме» [37, с. 19].

За словами Василя Василька, Леся Курбас визначав це поняття як факт із життя, який замість того, щоб його подавати натуралістично, перероблено в певний еквівалент, цілком інший, суто театральний за формою, але той самий по

суті, і коли знайдено «для цього життєвого факту певний символ, – то це і є перетворення» [37, с. 19].

Багато хто з учнів Леся Курбаса відчували необхідність продовження його школи. Це було важким завданням з огляду на те, що його ім'я, згадки про особистість, творчість митця, після його страти, ще тривалий час були заборонені. Його учень Михайло Верхацький, навчаючи наступні покоління режисерів, зміг вимовити ім'я Вчителя тільки після реабілітації пам'яті про нього, вже у другій половині ХХ ст.

Аналізуючи спадщину Майстра, М. Верхацький згадував процес створення «станції», завданнями якої була фіксація та систематизація досвіду творчої лабораторії. На засіданнях станції Лесь Курбас обговорював із березільцями важливість процесу постійної самоосвіти для режисерів та акторів, надбання спостереженого й мистецького досвіду. Він ініціював такі обговорення, аби «роздратувати» творчо-інтелектуальну потенцію митців. Учитель наголошував на необхідності постійного студіювання історії та теорії мистецтва театру й літератури, зокрема драматургії. «У цих бесідах палала думка всіх присутніх, розвивалось їхнє самостійне мислення, ширшав обрій ще дуже зелених юнаків і юнок, які присвятили себе мистецтву. Протягом кількох засідань обмінювались думками, щоб визначити, що таке ідеологія, ідея, тема, фактура, мізансцена і яке місце посідають вони у творчому процесі», – згадує М. Верхацький [37, с. 310].

Учень Леся Курбаса, цитуючи свого Вчителя, зафіксував, що «перетворення» є поетичним відображенням ідей та змістів драматичного твору, окремих його сцен, дієвих за змістом, завершених уривків життя, персонажів у якісно новому, сценічному вияві. Шлях для досягнення цього вияву – застосування різних театральних засобів і прийомів, використання їх у сукупності, а також апелювання до поетичних форм – метафор, алегорій тощо. «Процес переведення літературних образів у сценічні – це те, що робить театр мистецтвом. З цього і народилася вимога Л. Курбаса оволодіти природою театального перетворення – образного втілення п'єси, сцени, ролі, вміння знаходити образне рішення вистави, одно слово – мислити сценічними образами й творити з них виставу і ролі... “Справжні

перетворення – завжди глибокі Змістом, яскраві формою, різноманітні й своєрідні, зумовлені конкретним матеріалом п'єси й творчою індивідуальністю мізансцени. Перетворення щоразу є новим оригінальним виявом, новою знахідкою. Канони, догми й рецепти несумісні з перетворенням”. (Літературна редакція моя. – М. В.). Вчення про перетворення пройшло в практиці Курбаса дуже довгий і складний шлях – від заміни сцен ірраціональними знаками чи символами (від яких Олександр Степанович досить швидко відмовився) до яскравих, цілком реалістичних перетворень образних рішень» [37, с. 324].

У книзі «Михайло Верхацький. 100» вже учень М. Верхацького, театральний режисер Микола Мерзлікін згадував: «Безліч прикладів перетворень, що викликали у глядачів цікаві асоціації, оповідав нам професор. Бо сила образної концентрації вражала глядача своєю глибиною і вишуканістю. Синтезована єдність усіх компонентів театральної виразності в режисерських руках Л. Курбаса створювала необхідну і бажану йому мізансцену. Зрозуміло, що за такого єднання сцени і глядача відбувається ідеальний контакт у видовищному процесі» [41, с. 195].

М. Верхацький (дід, як його називають у майстерні) – учитель Миколи Івановича Мерзлікіна та Василя Петровича Вітра. Віталій Володимирович Савчук – учень Валентини Чистякової – став викладачем акторської майстерності вже в майстерні М. Мерзлікіна та В. Вітра. Випускницею саме цієї майстерні є авторка пропонованого дослідження. Тож можемо стверджувати, що «Майстерня Перетворення» має продовження і зберігає традиції. Чітке усвідомлення головного принципу системи прийшло до авторки під час студентської роботи над дипломною виставою «Отак загинув Гуска» (Іл. 3) за п'єсою М. Куліша. Коли під час однієї з репетицій народилася фінальна сцена вистави «Політ Гусок», емоційне одкровення поглинуло всіх присутніх, важко було підібрати слова, адже це і було «перетворення» в дії.

Пізніше курс прийняв сміливе рішення вийти за межі університету та продовжити життя вистави в Центрі Леся Курбаса. Через щемний відгук глядачів, які часто не хотіли навіть розходитися після вистави, прийшло остаточне

утвердження відкриття, що було здійснено в майстерні, – «Перетворення» працювало. «Мусимо їх передихати! Дихай!» – формулює М. Куліш [35], уже на літературному рівні, закладаючи ґрунт для «перетворення» майбутніх поколінь.



*Іл. 3. Вистава «Отак загинув Гуска», режисер – Віталій Савчук, майстерня М. Мерзлікіна, В. Вітра, В. Савчука, 2009 р.*

Сучасний різноманітний інтернет-контент пропонує до уваги широкої аудиторії освітні проекти, відеолекції, майстер-класи, присвячені іншим мистецьким методологіям. Це диктує необхідність активного долучення напрацювань та здобутку методик української національної кіношколи до світового дискурсу та практикуму. Сьогодні важливою складовою вивчення методу є розуміння спадковості – коли молоді митці відкривають елементи системи та принципи його застосування разом зі старшим поколінням (Учителями). Для цього необхідно накопичувати приклади мистецького фактажу щодо вивчення й застосування методу за допомогою аудіовізуальної фіксації (аудіо, відео), публікувати в загальний доступ записи лекцій, обговорень, дискусій, майстер-класів з метою популяризації методу та дієвого впливу на розвиток кіномистецької галузі, розширення потенційної глядацької аудиторії.

## Розділ II. ПОРЯДКИ «ПЕРЕТВОРЕННЯ»

### 2.1. Порядки «перетворення» за Лесем Курбасом. Життєва реальність – літературний текст – режисерська інтерпретація – виконавець – глядач

Детальніше розглянемо сам принцип процесу «перетворення». Найважливіше завдання системи – метафоричне асоціативне перетворення дійсності засобами мистецтва. У рамках нашого дослідження визначальними є і окремі його складові, і повний цикл цього процесу. Лесь Курбас убачав кілька етапів, або ж «порядків» процесу «перетворення». Тут слід розуміти, що під час народження видовища, першим його етапом є перетворення «факту з життя» на літературне (сценарне) слово, уже на цьому етапі автор / драматург перетворює реальність у письмовий мистецький твір. Другим етапом є задум режисера на основі авторського тексту. Далі, на третьому етапі, відбувається перетворення та проявлення цього задуму через виконавця (актора) та засоби виразності, якими послуговується певне мистецтво. Після народження сценічного (також можемо вбачати й «екранного») символу, образу – «перетворення», твір знаходить змістову метафоричну форму, що в спільній дії з уявою глядача здійснює ще один, четвертий етап процесу – викликає низку асоціацій. Таким чином можемо зафіксувати *чотири порядки системи Перетворення*.

Саме тоді треба розуміти, що унікальність системи полягає в тому, що вона не просто показує певні життєві явища, у якомусь цікавому мистецькому вияві (формі) і завдяки впізнаваності захоплює глядача, цей процес змушує його переживати новий досвід через зв'язок знайомого (реального) та символічного: «Мистецтво – це засобами розміру, ритму і т. д. добитися у іншого активності в напрямку інтуїтивного схоплення і пережиття речі, вираженої в символі, якою вона є в суті... в космічному, якою вона в нас. Магія мистецьких прийомів – тільки засіб, тільки перша частина, а не мета» [36, с. 40].

Саме про такі завдання мистецтва розмірковував Лесь Курбас у своєму щоденнику, де ми можемо простежити, що для митця означав як сам творчий процес, так і наслідки, до яких він мав призвести. Система «перетворення» в його



філософських роздумах набуває форм певної філософської концепції. Лесь Курбас чітко усвідомлював той контекст, у якому йому та його послідовникам доводилося створювати щось якісно нове. Важливо тут і те, що митець був людиною освіченою, з неабияким багажем знань, мав колосальний мистецький досвід, постійно знаходив шляхи для саморозвитку. Можна сказати, що подібно до методу роботи з виконавцями у своїй творчості режисер так само існував у «наміченому уявою ритмі» [36, с. 56]. Рішення Леся Курбаса часто мали вражаючу форму, але її зв'язок із задумом автора (драматурга), зі змістами, якими він намагався доповнити драматургію з огляду на виклики часу та тематичне очікування глядача, є беззаперечним. «Форма – це те нове, організаційне, що внесено в матеріал митцем у згоді з прикметами матеріалу, із законами творчості і сприймання, для розв'язання організаційних і ідеологічних завдань, що стоять перед митцем», – зауважує Лесь Курбас [36, с. 39]. Розмірковуючи про зміст, драматург зазначає, що це ті елементи Свідомості, які митець, зорганізувавши у себе (всередині себе), «далі через зорганізований матеріал організує у сприймаючих» [36, с. 39]. Мистецтва без форми не існує, а без змісту воно просто є організацією речей.

Намагаючись систематизувати важливі елементи, які має включати в себе мистецтво, Лесь Курбас виводить наступні складові: зміст, форма, матеріал, творчість, та, як наслідок, сприймання (а не просто «форма та зміст»). Доволі цікаво режисер фіксує, що мистецтво не можливе без змісту, але воно може існувати без сюжету. Це думка, яку можна застосувати щодо значної кількості прикладів мистецьких форм, які з'являлись як у першій половині ХХ ст., так і пізніше. У творчому процесі колосальне значення для митця мали уважність до матеріалу, технічно-організаційні завдання, «свобода від наслідування реального життя і старого мистецтва, але зв'язано з науковими і технічними законами (будування нових мистецьких форм)» [36, с. 39], а також і те, що мистецтво все-таки йде від творця, а не від сприймаючого.

Передбачаючи певні процеси, театр Леся Курбаса працював з темами маніпулювання з боку влади, демонстрував іронічно-критичний погляд на

соціально-політичні процеси, розчинення національного, поширення почуття меншовартості. І через сторіччя ми чуємо відлуння цих послань.

## **2.2. П'ята позиція «перетворення». Зростання глядача**

У «Божественній комедії» Данте Аліг'єрі створює неологізм, який позначає як «transumanar». Поет пояснює його застосування, намагаючись описати свій стан під час сходження із земного раю в небесну сферу блаженних у першій пісні «Раю»: «Цього онадлюдинення в слова. Не вкласти. Приклад цей доступний зорам, А сутність явить благодать жива» [1]. Він перебуває у процесі переходу з людського у щось «інше». Створюючи «Божественну комедію», Аліг'єрі визначає перед собою завдання – ця книга має провести людину від почуття нещастя до почуття повного щастя. Назавжди змінити людину, перетворити її.

Режисер та педагог М. Верхацький протягом 1926–1934 років у ролі режисера-лаборанта творчого об'єднання Леся Курбаса спостерігав за тим, як митець створював вистави, щоденно чув його думки, виконував доручення, функції секретаря в режисерському штабі, проводив практичні заняття в студії під керівництвом Олександра Степановича. М. Верхацький був присутнім під час колективної роботи Леся Курбаса з режисерами театру над їхніми виставами, працював з його особистим архівом. Він був свідком того, як у 1924 році при театрі було організовано станції фіксації та систематизації досвіду, до якої входили Лесь Курбас, В. Василько, П. Долина, П. Береза-Кудрицький, Ю. Лішанський, І. Крига та ін.

М. Верхацький пригадує, як «на одному із засідань станції було виведено закон залежності творчості режисера від глядача: “Все, що ти робиш, з початку і до кінця, завжди орієнтуйся на сприймання”. Олександр Степанович підкреслював, що театральна вистава повинна збуджувати самостійну творчу діяльність глядача, збагачувати його почуття, гострити естетичні смаки, розширювати обрії його духовного світу, примушувати замислюватися над різноманітними проблемами життя і їх розв'язанням. Глядач тільки тоді є співтворцем вистави, коли він сидить, “відірвавшись спиною від крісла”, коли

активно працюють його уява, фантазія, які домальовують те, що на сцені недомовлено, недодіяно. Вистава, де все “розжовано” і вичерпно висвітлено у банальному сюжеті, йтиме мимо глядача» [37, с. 308].

Лесь Курбас вимагав від молодих режисерів спершу «виплекати» ідею вистави для досягнення подібного залучення аудиторії. Драматург наголошував, що справжня вистава може народитися тільки за умови, що режисер глибоко розуміє потреби часу як громадянин та відчуває глядача. Лесь Курбас наголошував, що орієнтуватися «треба виключно на передового глядача і кожною виставою перебудовувати його психологію, вести його по щаблях великої культури» [37, с. 308]. Усі думки на захист глядача з «відсталими смаками», якими часто оперують і в наш час («people схаває» – мовою жаргону), режисер категорично відкидав та називав демагогією. Виховання глядача – складний процес і потребує зусиль як авторів видовищного твору, так і глядацької аудиторії. І завдання митця не в тому, аби бути повністю зрозумілим, а в тому, аби спровокувати глядачів до відкриття нових смислів. «Я вважаю, що всяка наша мистецька ділянка, зокрема театр, в той мент, коли він знаходить абсолютне одобрення, коли знаходить між собою і глядачем повний контакт, повну гармонію – з того менту треба цьому театрові зачинитись або думати про те, якими шляхами зробитись цьому театрові наново, дійсно соціально вартим, виховуючим, безпокоючим, як-небудь скеровуючим думку свого глядача актором» [3, с. 118].

В одній зі статей Лесь Курбас зазначав, що «перетворення» має п'ять порядків, але він вважав, що в теоретичному аспекті повного розкриття всіх етапів творча лабораторія не здійснила. Можемо висунути гіпотезу, що п'ятий етап (порядок) «перетворення» пов'язаний із глядачем.

У «Поетиці» Арістотеля зазначено: «Зображення життя в художньому творі не тільки дає естетичне задоволення тому, хто сприймає цей твір, але й дає змогу пізнати саму дійсність» [2, с. 12]. Згідно із системою «перетворення», мистецтво дає впізнаваний, але перетворений знак (символ), який асоціаціями повертає глядача у знайому йому реальність світу, але вже якісно в новому тематично

наповненому прочитанні. Саме тема є червоною ниткою, яка проходить через усі етапи «перетворення» і об'єднуючи її компоненти, творить сутнісну єдність цілісної системи.

Тема живе в нас, вона засіяна нашим досвідом, переживаннями, емоційним трепетом. Митець (у різних його іпостасях – автор, режисер, виконавець) за допомогою «перетворення» «тягне» за кінчик клубочка теми глядача, і той починає розкручуватися. У процесі сприйняття такого мистецтва «перетворення» відбувається проживання мистецького досвіду, усвідомлення глибинного змісту тїни, народжується одкровення, що впливає на процес становлення особистості. Система «перетворення» покликана виконувати надзавдання мистецтва – призводити до духовного зростання глядача, його екзистенційної стійкості, здатності змінювати (перетворювати) світ навколо себе.

Це може здатися дещо утопічною ідеєю. Однак вона проглядається через життя і творчість Леся Курбаса: «Митець той, що у відчутті творчому сильніший від існуючих категорій. Мистецтво – це та площа, на котрій вершиться об'єднання всіх нас: говорять до себе людські глибини, дійсне наше «я», безвипадковість і різноманітність індивідуальностей життєвих» [36, с. 38].

