

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ
КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ,
КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО



IX МІЖНАРОДНА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ

**СУЧАСНІ ДОСЛІДЖЕННЯ В ГАЛУЗІ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА**

24 ЖОВТНЯ 2024 РОКУ

ДО 120-РІЧЧЯ КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ
ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО

КИЇВ – 2024

Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: збірник матеріалів ІХ Міжнародної науково-практичної конференції. 24 жовтня 2024 р. Київ: Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 221 с.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Ян Ірина Миколаївна, доктор мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого;
Владимирова Наталія Вікторівна, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого;
Новікова Людмила Євгеніївна, кандидат мистецтвознавства, старший викладач, завідувачка кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого;
Щегельська Тетяна Костянтинівна, провідний редактор науково-видавничого відділу Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, письменниця, член НСПУ.

Дев'ята Міжнародна науково-практична конференція була присвячена 120-річчю Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Матеріали цієї конференції висвітлюють історичний шлях Університету, а також сучасні тенденції та напрями в розвитку сценічного і аудіовізуального мистецтва в світлі подій всередині нашої держави та культурних і творчих зв'язків із зарубіжним мистецьким світом.

За зміст тез, достовірність фактів, цитат тощо відповідають автори.

© Автори статей, 2024
© Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого, 2024

ЗМІСТ

СЕКЦІЯ 1: СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО. ХОРЕОГРАФІЯ. КУЛЬТУРОЛОГІЯ.	7
НИЩУК Є. ПОЛІРОДОВИЙ МАТЕРІАЛ ЯК ОСНОВА СТВОРЕННЯ ОБРАЗУ В ТЕАТРАЛЬНИХ СИСТЕМАХ ХХ–ХХІ СТ.	8
ЯН І. ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРІ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ.....	12
КОБЗАР Т. МОВНО-ГОЛОСОВІ ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ ЯК ВАЖЛИВІ СКЛАДНИКИ АКТОРСЬКОГО ФАХУ	15
КУШИНСЬКА Л. СОФІЯ ТОБІЛЕВИЧ, ЇЇ ФОЛЬКЛОРНІ РОЗВІДКИ ТА СТВОРЕНІ ПЕРСОНАЖІ	18
НЕДІН Л. НЕІДЕАЛЬНИЙ ІДЕАЛЬНИЙ ТЕАТР.....	22
НЕУПОКОЄВ Р. СЦЕНІЧНИЙ ТРЮК ТА ДРАМАТУРГІЧНИЙ КОНФЛІКТ	25
НАГОРНИЙ М., ФІЛЬКЕВИЧ Г. УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ В ТВОРЧОСТІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО: МУЗИКОЗНАВЧИЙ ТА МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТИ.....	28
СІЛЬЧЕНКО Т. ВНУТРІШНІЙ МОНОЛОГ ЯК ОСНОВА ОРГАНІЧНОГО ІСНУВАННЯ АКТОРА З ЛЯЛЬКОЮ	31
СТАНІСЛАВСЬКА К. «ДІВЧИНКА З ПОВІТРЯНОЮ КУЛЬКОЮ» БЕНКСІ: СПЕЦИФІКА ХРОНОТОПУ ХУДОЖНЬОЇ АКЦІЇ.....	33
ЖИРКО Т. ВАЛЕНТИНА ЗИМНЯ. ЕСКІЗ ДО ПОРТРЕТА.....	36
КРАВЧУК П. ІСТОРИЧНА ТЕМА У ДРАМАТУРГІЇ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО.....	40
МИЛЕНЬКА Г. ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ У ПОСТДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРІ	47
ПІДЛІСНА Л. ТВОРЧА УЯВА – ШЛЯХ ДО ГЛИБИННОЇ СЦЕНІЧНОЇ ПРАВДИ	49
РЖЕВСЬКА М., РОМАНКО В. РОК-КОНЦЕРТ: ДО ІСТОРІЇ СТАНОВЛЕННЯ.....	52
ГРИЦУК В. ІНТЕРВ'Ю ЯК ЖАНР ТЕАТРАЛЬНОЇ КРИТИКИ. БЕСІДИ З ВИПУСКНИКАМИ ALMA MATER.....	56
ОВЧІЄВА Л. ВПЛИВ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО НА ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ОСОБИСТОСТІ АРТИСТКИ ЛЮБОВІ ЛІНИЦЬКОЇ.....	59
РЕДЯ В. УКРАЇНЦІ НА ЗІРКОВОМУ ОЛІМПІ «ВАГНЕРІВСЬКИХ ГОЛОСІВ».....	62
ЛИТВИНЕНКО А. ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ РЕГІОНУ: НАПРЯМИ І ПЕРСПЕКТИВИ.....	65
ЩУКІНА Ю. ПЕРШИЙ СЕЗОН ДЕРЖАВНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗКОМЕДІЇ: ОРГАНІЗАЦІЙНІ ПЕРЕДУМОВИ, МАНІФЕСТИ, ПІДСУМКИ.....	68
ПАЛІЙ О. ШЕКСПІРІАНА В СЦЕНІЧНІЙ ПРАКТИЦІ БОГДАНА КОЗАКА: ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ДИСКУРС	71

ІВАНОВА-ГОЛОЛОБОВА Д. ДЕЯКІ АСПЕКТИ КРЕАТИВНОГО ПРОЦЕСУ ПІД ЧАС ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ «РОБОТА РЕЖИСЕРА З ДРАМАТУРГОМ»: УРОКИ, ЯКІ ДАЄ НАМ NETFLIX	77
КОВАЛЕНКО Є. БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКА ТА ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЗАСЛУЖЕНОЇ АРТИСТКИ УКРАЇНИ АЛЛИ РУБІНОЇ.....	80
БЕНЮК П. МІФІЧНИЙ АСПЕКТ У ДІЯЛЬНОСТІ ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ.....	83
БУБНОВА В. ІНТЕРВ'Ю НА СТОРІНКАХ ЖУРНАЛУ «УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР» 1970–1980-х РОКІВ: СТРУКТУРА, ГЕРОЇ, ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ	86
БАРАНОВ О. «ДИКИЙ ТЕАТР» ЯК ПРЕДСТАВНИК НОВАТОРСЬКОГО ФОРМАТУ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ПРОЄКТІВ	90
БОНДАР О. ДОСЛІДЖЕННЯ МЕЖИГІРСЬКОГО ВЕРТЕПУ НА МАТЕРІАЛАХ ВІТЧИЗНЯНИХ АРХІВІВ І МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЙ.....	94
БОРИШПОЛЬ Г. КОЛЕКТИВНА КУЛЬТУРНА ІДЕНТИФІКАЦІЯ В УМОВАХ ВІЙНИ: КРИТИЧНІ ПОТЕНЦІАЛИ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ УКРАЇНИ	98
ВОЛОШИН А. ІНТЕРАКТИВНИЙ ТЕАТР ЯК НОВА ФОРМА КОМУНІКАЦІЇ У СУЧАСНОМУ СУСПІЛЬСТВІ.....	102
ДЕОБА С. «ВІН ПІДТВЕРДИВ НАДІЮ НА НОВІ ЧАСИ».....	104
ЛЕВИЦЬКИЙ О. ВЗАЄМОДІЯ АКТОРА З МУЗИКОЮ В КОНТЕКСТІ ПСИХОФІЗИЧНОЇ КООРДИНАЦІЇ	107
ЛОКТІОНОВ Є. ПРО АДАПТАЦІЮ НАРАТИВНОГО ТЕКСТУ В СЦЕНІЧНІЙ ПРАКТИЦІ.....	109
ЛУК'ЯНЕНКО К. ТЕАТР ЛЯЛЬОК ЯК ОДИН ІЗ МЕТОДІВ РОБОТИ З МОРАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНИМ СТАНОМ ВІЙСЬКОВОСЛУЖБОВЦІВ У РАМКАХ РОБОТИ «КУЛЬТУРНОГО ДЕСАНТУ»	112
ЗАДОРЖНЯ Д. ПОНЯТТЯ «ОБРАЗНА СИСТЕМА ВИСТАВИ» У ДОСЛІДЖЕННЯХ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК	115
ХОПТИНЕЦЬ Є. ДІЯЛЬНІСТЬ АНТРЕПРЕНЕРІВ ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА В ТЕАТРАХ ФРАНЦІЇ	117
СЕМИРОЗУМЕНКО Л. СТРАТЕГІЯ ПЕРЕТВОРЕННЯ ПОЕТИЧНОГО ТЕАТРУ НА ТЕАТРАЛЬНІ ФОРМИ.....	120
СУХОРУКОВА К. МЕЛОДИКА ГОЛОСУ ЯК ВАЖЛИВИЙ КОМПОНЕНТ РОЛІ АКТОРІВ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ У РЕАЛІЯХ СЬОГОДЕННЯ.....	123
КОМАРНІЦЬКИЙ Я. АМПЛУА ТЕНОРА В ОПЕРАХ ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ	125

СЕКЦІЯ 2: АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ВИРОБНИЦТВО.....	128
КАЛАНТАЙ С. УКРАЇНСЬКЕ КІНО В УМОВАХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ 2014 РОКУ	129
МАРЧЕНКО С. ЯК БОГДАН ЖОЛДАК УПЕРШЕ У 2000 РОЦІ НАБРАВ КУРС КІНОДРАМАТУРГІВ	132
СУШКО П. МОДЕЛІ ПРОДЮСУВАННЯ В АУДІОВІЗУАЛЬНІЙ СФЕРІ: СВІТОВИЙ ДОСВІД ДЛЯ УКРАЇНИ	137
РОСЛЯК Р. ЧИ ДЕЗЕРТИРУВАВ ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО З ЛАВ АРМІЇ УНР?	141
ПОГРЕБНЯК Г. ТАНЕЦЬ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНО	144
ПРАВИЛО І. ДОКУМЕНТАЛЬНЕ КІНО ВОЄННОГО ЧАСУ	146
ЛЕЙТ А. К. МОЇВДЯЧНІ СПОГАДИ ПРО НАВЧАННЯ НА КІНОФАКУЛЬТЕТІ, У ЛАВРІ	149
КТЕЙМАН В. ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО: СУБ'ЄКТИВНА ДУМКА ТА ВРАЖЕННЯ ПІСЛЯ ПЕРЕГЛЯДУ ФІЛЬМУ «ЗЕМЛЯ»	152
КУРБАНОВ Г. ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА ОНТОЛОГІЇ ФАНТАСТИЧНОГО КІНО І АНІМАЦІЇ В СУЧАСНИХ РЕАЛІЯХ В УКРАЇНІ ТА СВІТІ	154
ВІТРІВ В. ОСОБЛИВОСТІ ПОБУДОВИ ЕКСПОЗИЦІЇ У КІНОФІЛЬМІ «РОКІ» ДЖОНА ЕВІЛДСЕНА ЯК АВТОРСЬКИЙ ВИКЛАД ОСОБИСТІСНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ ПРОТАГОНІСТА	157
ІВАШЕЧКІНА М. РЕФРЕЙМІНГ ЯК МЕТОД ПРОФЕСІЙНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ТЕЛЕВЕДУЧОГО В КАДРІ	160
КОЛОМІЄЦЬ К. ВІД УКРАЇНИ ДО ДІСНЕЯ: ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ВОЛОДИМИРА ТИТЛИ	164
ДЕМУРА А. РЕЖИСЕРИ ПОТВОРНОГО. ПРО МИСТЕЦЬКЕ ОСМИСЛЕННЯ НАСИЛЬСТВА І ТРАВМИ В СУЧАСНОМУ ІГРОВОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КІНО	168
ЄСІН О. МІЖ ПАФОСОМ ТА ІРОНІЄЮ: ЕСТЕТИКА АБСУРДУ У ФІЛЬМІ О. ДОВЖЕНКА «ЗВЕНИГОРА»	171
ПОНОМАРЕНКО О. РЕФЛЕКСІЯ ЯК ТЕМАТИЧНЕ ПІДґРУНТЯ ЕКРАННОЇ ТВОРЧОСТІ В ПОСТКОЛОНІАЛЬНОМУ СУСПІЛЬСТВІ НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМІВ «ЧЕРВОНИЙ», РЕЖ. З. БУАДЗЕ, ТА «СЛОВО», РЕЖ. І. ВИСНЕВСЬКИЙ.....	173
УЛАНОВСЬКИЙ Д. ВИКОРИСТАННЯ КОМІЧНОГО В РЕКЛАМНИХ РОЛИКАХ ...	176
ХІМІЧ А. УЯВА ГЕРОЯ ЯК РЕЖИСЕРСЬКИЙ ІНСТРУМЕНТ КОНСТРУЮВАННЯ ХАРАКТЕРУ ПЕРСОНАЖА	180
САЙБЕКОВ М. СИНХРОНІЗАЦІЯ ЗВУКУ ТА ЗОБРАЖЕННЯ У РАННІХ ЗВУКОВИХ ФІЛЬМАХ: РЕВОЛЮЦІЯ У СПРИЙНЯТТІ КІНО	183
МАРЧЕНКО І. КІНОМОВА У ВІРТУАЛЬНОМУ СЕРЕДОВИЩІ	187

ОМЕЛЯНЧУК В. НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ І КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ: СТРАТЕГІЯ ІНТЕГРАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ СПАДЩИНИ В ЄВРОАТЛАНТИЧНИЙ ПРОСТІР	189
КЛОПЕНКО М. СУСПІЛЬНИЙ НЕСПОКІЙ В НЕІГРОВому КІНО КШИШТОФА КЕСЛЬОВСЬКОГО	192
ЦЬОНА А.-Г. «ДЕМОКРАТИЧНА» МОДЕЛЬ АКТОРСЬКОГО АНСАМБЛЮ В КАМЕРНОМУ КІНО НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМУ «СІРІ БДЖОЛИ» (2024) ДМИТРА МОЙСЕЄВА	195
ПРЕДАЧЕНКО О. ДИТИНСТВО УКРАЇНСЬКОГО ДИТЯЧОГО КІНО	198
ЛЄПШОВ Б. УКРАЇНА ТА ГОЛЛІВУД. КІНЕМАТОГРАФІЧНА КООПЕРАЦІЯ В ХХ–ХХІ СТОЛІТТІ	201
АКСЮТЕНКО Б. ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ЦИРКОВИЙ ФЕСТИВАЛЬНИЙ РУХ ЯК ІНСТРУМЕНТ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ	204
ЛУЧИН А. РЕКЛАМА ЯК МИСТЕЦЬКИЙ ФЕНОМЕН: КРЕАТИВНІ РІШЕННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ АУДІОВІЗУАЛЬНІЙ КОМУНІКАЦІЇ	207
ЗЕМЛЯНИЙ К. ЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИКОРИСТАННЯ РЕАЛЬНИХ ПОДІЙ В ІГРОВому КІНО	210
МІШИН А. ПОЯСНЕННЯ СТУДЕНТАМ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ВИРОБНИЦТВО» ПЕРВІСНИХ ПРИЧИН СХИЛЬНОСТІ ДО ХВИЛЮВАНЬ ПЕРЕД ВИСТУПАМИ	213
СКРИПКА Д. ЗВУКО-ЗОРОВІ СИМУЛЯЦІЇ В СТРУКТУРІ СУЧАСНОГО БЛОКБАСТЕРА	216
ХОМУТЕЦЬКА О. СТАНОВЛЕННЯ ДЕПАРТАМЕНТУ ГРИМ, ЯК ОКРЕМОЇ ОДИНИЦІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ КІНОІНДУСТРІЇ	219

***СЕКЦІЯ 1: СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО.
ХОРЕОГРАФІЯ. КУЛЬТУРОЛОГІЯ.***

*Нищук Євген,
генеральний директор-художній керівник Національного
академічного драматичного театру імені Івана Франка,
народний артист України, доктор мистецтва*

ПОЛІРОДОВИЙ МАТЕРІАЛ ЯК ОСНОВА СТВОРЕННЯ ОБРАЗУ В ТЕАТРАЛЬНИХ СИСТЕМАХ XX–XXI СТ.

Моновистава в дискурсі сучасного українського театру відображає значні соціополітичні та культурні зміни в самій основі театральної системи, що пов'язано з війною проти російського агресора. Наратив національної консолідації інспірує театральне життя й позначається на особливих конфігураціях у моновиставах, які залучають до свого поля елементи дискурсу резистентності та резильєнтності. Саме жанр моновистави покликаний інтенсифікувати психологічну співучасть глядачів у мистецькій грі, залучаючи їх до інтерактивного переживання екзистенцій актора, який проходить «шлях героя» в аспекті віднаходження глибинних сенсів і створення наративу майбутнього, не без урахування досвіду самої театральної системи.

Наголосимо, що театральна концепція Б. Брехта стала одним із важливих чинників успішної взаємодії драматичного й епічного первнів із метою залучення до сценічної дії глядачів. Німецькому теоретикові й практикові театру ішлося про інтенсивні форми взаємодії епічного матеріалу, що дав можливість проговорити ті речі, які часто виламувалися за емоційно-психологічну канву драматургічного твору. В цій концепції маємо стратегію руйнування “четвертої” стіни: актор мав можливість висловлювати своє ставлення до персонажа. Усе це сприяло руйнуванню дистанції між глядачем і актором, але водночас ключовою в такий поліродовій взаємодії літературних первнів постає саме прагнення деавтоматизувати мистецьку реальність, що особливо активно спостерігаємо сьогодні в жанрі монодрами. Прагнення деавтоматизації пов'язане з ідеєю викликати ефект очуження (або ефект одивнення).

О. Клековкін наголошує, що «терміни “театральна” і “режисерська” система» подеколи вживаються як синоніми, як показники співвідношення загального (напрямок, стиль тощо) та індивідуального (режисерська, авторська система). Інколи «театральна система» виступає як заміник «режисерської системи», (як система організації вистави у дорежисерському театрі). Подеколи поняття «система» вживається по відношенню до таких явищ як театр певного класу, доби, нації, систем водіння ляльки, художнього напрямку і стилю, вистави як системи, педагогічної системи виховання актора у процесі його роботи над роллю, алгоритму фахової діяльності режисера.

На початку двадцятих років термін «система» з'явився і в практиці Леся Курбаса, який «застосовував його у таких значеннях, як загальна впорядкованість естетичних принципів, методу тощо; як метод роботи режисера над виставою; як технологія акторської творчості; як спосіб виховання актора; як наукове знання про театр (грамоту), включаючи й термінологічний словник» (Клековкін, 1998, с. 29).

На нашу думку, жанр моновистави значною мірою пов'язаний із майстерністю актора, який, перебуваючи в різних часопросторах, за допомогою голосу, пластики тіла, залучаючи реквізит та ін., розкриває екзистенцію відповідно до уявлень Дж. Кемпбелла (1999) про «шлях героя». Ця модель есплікується на наратив моновистави, оскільки в її центрі – функціонал актора, якому доводиться здійснювати крізь часові переходи в рамках сценічної екзистенції, реалізуючи різні психологічні трансформації, мовні перевтілення тощо. Подібні приклади мали місце в особистому досвіді автора цих тез, коли в моновиставі «Момент кохання» доводиться здійснювати миттєвий перехід між різними мовними дискурсами, гендерними ролями, соціальними диспозиціями тощо.

Зауважимо, що театральні системи ХХ – ХХІ ст. оприявнюють загальне відчуття кризи, зумовлене особливостями суспільно-політичного розвитку та світоглядно-філософськими настановами, які були покладені в основу двох ключових напрямів і стильових систем окресленого періоду: модернізму й постмодернізму.

Слід звернути увагу, проте, на таку тенденцію: сучасні театральні системи, у яких відбувається конструювання сценічного образу, оприявнюють кризу раціональності, розкриваючи несвідоме як важливий резервуар пам'яті, який проте перебуває не на поверхні, і важливо знайти інструменти, зокрема через гру текстів, які б допомогли увійти в простір онтологічної реальності, яка може існувати і в результаті взаємодії модерністських і постмодерністських настанов.

Театральні системи ХХІ ст. прагнуть показати ту справжню людину, яка усвідомлює крихкість світу і небезпеку військових озброєнь, економічних систем, що призводять до глобальних катаклізмів, зіткнень і протистоянь.

Зазначимо, що, на нашу думку, театральні системи ХХ – ХХІ ст. позначені стильовими пошуками, які загалом формують «полістильову картину» (В. Фіалко), тому апелювання до поліродового матеріалу задля створення образу є закономірним. Ідеться про взаємодію принципово різних технік, про використання прийомів колажу, монтажу, бриколажу тощо, які були покликані репрезентувати несвідоме; розкрити, як раціональне поступається несвідомому і в який спосіб важливо створити крихкий баланс між руйнівними силами світу, які часто походять із людини.

Як слушно зауважує Ірина Ян, в Україні «модерністський стиль художнього мислення на національному ґрунті виявився через рецепцію європейських модерністських моделей (символізму і неоромантизму), а також через пропагування в імперських суспільно-політичних умовах характерних рис українського романтизму, з його традиційною тематикою зображення національної самобутності й духовної самоцінності особистості» (Ян, 2021, с. 312). Також, в українських реаліях відбувається особливе переосмислення модерністських естетичних практик, як зазначає Ірина Ян, зокрема в лоні театру: «У межах модернізму як провідної західноєвропейської естетичної течії в українських драматургічних творах характерними рисами стають глибокий психологізм і ліризм, потяг до розкриття складних психологічних конфліктів» (Ян, 2021, с. 252). Глибоке психологічне занурення в екзистенцію сценічних часопросторів реалізоване й сьогодні в річищі моновистав новітнього, уже постпостмодерного періоду.

Воєнна дійсність 2014–2024 рр. в Україні спонукає і мистецько-театральний дискурс, і глядацьку рецепцію до пошуку нових сенсів і формування нових наративів, здатних об'єднати країну в момент історичного протистояння й здійснити психологічне заміщення в рецептивних практиках, дистанціюючи глядачів у сприйнятті мистецької екзистенції від травматичних аспектів сьогодення. Складна реальність війни змушує актора шукати внутрішній ресурс під час інтенсивної інтерактивної взаємодії з глядачем, щоб реалізувати глибинне занурення глядачів до психодраматичного шляху й накласти в уявній проєкції події минулого на катастрофічну реальність сьогодення. Часто минуле, яке оприявнюється перед глядачами в наративі моновистави, мимохіть проєктується на теперішнє і в результаті формується особливий крізь часовий наратив, коли в рецептивному полі поєднуються різні голоси й формується особливе припрацювання травм минулого. З огляду на це можна стверджувати, що моновистава дає можливість максимально інтенсивно «прожити» досвіди минулого, інкорпороватися в систему національної історії з її трагедіями й катастрофами та віднайти форми внутрішнього екзистенційного протистояння. Події минулого сприймаються як чинник сьогодення, у якому відбувається остаточна битва зі злом, яке на українських теренах мало різний вияв у минулому (радянська ідеологічна система в моновиставі «Прекрасний звір у серці!»). Подібний деконструктивістський «поворот» відбувається й сьогодні в українському соціокультурному й передусім театральному просторі, який після повномасштабного вторгнення в лютому 2022 р. набуває особливої інтенсивності й характеризується як своєрідних мистецький «бум» театру. Це пов'язано зокрема і з потребою засобами сценічного перевтілення й театральної гри створити консолідований наратив спротиву, у якому переосмислення

національної історії є одним із найважливіших чинників екзистенційних трансформацій.

У методологічному плані сучасне дослідження моновистав передбачає залучення різних практик і теоретичних напрацювань як зарубіжних (Gilbert; Stehlíková), так і українських дослідників (Клековкін; Ян). Загалом ідеться про використання комплексного підходу, що дає можливість дослідити акторку гри в органічній єдності з рецептивним глядацьким полем. Підходи структурно-семіотичного й герменевтичного аналізу поглиблюють розуміння історичного й соціокультурного аспектів у моновиставі в трансформаційній динаміці рецептивного поля, яке інкорпорує в себе соціальні маркери та політичні реалії дискурсу війни (залучення композиції гурту «Океан Ельзи» до моновистави «Момент кохання»).

Інноваційним у представлених тезах нашого дослідження є трактування часопросторів моновистави в парадигмі «шляху героя» Дж. Кемпбелла, оскільки такий методологічний підхід дає можливість розкрити вектори трансформацій акторської гри в образному перевтіленні, під час якого динаміка протистоянь персони з екзистенціями реалізує внутрішній ресурс для самоконструювання й перетворення на «героя». Особливу цінність такий підхід має місце сьогодні в українських реаліях, коли моновистава залучає до свого простору елементи зовнішньої дійсності, позначені воєнними реаліями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Gilbert H., Lo J. (1997). Performing Hybridity in Post-colonial Monodrama. *Journal of Commonwealth Literature*. Vol. 31. Nr. 1. <http://jcl.sagepub.com/content/32/1/5.full.pdf+html> (дата звернення 25.11.2024).
2. Stehlíková K. (2006). Language Used in Drama at the End of the Twentieth Century (A Textual Analysis of Works by Jon Fosse and their Place in the Scandinavian Context). PhD Dissertation. Brno. Online: https://is.muni.cz/th/19440/ff_d/KarolinaStehlikovadissertation.pdf (дата звернення 25.11.2024).
3. Кемпбелл Дж. (1999). Герой із тисячею облич. Київ: Видавничий дім «Альтернативи». 392 с.
4. Клековкін О. (1998). Лесь Курбас: система і метод. Читиво: електронна бібліотека. URL: http://www.shron1.chtyvo.org.ua/Klekovkin_Oleksandr/Les_Kurbas_Systema_i_metod_Pol_emichni_notatky.pdf (дата звернення 25.11.2024).
5. Ян І. М. (2021). Український музично-драматичний театр у системі соціокультурних зв'язків останньої третини ХІХ – початку ХХ століття. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України, м. Київ. 429 с.

Ян Ірина,
*доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри
музичного виховання Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРІ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У процесі спільнонаціонального культуротворення на сучасному етапі вельми актуальними є дослідження питань збереження національної культурної спадщини в умовах колонізації української культури на початку ХХ століття. Дослідження українського музично-драматичного театру, який упродовж багатьох століть є важливою складовою спільнонаціонального культуротворення, виразником коду етнічної свідомості, формування націєцентричного світогляду, яскравим концептом духовного поступу української нації, виступає одним із пріоритетних напрямів національного наукового простору.

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. український музично-драматичний театр стає важливим виразником вияву незламності духу української нації, джерелом збереження українських традицій, адже у суспільно-історичних умовах в яких знаходилась українська нація у цей час, усі імперські заходи спрямовувались на колонізацію української культури, традицій і мови.

Проте державна імперська влада не змогла знищити українську театральну традицію, стримати духовно-культурний поступ української спільноти. Творчість корифеїв національної сцени, в основі якої були *Шевченківські заповіді* та ідеали, стала загальноукраїнським духовно-культурним явищем, що консолідувало українську еліту на основі загальнонаціональних цілей і завдань.

У процесі конституювання національної театральної специфіки корифеїв української сцени застосували творчий інструментарій: етноконсолідуючу, націєтворчу специфіку репертуару та етнографічний характер декорацій, костюмів і музичного оформлення вистав. Разом з тим, націєтворча, етноконсолідуюча спрямованість українського музично-драматичного театру обумовила вимоги до роботи режисерів та акторів: створення цілісного національного психологічного характеру персонажів, природність і художню досконалість акторської гри, чітку відповідність сценічного образу літературному.

Театральні митці, прагнучи відгукнутися на історичні, ідейно-естетичні запити часу, у своїй творчості обстоювали принцип дотримання ідейно-

естетичної системи реалізму, органічного зв'язку з масовим глядачем. Саме їх художньо-естетична концепція творчості розкрила сутність українського театрального відродження.

Реалістично-побутовий стиль впроваджувався корифеями української сцени на засадах психологічного реалізму. Дотримуючись його настанов, українські драматурги прагнули до синтетизації театральної дії, ставили акцент на цілісності режисерського задуму та акторської гри, пошуку оптимальної художньої форми спектаклю для точного відтворення авторського тексту.

У цьому націєтворчому контексті тема національного відродження посідає чільне місце у драматургічній діяльності М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, Б. Грінченка, М. Старицької-Черняхівської та ін. Значну популярність у широких верств поліетнічної аудиторії мали реалістичні драми, комедії, що носили етноконсолідуючий характер та були присвячені національному відродженню: «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «На руїнах», «Страчена сила», «Супротивні течії», «Замулені джерела», «Олеся» М. Кропивницького, «Талан», «Маруся Богуславка», «Оборона Буші» М. Старицького, «Нахмарило», «На новий шлях», «Нахмарило», «На громадській роботі» Б. Грінченка, «Хмара» О. Суходольського та ін.

На початку ХХ ст. з поширенням нового етапу українського національно-визвольного руху значно активізувалась діяльність національних культурно-освітніх, творчих організацій. Патріотичні митці Наддніпрянщини та Галичини, консолідувавши свої зусилля в єдиному напрямі, спрямованому на захисті національних прав і свобод українства від імперської культурної колонізації, спрямували свою діяльність на подальший розвиток науки, культури й освіти. Відтак нові суспільно-політичні зрушення сприяли органічній модернізації українського театрального мистецтва і його органічної складової – українського музично-драматичного театру.

Л. Старицька-Черняхівська зазначає: «Український театр жив і набував слави, не зважаючи на всі злі обставини, через те, що на чолі його стали талановиті письменники, які і в російській літературі не сіли б при кінці столу. Таланти-драматурги, таланти-артисти, інтелігентне художнє відношення до справи і дійсний націоналізм – ось фактори, що зміцнили на той час український театр і піднесли його на ту височінь, якої йому чи й зазнати коли. Довгий час він був єдиним національним прапором, що маяв над поневоленою нацією. Це розуміли кращі презентанти його: вони боронили свій рідний прапор, як вміли, і незаплямованим донесли його до наших днів» (Старицька-Черняхівська, с. 239).

Нова молода генерація драматургів, виразників українського модернізму – Леся Українка, В. Винниченко, О. Олесь, Л. Старицька-Черняхівська та інші, маючи свій модерністичний стиль мислення, теж прагнули до «воскресіння»,

«відродження» українського театрального мистецтва, усвідомлювали його ідеологічну, націєтворчу, етноконсолідуючу функції та відчували необхідність реформування створеної корифеями театральної художньо-естетичної системи, яка б поєднувала національні та загальнолюдські цінності.

Український модернізм від початку став ідеологічним орієнтиром для відродження української культури, її художній світогляд до європейських координат збереження національної самобутності та культурної ідентичності. Новотвори Лесі Українки, В. Винниченка, О. Олеся, Л. Старицької-Черняхівської за своєю змістовною сутністю, індивідуальними характеристичними рисами утворювали нову українську драму (філософсько-психологічну, лірико-поетичну) з новим режисерсько-акторським типом мислення, під впливом нових течій та стилів європейської драми – п'єс Г. Ібсена, М. Метерлінка, Г. Гауптмана, А. Стріндберга та ін.

Окрасою українського модерністичного репертуару стали п'єси: «Блакитна троянда», «Камінний господар», «Оргія», «Кассандра», «Одержима», «На полі крові» Лесі Українки, «Без просвітку», «Петро Кирилюк», «На вахті», «Земля» С. Черкасенка, «Дисгармонія», «Щаблі життя», «Великий Молох», «Брехня», «Пригвождені», «Пісня Ізраїля» В. Винниченка, «Гетьман Дорошенко», «Іван Мазепа», «Милість Божая», «Сапфо», «Крила» Л. Старицької-Черняхівської та інші (Красильникова, 2000, с. 26-27). Отже, цей репертуарний вибух виразно свідчить про повнокровну «європезацію» українського сценічного мистецтва.

Таким чином, творча діяльність корифеїв української сцени, представників українського модернізму, сприяла етноконсолідації, збереженню історичної пам'яті, власної культурної ідентичності та доводила творчу спорідненість української театральної культури з європейською культурою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович Д. (1923). Український театр : конспективний історичний нарис. Прага; Берлін: Нова Україна, 14 с.
2. Красильникова О. В. (1999). Історія українського театру ХХ сторіччя. Київ : Либідь, 1999. 208 с.
3. Кропивницький Марко Лукич (1953). 3б. ст., спогадів і матеріалів / уклад.: П. Долина, П. Перепелиця. Київ : Мистецтво, 529 с.
4. Старицька-Черняхівська Л. (2000). Вибрані твори: Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. Київ : Наукова думка, 2000. 848 с.
5. Ян І. М. (2019). Вплив творчості Т. Шевченка на розвиток української театральної культури останньої третини ХІХ – початку ХХ ст. Концептуальна парадигма творчості Т. Шевченка: філософський, лінгвістичний, історичний і мистецтвознавчий контексти : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 24 березня 2019 р. Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв.

Кобзар Тетяна,
*доцент, доцент кафедри сценічної мови Київського
національного університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, заслужена артистка України*

МОВНО-ГОЛОСОВІ ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ ЯК ВАЖЛИВІ СКЛАДНИКИ АКТОРСЬКОГО ФАХУ

У перекладі з латини актор (actor) – це той, хто діє. І одним із засобів виконання дії для актора є слово. Це вербальний спосіб вольового впливу на партнера, взаємодії між ними. Власне, коли вимова того чи іншого слова пов'язана саме з внутрішнім поштовхом і потребою його сказати, тоді мова на сцені стає виразним чинником процесу сценічного дійства. Тут вже йдеться про єдність мови і мислення, про слово-дію, слово-вчинок, слово-думку. Зазвичай чим правдивіше й точніше виконана дія актором, тим чіткіше й правдивіше звучатиме слово. Однак це зовсім не означає, що органічна виразність у мовленні відбудеться якось так, сама собою. Фаховість актора передбачає майстерне володіння певними мовно-голосовими виражальними засобами, якими він послуговується під час гри на сцені. Тут ідеться й про досконале знання законів мови, про дикційну вправність, і про володіння необхідними якостями розмовного голосу та фонаційного дихання. Водночас слід виокремити такі засоби виразності:

- емоційно-образні – бачення, оцінка, ставлення, підтекст, емпатія (співпереживання), спілкування, міміка, жест;
- просодичні – силові та звуковисотні модуляції голосу, інтонація (від лат. *intonare* – голосно вимовляти), тобто ритмомелодика, темпоритмічна організація (стабільність, природність, чіткість), семантика (значення, логічний розвиток, наголошуваність, паузи) фрази (сміслово та інтонаційно об'єднаної частини тексту);
- евфонія – милозвучність, звукові засоби та правильна звукова організація мови.

Як відомо, той чи інший текст (від лат. *textus* – побудова, зв'язок) має два боки: зміст і форму. Окрім цього, в тексті також наявний завуальований, прихований зміст – підтекст. У ролі це, так би мовити, своєрідна «система бажань, вольових і емоційних прагнень героїв» (Сахновський-Панкеев, 1982, с. 16). Емоційно-образні засоби виразності, як одні з найважливіших елементів під час виконання акторських завдань, прямо пов'язані з розкриттям прихованого змісту тексту. Так, наприклад, зорове уявлення (бачення) допомагає

оживляти слова, думки, почуття, а оцінка намірів і вчинків героїв викликає емоційне ставлення до них і, як наслідок, – ту чи іншу дію у відповідь.

Не менш важливі й просодичні засоби виразності. Вони впливають на інтонаційно-виражальне забарвлення мовлення, яке, як відомо, для кожної мови загалом і, зокрема, мовлення сценічного, має своє нюансування щодо мелодики (від гр. *melodikos* – мелодійний), тобто тонової особливості, акустичної окраси. Це відбувається за допомогою певної зміни інтенсивності та висоти звука. Логічна ж наголошуваність становить своєрідну амплітуду звукових перемін в голосовому малюнку думки, що й формує характерну тональність мовлення, визначає динаміку розвитку сили голосу під час дії словом. Як писав актор, режисер і театральний педагог Роман Черкашин, «тональна структура словесної дії – жива музика мови, її мелодика, ритм, різноманітне логічне, емоційне і вольове сигнальне значення мовних інтонацій, змін звучання голосу в процесі мовного спілкування» (Черкашин, 1989 с. 25). Щодо засобів логічної акцентуації (вирізнєння) для донесення суті змісту, то основними є: наголос (або акцент), паузи, підвищення, пониження, посилення та послаблення сили звучання голосу. Здебільшого логічний наголос буває: складовий, словесний, фразовий, тональний. Також наголос може бути висхідний – із повільним підвищенням тону; динамічний (силовий) – з активнішою артикуляцією наголошуваного складу чи слова; спадний – повільне пониження сили звучання. Наявний у живому мовленні й наголос емпатичний (від гр. *emphatikos* – почуттєво-виразний) – інтонаційний прийом (спосіб) емоційного вирізнєння частин (слів чи словосполучень) у думці. Важливим елементом для розкриття змісту тексту і підтексту, вибудовування темпоритму думок є паузи. Вони бувають дуже різноманітними: з'єднувальні, роз'єднувальні, логічні, психологічні, паузи ставлення (логічно-психологічні), короткі паузи люфт (з нім. *luftpause* – повітряна пауза), «паузи на зламі». Психологічна ж пауза – активна, пов'язана з внутрішнім почуттям. Робиться з метою наголосити чи звернути увагу на щось. Може бути в будь-якому місці та різною за тривалістю. Всі перелічені засоби дають змогу «провести» послідовний розвиток найголовнішого в задумі, вибудувати логічну перспективу думки. Вміння правильно спрямувати рух думок, дії є важливою фаховою навичкою актора, що допоможе уникнути говорити «крапками» на сцені, обриваючи чи й унеможливаючи розвиток дії.

Разом із вправним володінням емоційно-образними та просодичними виражальними засобами акторові слід ретельно вивчати й опанувати засоби української звукової виразності та організації мови, що безпосередньо пов'язане з милозвучністю українського слова на сцені. Ці знання також стануть у пригоді акторам (і режисерам) для мовного рішення ролі (чи вистави загалом). Адже творча манера написання й відображення дійсності у кожного з авторів має

власні відмінні риси не лише жанрово-стильові, а й мовні. Герої І. Карпенка-Карого, О. Кобилянської, І. Нечуя-Левицького, І. Франка, Л. Мартовича, Л. Українки, В. Стефаника, Г. Тютюнника, В. Винниченка мають свої мовленнєві нюансування, які їх вирізняють, розкривають, додають неповторності. Загалом манера говорити для виконавця має стати частиною образу героя, характеру дійової особи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Сахновський-Панкеєв, В. О. (1982). Драма і театр. Київ: Мистецтво. 132 с.
2. Черкашин, Р. О. (1989). Художнє слово на сцені. Київ: Вища школа. 327 с.

*Кушинська Лариса,
кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри гуманітарних
дисциплін Київського національного університету театру, кіно
і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

СОФІЯ ТОБІЛЕВИЧ, ЇЇ ФОЛЬКЛОРНІ РОЗВІДКИ ТА СТВОРЕНІ ПЕРСОНАЖІ

Софія Дітковська, дружина Івана Тобілевича, відіграла відчутну роль у становленні Театру корифеїв, яка й досі не отримала належної оцінки. Вона залишила багатий матеріал про діяльність провідної тоді української театральної трупи у книжці «Корифеї українського театру. Портрети. Спогади» (Тобілевич Софія, 1947). Їй вдалося створити образи, що вражали глибиною й багатогранністю, й також залишались не до кінця осмисленими. Творчий шлях Софії Дітковської розпочався з 1880 року, коли вона працювала у аматорському хорі Миколи Лисенка та Михайла Старицького. Це була та когорта української інтелігенції, яка, відчуваючи силу українського фольклору, всіляко популяризувала його всупереч імперській політиці й цензурі.

Зустріч Софії Дітковської та Івана Тобілевича не була випадковою. Для нього це був не перший шлюб. Обоє нащадки шляхетських родин, для яких слово «честь» не порожній звук, обоє закохані у театр. Зокрема, Іван Тобілевич – настільки, що готовий був віддати половину місячної платні за квиток і пройти більше п'ятдесяти кілометрів пішки, аби лише переглянути трагедію «Отелло» Вільяма Шекспіра за участі зірки сцени, відомого трагіка Айри Фредеріка Ольдріджа, який після смерті Великого Кобзаря, на вшанування його пам'яті, здійснив гастрольне турне Україною, батьківщиною свого побратима.

З 1870 року майбутній корифей брав участь у аматорських виставах Олександра Тарковського, з сестрою якого, Надією Карлівною, невдовзі побрались. Шлюб був щасливий, але нетривалий, у травні 1882 року дружина померла від туберкульозу легень. На Івана Карповича посипались нещастя. Померла його дочка Галина, а сам драматург потрапив під підозру «у неблагонадійності», внаслідок чого його заслали на три роки під пильний нагляд поліції. Під час таких поневірянь Іван Тобілевич і зустрів хористку трупи М. Старицького Софію Дітковську, з якою у 1883 році одружився.

Розпорядження про заборону перебування Івана Карповича в Україні та в інших великих містах стало відомим у 1884 році, під час гастролей Михайла Старицького у Ростові-на-Дону. Тож, оселившись у місті Новочеркаську, драматург живе під наглядом поліції, як політичний засланець. Та це не перешкоджає його творчому пошуку, а поряд була Софія Віталіївна, що стала і

його дружиною, і музою, і Берегинею. Коли Іван Карпенко-Карий працює над п'єсами «Бондарівна», «Наймичка», змальовуючи складні й трагічні образи, його підтримує дружина. Зі спогадів Софії Тобілевич ми дізнаємось, що Іван Карпович мріяв змалювати образ чистої, благородної, чесної селянської дівчини-дитини, образ якої переслідував його не лише в думках, а й уві сні. Драматург обговорював окремі моменти свого твору з дружиною, яка мала досвід фольклористичної діяльності. Створити такі образи, щоб передати всю їх дивовижність, було можливим лише за умови щирої шани до української культури й історії, а також розуміння особливостей народного життя. Це вимагало не лише теоретичних знань, а й практичного занурення.

Іван Карпович розумів, що потрібна професійна театральна школа. Зі спогадів Софії Тобілевич дізнаємось, як драматург нарікав, що в Україні немає таких шкіл, де молодь готувалася б спеціально до роботи на театральній сцені, де студенти-театрали могли б пізнавати історію театального мистецтва. Софія Віталіївна зазначає, що Іванові Карпенку-Карому не завжди подобався так званий «класичний» метод виконання ролей, запозичений від французьких трагіків, коли ролі не декламувались так, як люди говорять у житті, а декламувались з підвищеним, фальшивим пафосом. На думку драматурга, таке озвучування позбавляло п'єсу правдивості, життєвості.

Це прагнення справжності, щирості, помножене на непересічний талант й віддану підтримку, мало успішний результат, коли у 1886 році п'єса «Наймичка» була поставлена трупною Марка Кропивницького під тимчасовим керівництвом Миколи Садовського у Ростові-на-Дону. Драма вдалась у всіх сенсах. Дивовижною була гра Марії Заньковецької, дивовижно чистою виявилась тема, дивовижно справжнім сюжет. Сюжет вразив. Шляхетний драматург занурився у душу дівчини з народу, відчув глибину цієї душі й оспівав цю красу. Все разом пройняло і критиків, і навіть українофобів, і просто шанувальників театру і мистецтва, та й тих самих глядачів. Глядачів, кому, можливо, й не спадало на думку, що шляхетний пан гербу Трживдар, Іван Тобілевич, може зануритись у їх почуття, переживання, їх біль. Саме тому тема побутової драми й стала ковтоком свіжого повітря на сценах Російської імперії.