У контексті усвідомлення історичних реалій, у яких творили березільці на чолі з Лесем Курбасом, зі знаннями того, що очікувало митця, його творчих побратимів, учнів та Україну вже в наступні десятиліття, ми можемо розглянути цю думку в іншому масштабі, з неабиякою відповідальністю та болем. З думками про скалічені мистецькі покоління, з дистанцією майже в сто років, під час війни з тим самим ворогом, що «застрелив» можливість повноцінного (природного) розвитку та розквіту системи «перетворення», читаємо рядки щоденника Майстра: «Були такі, що плакали за нами. Були такі, що тільки наші вистави зробили їх свідомими українцями» [36, с. 34]. Саме це усвідомлення має відкривати новим поколінням українських режисерів розуміння потужності нашого спадку та нові горизонти творчих завдань. «Мистецтво, особливо театр, мусить повернутися до своєї первоформи – релігійного акту. Воно все-таки по суті – акт релігійний... Пор. Ед. Шюре. Воно – могутній засіб перетворення грубого в

тонке, підняття в вищі сфери, перетворення матерії. Тоді справді театр – храм, і повинен бути чистим і тихим, хоч усякі будуть молитви в ньому» [36, с. 34]. Зустріч із мистецтвом потребує зусиль, погодження зі шкалою цінностей, що пропонують автори. І провокуючи до діалогу, мистецтво має множити кількість «готової» до цього діалогу аудиторії.

У процесі зустрічі з глядачем перевага кінематографа полягає в можливості багаторазового відтворення. Глядач може споглядати твір як у групі з іншими людьми, так і наодинці. Він може переглядати улюблені сцени, ставити програвач на паузу, осмислювати, нотувати враження. У результаті – кожного разу при зустрічі з екранним видовищем з'являються додаткові асоціації. Глядач стає свідком народження нових сенсів у собі, фіксуючи вплив видовища на своє зростання та формування смаку. Це мотивує його відкривати (знову нові змісти в інших кінотворах, ділитися своїми відкриттями із тими, хто готовий до обговорення та цінує таке поняття, як світоглядна суб'єктність).

## РОЗДІЛ III. «ПЕРЕТВОРЕННЯ» В ЕКРАННОМУ ВИДОВИЩІ

### 3.1. Вплив школи Леся Курбаса та засад системи «перетворення» на національний кінематограф

Досліджуючи вплив творчих методів Леся Курбаса та системи «перетворення» на екранне мистецтво, слід спершу проаналізувати, яким чином театр та кіно перетиналися в період, коли формувалися та концептуалізувалися засади театру «Березіль». Відомо, що початок ХХ ст. – це час становлення кінематографа, який на той час був чимось новим, технологічним, масовим. Не дивно, що багато театральних діячів і представників інших творчих професій (музиканти, письменники, художники та ін.) долучалися до процесу розвитку цього виду мистецтва, хоча тоді кіно також часто сприймали як атракцію.

Паралельно з діяльністю творчого об'єднання «Березіль» та бурхливим пошуком нових форм у мистецтві, у 20-х роках ХХ ст. в Україні набуває масового характеру кіновиробництво та прокат. У 1922 році було засновано Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ), яке існувало менше ніж дев'ять років (1922–1930). За цей час на його базі було створено понад 140 ігрових фільмів, кілька сотень неігрових стрічок і кіножурналів, десятки анімаційних мультфільмів. ВУФКУ здобуло славу «українського Голлівуду» та здійснювало контроль над усіма аспектами кінематографічного процесу – виробництвом фільмів, їх дистрибуцією, кіноперіодикою, пропагандою та освітою [16].

Відповідно, паралельно з виробництвом, кінопрокатний процес також зазнає стрімкого розвитку. Улітку 1927 року в Україні вже нараховувалося 1646 постійних кінотеатрів, які постійно функціонували, також було організовано 15 мобільних кінозалів на залізницях. Кінофабрика, яка активно діяла в Одесі, у різні роки приваблювала до себе низку талановитих українських митців. Серед них, зокрема, були Д. Вертов, М. Кауфман, О. Довженко, І. Кавалерідзе, В. Кричевський, Д. Демуцький, П. Чардинін, М. Семенко, Ю. Тютюнник, Ю. Яновський. Звичайно, що такий вибух і поява нових мистецьких форм не могли не привернути уваги Леся Курбаса. Творчий відбиток Леся Курбаса в

українському кінематографі – у створенні чотирьох художніх ігрових стрічок: «Шведський сірник» (або «Дворянське багно», 1922 р.), «Вендета» (відомий як «Око за око», 1924 р.), «Макдональд» (або «Історія одного договору», 1924 р.), агітаційний фільм «Арсенальці» (відомий як «Красний Арсенал», 1925 р.), комедія «Сон Товстопузенка» (1924 р.), яку зрежисував учень Леся Курбаса – Олександр Перегуда [27]. На жаль, ці стрічки не збереглися. Однак в архівній колекції «Музею театрального, музичного та кіномистецтва України» збережено окремі кінокадри (Іл. 4–5).



*Іл. 4. Кадр із фільму «Вендета»,  
режисер – Лесь Курбас, 1924 р.*

*Іл. 5. Кадр із фільму «Макдональд»,  
у головній ролі – Амвросій Бучма,  
режисер – Лесь Курбас, 1924 р.*



Ці кадри, звісно, не дають повного уявлення про кінематографічний спадок режисера, але можемо врахувати думку, що Лесь Курбас не мав достатньо творчого та й, на жаль, життєвого часу, аби оволодіти мистецтвом кіно. У той самий час воно стало для митця матеріалом для нових вражаючих експериментів.

«Після довгих роздумів Курбас вирішив включити кіно в русло мистецьких зацікавлень “Березоля”... Курбас інсценізував роман Елтона Сінклера “Джіммі Гігінс”, майже одразу після публікації заборонений на батьківщині письменника», – пише дослідниця Галина Процев’ят у своїй статті «Виняткова роль Леся Курбаса в розвитку українського кіномистецтва пореволюційних років ХХ століття» [49]. І саме в цій виставі Лесь Курбас уперше застосовує кіноекран на сцені, куди проектуються банкети, раути вищого світу, воєнні кадри (вибухи, пересування військ).

У виставі вражала акторська робота А. Бучми, який утілював образ і на сцені, і на екрані. Надзвичайний ефект на глядача здійснював монтаж кінематографічних і театральних сцен та мізансценування. Таким чином Лесь Курбас застосував засоби кінематографа, аби доповнити сценічний образ і створити новаторський прийом через синтез двох мистецтв. Режисер Борис Тягно згадував, що обговорюючи з Лесем Курбасом сезон 1924 року, він зазначив, що нарахував у «Джіммі Гігінсі» близько двадцяти драматичних жанрів. Б. Тягно поцікавився, як саме їх вдалось поєднати. «Ми це робили за традиційним прийомом кіномонтажу. Монтаж – дуже гнучкий і сучасний прийом», – відповів Лесь Курбас [37, с. 198]. Головними театральними прийомами для Леся Курбаса стали «контрастний монтаж епізодів, символічно-плакатна і фарсова чіткість мізансцен, часом механічне дублювання реплік, жестів, їхня певна лялькова одноманітність» [11, с. 142].

Сам Лесь Курбас вважав кіно монтажем фотознаків; на його думку, головна особливість екранного видовища – це темп, що кіно організовує саме темп. Режисер помічав, що після перегляду фільму всі молекули тіла ніби рухалися в кілька разів швидше. Тому, порівнюючи особливості кіно з концепціями театру акцентованого впливу та театру акцентованого вияву, митець був переконаний, що кінематограф – радше мистецтво впливу, а не вияву [36, с. 64]. Слід враховувати, що Лесь Курбас розмірковував про кінематограф дозвучкового періоду. З появою звуку в кіно все кардинально змінилося, і кінематограф, безсумнівно, став як мистецтвом впливу, так і вияву також, тобто він так само, маючи збагачені засоби



виразності, «навчився» не тільки відтворювати життєву реальність, але й зосереджуватися на «поодиноких завданнях» заради впливу на глядача з огляду на його окремі індивідуальні психологічні особливості, зважаючи на виклики та суперечності часу.

Розмірковуючи про спільність режисерських театральних концептів Леся Курбаса та кіномови режисера Юрія Ілленка, Лариса Брюховецька у своїй статті «Продовження Курбаса. Лесь Курбас і Юрій Ілленко» визначає взаємозв'язок методів. Кінознавиця зауважує, що Ілленко не бачив вистав Леся Курбаса, водночас помітна типологічна близькість образної мови, поетики та естетики. «Треба думати, що спільними були джерела, з яких випливала природа Ілленкового фільму. Природа українського національного видовища, в основі якого – давні традиції вертепу, народних дійств, звичаїв» [10]. В основі обох методів, зазначає Л. Брюховецька, є «збереження національної своєрідності й здатність розширювати мову свого мистецтва, спираючись на образи, закладені в архетипах» [10]. У статті зауважено, що метод «перетворення» Леся Курбаса є животворним і плідним та проявляється час від часу у творчості найталановитіших її митців.

У своєму дослідженні Л. Брюховецька акцентує увагу на спогадах Ю. Шевельова, який у статті «Зустріч з “Березолем”» також зазначав спорідненість поетичної мови фільму Ю. Ілленка «Вечір на Івана Купала» (1968) та школи Леся Курбаса. На думку Ю. Шевельова, картина мала три вирішальні аспекти, які вказували на спільне мистецько-філософське коріння: «не повторення і не відтворення життя, а його ПЕРЕТворення; перетворення засобами конденсованої театральності (як це сказати для кіна – кінарности?); філософський (у випадку Ілленка – історіософський) зміст кожного образу, кожною деталлю, коли глядач мусить співмислити й самостійно мислити, фільм живе Курбасовим, творчим пафосом, його традицією вічного розриву з традиціями» [10]. Науковець вказує на продовження життя «духу Курбаса», виразних ознак його стилю, методу й погляду на мистецтво в мові українського поетичного кіно.

### **3.2. Використання принципу «перетворення» в системі режисерських методів під час роботи над різними видами екранного видовища**

На відміну від створення символів за допомогою театральних умовностей, завдання кінематографа – максимально наблизитися до створення певної екранної реальності. Розглянемо, чи можемо в такому випадку вести мову про застосування принципу «перетворення» та чим цей процес під час роботи над ігровим і неігровим фільмом буде відмінний. Спершу необхідно проаналізувати, у чому особливість кіномистецтва, якими засобами виразності та методами користується режисер у творчому процесі.

У своїй праці «Режисура як мистецтво та професія. Книга 1. Як видовища породили режисуру» режисер, педагог, теоретик Віктор Кісін визначає режисуру, зокрема кінорежисуру, як «мистецтво створення будь-якого видовища». В. Кісін зосереджує увагу на формулюванні «створення», підкреслюючи, що режисерське завдання не лежить у тому, щоб проілюструвати життя, а навпаки осмислити його та створити в якісно новому вимірі: «робити не від п'єси чи сценарію – від життя, від живої поведінки людей... Видовища породили писану драматургію, а не навпаки. Історія мистецтв доводить це незаперечно. Режисура як самостійне мистецтво починає від життя і закінчує новонародженням цього життя у видовищному акті. Сферою застосування режисури є не тільки театр, кіно, телебачення, а й всі види видовищ» [28, с. 7]. Отже, від режисера вимагається не лише взяти естафету, передану драматургом, та розпочати свій етап перетворення, але й важливо розуміти всю природу цього принципу.

Варто здійснити порівняльний аналіз між засобами театру та кіно. Як було визначено, головним інструментом прояву символу, через знак на сцені, для Леся Курбаса був актор – розумний Арлекін. Водночас його жест та слово могли проявити основу драматургії (сюжет, тему, конфлікт) тільки в єдності з груповим, наміченим у часі та просторі, ритмом, рухом, мізансценуванням, декораціями, костюмами, звуком, музикою, світлом. В ігровому (і не тільки) кінематографі виконавці (персонажі/герої) також є основними провідниками теми, але цікаво, що образна мова кіно проявляється через композицію кадру та монтаж, де

визначальним може бути як і герой у певному просторі, так і конкретні предмети. І хоч кіно послуговується схожими до театру засобами, усе-таки існує принципова відмінність. Основними засобами в кінематографі є: крупність, композиція кадру (що включає і мізансценування), сеттінг (світ героя: локації, предмети, костюми тощо), освітлення та кольори, рух, темпоритм, монтаж, звук, музика, (ефекти та комп'ютерна графіка).

Під час дослідження ми виявили, що існує кілька аспектів процесу «перетворення», які для нас є ключовими, аби концептуалізувати можливість використання методу під час роботи над екранним видовищем, а саме:

1. Розуміння загального процесу етапів (порядків) «перетворення».
2. Визначення засобу (символу, образу), через який «перетворення» проявляється.

Розглянемо перший аспект, використовуючи метод компаративістики. Отже, за системою існує чотири основні порядки «перетворення». Перший із них – це перетворення факту з життя в літературний текст. Театр працює з літературним твором драматурга – із п'єсою. В історичному процесі п'єси створювалися в різних жанрах і працювали з контекстами, у яких жив і творив автор. Існують приклади класичної драматургії, також створюються п'єси на сучасну тематику. Звісно і театр, і кіно можуть також створюватися на основі прозових або поетичних творів. Утім, так чи інакше перед створенням вистави створюється спеціальний текст (п'єса). У кінематографі основний текст, який розпочинає творчу реалізацію задуму, – це сценарій. Сценарій може бути авторський або ж створений за мотивами літературного першоджерела (екранізації, адаптації). Уже на цьому етапі автор (драматург) шукає мову перетворення, аби створити «метафору життя». Відомий американський кіносценарист Роберт Маккі у своїй праці «Оповідь. Субстанція, структура, стиль та принципи письмової екранізації» зазначає: «Ми створюємо оповідь не лише як метафору життя, а як метафору життя, сповненого сенсу» [39, с. 185].

Під час створення літературного сценарію автор обирає серед поля життєвих фактів і подій тематику або конкретну історію та конструює унікальний сюжет.

Ми пам'ятаємо думку Леся Курбаса, що вистава без змісту неможлива, без сюжету – так. В історії кінематографа можна знайти приклади фільмів, у яких фактично відсутній сюжет, а увага глядача тримається за рахунок поєднання знаків, символів та алюзій, але для досягнення системи «перетворення» такий кінематограф може слугувати лише окремим прикладом для врахування, що існують виключення.

У центрі сюжету перебуває герой (герої), його (їх) історія. Є різні методи побудови драматургії екранного твору. Найпоширеніші з них – це трьохактна та п'ятиактна структура. Подібно до музичного, літературного твору, вистави, кожна кіноісторія має початок (експозицію), зав'язку, розвиток, кульмінацію, розв'язку та фінал. Однак варто зазначити, що літературний сценарій і кіносценарій є двома різними жанрами письмового твору. Літературний сценарій може бути більш описовим. Автор може використовувати багатий мовний апарат і деталізовані описи, щоб передати атмосферу та створити образи для читача. Мова в кіносценарії загалом має бути більш технічною, конкретною та лаконічною. Він вимагає коротких і точних описів сцен, реплік і дій, оскільки призначений для того, щоб керувати процесом зйомок і роботою команди. Є також різниця і у форматуванні. Формат літературного сценарію може бути більш гнучким і не підпорядковуватися жорстким правилам, характерним для кіносценарію, який має строгі правила форматування, що включають у себе стандартні вимоги до розміщення діалогів, сцен і дій на сторінці. Кіносценарій має стандартні вимоги до шрифту й форматування для забезпечення зручності та єдності у сприйнятті тексту кінокомандою. Зазвичай він створюється з використанням міжнародно визнаного шрифту *Courier New* (розмір 12). Вважається, що 1 сторінка кіносценарію відповідає 1 хвилині екранного часу.

Другим етапом (порядком) «перетворення» є режисерське бачення задуму конкретного твору. Можна дещо сплутати момент, на якому відбувається режисерське перетворення під час роботи над екранним видовищем, адже воно стосується майже всіх процесів, що пов'язані з дослідженням теми, розробкою, пошуком та роботою з виконавцями, фільмуванням (постановкою), монтажем.

Проте варто чітко виокремити – «перетворення» другого порядку відбувається під час зустрічі режисера з авторським текстом (сценарієм) і здійснюється спершу через створення творчої заявки та режисерської експлікації й режисерського сценарію та всіх творчо-виробничих матеріалів (розкадровка, ескізи, операторська, звукорежисерська експлікації тощо) – на другому етапі. В останньому активну участь беруть також інші співавтори екранного твору. Нерідко трапляється, що режисер сам стає автором сценарію до екранного твору. Однак процеси «перетворення» обох порядків усе одно мають свою особливість, і в такому випадку режисер проявляє себе у двох іпостасях – спершу як сценарист (автор), потім як режисер. Також природним процесом є те, що режисер може брати участь у перетворенні літературного сценарію в кіносценарій.

Третій порядок «перетворення» в екранному видовищі полягає у виконавській площині. Тут, як було визначено раніше, режисер має у своєму інструментарії унікальні засоби. Проте спорідненим із системою Леся Курбаса залишається визначальний аспект – робота режисера з актором, пошук Розумного Арлекіна та опрацювання його «жесту» для народження постаті героя. Усі техніки, тренінги та вправи, які запровадив Лесь Курбас у своїй творчій лабораторії, безсумнівно, є корисним методологічним матеріалом для розвитку виконавця. Утім, особливість кіновиробництва вимагає сконцентрованої та плідної роботи з актором, стиснутої в часі, починаючи від етапу кастингу, закінчуючи роботою на майданчику. І в цьому процесі для режисерської професії особливо може стати в нагоді розуміння принципу тривання актора в наміченому уявою ритмі, техніка мімодрами, принцип чотирьох жестів, з яких поставав характер та поняття «просторового плану», які застосовував Лесь Курбас.

У своїй статті «Акторська школа Курбаса і кіно» Наталія Чечель згадує студійку «Березоля» О. Бартошевич, яка зазначала, що «основними предметами у них були “Мімодрама” і заняття на оволодіння технікою контрапосту – “Просторовий план”. Згадана техніка застосовувалась для орієнтації акторів у просторі сцени, її особливість полягала у тому, що необхідно було також вчитись фіксувати позу і повертатись до дії – “це мовби скульптура, що ожила”» [61]. Лесь

Курбас використовував ефект контрапосту – художній прийом, який широко застосовується в образотворчому мистецтві. Ці вправи сприяли розвитку тіла, надавали яскравого сприйняття образу, навчали відчуттю форми та фіксації, акцентували на тому, що на сцені кожен елемент повинен бути виразним і чітким. Режисер наголошував, що простір сцени повинен бути узгодженим зі змістом та ідеєю вистави. Просторовий план включав у себе такі аспекти: розміщення акторів на сцені та їхні рухи; використання елементів сценічного декору й реквізиту і взаємодія з ними; композиція кадру (кадрування) – тобто те, якою частиною сцени акцентується увага глядачів.

Принцип використання техніки мімодрами (від грец. *μίμος* – наслідування й драма) виклав у своїй методичній праці «Вступ до мімодрам» актор Володимир Сладкопєвцев у 1920 році. Це була свіжа праця у творчому полі українського мистецького руху, і Лесь Курбас узявся активно застосовувати перелік вправ та технік для розвитку актора на практиці, які було запропоновано. Сладкопєвцев описує важливість мімічних рухів та їхню роль у мімодрамі й акторському мистецтві загалом. Основною ідеєю є те, що виразність і передача внутрішніх почуттів та станів особи визначаються зовнішніми мімічними рухами. Автор розрізняє п'ять основних видів рухів:

- Рухи дії. Рухи, які виконуються при здійсненні конкретної дії, такої як ходіння чи піднімання.

- Рухи характерні. Рухи, які характеризують особу, виражають її властивості, навички та натуру.

- Рухи інстинктивні. Недовільні рухи, що відображають почуття, настрої, переживання, чуття або пристрасті.

- Рухи описові або мовні. Навмисні, обмірковані рухи, які використовуються для вираження думок, осіб, речей чи подій.

- Рухи доповнюючі. Рухи, що надають силу та гармонію головному рухові через участь усього тіла.

«Вступ до мімодрам» підкреслює важливість мімічних рухів у виразній акторській грі та мистецтві. Автор зазначає: «У всякому разі акторові треба

придбати: 1. гнучкість і рухливість для свого тіла, особливо кінцевостей і обличчя; 2. знання всіх рухів, які він зможе виконати; 3. легкість і гучність у виконанні цих рухів; 4. цілковите розуміння значіння кожного руху» [50, с. 7–8].

Цей методичний підхід у творчій лабораторії Леся Курбаса впливав на розвиток акторських умінь березільців та став безцінним досвідом для них саме в кінематографі: «Стараючись не випадати з наміченого образу й виконувати завдання дії..., я вперше усвідомив користь від мімодрам, над якими доводилося мучитись у березільському вишколі», – згадував актор Йосип Гірняк, аналізуючи свою роботу над роллю попа в кінокартині Леся Курбаса «Вендета», що вийшла 1924 року [61].

Процес створення фільму так само вимагає від актора повного контролю над рухами тіла і виразом обличчя. Він повинен мати глибоке розуміння і вміння керувати інтенсивністю вираження емоцій та фізичних дій, оскільки кожна деталь має неабияке значення. Кінематограф розглядає виконавця під збільшувальним склом, вимагає органіки та не терпить будь-якої неправди.

Крім акторського існування в кадрі, важливою особливістю екранної творчості є засоби виразності для створення художнього образу. У намаганні спростити розуміння принципу «перетворення» та наблизити його до можливості практичного застосування під час роботи над екранним видовищем можна звести концепт до того, що «перетворення» – це і є процес створення художніх образів на екрані. Проте насправді цей аспект – лише окрема складова процесу. Водночас у рамках дослідження варто дослідити термін «художній образ», адже він є одним із ключових.

Поняття «художній образ» належить до складної та багатогранної концепції в мистецтві, яка включає в себе ідею, структуру та виразність об'єкта мистецької творчості в літературі, живопису, кіно, театрі або інших видах мистецтва. «Художній образ – синтезуюча форма художньої свідомості та творчості в цілому, яка втілює, творить та об'єднує зміст твору; характеризується повнотою і цілісністю. В залежності від масштабу охоплення матеріалу х. о. виступає як окрема складова твору або як його подоба в цілому. Наявність х. о. є

визначальною ознакою, атрибутом мистецтва, що *перетворює* чуттєвий аспект естетичних явищ у феномен художньої культури, надає мистецтву рис однієї з вищих форм духовного освоєння буття» [59, с. 702].

*Художній образ* – це внутрішній світ, смисл та емоційна глибина, що відображаються у творі, не просто зображення фізичних рис або форм. Поняття «художній образ» включає:

- Тему, ідею та концепцію. Кожний художній образ має в основі певну ідею чи концепцію, яка відображає авторське бачення світу або певного аспекту життя. Також художній образ є проявленням теми.

- Символізм та алегорію. Художні образи часто можуть бути символами чи алегоріями, які несуть певний смисл або представляють ідеї, які виходять за межі прямого зображення.

- Емоційну виразність. Художні образи здатні викликати емоційну реакцію у глядачів. Вони можуть викликати радість, смуток, відразу, захоплення тощо.

- Інтерпретацію. Художні образи залишають простір для інтерпретації та особистого сприйняття. Кожна особа може розуміти образ по-своєму і відкривати в ньому нові значення.

- Засоби виразності. Залежно від виду мистецтва, автори можуть використовувати для створення художнього образу різні засоби виразності: мову, кольори, форми, музику, ритм, кадрування, світло, звук тощо.

«Художні образи можуть бути створені в різних мистецьких формах і вони відіграють важливу роль у творчому вираженні та сприйнятті мистецтва. Вони є ключовими складовими будь-якого мистецького твору та допомагають передати ідеї, почуття і є відображенням авторського погляду на світ» [48, с. 161].

Розглянемо четвертий етап системи. Ми визначили, що «перетворення» – асоціативний місток між життям та *глядачем*. Саме в цьому аспекті варто дослідити кінорежисерський метод (метод режисера екранного видовища), який може прогнозувати зустріч перетвореного з життя образу з майбутнім глядачем.

Продовжуючи дослідження природи «видовища» В. Кісіна, яке за його формулюванням визначено як «спеціально організована у часі та просторі



публічна демонстрація соціально значущої поведінки», режисер Василь Вітер у статті «Віктор Кісін: на шляху до видовища» звертає увагу на особливість поділу у видовищному акті на виконавців та глядача: «У всій історичній панорамі дослідження видовищної культури, починаючи від мисливської гри та похоронного обряду і завершуючи телебаченням і театралізацією та екранізацією політичних подій, відчувається пошук цієї напруги боротьби. Виконавці і глядачі взаємопов'язані, вони в постійному пошуку один одного і в постійних вимогах один до одного» [14, с. 34].

Отже, життя будь-якого видовища пов'язане з його майбутньою зустріччю із глядачем. Щоб ця зустріч відбулася, останній має відчувати поштовх. Мотивувати глядача може очікування переживання знайомої драматургії, участь улюбленого виконавця або ж режисерський стиль автора. Екранне видовище не є винятком. Перспектива зустрічі з аудиторією впливає на роботу режисера на кожному етапі реалізації задуму, змушуючи прогнозувати цей майбутній діалог.

Режисер перебуває в діалозі із глядачем від перших кроків створення видовища. Він не тільки має певні вимоги до глядача, а також прогнозує тематичне очікування, пробуджує ідентифікацію, звертається до архетипів. Усі ці основні засади стосуються і процесу застосування методу в роботі над екранним видовищем.

У театрі спілкування із глядачем відбувається безпосередньо під час його взаємодії з образом, який творить актор. Василь Василько, викладаючи засади режисерської системи Леся Курбаса, зазначав, що зафіксовану партитуру ролі Вчитель називав «механізованою фактурою», під «фактурою» розуміючи суму умовних знаків, які комбінуються в такий спосіб, щоб викликати у глядачів асоціації певної реальності. Ці асоціації виникають у випадку гармонізованої єдності драматургії, режисури, акторської майстерності – заради розкриття *теми*.

Під час роботи над екранним видовищем перед режисером та його командою стоїть завдання створити не так умовність знаків, як саму екранну реальність, у яку повірять глядач. Для створення цієї реальності визначальним є виклад історії в певному екранному часі та просторі. Для цього конструктору автори

планують візуальний світ (*setting*) картини, крупність плану, рух, монтаж, поєднання зображення зі звуком, створюючи часопростір подій, у якому живуть персонажі. Процес розібраний на частини, щоб врешті створити одне ціле. Однак попри всю інженерну особливість роботи над екранним видовищем, перед авторами залишається основне завдання – створення художнього образу, що так само, як і в театрі, спричинить ряд асоціацій та матиме емоційний вплив на глядача. Утім, на відміну від класичних форм театру, де глядач перебуває на певній дистанції від видовища, екран наближає події, змушує ставати їх учасником, переживати запропоновану реальність досить особисто. Із цією особливістю кіномистецтва і працює автор.

Режисер прогнозує цей вплив, розраховуючи на певний досвід глядача, на його тематичне очікування. З 2013 року українці переживають події, що стають спільним досвідом нації. Невдовзі після Революції Гідності можна було спостерігати, як аудиторія на сеансах одного з українських фільмів підводилася, коли з екрана лунав Гімн України. А фільми на тему сучасної війни щораз знаходять гострий та емоційний відгук в українського глядача, викликаючи дію, що єднає.

Розраховуючи на певний спільний емоційний досвід глядача, важливо пам'ятати, що екранне мистецтво розвивалося, рухаючись від прямої фіксації реальності до створення кінематографічних послань про авторське сприйняття світу. У своїй монографії «Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі)» українська кінознавиця Ірина Зубавіна зазначає, що шлях розвитку кінематографа видається вельми симптоматичним: «...розпочавшись з наївної рефлексії світу через зафільмовані фрагменти реальності, він поступово перетворюється на своєрідний спосіб трансцендентного обміну чуттєвою інформацією про сенс буття, “зашифрованою” у кінематографічних посланнях. Своєрідним кодом інтерпретації цих меседжів є режисерський стиль» [23, с. 13]. У результаті трансформацій природно, що відбувся також і розвиток кінематографічних жанрів, які допомагають у

комунікації між авторами та аудиторією. Режисер ніби домовляється із глядачами про спосіб, у який відбудеться спілкування.

У пропонованому дослідженні розглянуто порядки Системи, значною мірою спираючись на практику ігрового кінематографа. Однак етапний процес «перетворення» в різних видах екранного видовища матиме свої особливості. У неігровому кіно ми не маємо актора, замість нього провідником теми стає документальний герой. І проявлення основного задуму через нього полягає в методі фільмування, спостереження за ним. Як і в ігровому фільмі, для документального кіно є необхідним створення спочатку літературної основи (сценарію). Інколи ж факти з життя в документалістиці можуть бути зафіксовані відразу на «плівку», без «перетворення» першого порядку (від життя до літератури). І тут варто зрозуміти, що Система буде працювати дещо по-іншому.

Якщо в ігровому кіно вже на першому етапі відбувається селекція подій, які мають бути перетворені в текст, у документалістиці цей вибір інколи здійснюється в процесі опрацювання значної кількості вже відзнятого (або існуючого, архівного) матеріалу. Проте навіть тоді цей матеріал може бути перетворений у текст (розшифровку) і «змонтований» на папері. Розглянемо, чи може в такому разі неігровий кінематограф послуговуватися художніми образами. У документалістиці автори зазвичай не творять образ, а шукають його. Звісно, є приклади документального кіно, у якому важко знайти художні образи, вони більшою мірою виконують завдання інформування. Утім, виходячи із творчого завдання режисера та команди, у будь-якому жанрі неігрового кіно можливо створити образну мову, яка викликатиме низку асоціацій у глядача і діятиме за принципом «перетворення».

### **3.3. Аналіз застосування елементів принципу «перетворення» в ігровому кінематографі**

Для досягнення «перетворення» під час створення екранного видовища, працюючи над кожною сценою, режисер має знайти механіку, а саме технічну відповідність задуму (вибір апаратури, оптики, кадрування та інших технічних

складових), визначити пластичне вирішення зображення (глибина, колір, освітлення, мізансценування, художні елементи) та знайти жест для народження образної мови. Проте особливість екранного мистецтва полягає в тому, що під жестом ми можемо розуміти не тільки виконавський аспект, але й певний аудіовізуальний знак, що виринає в екранному часопросторі й кожного разу проявляє головну тему, рухає драматургічну дію та працює на цілісність задуму. Цього можна досягти через взаємодію актора з простором (мізансценування), відображення предмета-символа, елемента пейзажу, об'єкта інтер'єру та ін. Крім художнього вирішення зображення, особливим провідником образу, відповідно – теми, є музично-звукова складова твору. Також важливий інструмент для досягнення «перетворення» в екранному видовищі – монтаж, який є способом творчого освоєння матеріалу для вибудовування історії, розстановки акцентів для розкриття контексту, та, найголовніше, фіналізації проявлення художніх образів у тілі твору.

Американський режисер, продюсер, сценарист Френсіс Форд Коппола в праці «Живе кіно і техніка його виробництва» зазначає, що «базовою одиницею в кіно є кадр, так само, як у театрі базовою одиницею є сцена. А от у телебаченні базовою одиницею буде подія» [32, с. 17]. Якщо в театрі актор рухається в сценічному просторі, то робочий знімальний майданчик у кіно може бути надзвичайно малим, це ускладнює роботу актору. Крім того, кожен міліметр у кадрі має важливе значення і може змінити виразність композиції кадру. Особливості побудови композиції кадру та мізансцени в кінематографі вимагає від актора діяти в чітких межах кадру з точною фіксацією руху: недопустимою є зміна траєкторії або зволікання дії щодо намічених точок, адже це може порушити ланцюг технічних аспектів та, як наслідок, – рішення сцени. Необхідно, аби дія в кадрі органічно жила в кожному кроці актора, кожному жесті, кожному погляді, кожній мізансцені. Особливість мізансцени створює загальний малюнок видовища.

У кіно акторам задля правдоподібності доводиться також працювати на натурі, що потребує додаткових зусиль, адже навіть зміна погодних умов впливає

на ступінь сконцентрованості виконавця. Важливо «включити і натуру» в дію, змусити працювати її на глядача, аби деталі відкритого простору також працювали на кінцевий результат видовища. Специфіка фільмування у павільйоні пов'язана з роботою зі світлом, майже кожен кадр – це нова схема світла. Проте в технічних паузах, поки йде нова розстановка, актори можуть відволікатися, розосередитися. У цей момент для режисера важливо утримати загальну увагу – зібрати групу, нагадати тему твору, проговорити майбутні завдання. Адже кадри, епізоди зазвичай знімають не послідовно, цілісність видовища губиться, тож важливо зберігати момент тривання всієї групи виконавців.