Софія Тобілевич зіграла роль молодиці Мелашки в «Наймичці», а також зуміла створити чимало характерів на сцені у п'єсах Івана Карпенка-Карого, зокрема, баби Бушлі у «Чумаках» та Тетяни у «Суєті», Палажки у «Мартині Борулі» та удовиці Одарки у «Розумному і дурні». Вона вражала образами у постановках інших драматургів, як-от непростой Горпини Терпелихи у «Наталці-Полтавці» Івана Котляревського, Стехи у «Назарі Стодолі» Тараса Шевченка, Фенни Степанівни у «Шельменку-денщику» Григорія Квітки-Основ'яненка,

Секлети у «За двома зайцями» Михайла Старицького, Лимерихи у «Лимерівні» Панаса Мирного та багатьох інших.

Чи просто було створити образи, що змушували переживати й плакати? Ті самі народні, що виявились конкурентними поряд із яскравими розважальними жанрами, популярними у всі часи? Для цього потрібно було відійти від теорії, пафосу й усього, що є несправжнім, та зануритись у свій образ по-справжньому. Усвідомити, що персонажі не такі вже прості й однозначні, як можуть здатися на перший погляд, як-от Горпина Терпелиха чи Секлета Лимериха. Образ жінки, яка, бажаючи щастя своїй донечці, добре розуміє, як-то жити в бідності. Якою тяжкою працею усе дістається в селянській родині. Збираючи матеріал, Софія Тобілевич не грала свої ролі, вона проживала їх, маючи досвід занурення у народне середовище.

Софія Дітковська була залучена до фольклористичної роботи ще перебуваючи в середовищі М. Лисенка і М. Старицького. Народознавчі експедиції української інтелігенції були тою шпаринкою, що якимось чином опинилась поза дією Емського указу. Фольклорними розвідками займався П. П. Чубинський, Олександра Єфименко-Скавронська, у Києві при Університеті Святого Володимира в цей час працювало Товариство Нестора Літописця, та й перший ректор Університету, Михайло Максимович, також був відомим фольклористом. Коли до Києва навесні 1883 року приїхав відомий польський фольклорист Чеслав Нейман з метою організувати записування українського фольклору для видань Краківської академії наук, то М. Лисенко порекомендував для цієї справи Софію Дітковську, оскільки вона вільно володіла польською мовою й, відповідно, могла відтворити українську мову польською транскрипцією.

Фольклористична експедиція виявилась успішною й продемонструвала духовну глибину українців, які в складі немилої імперії не забували своїх витоків, і це вражало. Під час розвідки було записано понад триста пісень, чимало зразків оповідних жанрів, переказів. Авторська робота Софії Дітковської «Етнографічні матеріали з околиці Плискова Липовецького повіту. Зібрала З. Д. Опрацював Ч. Нейман» була опублікована через рік у восьмому томі періодичного видання Антропологічної комісії Краківської академії наук «Збірник відомостей до вітчизняної антропології» (1884).

Це був початок тривалої пошукової роботи, яку Софія Тобілевич вела протягом майже всього свого життя. Згодом було записано чимало зразків народної творчості в селі Кардашева, поблизу якого розташований хутір Надія, пізніше пошуковий ареал охопив Чернігівщину, Полтавщину, Херсонщину, Київщину, Галичину, фактично всі географічні регіони України. Безцінний

матеріал опубліковано у великому збірнику «Українські народні пісні в записах Софії Тобілевич» (1982).

Збираючи матеріал, С. Тобілевич не просто накопичувала зразки фольклору, вона занурювалась у красу української творчості, що й давало змогу так правдиво створювати народні образи на сцені.

Таким чином, Іван Карпенко-Карий у тандемі з Софією Тобілевич створили нову якість українського театру, що зумів зайняти свою нішу у модерному Києві останньої чверті XIX століття, де імперський формат культури й мистецтв був домінантою й константою. Було засновано «Театр грамотності», де автори, актори й персонажі вчать людей залишатися, насамперед, людьми. Створити настільки правдиві народні образи можливо лише за умови пізнання самої суті народного життя, занурення у таке, за щирого розуміння, щирої шани до української культури. Це був досвід актуалізації складних проблем суспільства, який залишив небайдужими шляхетних осіб.

Феномен побутової драми, як суто український, вартий пропозиції бути занесеним до списку нематеріальної культурної спадщини ООН.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Тобілевич Софія (1947). Корифеї українського театру: портрети, спогади ; ред., передм. та прим. О. Борщаговського. Електрон. текст. дані (1 файл: 73,0 Мб). Київ: Мистецтво. (Київ, НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2016).
2. Українські народні пісні в записах Софії Тобілевич (1982) ; упорядн. С. Мишанич (тексти), М. Мишанич (мел.). Київ. 424 с.

Недін Лариса,
*доцент, доцент першої кафедри акторського мистецтва
та режисури драми Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
заслужена артистка України*

НЕІДЕАЛЬНИЙ ІДЕАЛЬНИЙ ТЕАТР

Режисер, педагог Леонід Артемович Олійник викладав у Київському державному інституті театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого (нині Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого) пів століття (1945-1996). Своїм вихованцям – акторам, режисерам – прищеплював любов до ідеального театру. Наполегливо і невпинно наголошував на потребі виховувати устремління саме до ідеального театру при всій його неідеальності. Коли молодий спеціаліст розпочинає самостійне професійне життя в конкретному реальному театральному колективі, всі його знання, вміння, набуті в процесі навчання, трансформуються у повсякденні злети і падіння, успіхи і невдачі, творчий пошук. Важливо не розчаруватись, не зламатись, а вистояти в початковому процесі становлення і усвідомлено служити Театрові. Без відчуття ідеального, прекрасного, потрібного неможливо творити єдине художнє ціле, неможливо досягти вершин успіху.

Суміжність. Театр завжди існує в часі та в просторі на перетині площин, суміжних зон мистецьких напрямів: музика, образотворче мистецтво, хореографія, візуальне мистецтво, оригінальний жанр і т. д. Розмірковуючи про сучасне мистецтво, не маємо права ігнорувати очевидний факт, що в сьогоденні естетичні погляди людини формуються під впливом електронних засобів інформації. Цифрові технології випередили радіо і телебачення. І театр зазнає відчутних змін. Сучасні постановки означені логікою, що прийшла до нас із кіно, за принципом монтажу встик, коли не дотримуються логічно послідовних переходів. Ця мозаїчність, часом еклектика, стали важливою особливістю сучасного театру і драматургії також. Суміжною зоною є існування інформаційного простору і мистецького, зокрема театального. Радіо, телебачення відіграють важливу роль у промоушені, але вони поступилися на сьогодні інтернет-платформам. Театр сміливо послуговується Фейсбуком, Інстаграмом, Тік-Током, Телеграм-каналами, підкастами. І це даність сьогодення. Та не забуваймо, що простір мистецтва має свою специфіку, яка передбачає звернення до духовного. Театр охоплює не цілий світ, як інформаційний простір, а досліджує глибинні проблеми життя, першопричини явищ, а не констатує події.

Стиль театру. Це досить неоднозначне, дискусійне і проблематичне поняття. Можна говорити про індивідуальний стиль режисера. Але ж є й страх, що і глядач і критика чекатимуть однієї стилістичної лінії у наступних постановках, – чи буде режисер вдосконалюватись, рухатись, шукати нові форми і смисли, чи так і залишиться режисером однієї стилістики. Якщо в театральній трупі кілька режисерів, коли запрошують на постановки з інших театрів, то індивідуальний стиль окремо взятого режисера може мати місце. А якщо театр камерний, постановки здійснює один режисер, вистави в одній стилістиці, часто-густо це спричиняється до плачевних результатів, навіть руйнівних. Ось чому для будь-якого театру треба мати кілька художніх ліній, напрямів, працювати з драматургією різних часів, епох, відкривати нові імена сучасних авторів. Це потрібно задля того, щоб театр не втрачав перспективи.

Актор. Одвічна дискусія: хто головніший, важливіший у театрі – режисер чи актор? Немає однозначної відповіді. Та все ж схильна думати, що без актора всі процеси втрачають сенс. Адже реалізує задум драматурга, режисера саме актор. Акторський професіоналізм – це не лише яскраво виражена індивідуальність, а й обов'язок самовдосконалювати свою зовнішню і внутрішню техніку. Мати фахове володіння дикцією, голосом, тілом, внутрішнє наповнення в процесі роботи над роллю. Питання самовдосконалення кожен повинен вирішувати індивідуально. Оперний співак щодня співає вокалізи, піаніст, скрипаль грають гами, танцівник щодня розминається в танцювальному залі. Актор усе своє професійне життя повинен дбати про професійну форму: дихання, дикція, голос, пластичність, має читати книжки, передивлятися вистави, художні фільми, слухати хорошу музику. Сучасний глядач хоче бачити інтелектуального актора.

Природа українського театру. Музично-драматична форма тривалий час обстоювалася, як єдино можлива для українського національного театру. З появою постаті Леся Курбаса, якого по праву вважають реформатором, український театр розширив діапазон пошуку. Обличчя сучасного театру навдивовижу привабливе. Сьогодні маємо свободу вибору, не існує цензури як такої. На кону можемо бачити і класичні музично-драматичні постановки, і жанр мюзиклу, глибоко психологічну і суто пластичну драму, комедію, фарс, докудраму і ще багато жанрів і піджанрів.

Про культуру народу, зокрема культуру театральну, можна безпомилково судити саме з усього того, що відбувається з мистецтвом національного театру. В часи новітньої історії, за роки незалежності нашої держави духовний пошук національного театру став увиразнено зримим. Ми живемо в надскладні часи, український народ героїчно воює з ворогом, що прийшов війною на нашу землю.

Та саме обставини впливають на наш неідеальний театр, створюючи ідеальні умови для творчого пошуку і відкриттів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. С. Данченко (1987). Національний театр – це театр великого стилю. Часопис «Кіно-Театр», № 8. С. 28-29.
2. Л. Недін. (2004). Статті. Доповіді, Листи. Інтерв'ю. Вид-во Ліра-К. 160 с.
3. «По той бік очей...» (2003). Збірник, присвячений 90-річчю від дня народження Леоніда Артемовича Олійника ; упоряд. С. Проскурня. Київ: Продюсерська агенція «Мистецьке березілля». С. 40.

*Руслан Неупокоев,
доцент, завідувач кафедри мистецтва театру ляльок
Київського національного університету театру кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
заслужений діяч мистецтв України*

СЦЕНІЧНИЙ ТРЮК ТА ДРАМАТУРГІЧНИЙ КОНФЛІКТ

Розвиток режисерської професії потребує адаптації до сучасних естетичних трендів, як самої режисури, так і її професійних інструментів. Така адаптація впливає і на процес виконання головного режисерського завдання – організації конфлікту та спонукає до переосмислення самого концепту конфлікту. В 2019 році у межах IV міжнародної наукової конференції Університету ми окреслили основне завдання неklasичної режисури як розширення режисерського завдання у його класичному розумінні, й ця розмова потребує продовження. Зокрема, ми поставили під сумнів постулат про утримання глядацького інтересу на спостереженні за процесом розгортання конфлікту, з'ясувавши, що глядач спостерігає не за самим конфліктом, а за ефектами, які утворюються в його процесі. Підтвердженням цієї тези став розділ «Поверхневі ефекти» з праці французького філософа-постструктураліста Ж. Дельоза «Логіка сенсу». Поверхневий ефект розглядається Ж. Дельозом як причина утворення сенсу, власне на цьому процесі й зосереджується увага глядача, таким чином, конфлікт стає лише одним із випадків взаємодії поверхонь, яка народжує ті самі поверхневі ефекти, а саме – випадком деструктивним, хоча поверхневі ефекти із відповідними сенсами можуть створюватись і в результаті конструктивної взаємодії, тобто без всіякого конфлікту. Увагу глядача може бути зосереджено на процесі, наприклад, безсюжетного танцю, де відбувається не конфлікт, а процес взаємодії форм, створених пластикою людського тіла. Отже, не лише конфлікт, як деструктивна взаємодія, а й взаємодія конструктивна створюють поверхневі ефекти, в яких народжуються сенси, на чому і зосереджується інтерес глядача. Процес глядацької рецепції переводить поняття поверхневого ефекту у категорію знаків, що в свою чергу передбачає наявність позначника та позначуваного – категорій, необхідних для семіотичного аналізу елементів творів мистецтва.

Водночас не надто вивченим залишається питання сценічного трюку, зокрема у мистецтві ігрової ляльки, яке з огляду на свою специфіку оперує поверхнями неживих матеріалів, що у своїй взаємодії створюють поверхневі ефекти та відповідні сенси, зосереджуючи увагу глядача. Термін «трюк» «Словник української мови у 20 томах», публікацію якого розпочала Академія

наук України у 2010 році, визначає як «вправний ефектний прийом у різних видах мистецтва». У визначенні до слова «прийом» додається прикметник «ефектний», надаючи якісну характеристику прийому та зв'язуючи трюк із глядацьким враженням, бо ефект – це «Сильне враження, викликане ким-, чим-небудь...». Таким чином, доходимо висновку, що поверхневі ефекти мистецтва ігрової ляльки, метою яких є створення глядацького враження і трюки – явища ідентичні. Сенси, за Дельозом, завжди виникає між двома поверхнями або об'єктами, які вони представляють, сенсу у чистому та об'єктивному вигляді, за його словами, не існує, сенси – завжди наслідок взаємодії. Дельозіанська концепція сенсу як ефекту відкриває методику роботи зі сценічним трюком заради створення глядацького враження, до якого і призводить поверхневий ефект – як знак, що передбачає позначник та позначуване, а їхнє об'єднання і є сенси. Полісемантичність символу у поєднанні із відповідною естетикою створюють метафоричне поле, на якому виростає безліч сенсів, що теж починають взаємодіяти між собою, створюючи власні ефекти взаємодії, переводячи концепт поверхневих ефектів на якісно інший рівень: в сферу метафізики. Як вже було зазначено, поверхні є знаками, а точніше позначниками, тобто на метафізичному рівні позначувані теж можуть вступати у взаємодії, так само, як і позначники. Ролан Барт у «Міфологіях», описуючи принципи семіології приходить до висновку, що на певному семіотичному рівні позначуване може виступати у ролі позначника, що має власне позначуване, Жиль Дельоз називав таке явище регресом. Аналізуючи концертний номер з лялькою, ми визначили, що у його процесі відбувається дослідження поведінки певної функції у незвичних для неї запропонованих обставинах, відповідно, за концепцією Барта, функція перетворюється на знак другого порядку, тобто за нею, як позначуванем, стоїть певний міф. Таким чином, у концертному номері під час поверхневого ефекту на метафізичному рівні ми зустрічаємося із випадком взаємодії міфів, і саме ця зустріч і викликає глядацький інтерес. Оскільки ми моделюємо ситуацію поверхневого ефекту на другому семіотичному рівні, кожне позначуване, що відповідає поверхні, стає позначником другого порядку, відповідно їхня взаємодія створює поверхневий ефект другого порядку, а значить трюк стає ефектом взаємодії міфів (метанаративів, дискурсів), і це означає, що за аналогією із поверхневим ефектом в результаті трюку один із міфів у взаємодії із іншим отримує знак певної його деформації (атрибути). Один міф в результаті трюку деформує інший міф, нагороджуючи його атрибутом. Такий ефект здатний створити глибокий сенси та яскраве глядацьке враження, яке можна інтерпретувати як візуалізацію чудес.

Взаємодія міфів та сенси як її позначувані стають головним чинниками твору, що фокусують увагу глядача, проте дана теза вступає у певну суперечність

із головним постулатом лінійної режисури, що увага глядача тримається на конфлікті, а конфлікт – передусім є конфліктом ідей. Ми зазначали, що конфлікт є передусім взаємодією, точніше одною із форм взаємодії, що має вочевидь деструктивний характер. Конфлікт ідей лінійного наративу як конфлікт ідей можна теж розглядати як конфлікт міфів: позначуваних другого порядку, що стоять за цими ідеями, тобто маємо таку ж картину взаємодії міфів, як і у випадку з поверхневими ефектами трюку в нелінійному наративі концертного номеру. Таким чином, спускаючись на перший семіологічний рівень у ситуації із класичним конфліктом у випадку спостереження за ним, ми так само мали б отримати трюк, що народжується в результаті конфлікту, і саме на трюку має бути зосереджена увага глядача, оскільки ми з'ясували – метою трюку є створення глядацького враження. Ми дійшли висновку, що ті самі механізми створення глядацького враження працюють і в ситуації організації класичного конфлікту у лінійному наративі класичної лінійної режисури, а саме: глядацьку увагу зосереджено не на самому конфлікті як протистоянні ідей (міфів), а на трюках, що виникають у процесі конфлікту. Подібну ситуацію спостерігаємо і у випадку конструктивної взаємодії, що відбувається без деструкції конфлікту та протистояння ідей. Це не лише розширює формулювання основного режисерського завдання, коли воно полягає не лише в організації конфлікту, а в організації взаємодії, а конфлікт є лише одним із випадків взаємодії, її деструктивної форми; це переводить таке, здавалося, б другорядне, з точки зору лінійної режисури, естетичне явище, як трюк, у категорію екзистенційно необхідного засобу виразності у виконанні режисерського завдання. Глядач спостерігає не за конфліктом, а за трюками, які конфлікт створює, саме в них і створюються сенси. Завдяки Ролану Барту можемо охарактеризувати всі ці явища як атрибут взаємодії міфів або поверхневих ефектів другого семіологічного порядку, власне у цій ролі й виступає сценічний трюк, переводячи певні фізичні явища на рівень метафізики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Жуковін О. В. (2015). Мистецтво трюку у контексті видовищної культури. Дис... канд. ... наук: 26.00.01. Київ, НАКККІМ. 160 с.
2. Неупокоев Р. В. (2019). Екзистенціальні особливості естрадного номеру із лялькою. Культурологічна думка. ІК НАМ України. 36. наук. праць. Вип. 14. С. 205-215.
3. Неупокоев Р. В. (2021). Культурний феномен концепту ризоми. Культурологічна думка. ІК НАМ України. 36. наук. праць. Т. 20, № 2. С. 57- 66.
4. Deleuze, G. (1990). *Logic of Sense*. London: The Athlone Press. 405 p.

Нагорний Микола,

*заслужений артист України, старший викладач кафедри
музичного виховання Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

Фількевич Галина,

*кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри
музичного виховання Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ В ТВОРЧОСТІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО: МУЗИКОЗНАВЧИЙ ТА МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТИ

Українська народна пісня є основною і невід’ємною частиною художньої творчості, фольклору. Вона багата на жанри: історичні, ліричні, обрядові, жартівливі та ін. Деякі з них синкретичні за сутністю: поетичне слово, мелодія, ритм, художній образ, драматична дія мають тісний зв’язок. Вони різноманітні за мелодичним стилем (наспівність, речитативність, орнаментальність), метроритмічним малюнком, складом виконавців.

Мелодичною різнобарвністю, безмежною широтою й красою образів української народної пісні були натхнені корифеї українського театру, зокрема І. К. Карпенко-Карий. Музично-поетичний фольклор є основою сюжету ряду п’єс драматурга – трагедії «Сава Чалий», драми «Бондарівна». Зміст деяких пісень став приводом до написання таких творів, як комедія «Чумаки», поема «Лиха іскра поле спалить і сама щезне».

Роль народної пісні в драматургії Карпенка-Карого багатогранна. Чимало дійових осіб неможливо уявити без пісень, бо вони є невід’ємною частиною їх життя, натури: Іван, Софія, Гнат – у «Бондарівні», наймит Грицько Вовкулака – в драмі «Чортова скала» та ін. Народні пісні, запропоновані драматургом, сприяють розкриттю внутрішнього світу персонажів, висловленню їхнього душевного стану, настроїв. Це, скажімо, пісня «Ой не цвіти буйним цвітом, зелений катране», яку співає Тарас («Бондарівна»), що якнайкраще передає його почуття кохання. Сумний настрій через пісні «Зелена ліщинонька» та «Ой глибокий колодязю» виявляє Галя, персонаж драми «Бурлака». Одну й ту саму пісню «Очерет, осока, чорні брови в юнака» по-різному наспівує в тих чи інших ситуаціях Харко Ледачий (п’єса «Паливода XVIII століття»), Жартівливо-грайливі народні пісні виявляють суть натури ряду персонажів: «Несу воду, несу воду, коромисло гнеться» – Марти з комедії «Розумний і дурень», «Нащо мені

женитися» – наймита Грицька з драми «Чортова скала», «Ой куме, куме, добра горілка» – Савка з комедії «Сто тисяч», Семена з драми «Бурлака» тощо.

У п'єсах Карпенка-Карого відображений хоровий (авторське позначення – «гуртовий») спів, притаманний українському народові. Відповідним до ситуації обрано й склад хору: чоловічий у драмах «Безталанна» і «Чортова скала», в комедіях «Розумний і дурень» та «Чумаки»; жіночий у «Паливоді XVIII століття», в драмах «Бурлака» і «Підпанки» та ін.

Драматург неодноразово звертався до народно-пісенних джерел при відтворенні сімейно-побутового обряду весілля: стримано-урочисті під час сватання – «До пана ми йдемо» («Паливода XVIII століття»); смутні й невеселі в сценах прощання нареченої з дівочтвом, подругами – «На добраніч, подружину» («Бурлака»); різнохарактерні пісні в тих чи інших епізодах обряду весілля («Підпанки»).

Народні наспіви, введені Карпенком-Карим до драматичних творів, сприяють створенню необхідної сценічної атмосфери: лірико-поетичного настрою в деяких явах «Чортової скали», гуляння, веселощів й жартів у «Паливоді XVIII століття».

Найбільш показовою щодо використання українських народних пісень є драма «Чортова скала». Особливо цікавий образ наймита Гриця Вовкулаки, якого неможливо уявити без пісні, бо вона є частиною його життя, його натури. Піснями і приспівками Гриця рясніє уся п'єса. До будь-якої ситуації, будь-якого випадку – у нього готова пісня. Найчастіше це пісні, якими він сам себе характеризує: з іронією, про гірку долю наймита, про свою веселу вдачу.

У постановках п'єс І. Карпенка-Карого в українських театрах, їх музичному рішенні народні пісні є одним з компонентів сценічної виразності акторів. Маючи всі необхідні музично-художні якості, українські пісні, закладені драматургом, роблять їх зручним матеріалом у процесі оволодіння майбутніми акторами необхідними технічно-виконавськими навичками на заняттях зі сценічного співу. Мелодико-інтонаційні звороти, співуча рідна мова допоможе початкуючому співакові зосередити увагу на засвоєнні прийомів формування звука та звуковедення, виразності співу.

Розвитку навиків кантиленного співу сприятимуть протяглі ліричні пісні. Оволодіти атакою звука, що є і технічним прийомом, і засобом художньої виразності, нададуть змогу героїчні пісні. Розвитку рухливості, користування диханням у швидкому темпі, випрацюванню чітко-виразного подання слова сприятимуть жартівливі народні пісні.

Проаналізувавши музичний текст низки пісень, введених І. Карпенком-Карим до драматичних творів, автори створили методичну розробку, де надано

практичні поради щодо доцільності їх включення до навчального репертуару із зазначенням п'єс, в яких вони використані, і персонажів, які їх виконують.

Українські народні пісні, запропоновані І. К. Карпенком-Карим, їхнє жанрове розмаїття засвідчують як його музичну пам'ять, що зберегла мелодії з дитячих та молодечих літ, так і музикальність драматурга.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Карпенко-Карий, І. (Тобілевич І. К.). Твори: у трьох томах. Київ: Дніпро, 1985.
2. Фількевич Г. (2006). Музика і український театр: започаткування контактів і взаємодії. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. Київ: Інтертехнологія. С. 83-100.
3. *Найкращі пісні України*: упоряд. і автор статті «Єдина правда непогрішна» М. Шевченко (1992). Київ: Українське бюро пропаганди художньої літератури СПУ «Майдан». 272 с.
4. *Перлини української народної пісні*: пісенник: упоряд. М. Гордійчук (1989). Київ: Музична Україна. 392 с.

*Сільченко Тетяна,
доктор мистецтва, доцент, кафедра мистецтва
театру ляльок Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
заслужена артистка України*

ВНУТРІШНІЙ МОНОЛОГ ЯК ОСНОВА ОРГАНІЧНОГО ІСНУВАННЯ АКТОРА З ЛЯЛЬКОЮ

Робота з лялькою, яка є одним із головних засобів виразності в мистецтві театру ляльок, полягає в її «оживленні». Передують цьому низка тренажних вправ, функція яких полягає у правильному технічному виконанні пластики ляльки, і, власне, саме «оживлення», під час якого актор використовує пластику у досягненні надзавдання персонажа. Для того, щоб лялька органічно діяла і «оживлення» відбулося, актору, окрім пластичного малюнка ляльки, обов'язково потрібно розробити внутрішній монолог персонажа.

«Внутрішній монолог – різновид монологу, в якому передаються внутрішні переживання персонажа замість опису зовнішніх реальних подій, ситуацій, що викликають ці переживання», – стверджує бібліотека УкрЛіб (*Бібліотека української літератури*, ЕР). На думку І. Кросс, внутрішній монолог – це спосіб «використання навичок словесного міркування для гри з інформацією» (Kross, 2020). Отже, внутрішній монолог допомагає розібрати думки та уявити потенційні ситуації для критичного мислення, вирішення проблем або спроби оцінити елементи ситуації.

Монолог із лялькою як спеціальний тренаж описував С. Єфремов, наголошуючи, що «актор зобов'язаний вибудувати у найдрібніших подробицях лінію поведінки свого персонажа, уявити миттєвість відчуття себе на сцені у рамках запропонованих обставин» (Єфремов, 1915, с. 13). Він описує процес роботи актора з лялькою при промовлянні монологу з п'єси, паралельно із внутрішнім монологом.

Однак важливий етап виховання актора базується на вмінні працювати над етюдом без слів, де початковим кроком є самостійний задум і розробка студентом вигаданої ним історії з подією. Етюд – це різновид моноакту. Моноакт у системі виховання актора театру ляльок досліджувала І. Мельник, яка характеризує моноакт, як «цільний та закінчений ланцюжок психофізичних дій, де діє один персонаж <...> спрямований на психологію людини з її протиріччями та певною логікою фізичних дій» (Мельник, 2018, с. 57). Дії персонажа, фізичні та словесні, є зовнішнім вираженням внутрішньої дії, це безперервний процес міркування. Багато в чому він залежить від фізичного самопочуття. Потік думок

не припиняється ні на мить. І навпаки – мисленнєвий процес нерозривно пов'язаний з усіма діями, оскільки він сам є внутрішньою дією.

Для створення правильної фізичної дії на сцені акторові допомагає бачення, адже все, що відбувається з персонажем, актор повинен пропустити крізь себе. Завдання актора-лялькаря ускладнюється, тому що він перекладає попередній процес на ляльку, розробляючи внутрішній монолог вже персонажа-ляльки. Відповідно, щоб внутрішнє і психологічне життя персонажа було наповнене, акторові потрібно спочатку продумати внутрішній монолог персонажа – що герой думає в момент тієї чи іншої дії, як трансформуються його думки зі зміною обставин, як він реагує на дійсність, а потім зіставити його з пластиною ляльки з обов'язковим застосуванням ланцюжка сценічної дії «бачу-оцінюю-приймаю рішення-дію».

Органічне існування актора з лялькою та її пластичний малюнок повною мірою залежить від внутрішнього монологу персонажа. Кожна система ляльки має свою специфіку, побудову та закони існування. Але для певного завдання, ба більше, для емоційного наголошення оцінки або події, які виникають під час внутрішнього монологу, ці кордони можуть порушуватися. Зокрема, лялька, створена за допомогою рук, може трансформувати емоції або частковий процес внутрішнього монологу через емоції пластики рук актора. Ця тема потребує окремого аналізу та дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Єфремов, С. (2015). Монолог із лялькою як спеціальний тренаж у вихованні лялькаря. Київ: Веселка. 56 с.
2. Мельник, І. (2018). Робота над «моноактом» у системі підготовки актора театру ляльок. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ. Вип. № 23. С. 56-61.
3. УкрЛіб. *Бібліотека української літератури*. Внутрішній монолог. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/dic/show.php?w=41>
4. Kross, E. (2020). Speaking of Psychology: Inner monologues, with Ethan Kross, PhD. URL: <https://www.apa.org/news/podcasts/speaking-of-psychology/inner-monologues>

*Станіславська Катерина,
доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри
музичного виховання Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

«ДІВЧИНКА З ПОВІТРЯНОЮ КУЛЬКОЮ» БЕНКСІ: СПЕЦИФІКА ХРОНОТОПУ ХУДОЖНЬОЇ АКЦІЇ

Акціонізм – мистецький напрям, що виник на Заході в 1960-ті й презентував різноманітні форми художньої активності, засновані на принципі процесуальності мистецтва. Представники акціонізму вважали, що митець повинен займатись не створенням статичних об'єктів, а організацією подій, процесів, дійств, і тому в усіх акціоністських формах головний акцент зроблено не на певний мистецький *продукт*, а на *процес* його створення. Презентантами акціонізму стали гепенінг, перформанс і художня акція – саме про цю форму йтиметься далі.

Художня акція як мистецько-видовищна форма має соціальне, ідеологічне, політичне і т. п. забарвлення, і саме проведення творчого акту, донесення важливого меседжу є самоціллю й основним змістом художнього висловлювання акціоніста(ів). Учасники не завжди можуть передбачити, як пройде подія, адже акції проводяться в громадських місцях і спрямовані на непідготовлену публіку, а як саме пересічна людина відреагує на побачене – невідомо.

Одним із найвідоміших сучасних акціоністів є англієць-анонім Бенксі (Banksy), одна з найзагадковіших персон сучасної культури. Бенксі організовує цікаві суспільно-художні, часто ризиковані, акції, проте насамперед він відомий як вуличний художник-графітіст. Працюючи в техніці трафаретного графіті, Бенксі залишив на сьогодні вже сотні малюнків чи не на всіх континентах, і часто своїми роботами митець відгукується на важливі політичні й суспільні події.

Наша історія теж починається з графіті «Дівчинка з повітряною кулькою» («Girl with Balloon»), сюжет якого дослідники відстежують із 2002 року – саме тоді на вулиці Лондона вперше з'явився цей малюнок: зображена в профіль дівчинка простягає руку до мотузки свідомо чи випадково випущеної повітряної кульки у вигляді червоного серця. Напевно, сюжет у художника став одним із улюблених, адже цей трафарет у правій і лівій орієнтації майже одночасно з'явився в декількох локаціях міста: на стінах приміщень і на мостах. Одне із зображень містить ще й і авторський текст: «There is always hope» («Завжди є надія»). Широкого розповсюдження набули паперові відбитки з цього трафарету,

малюнок тиражувався на листівках, чашках, одязі, аксесуарах. Пізніше Бенксі сам використовував свій трафарет як основу для нових малюнків.

У нашому разі це була картина, виконана акриловими й аерозольними фарбами через трафарет на полотні. Ця робота демонструвалася на виставці Бенксі в Лос-Анджелесі 2006-го і тоді ж була подарована автором невідомій людині. На звороті полотна є дарчий напис. Саме ця картина стає лотом на торгах аукціонного дому *Sotheby's* у Лондоні 5 жовтня 2018 року. Стартова ціна була 200 тис. фунтів стерлінгів. Коли фінальний удар молотка сповістив, що картину продано за понад 1 мільйон фунтів стерлінгів (1,04 млн), сталося неочікуване: картина раптово почала рухатися всередині масивної золотавої рами і сповзати вниз, розрізуючись на смужки. В певний момент рух зупинився, і лот набув такого вигляду: в рамі знаходилася верхня частина картини, а внизу під рамою колихався паперовий дощик розрізаної нижньої частини. Картина самознищилася (а точніше, наполовину зруйнувалася) завдяки шредеру (механізму для розрізування паперу), вбудованому в раму картини. Його активували дистанційно – невідомо, хто і звідки. Голова відділу сучасного мистецтва аукціонного дому Алекс Бранчик дотепно прокоментував: «It appears we just got Banksy-ed» («Схоже, нас щойно відбенксили»). Організатори аукціону сповістили публіку, що, за правилами аукціону, покупець може відмовитися від покупки через пошкодження лота, але невдовзі стало відомо, що анонімна покупателька не відмовилася від придбання розрізаної картини.

Чому картину було розрізано до половини, а не повністю, і чому взагалі ця акція відбулася, стало відомо трохи пізніше. Бенксі опублікував відео, в якому повідомив, що декілька років тому вбудував шредер у раму і запланував здійснити цю акцію в разі, якщо картина потрапить на аукціон. Соціальне спрямування акції зрозуміле: Бенксі виступає проти ринкової політики щодо мистецтва і штучного підняття неймовірно високих цін за мистецькі витвори. На відео ми бачимо, що репетиційний сеанс розрізання копії картини відбувся вдало – вся картина смужками випала з рами, про що свідчить і напис на відео («на репетиціях шредер спрацьовував щоразу»), але під час аукціону механізм дав збій – картина в рамі затрималася. Фактично утворився новий твір, зростання вартості якого тоді, у 2018 році, фахівці прогнозували щонайменше до 2-х млн фунтів стерлінгів, адже сама концептуальна подія, сама художня акція стала частиною нової версії «Дівчинки...». Згодом офіційні представники Бенксі, Pest Control Office, видали сертифікат на твір, перейменувавши його в «Кохання в смітнику» («Love is in the Bin»).

Соціокультурний контекст функціонування «Дівчинки...» розширився: з'явилися анімаційні твори, сценічні й хореографічні постановки за мотивами цього сюжету і навіть іграшковий набір, що моделює аукціон зі знищенням

картини. Є свідчення про татуювання з «Дівчинкою...» у відомих людей, зокрема канадського співака Джастіна Бібера.

Крім того, стало відомо, що існує п'ять варіантів кольорів кульки: червона є найвідомішою, але Бенксі також створив версії у фіолетовому, блакитному, рожевому та золотому кольорах. У березні 2021 року авторський пробний відбиток із золотою повітряною кулькою був проданий за 1,1 млн фунтів стерлінгів на тому ж Sotheby's у Лондоні.

Втім, акція продовжилася: в жовтні 2021 року на черговому аукціоні *Sotheby's* лот «Кохання в смітнику» був виставлений на продаж із стартовою ціною 2,5 млн фунтів стерлінгів і впродовж 10 хвилин проданий за 18,5 млн фунтів стерлінгів. З одного боку, сумний факт: акція проти мистецьких аукціонів призвела до ще більшої вартості твору мистецтва, з іншого – це винятковий приклад концептуального мистецтва й акціонізму як такого, адже, як уже було сказано, акціоніст ніколи не знає, як відбуватиметься і чим завершиться його акція. І ми можемо бути абсолютно впевнені в тому, що акція триватиме далі й ми побачимо наступні фази її розвитку й функціонування в соціокультурному часопросторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Пешель С. (2019). *Арт-експерт: Послання Бенксі — не можна всьому вірити!* URL: <https://www.dw.com/uk/a-47405931> (дата звернення: 26.08.2024).
2. Хома Н. М. (2014). Соціалізуючий вплив акціонізму: мистецько-політичний синтез в проекції моделювання політичної поведінки. *Актуальні проблеми політики*. Вип. 53. С. 40-47.
3. Banksy: Love is in the Bin. (2023). URL: <https://www.e-flux.com/announcements/549608/banksylove-is-in-the-bin/>

*Жирко Тарас,
провідний майстер сцени, народний артист України,
лауреат державної премії ім. І. Котляревського,
актор і режисер Національного академічного
драматичного театру імені І. Франка*

ВАЛЕНТИНА ЗИМНЯ. ЕСКІЗ ДО ПОРТРЕТА

Досліджуючи простір, у якому, так чи інакше, відображаються усі суспільні процеси, і шукаючи відповіді на питання їхнього взаємопроникнення, справедливим видається міркування, що, ось уже останні 2558 років, те, що є надзвичайно видозмінним і вкрай несхожим на себе, але претендує у кращих своїх проявах дати побачити людині себе справжньою і не дати розлюднитися, розважитися і спробувати знайти відповіді на те, що мучить, і називається – Театром. І, на щастя його глядачів, істориків і теоретиків, він неймовірно різний – і концептуально, і стилістично. У різні епохи, за різних політичних, освітніх і фінансових обставин, він поводить по-різному. То ніби улягає панівній ідеології й позірно служить їй, то входить у конфлікт із тим, що йому нав'язують, і втілює іншу ідею під гаслом: «Народ собі». То плакає поняття школи і триваліший час сповідує її, то ламає усі основи, на яких базувалося попереднє уявлення про те, яким він має бути. Не маючи усталеної та уніфікованої ідеології, містифікуючи чи вдаючись до мімікрії, він у кінцевій точці усе ж намагається прорватися до істини. І розв'язання проблеми співіснування різних підходів до творення сучасного Театру бачиться не у намаганні примирити непримиренне, але зберегти тяглість і зв'язок між поколіннями творців, яких час згодом розставить по своїх місцях і проаналізує все, що варте на увагу вічності. Тому-то професійне «передання» і є множинним сполученням ланок-персоналій, через які відбувається передавання теоретичних знань, практичного втілення й енергії рухатися вперед у намаганні зрозуміти, що ж, власне, відбувається з Людиною?

Останнім часом масового характеру набула практика, коли на хвилі першого професійного успіху, вже після завершення навчання, юні артисти і режисери залучаються до педагогічного процесу у вишах. У цій констатації немає ейджизму, вона лише апелює до історії української театральної школи, що спирається на накопиченні, відборі та систематизації продуктивного досвіду. І, окрім навчання ремесла, тут наявний, можливо, один із найважливіших аспектів творення української театральної Школи – говорити правду. У переліку імен її творців гідне місце посідає професорка, народна артистка України – світлої пам'яті Валентина Зимня. Це постаті, що своєю

працею створили «золотий перетин» педагогіки, яка продовжує діяти навіть тоді, коли вони вже відійшли від активної практики, а то й життя, – у творчості їхніх учнів.

Навчалася Валентина Іванівна на курсі В. Вільнера, який завершила 1950 року разом із майбутніми видатними діячами українського Театру – Золотовою, Кагановою, Аркушенком, Артеменком, Задніпровським, Ткаченко Ще зовсім юнкою, вже у 13 років, вона була причетною до партизанського руху як зв'язкова. Цей досвід, як і війна, безперечно, вплинув на формування особистості й акторської складової її характеру. І вже з перших років роботи у Чернівецькому музично-драматичному театрі ім. О. Кобилянської актриса опанувала провідні позиції у ньому. Однак не тільки виконавство, як таке, цікавило юну актрису, вона, іще перебуваючи у Театральному інституті імені І. К. Карпенка-Карого, вивчала і «підглядала» поведінкові моделі спілкування людей, особливо у їхній конфліктній фазі, поведки тварин. І цей «витратний» акторський матеріал Зимня накопичувала з перевищенням реальних репертуарних потреб. Про запас? Готувалася до виконання іншої місії? Хоча до Києва було далеко, а у Чернівцях тоді ще не «вчили на артистів», як це тепер робиться мало не в кожному гуманітарному виші. А тоді театральна кар'єра артистки набирала дедалі більших обертів – головні ролі в афіші Театру, скрупульозна і невпинна робота над мовою природно привела її до праці на радіо.

Це були новинарні, освітні, літературні й театральні програми, якість і вплив яких на слухача був таким, що навіть по десятиліттях, на ювілеї, який відбувався у чернівецькому Театрі, глядачі згадували її голос. А ролі на сцені і поготів. Про Зимню заговорили, і не лише у Києві, а й у столиці тієї держави, у якій ми колись жили. Робота продовжувалась, рівень майстерності ставав чимдалі вищим, і почесне звання заслуженої артистки стало заслуженим еквівалентом її праці. 19 років було віддано сцені. І ось трапилась вирішальна мить, коли кардинально змінилася дорожня карта актриси. З одного боку, це стало повною несподіванкою для культурної спільноти Чернівців, а з іншого – це у характері сильної особистості – приймати радикальний рішення. Театральна критика тих часів теж схилилася до думки, що Валентина Зимня вже виросла із тих декорацій, у яких їй доводилось творити. І тому Київ ставав новим щаблем розвитку мисткині. Природним вбачався її подальший тріумф на одній зі сцен столиці. Але через перебіг подій і обставин, які не є метою цього погляду на творчість артистки і педагога, – її виходу на сцену не відбулося. Але відбулася метаморфоза, яка подарувала шанс понад двомстам молодим талановитим людям стати артистами. Десятки з них виправдали його, і стали обличчям Українського Театру сьогодні.

На злеті творчої кар'єри, опанувавши і, що важливо, розвинувши базові теоретичні знання, у силі енергії й віку Зимня входить у фарватер педагогічної діяльності. У порівняльній характеристиці стає очевидним масштаб особистості. І тут звертає на себе увагу проблема не лише добору кадрів і відповідальності за їхню ефективність, а й поняття права допуску того чи іншого викладача до викладацького процесу. Відомі ж бо, і не поодинокі, випадки, коли викладацький вектор навчання заводить у глухий кут і деформує саму природу здобуття творчої професії, завдаючи молодій, і часто беззахисній, людині моральних і ментальних травм. У професії енергетика є сертифікат допуску до роботи з електрикою взагалі та з високою напругою зокрема. Видається необхідним і в акторському вихованні звернутися до таких критеріїв, які б унормували роботу з тонкою душевною енергією студента. Вимагати тотальної посвяти процесу не передбачається можливим, проте рухатися у цьому напрямку конче необхідно.

Тим яскравішим прикладом у цьому аспекті вимальовується постать педагога Валентини Зимньої: «Треба забути про себе й бачити тільки студента, особистість. Театральний педагог — професія жертвна. Я щаслива, що в цьому себе знайшла. Колись мені снилися мої ролі (адже роль оселяється і довго живе в тобі), а тепер сняться студенти — приходять зі своїм болем, відчаєм, radoщами. Приходять не лише уві сні, не лише у свята, приходять, коли мені важко. Отже, є учні, є послідовники — і які!», — сказала вона в одному з інтерв'ю. І за цими словами стоїть майже півстоліття педагогічного подвигу.

Народившись у 1928 році й пройшовши усі випробування своєї доби, будучи людиною своєї доби, Валентина Іванівна все ж намагалася залишати усі ідеологеми тих часів за дужками творчості, концентруючи нашу увагу на тому, що безпосередньо стосувалося здобування професії. Звісно, пріоритетом навчального процесу було опанування основ Театру психологічного, який вибудовувався засадничо на етюдній формі та заглибленні у причинно-наслідкові зв'язки. У цьому розумінні предмету було глибинним, часом парадоксальним, як саме життя, але завше чесним. Увага акцентувалася не лише на доскональному аналізі уривка, епізоду, п'єси, але головню на подальшому його синтезі та знаходженні тієї форми, у яку вкладається зміст твору. Реакція на студентські поривання до чогось дуже замудрого, але, як видавалося, модерного, була терплячою. Завше з позиції того, що все ще попереду — усі ці пошуки нової стилістики і засобів виразності: «...усе це чудово, але для того, щоби читати слова, треба для початку вивчити літери. Засновник пуантилізму Жорж Сера, адепт сюрреалізму Сальвадор Далі і кубізму — Пабло Пікассо спочатку отримали класичну освіту й малювали звичайнісінькі композиції, а вже потім успішно розвивали нові напрями у мистецтві й

стали відомими. Не бійтеся починати з простого. Наша рутина і школярство можуть дати результат тільки згодом. Не женіться за моментальним успіхом, він завше нетривкий, поверхневий. Він завше споживає, а не дає і, зрештою, виснажує артиста». Ось кілька думок, що зберегла нетривка пам'ять, але вони, хоч і частково, відображають її педагогічне credo.