Ще однією особливістю кіновиробництва є те, що режисер має брак часу щодо роботи з виконавцями. Недаремно режисери працюють з одними й тими самими акторами над різними проєктами через уже налагоджені зв'язки та розуміння стилю спільної роботи. Зустріч задуму з виконавцем відбувається ще на стадії ознайомлення зі сценарієм та його головною темою (застільний період або ж кастинг).

У кожного з режисерів свій підхід, хтось використовує показовий спосіб роботи з виконавцем, хтось починає роботу з мізансценування, – не існує чітких правил. До прикладу, італійський режисер Ф. Фелліні міг змінити претендентів на ролі в процесі виробництва, враховував нову «реальність», активно співпрацював з актором (аж до дружнього зближення), під час фільмування давав закадрові репліки, провокуючи актора до імпровізацій. Це вже більше ніж метод роботи, це – спосіб існування. Підбір статистів, типажних непрофесійних акторів на другорядні ролі відкриває можливість невичерпних контактів з людськими образами. Іноді режисер не може визначитися, кому надати перевагу у виборі головних виконавців. Кожен з них може актуалізувати свої таємні можливості. Італійський режисер М. Антоніоні відрізнявся значною кількістю дублів, але майже не давав вказівок акторам, знімав їх у дії без діалогів, таким чином напрацьовуючи достатньо екранного часу для розкриття режисерського задуму.

Режисер проживає життя персонажів до зустрічі з акторами, а під час роботи на майданчику, коли гра в уяві ще продовжується, вносить корективи, так твір стає

набагато об'ємнішим. Добре розвинена, підпорядкована волі *уява* є одним із найпродуктивніших способів репетиції. Без участі тіла й голосу, без зовнішніх обмежень, пов'язаних зі співпрацею з робочою групою, гра відбувається за підказкою творчої інтуїції. І хоч те, що народжено в уяві, відрізняється від того, що на майданчику, проте під час фільмування дублів багато що поступово перетворюється в кінцеву реалізацію, що фіксується режисерською командою: «Стоп. Знято!».

Сучасні технічні можливості такі, що знімальна техніка може «їхати», «плавати», «літати», нині кожен має камеру у своїй кишені. Можна побудувати композицію кадру, застосувати інші кінематографічні засоби виразності, та не завжди відбувається «перетворення».

Французький режисер Клод Лелуш запальний за характером, у роботі діє швидко та пристрасно. Через екранне видовище, а саме фільм «Чоловік і жінка» (1966) (Іл. 6), режисер подарував усім стан закоханості: і акторам під час роботи, і майбутнім глядачам. Він запалив учасників проекту, оповідаючи та захоплюючи задумом, і зумів цей процес пронести через усі етапи реалізації, аж до фестивальных показів, і далі, і досі. Елемент «перетворення» в цій картині – в епізоді кохання головних героїв, де поруч із пристрасною сценою інтиму вмонтовані спогади героїні про чоловіка, який нещодавно загинув. Аудіовізуальне рішення через паралельний монтаж теперішнього та минулого, акторське виконання, композицію кадрів, закадрову музику проявляє біль, який ще й досі не полишає героїню та стоїть на заваді нових почуттів. Сцена викликає низку асоціацій, будує багатоплановість емоційного переживання обох персонажів та глядача.



*Іл. 6. Кадри з фільму «Чоловік та жінка»,  
режисер – Клод Лелуш, 1966 р.*

Іноді ідеї застосування елементів «перетворення» авторами в екранному видовищі відчуються дещо очевидними (знайомими). Та варто зважати, що на час вирішення завдань, які ставили перед собою автори, це було актом не лише яскравим, але й сміливим.

Український кінематограф отримав визнання у світовому контексті завдяки своїй образній та поетичній мові. Саме в нашій країні з'явилося унікальне явище – «поетичне кіно», основною особливістю якого було створення кінооповідей, наповнених глибокими символами.

Один з таких фільмів, що включений до списку найкращих творів українського кінематографа, є стрічка Леоніда Осики «Камінний хрест» (1968), знята на основі новел Василя Стефаника «Камінний хрест» та «Злодій». Історія родини Дідухів, яка, втрачаючи віру в багатство і щастя на рідній землі, вирушає на еміграцію до Канади, віддзеркалює долю багатьох українців на межі XIX–XX ст.

В одній з перших сцен фільму Іван Дідух виснажливо працює, аби зорати суху землю на своїй ділянці на пагорбі. Земля тут нагадує великі брили каміння, по яких несилу ступати герою та його коню. Звучить дзвінкий спів птаха, що супроводжує важку працю старого Івана. Йому важко витримати цю пташину пісню, що ятрить душу, і він голосить щосили, дивлячись угору: «“Лети собі геть до неба! І скажи своєму Богові, най мені дурну птаху не посилає зі співом. Коли

такий він потужний, най мене в Канаду не засилає!” – цей пронизливий момент зафільмовано за допомогою руху крана, герой спочатку знаходиться на крупному плані, де починає “розмову з небом”, він розвертається і йде по сухій, усіяній ґрунтовими брилами землі до свого коня. Камера починає потроху підійматися над ним, відкривається далекий красивий краєвид. Дідух знову обертається та, погрожуючи кулаком, продовжує кричати “птасі”, після – йде далі. Камера досягає найвищої точки, де Іван – маленька людина, загублена серед краси та одночасної жорстокої посушливості рідної землі, що ніби витискає його» [48, с. 165]. Через розмову з птахою режисер створює ряд асоціацій в уяві глядача, найпотужніша з яких – розмова з Богом (Іл. 7).



Іл. 7. Кадри з фільму «Камінний хрест»,  
режисер – Леонід Осика, 1968 р.

Майстром поетичних художніх образів та перетворень на екрані є також грецький режисер Тео Ангелопулос. Його фільм «Погляд Улісса» (грец. *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*) оповідає історію, основна дія якої розгортається в 1990-х роках. Головний герой здійснює подорож, яка паралельно поєднується з історичними подіями на Балканах у період з 1900-х до 1950-х років. Час від часу головний сюжет переривається, і герой опиняється в іншому історичному періоді, але в тому самому географічному місці. Сюжет засновано на безпосередній аналогії з «Одіссеєю» Гомера. В одному з епізодів герой прямує на потязі до Бухареста, на вокзалі його зустрічає молода жінка, яку він називає матір'ю. Жінка, одягнена в стилі 1940–1950-х років, заходить у частину сучасного вагона, разом вони переходять у вагон старого зразка, їдуть до міста Констанци. Світ навколо змінився – навколо ходять озброєні солдати та цивільні, по деталях стає зрозуміло,



що дія перенеслася в часи кінця Другої світової війни. На вулицях Констанци на техніці їздять солдати радянської армії, рух демонстрації червоних, жінка веде чоловіка через натовп за руку, як маленького хлопчика.

У місті Констанци вони разом потрапляють на сімейне свято, що присвячене звільненню тата головного героя. Тут він бачить усіх своїх родичів, бабусю, дідуся, тіток, сестер. У фое будинку входить чоловік, ми розуміємо, що це і є той, на кого всі чекали. Хтось починає грати на фортепіано, усі радісно танцюють та вітають один одного: «Щасливого 1945 Року!». Героя запрошує до танцю мати, він ніяковіє і каже, що так і не навчився танцювати. Раптом на порозі з'являються два комісари, вони беруть під руки одного з чоловіків, який танцював зі своєю дружиною, та виводять його пританцьовуючи. Чоловік повертає голову і проголошує: «Щасливого 1948 Року!». Камера спостерігає за всім, що діється на загальному плані, що не змінюється. Мати героя просить чоловіка забрати її та поїхати. Танці продовжуються, у якийсь момент батько героя піднімає догори документи, які тримає в руці, і проголошує: «Є візи!». «А скільки ще грецьких родин їде?» – запитує один зі старших чоловіків. «Вісім родин. Ще євреї та румуни», – говорить батько. «Так тут зовсім нікого не лишиться», – відповідає йому старший чоловік. Уся дія продовжується в танці під акомпанемент піаніно. Невдовзі служниця повідомляє батьку героя про те, що прийшов Народний комітет з питань конфіскації. Група чоловіків, які з'явилися на порозі, починають виносити все з будинку, у якийсь момент вони забирають піаніно – музика стихла. У порожньому будинку тато героя говорить тим, хто залишився: «З Новим 1950 Роком! Давайте востаннє зробимо спільне фото». Усі стають обличчям до камери, як до фотоапарата, створюючи відповідну мізансцену. Мати стоїть по центру й гукає: «Іди сюди». З-за кадру вибігає маленький хлопчик, ми розуміємо, що це наш головний герой у дитинстві. Від мізансцени сімейного фото камера повільно наближається до крупності портрета героя (Іл. 8).



*Іл. 8. Кадри з фільму «Погляд Улісса»,  
режисер – Тео Ангелопулос, 1995 р.*

У наведеному прикладі ми бачимо, як засобами кінематографічної виразності та мізансценуванням режисер створює сцену, яка нагадує машину часу. Окремі репліки дають нам зрозуміти, який шлях довелося подолати його родині в період з 1945-го по 1950-ті роки та які були передумови їхньої еміграції. Кожна дія та пластика виконавців створює в уяві глядача ряд асоціацій. Музика й танці народжують метафору швидкоплинності життя, окремих миттєвостей безтурботності, які в будь-який момент можуть бути перервані драматичними подіями.

Один із прикладів застосування елемента принципу «перетворення» в сучасному кінематографі можемо побачити в останньому фільмі Крістофера Нолана «Оппенгеймер» (2023) з Кілліаном Мерфі в головній ролі Роберта Оппенгеймера. У цій сцені фізика розпитують щодо його романтичних зв'язків з однією з учасниць комуністичного руху в США на початку його кар'єри. Глядач уже знає, що герой мав стосунки із цією жінкою й пізніше, уже після одруження. В одній з мізансцен ми бачимо Оппенгеймера в костюмі за столом через ліве плече допитувача. За спиною героя, на дивані сидить дружина фізика. Поступово камера починає рухатися зліва направо, перекриваючи героя. Глядачу показують напружені портрети основних учасників сцени: Роберта Оппенгеймера, його дружини, допитувача. Повертаючись до ракурсу зі спини допитувача, ми знову бачимо головного героя, який з'являється вже з-за правого плеча того, хто веде допит, але цього разу Оппенгеймер уже повністю голий, хоча всі продовжують поводитись як і до цього (Іл. 9).



*Іл. 9. Кадри з кінофільму «Оппенгеймер»,  
режисер – Крістофер Нолан, 2023 р.*

Після цього камера фокусується на дружині фізика, вона дивиться на нього з дивана й «бачить» коханку чоловіка, що також оголена і сидить на Роберті. Коханка робить характерні рухи, демонструючи сцену інтиму, потім піднімає голову і дивиться на дружину фізика. Дружина Оппенгеймера відвертається.

На прикладі цього епізоду ми бачимо, як режисер завдяки такому методу, який ми можемо назвати «перетворенням», змушує глядача зчитувати ще додаткові змісти, крім очевидного – процесу допиту. У напруженні між героями, в оголенні та сцені інтиму ми зчитуємо відразу кілька асоціацій: розпитуючи Оппенгеймера про інтимні зв'язки з жінкою з «іншого табору», допитувач ніби роздягає героя, оголюючи всі його страхи. Водночас поява коханки в очах дружини підкреслює той факт, наскільки болісним для неї був цей зв'язок чоловіка, до того ж ще й небезпечним.

У контексті сучасного національного кінематографа важливо зауважити, що сьогодні міжнародна спільнота відкрита до української культури, що сприяє творчій мотивації та появі нових екранних видовищ, зокрема, теми яких пов'язані з війною. Застосування методу «перетворення» в екранному видовищі надає можливість українським режисерам актуалізувати свій особистий стиль та здивувати світ особливою унікальною кіномовою.

#### **3.4. Режисерський метод застосування принципу «перетворення» на прикладі творчого мистецького проєкту**

У рамках пропонованого дослідження творчою складовою проєкту є фільм-лекція «Перетворення», у якій розглядаються основні засади методології Леся Курбаса, аналізується досвід роботи над підготовчим періодом проєкту повнометражного ігрового фільму «Джеря» за мотивами твору Івана Нечуя-Левицького «Микола Джеря» та реалізація повнометражного художнього неігрового фільму «Пробуджені війною» (вихід заплановано на 2024 р.).

У межах розробки кінопроєкту «Джеря» було опрацьовано та проаналізовано на практиці природу першого та другого порядку (його початку) «перетворення».

Під час дослідження відбулася низка експедицій та зустрічей з експертами, які допомогли усвідомити, яким чином І. Нечуй-Левицький працював з історичним контекстом, у якому він жив і творив. Спираючись на результати цих пошуків та досліджень, було здійснено роботу над перетворенням літературного твору «Микола Джеря» на кіносценарій. Наступний етап від кіносценарію до реалізації задуму: у кінематографічний спосіб, застосовуючи елементи «перетворення», відобразити випробування головного героя, незважаючи на тиск обставин, у намаганні бути самим собою як екзистенційну стійкість, а втечу-подорож – як шлях до становлення особистості.

Розглянемо, яким чином розуміння принципу «перетворення» лягло в практичну площину виконання однієї з частин творчого мистецького проєкту. Як було з'ясовано раніше, літературна основа – текст, у який автор перетворює факти та події з життя, таким чином здійснюючи «перетворення» першого порядку. Літературна мова зазвичай має більше описів деталей та станів героїв. Кіносценарій своєю чергою зосереджується на дії, русі та темпі, його завдання – дати уявлення про майбутнє зображення та події, які мають з'явитися на екрані. Розглянемо «перетворення» літературного тексту І. Нечуя-Левицького в кіносценарну форму на прикладі «Сцени Весілля». Опис цієї сцени в «Миколі Джері» виглядає таким чином:

*«Після обіду в Нимидориного дядька на застеленому столі стояло соснове гільце, обквітчане колосками вівса, калиною та барвінком. На столі лежав здоровий коровай, обтиканий голубами, позолоченими сухозліткою; кругом короваю лежали шишки. На посаді сиділа Нимидора, спустивши очі додолю, а кругом стола сиділи дружки й співали весільних пісень. В хаті було повнісінько людей. Діти стояли на лавах, на полу, навіть на припічку. Дружки співали, а Нимидора плакала. Вона згадала свою небіжку-матір: “Якби була жива моя мати, в мене коровай був би біліший, і рушники були б не такі прості, й одежа на мені була б не така дешева. Не так виряджала б мене з дому мати, як виряджає дядина”.*

*Перед вечором прийшов молодий з боярами, свашками та світилками. Нимидорі стало веселіше, але її думка все літала коло матеріної могили. <...>*

*Ввечері смерком одвезли молоду в Вербівку. Як переїжджала молода через вербівську греблю, хлопці наставили кулів, наклали соломи й запалили. На других кутках, де справляли чимало весілля, так само йшла перезва, і скрізь по селі палало полум'я. Усе село ніби палало в час перезви, бо все село гуляло на весіллі. В близьких селах думали, що в Вербівці пожежа.*

*Другого дня, в понеділок, не було й панцини. Все село гуляло на весіллях. На Нимидору наділи Миколину шапку, шапку оповили довгою червоною двойчастою стрічкою» [43].*

У процесі перетворення цього досить детального опису в текст кіносцени відбулася низка спроб. Спочатку було здійснено спробу максимально детально передати етапність подій, які описані в І. Нечуя-Левицького, але після кількох етапів опрацювання стало очевидним, що в екранному часопросторі весілля має сприйматися як цілісна подія. І це завдання є важливішим, ніж принцип ілюстративного відображення послідовності заходів, на яких зосереджується автор. Зрештою, сценарне вирішення постало в такому вигляді:

#### «ІНТ. ДЕНЬ. ДЯДИНА ХАТА

Заплакана Нимидора. Плаче і співає, вона – наречена, сидить на посаді у хаті свого дядька, оточена молоддю, дітьми різного віку та родичами, що стоять на лавах, на полу, на припічку. Нимидора співає про матір, якої немає поруч. Решта їй підспівує.

За Нимидорою приходять молодий, Микола, з боярами, свашками та світилками.

#### ЕКТ. СЕЛО. МІСТ ЧЕРЕЗ ГРЕБЛЮ. ВЕЧІР–ДЕНЬ. ВЕСІЛЬНІ ПЕРЕЗВИ

Нимидору на возі перевозять через міст, підпалюють солом'яні кулі по обидва боки мосту.

Наречена на возі їде повз вогонь. Вона вдивляється у полум'я.

Весілля в різних кутках села.

Молоді пари, музика.

Молоді та гості у дворі Джері.

ЕКТ. СЕЛО. ВЕЧІР. ПОДВІР'Я ДЖЕРІ

До двору під'їжджає осавула. Він заздрісно дивиться на Миколу, котрий грає на скрипці.

Старий Джеря насторожено дивиться на осавулу, мати дивиться на Варку, котра проїжджає повз на візку та на мить зупиняється.

Варка дивиться на Нимидору.

Нимидора крутиться у танці у шапці Миколи, що оповита довгою червоною двойчастою стрічкою.

Микола дивиться на Нимидору.

Нимидора кружляючи, малює навколо себе стрічками коло. Чути осавулу, який вже напідпитку, він гукає, що свято скінчилось, час розходитись».

В усі часи України «в огні» аж до подій сьогодення ведеться боротьба за екзистенційне існування нашого народу. Вражаюча трагічна реальність повномасштабного вторгнення росії в Україну змусила переосмислити мистецьке завдання як громадянський обов'язок. Під час реалізації повнометражного художнього неігрового фільму «Пробуджені війною» (вихід заплановано на 2024 р.) принцип «перетворення» почав працювати на абсолютно іншому рівні (Іл. 10). Проєкт присвячено подіям окупаційного періоду на Київщині та його наслідкам.

У перші дні деокупації Київської області разом із колегою, виконавчим продюсером та оператором Олександром Мещеряковим було розпочато документування наслідків російської окупації в регіоні. Рухаючись локаціями, де відбувалися бої, здійснено фільмування руйнації будівель, інфраструктури, свідків подій, постраждалих, працівників спеціальних служб. Попри небезпеку замінування великих територій, команда працювала в Бучі, Ірпені, Гостомелі, Горенці, Бородянці, Бабинцях. Події розгорталися стрімко, необхідно було якнайшвидше фіксувати масштаб трагедії, спричиненої російським вторгненням. Невдовзі зародився задум створення повнометражного документального фільму.

Керуючись принципом поетапного перетворення жахливої дійсності в кінематографічну форму, найперше було здійснено пошук головних героїв, свідків подій. Героями кінопроєкту стали сім'я Сергія та Наталі Вутянових, які знаходять один одного після страшної російської окупації; Віталій та Сергій – водій та механік БМП 72-ї окремої механізованої бригади імені Чорних Запорозжців Збройних сил України, яка відіграла ключову роль у захисті Києва й Київської області та продовжує запеклу боротьбу на передовій; Андрій Галавін, настоятель Храму Святого Апостола Андрія Первозванного (ПЦУ) у м. Буча, який став провідником скорботного паломництва на місце ексгумації тіл на території храму.

Після ознайомчих документальних спостережень було розпочато процес першого порядку «перетворення» – створення сценарію. Під час наступних фільмувань, уже зі сформованим творчим задумом, почала проявлятися тема майбутньої стрічки, здійснювалися пошуки художніх образів, які могли б проявити її та надати подіям переосмислення. Єдність задуму полягає в сплетінні історій головних героїв із символами наслідків окупації, і в такий спосіб проявляє на екрані третій порядок «перетворення».

Так, готуючись до фільмування заходу «Буча. Реквієм», який відбувався в одній із головних локацій стрічки – Храмі Святого Апостола Андрія Первозванного, було вирішено спробувати подати образ Храму як німого свідка події. Символічно те, що на момент вторгнення храм ще перебував у процесі будівництва, на його територію тільки-но завезли бруківку, якою мали б обкласти територію навколо церкви. Храм зустрів окупанта, будучи білосніжним та порожнім, службу правили в нижній церкві (яка знаходиться під основною будівлею). У перші ж дні вторгнення росіяни влучили в будівлю храму та залишили на ній «рани». Пізніше на території дозволили здійснити масове тимчасове захоронення тіл цивільних жертв міста Бучі. Блоки бруківки, яку не встигли покласти, фактично перетворилися в надгробні камені над цим масовим похованням. Під час події «Буча. Реквієм» усередині храму зробили експозицію фотографій убитих та закатованих жертв. Зафільмувати цю історію в найвиразніших символах, знайти правильне монтажне рішення стало творчим



завданням проєкту. Таким чином, храм у стрічці – свідок подій, місце прихистку, збереження пам'яті та молитви. Пізніше саме ця сцена стала центральною в тілі стрічки.



*Іл. 10. Кадри з фільму «Пробуджені війною» (вихід заплановано на 2024 р.),  
режисер – Ірина Правило*

Якщо в інших обставинах (мирного часу), працюючи над видовищем, режисер створює атмосферу нереальності мистецького твору, у яку занурює

глядача, то під час роботи над фільмом «Пробуджені війною» всі учасники перебували в атмосфері «театру воєнних дій», де кожен з них відігравав свою роль: режисер як свідок і митець, герої – як свідки та виконавці, і всі разом – як глядачі концентрованої дійсності, у яку важко було повірити та сприйняти. На відміну від звичного тривалого процесу перетворення життєвих явищ у мистецькі форми, реалізація відбувалася в екстремальних умовах, шаленому стрімкому темпі. Творче завдання полягало в тому, аби не просто зафіксувати події, а в ході роботи вже шукати символи та образну мову, які можуть допомогти передати майбутньому глядачу ту тривожну вражаючу крихку реальність та атмосферу, які змінювалися щодня через велику концентрацію вражень, переживань, викликів, свіжих спогадів як героїв проєкту, так і його авторів.

Ключовим етапом стала робота режисера над монтажем стрічки, під час якого почали вимальовуватись образи героїв, komponуватись сцени, було сформульовано тему: «розталь ціпеніння». Відзняті документальні кадри викликали гамму почуттів, збуджували уяву авторки, що породжувало нові асоціації та символи – видимо відбувався другий та третій порядок «перетворення».

Четвертий етап принципу «перетворення» (зустріч із глядачем) на прикладі даної практичної складової можна проаналізувати за відгуком аудиторії (Іл. 11) після першої демонстрації матеріалів проєкту (промо-фільму) – публікації на відеохостингу «YouTube».

Кінокритикиня та мистецька оглядачка Анастасія Канівець у рецензії на промо-фільм зазначила: «Автори документального проєкту прагнуть не лише зафіксувати, але й мистецьки подати його, дбаючи про стиль і зміст: тут багато ефектних кадрів, але це не порожня красивість, а “перезформатування” реальності в образ, насичення його додатковими смислами. Саме так працюють вертикальні панорамування поруйнованого будинку чи вцілілого храму, що стають символами відповідно знищеного мирного життя і збереженої надії» [26].



@iryna\_rybenko 1 рік тому

Чудова робота! Дуже дякую за таке мистецьке відображення реалій української боротьби за перемогу.



1



Відповісти



@mariapon 1 рік тому

This is captivating and raw. The brutal visceral honesty of this trailer got to me. Looking forward to seeing the whole documentary.



4



Відповісти



@kurtsobenko8982 11 місяців тому

Боляче дивитись, але це потрібно знати і бачити всім. Дякую!



@oleksandrskorokhod2032 11 місяців тому

Дякую за цей ролик, за цей зафіксований спогад нашої української історії... Тяжко, звісно... Особливо розстріляні машини з наклеєними листочками "діти"... Багато чого згадувалося з тих перших днів та цих майже 9 місяців війни загалом... Ми ж схильні забувати й витісняти подібні речі зі свідомості.

Але, маю відмітити, як на мене ролик досить витриманий (без кривавих сцен, чи чогось такого) і є певна ідейна нитка - про людський дух, віру, націю. Мені особисто було б цікаво подивитися весь фільм, хоча розумію, що буде не просто місцями.

### *Лл. 11. Відгуки на промо-фільм «War Docu. Promo Short»*

*(у рамках проекту «Пробуджені війною» (вихід заплановано на 2024 р.)),*

*режисер – Ірина Правило*

Складність проекту полягала в обмеженій можливості фільмування героїв, зокрема військових, спричиненій зміною дислокації бойового підрозділу; структура стрічки вимагала часопросторової дистанції між інтерв'ю героїв та документальними спостереженнями, що потребувало додаткового контекстного

матеріалу, безпосередньо пов'язаного з воєнними діями. В окремих випадках знімання такого матеріалу було недосяжним завданням.

Проте з думкою опрацювання елементів системи «перетворення» в режисерському підході вдалося створити повноцінне екранне видовище – повнометражний художній документальний фільм «Пробуджені війною» (вихід заплановано на 2024 р.). Унікальність мистецького досвіду – в одномоментній зустрічі життєвої дійсності як автора тексту, режисера, відповідального за перетворення в художню форму, виконавця – учасників подій, та глядача в історично-культурному контексті. Остаточне проявлення *п'ятого порядку «перетворення»* на прикладі згаданого проєкту ще попереду. Із часовим віддаленням від подій, з розширенням аудиторії множитиметься асоціативний ряд та його вплив на зростання майбутніх поколінь.

## ВИСНОВКИ

У результаті опрацювання, вивчення та розкриття принципів системи «перетворення» в науковому обґрунтуванні виведено найважливішу думку проєкту – висвітлення цінності існування системи, специфіки застосування елементів «перетворення» та впливу на майбутнього глядача як частини режисерських методів роботи над екранним видовищем.

У першому підрозділі першого розділу наукового обґрунтування розглянуто історіографію, джерельну базу творчого мистецького проєкту та здійснено аналіз концепцій українського мовознавця та філософа О. Потебні щодо народження «чуттєвого образу» в поезії та виведено їх взаємозв'язок із підґрунтям режисерської методики Леся Курбаса. Наступні підрозділи присвячено засадам системи «перетворення», творчому та теоретичному доробку режисера. У наступних підрозділах увагу зацентровано на розвитку засад школи Леся Курбаса та впливу методу на митців *«Майстерні Перетворення»*.

У другому розділі ґрунтовно розкрито етапи (порядки) системи та особливості режисерської й виконавської роботи, які обумовлює методика. Зокрема, акцентовано увагу на поетапному процесі трансформації мистецького твору: життєва реальність – літературний текст – режисерська інтерпретація – виконавець – глядач.

Уперше сформульовано особливості «п'ятої позиції» методу «перетворення», а саме – взаємодію мистецького твору із глядачем заради розкриття його потенції до екзистенційної стійкості в процесі формування нових змістів.

У третьому розділі послідовно обґрунтовано можливість застосування принципу «перетворення» в системі режисерських методів роботи над екранним видовищем. Зокрема, здійснено аналіз використання елементів «перетворення» в ігровому українському та світовому кінематографі. У заключних підрозділах докладно викладено та системно проаналізовано методику практичної реалізації порядків системи в межах режисерської роботи авторки над кінопроєктами ігрового повнометражного фільму *«Джеря»* та неігрової стрічки *«Пробуджені війною»*.

В обґрунтуванні проєкту стверджено думку про важливість роботи над інтегрованістю методу у творчий навчальний процес, проаналізовано його елементи. Акцентовано увагу на тому, що до методу «перетворення» митці й теоретики зверталися недостатньо, його переважно практикували в студіях послідовників учнів школи Леся Курбаса. Тривалий час митці працювали за методичками й на прикладах розвитку театральної та кіномистецької шкіл північного сусіда. Це відбувалося через ігнорування або через пересторогу «забороненої системи».

У поточні роки за підтримки грантових програм відбуваються активні процеси щодо дослідження напрямів сценічного мистецтва та розвитку театру 1920-х років. Ці процеси підкріплюють думку щодо актуальності матеріалів пропонованого дослідження. Аналіз напрямів останніх досліджень, пов'язаних із постаттю Леся Курбаса, демонструє, що вони переважно стосуються історії діяльності митця та реалій часу, коли він працював. Дослідження особливостей елементів та етапів (порядків) методу «перетворення» і досі залишається на ранньому етапі вивчення.

Можемо дійти висновку про важливість практичного розгортання всіх п'яти порядків «перетворення» в послідовності їх застосування та використання принципів системи в режисерській методиці роботи над екранним та сценічним видовищем задля реалізації задуму на шляху до діалогу із глядачем, їх глибинного вивчення, аналізу застосування шляхом створення лабораторій-студій, проведення майстер-класів з метою популяризації та адвокації методу. Щодо авангардної новаторської складової, варто зауважити, що метод залишається надзвичайно дієвим і сьогодні. У результаті дослідження з'ясувалася хибність уявлення, що ця методика була слухною лише на початку ХХ ст. Насправді можемо стверджувати, що її засади набувають нової актуальності. Не є перебільшенням зважати на те, що питання ідентичності, екзистенційної стійкості, світоглядної суб'єктності перед викликами й суперечностями життя в українському і світовому контексті потребують захисту глядача екранного видовища на шляху його зростання та

становлення. Система «перетворення» й застосування її елементів на практиці сприяють прискоренню цього процесу.

Українські педагоги мистецьких освітніх закладів неодноразово зверталися до методу в роботі над дисципліною «Робота режисера з актором» – студіювали елементи мімодрами, відпрацьовували принципи створення сценічних символів через акторське існування в наміченому уявою ритмі, народження жесту. Зокрема, серед цих педагогів – учителі авторки пропонованого дослідження: Микола Мерзлікін, Василь Вітер, Віталій Савчук. Продовжуючи розмірковування над четвертим та п'ятим етапами (порядками) «перетворення» (робота над реалізацією кінцевого задуму та зустріч твору із глядачем), авторка посилається на спогади щодо експериментальних дипломних вистав «Отак загинув Гуска» та «Мино Мазайло» у своїй майстерні. Цей досвід роботи з елементами методу «перетворення» в дії надає дослідженню особливої цінності.

У ході дослідження виконано наукові завдання щодо вивчення історіографічного походження та значення терміна «перетворення» у філологічному, літературно-філософському (драматургічному) контексті; аналізу імплементації (включення) поняття «перетворення» та його практичного застосування в театральній режисерській системі Леся Курбаса. Також простежено процес трансформації терміна протягом певного проміжку часу (від моменту першого застосування в українському мистецькому процесі до сьогодення) та встановлено нові, сучасні принципи цієї методики; здійснено порівняльний аналіз використання елемента «перетворення» в різних видовищних мистецтвах – театральному й екранному, як у національному, так і у світовому контексті; сформульовано завдання мистецького твору у процесі прогнозування та актуалізації діалогу з майбутнім глядачем і доведено можливість практичного застосування принципу «перетворення» в режисерському методі під час роботи над екранним видовищем на прикладі реалізації однієї з частин першого етапу кінопроєкту «Джеря» та фільмування повнометражного документального фільму «Пробуджені війною».

Творчо-мистецький проєкт буде цікавим та корисним для митців і мистецтвознавців – дослідників системи «перетворення». У межах підготовки творчого мистецького проєкту було застосовано науково-творчий метод дослідження та підготовлено низку тем до лекцій і практичних завдань, що можуть стати вагомим методичним матеріалом у культурно-освітньому національному процесі. Це дало поштовх до розробки спеціального курсу «Принцип “перетворення” в системі режисерських методів під час роботи над екранним видовищем», що допоможе у вивченні методу, розширить уявлення про творчі і практичні елементи системи та їх поетапне застосування майбутніми режисерами екранних мистецтв для здобуття навичок у роботі з виконавцями; стане в нагоді в освітньому процесі студентів, аспірантів гуманітарних ВНЗ щодо набуття нових підходів та отримання теоретичних знань, пов’язаних із системою. Вагоме місце в цьому курсі займає вироблення шляхів і методів оволодіння знань та практичних навиків щодо елементів системи. У методичних матеріалах викладено систематизований та послідовний напрям роботи, а саме:

1. обґрунтовано передумови та необхідність спецкурсу;
2. визначено мету, завдання та вимоги до результативних досягнень здобувачів;
3. створено структуру спеціального курсу, що передбачає розділи, теми лекційних та практичних занять;
4. сформульовано вимоги та критерії для оцінювання набутих навчальних досягнень;
5. підготовлено рекомендований список літератури.