У добу Незалежності усе продовжувалось у тому ж алгоритмі. Ніяких нових гасел і пристосуванства. І лише тоді стало зрозумілим, наскільки правдивим є шлях Майстрині, справжньою і незмінною її парадигма. Валентина Іванівна Україну відчувала, для неї трудилася жертовно і часто мовчки. Здавалося, її знання і усвідомлення нашої країни і держави було якимось трансцендентальним, а партизанська юність дала можливість зберегти себе і свою ідею того, яким має бути Театр.

Не зрадивши ні себе, ні інших, гідно пройти свій шлях і залишити своїм учням приклад того, що це, виявляється, можливо.

Молодша всього на 24 роки за нашу alma mater, Зимня віддала їй піввіку свого життя. І тепер її учні очолюють Театри, самі навчають, стають міністрами, воюють, щоб зробити цей світ кращим і дізнатися, що все ж таки відбувається з Людиною.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Мистецтво України: Біографічний довідник. упоряд.: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський ; за ред. А. В. Кудрицького. Київ: «Українська енциклопедія» імені М. П. Бажана, 1997. с. 262-263.
2. Давидова, І. Правда характеру – правда мистецтва. Київ: Мистецтво, 1967. № 1.

Кравчук Петро,
*кандидат мистецтвознавства, професор кафедри театрознавства
Київського національного університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, заслужений діяч мистецтв України*

ІСТОРИЧНА ТЕМА У ДРАМАТУРГІЇ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО

У драматургічній творчості І. Тобілевича (Карпенка-Карого) виявлено широке жанрово-тематичне розмаїття його творів: психологічні драми і сатиричні комедії, мелодрами та драматичні балади, історичні драми і трагедії, ліричні комедії й фарси, трагікомедії і гротеск. Серед його творів значне місце посідають п'єси про історичне минуле. З 25-ти оригінальних творів до групи історичних слід віднести 6 п'єс: «Бондарівна» (1884), «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» (1886), «Паливода XVIII століття» (1895), «Мазепа» (1896), «Сава Чалий» (1899), «Гандзя» (1902). Проте історичні п'єси драматурга у жанрово-стильовій поетиці також не є однорідними. Найбільше автором представлений жанр романтичної драми – «Бондарівна», «Лиха іскра поле спалить і сама щезне», «Мазепа» і «Гандзя», ближче до них, як творінь романтично-побутового напрямку, належить комедія-жарт «Паливода XVIII століття», проте зовсім окремо виділяється – «Сава Чалий» – як талановитий зразок реалістичної трагедії. До речі – єдиної трагедії у репертуарі українського класичного театру. Таку різножанровість п'єс на тему історичної минувшини можна пояснити як тематикою і сюжетом історичних матеріалів, відібраних автором для драматургічного відтворення, так і часом написання творів у різних періодах творчості, в інтервалі з 1884 до 1902 років.

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

Трагедія «Сава Чалий» І. Тобілевича – як найдосконаліший скарб, хоч і написана на матеріалі вітчизняної історії, – сміливо ставить українську п'єсу серед хвилюючих тем і проблем вітчизняної та світової літератури. Всебічно вивчивши національні й соціальні суперечності в Україні у першій половині XVIII ст., І. Карпенко-Карий об'єктивно й реалістично розкриває картини непримиренної боротьби народу з іноземними гнобителями. Як стверджує один із перших критиків твору: «Народне повстання зображене в п'єсі яскраво, жваво, згідно з історичною істиною, з усіма типовими характерними особливостями даного історичного середовища й історичного моменту. Гайдамацькі загони з

селян, міщан, запорожців і польських шляхтичів – вся ця маса гноблених, пригнічуваних і скривджених постає живою перед нами, рухається, хвилюється, бореться на життя й на смерть. Вміння художньо змалювати юрбу, зобразити психологію маси, її пристрасті, її сильні і слабкі сторони – цей великий дар справжнього драматурга могутній і багатий у нашого автора» (Горський, 1903, с. 140).

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

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

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

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

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

Окремі дослідники творчості І. Карпенка-Карого, такі, як Ю. Кміт, О. Борщаговський, відносили «Гандзю» до невдалих його п'єс і навіть зауважували про занепад письменницьких здібностей автора. І. Я. Франко, глибоко розуміючи природу і психологію творчої лабораторії І. Тобілевича та відповідаючи критикові Ю. Кмітові, захищав стилістику драматурга: «Се фундаментальне непорозуміння самої суті артистичної творчості. Артист ніколи

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

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

Саме М. Костомаров розповідає про красуню бранку-черкешенку, яку гетьман Дорошенко посилав у дарунок турецькому падишахові. Як плату за допомогу туркам в об'єднанні правобережних і лівобережних земель у єдину українську державу. Але Гетьман Правобережної України Ханенко в дорозі відбив бранку Гандзю і віддав її для збереження комендантові білоцерківського замку Лобелю, на певний час, коли Ханенко звільниться від справ і забере її собі. Однак черкешенку побачив полковник польського війська Пиво-Запольський, який відразу закохався у дівчину і вирішив у будь-який спосіб забрати її для себе. Полковник написав фальшивого листа від імені Ханенка з розпорядженням віддати бранку тому, хто з'явиться з даним листом. Лобель, не розібравшись у підробленому листі, й виконав його розпорядження. Пиво-Запольський, забравши Гандзю, повіз її у свій замок у Димер і там через декілька місяців з нею одружився. Ханенко не міг простити полковникові цього обману. «Після того як Дорошенко розбив загони Ханенка, останній вирішив покинути Польщу і податися на Запоріжжя. Він вирушив до міста Димера, де жив його ворог, отаборився перед замком полковника і, запросивши Пиво-Запольського на бенкет, вбив його у своєму наметі» (Стеценко, 1957, с. 157).

І. Карпенко-Карий у своїй драмі використав майже повністю відомості М. Костомарова, а деякі факти навіть ускладнив, після чого розв'язка у п'єсі набирає характеру типової романтичної мелодрами. Л. Овчієва намагається дещо розширити трактування авторського бачення: «Зрештою, нагромадження різнохарактерних подій злилося у жанр історичної романтичної побутової драми, у якій негативні сили, що руйнують щастя закоханих, становлять зовнішні перешкоди, поєднані з соціальними та національними мотивами» (Овчієва, 2015, с. 66).

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

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

Проте висновок до статті дослідниці варто процитувати. «Сьогодні “Гандзю” І. Карпенка-Карого слід сприймати також неоднозначно, але думки до оцінки нинішніх подій у ній є. Та в радянські часи історична тема не була в пошані. Компартійні прислужники фальсифікували історію України, вдаючись до кон'юнктурних засобів, і яких лише гріхів не приписували історико-патріотичним творам, через що їх здебільшого ігнорували видавці й театри. Текст п'єси “Гандзя” був надрукований в журналі “Киевская старина” у 1906 році. Завдяки упорядниці С. Бронзі та видавцям праці “Невідомий Іван Тобілевич” для читачів, а можливо, і глядачів, сьогодні відроджений особливо актуальний історичний твір І. Тобілевича, який в історії знаходив відповіді на питання, що непокоїли його життєве і мистецьке сумління» (Овчієва, 2015, с. 72).

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

Сьогодні може виникнути питання: чому І. Тобілевич не взявся до висвітлення суспільно-політичних обставин у темі взаємостосунків Мазепи і Петра І? Чому автор послав до цензури і до театру п'єсу під псевдонімом «Тугай»? Відповідаючи на поставлені запитання, скажемо – І. Карпенко-Карий не міг ще тоді показати загарбницькі наміри Петра І – знищити українців як націю, знищити українську мову та народну пісню, перетворити українців на росіян, або хоч на малоросів, вкрати тисячолітню українську культуру, сплюндрувати славу України. Тому і висвітлив автор постать Мазепи в площині

особистих стосунків з коханою, дружиною, друзями і ворогами. Тим більше, що за І. Тобілевичем вже давно тягнувся шлейф неблагонадійності: у кожному місті за ним велося стеження. І хоч драматург в епіграфі до «Мазепи» написав, що «деякі тексти взяті з поеми О. Пушкіна «Полтавський бій», але прекрасно розумів, що йти шляхом наслідування Пушкіна – дорога безперспективна (та й нащадки не сприймуть). Отже, автор у ті часи змушений був іти у руслі загальнополітичної оцінки постаті Мазепи російським царатом, але, уникаючи тенденційності, він по-своєму створив образ Гетьмана.

У драмі «Мазепа» автор виразно відтворив лірико-психологічні індивідуальні риси більшості персонажів, що постають на драматичному історичному правдивому матеріалі. Ідейним звучанням його п'єси є відтворення того, як завойовництво – всезнищуюча сила російських загарбників – знищує сімейно-любковий устрій поневолених людей.

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

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

І. Тобілевича звернули увагу сьогоднішні українські режисери і з новаторським підходом підійшли до її втілення на сучасній сцені. Адже п'єса цього варта!

І. Карпенко-Карий як талановитий майстер драматичного слова і в історичних п'єсах відтворював правду життя у складних давноминулих подіях і у досконалих художніх образах на основі глибокого і всебічного вивчення дійсності. Автор зіставляв оцінки найрізноманітніших джерел, усвідомлював епоху, в якій діяли його майбутні персонажі, аналізував джерела щодо їхньої достовірності й тенденційності, глибоко вивчав народно-фольклорні та етнографічні матеріали. Мабуть, тому характерною ознакою його творів на теми історичного минулого є те, що вони всі написані за мотивами образами усної народної творчості: народні пісні, перекази, легенди і балади.

Драматичні п'єси І. Карпенка-Карого посідали і посідають чи не провідне місце не лише в літературі, а й у театральній діяльності. Можливо, історичні твори займають і меншу частку, ніж драматичні п'єси у театральному процесі, але вони разом із творіннями Кропивницького, Старицького утворювали майже увесь кращий репертуар театрів не лише 80х–90-х років ХІХ ст., а також і початку ХХ ст. Вони і не втрачають свого актуального значення і в наше ХХІ століття.

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

Цим завданням І. Карпенко-Карий віддав все своє життя. Ще у 1907 році І. Франко у статті-некролозі визначив значення широкооб'ємної творчості драматурга: «Чим він був для України, для розвою громадського і духовного життя, се відчуває кождий, хто чи то бачив на сцені, чи хоч би читав його твори; се зрозуміє кождий, хто знає, що він був одним із батьків новочасного українського театру, визначним артистом та при тім великим драматургом, якому рівного не має наша література та якому щодо ширини і багатства творчості, артистичного викінчення і глибокого продумання тем, бистрої обсервації життя та ясного і широкого світогляду не дорівнює ані один із сучасних драматургів не тільки в Росії, але й інших слов'янських народів» (Франко, 1982, т. 37, с. 374).

Історичні п'єси І. Карпенка-Карого інтерпретують обширні життєві матеріали, відтворені автором понад 150 років тому, вони і сьогодні не є зачерствілими, а лиш збагачують людські душі та розум новими знаннями та

несподіваними відкриттями. Одне слово, це – класика, а вона вічна, бо піднімає споконвічні проблеми, які тривожать людство. Вона завжди актуальна і хвилює людські серця і в давнину, і сьогодні, і в майбутньому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Горський, П. (1903). Трагедія «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого. Киевская Старина, вересень, № XXVII. С. 140.
2. Дорошенко, Д. (1907). Іван Тобілевич (Карпенко-Карий). Україна. Київ, № 4. С. 125.
3. Кравчук, П. (2015). «Мазепа» – маловідома п'єса І. Карпенка-Карого. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Вип. 17. С. 50.
4. Овчієва, Л. (2015). Любов Ліницька у ролі Гандзі з однойменної п'єси І. К. Тобілевича. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Вип. 17. С. 64, 66.
5. Пилипчук, Р. (1999). Іван Карпенко-Карий. Драматичні твори. Київ: Наукова думка. 604 с.
6. Стеценко, Л. І. (1957). Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич). Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури. 275 с.
7. Франко, І. (1957). Про театр і драматургію; упоряд. і вст. стаття М. Нечиталюка. Київ: Вид-во Академії наук Української РСР. 240 с.
8. Франко, І. (1982). Іван Тобілевич (Карпенко-Карий). Зб. творів: У 50 т. Київ: Наукова думка. Т. 37. 678 с.

*Миленька Галина,
доктор мистецтвознавства, професор Київського
національного університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого*

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ У ПОСТДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРІ

У театральному мистецтві інтерпретація є невід'ємною складовою творчого процесу, адже вистава завжди стає режисерським прочитанням авторського тексту, акторське виконання, хоча і в межах режисерської концепції, – інтерпретацією сценічного образу, а усвідомлення глядачем закладених у виставу смислів – інтерпретацією режисерського рішення.

І якщо до середини ХХ століття – завдання режисера полягало у виявленні та концептуалізації авторського змісту, то з кінця ХХ – початку ХХІ ст., режисерський підхід до тлумачення першоджерела набуває суттєвих змін. Це зумовлено тим, що театр починає «звільнятися від суто літературного дискурсу» (Lehmann, 2006, р. 16), внаслідок чого наслідування і дія «перестають бути його регулюючими принципами, <...> але стають швидше можливими варіантами театрального мистецтва» (Lehmann, 2006, р. 22).

Відтак «постдраматичний» театр – дефініція введена Х.-Т. Леманном у науковий обіг для позначення особливостей театральної естетики сучасного мистецтва сцени – «набуває право оперувати за межами драми» (Lehmann, 2006, р. 27). У постдраматичному театрі режисерові вже недостатньо орієнтуватися на авторський стиль драматурга, історико-культурний контекст його творчості, більш того – на ті духовні, ментальні й моральні засади, які ще у ХХ столітті здавалися незаперечними. Сьогодні театральне мистецтво опинилося у ситуації «відкритої інтерпретації» (Есо, 1998), «плюралізму інтерпретації» (Паві, 2006, с. 186), що дає змогу «будь-який твір мистецтва розглядати як послання, яке потрібно розшифрувати» (Есо, 1998, р. 195). Атрибуючи поняття «плюралізм інтерпретацій», П. Паві, пов'язував його з «критичним опрацюванням тексту і сцени <...> в напрямі урізноманітнення інтерпретаційних ходів і можливих векторів інтерпретації всередині спектаклю» (Паві, 2006, с. 186).

Унаочненням застосування «стратегії альтернативних інтерпретацій» (Нич, 2007, с. 137) може слугувати вистава Роберта Вілсона «Фауст» (Берлін, 2015), в якій використання нової театральної мови виводить сценічну дію за межі звичайної логіки. Оголюючи скелет тексту Й. В. Гете, режисер замість послідовного розгортання сюжету, створює сценічний світ «автономної логіки», в якому, наче уві сні, відділити реальність від фантасмагорії, практично

неможливо. Не менш потужним, аніж вистава Р. Вілсона, «вибухом» і «розщепленням всіх смислів» (Барт, 2002, с. 381-382) була і сценічна версія «Фауста» Франка Касторфа (Берлін, 2017). Вільне прочитання тексту, яке було націлене на асоціативну перцепцію, сприймалося критикою і глядачами радикальним експериментом з драматургічною формою Гете в пошуках виходу з фатальної конструкції трагедії, де складним чином поєднувалися поезія, історія й трансцендентність із реальністю сцени. А вистава Руфуса Норріса «Тригрошова опера» за п'єсою Б. Брехта (Лондон, 2017) взагалі позначена свідомим виходом за межі авторського смислу, адже його режисерська інтерпретація була побудована на виявленні вродженої порочності людини, а відтак ставала презентацією низки сцен еротичного характеру.

Розглянуто лише декілька версій сценічних інтерпретацій драматургічного тексту, але відмова сучасної режисури від наміру методичного втілення його експліцитних та імпліцитних смислів, вочевидь, стала провідною тенденцією постдраматичного театру. Інтерпретуючи драматургічний твір, автор вистави сьогодні уникає створення образу статичної реальності, оскільки прагне передати образ рухливих взаємозв'язків і взаємовідносин та спробувати виявити як дисгармонійні аспекти сучасної дійсності, яка постійно змінюється, так і створити простір власної естетичної автономії, яка б викликала у кожного глядача асоціації, породжені його індивідуальною свідомістю та досвідом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барт, Р. (2002). Від слова до тексту. У кн.: Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX століття. Л.: Літопис. С. 378-384.
2. Eco, Umberto (1998). *The Open Work*. Transl. by Anna Cancogni. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 318 p.
3. Lehmann, Hans-Thies (2006). *Postdramatic Theatre*. Transl. and with an Introduction by Karen Jürs-Munby. London–New York: Routledge. 214 p.
4. Нич, Ришард (2007). Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство. Пер. з польс. Львів: Літопис. 316 с.
5. Паві, П. (2006). Словник театру. Пер. з франц. Львів: Вид. центр ЛНУ імені І. Франка. 640 с.

*Підлісна Любов,
доцент, завідувачка кафедри сценічної мови
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
заслужений діяч мистецтв України*

ТВОРЧА УЯВА – ШЛЯХ ДО ГЛИБИННОЇ СЦЕНІЧНОЇ ПРАВДИ

Люди в процесі мовлення говорять не безладний набір слів, позбавлених будь-якого сенсу. Це є свідомий процес – реакція на зовнішні, візуальні та інформаційні подразники з метою вибору конкретного варіанта досягнення мети. І в цьому процесі обов'язковим елементом є уява, теж викликана конкретними подіями, людьми, їхніми вчинками, це властивість людської психіки – вступати в полеміку, дискусію, діалог, щоб висловити свою згоду чи заперечення на почуте чи побачене. Іноді співрозмовники говорять по черзі, іноді одночасно, перебиваючи один одного. Але для того щоб висловити свою позицію, потрібно почути опонента, обробити інформацію, уявити те, про що йдеться, а потім вже озвучити своє бачення і сприйняття того, про що говорив співрозмовник /партнер у виставі.

Яскрава, виразна творча уява завжди виокремлювала творчих особистостей, що в свою чергу, відрізняло їх від людей нетворчих, невиразних. Повне занурення в уявний світ з вигаданими автором персонажами, подіями, обставинами, допоможе акторові відчувати себе як у реальному житті – з такими ж конфліктами, людськими проблемами.

Чи відрізняється чимось природа творчої уяви в класичних і сучасних творах? Вважаю, що ні. Людські стосунки споконвіку мали однаковий фундамент, різними були лише історичні (часові) умови, які накладали свій відбиток на форму, а не на людські почуття та пристрасті. Думаю, не варто пояснювати, що таке любов і ненависть, добро і зло, жадібність і щедрість.

Потрібно зі сцени промовляти не для вуха, а для ока слухача, і промовляти те, що сам виконавець уявив, осмислив, «обробив».

Що стосується театального діалогу, то в його основі мають бути такі самі складові, як і в повсякденному житті, й уява має бути фундаментом цього процесу. Адже, якщо не побачиш, не уявиш, то й живої справжньої дієвої реакції не буде. Замінником стане фальш, штамп, порожнє промовляння слів, безбарвне, невиразне, неконфліктне, недійове.

Чому ж тоді людина – актор – у побуті активно відстоює свою позицію, а на сцені ж виявляється млявою, сірою, примітивною, неактивною? Адже психотип людини нікуди не зникає, радикально не змінюється. Істина криється в

«сорочці, що ближча до тіла». Життєві обставини змушують людину включатися у вирішення проблемних моментів, що виникають щодня і на кожному кроці, зачіпають за живе, занурюють у вир активної боротьби. А на сцені в ролі, написаній драматургом, актор ковзає по поверхні пристрастей, не дуже прагнучи перенапружувати свою психіку, щоб по-справжньому почати відстоювати свою правду, своє бачення, свою життєву позицію, тому що його уява спить міцно-преміцно. Отже, щоб як-небудь вибудувати роль, він використовує, як рятівну ширму, примітивний набір пристосувань, штучних інтонацій, голосових модуляцій, одноманітних жестів і мізансцен. І все це таке непереконаливе, повторюється з ролі в роль. Він не веде наповнений енергією діалог, не б'ється на дуелі, а пасивно чекає репліки від партнера, потім ніби включається в процес, промовляючи слова своєї ролі, далі знову «засинає» в діалозі.

Конче потрібно ці два важливих процеси – промовляння тексту і мовчання – поставити на міцні рейки творчої уяви й активізувати, бути так само активним і в зонах мовчання, накопичувати емоційну енергію, щоб потім, як звір, стрибнути на здобич, завдати удару, вибухнути. Потрібно навчитися поєднувати емоції та форму, яка виникає як результат творчої уяви, фантазії актора.

Отож необхідно в акторських тренажах упродовж усіх років навчання особливу увагу приділяти не механічному промовлянню слів, а тренувати активність у моментах мовчання, у внутрішньому монологі, в боротьбі мотивів, у пошукові аргументів і способів їхньої подачі, тобто вчитися завдавати суперникові удару, щоб отримати перемогу. Потрібно активно тренувати уяву, щоб бути щирим і дієвим у сценічному вимірі так само, як і в життєвому. А ще, потрібно вчитися прискіпливо й уважно спостерігати та запам'ятовувати яскраві моменти в повсякденному житті, фіксувати своє сприйняття, давати їм оцінку, тобто все те, що може бути використане в роботі над роллю. Розмаїття цікавих неординарних особистих і творчих відчуттів у разі їх поєднання в акторській уяві може втілитися в цікавий сценічний образ, тому актор, як «раб на галерах», постійно повинен тренувати та збуджувати свою уяву, аби щоразу мати змогу існувати в ролі ніби вперше, відгукуватися на подразники вигаданої автором п'єси/ролі всією своєю психофізикою.

Звичайно, в процесі акторських тренажів не всі студенти одночасно зможуть опанувати цю техніку, адже рівень їхньої обдарованості неоднаковий, уява кожного працює по-різному. Але одне має бути беззаперечним: без натренованої яскравої творчої уяви успіхів досягти навряд чи вдасться. Тому кожен студент повинен знайти й опрацювати такий набір вправ, які саме йому допоможуть опанувати це непросте завдання, знайти свій власний вимикач, який й потрібний момент увімкне творчу уяву.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. УкрЛіб. Бібліотека української літератури. Внутрішній монолог. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/dic/show.php?w=41>
2. Ліпін, М. (2018). Продуктивна уява. Педагогічні інновації: ідеї, реалії. Перспективи: зб. наук. праць. Київ. С. 112-120.

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

*Романко Володимир,
кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри
музичного мистецтва Таврійського національного
університету імені В. І. Вернадського*

РОК-КОНЦЕРТ: ДО ІСТОРІЇ СТАНОВЛЕННЯ

У строкатій множині форм функціонування популярної музики важливе місце посідають концерти, що забезпечують безпосередню презентацію мистецького продукту й пряму багаторівневу комунікацію між учасниками події – музикантами (які спілкуються також між собою) і слухачами. «Концерти популярної музики – це складні культурні явища, що вміщують в собі поєднання музики й економіки, ритуалу й задоволення як для виконавців, так і для їхньої публіки», – стверджує Рой Шукер (Shuker, 2002, р. 60), цим формулюванням окреслюючи цілий комплекс можливих аспектів дослідження цього феномену. Специфіка року виокремлює його з загального масиву популярної музики й визначає характерні риси рок-концерту.

Особливості подібного типу перформансів представлені як організаційними, так і творчими чинниками. У створенні в 1960-х рр. самого формату рок-концерту і подальшому визначенні його стандартів провідну роль відіграв американський промоутер Білл Грем (Glatt, 1993), посмертно введений до «Залу слави рок-н-ролу». Від початку проведення концертів професійних гуртів найчастіше мало конкретну практичну мету – презентацію записаного в студії альбому, що мала привернути увагу слухачів (потенційних покупців), здійсненого в тому чи іншому форматі аудіозапису. Саме тому концерти нерідко утворювали свого роду цикли (серії) – тури по різних локаціях, охоплення яких, так само як і тривалість гастролей, залежать від міри популярності того чи іншого гурту.

Втім, впродовж кількох десятиліть розвитку рок-руху сформувалася ціла низка різних форм концертних практик. Деякі з нинішніх постають як унікальні події: відбувається зміна поколінь, відхід від активної діяльності вчорашніх кумирів публіки знаменується їхніми особливими появами на сцені. Так, значний резонанс викликає участь Пола Маккартні (як, втім, і якоїсь іншої живої легенди року) у будь-яких концертах. З особливою увагою фани ставляться до

прощальних турів улюблених артистів. Приміром, «Genesis», один з провідних гуртів прогресив-року, об'єднався після тринадцятирічної перерви саме задля проведення прощального туру «The Last Domino?» з сорока семи концертів (вересень 2021 – березень 2022), причому три останні відбулися в одному з найбільших залів Лондона з аншлагом. Свого роду підведенням підсумків став також прощальний тур засновників напряду хеві-метал, гурту «Black Sabbath», із виразною назвою «The End» (вісімдесят один концерт), що тривав більше року і завершився у лютому 2017 р. в рідному для учасників Бірмінгемі.

Спробуємо зосередитися на мистецьких (творчих) особливостях рок-концерту, зокрема на їхньому формуванні в період розгортання рок-руху, який вважають класичним – друга половина 1960-х – 1970-ті рр. Осмислення певних тенденцій усередині строкатого середовища, утвореного концертними практиками рок-музики в усій різноманітності її проявів, уможлиблюється завдяки розширенню й урізноманітненню джерельної бази потенційного дослідження. Інформацію про рок-концерти знаходимо в численних рефлексіях з приводу перформансів, які щойно відбулися, так само як у мемуарах та інтерв'ю про давні події (окремі концерти, тури, гастролі, фестивалі) тощо. Накопичені джерела стають матеріалом систематизації, піддаються упорядкуванню й узагальненню, вдалим прикладом чого може слугувати книжка Марка Майєрса (Myers, 2021). Не претендуючи на створення всеосяжної історії рок-концерту, М. Майєрс, проте, реконструює вражаючу багатством фактів панораму 35-річного розгортання процесу, сплітаючи власний наратив «зі слів тих, хто виступав, просував, був свідком або учасником подій, що сприяли розвитку рок-концерту» (Myers, 2021, р. 6). Його робота з джерелами демонструє перспективи висвітлення історичних аспектів проблеми формування й подальшого розвитку рок-концертів.

Ще одним чинником збагачення інформаційного поля, в межах якого накопичуються відомості стосовно концертної практики рок-гуртів, стає нарощування кількості праць, присвячених діяльності окремих митців і цілих колективів. Показовою в цьому сенсі є книжка Пола Дю Нойєра, створена на основі матеріалів численних інтерв'ю, які він брав у Пола Маккартні з кінця 1980-х рр. (Du Noyer, 2016). Свого роду контрапунктом до прямої мови одного з засновників класичного року, його коментарів про різні епізоди власної творчої кар'єри (подеколи з нотками ностальгії, подеколи вельми іронічних) стають міркування музичного критика, що містять влучні спостереження й узагальнення.

Поміж численних особливостей рок-концерту, що належать до мистецьких його характеристик, відзначимо кілька найважливіших. Рок-гурти не є виконавцями в загальноприйнятому сенсі слова, позаяк у більшості випадків

вони не інтерпретують чужі, а виконують власні композиції; це робить їхні творчі функції більш вагомими й різносторонніми. Ситуація концертного виступу суттєво відрізняється від роботи в студії, що виявляється в необхідності компенсації певних студійних можливостей, а з іншого боку, створює ефект спонтанності (знаходження «всередині музики») й можливість імпровізації в процесі живого спілкування музикантів між собою та із публікою. Однак головним чинником утворення якісної різниці між студійною і концертною роботою є наявність в останній візуальної складової. При цьому драматургія концерту як видовища безумовно залежить від музики, а в деяких ситуаціях (як-от при втіленні концептуального альбому) – від закладеного в композиції художнього цілого сюжету (чи квазісюжету). У будь-якому разі, створення шоу передбачає свого роду розширення меж музичного образу за допомогою світла, спецефектів, концертних костюмів тощо.

Концертні костюми швидко перетворилися на один із найважливіших засобів створення іміджу учасників рок-гуртів і колективів загалом. Одними з перших, хто відмовився від використання на сцені поширеного в середовищі музикантів рок-н-ролу шкіряного вбрання, стали «The Beatles». Ініціатива докорінних змін належала Брайану Епстайну, який, за оцінкою Пола Маккартні, був для гурту не стільки менеджером, скільки театральним режисером (Du Noyer, 2016). Костюми своєю чергою вплинули на характер сценічної поведінки музикантів. Поступово стала посилюватися залежність сценічного вбрання від втілюваних в музиці й поезії сенсів. Зміни костюмів «The Beatles» від альбому до альбому унаочнюються в поширюваному на різних Інтернет-ресурсах постері «Десять величних років» аргентинського художника Максима Далтона, де послідовно відтворено п'ятнадцять комплектів сценічного вбрання: від монохромних костюмів до підкреслено яскравої, стилізованої під XVII ст. військової уніформи для «Оркестру клубу одиноких сердець сержанта Пеппера», від однакових строгих френчів до індивідуалізованого одягу пізнього періоду творчості.

Згодом тенденція приведення стилю костюмів до відповідності характеру образності художнього цілого лише посилювалася. 1970-ті рр. репрезентували естетику глем-року з його підкреслено яскравим одягом, складним гримом, дивними зачісками музикантів. Їхні творчі позиції при цьому могли радикально різнитися. Приміром, Девід Боуї свідомо експериментував, спираючись на глибоке розуміння театральної естетики. Натомість для «Slade» взуття на платформах і високих підборах, прикрашені пайєтками й стразами костюми, чудернацькі капелюхи виступали скоріше засобом епатажу: гламур був вочевидь надмірним, а картаті укорочені штани й величезні кашкети фронтмена гурту Нодді Холдера ніби ставали ключем до декодування закладеної у виступах іронії.

Прогресив-рок дає приклади більш складної театралізації концертів і, відповідно, іншого ставлення до сценічних костюмів. Виразним прикладом є зміна костюмів і гриму (і перевтілення в різних персонажів) Пітера Гебрієла в семи контрастних розділах композиції «Supper's Ready» з альбому гурту «Genesis» під назвою «Foxtrot».

У другій половині 1970-х рр. зростаюче збільшення питомої ваги візуальної складової в концертах інколи навіть стало викликати занепокоєння у самих музикантів. «Я усвідомлюю привабливість того, що ми робили в минулому з точки зору театральності, але це не домінує над нами як над гуртом», – стверджував Грег Лейк (Charone, 1977). Для гурту ELP, учасником якого він був, пошуки нових можливостей посилення музичної складової втілювалися в колаборації з симфонічним оркестром та хором, що вперше була застосована в турі 1977 р. (до середини туру, інколи практикувалася в окремих концертах і надалі). ELP не зупинили навіть значні фінансові втрати під час туру (гурт опинився на межі банкрутства). «Прийшов час для людей вкладатися в музику, – міркував Лейк. – <...> На платівці ви не побачите димових шашок і барабанних установок, що обертаються» (Charone, 1977).

Отже, впродовж другої половини 1960-х – 1970-ті рр. розгорталися насичені численними подіями процеси ускладнення, а разом і гармонізації, узгодження різних компонентів у концертному форматі, що збіглося з перетворенням року з музики для танців на музику, сповнену сенсів, – музику для слухання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Charone, B. (1977). Ladies and Gentlemen... Emerson, Lake & Palmer. Gig Magazine. Sept. 1977. <http://ladiesofthelake.com/cabinet/77Tour.html>
2. Du Noyer, P. (2016). Conversations with McCartney. Great Britten: Hodder & Stoughton. 384 p.
3. Glatt, J. (1993). Rage and Roll: Bill Graham and the Selling of Rock. Carol Publishing Corporation. 306 p.
4. Myers, M. (2021). Rock Concert: An Oral History as Told by the Artists, Backstage Insiders, and Fans Who Were There. NY : Grove Press. 400 p.
5. Shuker, R. (2002) Popular Music Culture: The Key Concepts. 2nd ed. Routledge. 390 p. (XXIV + 366).

*Грицук Валентина,
старший викладач кафедри театрознавства
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

ІНТЕРВ'Ю ЯК ЖАНР ТЕАТРАЛЬНОЇ КРИТИКИ. БЕСІДИ З ВИПУСКНИКАМИ ALMA MATER

Розмова з професіоналом заради публікації, особливо публікації текстової, вимагає насамперед уваги і поваги до особистості, з якою ведемо розмову. Ця розмова найчастіше інтимна. Нас – журналістів, театральних критиків, арт-критиків – відомі професіонали довірливо запрошують у гості додому чи на робоче місце, в театр чи у майстерню. Або ж ми запрошуємо майбутнього автора публікації в кафе, чи до себе додому, або ж на робоче місце в редакцію. Переконана, передусім, автор майбутнього матеріалу – не журналіст, не театральний критик, а людина, в якій беремо інтерв'ю. Ми виконуємо важку професійну технічну роботу і теж ставимо своє прізвище й претендуємо на співавторство, але ми не є головними дійовими особами. Ми всі, хто любить брати інтерв'ю. А я в свого часу неймовірно любила цей жанр. І з усією відповідальністю ставилася до підпису в статті. Часто мій головний співавтор викреслював половину розшифрованого і відредагованого тексту і клявся, що він/вона цього не говорив/ла ніколи і вимагав ще раз диктофон, бо головне залишилось невисловленим.

Розкіш спілкування за А. Сент-Екзюпері чи розкіш комунікації між актором і публікою за Єжи Гротовським, передбачає сприймаючого, публіку, реципієнта. Ним у інтерв'ю є той, хто ставить запитання. Актором же є той, у кого беремо інтерв'ю. В нашій сфері діяльності це може бути власне актор. Але й режисер, сценограф, педагог профільного вишу, директор театру, директор музею, наш колега театрознавець, теоретик, який з тих чи інших причин може не хотіти писати сам...

Журналіст-критик провокує відповіді запитаннями. Запитання потрібно готувати, але зовсім не обов'язково. Неважливо, це запитання компліментарні чи провокаційно-агресивні.

З досвіду впевнена, що найбільш логічна за способом мислення людина не відповідає точно на запитання. Вона говорить про своє, про наболіле, веде свою життєву тему, радісно усвідомлюючи, що до неї журналіст і видання виявили увагу та повагу.

Надзавдання – відкрити особистість, зерно її натури, змусити бути щирою. А що з власної відвертості вона затвердить підписом, що ні, – її повне право.

Своєрідним підручником, як потрібно організовувати, вести і видавати інтерв'ю, можна вважати збірник «Українські обличчя Кіно і театру» за впорядкуванням і редакцією Лариси Брюховецької, виданий ще 2012 року як підсумкова акція низки інтерв'ю, попередньо опублікованих у журналі «Кіно-Театр». Тільки з моїх публікацій авторами є: Григорій Гладій, Анатолій Гнатюк, Георгій Дрозд, Олег Драч, Лесь Задніпровський, Лариса Кадирова, Інна Капінос, Поліна Лазова, Ірина Мельник, Дмитро Миргородський, Анастасія Сердюк, Наталія Сумська, Ольга Сумська, Анатолій Хостікоєв, Валерія Чайковська...

Кожен із професійних журналістів, постійних авторів журналу «Кіно-Театр» (до речі, тоді ще наукового спеціалізованого періодичного видання) опублікував не менше бесід, що відкривають таїну творчості випускників нашого вишу, які досягли успіху, висот творчості, оволоділи таємницями майстерності.

Серед авторів, які запитували, були: сама головний редактор Л. Брюховецька, а також на той час ще студентка університету «Києво-Могилянська академія» Юлія Сердюкова, ще одна студентка, яка виграла грант на навчання у Кембриджському університеті на цілий рік – Ольга Кирилова. Працювали студенти уже майстерно, а допомагав ще і той факт, що знали іноземні мови. Можна взяти інтерв'ю польською у Йозефа Шайни, як зробила я на фестивалі «Золотий лев», але професійно розшифрувати й відредагувати змогла згадана вже Ю. Сердюкова... Оксана Брюховецька, яка тоді працювала в редакції, прекрасно відшліфувала свою тривалу розмову із Зігмундом Моліком, одним з акторів Є. Гротовського. Вони бродили вулицями осіннього Києва й розмовляли англійською «у день першого снігу». Публікація вийшла українською, звісно ж, із цією назвою.

А ще серед авторів, які писали переважно про наших-таки випускників, інтерв'ювали (не так часто трапляються іноземні зірки на фестивалях чи у рідному місті): Інетта Гриньок, Олена Левченко, Віра Кандинська, Ольга Велимчаниця, Світлана Веселка, Олександр Саква, Тетяна Поліщук, Роксоляна Свято, Надія Мірошніченко... Кожен чи кожна з них вміли покохати на момент розмови ту людину, з якою розмовляли. А в жанрі інтерв'ю – це найголовніше.

Особливо це важливо, коли працюєш для великого масового, не профільного видання. Цільова аудиторія, читачі таких видань здебільшого не такі вже театралі, зате фанати акторів-зірок, особливо кіно. Як тільки вони відчують, що журналіст не дуже поважно ставиться до зірки, – то не читатимуть такий текст. А тому розпитуєш про дитинство, юність, становлення, родину, діток, про відпочинок в екзотичних країнах чи в селі на дачі.

У 2000-х роках багато писала для різних періодичних видань, газет і журналів, товстих щотижневиків. Спочатку редактори зазвичай не просили, а вимагали взяти інтерв'ю у найбільш відомих осіб, наприклад, у Ади Роговцевої. Як-от редактор газети «Персонал Плюс». Після такого інтерв'ю я могла уже публікувати розмови з представниками творчої молоді, своїми молодшими друзями-колегами. Молодих творчих людей це дуже стимулювало. Завжди для театрознавця мусить бути важливою підтримка, перша творча напруга, дебют наших амбіційних талановитих випускників: акторів, режисерів, організаторів. Це не просто реклама, це необхідність процесу розвитку маленької постаті театру у Велику Зірку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Українські обличчя кіно й театру / Упорядник Лариса Брюховецька. Київ: Задруга, 2012. 528 с. : іл.
2. Васильєв Сергій, Грицук Валентина (2002). Георгій Дрозд: Поза грою. Газ. СН, № 18. С. 21.
3. Грицук Валентина (2006). Ада Роговцева про себе, театр і любов. Газ. Персонал плюс, № 39. С. 14.
4. Грицук Валентина (2007). Оришка Бардакова: Молода актриса мусить мати жука. Українська газета плюс, № 30 (125). С. 8.

*Овчієва Леся,
доктор філософії, старший викладач кафедри
сценічної мови Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

ВПЛИВ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО НА ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ОСОБИСТОСТІ АРТИСТКИ ЛЮБОВІ ЛІНИЦЬКОЇ

Корифей української сцени Іван Карпович Карпенко-Карий в історію українського театру увійшов не лише як драматург, актор, організатор театральної справи, театральний критик, а й як блискучий театральний педагог. Не випадково він став патроном навчального закладу, де готують нові кадри для українського театрального мистецтва. З вересня 1945 року з нагоди 100-річчя від дня народження драматурга Київському театральному інституту присвоєно ім'я І. К. Карпенка- Карого.

Організувавши зі своїм братом П. К. Саксаганським власну трупу, брати залучили до неї талановитих, проте недостатньо навчених молодих акторів.

Працюючи з молоддю, І. К. Карпенко-Карий наполегливо вимагав повної віддачі своєї особистості у будь-якій ролі: «В театрі немає маленьких чи великих ролей, для яких не треба було б мати акторських здібностей. <...> Кожна роль – це окремий певний образ, накреслений автором. Автор не має права вийти на сцену, не працювавши перед тим над творенням потрібного образу персонажа, хоча б цей персонаж являв собою лише другорядну не значну особу в п'єсі».

Як керівник трупи Іван Карпович систематично піклувався про розширення світогляду акторів та удосконалення виконавської акторської техніки, пластики тіла й голосового апарату, адже «кожне відчуття людини має своє характерне виявлення чи то в міміці, чи то у рухах та поведінці всього тіла. У актора є свої, властиві для його фаху “фарби”. Цими акторськими фарбами є все тіло актора, його голос, подача слова, інтонація і усі рухи. Та починають діяти всі ці фарби тільки після глибокого вивчення духовного, внутрішнього образу персонажа».

І. К. Карпенко-Карий вимагав не лише від молодих акторів, а й від своїх колег та партнерів позбуватися, у творчих засобах виразності, карикатури, шаржу та мелодраматизму і шукати індивідуальної типізації образу й глибокого його розкриття. Він був твердо переконаний у тому, що яскраву акторську індивідуальність слід виховувати за умови ґрунтовної праці над кожною новою роллю, причому довіряючи виконавцеві: актора роблять ролі.

Серед вихованців і однодумців І. К. Карпенка-Карого слід відзначити його сестру Марію Садовську та: А. Войцехівську, Л. Квітку, О. Маркович,

О. Ратмирову, У. Суслову, С. Тобілевич, А. Шевченко, а серед чоловіків – О. Грицая, Д. Мову, Г. Решетникова, В. Розсудово-Кулебка, Р. Чичорського та інших цікавих творчих особистостей. Проте ключові позиції у творчій діяльності трупі на рівні з самим І. К. Карпенком-Карим та П. К. Саксаганським займала Любов Павлівна Ліницька, на формування мистецької особистості якої мав активний вплив саме Іван Карпович.

Актриса 18 років (з невеличкими перервами) працювала у трупі братів Тобілевичів і не без їхнього впливу стала самобутньою та яскравою виконавицею різножанрових ролей на рівні знаменитої Марії Заньковецької, а в окремих героїко-романтичних ролях Тетяна («Бондарівна»), Ялина («Лиха іскра поле спалить і сама щезне») навіть перевершувала її.

До трупі братів Тобілевичів Любов Ліницька була запрошена у 1891 році, коли їй було лише 25 років. Але актриса вже мала певний досвід праці у трупах Марка Кропивницького та Михайла Старицького. Для дебюту молодой артистки у новій трупі було визначено найскладніші ролі тодішнього українського репертуару: Катря у «Не судилось», Олена у «Глитай, або ж Павук» та Софія у «Безталанній». Після успішного дебюту актрису було зараховано до складу прославленої трупі, де почалася плідна співпраця Л. П. Ліницької з талановитим драматургом, авторитетним актором і режисером І. К. Карпенком-Карим. Слід зауважити, що дебют Любові Павлівни відбувся невдовзі після гастролей в Одесі незрівняної М. К. Заньковецької. І вже у перших відгуках на гру дебютантки критики зробили порівняльні характеристики гри двох талановитих майстринь сцени. Оглядач тогочасної одеської газети від 19 лютого 1891 року писав, що: «Добродійка Ліницька з першої появи на сцені звернула на себе увагу. Її порівнюють із Заньковецькою, і не без підстав: артистка володіє багатьма сценічними даними, що нагадують колишню любимицю одеської публіки. Гра добродійки Ліницької вирізняється широкою задушевністю і теплотою, які полонять глядачів. Незважаючи на те, що їй довелося уперше виступати у п'єсі “Безталанна”, вона відмінно впоралась зі складною роллю Софії».

Анонімний рецензент газети «Одеський вісник» від 19 лютого 1891 року, даючи професійну характеристику гри Ліницької у ролі Софії, зауважив і загальний висновок діяльності артистки на перспективу: «Нам здається, що після цього спектаклю, у якому роль Софії можна вважати однією з найскладніших жіночих ролей у репертуарі, за добродійкою Ліницькою встановлена репутація талановитої багатообіцяючої артистки».