Методична суть спеціального курсу в ознайомленні та формуванні у здобувачів різних освітніх ступенів уявлення про метод «перетворення»; наданні рекомендацій і практичних навичок щодо розкриття та застосування елементів системи. Розроблена й публічно представлена праця може виявити інтерес у науково-педагогічної спільноти, стати конструктивним наочним підтвердженням в освоєнні режисерських методів створення аудіовізуальних творів мистецтва.



Шануючи творчі надбання та методи, що дійшли до нас, незважаючи на часи стагнації в кіноіндустрії та мистецькі втрати кількох поколінь, маємо усвідомити важливість дослідження й аналізу їх творчого доробку. Сучасні митці мають цінувати постать такого освіченого новатора, як Лесь Курбас, та його систему «перетворення», елементи якої гармонійно допасовані та покликані актуалізувати ціннісне. Адже завдання «перетворення» – не тільки викликати асоціації в уяві глядача та збудити сутнісне на емоційному рівні, але й спровокувати сигнал до вольового вияву, щоб розпочатий процес розвитку та становлення особистості не припинявся. Продовжуючи роботу над практичним застосуванням цього доробку, матимемо шанс спостерігати, як проростає творча краса системи Майстра. Дане дослідження методу «перетворення» апелює до нового покоління режисерів, які є головними виконавцями створення кінооповідей, тематично пов'язаних із глядачем.

Мистецький проєкт та його наукове обґрунтування зосереджені на важливості основного елементу методу «перетворення» – творчому зростанні особистого «я»: режисер створює мистецький продукт, що впливає на глядача, його ідентичність, життєвий вибір, ставлення до світу та зміцнює його світоглядно. Мистецький проєкт суголосний з основним завданням методу «перетворення» – народженням нової, художньої реальності в результаті зустрічі глядача з екранним образом, символом, який «живе» (діє) на екрані й продовжуватиме своє існування в уяві глядача.

Метод «перетворення» є вагомим здобутком в утвердженні світоглядної суб'єктності української нації, українського мистецтва та їхньої адвокації у світі. Для цього недостатньо збереження знань щодо системи, принциповим є усвідомлення, що її розвиток та застосування є зняряддям у нашій екзистенційній боротьбі.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аліг'єрі Д. Божественна комедія. *Чтиво*: електронна бібліотека / пер. з італ. Є. Дроб'язко. Харків : Фоліо, 2001. URL : [https://shron1.chtyvo.org.ua/Dante\\_Aligier\\_i/Vozhestvenna\\_komedia.htm](https://shron1.chtyvo.org.ua/Dante_Aligier_i/Vozhestvenna_komedia.htm) (дата звернення 20.05.2020).
2. Арістотель Поетика: Трактат / пер. з старогрец. Б. Тена. Київ : Мистецтво, 1967. 141 с.
3. Архів Розстріляного Відродження. Лесь Курбас і театр «Березіль»: Архівні документи (1927–1988) / упоряд., передм., комент. О. Бертелсен. Київ : Смолоскип, 2016. Т. 2. 504 с.
4. Безручко О. Доля учнів Леся Курбаса, які перейшли з театру до кінематографу (друга половина 30-х рр. ХХ ст.). *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»* : зб. наук. праць / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2016. Вип. 34. С. 46–53.
5. Безручко О. Запровадження М. П. Верхацьким традицій Л. С. Курбаса в українську школу театрального та екранного мистецтва. *Українознавчий альманах*. Київ : Міленіум+, 2016. Вип. 19. С. 52–55.
6. Безручко О. Лесь Курбас і Михайло Верхацький: традиції української мистецької освіти. *Матеріали VI круглого столу «Перспективи розвитку екранних мистецтв в Україні» (Київ, 6 листопада 2014 року)* / упоряд. О. В. Безручко, Г. О. Десятник. Київ : КиИУ, 2014. С. 11–22.
7. Безручко О. Творчі лабораторії Леся Курбаса та Олександра Довженка. *Кіно-Театр*. 2007. № 3. С. 16
8. Бергсон А. Творча еволюція. Київ : Видавництво Жупанського, 2010. 318 с.
9. Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас. Київ : Мистецтво, 1987. 197 с.
10. Брюховецька Л. Продовження Курбаса. Лесь Курбас і Юрій Іллєнко. *Кіно-Театр*. 2007. № 3. URL : [https://ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=696](https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=696) (дата звернення 19.05.2020).

11. Веселовська Г. Дванадцять вистав Леся Курбаса : навч. посіб. для вищ. навч. закладів культури і мистецтв / М-во культури і мистецтв України, Держ. центр театр. мистецтва ім. Л. Курбаса. Київ : ДЦТМ ім. Леся Курбаса, 2005. 320 с.
12. Веселовська Г. Перетворення як формула життя та мистецтво виживання як дійство (Леся Курбас і Марко Терещенко) / *Курбасівські читання* : наук. вісник Нац. центру театр. мистец. ім. Леся Курбаса ; ред.-упоряд.: В. Собіянський, Т. Бойко. Київ, 2007. №2. С.94–107. URL : [https://www.kurbas.org.ua/projects/almanah2/almanah2\\_2.pdf](https://www.kurbas.org.ua/projects/almanah2/almanah2_2.pdf) (дата звернення 20.05.2023).
13. Вітер В. Микола Мерзлікін: пошук досконалості. *Кіно-Театр*. Київ, 2011. № 1. С. 9–14.
14. Вітер В. Віктор Кісін: на шляху до видовища. *Кіно-Театр*. Київ, 2011. № 2. С. 30–34.
15. Вовкун В. Під знаком Леся Курбаса: масове мистецтво. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 2. С. 57–59. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkm\\_2013\\_2\\_16](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkm_2013_2_16) (дата звернення 19.01.2020).
16. ВУФКУ. Lost&Found : онлайн-колекція медіатеки Довженко-Центру <https://vufku.org/info/> (дата звернення 11.10.2022).
17. Гірняк Й. Спомини / упоряд. Б. Бойчук. Нью-Йорк : Сучасність, 1982. 487 с.
18. Гомер. Одиссея / Бібліотека світової літератури. № 04. Харків : Фоліо, 2001, 547 с.
19. Горпенко В. Архітектоніка фільму. Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища : у 5 т. : монографія. Київ : ДІТМ, 2000. Т. 4. 250 с.
20. Дельоз Ж. Що таке творчий акт? : онлайн-медіа. URL : [https://kontur.media/deleuze\\_acte\\_de\\_creation/](https://kontur.media/deleuze_acte_de_creation/) (дата звернення 14.11.2022).
21. Десятник Г. Види, жанри і типи екранної творчості : словник-довідник Київ : КиМУ, 2013. 323 с.
22. Енергія відродження. Українське кіно 2014–2020. Кінематографічні студії. Випуск тринадцятий : колективна монографія / упоряд. і наук. ред.

Лариса Брюховецька. Київ : Редакція журналу «Кіно-Театр», Вид. дім «Освіта України», 2022. 208 с.

23. Зубавіна І. Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі) / Акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. мистец. Київ : Інтертехнологія, 2006. 272 с.

24. Кадр з фільму «Вендета» («Око за око»), режисер Лесь Курбас, 1924 р. URL : <https://openkurbas.org/collection/kadr-z-filmu-vendeta-oko-za-oko-f-65997> (дата звернення 15.05.2021).

25. Кадр з фільму «Макдональд», режисер Лесь Курбас, 1924 р. URL : <https://openkurbas.org/movie/makdonald> (дата звернення 15.05.2021).

26. Канівець А. War Documentary. Promo. *KILOK.art*. Блог «Кіновізія». URL : <https://kilok.art/2022/11/12/3512/> (дата звернення 15.11.2023).

27. Кіно і Курбас. *Open Kurbas: цифрова колекція*. URL : <https://openkurbas.org/pro-proekt> (дата звернення 15.10.2022).

28. Кісін В. Режисура як мистецтво та професія. Книга 1. Як видовища породили режисуру : навчальне видання. Київ : Науково-освітній Центр «АЕЛС-технологія», 1998. 102 с.

29. Клековкін О. Лесь Курбас: система і метод. *Чтиво* : електронна бібліотека. С. 27–30. URL : [http://shron1.chtyvo.org.ua/Klekovkin\\_Oleksandr/Les\\_Kurbas\\_Systema\\_i\\_metod\\_Polemichni\\_notatky.pdf](http://shron1.chtyvo.org.ua/Klekovkin_Oleksandr/Les_Kurbas_Systema_i_metod_Polemichni_notatky.pdf) (дата звернення 03.04.2020).

30. Ковальчук Л. З приводу однієї постановки (рецензія Гната Хоткевича на виставу «Макбет» Леся Курбаса). *НЦТМ ім. Леся Курбаса*. С. 163–167. URL : [https://www.kurbas.org.ua/projects/almanah7/14\\_1\\_k.pdf](https://www.kurbas.org.ua/projects/almanah7/14_1_k.pdf) (дата звернення 17.05.2020).

31. Козак Б. Життя і творчість Леся Курбаса / упоряд., наук. ред. Б. Козак. Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. 656 с.

32. Коппола Ф. Ф. Живе кіно і техніка його виробництва. Харків : Фабула, 2021. 208 с.

33. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / голов. ред. В. Куценко. Київ : Либідь, 2007. 336 с.

34. Куліш М. Мина Мазайло. *Бібліотека Української літератури*. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1087> (дата звернення 12.01.2021).
35. Куліш М. Отак загинув Гуска. *Бібліотека Української літератури*. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=2750&page=9> (дата звернення 13.01.2021).
36. Лесь Курбас. Березіль: із творчої спадщини / упоряд. і прим. М. Г. Лабінський ; передм. Ю. Бобошко. Київ : Дніпро, 1988. 520 с. URL : <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=5601> (дата звернення 10.11.2020).
37. Лесь Курбас: Спогади сучасників : іл. збірка за ред. В. С. Василька ; упоряд. М. Г. Лабінський. Київ : Мистецтво, 1969. 259 с.
38. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників – Документи / упоряд. О. Зінкевич; заг. ред., передм. і прим. В. Ревуцького. Балтимор ; Торонто : Смолоскип, 1989. 1026 с.
39. Маккі Р. Оповідь. Субстанція, структура, стиль та принципи письмової екранізації. Київ : АРК.ЮЕЙ, 2023. 520 с.
40. Микола Мерзлікін: пошук досконалості / упоряд. В. Чайковська. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2016. 228 с.
41. Михайло Верхацький. 100 / редкол. : Ю. Богдашевський, М. Лабінський, М. Мерзлікін ; упоряд. М. Лабінський. Київ : Проза, 2004. 240 с.
42. Національні варіанти літературної компаративістики : колективна монографія / Національна академія наук України; Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка; Д. Наливайко, Т. Денисова, О. Дубініна та ін. Київ : Видавничий дім «Стилос», 2009. 750 с.
43. Нечуй-Левицький І. Микола Джеря. *Бібліотека Української літератури*. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=908> (дата звернення 15.10.2019).
44. Потебня О. Естетика і поетика слова: збірник. Київ : Мистецтво, 1985. 301 с.
45. Потебня О. Изъ записокъ по теоріи словесности. Харьковъ : Паровая Тип. и Літогр. М. Зильберберг и С-вья, 1905. 663 с. URL : <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=13196> (дата звернення 17.11.2021).

46. Потебня О. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков : Изданіє М. В. Потебня, 1914. 245 с.
47. Правило І. Вибір жанрів та форм аудіовізуального мистецтва для фіксації та художнього переосмислення тем воєнного часу. *Культура України*. Харків, 2023. № 82. С. 44–52.
48. Правило І. Робота з мізансценою та композицією кадру в процесі створення художнього образу. *Культурологічна думка* : зб. наук. праць. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2023. № 24. С. 160–169.
49. Процев'ят Г. Виняткова роль Леся Курбаса в розвитку українського кіномистецтва пореволюційних років ХХ століття. *Open Kurbas: цифрова колекція*. URL : <https://openkurbas.org/article/vynyatkova-rol-lesya-kurbasa-v-rozvytku-ukrainskoho-kinomystetstva-porevoljutsiynyh-rokiv-hh-stolittya> (дата звернення 20.05.2021).
50. Спадкоємцев В. Вступ до мімодрами. Київ : Видання Дніпросоюзу, 1920. 123 с.
51. Сумцов М. Велетень думки і слова (О. П. Потебня). Харків : Держ. вид-во України, 1922, 16 с. URL : <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=10794> (дата звернення 17.11.2021).
52. Тарнавський М. Нечуваний Нечуй. Реалізм в українській літературі. Київ : Laugus, 2018. 287 с.
53. Творити. *Великий тлумачний словник сучасної мови*. URL : <https://slovnyk.me/dict/vts/%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%B8> (дата звернення 20.05.2020).
54. Фото вистави «Оттак загинув Гуска» за п'єсою М. Куліша / Центр Леся Курбаса, Спільний проєкт НЦТМ ім. Леся Курбаса, КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, Студії «ВІАТЕЛ», Студентського творчого об'єднання «Ательє 9». *НЦТМ ім. ЛЕСЯ КУРБАСА*. URL : <https://kurbas.org.ua/plays/huska/huska.html> (дата звернення 20.11.2020).

55. Фото вистави «Макбет», сцена з вистави. Дія V / Музей театального, музичного та кіномистецтва. *Open Kurbas: цифрова колекція*. URL : <https://openkurbas.org/collection/stsena-z-vistavi-diya-v> (дата звернення 15.11.2020).

56. Фото вистави «Макбет», сцена коронування. Леді Макбет – Любов Гаккебуш, Макбет – Іван Мар'яненко, Кардинал – Амвросій Бучма, придворні / Музей театального, музичного та кіномистецтва. *Open Kurbas: цифрова колекція*. URL : <https://openkurbas.org/collection/stsena-koronuvannya-ledi-makbet-lyubo> (дата звернення 15.11.2020).

57. Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. М. Лабінський ; післямова М. Москаленко, Д. Лабінська ; ред. М. Москаленко. Харків ; Київ : Видавець Олександр Савчук ; Видавництво «Основи», 2022. 920 с.

58. Хамітов Н. Академічна філософія як наука і мистецтво. *Вісник НАН України*, 2022. № 4. С. 59–73.

59. Художній образ / Філософський енциклопедичний словник / голов. ред. В. І. Шинкарук ; НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди. Київ : Абрис, 2002. 742 с.

60. Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми – березильці. Театральні спогади-роздуми / упоряд. В. Собіянський ; передм. Н. Єрмакова. Харків : АКТА, 2008. 226 с. URL : [https://books.google.com.ua/books?id=sZccgNcQPCAC&printsec=frontcover&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=sZccgNcQPCAC&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) (дата звернення 10.09.2021).

61. Чечель Н. Акторська школа Курбаса і кіно. *Кіно-Театр*. Київ, 2007. № 3. URL : [http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=694](http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=694) (дата звернення 17.10.2021).

62. Чечель Н. Лесь Курбас і кіно. *Кіно-Театр*. Київ, 2007. № 3. URL : [http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=694](http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=694) (дата звернення 17.10.2021).

63. Шевельов Ю. В. Я – мене – мені (і довкруги): Спогади. *Чтиво*: електронна бібліотека / Видавництво часопису «Березиль». URL : [https://shron1.chtyvo.org.ua/Sheveliov\\_Yurii/Ya\\_mene\\_mene\\_i\\_dovkruhy\\_Spohady.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Sheveliov_Yurii/Ya_mene_mene_i_dovkruhy_Spohady.pdf) (дата звернення 8.11.2021).