Через певний час І. К. Карпенко-Карий, не лише як автор п'єси, а й постійний виконавець ролі батька Софії – Івана, зробив артистці Ліницькій оригінальну пропозицію: «У “Безталанній” Вам, Любов Павлівна, потрібно грати роль Варки, а не Софії. Хоча Софія вважається роллю примадонни. Але її роль

пасивна, а Варка – порох. Варка робить погоду, а не Софія. Варка сильної волі, глибокої душі. Я назвав би п'єсу “Біс”, де вона повинна боротись. Зіграти цю роль правильно разом з Панасом Карповичем – він Гнат – можете зараз Ви. Грайте боріться за Варчене щастя. Ви покажете неповторну виставу, а я скажу вам обом – Спасибі!» Як підтверджують події подальшої діяльності Л. П. Ліницької – пророкування великого драматурга збулося: невдовзі актриса таки успішно зіграла роль Варки. В історії українського театру випадок унікальний, адже з одними і тими ж виконавцями зіграти дві зовсім протилежні за внутрішньою природою характеру ролі – це сценічний самовідданий вчинок.

Свідчення про оригінальну інтерпретацію та віртуозне виконання ролі Варки Л. Ліницькою залишив у своїх спогадах видатний український театральний митець В. Василько: «Одною з кращих ролей Ліницької, в якій мені довелося бачити її, була Варка з “Безталанної”. Любов Павлівна не засуджувала поведінки Варки, вона її виправдовувала, шукаючи в ній такі риси, такі пристосування, які логічно і послідовно підтверджували її тлумачення ролі».

Під час багатолітньої праці у трупі братів Тобілевичів Л. Ліницька, ставши уславленою і улюбленою для публіки сценічною героїнею, значно розширила свою акторську жанрово-стильову палітру творення сценічних образів і сформувала свій власний мистецький стиль. І. К. Карпенко-Карий наполегливо сприяв розвитку артистичних здібностей Л. П. Ліницької. Артистка навчилася проникати в душу зображуваного персонажа, виробила здатність аналізувати і виявляти внутрішню сутність дійової особи. В актриси виробився героїчний пафос, палкий темперамент та схильність до монументалізму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Василько В. (1957). Спогади про Л. Ліницьку. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури. 176 с.
2. Волошин І. Центральний архів-музей літератури і мистецтва України. Фонд І. О. Волошина. № 1166. Оп. № 1. Спр. 197. Лист Л. П. Ліницької до сестри Надії Яроцької. С. 4.
3. Маринич Г. Музей театального, музичного і кіномистецтва України. Архів народного артиста УРСР Г. Маринича. Інв. №2733//2. С. 6.
4. Мар'яненко І. Любов Павлівна Ліницька (Машинопис). Музей театального, музичного і кіномистецтва України. Фонд І. О. Мар'яненка. Інв. № 7611. С. 2.
5. Тобілевич С. (1957). Мої стежки і зустрічі. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури. 472 с.

Редя Валентина,
доктор мистецтвознавства, професор, професор
кафедри історії світової музики Національної музичної
академії України імені П. І. Чайковського

УКРАЇНЦІ НА ЗІРКОВОМУ ОЛІМПІ «ВАГНЕРІВСЬКИХ ГОЛОСІВ»

Ріхард Вагнер увійшов в історію як оперний реформатор, який не лише активно викладав власні погляди на оперне мистецтво у теоретичних працях, а й впроваджував новаторські ідеї на практиці. У програмній статті «Про акторів та співаків» (1872) композитор формує портрет «справжнього співака», акцентуючи необхідність поєднання якостей співака й актора – лише так, на його переконання, можна забезпечити бажаний рівень професіоналізму оперного виконавця.

Наполягаючи на «опері-драмі», Вагнер надавав першорядне значення нероздільному синтезу музики і слова в оперному спектаклі. Виконавця оперної партії він бачив як *драматичного співака-актора*, який майстерно володіє фонетичними можливостями німецької вимови, чудово розуміє структуру вірша, відчуває його ритміку. Чітка вимова слів у жодному разі не має завдавати шкоди вокальній виразності, виконавець повинен володіти голосом, багатим на відтінки, з повноцінною повнотою звучати у будь-якому регістрі.

Специфіка вагнерівського вокалу настільки очевидна, що у деяких класифікаторах співацьких голосів (як у німецькій системі Fach) «вагнерівські голоси» (насамперед, драматичне сопрано та драматичний тенор, з густим звучанням і високою мічністю) займають окрему позицію. Прихильники оперного мистецтва визначають рейтинги вагнерівських голосів. «Топ-лідери» – зазвичай німецькі вокалісти, але у переліку найвидатніших виконавців є й представники інших національностей. Серед них – три українські зірки світового масштабу.

Соломія Крушельницька (1872–1952), «неперевершена вагнеристка», «ідеальна Ельза», «войовнича, пристрасна й водночас сувора Брунгільда», «прекрасна Валькірія», єдина жінка, яка у перші десятиліття ХХ ст., коли «на оперних сценах світу царювали чоловічі голоси, ... змогла досягнути вершин і виблискувати з ними на одному рівні» (Bell Julie, 2023).

Пройшовши львівську, міланську та віденську школи вокальної майстерності, від 1895 р. (дебют у ролі Ельзи, «Лоенгрін») С. Крушельницька постійно мала в репертуарі партії вагнерівських героїнь (Єлизавета, «Тангейзер», Ізольда, Трістан та Ізольда», Брунгільда, «Валькірія» «Зігфрід», «Загибель

богів»); серед її численних нагород – відзнака «Примадонна Вагнера ХХ століття». Маючи потужний інтелект та унікальний дар *оперної актриси*, співачка створила неповторний стиль вокально-сценічного втілення вагнерівських героїнь, стверджуючи, що «творення жіночих образів Вагнера велика, але не легка радість» (Bell Julie, 2023). Її вражаючою майстерністю захоплювалися публіка, критики, уславлені диригенти та партнери по сцені... До сьогодні геніальна українка залишається неперевершеною інтерпретаторкою музики Вагнера, яка, на її власну думку, «промовляє не лише до серця, а й до розуму» (Головащенко, 1979, с. 189).

Модест Менцинський (1875–1935) відомий як унікальний вагнерівський співак, який мав у постійному репертуарі *усі* провідні тенорові партії в операх німецького Майстра. Саме як «Wagnerischer Heldentenor» (вагнерівський героїчний тенор) прославився у Європі, де виступав на сценах Німеччини, Австрії, Італії, Франції, Англії, Голландії, Данії, Швеції тощо.

За свідченням С. Людкевича, ще «будучи на теології (навчаючись у духовній семінарії – В.Р.), [Модест] крадькома вчився співу у професора львівської консерваторії Висоцького... по зрілих роздумах наважився ... на співацьку кар'єру і перепер, хоч і з трудом, свій план у лоні своєї родини» (Гаврилюк, 2018, ЕР). Далі – навчання у консерваторії Франкфурта-на-Майні та дебют 1901 року на сцені Франкфуртської опери. У січні 1903-го відбувся доленосний виступ у Байройті (головна партія у «Лоенгріні»), а за ним – запрошення від Козіми Вагнер до подальшої співпраці, що «забезпечила Менцинському велике артистичне майбутнє і сприяла славі найкращого співака, який блискуче виконує важкі героїчні партії в операх німецького композитора» (Білавич, Д., Криворучка, І., ЕР).

На думку численних рецензентів, М. Менцинський – з його голосом виняткової краси, широкого, понад три октави діапазону, великої сили та «металевого» тембрального забарвлення, зразковою дикцією, «героїчною» зовнішністю та сценічним темпераментом – заслужено вважався одним із найвидатніших «вагнерівських співаків», а у партії Зігфріда (тетралогія «Перстень Нібелунга») не мав собі рівних.

Іра Маланюк (1919–2009), представниця української діаспори (австрійська та українська оперна співачка), отримала світове визнання завдяки унікальному мецо-сопрано широкого діапазону, прекрасній зовнішності та винятковому артистичному обдаруванню. Дебютувавши 1936 року на сцені Львівського оперного театру (Амнеріс в «Аїді» Д. Верді), співачка надалі свідомо зосередилася на мецо-сопранових партіях з «Персня Нібелунгів» (уроки з однією із кращих вагнерівських співачок А. Бар-Мільденбург у Відні). Вихід на сцену оперного театру в Граці (1947) відбувся у «Валькірії» Вагнера (Вальтраута). Роки

до середини 1960-х у кар'єрі співачки позначені збільшенням вагомості вагнерівського репертуару (Марі у «Летючому голландці», Ортруда у «Лоенгріні», Венера у «Тангейзері», Магдалена у «Нюрнберзьких майстерзінгерах»). У 1951 р. українку вперше запросили до участі у Байройтському фестивалі (Фрікка у «Золоті Рейну»). Блискучий виступ у постановці під орудою Г. фон Караяна «прославив її ім'я на цілий світ» (Білавич, Д., Криворучка, І., ЕР). Іру Маланюк зарахували до першорядних виконавиць творів Вагнера, до сьогодні вона залишається *єдиною українською співачкою*, яка брала участь в ушлякованих вагнерівських фестивалях у Байройті.

Список «вагнерівських зірок» українського походження, на жаль, не поповнюється останніми десятиліттями: «втрата опер Вагнера у репертуарі наших театрів» (Черкашина, 2009) не могла не датися взнаки. Про постановки, що відбувалися в Україні до Другої світової війни, дізнаємося з тогочасної преси та афіш, що збереглися в музеях. Після знакової події сезону 1957/58 рр., коли «Лоенгрін» прозвучав у Київському оперному театрі українською мовою (переклад П. Тичини), поодинокі виконання (в т.ч. концертні) опер Вагнера можна буквально перелічити на пальцях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білавич Д., Криворучка І. Львівська Вагнеріана. URL: <https://zbruc.eu/node/17631>
2. Гаврилюк Ю. (2018). Модест Менцинський – «український Карузо». Наше слово, № 31. URL: <https://nasze-slowo.pl/modest-mencinskij-ukrainskij-karuzo/>
3. Головащенко М. (упор.) (1979). Соломія Крушельницька : Спогади. Матеріали. Листування. У 2 ч. Ч. 2. Київ : Музична Україна.
4. Черкашина М. (2009). Вагнер contra Верді. Газета День, № 87.
5. Bell, Julie (2023). Solomiya Krushelnyska from Galicia: «Wagner's Diva» of the 20th century. New Style. September, 22. URL: <https://newstyle-mag.com/solomiya-krushelnitskaya -iz-galitsii-diva-vagnera/>
6. Malaniuk, Ira (1998). Stimme des Herzens. Autobiographie einer Sängerin. Ibero-Verlag, Wien.

*Литвиненко Алла,
кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри
культурології, філософії та музеєзнавства Полтавського
національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка*

ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ РЕГІОНУ: НАПРЯМИ І ПЕРСПЕКТИВИ

Дослідження мистецтва і культури окремих регіонів – актуальний і пріоритетний напрям сучасних наукових досліджень. З'ясуванню феномена поняття «регіонального», виявленню культуротворчого потенціалу локальних осередків (регіонів), вивченню спадщини діячів культури і митців присвячені численні наукові розвідки дослідників української музикознавчої і культурологічної регіоналістики, що набула потужного розвою на межі ХІХ–ХХ століть (Польська, 2021). Вагомий внесок у розробку регіональної проблематики здійснили українські вчені: Т. Мартинюк, Г. Карась, А. Кравченко, В. Микуланинець, В. Шульгіна, І. Польська, О. Кавунник, О. Васюта, С. Виткалов та інші. Водночас спектр проблематики сучасних регіональних студій постійно розширюється, насамперед за допомогою використання нових інтеграційних підходів в осмисленні мистецьких процесів і явищ регіонального порядку, відкриваючи перед дослідниками нові наукові горизонти (Литвиненко, 2012, с.7-14).

Рушійним культуроформувальним фактором будь-якого періоду історії завжди була діяльність митця, творчість якого, попри «індивідуальне висловлювання», ставала відображенням контексту доби, а художня спадщина оцінювалися не лише як особисте досягнення, а як культурне надбання – знак епохи.

Кожний регіон неповторний у своїй самотності, акумулює іманентний йому ментальний образ, відображений у численних артефактах, місцях пам'яті, символіці та спадщині митців. Багата духовними традиціями регіональна культура має власну ідентичність. Водночас, за своїм потенціалом культурні явища і здобутки локального значення здатні переростати межі регіонального й сягати загальнонаціонального рівня (Литвиненко, 2011, с. 48 - 58). Виявляючи ознаки національної ідентичності, вони тим самим закладають підвалини національної культурної спадщини.

Надзвичайно потужною щодо культуротворчих процесів і мистецьких досягнень не лише регіонального, а й загальнонаціонального значення є музична культура Полтавщина межі ХІХ–ХХ століть. Тогочасний розвій соціокультурного життя краю забезпечували представники творчої еліти з

вищою європейською освітою – музиканти, художники, театральні та громадські діячі, композитори, диригенти. Їхня діяльність живила русло вітчизняного культуротворчого процесу доби. Д. Ахшарумов, Л. Лісовський, О. Єрофєєв, І. Козловський, В. Старостинецька, Ф. Попадич, В. Кабачок, Григорій і Іван Мясоедови, Віктор і Володимир Оголевці, В. Щепотьєв – це далеко не повний перелік діячів, які своєю працею здійснили внесок у формування української культури і мистецтва, у період зламу епох, коли руйнувалися та переосмислювалися засади старого імперського світу. Більшість митців залишалися незламними перед викликами сьогодення. Сповідуючи професіоналізм як головний критерій життєтворчості, залишалися відданими справі усього свого життя.

Вінцем творчого самовиявлення полтавського періоду діяльності відомого українського композитора, педагога, виконавця, музичного критика і громадського діяча Леоніда Лісовського у (1866–1934) стала організована ним у Полтаві «Спілка камерної музики» (1909). У репертуарі Спілки поряд із творами європейських класиків завжди звучала камерна музика українських композиторів (Литвиненко, 2011, с. 72-74).

Український і російський диригент Олександр Єрофєєв (1884–1969) працював у Полтаві після закінчення Московської консерваторії протягом 1912–1929 років. Викладав і керував симфонічним оркестром у Полтавському музичному училищі ІРМТ (із 1918 року – Полтавський музичний технікум), також був директором цього закладу. Попри численні об’єктивні труднощі, О. Єрофєєв ініціював відкриття Полтавського оперного театру (1919), який успішно очолював до 2029 року. У репертуарі театру поряд із відомими операми європейських композиторів чільне місце відводилося постановці спектаклів українських авторів, залучалися найкращі українські актори (Литвиненко, 2012, с. 7-14).

Відомий полтавський бандурист Володимир Кабачок (1892–1957) народився і виріс на Полтавщині. Його життєва доля була сповнена тяжких випробувань, а період мистецького становлення збігся із часом репресій 20–30-х років. Працюючи в Україні й за її межами, митець завжди був відданий українському мистецтву бандури. Заснований ним у Полтаві 1925 року ансамбль бандуристів за чотири роки успішної роботи отримав звання Державної зразкової капели бандуристів Української РСР, а в 1935 році після об’єднання із Київською капелою розпочав свою діяльність як Перша зразкова капела бандуристів Наркомосу України, що свідчило про високий мистецький потенціал і виконавську майстерність митців регіону (Литвиненко, 2016, с. 213-226). Подальші творчі пошуки і викладацька діяльність В. Кабачка знайшли відображення у «Школі гри на бандурі» (Кабачок, Юцевич, 1958) –

методичній праці, яка була першою в Україні з підготовки самодіяльних і професійних виконавців-бандуристів.

Дослідження музичної культури у контексті регіональних і національних культуротворчих процесів із теоретичного, практично-студійного чи індивідуально-мистецького підходів; осмислення мистецьких явищ і культурних феноменів із наукового погляду регіоналістики, є важливим і перспективним завданням сучасного музикознавства і культурології в Україні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кабачок В., Юцевич Є. (1958). Школа гри на бандурі. Київ: Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літератури УРСР. 346 с.
2. Литвиненко А. І. (2011). Полтавщина: музична культура (XIX – початок XX століття) : навч. посіб. Київ: Автограф. 220 с.
3. Литвиненко А. І. (2016). Володимир Кабачок: лабіринтами професійної долі. Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Вип. 114 : Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010-х роках: зб. статей. Київ: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. С. 213-226.
4. Литвиненко А. І. (2012). Історичні шляхи становлення регіоналістики в українській культурі й музикознавстві. Студії мистецтвознавчі : наук. журн. Київ: Інст. мист. фольк. та етн. НАН України ім. М. Т. Рильського, № 6. С. 7-14.
5. Литвиненко А. І. (2012). Олександр Єрофєєв і Полтавський оперний театр. Українське музикознавство: наук.-метод. збірник. Вип. 38: Пам'яті Ігоря Пясковського / упоряд. М. Д. Копиця, ред. О. В. Торба, Б. М. Янюк. Київ: нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. С. 363-374.
6. Польська І. І. (2021). Музична регіоніка як напрям сучасної української музикології. Perspective of science and practice. Abstracts of XIII International Scientific and Practical Conference. Amsterdam, Netherlands. P. 24-26.

Щукіна Юлія,
*кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувачка кафедри
театрознавства Харківського національного університету
мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків*

ПЕРШИЙ СЕЗОН ДЕРЖАВНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗКОМЕДІЇ: ОРГАНІЗАЦІЙНІ ПЕРЕДУМОВИ, МАНІФЕСТИ, ПІДСУМКИ (ЗА АРХІВНИМИ МАТЕРІАЛАМИ)

Матеріали Центрального Державного архіву вищих органів влади та управління України (ЦДАВОВУУ) дали змогу виявити, що у заснованого восени 1929 року в столиці УРСР театру Державна Українська Музкомедія (ДУМК) був не один театр-попередник. Перший – Російська музична комедія на чолі з головним режисером Ф. Таганським, який ще в сезоні 1928–1929 років працював у приміщенні колишнього Театру ім. Т. Шевченка. Театр грав переважно віденську оперету, але пробував виконувати і радянські твори. Російська оперета в Харкові викликала велику цікавість публіки, втім, стала джерелом скандалу в мережі державних радянських театрів. У тому числі через те, що примадонни Т. Бах і (?) Волкова отримували на місяць 2000 і 1200 рублів, тоді як їх дублерка Л. Білецька – 140 рублів (Нейві, 1929) (для порівняння – зарплатня головного режисера театру «Березіль» Леся Курбаса становила 750 рублів). Саме в цьому приміщенні було відкрито ДУМК, і деякі представники театру-попередника увійшли до складу нового театру. Крім того, впродовж 1928 – літа 1929 років центральною і східною Україною гастролював театр під назвою І-ша Українська музкомедія (*До Управління...*, 1929, 6) під керівництвом режисера Д. Гайдамаки і директора Д. Колесниченка.

Отже, новий державний український театр у Харкові постав в умовах жорсткої конкуренції та – певної мірою – на противагу і на заміщення їх у театральному просторі України. Державну Українську Музичну Комедію було утворено після тривалої дискусії в республіканській пресі 1920-х рр.

Мета заснування нового державного театру зі спільно виділеним міськвиконкомом і Народним Комісаріатом Освіти бюджетом 40000 рублів (*Витяг з протоколу №12...*) для першого сезону вимальовується з документів літа 1929 року. Засідання Президії ВУКу РОБМИС ухвалило, «що Харківська укмузкомедія має республіканське значіння» (*Там само*). В Операційному плані ДУМК читаємо: «Музична комедія – найбільш успішна форма театального впливу, найлегше сприймається і найбільше відвідується масовим глядачем <...> мусить бути використана як засіб будівництва української пролетарської

культури» (*Операційний плян....* с. 27). Щодо репертуару в плані зазначалося: «Ударнішим настановленням репертуару є настановлення на сучасну радянську Музкомедію, найперше – українську, потім – перекладну. Окремо необхідно звернути увагу на ревію, завести його як постійну форму праці» (*Там само*, с. 29).

Підготовча робота театру розпочалася 1 вересня 1929. Відкриття сезону планували у період з 15 жовтня до 1 листопада. Однак через проблему з закупівлею реостатів, за якими заступник директор О. Кузьмінов був відраджений до Ленінграда, сезон ледь встигли відкрити 1 листопада.

Важливу інформацію про соціальні орієнтири нового театру містять маніфести керівництва ДУМК, які поширювалися на підприємствах у вигляді двосторонніх типографських флаєрів: «Лист до робітників та службовців міста Харкова» (він висував до центру уваги глядача не «буржуазну» оперету, а радянську музичну комедію, національну за змістом та інтернаціональну за формою) (МТМКУ. Р 1319, с. 1) та «Лист до робітничої молоді міста Харкова» (у якому йшлося: «Своєю новизною, сучасністю, бадьорістю та молодим завзяттям нова Українська Музкомедія має стати чинником нової української соціалістичної культури, виховувати нового громадянина, бадьорого активного будівника» (МТМКУ. Р 1319, с. 3).

В Операційному пляні Української Музичної Комедії зафіксовано такі цифри штатних одиниць: акторів – 22, стажерів – 5, хору – 20, балету – 20, оркестру – 26 (*Операційний плян....*, с. 28). Флаєр до відкриття театру поіменно фіксує членів колективу в кількості двічі більший, ніж в Операційному пляні: головний режисер Б. Балабан, режисер Л. Клещеїв, співрежисер Д. Козачківський, режляборанти О. Леїн, Я. Зорбо, С. Макарченко, головний художник М. Панадіаді, диригент Б. Крижанівський, «балетмайстер та зав. хореографічної частини Є. Вігілев», фахівець з української хореографії В. Верховинець. Серед 27 акторок трупі привертають увагу вже знані Ю. Росіна, (М.?) Вольгемут та молоді героїні В. Новінська, Н. Попова. У чоловічому складі трупі (23 особи), в тому числі, актори-бerezильці А. Бучма, О. Івашутич, І. Білашенко, Ф. Радчук, Д. Козачківський. Станом на 1 листопада 1929 року штатний розпис театру включав 27 артистів балету і 26 оркестрантів (МТМКУ. Р 1319, с. 5-7). Важливі повноваження були покладені на зав. організацією масового глядача П. Петренка. Адже наповнення найбільшої в Україні театральної зали (3500 місць) стало викликом для молодого театру. На етапі планування роботи нового театру було визначено, що 40 % вистав має відбуватися для організованого глядача. Щоб зробити театр доступним для робітників, встановлювалася система талонів зі знижкою на ціну квитків на 40%.

Урочистості з приводу відкриття театру відбувалися на урядовому рівні. Виступали: секретар ЦК КПБУ П. Постишев представники республіканської

преси, представники 17 фабрик і заводів, керівники театрів України Лесь Курбас, Василь Василько, Г. Юра, М. Терещенко, журналісти, автори І. Кулик, І. Микитенко, Михайль Семенко, М. Вериківський та ін.

Особливістю ДУМК стала тісна методологічна і кадрова співпраця з театром «Березіль». Ця співдружність ще більш посилилася ситуативно (до березня сезону 1929-1930 р. через капітальний ремонт «березільці» репетирували і грали у приміщенні ДУМК, поруч з новоутвореним музичним театром). Дебютний сезон ДУМК не можна назвати успішним. З анонсованого в першому сезоні репертуару з шести вистав вдалося втілити лише чотири: «Орфей у пеклі» (1.11. 1929), «Циганський барон» (грудень 1929) і – в порядку форсмажорних репертуарних рішень – «Гейшу» (7.02.1930) та «Королеву невідомого острова» (20.04.1930). Програмні вистави Б. Балабана «Орфей у пеклі» з текстом Остапа Вишні та «Королева невідомого острова» за його власною п'єсою, не отримали підтримки глядачів, про що свідчать цифри їх прокату (щоденний репертуар театру в газетах «Харьковский пролетарий» і «Комуніст»). У другому півріччі обидві прем'єри кілька разів переносилися, що псувало репутацію молодого театру. Внаслідок цього вже в березні 1930 року змінилося керівництво театру. Учня Л. Курбаса, актора і режисера Л. Предславича замінив в.о. директора О. Кузьмінов, а вже за кілька місяців цю посаду обіймав П. Петренко. Б. Балабана заступив Я. Бортник. Режисер і актор театру Д. Козачківський, як і диригент Б. Крижанівський, були переведені на роботу до другої Державної музкомедії (Донецького тресту). З травня 1930 року ДУМК відправився на літні гастролі до Чернігова.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Витяг з протоколу № 12 засідання Президії ВУКу РОБМИС. Про хід організації Української Музичної комедії в м. Харкові (1929, 24 липня). ЦДАВОВУУ. Ф. 166. Оп. 6. Т. 6. Од. зб. 10796. 36.
2. Витяг з протоколу № 12-199 Постанови президії Харківського окружного виконавчого комітету Про українізацію Харківської музичної комедії (1929, 15 липня). ЦДАВОВУУ. Ф. 166. Оп. 6. Т. 6. Од. зб. 10796. 33.
3. До Управління мистецтв Н.К.О. Копія колективу І-ої Української Музкомедії. Сумський виконком. Інспектура Наросвіти. 29 трав. 1929. № 915. ЦДАВОВУУ. Ф. 166. Оп. 6. Т. 6. Од. зб. 10796. 6.
4. Нейві (1929, 17 січня). За лаштунками харківської оперети. «Хам у фраку» забув, що знаходиться в радянською театрі. Пролетарій № 4.
5. Операційний плян Української Музичної Комедії ХОУВП на сезон 1929-30 року (1929). ЦДАВОВУУ. Ф. 166. Оп. 6. Т. 6. Од. зб. 10796. 27-32.
6. Лист до робітників та службовців міста Харкова, Лист до робітничої молоді міста Харкова (1929). Музей театрального, музичного і кіномистецтва України. Р 1319. 8 с.

*Палій Оксана,
аспірантка кафедри театрознавства Київського
національного університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого*

ШЕКСПІРІАНА В СЦЕНІЧНІЙ ПРАКТИЦІ БОГДАНА КОЗАКА: ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ДИСКУРС

На перший погляд може видаватися, що постать Богдана Козака в історії національного театрального мистецтва чи навіть ширше – української культури – вже ґрунтовно досліджена, і навряд чи ще одна, хай навіть дуже фахова, рецензія чи інтерв'ю могли б щось додати принципово нового в підходах до вивчення творчої біографії цього митця. Однак ситуація видається такою лише на перший, побіжний, погляд.

Адже, провадячи фронтальні дослідження преси львівського періоду, а саме реконструюючи гастрольні маршрути театру імені Марії Заньковецької і передовсім опираючись на фондові збірки періодики Національної бібліотеки імені В. Вернадського у Києві та Національної бібліотеки у Мінську, ми виявили цілу низку рецензій, гастрольних оглядів та інформаційних заміток у тогочасній періодиці, які ніколи раніше не були введені в науковий обіг ні стосовно творчого доробку відомого митця, ні щодо історії національної театральної культури загалом. В результаті пресознавчих студій більш виразно окреслилися кілька автономних сюжетів у сценічній практиці Б. Козака, які маловідомі широкому загалу і варті пильнішої уваги істориків театру, театральних критиків, культурологів, шекспірознавців.

Чому саме шекспірознавчий дискурс? Як відомо, Шекспір має здатність – задавати висоту кожному митцеві чи дослідникові, хоч якої б царини сценічна практика чи дослідження стосувалося. При цьому творчий доробок Богдана Козака у шекспірівських поставах включає в себе акторські образи із шести спектаклів за творами Шекспіра на заньківчанському кону за весь час праці театру у Львові. Ця різнобічна і багата сценічна практика Богдана Козака у поставах включає в себе такі ролі: «Король Лір» (Французький Король), «Річард III» (герцог Кларенс), «Отелло» (Яго), «Макбет» (Макбет), «Ромео і Джульєтта» (Капулетті), «Гамлет» (Полоній). Переконаємося, що це велика рідкість в історії національного сценічного мистецтва у будь-якій країні і велика удача для артиста в усі часи на усіх сценах. Це справжнє багатство з яким слід і треба працювати, осмислювати та інтерпретувати.

Зрештою, творчий доробок у поставах за творами Шекспіра – своєрідний камертон-свідчення про включеність або ні актора-виконавця, а також театру

якому він служить, до світової культурної спадщини. Театральний шекспірівський дискурс – один з найвагоміших культурних кодів, за допомогою яких нації «пізнають» одна одну. Впізнаваність, навіть певну канонічність шекспірівського доробку для театральної сцени і для літератури дуже добре проаналізував американський дослідник Г. Блум: «Шекспір, автор, величнішого від якого ми навряд чи знайдемо, дуже часто навіює нам протилежне враження: завдяки йому ми за кордоном, в іншому місті, на вулиці, відчуваємося наче вдома. Асиміляційні та контрасиміляційні прийоми в його драматургії настільки потужні та унікальні, що незалежно від часу постають викликами і театральній практиці, і наукам про літературу» (Блум, 2007, с. 7).

У пропонованому дослідженні ми насамперед спиралися на тогочасну пресу – як першоджерельний матеріал, відтак для нас пріоритетними були саме дослідницькі інструменти з царини рецептивної естетики та інтермедіального дискурсу.

Чому саме інтермедіальний аспект? Спробуємо пунктирно окреслити відповідь на це питання. Сценічна практика Богдана Козака у шекспірівському дискурсі включає в себе не лише цілий шерех ролей у шекспірівських поставах, а й декілька видавничих проєктів, що вийшли окремими книжками і значно збагатили національну театральну культуру, зокрема «Гамлет» С. Виспянського і «Гамлет» М. Рудницького. Окрім того, очоливши кафедру театрознавства та акторської майстерності, Б. Козак сам розпочав практикувати як науковець, дослідник історії зарубіжного та й українського національного театрів. Відтак у його доробку є кілька наукових розвідок, які збагатили національний шекспірознавчий дискурс у театральному мистецтві: «Олександр Загаров і Державний драматичний театр імені Марії Заньковецької: соціологічний аспект» і звичайно «Палімпсест українського “Гамлета”: переклад і прапрем’єра» (ЛОТ, 1943 р.). (Львів, 2020). Також слід додати два книжкових видання: «Театральні відлуння» та «В лабіринтах історії українського театру». Усі згадувані компоненти митця і дослідника складаються у вагомий шекспірознавчий об’ємний різнобічний доробок, який дає змогу говорити про інтермедіальний аспект у професійній сценічній практиці Богдана Козака.

У світовій культурологічній практиці, і шекспірознавстві передовсім, характеризуючи феномен таких митців і дослідників, в яких наявна така об’ємна шекспірівська сценічна та інтермедіальна практика, є таке стале поняття, яке ввів у вжиток Гарольд Блум: як митці/або культурні діячі «Шекспірівського розуму», які здатні розкодовувати шекспірівські сенси, впроваджували їх у світову культурну спадщину на всі часи у різних площинах: науці, освіті і, звісно, практиці сцени. Тож сценічна практика Богдана Козака почалася із театральної сцени як актора-заньківчанина.

Отож перший заньківчанський Шекспір уже львівського періоду побачив світло театральної рампи 31 січня 1957 р. у режисерській інтерпретації Курбасового учня – Бориса Тягна. В історії українського театрального мистецтва постава Б. Тягна була другим українським «Гамлетом» втіленим у Львові (з Олександром Гаєм у головній ролі). Про історію втілення цієї постанови, режисерське прочитання, основні концепти сценографічного рішення, акторську обсаду та контекст можемо знайти ґрунтовну інформацію у працях І. Ваніної-Посудовської, Н. Чечель, І. Макарик, М. Гарбузюк.

Слід зауважити, що на час прем'єри постанови «Гамлет» В. Шекспіра в режисерському прочитанні Бориса Тягна, Богдан Козак ще не був професіональним актором, відтак і участь у цій постанові не брав. А першою постановою із Шекспірового доробку у сценічній практиці Б. Козака була роль Французького Короля у трагедії «Король Лір» у режисерській інтерпретації Михайла Гіляровського. Прем'єра постанови відбулася 27 лютого 1969 р. Ця роль стала для артиста-початківця початком довгого шляху в опануванні шекспірівської естетики, й вона дійсно почалася саме із естетики історичного романтизму в «Королі Лірі» і наступній постанові, але іншого режисера – Сергія Данченка – «Річард III», де Б. Козак виконував роль герцога Кларенса. Прем'єра цієї постанови відбулася 11 травня 1974 р.

Про професійне зростання акторської майстерності, сценічної практики Богдана Козака саме через шекспірівський доробок слушно зауважив київський критик і мистецтвознавець Роман Корогодський на сторінках київської «Робітничої газети»: «Є всі підстави говорити про львівську акторську школу, а саме про вихованців “Дому Заньковецької”. Сьогодні колектив очолює режисер Сергій Данченко, теж заньківчанин у другому поколінні. Всі провідні митці в колективі – молоді актори, і вони є справжніми господарями театру. Їх професійна культура, мотивація до зростання задає основний вектор у діяльності колективу як такого. Богдан Козак – актор ще не розкритих можливостей. Київські глядачі бачили його у ролі герцога Кларенса (у постанові “Річарда III”). З нашої точки зору спірна інтерпретація цієї ролі у виконанні Богдана Козака. Богдан Козак форсує емоційний ключ ролі, застосовуючи образно-декламаційний нажим. Так, з нашої точки зору, Шекспіра можна було б ще більш осучаснити. Але водночас таке трактування ролі Кларенса наводить на думку що для “Дому Заньковецької” загалом характерне романтичне трактування Шекспіра» (1975, с. 3).

Тут уперше введено концепт Дому Заньковецької, акторської школи не як меморіальної садиби, а стосовно трупи і молодих акторів, які представляли театр на гастролях у Києві. І в цій же рецензії критик розкриває своє бачення чому відбулося таке стрімке зростання акторської майстерності актора Богдана

Козака: «...він багато грав до цього так званих негативних героїв, але при цьому створював повнокровні образи людей, які вчинили щось суперечливе або негативний вчинок, людей, які не були трафаретами. Актор досягнув багатоплановості у трактуванні образів сучасних персонажів. В системних пошуках Козака бачимо нові горизонти його професійних акторських можливостей. Без сумнівів, є стрімкий професійний ріст артиста» (1975, с. 3).

Високу майстерність виконавського ансамблю у постанові «Річард III» і роль герцога Кларенса відзначав письменник Д. Герасимчук у своїй статті «Річард проти Річарда» на сторінках газети «Ленінська молодь»: «Взагалі, якщо говорити про акторський ансамбль, то слабких ролей у цій постанові немає. Чого лише вартий Георг, герцог Кларенс! У виконанні Богдана Козака!» (1974, с. 3). Д. Герасимчук трактує цю постанову Сергія Данченка як історичний романтизм.

Заслуговує на особливу увагу рецензія Заїра Азгура «Поетична безпощадність» на сторінках мінського часопису «Література і мистецтво» білоруською мовою. Зауважимо, що Заїр Азгур – азербайджанець, мусульманин, скульптор, ректор Мінської академії мистецтв і ветеран Другої світової війни, народний художник БРСР. Цей митець, не критик, далекий від Шекспіра і заньківчан загалом, написав чудову рецензію на львівську постанову, де відзначав режисерську роботу Данченка, потужний акторський ансамбль. І більш того, наважився порівняти гру заньківчан і московський театр імені Маяковського, і порівняння було на користь львів'ян: «Річард III тепер для нас залишиться саме таким, яким його зіграли гості з України. Він [заньківчанський спектакль – О. П.] не псує враження від попередньо переглянутого [московського – О. П.] спектаклю, він [заньківчанський – О. П.] самобутній» (Азгур, 2007).

Як можемо простежити, і в іншомовних критиків відзначено саме пристрасність шекспірівської постанови заньківчан, яка характерна для естетики романтизму.

Умовність сценічної дії, зосередження на дуєтності акторського ансамблю, акцент на психологічному малюнку ролі — ці інструменти у сценічній практиці Б. Козака максимально повно розкрилися в наступних двох шекспірівських поставах: «Отелло» та «Макбет» у режисерській інтерпретації Алли Бабенко. Поставка «Отелло» побачила світло рамп 25 грудня 1985 року. Одну з кращих рецепцій інтерпретації цього спектаклю знаходимо у рецензії театрознавця Валерія Гайдабури «Спадок вистражданої думки». Рецензентові, безперечно, імпонувало сценографічне оформлення самої постанови: палуба заякореного корабля: «Образ корабля — це філософський образ всього спектаклю. А про що ж цей спектакль? Про віру в людину, про незламність людського духу і непереможність добра». Також критик роздумує про феноменальний успіх цього спектаклю: «Успіх вистави був би неможливий, якби не чудова гра виконавців

головних ролей — Отелло і Яго — Федора Стригуна і Богдана Козака» (1976, с. 4). Слід відзначити, що це четверта інтерпретація «Отелло» на зальківчанській сцені. Три з них втілював Василь Яременко в різних режисерських інтерпретаціях П. Саксаганського, І. Чабаненка і В. Харченка. У Львові було поки що одне сценічне прочитання — Алла Бабанко, в якому честь втілювати Яго як один із центральних образів мав Богдан Козак.

Так само захоплено цю постанову зустрічали й на гастролях у Полтаві, так полтавська театрознавиця Єлизавета Орлова зауважила у своїй рецензії «Із водою — і дитину?», що ця постава зальківчан, то «радість зустрічі із справжнім мистецтвом», а також продовжила і уточнила важливу думку В. Гайдабури: «В “Отелло” відбулося переосмислення акцентів. Героєм вистави став ... Яго. Він починає і закінчує дію, він викликає на шахівницю життя дійових осіб, підказує репліки, передбачає вчинки. А ця вистава зальківчан — непересічна річ у театральному житті України. Тобто це вже інша естетика, інші прийоми і засоби в опрацюванні шекспірівських постанов постмодерного національного театру. До таких постанов належить і “Макбет” 30 квітня 1992 р. Цю постанову також здійснила Алла Бабанко. Постава “Макбет” <...> дає можливість нам торкнутися того, що назвемо первинною естетичною вартістю; вона вільна від історії та ідеології, доступна всім, хто достатньо освічений, щоб мати змогу читати і відчувати її» (1986, с. 3).

Зальківчанська постава “Макбета” припала на період бурхливих процесів, проголошення Незалежності, виборювання прав і свобод незалежної Держави, відтак критичної рецепції на цю постанову є найменше, бо більшість тогочасних матеріалів преси були зосереджені на суспільно-політичному напрямку. Їй судилася найменша сценічна історія, тому це також одна з причин, чому обмаль преси та відгуків на цю непересічну постанову Шекспіра на зальківчанській сцені.

Наступними двома поставами Шекспіра у сценічній практиці Богдана Козака, якими поповнилася скарбниця його ролей вже в часи Незалежності України, — це Полоній у «Гамлеті» та Капулетті у «Ромео і Джульєтті», обидві постанови здійснив на сцені зальківчан Федір Стригун. У ці часи театр, як і вся Україна, зазнав великої економічної скрути, і, як зауважив сам Ф. Стригун, він швидко прийшов до ідеї втілювати ці постанови саме в лаконічній естетиці «бідного театру». Рецепція критиків теж була різна: від сподобалося/не сподобалося до ґрунтовних фахових рецензій С. Веселки, В. Гайдабури, І. Волицької, С. Максименко, М. Гарбузюк, Т. Шевченко. Саме ці фахові критичні матеріали містять цінну джерельну інформацію про інтерпретацію ролей Полонія та Клавдія у виконанні Богдана Козака.

Вже згодом, коли актор Богдан Козак став очільником кафедри театрознавства та акторської майстерності у Франковому університеті, він

органічно опанував іншу майстерність – дослідника та видавця шекспірівської спадщини.

Отож робота із шекспірівським дискурсом, Шекспіріана у сценічній практиці Б. Козака є важливою в контексті розвитку «наскрізних» мистецьких ідейних, тематичних ліній, пошуку мистецьких рішень і прийомів, для втілення універсальних культурних цінностей і водночас важливим компонентом націєтворення в контексті європейського майбутнього українського театрального мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лось Й. (1986). Шекспір і ... аеробіка. Молодь України. Київ, 16 квітня. С. 3.
2. Орлова Є. (1985). З водою – й дитину? Зоря Полтавщини. Полтава, 24 липня. С. 3.
3. Народницька Ф. (1974). У пошуках особистості. Актор і роль. Вільна Україна. Львів, 23 червня. С. 4.
4. Герасимчук Д. (1984). Річард проти Річарда. «Річард III» Вільяма Шекспіра у постановці Львівського Державного академічного драматичного театру імені Марії Заньковецької. Ленінська молодь. Львів, 4 червня. С. 3.
5. Гайдабура, В. (1986). Спадок вистражданої думки. Львівська правда. Львів, 13 травня. С. 4.
6. Корогодський Р. Дім Марії Заньковецької. Комсомольське знам'я. Київ, 1975. 16 липня. С. 3.
7. Азгур, З. (1976). Паэтичная бязлітаснасць. Література і мастацтва. Мінськ, 16 ліпеня. С. 10.
8. Блум, Г. (2007). Західний канон: книги на тлі епох ; пер з анг. Р. Семківа та О. Радоської. За заг. ред. Р. Семківа. Київ: Факт. 717 с.
9. Виспянський, С. (2010). Студії над «Гамлетом» ; пер. з пол. Л. Горбенко. За заг. ред. Б. Козака. Львів: Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка. 152 с.
10. Шекспір, В. Гамлет ; пер. з анг. М. Рудницького. За ред. Б. Козака. Львів: Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2008. 188 с.
11. Козак, Б. (2010). Палімпсест українського «Гамлета»: пер. Михайла Рудницького і прапрем'єра у Львові 1940 р. Театральні відлуння. Львів: Ліга-Прес. С. 114-152.
12. Козак, Б. (2020). Палімпсест українського Гамлета: переклад і прапрем'єра (ЛОТ 1943 р.). В лабіринтах історії українського театру. Львів. С. 161-200.
13. Козак Б. (2010). Театральні відлуння. Львів: Ліга-прес. 452 с.

*Іванова-Гололобова Дар'я,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри
мистецтва театру ляльок Київського національного
університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого*

ДЕЯКІ АСПЕКТИ КРЕАТИВНОГО ПРОЦЕСУ ПІД ЧАС ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ «РОБОТА РЕЖИСЕРА З ДРАМАТУРГОМ»: УРОКИ, ЯКІ ДАЄ НАМ NETFLIX

Навчальна дисципліна «Робота режисера з драматургом» передбачає підготовку студентом авторської адаптації, тобто трансформацію твору з одного жанру в інший, наприклад, казки або новели у п'єсу. Часто це творче завдання сприймається доволі буквально і зводиться до так званої схеми «з пункту А до пункту Б», тобто лінійного маршруту транспозиції літературного твору у твір драматургічний.

З метою уникнення сліпого копіювання сюжету та простого переведення діалогів у формат реплік, студентам спеціалізації «Режисера театру ляльок» четвертого року навчання освітньо-кваліфікаційного рівня «Бакалавр» було запропоновано додатково переглянути серіал «Падіння дому Ашерів» від Netflix. Паралельно з цим студенти мали ознайомитися з літературною першоосновою, яка стала не лише джерелом натхнення для сценаристів, а й базисом для розбудови сюжету. Це завдання передбачало прочитання оповідань Едгара Аллана По: «Маска Червоної Смерті», «Вбивство на вулиці Морґ», «Чорний кіт», «Серце виказало», «Золотий жук», «Провалля і маятник», «Падіння дому Ашерів», «Елеонора», а також віршів «Ворон» та «Анабель Лі». На щастя, згідно із задумом шоуранерів, кожне оповідання стало підґрунтям для кожної окремої серії. Назви ж серій відповідали назвам кожного літературного твору. Це стало у великій пригоді для порівняльного аналізу різних жанрів: літературного та кінематографічного.