64. Шелер М. Сутність моральної особистості. *Хрестоматія: Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями* / пер. з нім. М. Култаєвої. Київ : Ваклер, 1996. С. 9–30.
65. Юнг К.-Г. Психологія і поезія. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. 137 с.
66. Ясперс К. Духовна ситуація часу. *Читанка з філософії: у 6 кн. / Кн. 6 : Зарубіжна філософія ХХ століття.* Київ : Довіра, 1993. С. 100–114.
67. Ясперс К. Осьова епоха. *Незалежний культурологічний часопис «І».* URL : <https://www.ji.lviv.ua/n3texts/jaspers.htm> (дата звернення 17.09.2022).
68. Albano C. Memory, Forgetting and the Moving Image / Palgrave Macmillan Memory Studies, Palgrave Macmillan UK, 2016. 209 p.
69. Altman R. Film / genre. London : BFI Publishing, 1999. 246 p.
70. Balthasar H. U. Theo-Drama: Theological Dramatic Theory: The Dramatis Personae: Man in God. San Francisco : Ignatius Press, 1990. Vol. 2. 432 p.
71. Bazin A. LA POLITIQUE DES AUTEURS by originally printed in *Cahiers du Cinema*, N 70, 1957. URL : <http://www.newwavefilm.com/about/la-politique-des-auteurs-bazin.shtml> [viewed November, 20 2021].
72. Bergson H. An Introduction to Metaphysics. Translated by T. E. Hulme. New York and London : The Knickerbocker Press. 92 p. URL : [https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/633796/mod\\_resource/content/1/348886101-Bergson-Henri-An-Introduction-to-Metaphysics-Putnam-1912-pdf.pdf](https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/633796/mod_resource/content/1/348886101-Bergson-Henri-An-Introduction-to-Metaphysics-Putnam-1912-pdf.pdf) [viewed December, 15 2021].
73. Bergson H. Le rire. Essai sur la signification du comique / Édition de référence : Paris, Librairie Félix Alcan, 1938. Quarante-cinquième édition / La Bibliothèque électronique du Québec, Collection Philosophie Volume 16 : version 1.0, 224 p. URL : <https://beq.ebooksgratuits.com/Philosophie/Bergson-rire.pdf> [viewed December, 15 2021].
74. Block B. The Visual Story: Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media. London : Routledge, 2020. 340 p.



75. Deleuze G. Cinema 1. The Movement Image / Continuum International Publishing Group, 2001. 250 p.
76. Gómez B. Books in motion. Adaptation, intertextuality, authorship / M. Aragay (ed.) Amsterdam and New York : Rodopi, 2005. 289 p. URL : [https://books.google.com.ua/books?id=-pp2FCxssk0C&printsec=copyright&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=-pp2FCxssk0C&printsec=copyright&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) [viewed November, 07 2021].
77. Ellis J. The literary adaptation. An introduction [Text] / J. Ellis. *Screen*. 1982, N 23 (1), p. 3–5.
78. Knight-Hill A. Sound and Image: Aesthetics and Practices Sound design. Abingdon-on-Thames : Taylor & Francis Group, 2020. 396 p.
79. Luzzi J. Italian cinema from the silent screen to the digital image / Publisher: New York (N.Y.) : Bloomsbury Academic, 2020. 422 p.
80. Martin A. Mise en Scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2014. 256 p.
81. Right Time Studios War Documentary. Promo Short | Directed by Iryna Pravylo | Right Time Studios. [Video]. YouTube. URL : [https://www.youtube.com/watch?v=oM2w357Ncgk&ab\\_channel=RightTimeStudios](https://www.youtube.com/watch?v=oM2w357Ncgk&ab_channel=RightTimeStudios). [viewed November, 20 2022].
82. Schatz T. Hollywood Genre: Formulas, Filmmaking and Studio System. New York : Random House, 1981. 300 p.
83. Staiger J. Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History Film Criticism – Film genre reader IV Grant / edited by Barry Keith. Austin : University of Texas Press, 2012. 784 p.

## Фільмографія

- «Амаркорд», режисер Ф. Фелліні, 1973 р.
- «Апокаліпсис сьогодні», режисер Ф. Ф. Коппола, 1979 р.
- «Астенічний синдром», режисер К. Муратова, 1989 р.
- «Берлін, Александерплац», режисер Р. В. Фассбіндер, 1980 р.
- «Вечір на Івана Купала», режисер Ю. Ілленко, 1968 р.
- «Вічність і один день», режисер Т. Ангелопулос, 1998 р.
- «Дерево бажань», режисер Т. Абуладзе, 1984 р.
- «Диво в Мілані», режисер В. де Сіка, 1951 р.
- «Дні жнив», режисер Т. Малік, 1978 р.
- «Древо життя», режисер Т. Малік, 2011 р.
- «Еффі Бріст Фонтане», режисер Р. В. Фассбіндер, 1974 р.
- «Євангеліє від Матвія», режисер П. П. Пазоліні, 1964 р.
- «Життя у рожевому кольорі», режисер О. Даан, 2007 р.
- «Затемнення», режисер М. Антоніоні, 1962 р.
- «Земля», режисер О. Довженко, 1930 р.
- «Камінний хрест», режисер Л. Осика, 1968 р.
- «Класові відносини», режисери Ж. М. Штрауб та Д. Юйє, 1984 р.
- «Колір гранату», режисер С. Параджанов, 1969 р.
- «Конформіст», режисер Б. Бертолуччі, 1951 р.
- «Космічна одіссея 2001 року», режисер С. Кубрик, 1968 р.
- «Криниця для спраглих», режисер Ю. Ілленко, 1965 р.
- «Оппенгеймер», режисер К. Нолан, 2023 р.
- «Останній імператор», режисер Б. Бертолуччі, 1987 р.
- «Піти, повернутись», режисер К. Лелуш, 1985 р.
- «Погляд Улісса», режисер Т. Ангелопулос, 1995 р.
- «Покаяння», режисер Т. Абуладзе, 1986 р.
- «Пролітаючи над гніздом зозулі», режисер М. Форман, 1971 р.
- «Репетиція оркестру», режисер Ф. Фелліні, 1978 р.

«Солодке життя», режисер Ф. Фелліні, 1960 р.

«Спокута», режисер Т. Абуладзе, 1986 р.

«Тіні забутих предків», режисер С. Параджанов, 1964 р.

«Трилогія: Луг, що плаче», режисер Т. Ангелопулос, 2004 р.

«Чоловік і жінка», режисер К. Лелуш, 1966 р.

## ДОДАТКИ

Додаток А

Афіша показу мистецької складової творчого мистецького проєкту

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ  
ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО  
ІНСТИТУТ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ  
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ТЕЛЕБАЧЕННЯ

**ПОКАЗ МИСТЕЦЬКОЇ СКЛАДОВОЇ ТВОРЧОГО  
МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ  
НА ЗДОБУТТЯ ОСВІТНЬО-ТВОРЧОГО СТУПЕНЯ  
ДОКТОРА МИСТЕЦТВА**

ЗДОБУВАЧКА  
**ПРАВИЛО ІРИНА ОЛЕКСАНДРІВНА**

ТВОРЧИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ  
**ПРИНЦИП «ПЕРЕТВОРЕННЯ» В СИСТЕМІ  
РЕЖИСЕРСЬКИХ МЕТОДІВ ПІД ЧАС РОБОТИ НАД  
ЕКРАННИМ ВИДОВИЩЕМ**

ТВОРЧИЙ КЕРІВНИК  
ВІТЕР ВАСИЛЬ ПЕТРОВИЧ

НАУКОВИЙ КОНСУЛЬТАНТ  
ЖУРАВЛЬОВА ТЕТЯНА ВАСИЛІВНА

М. КИЇВ, 8 ЛИСТОПАДА, 2023. АУД. 208-Б

**13:00**

Фото показу мистецької складової творчого мистецького проєкту



Афіші, фото та додаткові матеріали заходів апробації мистецької  
складової творчого мистецького проєкту

«Джеря. Написання сценарію»

Майстер-клас, V Історичний фестиваль LEGIO Historica

**ІРИНА ПРАВИЛО**

здобувачка освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва, аспірантка кафедри режисури телебачення КНУТКіТ ім. І.К.Карпенка-Карого

ДЖЕРЯ. НАПИСАННЯ СЦЕНАРІЮ

**30.11.19**

ПРИНЦИП «ПЕРЕТВОРЕННЯ» В СИСТЕМІ РЕЖИСЕРСЬКИХ МЕТОДІВ ПІД ЧАС РОБОТИ НАД ЕКРАННИМ ВИДОВИЩЕМ

**АПРОБАЦІЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

V Історичний фестиваль LEGIO Historica,  
Наукова бібліотека ім. Максимовича КНУ Тараса Шевченка

афіша заходу





*фото заходу*



Дорожня карта кінопроєкту «Джеря».

Перетворення літературного тексту на кіносценарій

*X Міжнародний фестиваль «Книжковий Арсенал»*



The poster features a background image of a dirt road in a dry, open landscape. On the left, a vertical banner reads 'X МІЖНАРОДНИЙ ФЕСТИВАЛЬ КНИЖКОВИЙ АРСЕНАЛ'. The main title 'ДЖЕРЯ' is in large blue letters, with 'ДОРОЖНЯ КАРТА КІНОПРОЄКТУ' below it. The program is 'BookWatchers' at 16:30 in the 'Лекторій' location on 24.06.21. A calendar icon shows the date '24'. At the bottom, it says 'THURSDAY, JUNE 24, 2021 AT 4:30 PM' and 'Дорожня карта кінопроєкту «Джеря» в рамках Книжкового Арсеналу'.

24

THURSDAY, JUNE 24, 2021 AT 4:30 PM

Дорожня карта кінопроєкту «Джеря» в рамках Книжкового Арсеналу

Книжковий Арсенал



КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ  
ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО  
ІНСТИТУТ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ  
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ТЕЛЕБАЧЕННЯ

АПРОБАЦІЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ  
"ПРИНЦИП «ПЕРЕТВОРЕННЯ» В СИСТЕМІ РЕЖИСЕРСЬКИХ МЕТОДІВ ПІД ЧАС  
РОБОТИ НАД ЕКРАННИМ ВИДОВИЩЕМ"  
НА ЗДОБУТТЯ ОСВІТНЬО-ТВОРЧОГО СТУПЕНЯ ДОКТОРА МИСТЕЦТВА

ЗДОБУВАЧКА

**ПРАВИЛО ІРИНА ОЛЕКСАНДРІВНА**



**"ДЖЕРЯ"**

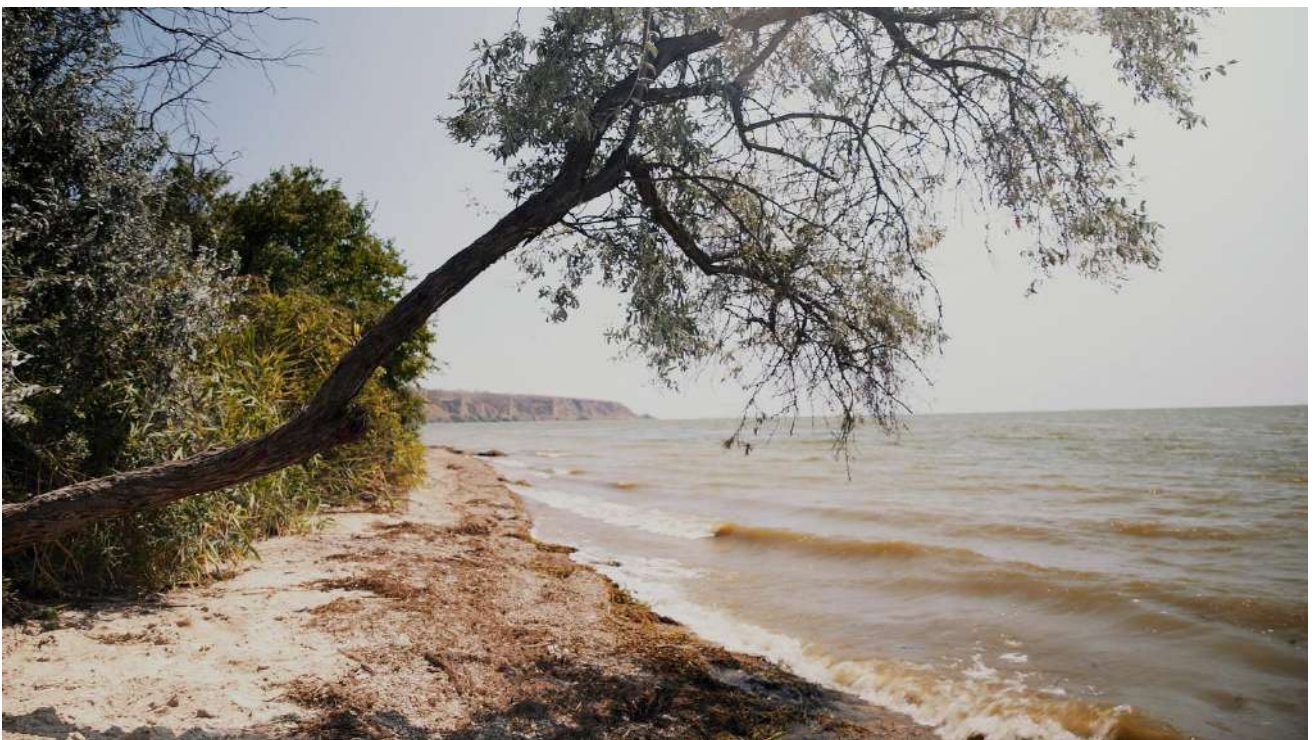
**ПЕРЕТВОРЕННЯ**

**ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ НА КІНОСЦЕНАРІЙ**



Додаткові матеріали кінопроєкту «Джеря»

*Локації*





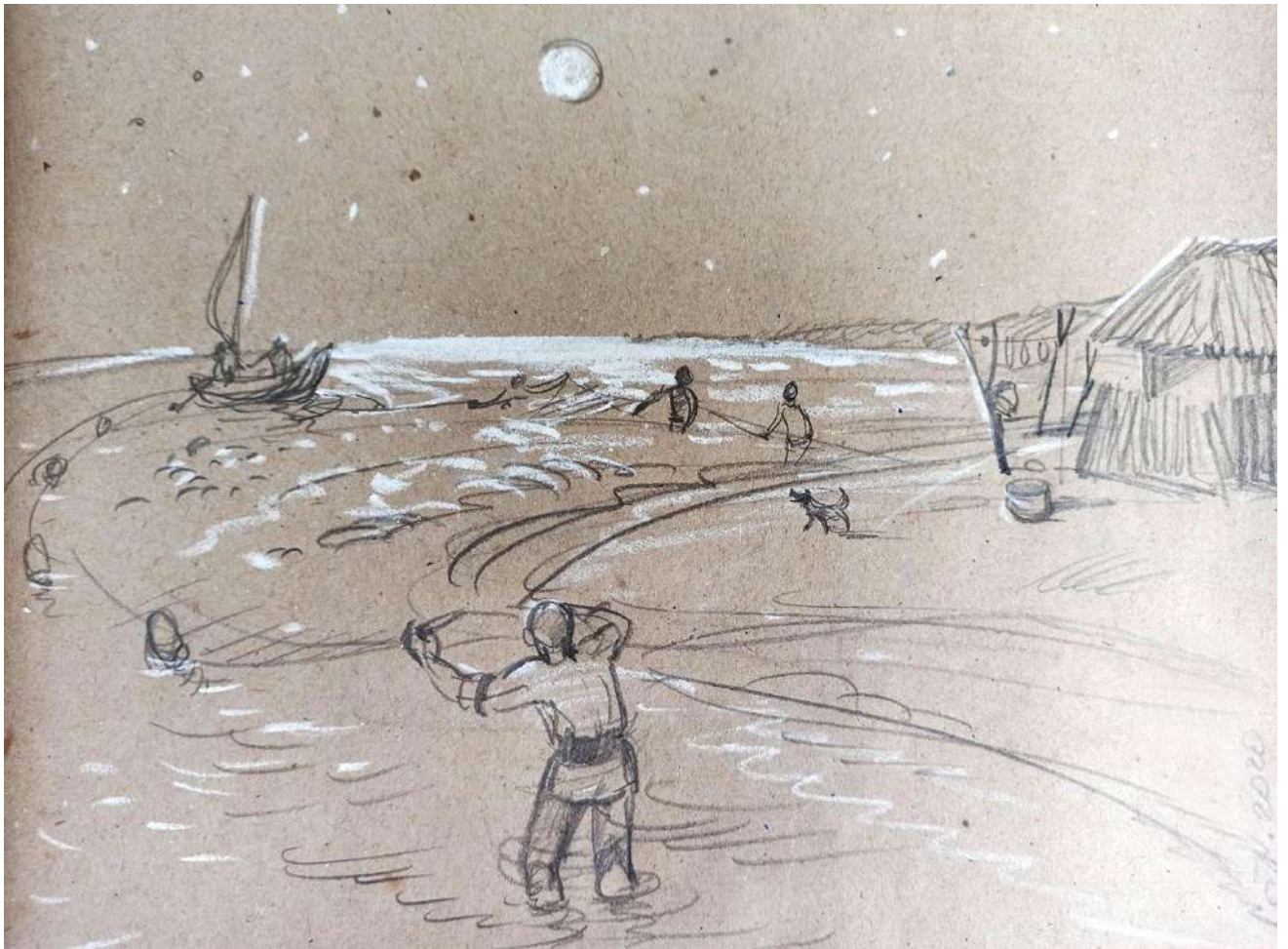

















Підсумки підготовки до зйомок фільму «Джеря»