Після перегляду й прочитання творів студенти разом із викладачем працювали над наступними питаннями: «Які лінії оригінального сюжету оповідань були збережені, видозмінені, або ж додані?», «Які риси характерності головних дійових осіб оповідань і віршів були використані, які залишилися поза увагою сценаристів?» Елементом цього креативного процесу стала розробка студентами порівняльних таблиць «Оповідання-серія». Як результат цього аналітичного процесу, самими студентами було віднайдено екстраординарні, нетрафаретні шляхи інтерпретації сюжетних поворотів, закладених Едгаром Алланом По у літературі, на екрані.

Так, наприклад, було виявлено, що рядок оригінального твору письменника з оповідання «Елеонора», що стосувався відчуття постійної присутності дівчини, яка вже давно спочила, було трансформовано у серіалі в безперервні телефонні повідомлення, що їх від імені вбитої героїні надсилає штучний інтелект. Тобто ефект один і той самий, але досягнуто його різними методами. Або ж студенти зауважували, що образ піддатливого слуги з оповідання «Золотий жук», який непокоїться за психічний стан хазяїна, було переосмислено у серіалі в образ слабохарактерного чоловіка, нездатного протистояти хворобливим фантазіям своєї дружини, яка одержима ідеєю того ж самого золотого жука. Тобто модель відносин залишається тією самою, але змінюються її гравці, навіть змінюються їхні гендери, порівняно з літературною першоосновою. Не оминули увагою студенти й роботу сценаристів із колажуванням оригінальних текстів Едгара Аллана По, відзначивши, наприклад, що строфи його інтимної лірики у серіалі звучать лише на адресу безневинної героїні, що посилює ефект її неподібності на інших героїв.

Звісно, це лише мала частина спостережень студентів. Їхні творчі аналітичні щоденники можливо ще доповнювати дедалі більшими й більшими нюансами, які відкриваються при проведенні порівняльного аналізу. Та мета цього завдання полягала у підготовці їх до роботи з літературою та її подальшою адаптацією для сцени. Ці практичні вправи мали продемонструвати нестандартність підходу до транспозиції та інтерпретації літературного першоджерела.

Наразі студенти працюють з малими епічними жанрами, зокрема оповіданнями польського письменника єврейського походження Бруно Шульца (в українському перекладі Юрія Андруховича). Його збірка «Цинамонові крамниці» стала плацдармом для опанування студентами творчим процесом перекладу мови літератури на мову сцени. Підготовчий креативний етап з літературними творами Едгара Аллана По дав підстави не копіювати, а додавати власне бачення у запропоновані автором сюжети.

Відтак студенти вільні у виборі трьох творів зі збірки Бруно Шульца. Після того, як вони визначаються, перед ними стоять наступні завдання:

1. Обрати персонаж, від чийого імені вони бачать оповідь історії.
2. Продумати біографію обраного героя (на підставі відомостей, що їх надає автор, але опція доповнення власним баченням лінії розвитку долі героя завжди доступна студентіві).
3. Виокремити сцени, події, епізоди, які вони вважають за потрібне відобразити.
4. Скласти орієнтовний план сюжетної лінії.
5. Здійснити пітч своєї ідеї.

6. Розробити драфт запланованого драматургічного твору (адаптації).

Головним меседжем викладача до студентів під час цієї творчої роботи є заклик не боятися експериментувати: на основі опрацьованих оригінальних літературних творів автора не боятися здійснювати своє власне художнє дослідження, вдаватися навіть до екстремальних кроків, таких як зміна епохи, зміна гендеру героя/героїні, додавання нових запропонованих обставин.

У даних вправах сюжети, герої – це інструменти, привід розпочати розмову про те, що хвилює *автора адаптації*.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Шульц Бруно. Цинамонові крамниці. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2012. 384 с.
2. Федоренко, В., & Суліма, Н. (2023). Екранізація в сучасному аудіовізуальному виробництві. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 6 (2), С. 213-223.

*Коваленко Єва,
кандидат мистецтвознавства, ДП «Київський
хореографічний коледж», завідувачка кафедри хореографії*

БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКА ТА ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЗАСЛУЖЕНОЇ АРТИСТКИ УКРАЇНИ АЛЛИ РУБІНОЇ

14 травня 2024 року відзначила свій ювілей заслужена артистка України, відомий сучасний хореограф Алла Давидівна Рубіна, яка багато років працювала на кафедрі хореографії та пластичного виховання Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, де викладала мистецтво балетмейстера та інші хореографічні дисципліни. За період своєї педагогічної діяльності А. Рубіна виховала кілька поколінь балетмейстерів, режисерів балету й талановитих танцівників-виконавців, які розкрили свою індивідуальність на її хореографії, отже, її ім'я варто згадати на заході, присвяченому 120-річчю Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

А. Рубіна народилася й виросла у Києві і дуже рано почала проявляти здібності до мистецтва танцю. Вона відвідувала балетну студію у клубі «Метробуд» на вулиці Прорізній. Педагог студії Валентина Данилівна Кремер порадила талановитій дівчинці піти до Київського хореографічного училища, куди вона була прийнята, попри те, що прийомні іспити вже закінчилися. Галину Олексіївну Березову, яка була тоді директором училища, дуже вразила здібність дівчинки імпровізувати й жити в танці. Алла Давидівна з теплотою згадує своїх педагогів – Г. Березову, Є. Зайцева, А. Нікіфорову, І. Булатову та інших.

Після закінчення хореографічного училища А. Рубіна поїхала працювати до Одеського оперного театру, куди її запросив балетмейстер М. Трегубов. Вона проявила себе, як виконавиця характерних танців, зокрема, «Танцю із шаблями» А. Хачатуряна з балету «Гаяне». Після повернення до Києва А. Рубіна деякий час працювала в Київському театрі опери і балету імені Т. Г. Шевченка (нині Національна опера України), потім – у Харківському театрі опери і балету імені М. Лисенка.

Алла Давидівна бачила своє призначення у створенні нової хореографії, а не у виконавській діяльності й тому шукала можливості навчатися. У Радянському Союзі було на той час лише два вищих навчальних заклади, де можна було отримати кваліфікацію балетмейстера-постановника – Державний інститут театрального мистецтва (ГІТІС) у Москві і балетмейстерське відділення консерваторії ім. О. Римського-Корсакова у Ленінграді (нині Санкт-Петербург). А. Рубіна спочатку закінчила ГІТІС (факультет театрознавства, курс М. Ельяша),

а потім одразу поступила на балетмейстерське відділення ленінградської консерваторії, витримавши дуже жорсткий відбір. А. Рубіна навчалася у консерваторії, поєднуючи навчання з роботою у театрі.

Алла Рубіна здійснювала свої постановки у Київському хореографічному училищі, в Одеському, Харківському, Київському театрах опери і балету, Київському музичному театрі для дітей і юнацтва, у Київському мюзик-холі, Київському театрі естради, у драматичних театрах імені Лесі Українки та І.Франка, інших колективах як в Україні, так і за кордоном.

Рубіна – майстер малої хореографічної форми, у кожному її номері є своя драматична історія. Найкращі з них: «А зорі тут тихі», «Анна Франк», «Сіртаки», «Чудернацькі люди», «Мушкетер» та ін.

Серед балетних вистав, створених А. Рубіною, «Весна священна» та «Петрушка» на музику І. Стравінського (Харківський оперний театр), «Майська ніч» Є. Станковича (Київський муніципальний академічний театр опери та балету для дітей та юнацтва), «Обранець Сонця» О. Шимко (у виконанні Українського академічного фольклорно-етнографічного ансамблю «Калина»), «Цвіт папороті» Є. Станковича (у Народному хорі імені Г. Верьовки), «Кармен-стріт», «Спляча красуня і дівчинка з сузір'я Оріон» (обидва – Культурний центр «Кияночка») та багато інших.

Дуже цікава сторінка творчості А. Рубіної – робота у Київському єврейському театрі «Мазлтов», де вона була головним балетмейстером (1990-1996 рр.). А. Рубіна довго вивчала єврейський фольклор і створила свій стиль єврейського танцю. Створювала хореографію для таких вистав, як «Двісті тисяч», «Фрейлекс», «Містер Сковорода», «Важко бути євреєм», а також «Вечір єврейської музики та балету», де, крім артистів театру, брали участь солісти Національної опери України. Під час гастролей театру «Мазлтов» в Америці отримала почесний приз «Зірка Голлівуду» (1995).

Мисткиня поєднує у своїх творах різні хореографічні стилі – балетну класику, характерний танець, модерн, спортивні акробатичні елементи, виразну пластику. А. Рубіна зробила великий внесок у розвиток і популяризацію єврейської танцювальної культури. Як балетмейстер вона працювала також у провідних драматичних театрах, створюючи хореографічне оформлення вистав і працюючи над пластикою з акторами. Зокрема, великий успіх мала вистава театру імені Лесі Українки «Неймовірний бал», де драматичні артисти не вимовляють жодного слова, а виражають свої почуття за допомогою пластики й хореографії. Робота балетмейстера відзначена багатьма престижними театральними преміями («Київська пектораль», «Образ мрії» та ін.).

Аллі Рубіній належать теоретичні рекомендації щодо акторської майстерності драматичних та балетних артистів. «На відміну від акторів драми,

у яких є текст і підтекст, у балетних артистів підтекст і є текст, тому ми виражаємо своїм танцем те, що відбувається у нашій душі». А. Рубіна надає великого значення розкриттю образу в танці, пластичній виразності, тому її хореографія завжди сюжетна, навіть якщо це окремий балетний номер. У її творчості великого значення набуває індивідуальність виконавця, а робота над новою постановкою відбувається спонтанно, без попередньої підготовки. Сама Алла Давидівна називає такий творчий метод асоціативно-мисленнєвим.

Свої теоретичні знання і практичний досвід створення нової хореографії педогог багато років передає своїм учням, й її балетмейстерська спадщина та творчі методи потребують всебічного вивчення. Мені дуже пощастило брати участь у постановках Алли Давидівни та навчатися у неї на курсі режисури балету в Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

У статті використані матеріали інтерв'ю авторки з А. Рубіною, яке відбулося у Київському хореографічному коледжі 23.09.2023 р.

Бенюк Петро,
*аспірант кафедри організації театральної справи імені
І. Д. Безгіна Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

МІФІЧНИЙ АСПЕКТ У ДІЯЛЬНОСТІ ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ

Культура та мистецтво зокрема сценічне, має можливість розгортатися різними способами, в тому числі нелінійно та багатовимірно.

Міф як один із найдревніших способів проєкції свідомості назовні, на сучасному етапі набуває додаткової актуальності, оскільки: «є феноменом не лише соціокультурним, а й феноменом психологічним <...> засобом соціальної самоідентифікації індивідів і суспільства. Міф обнадіює і цим створює <...> стан психологічного комфорту. Ось чому інтерес до міфів посилюється в періоди криз і потрясінь, коли людина намагається за допомогою міфів сконструювати привабливіше майбутнє» (Костюк, 2010, с. 369).

Сьогодні один із найбільш актуальних викликів часу – інструменталізація та актуалізація міфу. Освоєний сучасними художніми засобами, прямо чи опосередковано, через алегорію чи метафору, об'єкт слугує засобом демаркації смислової території, формуванню свідомості, світогляду та переконань.

Директор театру, професор, народний артист України В. Вовкун, як керівник проєктів Львівської національної опери, спільно із постановочними групами, створює наступні постановки: фолькопера «Коли цвіте папороть» (муз. Є. Станкович, реж. В. Вовкун), опера «Запорожець за Дунаєм» (муз. С. Гулак-Артемівський, реж. О. Тараненко) та неокласичний балет «Тіні забутих предків» (муз. І. Небесний, реж. В. Вовкун).

Розглядаючи їх, виокремлюємо сюжетні героїчні мотиви: боротьби і звільнення (визволення народу чи конкретної дійової особи), подолання перешкод і страждань, побачення зі смертю чи власною тінню на своєму шляху. Чи, до прикладу, шлях колективного героя, під яким розуміємо український етнос, що проходить випробування та переродження у становленні власної незалежності.

Зазначені театральні роботи містять сучасний формат героїки. Головні персонажі усіх трьох постановок, відкриваючи в собі божественну частку, символізують ціннісні значення, найвищі духовні чесноти. Протагоністу (Івану, Карасю) притаманні такі риси міфічного героя, як: жертовність, вірність ідеалам, захист слабких, боротьба зі злом. Не лише здатність кохати, пізнавати власне

призначення, а й проходити випробування і долати перешкоди задля його втілення (колективний образ у фолькопері Є. Станковича).

Важливо виокремити також і Марічку з Одаркою, як високодуховні жіночі образи. Головна героїня опери, на протигагу традиційній зображувальній практиці, символізує собою новітню Амазонку, що є опорою коханому – ватажку українського підпілля. Також у постановці «Запорожець за Дунаєм», відстежуємо екзистенцію міфічного персонажа – козака Мамая із відповідними чеснотами. У балеті жіноче начало також еквівалентне чоловічому і за важливістю, і за моральністю.

Доля головних дійових осіб у досліджуваних виставах пов'язана із Космосом. Вона екстраполюється у Абсолют після перенародження («Тіні забутих предків») чи опосередковано призводить до переродження колективного героя, через боротьбу («Коли цвіте папороть»), а також є частиною, яку необхідно виборювати («Запорожець за Дунаєм»).

Невід'ємною частиною наративів є колективний космічний образ предків в усіх трьох постановках. Образи духів-душ (хореографія), як зірок у космічній галактиці, пов'язаний невидимими нитями (опера), куди відносимо також і предків як колективний образ (фолькопера).

Крім того, зверненням до відповідної метамови використовуються такі значення:

- введення образу першопредків (проходить крізь усі три вистави у різних формах). Транслює-народжує відчуття когерентності (зв'язаності в часі), тотожності до спільного – через приналежність до єдиного коріння, традиції, обрядовості.
- міфологізація героїв (Івана та Марічки, Карася та Одарки, а також колективний образ українського етносу). Наприклад, образ Спасителя і його церкви проєктується на Івана та Марічку (неокласична хореографія), вибудовується дуалістична боротьба між добром і злом та ін.
- у тканину полотен влітаються такі міфічні дійові особи, як козак Мамай, магічні персонажі та духи.

Таким чином, у мистецьких роботах пропонується як ціннісна, так і альтернативна етнічна модель ідентифікації, що, на думку автора, є оптимальним на даному етапі.

У зазначених постановках відновлюються ідентичні значення, які, ввібравши у себе коди минулого, формують теперішнє та здатні до проєктування смислів майбутнього.

Розглянуті постановки визначають: феноменологію власного культуротворення саме як національну, розширюючи її семантичну систему мистецької репрезентації; є важливим етапом розвитку оперно-балетного

мистецтва; підживлюють національний ґрунт, посилюючи його стійкість і життєздатність.

Вміщують складні системи архетипів, міфологем, мотивів і дій художнього образу вистави.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Костюк І. В. (2010). Міф як соціокультурний феномен: функціональне навантаження. Вісник ЛНАМ, № 21. С. 367-378.
2. Паві, П. (2006). Словник театру. Пер. з франц. Львів: Вид. центр ЛНУ імені І. Франка. 640 с.

*Бубнова Вікторія,
викладач, аспірантка кафедри театрознавства
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

ІНТЕРВ'Ю НА СТОРІНКАХ ЖУРНАЛУ «УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР» 1970–1980-Х РОКІВ: СТРУКТУРА, ГЕРОЇ, ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ

Інтерв'ю – це один із базових жанрів журналістики, основними завданнями якого є встановлення діалогу між митцем і аудиторією, розкриття особливостей мистецького процесу для широкого загалу. В період 1970–80-х років жанр інтерв'ю мав не лише популяризувати театральне мистецтво в Україні, та аналізувати творчість митця, а ще й слугував засобом донесення ідеологічних меседжів та був каналом комунікації між театром і суспільством. Адже у радянський період театральна журналістика і театральна критика були частиною офіційного ідеологічного апарату, хоча водночас і виконували функцію збереження та популяризації культурних традицій України.

У навчальних посібниках і в словниках журналістики радянського періоду (Григораш Д., Здоровега В.) розрізняють кілька форм інтерв'ю, залежно від цілей та характеру бесіди (інтерв'ю-монолог, інтерв'ю-повідомлення, інтерв'ю-діалог, інтерв'ю-нарис, інтерв'ю-роздум). Мистецька журналістика (Васильєв С., Зінькевич О., Чекан Ю.) найчастіше звертається до трьох форм з вищезгаданих: інтерв'ю-діалог (запитання та відповіді у форматі бесіди), інтерв'ю-монолог (суцільна розповідь співрозмовника, редагована журналістом або де роль журналіста зводилась до кількох коротких уточнюючих запитань) та інтерв'ю-повідомлення (короткий виклад суті розмови з митцем), а також широко використовує форми круглих столів, анкетування, прес-конференцій тощо.

На сторінках журналу «Український театр» за період 1970–1980-х років матеріалів у жанрі інтерв'ю трапляється мало, порівняно зі статтями в інших театральних жанрах – таких як рецензія, проблемна стаття, творчий портрет тощо. Рубрика «Інтерв'ю», «Наші інтерв'ю», «Інтерв'ю дають актори» – з'являються не у кожному номері журналу, а іноді зникають на цілий сезон. Часто інтерв'ю розміщували у рубриках:

- в рубриці «Проблеми, дискусії»

інтерв'ю порушували актуальні питання театального мистецтва (репертуарна політика, нові режисерські тенденції, роль театру у суспільному житті тощо), акцент робився на культурно-соціальних питаннях, друкувалися переважно бесіди з відомими театральними діячами – акторами, режисерами, сценографами, – творчість яких здебільшого визнавалась офіційною культурною

політикою, (наприклад, «У процесі великої перебудови» – інтерв'ю редакції журналу «Український театр» з режисером С. Данченком про головні напрями діяльності НСТД України (Данченко, 1987, № 5, с. 3-5), «Що допомагає робити роль» – розмова з актором Б. Козаком про роботу драматичного актора над роллю (Козак, 1977, № 1, с. 14-15), «Що візьмуть з собою діти у майбутнє?» – розмова з режисером С. Єфремовим про театр, репертуар, гастролі (Павленко, 1979, № 5, с. 13-14), «З творчої лабораторії» – розмова з А. Роговцевою (Приходько, 1984, № 2, с. 7-9), «Вміти розповісти про головне» – останнє інтерв'ю з актором В. Добровольським. (Приходько, 1984, № 5, с. 12-15), «Комерція чи мистецтво?» – розмова з драматургом Я. Верещаком про перші театри-студії, що виникли в Україні у 1987 р. (Сулименко, 1989, № 3, с. 10-13).

- в рубриці «Творчі портрети»

тут траплялись інтерв'ю з провідними та молодими акторами, режисерами, діячами театру, та ювілейні статті, присвячені обговоренню кар'єри митця, творчому становленню, аналізу творчих досягнень, ідейній спрямованості їх роботи, розкриттю особистості митців або нових тенденцій в мистецтві: «Мій сучасник – актор» – інтерв'ю В. Івченком (Веселка, 1971, № 2, с. 28-29), «Завжди впізнаваний і в чомусь несподіваний» – діалог з актором В. Глухим (Міліца, № 3, 1974, с.14-15), «Актриса щира й самотня» – діалог критиків С. Веселки (Львів) та В. Гайдабури (Запоріжжя) про заньківчанку Т. Литвиненко та деякі проблеми амплуа (Гайдабура, Веселка, 1979, № 1, с. 28-31), «Шлях до народження танцю» – інтерв'ю з балетмейстером Б. Каменьковичем про постановки в драматичних театрах (Михайлич, 1985, № 2, с. 25-26).

- у спеціальних рубриках, що створювались під певну дату чи подію

наприклад, у рубриці «До 100-річчя з дня народження Леніна» – інтерв'ю з заслуженим артистом УРСР Л. Луценком «Головна роль» (Приходько, 1970, № 1, с. 4); у рубриці «Назустріч XXIV з'їзду КПРС та XXIV з'їзду КП України» – інтерв'ю з Ю. Мажугою «Так ми працювали...» (Сулименко, 1971, № 1, с. 5-6); у рубриці «З почуттям відповідальності» – інтерв'ю з народним артистом УРСР А. Трощанівським «Проміння ленінінани» (Гайдабура, 1974, № 2, с. 2) – всі матеріали були присвячені створенню акторами образу Леніна на сцені. Або, наприклад, у рубриці «Дитячим театрам – п'ятдесят» – інтерв'ю з актрисою П. Куманченко «Чарівна шкатулка Поліни Куманченко» (Верещак, 1970, № 1, с. 21-23); у рубриці «До 100-річчя з дня народження Лесі Українки» – матеріал «Інтерв'ю через півстоліття» – бесіда з Є. Хуторною про виставу «Камінний господар» у театрі Миколи Садовського (Гайдабура, 1971, №1, с. 23-24); у рубриці «Київському театру імені Лесі Українки – 50» – інтерв'ю з Ю. Лавровим та О. Смирною «Російська драма» (Лавров, Смирнова, 1976, № 4, с. 15-22); у рубриці «Одеському театру імені Жовтневої революції – 50» матеріал «Це було

початком» – інтерв'ю з П. Нятко про історію створення театру (Нятко, 1975, № 6, с.17-18).

Теми інтерв'ю на сторінках журналу «Український театр» у 1970–80-х роках часто були пов'язані з важливими подіями радянського суспільства або мали прив'язку до соціального контексту, акцентували увагу на соціалістичних цінностях (особливо у 1970-ті роки), ролі театру у вихованні молоді, пропаганді дружби народів (інтерв'ю із гостями з інших радянських республік або «дружніх країн», що приїжджали на гастролі, – в таких матеріалах часто акцентувалась можливість співпраці в театральній сфері), утвердженні комуністичної ідеології (наприклад, про формування «нової радянської людини»). Ці вимоги відображали функцію інтерв'ю як інструмента офіційної комунікації, підпорядкованого ідеологічним завданням радянської преси.

Картина дещо змінюється у другій половині 1980-х років: інтерв'ю на сторінках журналу з'являються частіше, розширюється коло форм (інтерв'ю-есей, роздум), спеціальні рубрики під конкретний матеріал (рубрика «Діалог», «Гості нашої вітальні» тощо), подача матеріалу стає менш офіційною, інтонація діалогу змінюється – бесіда між журналістом і героєм будується навколо професійних питань, відбувається більш глибоке розкриття особливостей творчого процесу тощо. З'являються розгорнуті проблемні матеріали у формі інтерв'ю в рубриці «Увага: експеримент»: «Пошук іде... Далі буде» – інтерв'ю з головним режисером театру О. Беляцьким про театральний експеримент щодо реорганізації театральної справи (Чепалов, 1987, № 4, с. 4-6), «Використовувати переваги експерименту» – розмова з директором театру В. Гнатенком (Богдасhevський, 1987, № 5, с. 6-7), «Реальність і перспективи: Експеримент перетинає екватор» – розмова з начальником відділу театрів Міністерства культури УРСР С. Пазенком про поліпшення управління театрами України (Пазенко, 1987, № 1, с. 2-3; № 6, с. 3-4).

Висновки. Жанр інтерв'ю в театральній журналістиці 1970–80-х років відіграв важливу роль у формуванні театального дискурсу в Україні. Попри ідеологічні обмеження, він сприяв популяризації театального мистецтва, розширенню діалогу між митцями та глядачами, збереженню національних театральних традицій. Інтерв'ю з провідними діячами театру є важливим джерелом для розуміння культурних тенденцій епохи, що дає змогу оцінити, які виклики поставали перед митцями в умовах ідеологічного контролю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Беляцький О. Пошук іде... Далі буде (розмову вів О. Чепалов). Український театр, 1987. № 4. С. 4-6.
2. Васильєв С. Г. (2008) Опанування жанрів журналістики в рамках семінару театральної критики. Навч. посібник. Київ: Факт. 112 с.

3. Верещак Я. Комерція чи мистецтво? (розмову вів Сергій Сулименко). Український театр, 1989. № 3. С. 10-13.
4. Верещак Я. Чарівна шкатулка П. Куманченко. Український театр, 1970. № 1. С. 21- 23.
5. Веселка С. Мій сучасник – актор. Український театр, 1971. № 2. С. 28-29.
6. Гайдабура В., Веселка С. Актриса щира й самотня. Український театр, 1979. № 1. С. 28-31.
7. Гайдабура В. Інтерв'ю через півстоліття. Український театр, 1971. № 1. С. 23-24.
8. Гнатенко В. Використовувати переваги експерименту (розмову вів Ю. Богдашевський). Український театр, 1987. № 5. С. 6-7.
9. Григораш Д. С. (1974). Журналістика у термінах і виразах. Довідник. Львів: Видавниче об'єднання «Вища школа» . 296 с.
10. Данченко С. У процесі великої перебудови. Український театр, 1987. № 5. С. 3-5.
11. Добровольський В. «Вміти розповісти про головне» (розмову вела Л. Приходько). Український театр, 1984. № 5. С. 12-15.
12. Єфремов С. Що візьмуть з собою діти у майбутнє? (розмову вів Г. Павленко). Український театр, 1979. № 5. С. 13-14.
13. Зінкевич О., Чекан Ю. (2007). Музична критика: теорія та методика. Навч. посібник. Чернівці: Книги – ХХІ. 424 с.
14. Каменькович Б. Шлях до народження танцю (розмову вела Н. Михайлич). Український театр, 1985. № 2. С. 25-26.
15. Козак Б. Що допомагає робити роль. Український театр, 1977. № 1. С. 14-15.
16. Лавров Ю., Смирнова О. Російська драма. Український театр, 1976. № 4. С. 16-22.
17. Мажуга Ю. Так ми працювали... (розмову взяв А. Сулименко) Український театр, 1971. № 1. С. 5-6.
18. Міліца В. Завжди впізнаваний і в чомусь несподіваний. Український театр, 1974. № 3. С. 25-27.
19. Нятко П. Це було початком. Український театр, 1975. № 6. С. 17-18.
20. Пазенко С. Реальність і перспективи: Експеримент перетинає екватор. Український Театр, 1987. № 1. С. 2-3; № 6. С. 3-4.
21. Приходько Л. Головна роль. Український театр, 1970. № 1. С. 4.
22. Роговцева А. З творчої лабораторії (розмову вела Л. Приходько). Український театр, 1984. № 2. С. 7-9

*Баранов Олексій,
магістр факультету мистецтв Київського
національного університету культури і мистецтв*

«ДИКИЙ ТЕАТР» ЯК ПРЕДСТАВНИК НОВАТОРСЬКОГО ФОРМАТУ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ПРОЄКТІВ

З огляду на трансформаційні перетворення в політиці, економіці, соціальній сфері України, які відбулися в 90-х роках ХХ століття, вони відобразились і на мистецьку сферу, а саме на подальший розвиток українського театрального мистецтва. Починається швидкий розвиток недержавних театрів, де когорта режисерів опановує та розширює репертуарні грані вітчизняних театрів за допомогою перформаційного потенціалу, що виявляється у різних формах самовираження. Даний період характеризується пошуком більш нових підходів, що надає підстави для подальшого розвитку сучасного театрального мистецтва в Україні. І хоча перформанс та перформативні практики — це порівняно «молоде» явище для української культури та мистецтва, їх можна вважати одними з найбільш актуальних і затребуваних соціальних та арт-практик.

Питання використання перформансу, застосування перформативних практик цікавить дедалі більше науковців у сфері вітчизняного театрального мистецтва. Аналізуючи останні дослідження та публікації зарубіжних і вітчизняних дослідників, спостерігаємо посилений інтерес до зазначеної тематики. Проте особливості застосування перформативних практик відповідно до їх специфіки, розвитку у вітчизняному театральному мистецтві, робота над створенням акторського образу актуалізує та сприяє детальнішому дослідженню.

Як зазначає засновниця «Дикого театру» (2016 рік) Ярослава Кравченко, «ми шукали гарну назву для театру, який об'єднав вільних та трохи диких художників, готових створювати мистецтво, яке нам подобається – радикальне, гучне та провокаційне. «Дикий» – це мандрівний театр, у нас немає своєї постійної сцени й акторської трупі. Ми збираємось у певний день у певному місці та робимо виставу. І в цьому також є прояв нашої дикості. Але мені більше подобається англійське слово *wild*, яке точніше нас характеризує – це дикий, і неприборканий, і бентежливий» (Кир'янова, ЕР).

Для театральних постановок-перформансів режисери використовують різні локації – це й різноманітні центри, нічні клуби, театри, цирк, зоопарк та ін. Таких майданчиків, де відбуваються перформанси, налічується вже понад 40.

Головна мета «Дикого театру» – трансформація людської свідомості та емоційного вибуху, глибоких вражень за допомогою провокації, шоку, видовищності, інтриги, що й стають каталізатором для розмірковувань.

У репертуарі «Дикого театру» задіяна не тільки сучасна вітчизняна драматургія, а й твори сучасної зарубіжної драматургії. Ці тексти є неповторними, ексклюзивними, які не повторюються у постановках інших театрів, що імпонує глядачеві.

«Дикий театр» є місцем свободи, як для виконавців, так і для глядацької аудиторії, де можна творити на власний розсуд і в результаті отримати ексклюзивний продукт. Дикий театр розмовляє з глядачем на «ти», спустившись з традиційної сцени ближче до публіки, де має тісний взаємозв'язок із нею. Відсутність показової доброчесності, пафосу, моральності – це є візитівкою «Дикого театру».

У перформансах, які представляє «Дикий театр», граничний стан виникає завдяки розтіканню між мистецтвом і повсякденністю, елементи якої вводяться у художню дію та стають невід'ємною концептуальною складовою. За допомогою зіставлення фактів із повсякденності та застосуванню перформативних практик відкривається для глядача можливість по-новому подивитись на знакові речі, самостійно провести паралелі між розрізненими ситуаціями. У рамках перформансів автор руйнує бар'єр між естетичною та соціальною сферами, що і створює позначений стан лімінальності, ментальної кризи.

У своїй постановки автор включає не лише елементи «готової» реальності, а й додає асоціації на ті інші події з навколишньої дійсності, а також поєднує художній і нехудожній простір, пов'язуючи концептуально перформанс та місце його виконання.

Ідея таких творів має на увазі включення місця дії у художній задум, у зв'язку з чим автори застосовують принцип взаємодії глядача та виконавця з певною локацією, розкриття характерних властивостей, які стають невід'ємною частиною концептуального цілого і надають допоміжні можливості для організації такого взаємовпливу.

Завдяки застосуванню перформативних практик у театральному мистецтві у постановках суттєво змінюється характер комунікації між автором, виконавцем та глядачем. З огляду на це, об'єктом мистецтва стає живий процес виконання, де спектакль-перформанс зливається з реальністю, стає відкритим текстом, у якому в режимі реального часу включаються події, що проживаються миттєво. Режисер у такому разі «проектуює» й умови виконання, і реакцію глядача, задаючи йому модус сприйняття та поведінки. У новому для театру жанрові сценічної ситуації порушується раніше непорушна основа опусу – його

зміст. Текст і змістовне навантаження, яке закладене автором, можуть зазнавати значних змін.

Імпровізація у перформансах посідає вагоме місце та є дієвим творчим методом. Як зазначають сценаристи постановок, імпровізація виступає частиною їх роботи, це спосіб за допомогою якого створюється матеріал й багато часу та уваги приділяється пошуку нових форм. Тобто імпровізація слугує закономірною умовою сценарної творчості, а також уміння імпровізувати необхідне для створення неповторних форм і технік виконання.

Дикий театр співпрацює та дає можливість невідомим, молодим, талановитим режисерам-сучасникам поставити свої вистави. Кожна вистава – це поштовх до розмірковувань, обговорення, вона дає колосальний вибух емоцій, не залишить байдужим жодного глядача. Слід зазначити, що інколи не всі глядачі готові до такої відвертості у розкритті теми вистави, деякі покидають виставу, і це не осуджується, бо кожен глядач по-своєму реагує та сприймає побачене.

Сучасний вітчизняний театр, на думку засновників «Дикого театру», має виходити за межі комфорту, це відбувається за рахунок їхніх вистав, які й руйнують ці межі. Звідси на практиці й проявляється це «дикунство». Вистави сповнюють аудиторію глибокими враженнями, шокують, піддають глядача емоційному підйому й мають не лише розважальний характер. Відвідавши «Дикий театр», ви потрапляєте у цікаву та емоційну мандрівку, яка спрямовує глядача до роздумів, обміном думками.

Проблематика, що її підіймає у своїх виставах «Дикий театр», є досить актуальною, тому що відтворює реальність, в якій ми живемо через театральне мистецтво, рухаючись в ногу з часом. Це гостро соціальні питання (політичні, соціально-культурні, екологічні та інші), які сьогодні дуже хвилюють глядача і дають йому можливість зробити власний висновок з побаченого, наштовхують їх на роздуми та вирішення тієї чи іншої проблеми.

Сучасного глядача потрібно зацікавити, «привести» його на перегляд вистав, а для цього потрібно докласти багато зусиль. З огляду на це, спостерігається стрімкий ріст задіяння перформансу, при якому з'являються різні напрями діяльності, що значно розширює діапазон можливостей, а також зацікавлює і залучає дедалі більше митців та мистецтвознавців, привертає увагу багатьох глядачів.

Отже, застосування перформативних практик надає нового поштовху розвитку сучасного театрального мистецтва в Україні. Вони, як вид мистецтва, вирізняються насамперед тим, що їх життя миттєве, відбувається тут і зараз за умови співіснування виконавців і глядачів в єдиному часі та просторі. Тому важливою властивістю перформансу є прагнення занурити глядача у певну

ситуацію, викликати особливий стан, у якому він зможе по-новому подивитися на звичні речі чи явища.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кир'янова Н. Інтерв'ю: «Можеш коли хочеш: створити театр – нелегко, але це засмоктує без залишку та дарує справжній драйв». Запитали засновницю «Дикого театру» Ярославу Кравченко. URL: <https://biz.nv.ua/ukr/bizinterview/yaroslava-kravchenko-yak-stvoriti-teatr-ta-zrobiti-yogo-pributkovim-interv-yu-50205659.html> (дата звернення 25.05.2024).

*Бондар Олексій,
аспірант факультету образотворчого
мистецтва та дизайну Київського столичного
університету імені Бориса Грінченка*

ДОСЛІДЖЕННЯ МЕЖИГІРСЬКОГО ВЕРТЕПУ НА МАТЕРІАЛАХ ВІТЧИЗНЯНИХ АРХІВІВ І МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЙ

Сьогодні відома низка митців українського авангарду 1920-х років, чия роль і значення в історії української культури не може бути применшеною. Однією з частин цієї мистецької спадщини є Межигірський вертеп.

Звісно, діяльність театру Межигір'я була предметом уваги деяких мистецтвознавців. Слід згадати монографію Б. Голдовського та С. Смелянської, збірник статей театрознавця і педагога, першого директора Музею театрального, музичного та кіномистецтва України П. Руліна, праці дослідника українського вертепу Й. Федаса. Проте у цих розвідках переважно акцентувалося на досягненнях агітаційного театру.

Спираючись на чотири архівні документи (три з фондів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України та один з Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського), можна здійснити верифікацію окремої інформації щодо історії театру.

У грудні 1923 р. Л. Курбас надрукував статтю в журналі «Глобус» – «Вертеп на агітаційній службі», в якій схвалив спробу студентів Межигірського художнього-керамічного технікуму відродити вертеп, пристосувавши його для пропаганди та антирелігійної агітації на селі. Автор наголошував: «Антирелігійна пропаганда, боротьба з забобонами, злободенна революційна сатира» є «першими завданнями» вертепу (Курбас, 1923).

Передувало цьому заснування восени 1923 р. студентами та викладачами технікуму лялькового театру за типом «вертеп». Лідерами новонародженого колективу були мистецтвознавець П. Горбенко та художник М. Цівчинський. Завданням новоствореного закладу було «пристосування різних форм лялькового театру для політосвітньої роботи на селі» (ФДМТМіК, Горбенко, 1929).

Вертепний будиночок, проти традиційних, значно спростили: в ньому було відкинуто другий поверх й залишено лише один, його технічно удосконалили: обабіч сцени можна було ставити гасові або електричні лампи, оскільки вистави здебільшого відбувалися ввечері, а електрика була лише у містах. П. Горбенко з цього приводу писав: «Спробували ставити і вдень, але практика показала, що

вдень увага аудиторії не може скупчитись на маленькій ляльковій сцені так, як у вечері» (ФДМТМіК, Горбенко, 1929).

Першою в репертуарі була драма «Свято в раю». За основу взяли бурсацьку колядку «Ой там на горі, там святі собори, Там святі збиралися та празникували». Дійові особи її – Господь Бог, Піп, архангел Гавриїл, святі Іона, Микола, Василь, Микита, а також Молодиця, Вдова тощо. М. Цівчинський писав: «Ця колядка малює святих зі всіма людськими властивостями. Вони танцюють, пиячать, залицяються» (ФДМТМіК, Цівчинський).

П. Горбенко додавав: «<... зміст – п'яна оргія святих на чолі з богом і за участю двох молодниць із звичайних смертних...> Деякі персонажі, як піп та одна з молодниць (самогонщиця), були реальними типами з найближчого до Межигір'я великого села і це надавало виставам в тому районі особливої гостроти». (ФДМТМіК, Горбенко, 1929). В тих місцях, де ляльки мали танцювати, грали музики. Мотиви й танки бралися всім знайомі, але пародійовані: гопак, вальс, краков'як та інші.

Студенти, виготовляючи ляльки, намагалися зробити їх характерними й узагальненими, адже дрібні деталі на сцені не видні, а лише «перевантажують її і зменшують активність найбільш характерних рис» (ФДМТМіК, Цівчинський).

Ляльки створювали з урахуванням специфіки вистав – характерні образи (дипломати, генерали, солдати) перетворювались з одного персонажа на інший. Наприклад, лялька з довгим обличчям і з моноклем спочатку представляла англійського міністра Керзона, а коли той зійшов з політичної арени, ця ж лялька правила за Чемберлена. Були також товстенські Пуанкаре та німецький політик Штреземан. Перший з еспаньйолкою, а другий – без вусів та бороди й у циліндрі. Грали й ляльки-генерали: німецький у кайзерівській касці (спочатку Людендорф, а згодом Гінденбург). Були й «спекулянти-біржовики», «соціал-демократи», «солдати-окупанти» у французьких кепі, а згодом, при зміні подій на політичній арені (коли Румунія захопила Бессарабію), вони ж зображували румунських солдатів. М. Цівчинський зазначав: «<...> така заміна персонажів <...> нічому не шкодила, бо ми, роблячи ляльку, не йшли шляхом виготовлення персонального портрету того чи того політичного діяча, а прагнули утворити характерного образа» (ФДМТМіК, Цівчинський).

З метою «збагачення й поширення можливостей показу» [3] межигірці прагнули створити синтетичну театральну форму: крім вертепних ляльок, були ще Петрушка і тіньовий театр. Останній показували відразу після вертепної гри, він мав великий успіх. Спеціальної п'єси не було, але маленькі сценки, як вказував М. Цівчинський, мали агітаційну мету.

З одного боку стоїть церква, а з другого – хата-читальня. З церкви виходив піп, махав кадилом і закликав людей до служби, але з'являвся демобілізований

червоноармієць і переманював спочатку молодь, а потім і старших людей до хати-читальні. Так народ «під впливом нового життя» відвертається від церкви та йде в хати-читальні. А у Петрушковій виставі, окрім Миколи II, Франца Йосифа й австрійського архімандрита, який намовляв людей іти на війну, діяли робітники та селяни.

Студенти, так само, як бурсаки або мандрівні дяки, багато подорожували. Перші показові вистави відбулися в Києві, у самому Межигір'ї, а згодом, з «метою більшого наближення до аудиторії (переважно селянської)», в навколишніх селах. У близькі до Межигір'я (як Валки та Нові Петрівці) будиночок переносили на руках самі хлопці-хористи, ляльки ж мандрували за плечима у торбі. У далекі села, як Старі Петрівці, Гостомель, будиночок перевозили на возі. Під час мандрівок у задніпрянські Старосілля і Вишгород, туди, де була вода, «вертеп клали на дуба, хлопці сідали на весла, їхали, співали пісень, робили виставу й таким же порядком рушали до дому» (ФДМТМіК, Цівчинський).

Вистави у селах відбувалися переважно в закритих приміщеннях – по школах, хатах-читальнях. За один вечір іноді робилося кілька вистав у різних кутках села, початок її оголошувався рупором під вільну гру музики. Театр був пристосований для аудиторії у 200-300 осіб, що складалася зазвичай із селянської молоді, дітей, хоча приходили й літні люди. М. Цівчинський зауважував на реакції глядача: «Хоча й лаялися іноді на виставу, але <...> дивилися з цікавістю» (ФДМТМіК, Цівчинський). Багато виїздили межигірці з вертепом і до Прилук, Житомира, Полтави та на Волинь і повсюди мали великий успіх.

1924 року межигірці гастролювали у Харкові. П. Горбенко вказував, що подорож мала на меті популяризацію ідеї лялькового театру в центрі» (ФДМТМіК, Горбенко, 1929). Після виступу «Революційний вертеп» викликав гарячі суперечки, але потрапив під жорстку критику ідеологів Пролеткульту. М. Цівчинський згадував: «Були там звичайно всілякі нападки дуже замало обгрунтовані – мовляв, що ж це ви витягуєте сімнадцятий вік, адже в нас доба кіно й електрики, та що ж це ви дядька, як малого, лялечкою будете годувати...» (ФДМТМіК, Цівчинський).

Митці відстоювали свої погляди щодо необхідності та корисності вертепних вистав, того, що «вертеп ще не оджив свій час, а, навпаки, чекає своїх геніїв, що розкрили б це мистецтво в купі з другими формами лялькового театру, удосконалили б його, показавши всі його особливості» » (ФДМТМіК, Шахівець). Відзначали, що лялькова форма має право й на дорослого глядача, оскільки Межигірський театр був розрахований на «мішану й дорослу аудиторію й «<...> користавсь завжди великим успіхом» (ФДМТМіК, Цівчинський).

Після тривалих дискусій, Межигірський вертеп так і не одержав ні офіційного статусу, ні матеріальної допомоги. Митці тішилися тим, що причини розпаду театру полягали не у відсутності попиту на нього, а були радше зовнішніми: «<... роз'їзд людей по закінченні ВУЗу на місця своєї безпосередньої роботи на заводи, бо робота з театром не була основною, тобто в причині цілковито суб'єктивній» (ФДМТМіК, Цівчинський). Цього ж 1924 р. театр припинив своє існування.

Попри коротку історію Межигірського вертепу, применшувати його художнє та культурне значення не можна. Навіть у формі антирелігійної агітки, воно було природним, оскільки він відповідав переломному характеру епохи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. ФДМТМіК Укр. Р. 10819 с. Архів «Вертеп». Горбенко П. (1929). _Ляльковий театр на Україні. Шлях освіти. №11.
2. Курбас Л. (1923). Вертеп на агітаційній службі. Глобус. № 4.
3. ФДМТМіК Укр. Р. 10819 с. Архів «Вертеп». Цівчинський М. Нариси з історії Межигірського вертепу / Рукопис. 11 арк.
4. ФДМТМіК Укр. Р. 10819 с. Архів «Вертеп». Шахівець І. З досвіду Всеукраїнського Показового лялькового театру. Стаття / Рукопис. 4 арк.

*Боришполь Ганна,
аспірантка кафедри креативних індустрій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв України*

КОЛЕКТИВНА КУЛЬТУРНА ІДЕНТИФІКАЦІЯ В УМОВАХ ВІЙНИ: КРИТИЧНІ ПОТЕНЦІАЛИ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ УКРАЇНИ

Провідним методом популяризації культури країни за її межами та встановлення культурної взаємодії країни зі світом є запровадження культурної дипломатії. Завдяки культурно-мистецьким проєктам, програмам академічного обміну, участі у виставках, фестивалях і культурних форумах на міжнародному рівні Україна стає учасницею транснаціонального процесу, в якому об'єднуються урядові організації, неурядові інституції, громадянське суспільство, митці та визначні культурні особистості – природного соціокультурного процесу просування національних інтересів. Станом на 2024 рік понад 15 країн світу визначено пріоритетними для культурної дипломатії України. Використовуючи термінологію канцлера Німеччини В. Брандта, культурна дипломатія стала для України «третім стовпом» її міцності та цілісності на рівні з національною безпекою й економікою. Методика сучасної культурної дипломатії України – «м'якої сили» відстоювання української колективної культурної ідентичності, деконструкції міфів про Україну, спротиву давньому сентименту до імперської культури росії та травми Другої світової війни спирається на стратегію деколонізації, створення питомої доданої цінності культури України.

Ключові слова: культурна ідентифікація, криза ідентичності, культурна дипломатія, актуальне мистецтво, ребрендинг іміджу України, бренд-бук.

З початком повномасштабної війни росії проти України мільйони людей у світі ідентифікували для себе велику за територією країну в центрі Європи як незалежну державу, про культуру якої нічого не знали. Українська культура «увірвалась» в соціокультурний простір світу й набула значної презентації в фестивальных, виставкових, музейних, театральних, університетських просторах, як у колективних проєктах, так і на рівні персональних контактів. Історична відповідальність та історичне завдання, які можуть бути втілені через механізми культурної дипломатії, – комунікувати Україну через культуру назовні так, щоб про Україну не лише знали, а й розуміли: хто такі українці, які витоки української культури, чого українці прагнуть і ким українці не є. Унікальний культурний феномен емансипації та деколонізації культури країни,

яка воює, створює прецедент колективної культурної ідентифікації в момент кризи ідентичності, що є початком становлення справжнього авторства у визначенні світоглядних ідеалів і цінностей суспільства, в момент кризи раціональності Модерну. Культурна ідентичність виступає фактором безпеки аксіологічних орієнтирів людини, засобом орієнтації в культурних моделях соціокультурного простору й мірилом людськості в людині. В свою чергу, творче «подвійне кодування» (за О. Афоніною) спільних сенсів життя в умовах загрози екзистенції власної культурної ідентичності та інтервенція «кодомовної» культурної дипломатії України змушує міжнародне співтовариство, діячів культури ставати на шлях пошуку відповідей на сутнісні питання: «хто ми є?», «чого ми хочемо?», «куди і що би що ми йдемо?». На цьому шляху актуальні культурно-мистецькі практики в межах культурної дипломатії України є одним з ключових факторів запобігання уникненню спільної й індивідуальної відповідальності та покарання за злочини, а також протидії агресивній культурній експансії росії, яка є засобом замовчування і відвернення уваги людей від «банального зла» (за Г. Арендт) та проявів культурного геноциду.

Отже, метою статті є дослідження потенціалу культурної дипломатії як системи методів колективної культурної ідентифікації та ребрендингу іміджу України, калібрування аксіосфери сучасного соціокультурного простору, впливу на ціннісне осмислення людьми подій хронотопу культури першої половини ХХІ століття. Методологія пошуку ґрунтується на загальнонаукових методах дослідження (аналізу, синтезу, узагальнення) та принципах пізнання (неупередженості, достовірності). Системний підхід використано для визначення пріоритетних напрямів культурної дипломатії України на підставі теорії деколонізації, феноменологічний та аксіологічний підходи – для виявлення основних бренд-буків культурної дипломатії, метод контентного аналізу – для відбору фактичного матеріалу дослідження. Проаналізовано окремі конкурсні кінопродукти трьох рейтингових європейських кінофестивалів у Каннах, Венеції та Берліні 2022–2024 років як маркери реакції організаторів на повномасштабне вторгнення росії в Україну та рефлексії ними екзистенційних викликів для системи світової культури. Обрані європейські фестивалі світового значення (з «Великої п'ятірки») задають сучасні тенденції як у кіноіндустрії, так і в культурі загалом. Осмислення результатів аналізу надали підстави говорити про те, що за суспільною маскою пацифізму, демократії, безконфліктної комунікації й «бажання зрозуміти суть трагедії війни» засобами сучасної кінематографії криються вірусні форми «прозорості зла» (за Ж. Бодріаром), отже, піддається (руйнується) осердя справжнього «символічного обміну» втаємниченими смислами, які не можуть бути даними сприйняття, але роблять символ невразливим і могутнім. Здійснено огляд напрямків діяльності

Українського інституту – провідної державної інституції, яка розвиває культурну взаємодію України з іншими країнами світу, відповідає за формування позитивного іміджу сучасної України і здійснює його ребрендинг. Визначено, що критичні потенціали, закладені в культурній дипломатії, формують культурний образ Чужого/Іншого з культурної ідентичності суспільства, який є важливим для вибору налаштувань аксіосфери соціокультурного простору та оптики проєктування міжкультурної взаємодії через подолання епістемологічних перешкод і розуміння можливості політики миротворення (за Є. Бистрицьким). Практичне значення дослідження полягає в інтерпретації розуміння практик культурної дипломатії як джерел культурного співіснування людей і спільнот у глобальному соціокультурному просторі першої половини ХХІ століття. Подальший розвиток дослідження потенціалу та ролі культурної дипломатії в колективній культурній ідентифікації може отримати за декількома напрямками: через осмислення теми в аспекті політики естетики соціокультурного простору, яка задає форми a priori та a posteriori та інтегрує його; через вивчення потенціалу культурно-мистецьких форм трансляції «нематеріальної культурної спадщини» України в практиках культурної дипломатії у зв'язку з міфодизайном соціокультурного простору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бистрицький, Є. К. (2020). Народження Чужого з ідентичності спільноти. *Ideology and politics journal*. С. 41-59. URL : <https://www.ideopol.org/wp-content/uploads/2020/10/UKR.-1.4.-Bystrytskyi.pdf>
2. Бистрицький, Є. К. (2015). Проект війни: від ідентичності до насильства Філософська думка. С. 61-74. URL : <http://bystrytsky.org/projectwar15.htm>
3. Боришполь, Г. І. (2022). Ребрендинг архетипу України – соціокультурний феномен початку ХХІ століття. *Методологія сучасних наукових досліджень*. С. 77-88.. Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди. URL : <http://surl.li/wlbiyz>
4. Боришполь, Г. І. (2023). Культурологічний аспект суспільного ідеалу України як чинник української культурної дипломатії початку ХХІ століття. *Синтез мистецької науки, освіти і творчості в Україні та глобальному культурному просторі* С. 85-87. Ужгород: Академія культури і мистецтв. URL : <https://akim.uz.ua/ua/5-smart-art>
5. Герчанівська, П. Е. (2022). Історична ідентичність у системі координат світового розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4. С. 3-7. URL : <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2022.269433>
6. Герчанівська, П. Е. (2023). Стратегічні проблеми культурної політики в повоєнній Україні. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2. С. 3-8. URL : <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286867>
7. Денисюк, Ж. З. (2016). Масова культура і національно-культурна ідентичність в добу глобалізації : монографія. URL : <https://www.cceol.com/search/viewpdf?id=675028>

8. Поліщук, Р. М. (2017). Культурна ідентичність як субстанційний чинник формування світогляду українського народу в епоху глобалізації [Дис. канд. філос. наук, Львівський національний університет ім. І. Франка]. Репозитарій Львівського державного університету фізичної культури. URL : <https://repository.ldufk.edu.ua/handle/34606048/26493>
9. Савенко, О. В. (2022). Креативно-культурні проекти брендингу сучасної України. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 3. С. 83-88. URL : <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2022.266081>
10. Садовенко, С. М. (2013). Трансформації української народної художньої культури у просторово-часових реаліях Постмодерну. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 3. С. 80-85. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2013_3_21
11. Mfa.gov.ua. (2024, 7 жовтня). Стратегія публічної дипломатії Міністерства закордонних справ України на 2021–2025 роки. URL : <https://mfa.gov.ua/storage/app/sites/1/Стратегії/public-diplomacy-strategy.pdf>
12. Ui.org.ua. (2024, 6 жовтня). Український інститут. URL : <https://ui.org.ua/sectors/projects/cult-diplomacy/>

Волошин Андрій,
*аспірант кафедри театрознавства Київського національного
університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого*

ІНТЕРАКТИВНИЙ ТЕАТР ЯК НОВА ФОРМА КОМУНІКАЦІЇ У СУЧАСНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Сучасний європейський театр є важливим культурним простором, де інтегруються новітні технології, соціальні ідеї та художні експерименти. Він відображає зміни в суспільстві та адаптується до нових викликів, пропонуючи широкий спектр інноваційних підходів. Сьогодні театр не лише розважає, а й активно взаємодіє зі своїм глядачем, порушуючи гострі соціальні та політичні питання.

Однією з ключових тенденцій є зростаюча інклюзивність. Театральні колективи активно залучають непрофесійних акторів, маргіналізовані групи та нові соціальні голоси. Наприклад, Rimini Protokoll, відомий німецький колектив, створює документальні вистави, залучаючи реальних людей із різними життєвими досвідами. Їхня вистава Home Visit Europe досліджує питання європейської ідентичності через особисті історії учасників. Цей підхід допомагає досліджувати складні соціальні проблеми та стирати межі між сценою і реальним життям. Тематика міграції, ідентичності та соціальної нерівності також знаходить відображення у творчості режисерів Олівера Фрліча та Лоли Аріас. Наприклад, вистава Аріас Minefield розповідає історії ветеранів Фолклендської війни, досліджуючи травми та примирення.

Імерсивний театр є ще однією важливою тенденцією. У цьому жанрі глядач перетворюється на активного учасника дії. Лондонська постановка Sleep No More від компанії Punchdrunk створює повністю інтерактивний досвід, дозволяючи аудиторії самостійно обирати шлях і навіть впливати на події. Використання технологій, таких як віртуальна (VR) та доповнена реальність (AR), відкриває нові горизонти для театрального мистецтва. Наприклад, Royal Shakespeare Company у співпраці з Magic Leap використовувала AR для інтерактивної адаптації «Буря»).

Документальний театр залишається важливим інструментом для осмислення сучасних подій. Постановки часто звертаються до реальних історій, як у випадку вистави My Name is Rachel Corrie, яка заснована на щоденниках американської активістки Рейчел Коррі. Цей жанр дає змогу митцям досліджувати такі теми, як війна, міграція чи кліматична криза, крізь призму індивідуального досвіду.

Режисерський театр (Regietheater) продовжує переосмислювати класичні тексти через сучасний контекст. Франк Касторф відомий своїми інтерпретаціями Достоевського, де актуальні соціальні й політичні теми переплітаються з класикою. Олів'є Пі, у свою чергу, додає візуальні експерименти та політичний контекст до своїх постановок. Роботи Роберта Вілсона, такі як *Einstein on the Beach*, поєднують візуальне мистецтво, музику та хореографію, створюючи унікальний жанр постдраматичного театру.

Новітні технології залишають вагомий слід у театральному мистецтві. Голограми, робототехніка, інтерактивні проєкції та екологічні теми стають ключовими елементами сучасного театру. Наприклад, вистава *Plastic Heroes* Амір Орена досліджує проблеми споживання та екології. Фестивалі, такі як Авіньйонський і Грек-фестиваль, підтримують цей діалог, демонструючи нові форми міжкультурного співробітництва.

Таким чином, сучасний європейський театр розвивається як платформа для соціальних інновацій, художнього пошуку та осмислення глобальних викликів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Machon, J. (2013). *(Syn)aesthetics: Redefining Visceral Performance*. Palgrave Macmillan.
2. Martin, C. (2019). *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Palgrave Macmillan.
3. RSC. Royal Shakespeare Company AR Project. Official Website, 2021.
4. Rimini Protokoll. Офіційний сайт — <https://www.rimini-protokoll.de>.

*Деоба Сергій,
аспірант кафедри історії світової музики Національної
музичної академії України імені П. І. Чайковського*

«ВІН ПІДТВЕРДИВ НАДІЮ НА НОВІ ЧАСИ»

(Смерть Клода Дебюссі як новий оберт поширення дебюссізму)

Клод Дебюссі відійшов у вічність наприкінці березня 1918 року, в час, коли вершилась історія усєї Європи, коли епіцентр подій Першої світової війни змістився на західний фронт, зокрема на територію Франції. 21 березня, за кілька днів до смерті композитора, німецькі війська почали чергову наступальну операцію. Саме в такій атмосфері тотального страху усього французького суспільства перед невідомим майбутнім спливали останні години життя композитора. 25 березня, під гуркіт німецької артилерії, Дебюссі зробив свій останній подих. Французький музичний критик Луї Шнайдер в газеті «*Le Gaulois*» від 27 березня 1918 р. зазначив: « <...> Клод Дебюссі помер. Його перемогла невиліковна хвороба, що підточувала митця впродовж трьох років. Він згас у понеділок ввечері, о 22:30, в оточенні його сім'ї. <...> Раптово, неначе удар грому, смерть прийшла розбити наші надії» (*Le Gaulois*, 1918, с. 1).

Дебюссі був похований у Парижі на цвинтарі Пассі 29 березня 1918 р. Та навіть цю трагічну подію можна означити як черговий поштовх для розширення рецепції музикантами-сучасниками ідей композитора, оскільки сам факт смерті, широко висвітлений у пресі, слугував ледве не кульмінаційним етапом історичного «піару» митця.

Власне, спектр реакцій на смерть Дебюссі, а саме зафіксовані в пресі некрологи, можуть стати широким полем для музикознавчої роботи та допомогти виявити безпосередній характер ставлення до Дебюссі сучасників, сутність їхніх критичних оцінок і первинні вектори аналізу окремих творів, виділити актуальні творчі зв'язки та паралелі з іншими композиторами.

Практично кожен некролог розпочинається словами про французького композитора як видатну мистецьку постать, музиканта, який став великою честю для своєї країни та окреслив горизонти найближчого майбутнього. Окремо і спеціально зазначимо широке застосування в некрологах поняття «дебюссізм», завдяки чому можемо побачити, що відповідне явище спричинило широкий резонанс в тогочасному суспільстві й на момент смерті композитора згадувалося ледь не на кожній газетній шпальті. Таким чином, дебюссізм виступає тут у ролі певного маркера найближчого майбутнього й слугує лакмусовим папірцем для виявлення модерністських новацій персонального походження.

Зокрема, Едмон Епардо – французький письменник, журналіст, в майбутньому (1927) засновник журналу «Cinema», зазначав: «Клод Дебюссі дійсно представляв молоде покоління нашого (французького – С. Д.) ліричного мистецтва. <...> Він підтвердив надію на нові часи. Його мистецтво було щасливим та впевненим пошуком майбутнього» (Epardaud, E, 1918, с. 2). Автор цього некрологу також стверджує, що поява опери Дебюссі «Пеллеас і Мелізанда» «знаменує собою важливу дату в історії французької музики як відправної точки для нової ери» (*Там само*).

Вкрай показовим є той факт, що сучасники композитора вбачали в його творчості принципово інший, у порівнянні з усталеним, тип мислення, нову естетику. У французькій газеті «Le Petit Journal» знаходимо таке твердження: «<...> дебюссізм для наших молодих композиторів стане ознакою модернізму й буде протистояти старомодним традиціям» (*Le Petit Journal*, 1918, с. 3).

Звернемо увагу і на композиторські персоналії, які трапляються на сторінках газетних некрологів. Першим після Клода Дебюссі фігурує Ріхард Вагнер – його ім'я найчастіше вживається авторами статей, які порівнюють двох геніїв.

Окремої уваги заслуговують композитори-послідовники, або ж реципієнти, Дебюссі, які згадуються на сторінках некрологів. Ось які імена виділяє Зігмунд Післінг у газеті «Berliner Börsenzeitung», стверджуючи, що Дебюссі, поза сумнівом, є унікальним феноменом. Розпочинаючи думку метафорично, автор статті досить тонко ілюструє сутність впливу Дебюссі на інших композиторів. Він пише: «Французьке прислів'я звучить так: “Моя склянка маленька, але я п'ю зі своєї склянки”. Хто вважає, що склянка Дебюссі маленька, той має визнати, що у нього немає власної склянки. Багато людей пили зі склянки Дебюссі, доки музикант не спустошив її до останньої краплини. Дебюссі створив школу. У Франції треба, мабуть, згадати Равеля, за межами Франції – Сиріла Скотта, “англійського Дебюссі” Діліуса, Сібеліуса, Корнгольда» (Pisling, 1918, с. 4). Вочевидь, під словами «Дебюссі створив школу» автор мав на увазі рух прихильників композитора, які або були його прямими послідовниками, або вдавались до наслідування його окремих композиторських прийомів, проте автор некрологу уникнув можливості назвати цю школу дебюссізмом.

Найбільш значущими серед усіх некрологів є ті, що містять характеристику творів Дебюссі та особливостей його композиторської техніки і засобів музичної виразності. Наприклад, французька газета «Le journal des debats politiques et litteraires» повідомляє читачеві про велику кількість опусів Дебюссі та подає їх у хронологічному порядку задля наголошення вагомості його спадщини для культури Франції.

Іспанська газета «La correspondencia de España» визначає Дебюссі як «лицаря, найактивнішого з новітньої французької школи» (La correspondencia de España, 1918, с. 3) та стверджує, що його композиторська техніка «більш ніж просто правильна, вона бездоганна, вона стала одним із помітних фундаментів його слави» (*Там само*).

Смерть Дебюссі як архітектора музичного модернізму (або принаймні одного з них) відгукнулася відчутною втратою для молодого покоління послідовників та, можливо, спричинила головний вихід на музично-історичну авансцену 1920-х тих композиторів, які раніше (не з власної волі) перебували в тіні автора «Фавна».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Epardaud, E. Claude Debussy. La Presse. 1918. № 9327. 27.03. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k599245j/f2.item>
2. La correspondencia de España. 1918. № 21958. 27.03. URL: <https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=10007139380>
3. Le Gaulois. 1918. № 14774. 27.03. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k537569p/f1.item>
4. Le Petit Journal. 1918. № 20179. 27.03. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6218628/f3.item>
5. Pisling, S. Claude Debussy // Berliner Börsenzeitung, 1918. № 149. 29.03. URL: https://www.europeana.eu/en/item/9200355/BibliographicResource_3000117722844

*Левицький Олександр,
аспірант кафедри хореографії та пластичного виховання
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

ВЗАЄМОДІЯ АКТОРА З МУЗИКОЮ В КОНТЕКСТІ ПСИХОФІЗИЧНОЇ КООРДИНАЦІЇ

Українське сучасне кіновиробництво активно розвивається і виходить на значно професійніший рівень, ніж, скажімо, десять років тому. Щороку створюються нові повнометражні фільми, десятки нових серіалів і маса короткометражних робіт. Однак не всі ці роботи на високому рівні. Причини цьому можуть бути різні, зокрема матеріально-технічне забезпечення не надто високого рівня, недостатнє фінансування, мотивація і заохочення творців тощо. Але однією з основних причин є недостатній професіоналізм кадрів: режисерів, сценаристів, операторів, звукорежисерів, художників-постановників. І, звичайно, акторів.

Щороку вищі навчальні заклади з різних міст України випускають сотні молодих акторів. І майже всі ці молоді професіонали хочуть спробувати свої сили в кіно. Це, звісно, похвально, але водночас і відповідально. Адже актор – це професія. І людина, яка називає себе актором, має відповідати певним професійним характеристикам, повинна мати відповідні знання та навички і вміти ними користуватися.

Ці знання і навички актор набуває під час навчання в університеті. Вже з перших занять він вчиться працювати в команді, комунікувати з майбутніми колегами, чути і виконувати поставлені перед ним завдання. Адже всю суть акторської професії можна звести, власне, до одного речення: виконувати поставлені завдання. Однак за цим реченням стоїть дуже копітка праця, робота над помилками і постійна робота над собою: відточування чіткої дикції, постановка голосу, дихання, розвиток свого тіла та його пластичності. Паралельно з цією зовнішньою складовою акторської техніки відбувається робота над внутрішньою технікою. Студенти вчать професійну лексику, терміни і потім використовують її в роботі; збагачують свій емоційний досвід та пробують реалізовувати його у своїх ролях, аби в результаті створити професійний акторський продукт. І зазвичай тільки по закінченню навчання починається процес становлення молодого актора як професіонала, адже він отримав відповідні знання та навички і готовий використовувати їх у роботі, в тому числі й у кіно.

З акторської точки зору процес кіновиробництва неймовірно цікавий, але водночас складний, специфічний і комплексний. Він поєднує в собі і творчу, і технічну складові. Адже, окрім вивченого тексту і відповідного костюма, актор має вміти працювати з камерою та мікрофоном, не реагувати на «закадрові» події, виконувати завдання режисера і при цьому бути готовим до будь-яких нововведень. Для молодого актора, який щойно закінчив університет (чи ще вчиться), це доволі непростий виклик. Але пройшовши відповідну професійну підготовку, актор вже готовий до цієї роботи. Він чує завдання режисера, розуміє професійну лексику, і знає, за допомогою яких акторських інструментів виконати поставлені завдання. В результаті задоволений і режисер, і актор, який зміг перевірити і вдосконалити свій професіоналізм.

Однак часто трапляються випадки, коли в кіно беруть непрофесіоналів (через різні причини: для економії або просто «обличчя сподобалось» тощо). Безумовно, це негативно впливає на якість фільмів і серіалів. Чомусь, наприклад, до хірургічних операцій не підпускають непідготовлених людей, навіть щоб ті подали вату чи зажим. І тут неважливо, чи знає ця людина, хто такий Гіппократ або чи вміє вона робити перев'язку. Для хірургічних операцій необхідно мати команду професіоналів. У кіновиробництві поки що не все так однозначно. Хоча кіно – якісне кіно – теж може лікувати.

Професійне кіно мають створювати професіонали. Безумовно, можуть бути й винятки. Але в цьому разі йдеться про тенденцію. Українське кіновиробництво починає набирати обертів і виходити на міжнародний рівень. І перед кожним, хто причетний до створення кіно, в тому числі й перед акторами, стоїть відповідальне завдання: підняти і утримувати українське кіно на найвищому рівні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Івашечкіна, М. (2024). Психофізичні техніки подолання м'язових блоків як елемент роботи режисера аудіовізуальних мистецтв з актором. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Вип. 34. С. 199-206.
2. Старостін, Ю. (2019). Сценічний рух як складова професійної підготовки актора. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Вип. 24. С. 75-78.
3. Caine, M. (2018). *Blowing the Bloody Doors Off: And Other Lessons in Life*. London: Hodder & Stoughton. 289 p.

*Локтіонов Євген,
старший викладач другої кафедри акторського мистецтва
та режисури драми Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

ПРО АДАПТАЦІЮ НАРАТИВНОГО ТЕКСТУ В СЦЕНІЧНІЙ ПРАКТИЦІ

З одного боку, традиція формального розподілення епічних, драматургічних і ліричних текстів, що веде свій початок від давньогрецьких філософів Платона та Аристотеля, які першими проартикулювали наявність цієї класичної тріади і здійснили аналіз відмінностей у способах викладення відповідно до певного літературного роду, залишається актуальною та авторитетною. В діалозі «Держава» (3-я книга) Платон уперше вирізняє опозиційну пару «розповідь – наслідування» або «дієгезис – мімезис» (διήγησις - μιμήσις), де дієгезис – спосіб зображення дійсності в літературних творах, коли події, наратовані ситуації та об'єкти описуються, натомість мімезисом вважається імітація тих чи інших осіб фізичними або мовленнєвими засобами. Показово, що і той, і інший способи Платон ілюструє, користуючись однією й тією самою сценою з Гомерової «Іліади», віддаючи перевагу безпосередній оповіді перед наслідуванням та радячи уникати прямого зображення мови героїв шляхом переказу, нарації.

Трансформація мімезису в дієгезис, таким чином, передбачає зміну суб'єкта мовлення. Таке теоретичне розмежування, за Платоном, лягає в основу класифікації літературних родів: «... один вид поезії і міфотворчості повністю полягає у наслідуванні <...> це – трагедія і комедія; а другий вид становить мовлення самого поета – ти знайдеш це передовсім у дифірамбах; обидва ж ці підходи до творчості мають місце в епічній поезії та в багатьох інших видах...» (Платон, с. 99).

Для Аристотеля, на відміну від Платона, мімезисом є література як така, а не лише її епічна частина. Розподіл на роди, в такому разі, здійснюється в залежності від обраного автором способу мімезису: «Адже можна одними й тими ж засобами відтворювати одне й те саме, або розповідаючи про події, як про щось стороннє, як це робить Гомер, або від самого себе, не замінюючи себе іншим і виводячи усіх зображуваних осіб у дії» (Аристотель, с. 41). Принципово наголосити, що мімезис у розумінні Аристотеля не є просто копією дійсності чи її безпосередньою імітацією, це завжди художнє узагальнення та конструювання можливої в даних умовах реальності.

Помітний вклад у теорію літературних родів внесли романтики, які спробували переосмислити протиставлення драми та епосу як типів формальної композиційно-мовленнєвої організації літературного твору та підійти до класифікації за принципами різності змістовних типів. Епос розглядався Шеллінгом, Шлегелем та Гегелем як об'єктивна поезія, лірика – як суб'єктивна, а драма – як синтезована об'єктивно-суб'єктивна форма.

Оскільки суттєвою ознакою сучасної науки є скептицизм щодо жанрової класифікації літератури, дослідники в XX та XXI ст. намагаються поєднати формальний і змістовний критерії, іноді навіть намагаючись розділяти роди не як змістовні типи, а як модальності висловлювання, наполягаючи на тому, що жанри – це літературні категорії, тоді як модальності висловлювання – категорії прагматичні. Іншими словами, в наративній модальності мова персонажа детермінується самим наратором, у драматичній – персонаж говорить і діє сам по собі.

З іншого боку, наявність наразі великої кількості театральних адаптацій, інсценувань епічних текстів (майже в кожному театрі Києва є такі вистави, а в деяких театрах репертуар взагалі наполовину складається з вистав, літературна основа яких – проза або лірика) свідчить про інтенцію розвитку театру в бік активного створення міжродового типу мистецтва. Як зазначає відомий дослідник сценічного мистецтва, автор «Словника театру» Патріс Паві (1947): «Починаючи з епохи Середньовіччя, драматизацією можна вважати містерії Біблії. Для англійського театру часів королеви Єлизавети були характерними інсценізації історичний оповідей (Плутарх) і літописів (Голіншед). У XVIII-XIX ст. драматизуються популярні романи (Діккенс, Скотт і т.д.) і йдеться про новаторські спроби вироблення стилю, який з огляду на введення діалогів був би театральним (Паві, с. 183). Далі дослідник, переходячи до XX століття, називає кілька знакових вистав, які стали поворотними в контексті драматичної адаптації наративних текстів для сцени: «Брати Карамазови» (Копо, 1911), «Процес» (в інсценізації Жида та Барро, 1947), «Камінці в кишені» (за творами В. Вулфі в інсценізації М. Лазаріні та М. Фабра), а також «Сни Франца Кафки» (за уривками «Щоденника» цього письменника в постановці Е. Кормана та Ф. Андрієна, 1984). Слід зауважити, що процес переведення епічного або поетичного тексту в драматичний Паві називає адаптацією, драматизацією чи інсценізацією. Причому вже на рівні дефініції постулюється багатозначність цих термінів: тут і «транспозиція або трансформація твору з одного жанру в інший (наприклад, роману в п'єсу)», і «переклад», і «майже точна транспозиція», і драматургічна робота «на матеріалі призначеного для постанови тексту»; серед засобів подібного переводу: «куп'юри, переорганізація тексту, стилістичні “згладжування”, незначна кількість персонажів або полів їхніх дій, драматична

акцентуація тих чи інших силових моментів, додавання зовнішніх текстів, монтаж і колаж сторонніх елементів, модифікація розв'язки, видозміна фабули залежно від дискурсу інсценівки» (Паві, с. 26).

Найчастіше ці трансфери епічних текстів здійснюють або інші автори, або безпосередні постановники вистави. В таких текстах зміни першоджерела зазвичай дуже значні, оскільки перед драматургом чи режисером стоїть завдання акцентувати увагу на конкретному моменті з усього ідейного комплексу або навіть здійснити переакцентування певних тем чи мотивів.

Інтерпретація епічного тексту для сцени – це проблема, яка лежить на межі інтересів дослідників різних галузей: театрознавства, теорії сценічного або сценарного мистецтва, літературознавства, культурології, лінгвістики та ін. Первинний текст, як правило, дуже змінюється. Проблема аналізу та класифікації способів переносу в таких адаптаціях для сучасної театральної практики, безумовно, актуальна, оскільки міститься в контексті загальних досліджень про перехід текстів з одного роду в інший.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аристотель. Поетика. Київ: Мистецтво, 1967. 136 с.
2. Патріс Паві: Словник театру. Львів: Львівський ун-тет ім. І. Франка, 2006. 640 с.
3. Платон. Держава. Львів: Апріорі, 2021. 464 с.

*Лук'яненко Катерина,
доктор мистецтва, старший викладач кафедри мистецтва
театру ляльок Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

ТЕАТР ЛЯЛЬОК ЯК ОДИН ІЗ МЕТОДІВ РОБОТИ З МОРАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНИМ СТАНОМ ВІЙСЬКОВОСЛУЖБОВЦІВ У РАМКАХ РОБОТИ «КУЛЬТУРНОГО ДЕСАНТУ»

Починаючи з вторгнення росії в Україну в 2014 році, з'явилося чимало ініціатив та об'єднань, які займаються питаннями морально-психологічної підтримки військовослужбовців і ветеранів. Наприклад, неприбуткова організація «VETERANHUB» (сайт «VETERANHUB») у своїх просторах у Вінниці та Києві проводять низку соціокультурних подій. Зокрема майстер-класи з живопису, гри на музичних інструментах, акторської майстерності та книжкові клуби. Ці події спрямовані на ветеранів, військовослужбовців та їх родини як на головних реципієнтів.

Вищезазначені заходи відбуваються у більш безпечних регіонах України, проте є приклад проєкту, який безпосередньо працює з бійцями на прифронтових територіях – Краматорськ, Харків, Запоріжжя, Миколаїв, Херсон та в зонах бойових дій – Донецька, Запорізька, Луганська, Харківська та Херсонська області.

«Культурний десант» – це об'єднання митців, які під час повномасштабного вторгнення росії в Україну, починаючи з 2022 року, приєдналися до лав Збройних Сил України задля захисту своєї Батьківщини. Очільник об'єднання, старший лейтенант, український музикант, актор і поет Миколай Серга створив унікальний підрозділ всередині Сил Оборони під назвою «Культурний десант», який почав впроваджувати культуру як один із важливих елементів морально-психологічного забезпечення бійців ЗСУ.

Як зазначає в інтерв'ю сам Миколай Серга: «Кожне суспільство починається з культури, і культура знищувалася дуже цілеспрямовано і дуже тривалий час, тому треба вибудовувати її наново, бо культура – то є ідеологія» (Коля Серга, EP).

Паралельно із роботою таких ініціатив і об'єднань була запущена і робота лялькарів у прифронтовому Харкові, а саме періоду перших днів повномасштабного вторгнення. Митці Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва демонстрували свої вистави для дітей і дорослих у метрополітені Харкова. А їх колеги з Малого театру маріонеток розпочали роботу на деокупованих територіях Харківщини, Донеччини і

Херсонщини, працюючи з дітьми, які перебували під окупацією. Саме тоді й почали з'являтися перші ознаки майбутнього методу роботи лялькової терапії під час війни.

Першим лялькарем, який почав впроваджувати практику роботи з лялькою в «Культурному десанті», став харківський режисер та актор Валерій Дзех. Спочатку митець займався волонтерською роботою та допомагав з евакуацією населення. Також демонстрував свої вистави в метрополітені та на деокупованих територіях Харківщини. Через деякий час досвід лялькарів і митців із «Культурного Десанту» був об'єднаний у спільну роботу.

Таким чином, режисер і актор Малого театру маріонеток Валерій Дзех і очільник об'єднання «Культурний Десант» Миколай Серга почали будівництво і дослідження напряму лялькової терапії для військовослужбовців на лінії фронту.

У своїй роботі Валерій Дзех використовує імпровізаційний формат роботи з ляльками та, окрім цього, така вербальна історія часто містить у собі левову частку інтерактивності. Також він є ведучим усього дійства, адже програма одного заходу містить у собі виступи – бандуриста, музиканта та лялькаря. Проте важливо зазначити, що програма не є усталеною і змінюється залежно від обстановки та бійців і побратимів, які задіяні на даному напрямку і з якими працюють митці.

За час такої співпраці було написано декілька перформативних лялькових дійств. Це спогади з дитинства із назвою «Крила», які не дають людині зневіритися й наділені силою любові від близьких. А також «Історія про Янгола і Людину», що є притчею, яка оповідає про важливість мати в житті опору, що допоможе рухатися вперед та не давати собі впасти.

У своєму інтерв'ю Валерій Дзех розповів: «У моєму випадку, коли я застосовував лялькову практику, я розмовляв про те, що в кожній людині є сила. Людина має крила й може бути сильнішою, ніж собі уявляє. Наприклад, як в історії про янгола, в якого було лише одне крило» (Глядачі полюбили нас..., ЕР).

Окрім філософського жанру, також було реалізовано діалог українського солдата з російським, де останнього зображено лялькою, у якої замість голови – череп. Це гумористичний етюд, що розвантажує психологічно глядачів і припрацьовує уяву.

Наразі Валерій Дзех є офіцером ЗСУ і працює в бойових підрозділах саме за напрямком психологічних втрат у військовослужбовців, але тривалий час виконував функцію керівника напряму Донецької області в роботі об'єднання «Культурного десанту».

Окрім цього, до команди ще долучилися лялькарі, що також перебувають на службі у Збройних Силах України: Володимир Шікало (військовослужбовець,

актор Київського муніципального академічного театру ляльок на лівому березі Дніпра), Микола Король (військовослужбовець, актор Черкаського академічного обласного театру ляльок), Гліб Савінов (військовослужбовець, актор Хмельницького академічного театру ляльок) і Ярослав Подшивалов (військовослужбовець, актор Українського драматичного театру ім. Шевченка), а також фахівці лялькової майстерності, які постійно долучаються до роботи, – ветеран Олекса Кравчук та Юлія Шаповал.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Офіційний сайт неприбуткової організації «VETERANHUB»
URL: <https://veteranhub.com.ua/> (дата звернення: 12.10.2024)
2. Коля Серга про «Культурний десант» та досвід служби в ЗСУ
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fyxKacd5lNk> (дата звернення: 17.10.2024)
3. Глядачі полюбили нас за українську виставу: як харківський лялькар лікує депресію у військових URL: <https://shotam.info/tsia-hranata-teper-tvoia-iak-kharkivskyy-lialkar-likuie-depresiiu-u-viyskovykh/> (дата звернення: 15.10.2024)

*Задорожня Дар'я,
аспірантка кафедри театрознавства Київського
національного університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого*

ПОНЯТТЯ «ОБРАЗНА СИСТЕМА ВИСТАВИ» У ДОСЛІДЖЕННЯХ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК

Сучасний етап розвитку мистецтва театру ляльок об'єднує різні тенденції. Окрім удосконалення традиційного формату у вигляді ширмових вистав, що збагатилися новітніми конструкціями та варіаціями використання, відбуваються пошуки нових театральних форм та експериментальність сценічних прийомів. Взаємодія різноманітних засобів виразності формує художні елементи, що у своєму поєднанні переграють, співпрацюють і доповнюють один одного, утворюючи при цьому певну цілісність, для визначення якої використовується поняття «образна система».

Образна система вистави – це сукупність зображень, символів, метафор і візуальних елементів, використовуваних у театрі, завдяки яким глядачі можуть бути занурені до подій вистави, відчувати емоції персонажів і переживати їхню історію на більш глибокому рівні. Образи, кольори, форми і світло допомагають створити візуальну мову, яка доповнює словесний сценарій, розширюючи його зміст.

У контексті театру поняття «образна система вистави» використовується для опису й аналізу візуальної складової театральної вистави з метою передачі певних ідей, настрою, створення емоційного впливу на глядачів, а також допомагає зрозуміти, як візуальні елементи взаємодіють з іншими аспектами вистави, такими як акторська гра, сюжет, звуковий/світловий дизайн тощо.

Специфіка формування художнього образу у мистецтві театру ляльок полягає у процесі «оживлення» неживого. Образна система вистав у театрі ляльок належить до специфічного напрямку театрального мистецтва, де основними акторами є ляльки або предмет, що виконує роль ляльки і містить у собі розробку й організацію візуальних образів і композицій, які передають історію, емоції та ідеї на сцені.

Образну систему вистав театру ляльок можна поділити на декілька основних елементів, серед яких: ляльки, сценографія, костюми, композиція, освітлення, музика. Всі елементи образної системи взаємодіють між собою, щоб створити цілісну візуальну концепцію, яка допомагає глядачам краще розуміти та відчувати сюжет, персонажів і настрої вистави.

Всі елементи образної системи взаємодіють між собою, щоб створити цілісну візуальну концепцію, забезпечуючи гармонію між візуальним і драматургічним аспектами вистави, залучаючи глядачів до дослідження різних шарів постановки, сприяючи збагаченню їхнього враження.

Слід зазначити, що система образів є унікальною для кожної постановки, створення якої є творчим процесом, що вимагає співпраці між режисерами, художниками, композиторами й іншими членами творчої команди, які мають враховувати вимоги сценарію, режисерської концепції та художнього бачення творців.

Процес формування образу вистави передбачає тісну співпрацю між його учасниками. Спочатку аналізується текст п'єси або сценарій, вивчаються характери персонажів, атмосфера сюжету та ідентифікуються ключові моменти. На цьому етапі вирішуються питання щодо візуальної концепції (костюми, декор), музичного оформлення (звуковий дизайн, музика) та освітлення сцени. Усі елементи образної системи мають гармонійно взаємодіяти між собою, утворюючи цілісний образ вистави, який не лише розповідає сюжет, а й передає глибокі підтексти, емоції й думки, що мають бути відчутними і зрозумілими глядачам.

Важливим є гармонійне поєднання всіх елементів образної системи вистави, кожен з яких має бути цілісним і водночас збігатися за рівнем своєї довершеності між собою. Тоді, коли ці елементи не конфліктують одне з одним, формується індивідуальний художній образ на сцені, що і доносить основну ідею сценічного твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бучма, О. Є. (2013). Особливості створення сценічного образу з театральними ляльками різних систем. *Культура України*. Вип. 41. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2013_41_24
2. Мельничук, Ю. С. (2021). Режисерська концепція як шлях до створення образної системи вистави. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. № 3. С. 267-272.
3. Неупокоев, Р. (2018). Онтологія мистецтва театральної ляльки як культурне втілення специфічних засобів виразності. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць*. Київ. Вип. 23. 234 с.

*Хоптинець Євгенія,
аспірантка кафедри організації театральної справи
імені І. Д. Безгіна Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

ДІЯЛЬНІСТЬ АНТРЕПРЕНЕРІВ ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА В ТЕАТРАХ ФРАНЦІЇ

У середині ХХ століття основні принципи діяльності у сфері театрального мистецтва Франції було визначено постановою «Про вистави», прийнятої 13 жовтня 1945 року. Відповідно до положень цієї постанови театральні антрепренери (в Україні це театральний продюсер, що визначено Законом України «Про театр і театральну справу») мали право проводити свою діяльність лише за наявності ліцензії, яку видавали за певними напрямками – в стаціонарних та нестаціонарних театрах, цирках, для організації концертів симфонічної, оперної музики, ярмарок, тощо. У Франції існує платформа антрепренерів виконавського мистецтва, у якій представлена інформація та вказані процедури щодо організації створення публічного виконання театральної постановки та ліцензування діяльності антрепренера. Актуальність даної теми полягає в тому, що отримання ліцензії на здійснення діяльності антрепренера покликане захищати артиста та інших працівників публічного виступу шляхом забезпечення дотримання трудового законодавства та їхніх соціальних прав, дотримання правил, що стосуються винагороди акторів і структурувати професію антрепренера публічного виступу для економічно та соціально стабільної мистецької творчості.

Бути антрепренером сценічного мистецтва у Франції означає працювати в рамках, встановлених трудовим кодексом. Це стосується фізичних осіб (фізичні особи-роботодавці або фізичні особи підприємці) та юридичних осіб (усі органи, що створені відповідно до законодавства – асоціації, органи державної влади, державні або змішані організації, компанії тощо). Діяльність антрепренера вважається господарською діяльністю за статтею L.110-1 Господарського кодексу Франції.

Відповідно до Кодексу законів про працю антрепренер сценічного мистецтва з метою публічного виконання інтелектуального твору забезпечує фізичну присутність принаймні одного виконавця (музикант, актор, в тому числі цирку, танцівник тощо), який отримує винагороду за виконану роботу з дотриманням законодавства щодо інтелектуальної власності, та публічні виступи, які проходять у присутності аудиторії; згідно з правилами, що стосуються закладів, відкритих для публіки, останні складаються зі сторонніх

осіб, допущених до місця – незалежно від того, платний чи безкоштовний доступ, з обмеженим доступом чи за запрошенням.

Для осіб, що є резидентами Франції (приватних, державних, змішаних організацій або фізичних осіб, індивідуальних роботодавців), ліцензія є обов'язковою: 1) коли основним видом діяльності є сценічне мистецтво; 2) якщо основною діяльністю не є сценічне мистецтво, але організовується більше шести вистав на рік; 3) для колективів художньої самодіяльності, які залучають професійних артистів на більше ніж шість вистав на рік. Для нерезидентів, які не проживають у Франції, необхідно повідомити регіональне управління у справах культури через онлайн-процедуру. Діяльність підприємця в сфері виконавського мистецтва здійснюється в рамках договорів, в яких завжди має бути зазначено особу антрепренера і дійсний номер ліцензії.

Ліцензію отримують онлайн, і для цього необхідно задекларувати свою діяльність. Після створення облікового запису, слід заповнити форму на отримання ліцензії безпосередньо онлайн і додати документи. Під час перевірки онлайн-форми заяву буде надіслано до регіонального управління культури, від якого залежить головне представництво організації. Після надсилання декларації онлайн заявник отримує квитанцію на електронну адресу, указану під час створення облікового запису. Ця квитанція буде дійсна лише через 30 днів і якщо запит повний і відповідає закону. Тому ліцензія не дійсна до закінчення цього періоду. Забороняється здійснювати діяльність антрепренера без ліцензії. Через 30 днів після подачі заяви, якщо в управлінні немає зауважень, то ліцензія видається автоматично без попереднього повідомлення. У разі виявлення невідповідності в заяві або в поданих документах адміністрація управління культури повідомляє про це впродовж 30 днів, щоб заповнена форма або документи відповідали правилам. Ліцензія буде дійсна лише протягом 30 днів після приведення всього у відповідність. Для кожної категорії ліцензії, на яку подається заява, необхідно задекларувати свою діяльність. У разі функціонування кількох локацій, де відбуватиметься публічний показ, декларація має бути складена на кожную локацію. Ліцензія дійсна впродовж п'яти років – за винятком анулювання у разі недотримання соціального права, трудового права, права інтелектуальної та художньої власності чи безпеки.