*Захід-презентація, Білгород-Дністровський, кінотеатр «Атмосфера»*

АПРОБАЦІЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

**ПРИНЦИП «ПЕРЕТВОРЕННЯ» В СИСТЕМІ РЕЖИСЕРСЬКИХ  
МЕТОДІВ ПІД ЧАС РОБОТИ НАД ЕКРАННИМ  
ВИДОВИЩЕМ**

ПІДСУМКИ ПІДГОТОВКИ ДО ЗЙОМОК ФІЛЬМУ "ДЖЕРЯ"



ЗДОБУВАЧКА ОСВІТНЬО-ТВОРЧОГО СТУПЕНЯ ДОКТОРА МИСТЕЦТВА, АСПІРАНКА  
КАФЕДРИ РЕЖИСУРИ ТЕЛЕБАЧЕННЯ КНУТКІТ ІМ. І.К.КАРПЕНКА-КАРОГО

КІНОТЕАТР "АТМОСФЕРА", М. БІЛГОРОД-ДНІСТРОВСЬКИЙ

*афіша заходу*



*фото заходу*



Майстерня Перетворення. Апробація викладацької практики  
*Спільний майстер-клас з презентацією магістерських проєктів*  
Інститут екранних мистецтв КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого

Майстерня  
Василя  
Петровича  
Вітра

# CINEMA

02.06.2023  
13:00

Майстерня Перетворення  
Апробація викладацької практики

викладач:  
**Правило Ірина Олександрівна**  
здобувачка освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва,  
аспірантка кафедри режисури телебачення  
КНУТКіТ ім. І.К.Карпенка-Карого

Спільний майстер-клас з презентацією  
магістерських проєктів зі студентами 1 РТБ-м курсу

Київський національний університет театру, кіно і  
телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого  
Інститут екранних мистецтв

*афіша заходу*







*фото заходу*

«Перетворення» в документальному кіно: тема, конфлікт, жанр.

*Майстер-клас для студентів 4-МДВПТ*

Інститут екранних мистецтв КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ  
ІМ. І.К. КАРПЕНКА-КАРОГО  
ІНСТИТУТ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ  
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ТЕЛЕБАЧЕННЯ  
МАЙСТЕРНЯ П.Д. БОГДАНА

# “ПЕРЕТВОРЕННЯ” В ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНО: ТЕМА, КОНФЛІКТ, ЖАНР

МАЙСТЕР-КЛАС ДЛЯ СТУДЕНТІВ 4-МДВПТ КУРСУ

ЗДОБУВАЧКА ОСВІТНЬО-ТВОРЧОГО СТУПЕНЯ ДОКТОРА МИСТЕЦТВА,  
АСПІРАНТКА КАФЕДРИ РЕЖИСУРИ ТЕЛЕБАЧЕННЯ

## ІРИНА ПРАВИЛО

АПРОБАЦІЯ  
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

ПРИНЦИП «ПЕРЕТВОРЕННЯ» В СИСТЕМІ РЕЖИСЕРСЬКИХ МЕТОДІВ  
ПІД ЧАС РОБОТИ НАД ЕКРАННИМ ВИДОВИЩЕМ

М. КИЇВ, 27 ВЕРЕСНЯ, 2023  
**12:00**



*афіша заходу*



*слайд презентації*



*фото заходу*

Додаткові матеріали фільмування кінопроєкту «Пробуджені війною»

*“За кадром”*



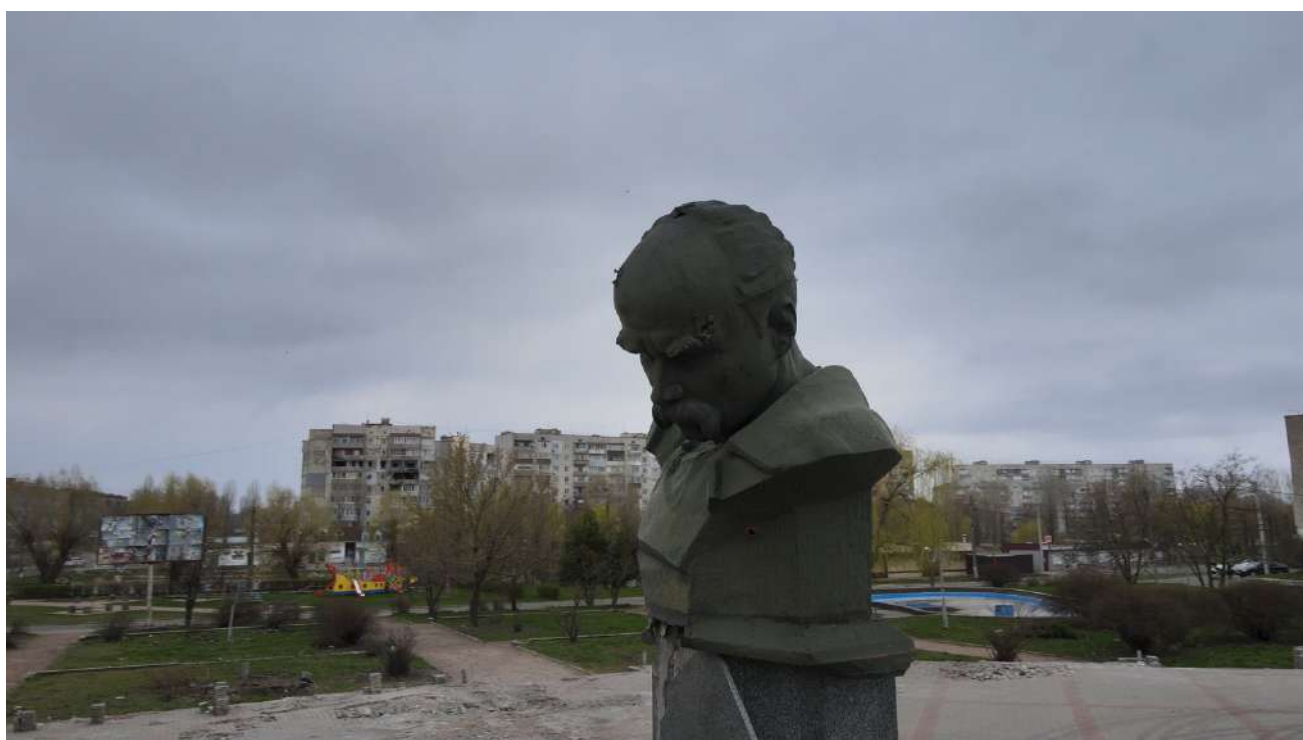








*Кадри короткометражного промо-фільму за матеріалами проекту*









*Відгуки представників професійної спільноти та представників ЗМІ  
на матеріали творчого мистецького проєкту*



**Відгуки представників професійної спільноти та ЗМІ  
на матеріали творчої мистецької складової  
творчого мистецького проєкту  
«Принцип “перетворення” в системі режисерських методів під час  
роботи над екранним видовищем»**

*Відгук на онлайн-презентацію та обговорення частини творчого мистецького проєкту на відеохостингу YouTube:*

За ці вісім місяців із лишком, стільки вже всього пережито і бачено й на власні очі, й на моніторах екранах, що мало що здатне лишити небайдужим, схвилювати. Тут усе це зробила інтонація оповіді.

**Володимир Войтенко**  
український кінознавець,  
головний редактор  
сайтів Кіно-коло та «Сценарна майстерня»,  
відник авторської телепрограми «Аргумент-кіно»

*Відгук на матеріали кінопроєкту “Пробуджені війною”:*

Це чудово знято з майстерним використанням фільмування на дрон. Іноді оповідь рухається повільно, але саме це є необхідною складовою європейської чуттєвості твору. Точаться обговорення, чи не є аудиторія вже перенасиченою зображеннями війни, але в даному випадку приходимо до висновку, що проєкт – це не просто “воєнні” кадри. Скоріше, це майстерне дослідження впливу війни, але не через вибухи і кров, які зазвичай демонструються по телевізору.

**Френк Штіфель**  
американський кінорежисер та фотограф,  
лауреат кінопремії “Оскар”,  
консультант кінопроєкту “Пробуджені війною”

*Інформація у ЗМІ щодо заходу-презентації “Підсумки підготовки до зйомок фільму «Джеря»” у м. Білгород-Дністровський, 31 січня 2020 року:*

**Громада «Джері»**

(випуск «Аккерманіки» від 05.02.20 на Радіо Аккерман 102.9 FM)

Кінозвіт про фільмування «Джері» зібрав аншлаґ у Білгороді-Дністровському

Презентація підсумків підготовки до зйомок продовжила розпочату у вересні минулого року серію спільних публічних акцій просвітницької ініціативи «Аккерманіка» та центральної міської бібліотеки ім. М. Горького.

31 січня в Ультрамариновому залі кінокомплексу «Атмосфера» були представлені матеріали від творчої групи, яка за підтримки Українського культурного фонду готує екранізацію класичного твору української літератури – повісті Івана Нечуя-Левицького «Микола Джеря».

Кінематографісти працювали у трьох регіонах України з метою відтворити шляхи цього героя. Серйозну увагу приділили Бессарабії. Зокрема, побували у Білгороді-Дністровському, його навколишніх селах Шабо і Випасному, Дністровій дельті.

Завдяки технічним можливостям сучасного комплексу «Атмосфера» і добрій волі його директора Дмитра Чебана, документальний щоденник кіноекспедиції, промо і тизер майбутнього фільму демонструвалися на широкому екрані у відповідному кіноформаті.

Від початку роботи експедиції процес уважно висвітлювала програма «Аккерманіка» на радіо Аккерман 102.9 FM. Суттєву інформаційну підтримку звітній акції надали газети «Слово Придністров'я» і «Торнадо-Пресс», офіційний сайт Білгорода-Дністровського, портали «Наше місто» і Akkerman.UA, Перший муніципальний телеканал.

Представлення громаді підсумків підготовки до екранізації класичної повісті Івана Нечуя-Левицького, дія якої відбувається і в нашому краї, викликало неабияку цікавість. Зал був вщерть заповнений. Приїхали люди і з навколишніх сіл. Наймолодшому глядачу було 13, найстаршому – 76 років.

Також акцію відвідали очільники управлінь культури Білгорода-Дністровського і Шабо, муніципальний спеціаліст з охорони культурно-історичної спадщини, музейні працівники.

Провідні спеціалісти центральної міської бібліотеки Олена Штерєб і Марина Станцій, які опікуються краєзнавчим напрямком, розповіли аудиторії про життєвий і творчий шлях Івана Нечуя-Левицького, його класичну повість «Микола Джеря», її зв'язок з історією Бессарабії.

Завершення показу документального щоденника кіноекспедиції численні глядачі вітали гучними оплесками. Аудиторія мала змогу спілкуватися з режисеркою Іриною Правило за допомогою Skype.

Очільниця проєкту з широкого екрану привітала громаду: «Бессарабія і Аккерман – неповторні. Вони є важливим етапом у житті і творчості Івана Нечуя-Левицького, який неможливо оминати. Бажання яскраво відтворити цей край у нашому фільмі тільки зміцнюється».

За словами режисерки, подібний показ і жива реакція людей наближають реалізацію задуму. Вона повідомила, що наразі передпродакшен стрічки завершується, сценарій фільму вже фіналізується.

«Тому, чим більше людей об'єднуються навколо проєкту, чим сильнішою буде наша громада – громада «Джері», тим більшою є вірогідність, що фільм відбудеться», – підкреслила Ірина Правило.

В свою чергу, глядачі поділилися з нею своїм баченням можливостей відтворити життя Миколи Джери біля Аккерману. Представники місцевих творчих колективів запропонували власні варіанти музичного супроводу, народних танців тощо.

Авдиторія була єдиною в думці, що екранізація повісті «Микола Джеря» дуже потрібна, і відповідальні структури не мають ігнорувати цей задум. Захід завершився кінопрем'єрою тизеру майбутнього фільму «Джеря. А завтра була воля».

Це справді був вечір руйнування кліше і стереотипів. Повний зал і жваве обговорення яскраво продемонстрували живу цікавість Білого міста на Дністрі до сучасного українського кінопроцесу. Документальний щоденник і діалог з режисеркою, чуттєве промо та атмосферний тизер зустрічали щирими оплесками.

По суті, показ став першим звітом кінематографістів перед нашою громадою за багато років різноманітних зйомок в унікальних локаціях Аккермана. Показовою є вдячність земляків, які високо оцінили відкритість творчої групи «Джеря».

– Це була надзвичайна творча подія для нашого міста. Велика подяка за занурення в таку близьку нам історію, – зазначила Ольга Ростікова.

– Не може не тішити той факт, що справжнє українське кіно має гідний розвиток і реалізацію і більше того, стосується безпосередньо нашого мальовничого краю та його історії! Представлений громаді досить амбітний проект несе в собі спробу метафорично порівняти долю та умови життя головного героя з сучасними. Це дійсно має бути свіжий, новий погляд на українську класику і дуже яскравий, дієвий засіб аби привернути увагу, актуалізувати історію та українську культуру для молоді та суспільства в цілому, – так оцінила акцію співробітниця міського краєзнавчого музею Валерія Урдя.

Для продовження збору інформації про наявність соціального запиту на екранізацію української літературної класики жителів краю запросили взяти участь в електронному анкетуванні. Кожен бажаючий може відвідати оновлену сторінку проєкту у соціальній мережі Фейсбук – Джеря/Dzheria.

За оцінками Радіо Свобода «Джеря» увійшов до п'ятірки найочікуваніших нових художніх фільмів в Україні.

**Олександр Маркевич**  
краєзнавець, журналіст,  
консультант кінопроєкту “Джеря”

Оригінальність матеріалів підтверджую  
режисерка,  
здобувачка ступеня доктора мистецтва  
за спеціальністю  
021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»  
членкиня ГО “Конгрес Активістів Культури”



Ірина Правило

Сертифікати про апробацію творчого мистецького проєкту



Національна академія мистецтв України  
Національна академія наук України  
Інститут проблем сучасного мистецтва  
Зеленогурський університет (Польща)  
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка  
Інститут мистецтвознавства,  
фольклористики та етнології  
ім. М. Т. Рильського



# СЕРТИФІКАТ

підтверджує, що

## Ірина Правило

взяла участь у міжнародній науковій конференції

**«УКРАЇНА ТА ЄВРОПА.  
КУЛЬТУРА В ГЛОБАЛЬНИХ ВИКЛИКАХ СЬОГОДЕННЯ»**

що відбулася в рамках Програми спільної діяльності  
Національної академії наук України та Національної академії мистецтв України  
«Мистецький простір і культурна динаміка України у вимірах людського»

20-21 вересня 2023 року

Сертифікат забезпечує 0,4 кредитів ECTS

Директор  
Інституту проблем  
сучасного мистецтва  
НАМ України

Igor SAVCHUK



Посвідчення №254  
від 25 квітня 2023 р.







ІНСТИТУТ  
ПРОБЛЕМ  
СУЧАСНОГО  
МИСТЕЦТВА  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ



# СЕРТИФІКАТ

підтверджує, що

Правило  
Ірина Олександрівна

взяла участь у

V міжнародній науковій конференції  
«ПРОБЛЕМИ МЕТОДОЛОГІЇ СУЧАСНОГО  
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА ТА КУЛЬТУРОЛОГІЇ»

15-16 листопада 2023 року

Сертифікат забезпечує 0,4 кредитів ECTS

Директор Інституту  
проблем сучасного  
мистецтва НАМ  
України

Igor SAVCHUK

ORCID



Посвідчення №349  
від 29 серпня 2023 р.