Антрепренер не може здійснювати свою професійну діяльність без наявності дійсної квитанції. Відсутність її зумовлює адміністративний штраф (до 1500 євро для фізичної особи, 7500 євро для юридичної особи) або навіть закриття закладу. Ліцензія може бути відкликана у разі недотримання соціального права, трудового законодавства, права інтелектуальної власності та безпеки місць, де відбувається публічний показ.

В Україні на законодавчому рівні передбачено, що театральний продюсер здійснює своє право на театральну постановку з додержанням прав авторів, передбачених законодавством про авторське право та суміжні права, а також із додержанням немайнових прав постановників та артистів; при цьому не встановлено, що продюсер повинен отримувати ліцензії на здійснення діяльності з організації, випуску чи прокату вистав, так само як і згідно з Законом України «Про ліцензування видів господарської діяльності» в переліку видів господарської діяльності, що підлягають ліцензуванню, не зазначена театральна діяльність чи діяльність продюсера.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Code de commerce [Електронний ресурс]. Legifrance. URL: <https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000005634>
2. Закон України «Про ліцензування видів господарської діяльності» від 02 березня 2015 р. № 21. Відомості Верховної Ради, 2015, № 23. С. 158.
3. Закон України «Про театри і театральну справу» від 31 травня 2005 р. № 21. Відомості Верховної Ради, 2005, № 26. С. 350

*Семирозуменко Лариса,
старший викладач 1-ї кафедри акторського мистецтва та
режисури драми Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
аспірантка, здобувач наукового ступеня «Доктор мистецтв»*

СТРАТЕГІЯ ПЕРЕТВОРЕННЯ ПОЕТИЧНОГО ТЕАТРУ НА ТЕАТРАЛЬНІ ФОРМИ

Стратегія перетворення поетичного театру на інші театральні форми передбачає використання поетичного тексту як базового елемента для розвитку й інтерпретації різних аспектів театального мистецтва. Поетичний театр у своєму вихідному вигляді надає акторам і режисерам унікальні можливості для дослідження й передавання емоцій, сенсів та відчуттів через **образність і ритм** мови. Ось декілька стратегій, які можуть допомогти у створенні нових театральних форм на основі поетичного театру:

1. Інтерпретація тексту через фізичний театр

- *Фізична взаємодія та пластика:* Актори можуть передавати сенси поетичного тексту не лише через голос, а й через рухи, жести, імітацію простору та ситуацій. Це створює інтегровані образи, в яких слово і рух є рівноцінними засобами вираження.
- *Техніка «жива поезія»:* Поетичний текст може бути основою для пластичних композицій і танцювальних номерів, де образи створюються через рух, а не обов'язково через слова.

2. Поетично-драматичні імпровізації

- *Колективна імпровізація:* Актори можуть використовувати поетичний текст як відправну точку для створення нових сюжетних ліній і драматичних ситуацій. Наприклад, окремі рядки чи образи з вірша можуть «розширюватися» в діалоги або сцени.
- *Гра з ритмом і темпом:* За допомогою поетичних розмірів і ритмів можна створювати різноманітні драматичні форми, змінюючи темп розповіді, акценти та динаміку постановки.

3. Використання технологій для підсилення поетичного ефекту

- *Відеоарт і мультимедійні елементи:* Проекція відео, світлові інсталяції та анімації можуть візуально розкривати або посилювати сенси поетичних образів, надаючи спектаклю нових вимірів.
- *Звук і музика:* Звукові ефекти та музичний супровід здатні розширити емоційний простір поетичного тексту. Музика, наприклад, може

акцентувати ритм вірша, а звук – створювати атмосферу для кожної сцени.

4. Трансформація поетичного тексту в персонажів

- *«Олюднення» образів і метафор:* Метафори, закладені у вірші, можуть ставати основою для створення образів персонажів. Наприклад, якщо у поезії йдеться про «бурю емоцій», то у виставі може з'явитися персонаж «Буря», який уособлюватиме силу й неспокій. Або, наприклад, у віршованій формі драматургії, такий як драматична поема-народна пісня «Вій, вітерець!» (Яна Райніса) ідеться про «вітерець» чи «зламану ялинку», то ми розуміємо, що герої переживають карколомні життєві зміни.
- *Відхід від буквального тлумачення:* Поетичний текст може надихати на створення символічних персонажів або ситуацій, які не є буквальними, але передають основні теми та мотиви твору. «Душа» лісу – Мавка («Лісова пісня» Лесі Українки) тощо.

5. Поєднання поетичного театру з іншими жанрами

- *Документальний театр з поетичним елементом:* Можна включити поетичні монологи у документальні вистави, щоб надати тексту більшої емоційної глибини.
- *Перформативний театр:* Поетичний текст може використовуватися в перформансах як засіб вираження, що поєднується з іншими формами — як, наприклад, з інтерактивними сценами або аудіовізуальними експериментами. Віршована форма – як підсилення внутрішнього стану героїв.

6. Сюжетна адаптація і ремікс текстів

- *Створення нових сюжетів на основі поетичних образів:* На основі метафор та образів із поезії можна створити нові сценічні сюжети, які вийдуть за рамки первинного тексту, але зберігатимуть його дух і мотиви.
- *Адаптація класичних текстів крізь призму сучасності:* Поетичні тексти класиків можна адаптувати до сучасних тем і ситуацій, надаючи їм актуального звучання.

Висновок. Поетичний театр пропонує унікальні можливості для експериментів і розвитку нових театральних форм, що дають змогу не лише читати поетичний текст, а й відчувати, бачити та переживати його на різних рівнях. Така трансформація відкриває нові шляхи для творчої самореалізації акторів, режисерів і всієї постановчої команди.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гірняк, Ю. І. (2009). Поетичний театр в контексті сучасного мистецтва. Київ: Наукова думка.
2. Драгоманов, М. (1984). Театр і поезія: взаємодія в контексті культурної традиції. Львів: Видавництво Львівського університету.
3. Тимошенко, О. (2011). Поезія на сцені: Поетичні вистави в сучасному театрі. Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна.
4. Соколова, О. (2014). Театральна інтерпретація поезії: історія, практика, тенденції. Київ: Талант.
5. Коваленко, В. (2012). Модерністська поезія і театральна інтерпретація. Одеса: Одеський національний університет.
6. Маковська, Т. (2018). Поезія як драматургія: Техніки та стратегії адаптації. Київ: Вид. центр «Академія».
7. Павлюченко, І. (2007). Театр поетичних монологів. Київ: Український центр театального мистецтва.
8. Земляк, І. (2015). Поетичний театр і сучасні сценічні форми. Чернівці: Чернівецький національний університет.
9. Левицька, І. (2020). Поетичний театр: історія, методи та стратегії трансформації. Київ: Академія театального мистецтва.

*Сухорукова Карина,
доктор мистецтва, старший викладач кафедри сценічної мови
Київського національного університету театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

МЕЛОДИКА ГОЛОСУ ЯК ВАЖЛИВИЙ КОМПОНЕНТ РОЛІ АКТОРІВ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ У РЕАЛІЯХ СЬОГОДЕННЯ

Феномен мелодики голосу, як розмовного, так і вокального, в обставинах сценічної дії, відтворює комплексну модель комунікації в народнопоетичних виставах і залишається головним звуковим фактором, що впливає на сприйняття культурно-просвітницького твору мистецтва, у даному разі – спектаклю.

В умовах війни з'явилася ще більша зацікавленість новими формами й жанрами в театральному мистецтві, зокрема – автентичною драматургією, що переінакшує процес наочного втілення образів та особливо позначається на природі мелодики мови виконавців. Слід зауважити, що в словесній побудові вищезгаданого драматичного твору наявні елементи діалектної лексики та самобутніх українських пісень. Тому вербаліка та вокал потребують особливого інструментарію для реалізації творчих завдань. Зокрема, комбінації дихальних технік (добір повітря та розподіл видиху), варіанти голосової гнучкості (атака звуку, тональність, сила звучання), навик поєднання артикуляційно-фонетичної діалектної вимови та співу. А також для акторів драматичного театру таким інструментарієм є тіло (пластика, жести, міміка). Всі зазначені елементи завдяки таланту, зусиллям і майстерності виконавців мають стати бездоганними та професійно-виразними під час втілення ролі.

В основі драматичного мистецтва закладений авторський текст. Якщо в написаному художньому матеріалі наявні фольклорні мотиви, то тоді в невербальній інтерпретації є слова (п'єса) та ноти (музично-вокальний супровід, оформлення). У такому разі в практичній площині актори, крім слововживання, виконують вокальні партії, що чітко окреслені музичним текстом. З огляду на це, виконавці зобов'язані дотримуватись нот, робити паузи тільки там, де вони визначені композитором. Натомість, драматург не висуває такого завдання. Отже актори незалежні щодо метричної структурності у вимові тексту та пауз, що є результатом їхнього внутрішнього життя і можуть несподівано виникнути в будь-який момент. Тобто мовна фраза вимовленого тексту, на відміну від вокальної, не так ритмічно регламентована. Таким чином, можна зробити висновок, що мова драматичних акторів зі сцени інтонаційно багатша за своїм внутрішнім змістом, бо в ній немає жорстких обмежень, які існують у партитурі.

Гармонійна мелодика голосу проявляється внаслідок практичних умінь у площині володіння інтонаційною палітрою під час побудови тексту з регіонально-мовленнєвою специфікою та нетиповою стилістикою. Більш того, трапляються випадки, коли рухливість тону простежується навіть в одному вимовленому слові. На звучання голосу (у вокальній та розмовній позиціях) впливають також персональні внутрішні – самопочуття актора, його підготовленість до роботи, та зовнішні – обставини соціального характеру, приміром, війна, фактори. Вони цілісно комплектують мелодійний стрій як мовленнєвого портрета ролі, так і самої вистави загалом.

Отже, як компонент виконавської майстерності мелодика голосу, її варіативність посідає вагоме місце серед можливих виконавських виражальних можливостей і засобів виразності, що допомагають інтонаційному оформленню вимови як окремого виконавця, так і вистави загалом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ковалів, Б. (2021). Мистецтво слова. Київ: Центр учбової літератури. 114 с.
2. Сербенська, О. (2020). Голос і звуки рідної мови. Львів: Апріорі. 280 с.

Комарніцький Ярослав,
*аспірант творчої аспірантури кафедри оперного співу
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,
викладач кафедри музичного мистецтва Київського національного
університету культури і мистецтв*

АМПЛУА ТЕНОРА В ОПЕРАХ ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ

Тембральний тип вокального голосу оперного персонажа мав для Дж. Пуччіні виключне драматургічне значення. Перелік провідних партій у операх композитора свідчить про те, що образи головних героїв-чоловіків у більшості творів реалізовано у теноровому втіленні. Найбільше типу «пуччінівського співака» відповідає *лірико-драматичний тенор (tenor-spinto)*, амплуа якого – герої-коханці, переважно персонажі з твердим характером, водночас здатні до сентиментальності. За винятком «Сестри Анжеліки», партія одного з провідних героїв у операх Пуччіні доручена тенору. Як правило, тенорові персонажі є звичайними людьми, які мають слабкості й здійснюють часом неоднозначні вчинки. Вибір композитором тенорового тембру згаданого амплуа доводить, що саме цей голос маестро вважав здатним презентувати складний, багатогранний емоційно-психологічний спектр почуттів героя.

На перший погляд, персонажі опер Пуччіні відповідають усталеній традиції наділяти тенорових оперних персонажів амплуа героя-коханця. Водночас індивідуалізація кожного образу, заглиблення у психологічні мотивації поведінки героя, втілені у типі вокального мелодизму, виходять за межі звичної типізації.

Серед героїв більш ранніх опер, які вперше зустрічають глибоке кохання, – поет-романтик Рудольф («Богема»), провінційний юнак Руджеро («Ластівка»), палкий де Гріє («Манон»), яких об'єднує домінантна риса натури – жага кохання. Водночас вони вкрай різні за емоційними проявами, ставленням до життя, рішучістю в реалізації мрій (вибухова емоційна напруга партії де Гріє, важливість ліричної складової у партії Рудольфа, поєднання речитативної оповідальності в аріозних епізодах і запальної емоційності в діалогах у партії Руджеро).

Виникає певна паралель між фатальною закоханістю де Гріє, готового заради Манон на будь-які жертви, і одержимою пристрастю Калафа до Турандот: для обох глибоке почуття до жінки стало доленосним. Але де Гріє неспроможний змінити долю Манон і, йдучи за нею, руйнує власне життя. Калаф мріє про кохання Турандот, можливе лише при «відродженні її душі і серця», його смілива рішучість та самопожертва рятує серце Турандот від

жорстокості. Крім відмінності ролі кохання в сюжетах цих опер, ключову роль у діаметральній різниці образів відіграє їх жанрова-стильова специфіка. Образ Калафа – один із найбільш «реалістичних» в опері-притчі, – має риси архетипу переможної сили кохання, тоді як образ де Гріє ближчий до самотнього романтичного героя, пристрась якого висвітлена веристськими засобами художньо-образної виразності.

Рінуччо (молодий нащадок роду Донато) у єдиній комічній опері Пуччіні «Джанні Скіккі» також є варіантом образу героя-коханця. Пропонована жанрова парадигма не передбачає розробки психологічних мотивацій героя, тож його образ має ознаки умовної універсалізації маски «закоханого юнака». На відміну від більшості арій тенорових персонажів, у яких панує емоція кохання, арія Рінуччо розкриває його захоплення рідним містом, його людьми, його майбутнім.

Окрім героїв, для яких кохання відкриває новий світ і нову долю, Пуччіні створює тенорові образи більш зрілих чоловіків із власним життєвим досвідом. До таких належать художник Каварадоссі («Тоска») та ватажок банди грабіжників Дік Джонсон (Рамерес) («Дівчина із Заходу»). Обидва мають певний «бекграунд», доля кожного зумовлена не лише коханням, а й життєвими принципами, способом життя, обидва протистоять персонажам, що уособлюють тиранію влади. Тема вражаючої трагічної загибелі закоханих у «Тосці» змінюється у «Дівчині із Заходу» темою порятунку героїв через кохання та переродження. Обидва герої, чекаючи страти, демонструють в аріях глибинні риси своєї натури, згадуючи кохану жінку. Втім, означені паралелі відтіняють очевидну змістовну і стилістичну різницю образів. Витончений художник Каварадоссі у першій арії постає в ліричному експресивному амплуа, що далі розкривається у всій глибині як ліричного, так і героїчного вектора. «Благородний бандит» Дік Джонсон змальований рішучими речитативними репліками, але поступово постає як страждаюча особистість, здатна бачити і сприймати добро.

Ідея кохання як фатуму, кохання як порятунку послідовно проходить крізь усі опери Дж. Пуччіні. Якщо драматургія перших творів («Вілліси», «Едгар», «Манон Леско») побудована на колізіях трагічного фатального кохання, то у пізніх творах («Дівчина із Заходу», «Турандот») кохання постає силою, яка рятує і відроджує.

Інша важлива тема, що яскраво простежується у тенорових образах, – *мотив каяття і прозріння*. Роберто («Вілліси»), Едгар («Едгар»), Пінкертон («Мадам Баттерфляй»), Дік Джонсон/Рамерес («Дівчина із Заходу») переживають процес усвідомлення наслідків своїх дій і жаги спокутувати провину. Перші три герої стають причиною смерті коханих жінок. Роберто гине

від помсти духів (Вілліс), доля Едгара і Пінкертон залишається поза дією опери, але глядач розуміє, що пережиті події перероджують їх людську сутність. Знов окреслюється лінія, що спрямовує тему прозріння і каяття від ідеї спокути ціною життя (Роберто) до ідеї порятунку й отримання шансу на щасливе майбутнє (Рамерес).

Цікавість Пуччіні до екзотичного елементу додатково вирізняє зміну стилістики від романтичних опер («Вілліс», «Едгар») до пошуків реалістичного стилю. Екзотична атмосфера – додаткова театральна «фарба», що прикрашає реальність героїв. У більш ранніх операх персонажі частіше потрапляють в екстремальні життєві ситуації, у більш пізніх – композитора приваблюють психологія відносин, глибокі переживання, трагедії «звичайного життя» («Богема», «Ластівка», певною мірою «Дівчина із Заходу», «Плащ»). Дослідники відзначають у пізній оперній трилогії «прощання» Пуччіні з традиційними для італійської опери жанровими різновидами (драма, мелодрама, комедія), у «Турандот» – відкриття нових жанрових граней оперного театру. У «Джанні Скіккі» й «Турандот» маєстро свідомо звернувся до умовності «персонажа-маски»: його герої поєднують іпостасі реальних персонажів з узагальненими образами-«архетипами» (що дає можливість сягнути рівня філософського узагальнення).

Таким чином, спостереження за еволюцією амплуа тенорових персонажів дає підстави для висновку щодо чітко означеного в операх Дж. Пуччіні вектора руху від романтичної ліричної драми через мелодраму з рисами реалізму (веризму) до складних жанрово-драматургічних стильових синтезів, рух від камерності до масштабності, до поєднання індивідуалізації та типізації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Корчова, Олена (2006). Веризм і Пуччіні. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 44. С. 65-74.
2. Лю, Сяовень (2022). Образ кохання як смисловий осередок оперного твору: виконавсько-актантний підхід. Музичне мистецтво і культура, № 35/1. С. 135-146.
3. Fisher, D. Burton (2000). Puccini's Operas: The Glorious Dozen. Opera Journeys Publishing.
4. Scovasso, Stephen (2015). Giacomo Puccini & #39: Enigmatic Farewell to Italian Opera : monography. Arizona State University.

СЕКЦІЯ 2: АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ВИРОБНИЦТВО

*Калантай Сергій,
старший викладач кафедри кінорежисури та кінодраматургії
Київського національного університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, заслужений артист України*

УКРАЇНСЬКЕ КІНО В УМОВАХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ 2014 РОКУ

Кіно як вид мистецтва є цілим соціальним інститутом, який здатен вплинути на глядача, сформуванню потрібне ставлення до зображуваної проблеми.

Кінематограф поруч з іншими видами мистецтва і дотепер залишається одним з основних чинників формування національної свідомості. Перебуваючи під впливом російсько-української війни, вітчизняний кінематограф постає майданчиком для рефлексій. Слід зазначити, що в сфері кінопродукції відбулося чимало змін після повномасштабного вторгнення 2022 року.

Найпоказовішою зміною є використання української мови. Якщо ще у 2019 році (уже після анексії Кримського півострова та гібридної війни на Донбасі) глядачам демонстрували серіали постколоніального характеру, де головні актори та домінуюча мова були російськими, то зараз їх число різко скоротилося, а наявні стрічки переозвучено.

Контраргументом тут може слугувати історичне тло, але мистецтво – це не лише історична достовірність, а й передусім сенси та настрої. За словами відомого режисера Альфреда Гічкока: «По-справжньому хороший фільм зрозумілий навіть тоді, коли в ньому зникає звук». Тобто кінематограф взаємодіє з глядачем передусім через емоції, настрої, переживання.

Зміщення вектора розуміння української історії з позиції «московської» на власне українську робить наш кінематограф більш історично відповідним та автентичним. Такі трагедії, як Голодомор, поразка Української революції в 1919 році, розстріл української інтелігенції в 1930-х роках тепер екранізовані й можуть бути продемонстровані широкому загалу.

Треба зауважити, що просвітницька функція кінематографа допоможе донести інформацію про Україну не лише до вітчизняного глядача, а й до закордонного, тим самим закріпивши образ України як відмінної від Росії, незалежної країни, зі своєю оригінальною культурою та історією.

Велику роль у сучасному українському кіновиробництві також відіграють документальні фільми. До них звертаються для того, щоб відтворити атмосферу реальності з точністю до деталей.

Найуспішнішим прикладом у цій галузі є фільм Мстислава Чернова «20 днів у Маріуполі» (2022), за який знімальна команда отримала першу в історії

незалежної України премію «Оскар» у номінації «Найкращий повнометражний документальний фільм». Стрічка оповідає про перші тижні боїв на Донеччині – в Маріуполі.

Крім означених функцій, кіно має ще одну функцію – розважальну. Такий самотутній феномен, як українське поетичне кіно не завжди є доступним для розуміння та прийняття широкого загалу. Поетичне кіно зображує духовний стан людини, пошуки самосвідомості та власного походження (Єпик, 2020, с. 8).

Сучасному суспільству притаманне кліпове мислення, що визначається як здатність сприймати інформацію у вигляді короткого посилу, яскравого, втіленого у форму певного кліпу. Дефіцит осмисленості побаченого заважає розумінню поетичного кіно, де інформація закодована в образах-символах.

Тож сучасні українські режисери надають динамізму своїм стрічкам, наділяючи картини українським колоритом у сучасних реаліях. Так, Ахтем Сеітаблаєв у кінокартині «Кіборги. Герої не вмирають» передає будні захисників Донецького аеропорту через дуже близьких і зрозумілих для кожного українця персонажів. Про успішність цього фільму можна судити з того, що за два місяці прокату він побив український рекорд, зібравши понад 22 млн гривень (Ларін, Гайворонська, ЕР).

Цікавим є анкетування, проведене серед студентів Сумського державного педагогічного університету, де після перегляду художніх кінострічок про історію України, молодь відповідала на запитання та обговорювала побачене. Результатом експерименту став висновок, що найбільший емоційний відгук викликано стрічками про російсько-українську війну. Це пояснюється зокрема і власним досвідом респондентів (Єпик, 2020, с. 35).

Щодня стикаючись зі складною дійсністю військового часу, з різними цифровими та інформаційними атаками ворога, наше суспільство часом може втратити потрібний орієнтир і піддатися ворожим маніпуляціям. Сучасний український кінематограф сприяє поширенню відповідної інформації у форму художнього наративу, де в ігровій формі, через переживання персонажів передано та відрефлексовано травматичний досвід, крізь який проходить наше суспільство і країна.

Отже, підсумовуючи вищевикладене, зазначимо, що сучасне українське кіно спрямоване на:

- популяризацію України у світі;
- активізацію та пробудження національної самосвідомості;
- поширення української мови, її розвиток;
- кінофіксацію реалій російсько-української війни для історії України та світу тощо.

Отримання міжнародних нагород свідчить про високий рівень розвитку, майстерність українських режисерів і достойну репрезентацію на світовій арені.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Єпик, Л. (2020). Сучасне Українське кіно як фактор формування української свідомості. Knowledge, Education, Law, Management, № 3 (31). Vol. 2. С. 32-36.
2. Ларін, Д., Гайворонська, О. Ахтем Сеітаблаєв: Пересічні глядачі аналізують «Кіборгів» глибше, ніж так звані кінокритики. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2018/02/1/228712/>
3. Погасій, С. (2024). Національна специфіка українського авторського кіно. Культурологічний альманах. Вип. 1 (9). С. 355-365.

Марченко Сергій,
доцент, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
кінорежисури та кінодраматургії Київського національного
університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, кінорежисер, член НСКУ

ЯК БОГДАН ЖОЛДАК УПЕРШЕ У 2000 РОЦІ НАБРАВ КУРС КІНОДРАМАТУРГІВ

Славетна 120-літня історія Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого повна видатних імен педагогів і діячів театрального та кінематографічного мистецтва. Кінематографічна складова освіти з'явилася не відразу, а лише у 1961-му. Саме тоді в структурі інституту було організовано кінофакультет¹, де готували майбутніх режисерів, операторів, кінознавців... А от навчання кінодраматургів і сценаристів було впроваджено значно пізніше, лише на межі століть. Восени 1990-го, випадково зустрічаю на бульварі Лесі Українки усміхненого Богдана Жолдака, йде після занять і радо ділиться новиною, що набрав нещодавно на підготовчий курс абітурієнтів, які успішно виконують сценарні завдання! «Школярі, а відчують специфіку кіносценарію! А півтори тисячі членів Спілки українських письменників не знають, як писати для кіно, хіба лише декілька письменників здатні створити сценарій...»

Чому окремого набору саме на кінодраматургію не існувало – це питання потребує заглиблення в історію українського кінематографа. Продуктивне навчання сценаристів було ще за часів ВУФКУ, фільми того періоду купували і знали за кордоном. Про якість тих фільмів у 1926 році на сторінках часопису «Кіно» писав Микола Бажан: «...Пересічний фільм РСФРР <...> ані з якого боку не може дорівнятися пересічному фільмові України². Збільшення кіновиробництва потребувало сценаріїв³, виховання сценаристів стає першорядним завданням, до вирішення якого долучаються українські

¹ Кінофакультет до 1998 р. містився в економічному корпусі Києво-Печерської лаври. Нині – Інститут екранних мистецтв – частина структури університету, розміщується у корпусі Укркінохроніки по вул. Коновальця, 18.

² Бажан М. Рік української революційної кінематографії. *Кіно*, 1926, №12. Цит. за : Брюховецька Л. *Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ : спроба реконструкції*. Кінематографічні студії. Вип. 8. Київ, Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2018. С. 33.

³ Ліфшиць Б. До сценарної кризи. *Кіно*. 1926. № 9. С. 1-3.

письменники. Майк Йогансен пише трактат «Як будується оповідання»⁴, поради якого слушні й для сьогоднішніх сценаристів. Як результат, з 57 сценаріїв – письменники дали 35. Були сподівання й на перші випуски сценарного відділу Київського кіноінституту, на систематичну роботу з наявними й новими сценаристами⁵.

Розлогу картину тогочасної кіноосвіти дає кінознавець Роман Росляк. Так, у 1924 р. в Одесі відкрито Державний технікум кінематографії ВУФКУ⁶ – цьогоріч 100-річчя першого в Україні навчального кінозакладу, де викладали досвідчені педагоги й забезпечувалася виробнича практика. Київ мав краще оснащену базу й досвідченіших фахівців, і тому саме тут у 1930 р. засновується Київський державний інститут кінематографії (злиттям одеського Державного технікуму кінематографії ВУФКУ та Київського художнього інституту). На початок вересня 1930 р. на першому курсі художнього факультету цього новоствореного Київського державного інституту кінематографії навчалося 127 осіб: 56 режисерів, 12 сценаристів, 59 операторів, на технічному – 48. На другому (студенти, що перевелися з Одеського кінотехнікуму та теакінофотовідділу КХІ) – 16 операторів; на третьому – 43 оператори, на технічному факультеті – 14. Увесь студентський контингент становив 248 осіб. Навчання тривало три роки. Станом на 10 січня 1931 р. в Інституті налічувалося 15 професорів, 26 доцентів, 4 викладачі, 7 асистентів, 4 лаборанти та 4 аспіранти. До викладання залучено знаних майстрів: М. Бажан викладав теорію кіно, Я. Савченко – драматургію і сценарну справу, О. Гавронський – кінорежисуру, О. Корнійчук – драматургію, С. Гіляров – історію мистецтва, Л. Ревуцький, І. Белза – теорію музики, Б. Антоненко-Давидович – українську мову. Час від часу з Москви наїжджали С. Ейзенштейн (який читав лекції переважно про монтаж), Г. Александров, Л. Кулешов, О. Хохлова. Отже, на початок 1930-х в Україні постала потужна кіноосвіта; кількість студентів, імена викладачів – приємно вражають!

Та після ліквідації ВУФКУ (під приводом підступної централізації), наступними кроками влади стає закриття цього кіноінституту: у 1933 році ліквідовано фотохімічний факультет (а це – плівка, її проявлення, друк позитиву), наступного року – сценарний, акторський і режисерський. Врешті, Наказом Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР від 9 серпня 1938 р. закрито й останній факультет – операторський. Студентам старших курсів запропоновано перевестися до московського ВДІКу, решті – на єдиний

⁴ Йогансен М. Як будується оповідання. Аналіз прозових зразків. *Вибрані твори*. Упор. Р. Мельників. 2-ге вид., допов. Київ: Смолоскип, 2009. С. 550-698.

⁵ Варавва Ол. Про роботу з сценарними кадрами. *Кіно*. 1932. № 19-20. С. 6.

⁶ ВУФКУ. *Lost&Found*. Київ, Національний центр Олександра Довженка, 2019. С. 19.

факультет, що залишився – кінотехнічний – або до інших вузів. Настає час репресій та «чисток». Майка Йогансена – розстріляно, знищено покоління митців «Розстріляного відродження», багато з яких працювало для українського кіно. Виховання творчих кадрів для кінематографа зосереджено виключно у Москві⁷.

Після війни та тривалого малокартиння (за 1945–1951 рр. знято 11 фільмів), уряд у 1952 році приймає постанову про розширення кінотовиробництва. На кіностудію повертаються фронтовики, з театрів приходять театральні режисери Віктор Івченко та Юрій Лисенко; отримують направлення молоді режисери Сергій Параджанов, Микола Літус, Микола Ільїнський (зауважимо, які закінчили ВДІК); долучається й Анатолій Буковський – випускник майстерні театральної режисури Володимира Неллі КІТМ імені І. К. Карпенка-Карого. Відчувається відсутність належних кіносценаріїв, що призводить до тематично-жанрової одноманітності. Це добре, що знімаються фільми-вистави, п'єси, фільми-концерти... Але бракувало уміння створювати захоплюючі кінематографічні історії у той час, коли вже утвердилися у світі італійський неореалізм, французька нова хвиля... До написання сценаріїв знову залучають письменників: О. Гончара, Л. Дмитерка, Д. Павличка... Екранізуються літературні твори М. Коцюбинського, М. Стельмаха, А. Шияна, М. Островського, В. Беляєва...⁸ Українському кінотовиробництву бракувало режисерів, операторів, акторів, а достатньо їх могла забезпечити лише власна кіноосвіта, відсутність якої позначилася на якості фільмів. Особливо гостро цю проблему відчували Віктор Івченко, Іван Корнієнко, Олександр Левада. Завдяки їхньому авторитету у 1961 р. при Київському державному інституті театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого було відкрито кінофакультет (сьогодні – Інститут екранних мистецтв). Імена студентів перших наборів невдовзі стають знаковими: Іван Миколайчук, Борислав Брондуков, Раїса Недашківська, Віталій Дорошенко, Зоя Недбай, Валерій Бесараб, Володимир Савельєв, Борис Івченко... І якщо на операторство та режисуру набір здійснювався щороку, то системну сценарну освіту щораз зупиняло якесь невидиме гальмо. Усередині 1960-х на кіностудії імені О. Довженка започатковувалася сценарна майстерня, але проіснувала недовго. Поява на ринку радянського кіно фахових українських сценаристів лякала ідеологів. Сценарій – душа фільму, яку найлегше контролювати на ринку сценаріїв. І чи не тому найбільше сценаріїв було написано і знято в Україні за творами російської літератури або за сценаріями

⁷ Росляк Р. Кіноосвіта 1930-ті роки. *Історія українського кіно у п'яти томах*. Т. 2: 1930-1945. НАН України ; ІМФЕ імені М.Т. Рильського. Київ, 2016. С. 189-190. URL: <http://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2016/kino2.pdf>

⁸ *Анотований каталог фільмів 1928-1998*. Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка. Київ, 1998. С. 7.

російських сценаристів⁹. До того ж, зазвичай до України потрапляли кіносценарії нижчого сорту, що були забраковані на центральних студіях. Українські ж фільми, що знімалися за власними сценаріями, мали, як правило, дуже складну долю, як і весь художній напрям поетичного кіно, що його під корінь було нівельовано відомою партійною постановою року 1973-го.

Добігали останні роки ХХ століття. Перший цільовий набір на кінодраматургію стає можливим завдяки наполегливості Юрія Герасимовича Ілленка, тоді – завідувача кафедри кінорежисури, та Богдана Жолдака, викладача на його режисерському курсі. На одній із творчих зустрічей митців з чиновниками Кабінету Міністрів (тоді такі часто практикувалися) Юрій Герасимович запитує: а чому у загальнодержавному реєстрі професій України фах кіносценариста існує, а де вони беруться, хто їх готує – невідомо? Крига скресла: Богдан Жолдак улітку 2000-го уперше набирає на денну форму навчання курс кіно-теледраматургів. Прогалину системної відсутності сценарної кіноосвіти було усунено через аж 67 років!

Український кінематограф, а особливо кінодраматургія, були «золотим ключиком» ідеології, одним із чинників боротьби за уми – війни гібридної, яка ніколи не припинялася. Нині, на третьому році війни справжньої, влітку 2024-го, здійснено 25-й набір кіно-теледраматургів: художній керівник майстерні – Андрій Бабік, президент Гільдії сценаристів України. За чверть століття вихованням сценаристів творчо опікувалися Микола Шудря, Валерій Сивак, Василь Трубай, Олена Терешкова. Нині майстерні ведуть Ірен Роздобудько, Юрій Голіченко, Сергій Марченко. За чверть століття випущено кілька сотень студентів-сценаристів, які нині успішно працюють у кіно, на телесеріалах, телевізійних каналах, навчаються в аспірантурі, викладають в університеті, в інших навчальних закладах аудіовізуального мистецтва та виробництва, стажуються у престижних закордонних кіношколах, пишуть кіносценарії, п'єси, отримують нагороди, зокрема, в номінаціях «Коронації слова», призи на численних кінофестивалях, а головне – отримують позитивний досвід перемагати.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анотований каталог фільмів 1928-1998. Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка. Київ, 1998. С. 7.
2. Бажан М. (1926). Рік української революційної кінематографії. Кіно, № 12. Цит. за : Брюховецька Л. (2018). Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ : спроба реконструкції. Кінематографічні студії. Вип. 8. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія». С. 33.

⁹ Брюховецька Л. Приховані фільми: Українське кіно 1990-х Київ, АртЕк, 2003.

3. Брюховецька Л. (2003). Приховані фільми: Українське кіно 1990-х Київ, АртЕк. 384 с.
4. Варавва Ол. (1932). Про роботу з сценарними кадрами. Кіно, № 19-20. С. 6.
5. ВУФКУ. Lost&Found (2019). Київ: Національний центр Олександра Довженка. С. 19.
6. Йогансен М. (2009). Як будується оповідання. Аналіз прозових зразків. Вибрані твори. Упор. Р. Мельників. 2-ге вид., доп. Київ: Смолоскип. С. 550-698.
7. Ліфшиць Б. (1926). До сценарної кризи. Кіно, 1926. № 9. С. 1-3.
8. Росляк Р. (2016). Кіноосвіта 1930-ті роки. Історія українського кіно у п'яти томах. Т. 2: 1930-1945. Київ: НАН України ; ІМФЕ імені М.Т. Рильського. С. 189-190.
URL: <http://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2016/kino2.pdf>

*Сушко Павло,
аспірант кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва
та виробництва Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

МОДЕЛІ ПРОДЮСУВАННЯ В АУДІОВІЗУАЛЬНІЙ СФЕРІ: СВІТОВИЙ ДОСВІД ДЛЯ УКРАЇНИ

Професія продюсера є відносно новою для України, хоч у світі вона сформувалась ще в першій чверті XX століття. Її важливість та актуальність обумовлені тим фактом, що продюсер фактично є головною рушійною силою під час створення нового мистецького твору, адже його діяльність здійснюється впродовж усього процесу кіновиробництва.

При цьому на сьогодні основна увага дослідників сфокусована на особливостях становлення професії продюсера, розгляду особистісних та професійних якостей провідних митців, аналізі створення та управління кінобізнесом. У свою чергу проблеми функціонування різних моделей підготовки продюсерів залишаються малодослідженими (значною мірою через те, що більше уваги приділяють загальним виробничим моделям, які існують в аудіовізуальному виробництві).

Як правило, виділяють дві базові моделі продюсерського кіно – американська та європейська. Досвід їх організації та функціонування може бути корисним для України – як з огляду на соціально-економічні, так і гуманітарно-ментальні фактори.

Так, ключовою особливістю та специфічною рисою американської моделі є її орієнтація на отримання прибутку. І роль продюсера у цьому процесі – визначальна. Зокрема, відомий французький кіномитець Жан Ренуар зазначав, що «в Європі фільм – це передусім робота режисера, а в Америці – продюсера» (Renoir, 1990, с. 138).

Становлення цієї моделі припадає на початок XX століття, коли Адольф Цукор через свою Famous Players (пізніше – корпорацію Paramount) розробив систему, за допомогою якої можна було виготовляти популярні повнометражні фільми, поширювати їх по всьому світу та показувати в кінотеатрах Paramount. В результаті вже на початку 1920-х років, використовуючи принципи виробництва класичного оповідання та залучаючи видатних кінозірок, Адольф Цукор навчив світ, як зробити фільми популярними й прибутковими на глобальному ринку. Крім того, він фактично розробив і впровадив у практику кіновиробництва основні принципи роботи студійної системи, в основі якої лежала національна система дистрибуції.

Вільна конкуренція на ринку (якої вдалося досягти після тривалої боротьби за відміну патентної системи на обладнання) змусила компанії орієнтуватися на уподобання публіки. У свою чергу зростання студій і збільшення виробництва призвели до виділення продюсерів в окрему професію. Першими продюсерами стали успішні режисери: Девід Ворк Гріффіт, Томас Інс, Мак Сеннет, а також «незалежні» виробники: Луїс Майєр, Девід Селзнік, Семюел Голдвін.

Зазначимо, що американська модель розвитку кіно передбачає невтручання держави у галузь та фінансове забезпечення приватними компаніями. В результаті цього на різних етапах історичного розвитку кіноринку у США утворювалися своєрідні приватні монополії. Так, у 1920–1930-х роках це була так звана «Велика вісімка», до якої входило п'ять «великих» – Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Paramount, XX Century Fox, Warner Bros, Radio-Keith-Orpheum (RKO) та три «малі» компанії: Universal, Columbia Pictures, United artists (Sadoul, 1978). У 1990-х роках домінували компанії з «великої шістки» (Columbia Pictures, 20th Century Fox, Warner Bros, Paramount, Universal, Disney), які продовжують залишатися провідними гравцями й у новому тисячолітті (Finler, 2003). Крім власного виробництва фільмів, студії займалися також їхньою дистрибуцією і володіли великими мережами кінотеатрів. Однак у 1948 році Верховний суд США виніс вердикт, яким позбавив студії цього права (останній студійний кінотеатр припинив своє існування у 1954 році). Звідтоді у США почала розвиватися вільна дистрибуція, до якої кіностудії хоч і не відразу, але пристосувалися (у тому числі за рахунок розвитку телебачення). Сучасні ж великі студії володіють власними прокатними підрозділами, що дає їм змогу, по-перше, отримувати значну частину зборів та опосередковано контролювати кінотеатри. По-друге, вони мають офіси в інших країнах для дистрибуції на національних ринках. По-третє, вони часто підписують довгострокові угоди з кінотеатрами (після пандемії COVID-19, зокрема, у цих угодах почали скорочувати прокатне вікно фільмів кіностудії до кількох тижнів, після чого їх відразу можна виводити на стрімінги або в цифровий продаж; у свою чергу, кінотеатри за це отримують відсоток – як компенсацію за втрачений дохід від кінопрокату).

В американській моделі режисери, актори та інші кінематографісти укладають зі студіями довгострокові або короткострокові контракти. Така модель забезпечує достатнє фінансування кіноіндустрії, адже американський кінематограф є комерційно найуспішнішим у світі. Крім того, перевагою американської моделі також є її здатність до адаптації і подолання криз (кінця 1940-х, 1960-х та 1970-х рр.) і активне впровадження нових технологій. Показово також, що історія американського кіно знає випадки втручання держави, коли до

кіногалузі застосовувалося антимонопольне законодавство (1915, 1948 рр.), що сприяло її певному оздоровленню.

Підґрунтя європейської моделі продюсування було закладено французькими підприємцями – братами Пате. Їх компанія була не лише найбільшою та найвпливовішою французькою кінокомпанією, а й фактично першою визнаною глобальною кіноімперією, яка займалася виробництвом і прокатом фільмів по всьому світу. Так, її представництва були відкриті у країнах Європи, Індії, Південно-Східної Азії, Центральної та Південної Америки, а також Африки. У США до жовтня 1906 року продажі фільмів Пате становили від однієї третини до половини всього ринку. Тож не дивно, що Цукор ретельно дослідив досвід братів Пате та вивів виробництво й світове розповсюдження фільмів на принципово новий рівень.

Сьогодні європейська модель продюсерського кіно передбачає використання не тільки ринкових механізмів, а й пряме фінансування з боку держави. Загалом вона базується на принципах нового публічного менеджменту, що включає практичність і професійність, чіткі стандарти і показники діяльності, прозоре бюджетування, ощадливість у розподілі та використанні ресурсів. Так, під час оцінки фільмів головними його критеріями є художня цінність, якість продукту та орієнтація на глядача. Ця система відзначається також значною свободою творчості. А ось підтримка національного кінематографа з боку держави зумовлена необхідністю гідно конкурувати з американською продукцією. Виходячи з цього, європейські країни створюють сприятливі умови для компаній задля інвестування в кінематограф (Кіналь, 2021, с. 90).

Зазначимо, що повною мірою імплементувати американську або європейську модель в українську практику продюсування в аудіовізуальній сфері навряд чи вийде – зважаючи на як об'єктивні, так і суб'єктивні фактори. Виходячи з цього, оптимальним є побудова змішаної моделі.

З одного боку, враховуючи нинішні реалії, державне фінансування (субсидування) кінематографа має залишатися на достатньо високому рівні (ба більше, враховуючи російську агресію, його доцільно суттєво розширити – передусім у контексті виробництва фільмів історико-культурного та патріотичного спрямування). Це матиме й відповідний ефект для національної економіки загалом, оскільки дасть галузі можливість не просто залишитися на плаву, а й розвиватися. Крім того, доцільно застосовувати такі форми підтримки кінематографа як податкові пільги, створення спеціального фонду підтримки кіно, регіональні фонди, а також державне інвестування (наприклад, у форматі публічно-приватного партнерства), спільне виробництво аудіовізуальних творів.

З іншого боку, структуру організації менеджменту кінематографічним сектором можна запозичити з американської моделі – як найбільш передову та

конкурентну в світі. Немає нічого поганого в тому, щоб ставитися до громадян передусім як до споживачів кінематографічних послуг, а до виробництва фільмів – як до бізнес-індустрії. Це сприятиме мотивації та професіоналізації працівників галузі і, як наслідок, суттєвому підвищенню якості кінематографічної продукції. Студії конкуруватимуть одна з одною, кооперуватимуться для втілення великих проектів та не боятимуться ухвалювати ризиковані рішення, які дадуть можливість підняти вітчизняний кінематограф на новий – глобальний – рівень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Renoir, J. (1990). *Renoir on Renoir: Interviews, Essays, and Remarks* (Cambridge Studies in Film).
2. Sadoul, G. (1978). *Histoire générale du cinéma, tome 4 : Le cinéma devient un art 1909-1920*.
3. Finler, J. W. (2003). *The Hollywood Story*. Wallflower Press.
4. Кіналь, Н. (2021). Основні проблеми фінансування розвитку сфери кінематографії в Україні. *Socio-Economic Relations in the Digital Society*, 1(40), 85-94. DOI: [10.18371/2221-755X1\(40\)2021237622](https://doi.org/10.18371/2221-755X1(40)2021237622)

Росляк Роман,
*кандидат мистецтвознавства, доцент, провідний науковий
співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології
Інституту мистецтвознавства, фольклористики та
етнології імені М. Т. Рильського НАН України*

ЧИ ДЕЗЕРТИРУВАВ ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО З ЛАВ АРМІЇ УНР?

Про життєвий шлях О. Довженка 1917–1919 рр. відомо не так уже й багато. Вочевидь, сам кінорежисер доклав руку, аби заплутати своє минуле: за радянських тоталітарних часів, коли людське життя нічого не вартувало, подібні випадки були далеко непоодинокими. Особливо коли було що приховувати. А Довженкові було...

Відомо, що майбутній режисер брав активну участь у національно-визвольних змаганнях українців, причому не на боці більшовиків... А от коли і в який спосіб він потрапив до українських національних військових формувань (а наостанок – до Армії УНР) – майже нічого не відомо. З документів радянських спецслужб та інших джерел можна дізнатися, що в означений період Довженко в складі Куреня чорних гайдамаків штурмував завод «Арсенал», був ад'ютантом гетьмана П. Скоропадського, петлюрівським офіцером... Де тут правда, де вимисел, важко сказати.

Тож єдиним (на даний момент) документальним підтвердженням служби Довженка в Армії УНР є матеріали, пов'язані з його арештом наприкінці грудня 1919 р. волинськими чекістами при спробі повернутися на територію вже підконтрольної більшовикам України. При арешті у Довженка та його товариша були вилучені фальшиві документи на ім'я учителів сільської школи, тоді як обидва насправді були в петлюрівській армії, – такої думки були чекісти (*Документи і матеріали спецслужб...*, т.1, с. 106), і підстав з ними не погодитися немає...

Сам факт арешту Довженка дає змогу висунути власні версії (хоч і не бездоганні) про події, що йому передували.

...Як відомо, наприкінці 1919 р. Армія УНР виявилась оточеною ворогами у так званому трикутнику смерті. Тоді ж було ухвалено рішення здійснити партизанський рейд тилами Червоної і Білої армій. Похід, що розпочався 6 грудня 1919 р., отримав назву першого Зимового. Інша частина вояків Армії УНР на чолі з Головним отаманом Симоном Петлюрою переїхала до Польщі...

Якщо узяти за доконаний факт перебування О. Довженка в Армії УНР, то можливі три варіанти розвитку подій: переїзд до Польщі, участь у поході та «демобілізація». Врахувавши той факт, що вже наприкінці грудня він був

заарештований, варіант із Польщею відпадає. Якщо ж Довженко потрапив до однієї із груп Армії УНР, що брала участь у поході, і невдовзі її залишив, виходить, що він був дезертиром... Хоча навряд, адже Зимовий похід – справа добровільна. Тож схилиємося до останнього варіанта: О. Довженко просто не пристав до жодної з груп і вирішив повернутися додому.

Такий розвиток подій є найбільш імовірним, що опосередковано підтверджується спогадами письменника Б. Антоненка-Давидовича (в означений період він теж був вояком Армії УНР і, як і Довженко, стояв перед аналогічним вибором): «Того грудневого ранку 1919 року, як і в попередні дні, перед дерев'яним будинком, що належав раніш якомусь дрібному поміщикові, почали сходитись козаки й старшини решток української армії, котрі зацілили від тифу й ворожих куль. <...> Та ось зненацька двері на ганок відчинились, і з покоїв вийшов літній старшина. <...> Оглянувши сумними очима військовий натовп, що застиг у німому чеканні, старшина зняв шапку й, глибоко зітхнувши, мало не розпучливо промовив:

– Бідні ми діти бідної неньки – України! Сьогодні ранком Головний отаман Петлюра відбув до Польщі <...> А ми лишились сиротами, напризволяще...

Старшина надів шапку й одійшов убік, щоб не показувати сліз, котрі виступили йому на очах. Натомість вийшов із покоїв молодий старшина, сперся руками на поренчата ганку й голосно промовив:

– Отаман Тютюнник формує загін для глибокого рейду по денікінських тилах. Хто хоче далі боротись за визволення України, прошу підходити й записуватись — зараз винесуть сюди стіл, і почнеться запис.

Я й Роман пішли геть. Ми не мали охоти брати участь у цьому сумнівному рейді. <...> Такий рейд скидався більше на авантюру, ніж на серйозну військову операцію... А втім, забігаючи наперед, мушу сказати, що, як згодом виявилось, рейд проведено блискуче, закінчивши його здобуттям Черкас, де українські вояки протримались близько двох тижнів і вийшли відтіля навесні 1920 року, пробиваючись через скупчення денікінських частин, що тікали до Одеси, а також і через червоні полки, що йшли назирці білих. <...> А що ж сталося із рештою недобитків української армії, котрі не пристали до рейду? Мабуть, частина їх розбрелась, як і я та Роман, хто куди, а інші лишились у Старій Чорторії чи деś неподалеку від неї чекати невідомого...» (Антоненко-Давидович, 2000, с. 84-86).

Далі Б. Антоненко-Давидович розповідає про пригоди під час повернення до Києва.

Тож цілком імовірно, що й О. Довженко вирішив дістатися до Києва або до Житомира (де розпочинав свою педагогічну діяльність у вищепочатковому училищі), і в якому, імовірно, викладала його дружина Варвара Крилова. Та, на відміну від Антоненко-Давидовича, йому пощастило значно менше.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антоненко-Давидович, Б. (2000). На шляхах і роздоріжжях. Спогади. Журнал Київ. № 1/2.
2. Олександр Довженко. Документи і матеріали спецслужб, зб. архів. док.: в 2-х т., передм., упоряд., комент., прим. Р. В. Росляка; вступ. ст. С. В. Тримбача, Р. В. Росляка, Київ: Ліра-К, 2021, т. 1. 1919-1940 рр. 750 с.

*Погребняк Галина,
доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри
режисури та акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоралець
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв України*

ТАНЕЦЬ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНО

Міркуючи про значущість танцю в українському кіно, передовсім спадає на думку чи не найвідоміший хореографічний номер у фільмі О. Довженка «Земля», поцінований 1932 року на Венеціанському бієнале. Режисер вправно використовує засоби хореографії в ключовому епізоді фільму – смерті головного героя Василя Трубенка, який просто з танцю впав у смерть. В. Жила у праці «Поетична мова фільму Олександра Довженка “Земля”» вказує, що зображена постановником і актором С. Свашенком смерть постає «своєрідним символом довічного контрасту людського світу, його чорного й світлого саява». Авторка стверджує, що «образи Василя й Хоми – за своїм характером – експресіоністські (один належить до прекрасного, а інший до потворного). Конфлікт між героями набуває глибинної сутності». Дослідниця підсумовує: «митець формує експресію: серце Василя після зустрічі з Наталею переповнене радістю (він то йде, то враз починає танцювати й саме у цей момент – момент шаленого, розкутого, гордого танцю його народу героя доганяє смертельна куля) (Жила, 2018, с. 8).

Хореографічні номери є і в деяких інших екранних роботах О. Довженка, зокрібно, в кінострічці «Щорс», де в структуру епізоду «Весілля», автором-режисером майстерно вплетено імпрровізований гопак молодих бійців дивізії, що просто в стрімкому вихорі танцю вриваються в кадр, тим самим надаючи динамізму й водночас глибокого драматизму екранному дійству.

Гопак побачимо і в інших українських фільмах 1930-х років, зокрема, в кінооперах «Наталка Полтавка» (1936) та «Запорожець за Дунаєм» (1937) І. Кавалерідзе, адаптованих до екрана театральних постановках, де режисер і балетмейстер навмисне уникали сталої композиції вказаного танцю, не прагнули показати його повністю, вдаючись, вживаючи термінологію сучасного аудіовізуального мистецтва, до кліпового монтажу. При цьому погодимось із думкою Л. Госейка, який вказував, що «натхненна одноіменною музичною драмою Івана Котляревського «Наталка Полтавка» Миколи Лисенка, стала, починаючи з 1890 року, першою великою українською класичною оперою, в якій виконували ролі всі великі актори: Карпо Соленик, Марія Заньковецька, Панас

Саксаганський, Марко Кропивницький, Микола Садовський» (Госейко, 2005, с. 89-92).

У запальний гопак (а «вміння гарно та вправно танцювати для запорожця було справою честі: танцювальні рухи виконували не лише для задоволення і розваги. Це був певний вишкіл воїна-козака: за допомогою танцю юнаки навчалися військовому мистецтву» (Білошкурський, 2022, с. 43)) перед виходом у похід пускаються й запорозькі козаки в надзвичайно популярній передвоєнній картині І. Савченка «Богдан Хмельницький», в якій як головні, так і другорядні ролі виконували провідні театральні актори, зокрібна, Д. Мілютенко, Б. Безгін, Д. Капка, А. Дунайський. При цьому герої стрічки, демонструючи свою мужність, рішучість і спритність у боротьбі з польською шляхтою, послуговуються хореографічними засобами.

Динамізму козацького гопака в фільмі «Богдан Хмельницький» І. Савченко протиставляє не менш жвавий синкопічний темпоритм базованої на народному танці мазурки, виконуваної гостями на балу в коронованого гетьмана Речі Посполитої Миколи Потоцького. Хореографічний епізод пересипаний діалогами негативних героїв, що виявляють їх хижу сутність і розкривають підступні наміри.

Таким чином, дослідження використання народного танцю (як активної компоненти національної ідентичності) в екранних роботах, дає нам підстави стверджувати, що кінорежисери, демонструючи оригінальність авторського трактування, не лише поширюють та пропагують, а й за допомогою екранної мови виявляють нові можливості презентації творів хореографії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білошкурський, В. Український народний танець «гопак»: фабула перетворень. Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі : зб. матеріалів VII Міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 3 червня 2022 р. Київ : НАКККиМ, 2022. С. 42-45.
2. Госейко Л. (2005). Історія українського кінематографа. 1896–1995. Київ: KINO- KOLO. 464 с.
3. Жила, С. О. (2018). Поетична мова фільму Олександра Довженка «Земля». Українська мова і література в школі : Наук.-метод. зб. Чернігів, № 59-60. С. 3-10.

*Правило Ірина,
доктор мистецтва, старший викладач кафедри режисури
телебачення Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

ДОКУМЕНТАЛЬНЕ КІНО ВОЄННОГО ЧАСУ

Велика геноцидальна війна росії проти України створює нові виклики, які впливають на розвиток сучасного національного мистецтва, зокрема кінематографа. Це історичне потрясіння спонукає суспільство шукати нові способи осмислення дійсності, а технологічний прогрес надає інструменти для оперативного документування подій. Сучасні технології, зокрема смартфони, надають можливість формувати значний масив відеофутажу воєнного часу, який виконує дві ключові функції. По-перше, він є доказовою базою, фіксуючи час, інтенсивність і масштаб подій, які переживають українці, слугуючи незаперечним свідченням історії. По-друге, цей матеріал стає основою для створення мистецьких творів різних жанрів і форматів, зокрема аудіовізуальних. Драматургія життя без жодних вигаданих елементів часто перевершує художні сценарії. Однак для трансформації зафіксованої реальності у мистецькі твори потрібне осмислення, яке перетворює фрагментарні записи на цілісні документальні наративи.

Слід зазначити, що документальна подія, сама собою зафіксована у часі, є питанням миті. І лише мистецьке осмислення, а з часом і переосмислення здатне надати цій події або її зафіксованому прояву подальше «життя» в контексті культурної пам'яті. Ми живемо в жорстокий час, коли те, що шокувало на початкових етапах повномасштабного вторгнення — обстріли житлових будинків, інфраструктурні руйнування, шахедні загрози — поступово перетворюється на суху статистику і втрачає свій попередній емоційний вплив. Єдине, що завжди залишається дієвим виміром, як і в кінематографі, — це людина, тобто персональна людська історія. Проте навіть такі історії можуть викликати несприйняття, як захисну реакцію і залишитися лише інформаційним повідомленням у формі шокуючої фотографії чи подієвого репортажу. Документальний кінематограф, у свою чергу, володіє інструментарієм, який, за умови уважного та відповідального підходу авторів, здатен перетворити «малу» форму повідомлення або факту в масштабований документальний кінолітопис. Попри гостроту моменту, така історія здатна перетворитися на універсальну мистецьку форму, яка буде зрозумілою та близькою глядачу, незалежно від часової, географічної дистанції чи навіть за відсутності безпосередньої участі у війні. Аудіовізуальні твори, навіть якщо вони мають форму короткометражного

чи повнометражного фільму, нерідко нагадують великі репортажі з місця подій. Але неігровий кінематограф має рухатись від зображення подій до їхнього переосмислення, яке резонує на глибокому емоційному рівні.

Одним із ключових аспектів художнього документального кіно є здатність створювати кінообрази. Це можуть бути як кінематографічні образи-символи, що мають метафоричне навантаження, так і документальні образи героїв, які стають провідниками змістів і контекстів сучасних подій. Реальні особистості з їхніми унікальними долями та емоціями від пережитого, знаходять безпосередній відгук у глядачів, що ідентифікують себе з ними.

На жаль, ми спостерігаємо тенденцію, за якої наш ворог добре усвідомлює потужність культурної експансії та активно використовує її як інструмент у своїй гібридній війні. Поряд із масштабною діяльністю ботів і поширенням фейкових відеоновин, значні ресурси вкладаються у створення кінематографічних продуктів, які, прикриваючись загальнолюдськими цінностями та універсальними образами, спотворюють факти й просувають маніпулятивну пропаганду. Такі твори маскують ідеологічну брехню під виглядом гуманістичних меседжів, що дає змогу агресору ефективно впливати на думку глядача. І, як результат, ворог перемагає в боротьбі за прихильність західної аудиторії, формуючи розмите уявлення про причинно-наслідкові зв'язки воєнних подій.

У післявоєнний період Франція запровадила програму фінансування низки дебютних малобюджетних кінопроектів. Попри складну економічну ситуацію, ця ініціатива створила сприятливі умови для появи режисерів-новаторів. Ключовими чинниками стали низький бюджет, мобільність зйомок, відмова від шаблонів традиційного кіно та наголос на авторському підході. Це дало можливість молодим митцям експериментувати, формувати нову кіномову й розвивати кіноестетику, яка відображала сучасність. Також важливо зазначити, що цьому процесу сприяла робота кіношкіл і кіноклубів, де активно відбувались перегляди та обговорення світового кінематографа.

Україні, яка нині перебуває в умовах воєнного часу, коли основні державні ресурси спрямовуються на забезпечення військових потреб, слід запозичити цей досвід, запроваджуючи програми цілеспрямованої підтримки документальних кінопроектів, що значно збільшили б їхню кількість. Такі проекти потребують менших бюджетів, ніж ігрові, але водночас виконують кілька ключових завдань: мистецьке осмислення історичних подій, розвиток національного кінематографа та зміцнення культурної дипломатії у світі. Фінансування таких ініціатив можна залучати через міжнародні фонди й донорів, які охоче допомагають Україні, але через свої статутні обмеження не можуть підтримувати військові програми. Хоча подібні ініціативи вже з'являються, потрібно створити єдину стратегічну,

організаційну та комунікаційну платформу, яка об'єднала б зусилля держави й суспільства та забезпечила масштабність даного задуму. Крім того, важливо розвивати спільні комунікаційні майданчики для обговорення питань ресурсного забезпечення, організації показів фільмів в Україні та їхнього просування за кордоном. Лише узгоджена стратегія і скоординована робота здатні привернути увагу міжнародної аудиторії та забезпечити поступальний розвиток українського документального кінематографа навіть у найскладніші часи.

Український документальний кінематограф воєнного часу має унікальну можливість стати інструментом фіксації історії й осмислення сучасних трагічних подій, що призвели до змін у світосприйнятті дійсності. У цьому контексті ключовою є трансформація зафіксованих подій у мистецьку матерію через авторський підхід, який дає змогу перетворити реальність у глибинний художній твір. Це процес, що потребує часу, але не вимагає дистанціювання від подій. Навпаки, робота зі свіжими емоціями здатна виявити та розкрити теми, які наповнюють документальний матеріал глибинними сенсами. Саме завдяки такому підходу, документальне кіно стає не лише відображенням дійсності, а й її переосмисленням, що робить твори універсальними й позачасовими.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Брюховецька, Л. (2022). Кіноверсії російсько-української війни на Донбасі, стаття, Енергія відродження. Українське кіно 2014-2020. Кінематографічні студії. Вип. 13. Колект. монографія. Упоряд. і наук. редактор Лариса Брюховецька. Київ: Редакція журналу «Кіно-Театр», Вид. дім «Освіта України», 18.
2. Бугайова, В. (2022). Український супротив російській агресії в контексті «режисури дії». Культура України, 78. С. 87-93. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.078.11>
3. Косачова, О. (2023). Історична тематика в ігровому і документальному кінематографі: порівняльний аналіз. Культура України, 79, 46-59. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.079.05>
4. Мусієнко, О. (2022). Новітні аудіовізуальні інструменти репрезентації української ідентичності на відеохостингах в умовах російсько-української війни. Культура України, 78. С. 30-37. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.079.01>

Лейт Абдуламір Кадум
кінорежисер, доктор мистецтвознавства (Париж)

МОЇ ВДЯЧНІ СПОГАДИ ПРО НАВЧАННЯ НА КІНОФАКУЛЬТЕТІ, У ЛАВРІ

Здається, що час здатен стерти багато спогадів і подій, особливо коли йдеться про такі складні періоди як 80-ті роки ХХ століття, коли Україна ще не здобула незалежність. Однак ім'я Театрального інституту, що нині має назву Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого та дні навчання в ньому залишаться у моїй пам'яті вічною історією, яку неможливо забути.

Мені приємно висловити найщиріші вітання та побажання керівництву Університету, Інституту екранних мистецтв, деканату, шановним викладачам та адміністрації з нагоди 120-ї річниці заснування університету, де я навчався. Це визначна подія, що відбувається в надзвичайних умовах для України та всього світу.

Дозвольте коротко викласти деякі мої спогади та деталі, які, на мою думку, є важливими для цієї події. Я приїхав до України в 1980 році, щоб опанувати мистецтво кінематографа, покинувши навчання у відомому Паризькому університеті Сорбонна. Багато друзів і знайомих вважали цей мій вчинок авантюризм і насміхалися з мого ризикованого рішення з невідомими наслідками – залишити Париж, Сорбонну.

Спочатку я мріяв опанувати кінематограф та навчатися у ВГІКу, в Москві, і не думав про Київ, через пропаганду, що просувала Москву як центр влади. На той час Радянський Союз заглушував ім'я України, про яку мало хто у світі знав, яка майже не мала власного звучання, так само, як й інші республіки та їхні столиці були лише порожніми назвами. Тож після закінчення року вивчення російської мови (радянські керівники не передбачали навчання української), мене зустрів декан кінофакультету, відомий професор і наставник Микола Іванович Слободян, який помітив мою невпевненість, запитав мене про причини. Я пояснив Миколі Івановичу, що надалі мрію навчатися в Інституті ВГІК, у Москві, а не у Київському театральному інституті. Він був мудрим і впевненим чоловіком, лагідно глянув і зі своєю теплою усмішкою сказав: «Я розумію твоє бажання навчатися в Москві, але хочу, щоб ти знав, що наш Інститут не менш престижний за ВГІК. Спробуй навчатися рік тут, на кінофакультеті, і, якщо тобі не сподобається, обіцяю, переведу тебе, куди схочеш».

Після тривалих вагань я погодився на його пропозицію. Сьогодні ж – надзвичайно вдячний Миколі Івановичу Слободяну за його безцінну пораду. Я швидко забув про престижну Сорбонну та омріяний ВГІК, оскільки фахові знання, які я тут отримав, значно перевищили те, що здобував у Парижі. Тепер я розумію, як мені пощастило навчатися в Україні, в одному з найкращих інститутів кінематографії у світі — у Київському театральному інституті імені Карпенка-Карого. До того ж, життя серед українців, цього талановитого народу, який любить свободу і мир, значно змінили і мої уявлення, і все моє життя.

З нагоди ювілею хочу згадати видатних викладачів, яких неможливо забути. Вони — як зірки на небі моєї дорогої України, яка сьогодні несправедливо палає і кровоточить через російську агресію, що намагається підкорити її своїй владі. Це великі викладачі — мій наставник і майстер, видатний режисер Тимофій Васильович Левчук. Особливо – Володимир Григорович Горпенко, який нами опікувався і став для мене не лише великим учителем, а й добрим батьком і мудрим чоловіком, який змінив моє життя, допоміг досягти успіху й зрозуміти, чого я вартий сьогодні. І це – завдяки його професіоналізму та терпінню. Він залишиться в моїй пам'яті назавжди. Хочу згадати й назвати імена всіх наших викладачів: Кісін Віктор Борисович, Чубасов Вадим Львович, Слободян Микола Іванович, Гресь Віктор Степанович, Горпенко Володимир Григорович, Мусієнко Оксана Станіславівна, Цвіркунов Василь Васильович... Вони — стовпи інституту кінематографії та його вічні символи, студенти їх завжди пам'ятатимуть з глибокою повагою.

Після повернення до Парижа, здобувши ступінь магістра, я почав працювати режисером документальних фільмів на найвідоміших і найбільших французьких телеканалах. Хоча я навчався як режисер художнього фільму і не мав жодного досвіду у сфері телебачення чи документального кіно, та фахові знання, отримані у моєму інституті імені Карпенка-Карого, не залишили поза увагою жодних прогалин і деталей кінематографічної професії. Викладачі надали мені, як режисеру, всі необхідні кваліфікації. Це допомогло працювати в усіх галузях кіномистецтва, сприяло праці без особливих труднощів, а також – досягненню значних успіхів у професійній кар'єрі у такій великій кінематографічній країні, як Франція, батьківщині Годара, Трюффо, французької «нової хвилі»...

Звідтоді й до сьогодні я продовжую успішно працювати як режисер французьких фільмів для провідних світових каналів. Мої фільми отримали 13 нагород на міжнародних кінофестивалях. Я керував телепрограмами та заснував нові телеканали в Дубаї. Епізодично продовжував кредо моїх наставників – викладав фах кінематографа у Парижі, Бельгії, Нідерландах, на Близькому Сході та в Африці.

Через понад двадцять років після закінчення навчання я відчув гостру потребу глибше розвинути викладацькі та теоретичні навички й звернувся до свого великого вчителя Горпенка, попросив його допомоги. Він знову став моїм наставником: я продовжив навчання в аспірантурі мого Університету і в 2019 році захистив в ІМФЕ імені М. Рильського кандидатську дисертацію, що мала назву «Режисура екстремального фільму», чим щиро завдячую моїм науковим керівникам – професору Володимирові Григоровичу Горпенку і особливо доценту Сергієв Миколайовичу Марченку.

Після здобуття ступеня доктора філософії продовжую викладацьку роботу, написав сотні статей з кінокритики для провідних світових та арабських видань, видав кілька книг. Цього року вийшла у світ моя книга у відомому французькому видавництві L'Harmattan. Приємно зазначити, що окремий розділ присвячено життю та творчості великого українського режисера Олександра Петровича Довженка.

Не вистачить сторінок, щоб висловити всю велич вдячності від усіх нас, іноземних студентів з Ємена, Коста-Ріки, Іраку, Алжиру, Судану, Йорданії, Панами, Домініканської Республіки та інших країн, з яких ми приїхали навчатися мистецтву кінематографа, і вклонитися моєму Інституту, нині – Університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого та моїм чудовим викладачам за все, що вони зробили для мене і для нас усіх.

Ще раз найщиріші мої вітання вам усім, хто і нині працює та навчає студентів. І особливо – мій низький уклін великому українському народу. Україна залишиться у моєму серці назавжди, а Університет буде маяком для мене, для людства, для культури та науки. Україна переможе, і хоч би як намагалися цьому завадити вороги, ми побачимо її великою, гордою і незалежною державою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Abdulamir Layth (2024). Cinema de l'etxtreme. Depasser les bornes. Paris, France: L'Harmattan URL: https://www.editions-harmattan.fr/catalogue/livre/cinema-de-l-8217-extreme/75899?srsId=AfmBOooc_zUStYfk8Vuf9kDM0v-K9EBQ17O7-2e4nMxhsCcv4iZezOE
2. Кадум Л. (2014). Особливості режисури екстремального документального фільму. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Вип. 15. С. 89-94.

ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО: СУБ'ЄКТИВНА ДУМКА ТА ВРАЖЕННЯ ПІСЛЯ ПЕРЕГЛЯДУ ФІЛЬМУ «ЗЕМЛЯ»

Минулого року, коли я почав навчання на першому курсі і вивчав біографію О. Довженка, у мене виникло безліч запитань. Я переглянув фільм «Земля», але через незвичність перегляду тогочасних картин він швидко мене втомив, і я не одразу зрозумів його зміст. Проте, повертаючись до вивчення біографії автора, я почав усвідомлювати, наскільки він був неординарною особистістю. Це викликало в мене повагу до його творчості, і я помітив деталі, які раніше залишилися непоміченими. Однак деякі елементи, такі як неймовірна краса пейзажів, вразили мене ще з першого перегляду, засвідчуючи витончений смак митця. Довженко наділив «Землю» символізмом містичного зв'язку українського народу зі своєю землею, наголошуючи розрив між людиною і природою внаслідок колективізації. Тому не дивно, що Левіс Джекоб (американський винахідник джинсів) назвав Довженка першим поетом кіно. Олександр Довженко безперечно є символом і легендою українського кіно, і справив величезний вплив на світовий кінематограф. Людям мистецтва зазвичай притаманний перфекціонізм. Олександр Довженко винятком не став. Він дуже скептично ставився до власних робіт, хоч у кожному вкладав частку самого себе. Патріотизм і його любов до Батьківщини надихають і сьогодні. Звісно, тодішній владі такі волелюбні митці, як Довженко, потрібні не були. Жорстокий період «Розстріляного Відродження» тому факт. Проте слава про Довженка стала набирати величезних обертів серед іноземних країн, про нього дізнався весь світ. Однак критика і натиск з боку влади були страшними. Та митець все одно не схиляв голови і шукав нові шляхи, що підтверджує незламність його духу. Дедалі більше заглиблюючись у його творчість, відчував, що моя повага до нього зростає з кожним днем. Ще більше пошанував його, коли побував на Одеській кіностудії, директором якої є талановитий Андрій Осипов. Екскурсії по різноманітних локаціях, спілкування з однодумцями, вивчення нових фактів про історію кіно – словами не передати тих відчуттів, коли вперше опиняєшся там. «Ми б'ємося за те, чому нема ціни в усьому світі, – за Батьківщину», саме такий вислів став назвою творчого мистецького заходу, присвяченого 130-й річниці від дня народження Олександра Довженка та Дню українського кіно, який відбувся 10 вересня на Одеській кіностудії. Запрошені гості, серед яких були відомі вітчизняні режисери, оператори, сценаристи, актори, представники Одеського відділення Національної спілки кінематографістів України, а також здобувачі

кафедри кіно та телебачення Міжнародного гуманітарного університету, взяли участь у покладанні квітів до меморіальної дошки Олександра Довженка, відкритті експозиції «Творчий світ режисерів» на кіностудії та виставки «Я – України син». Талановиті люди – талановиті в усьому. Саме таке визначення можна дати Олександр Петровичу Довженку. Письменник, художник, режисер – у всьому він був талановитим. І, безумовно, назавжди залишиться в наших серцях. Ми пам'ятаємо і дякуємо Вам, Олександр Петровичу, за вклад в культуру, дякуємо за все!

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Земля (фільм, 1930) – Вікіпедія. *Вікіпедія*.
URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Земля_\(фільм,_1930\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Земля_(фільм,_1930)) (дата звернення: 20.02.2025).

Курбанов Георгій,
*доктор мистецтв, викладач кафедри звукорежисури
Київського національного університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого*

ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА ОНТОЛОГІЇ ФАНТАСТИЧНОГО КІНО І АНІМАЦІЇ В СУЧАСНИХ РЕАЛІЯХ В УКРАЇНІ ТА СВІТІ

Анімаційний кінематограф, розширюючи межі свого застосування, привертає увагу дослідників з різних галузей науки (історії, педагогіки, соціології, мистецтвознавства, філософії). Але за наявності безлічі напрямів вивчення анімації немає її комплексних досліджень. У цій праці анімаційний кінематограф розглядається як об'єкт комплексного гуманітарного дослідження, одну із сторін якого становить філософський аспект. Слід виділити два види анімації – феноменально онтологізовану та феноменально деонтологізовану, ґрунтуючись на тому, що анімоване зображення можна отримати як за допомогою технічного засобу фіксації, так і без нього. При цьому онтологію анімованого зображення можна поділити на дві частини, одна з яких пов'язана з отриманням деякого специфічного матеріалу, друга ж – із поміщенням даного матеріалу в форму, доступну для сприйняття з використанням того чи іншого технічного засобу.

Перша частина деонтологізованого анімованого зображення являє собою цикл, в якому вихідний матеріал трансформується у послідовність площинних образотворчих структур (не менше трьох площинних образотворчих структур), що переходить у форму анімаційної тривалості без демонстраційного апарата або з використанням трансляційного чи проєкційного апарата. Перша частина онтологізованого анімованого зображення відрізняється від деонтологізованого зображення тим, що тут створення анімаційної тривалості відбувається у два етапи: процес трансформації вихідного матеріалу в образотворчу структуру та процес автоматичної фіксації даної структури з перетворенням її на послідовність площинних образотворчих структур.

Друга частина онтології деонтологізованого та онтологізованого анімованого зображення може бути представлена у трьох варіантах. У першому варіанті демонстраційний апарат є елементом ситуаційного континууму, що трансформує сам себе, тому продуктом даної трансформації буде умовно екранна форма анімаційної тривалості. Другий варіант пов'язаний з наявністю трансляційного апарата, де транслюється анімаційна тривалість, трансформує його як елемент ситуаційного континууму, створюючи продукт трансляції – екранну форму анімаційної тривалості. У третьому варіанті проєктована

анімаційна тривалість трансформує проєкційним апаратом незалежну від нього ситуацію, що самореалізується. Продуктом даного процесу є екранна форма анімаційної тривалості як елемент ситуаційного континууму. Велике значення у зв'язку з цим слід надати естетичному компоненту, звернувши увагу на важливість краси та видовищності аніматора, що дає можливість для більш глибокого вивчення аніме, в тому числі й у порівнянні з українською, європейською та американською традиціями.

Близьким до соціально-психологічного підходу є соціально-філософський. С. Неп'єр (Nareir, 2001) у руслі соціально-філософських завдань свого дослідження простежує розвиток японського аніме від появи фільму «Акіра» (1988) до роботи Хаяо Міядзакі «Принцеса Мононоке» (1997). Авторка зазначає належність аніме в Японії до масової культури, тоді як у США – субкультурі. При цьому аніме сприймається як культурна форма, що спирається на попередні високі культурні традиції (кабуки, японські гравюри, традиції світового кіно та фотографії), що піднімає проблеми, відомі з літературних і кінематографічних праць, а це впливає на широке коло глядачів. Пояснюючи свій інтерес до японської анімації,

С. Неп'єр виділяє кілька причин вивчення аніме. Перша – полягає в тому, що для тих, хто цікавиться японською культурою, аніме є захоплюючою сучасною японською художньою формою з власною наративною та візуальною естетикою. Суть другої причини полягає в тому, що аніме з його величезним обсягом тематичного матеріалу відображає сучасне японське суспільство, пропонуючи безліч ідей щодо вирішення значних проблем. Крім того, важливим є той факт, що аніме також є глобальним комерційним та культурним явищем. Ще одна важлива причина дослідження аніме – це його відмінність від домінантної американської культури, що проявляється як у способі оповідання, так і у жанрах, які використовуються, й візуальних стилях. Можна сказати, що С. Неп'єр, аргументуючи причини дослідження аніме, заклала основу вивчення японської анімації з різних точок зору, акцентуючи увагу на трьох її виразних властивостях: апокаліптиці, фестивальності (карнавальності) та елегічності. Запропоновані нею підходи можна використовувати для вивчення не лише даних виразних властивостей аніме.

Історико-філософський ракурс розглядає Ш. Йошіока, (Yoshioka, 2015, с. 256-273). Він пов'язаний з дослідженням творчості японського аніматора Хаяо Міядзакі та розглядом «духу Японії» у його роботах. На думку дослідника, фантазія Міядзакі є не лише засобом для критики суспільства, а й інструментом для злиття минулого та сьогодення. Тому Йошіока розглядає вплив історичних подій і спогадів на творчість японського аніматора. На його думку, історичні періоди Тайсе (1912-1926) та Сева (1926-1989) цікаві для Міядзакі тому, що сам

Міядзакі є свідком подій періоду Сева та спостерігачем архітектурних об'єктів періоду Тайсе. Використовуючи власні спогади та уподобання, Міядзакі створює анімаційні світи, в яких змішує минуле, сьогодення та майбутнє, фантастику та реальність. І мета Міядзакі як аніматора полягає у порятунку минулого, оскільки у ньому серце духу Японії.

Такий історико-філософський підхід до анімації та до аніми зокрема дає змогу розглядати аніматорограф більш комплексно, включаючи не тільки його технічні особливості та культурологічне значення, а й відбиток історичних і національних особливостей, наприклад, духу Японії у творчості Хаяо Міядзакі. Таким чином, анімація є складним феноменом, яка має певну символіку та несе у собі кілька рівнів смислів, що дає їй можливість впливати на розвиток культури, людини та суспільства загалом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алфьорова, З. І. (2004). Міфологія «манги» й аніме у фільмах про віртуальну реальність. Вісник Харківської державної академії культури. Харків. Вип. 15. С. 21-29. Бібліогр.: 15 назв.
2. Napeir, S. J. (2001). *Anime from Akira to Princess Mononoke. Experiencing Contemporary Japanese Animation*. N.Y.: PALGRAVE. 321 p.
3. Yoshioka, S. (2015). Heart of Japaneseness. History and Nostalgia in Hayao Miyazaki's *Spirited Away*. *Japanese Visual Culture. Explorations in the World of Manga and Anime* / ed. by M. W. MacWilliams. USA. С. 256-273.

Вітків Владислав,
доктор мистецтва, викладач кафедри режисури телебачення
Київського національного університету театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

ОСОБЛИВОСТІ ПОБУДОВИ ЕКСПОЗИЦІЇ У КІНОФІЛЬМІ «РОКІ» ДЖОНА ЕВІЛДСЕНА ЯК АВТОРСЬКИЙ ВИКЛАД ОСОБИСТІСНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ ПРОТАГОНІСТА

Постановка проблеми. Сценаристи та режисери ігрового кіно здебільшого використовують експозицію заради введення глядача в історію, яка відбуватиметься після запуску дії як процесу вирішення певної проблеми. Наприклад, американські теоретики та практики кіно Девід Говард (David Howard) та Едвард Меблі (Edward Mabley) називають експозицію частиною драматичного твору, що зображає обставини як передумову історії (Howard, Mabley, 1993, с. 75). Справді, експозиція покликана викласти умови, в яких знаходиться та знаходитиметься протагоніст, і змалювати середовище зародження дії. Але Д. Говард та Е. Меблі також зазначають, що відносять експозицію до оповідного прийому (eng: a narrative device), але не вважають його драматичним (*Там само*). Таке розуміння даної драматургічної секції спрощує її функціональний потенціал. Експозиція є одним з основних елементів, що допомагає зобразити характер протагоніста у його звичному середовищі існування, а тобто у побуті. Саме побутове існування персонажа створює ґрунт для урізноманітнення способів викладу авторського розуміння соціальної реальності через зображення проявів особистості персонажа. Але ж якщо зображення обставин в експозиційній частині стосуватиметься виключно підготовки проблеми, яка постане перед головним персонажем у каталізаторі, то відбудеться певне спрощення проявів його особистості. Прояви стосуватимуться лише потрібних задля підготовки глядача до сюжетної колізії, але не зображення особливостей способу існування головного героя. Такий підхід звужуватиме авторський виклад характеру персонажа лише до тих аспектів, що стосуватимуться передумов колізії. У такому разі постає необхідність у визначенні особливостей побудови експозиції, зорієнтованих на виклад характеру персонажа та розширення авторського інструментарію.

Мета дослідження. Визначити та проаналізувати авторські підходи до викладу особистісної проблематики протагоніста при побудові експозиції в ігровому кінофільмі «Рокі» режисера Джона Евілдсена.

Виклад основного матеріалу. Ігровий кінофільм «Рокі» (1976) режисера Джона Евілдсена (John Avildsen) розповідає історію про невдаху-боксеру Рокі,

якому випадає шанс вийти на двобій із чемпіоном світу заради того, щоб довести власну спроможність. Дж. Евілдсен зазначає, що у сценарії Сільвестра Сталоне (Sylvester Stallone) бокс є випадковим (eng: incidental), а головною стає історія кохання (*сюжетна лінія Рокі – Адріана*) та розвиток характеру протагоніста (Jacobs, EP). Справді, у кінофільмі «Рокі» режисера Дж. Евілдсена сюжетна колізія, що стосується бою Рокі з чемпіоном Аполло Крідом, виступає другорядною, адже саме експозиція задає інший змістовий вектор і пропонує зчитувати не лише історію про двобій, а й характер головного персонажа із його екзистенційною проблематикою.

С. Сталоне та Дж. Евілдсен в експозиції зосереджуються на викладі способу існування Рокі, через який розкривають його характер. Слід зазначити, що експозиційна частина займає чималий відрізок хронометражу фільму (п'ятдесят шість хвилин) і завершується каталізуючою подією – пропозицією агента Аполло Кріда вийти на двобій. Саме це формулює проблему та дію Рокі. У сценах, викладених до каталізатора, С. Сталоне та Дж. Евілдсен знайомлять глядача з різними векторами життя головного персонажа, а саме: стосунки з оточенням, бокс, заробіток, побут вдома, «вуличне життя». Зазначені вектори можемо об'єднати у певну тематичну групу, що відображає самотність і нереалізованість Рокі. Наголосимо, що дія головного персонажа в експозиційній частині відбувається у внутрішній площині, адже він зосереджений на вирішенні особистісних питань, але не на подоланні зовнішніх обставин. Саме це виступає ґрунтом екзистенційної проблематики персонажа, на якому виникає потреба довести собі власну спроможність. Слід зазначити, що експозиційні сцени не пов'язані між собою, не мають чіткого причинно-наслідкового зв'язку та розірвані часовими цезурами. Саме такий спосіб викладу утворює своєрідне зображення життя протагоніста, що споріднене із поняттям, запропонованим Зігфрідом Кракауером (Siegfried Kracauer), – «потік життя» (eng.: «flow of life») (Kracauer, 1997, с. 71-72). Лише один вектор у експозиції має спрямованість та послідовність, а саме вектор особистих стосунків Рокі із дівчиною. Його реалізовано через сюжетну лінію *Рокі – Адріана*. Зазначена сюжетна лінія виступає основним провідником авторської теми, адже пов'язана із вирішенням особистісної проблематики головного персонажа. Такий підхід до побудови експозиції зосереджений не на підготовці до викладу проблеми персонажа, тобто й не на інтризі, а існування головного персонажа. Зазначена особливість полягає у відображенні особистісної проблематики персонажа через виклад його побутового існування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Howard, D., Mabley, E. (1993) The Tools of Screenwriting: A Writer's Guide to the Craft and Elements of a Screenplay. New York : St. Martin`s Griffin.
2. Jacobs, J. (2014) Rocky Road To a Classic. PopEntertainment.com. URL : http://www.popentertainment.com/features_directors/avildsen.htm
(Дата звернення: 08.11.2024).
3. Kracauer, S. (1997) Theory of Film. The Redemption of Physical Reality. Princeton : Princeton University Press.

*Івашечкіна Марія,
аспірантка, викладач кафедри режисури телебачення
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

РЕФРЕЙМІНГ ЯК МЕТОД ПРОФЕСІЙНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ТЕЛЕВЕДУЧОГО В КАДРІ

Комунікація телеведучого в кадрі має критичне значення для успішної подачі інформації та утримання уваги глядачів. Ведучий виступає не лише передавачем інформації, а й медіатором між аудиторією та іншими учасниками телепрограми. Важливим аспектом є не лише зміст переданої інформації, а й спосіб її подачі, який забезпечує емоційну взаємодію з глядачами та підтримує довіру до джерела інформації. Таким чином телеведучий має володіти певним набором навичок, що допоможуть йому досягти поставлених цілей під час ефіру.

Проведення інтерв'ю є важливою складовою роботи телеведучого, особливо у форматах інформаційних, розважальних та ток-шоу програм. Від ведучого вимагається не лише вміння ставити питання, а й забезпечувати логічний розвиток бесіди, підтримувати динаміку діалогу та залучати як гостей, так і глядачів до інтерактивної комунікації. Одним із дієвих методів проведення інтерв'ю є використання рефреймінгу.

Поняття «рефреймінг» утворене від англійського frame (структура, рамка, кадр) і позначає зміну фрейму, переміщення певного образу чи переживання до нової рамки на підставі трансформацій сенсової актуальності певних подій і розмежування наміру та поведінки. Термін уведено в 1982 р. американськими вченими: програмістом і лінгвістом Дж. Гріндером і психологом Р. Бендлером (Університет Санта-Круза, штат Каліфорнія) у розробленій ними програмі. Рефреймінг застосовується при невідповідності контексту як ситуативної рамки повідомлення й безпосереднього сенсу комунікативної поведінки: зміст будь-якої події залежить від того, у яку рамку його вміщено, тобто, змінюючи рамку, можна змінити зміст (Селіванова, 2006).

Отже, моделюючи реальність, людина викривлює, переживає, інтерпретує лише відфільтровану версію дійсності, зміна змісту чи контексту якої зумовлює зміни в поведінці й реакціях особистості. Суть рефреймінгу і полягає саме в «баченні речей у різних перспективах або в різному контексті» (Бронікова, 2008, вип. 2), бо навіть у «найоб'єктивніших» інформаційних повідомленнях, подіям у будь-якому разі надається певне значення через уміщення їх у відповідні контекстуальні межі (Ковалевська, ЕР, с. 286).

За допомогою рефреймінгу ведучий може скорегувати контекст розмови, «розкрити» гостя і створити потрібний контент. Одним із головних завдань телеведучого є підтримка позитивної атмосфери під час інтерв'ю.

Інтерв'ю часто є стресовою ситуацією для гостя, і рефреймінг може допомогти знизити напругу, підвищуючи довіру та розслабленість під час бесіди. Якщо гість стикається з труднощами у відповіді на запитання або виглядає занадто напруженим, інтерв'юер може використати рефреймінг для зміни контексту питання, зосереджуючи увагу на позитивних моментах або менш формальному підході. Приклад: Замість того, щоб запитати: «Чому ви залишили попередню роботу?», можна переформулювати: «Що нового ви дізналися з попереднього досвіду і як це може допомогти вам у новій ролі?»

Не секрет, що розмова перед камерою провокує додатковий стрес у гостя та глибоко впливає на його поведінкові прояви. За допомогою рефреймінгу ведучий може впливати на зниження тривожності у гостя.

Гості часто можуть нервувати через запитання про помилки або невдачі. Рефреймінг дає змогу перетворити ці запитання на можливість для співбесідника показати свої навички вирішення проблем або здатність навчатися на власному досвіді.

- Приклад: Замість того, щоб запитувати: «Розкажіть про свою найбільшу помилку в кар'єрі?» інтерв'юер може спитати: «Які цінні уроки ви винесли з досвіду, коли зіткнулися з викликами на цій посаді?»

Іноколи гість може давати короткі або формальні відповіді на запитання, особливо якщо інтерв'ю має дещо стресовий характер. Рефреймінг допомагає перенаправити запитання так, щоб людина відчула себе більш комфортно і дала більш докладну відповідь.

- Приклад: Замість того, щоб запитувати: «Які ваші сильні сторони?», можна переформулювати як: «Що вас найбільше надихає у роботі і допомагає досягати успіху?»

Якщо під час інтерв'ю виникають напружені або конфліктні моменти (наприклад, через незручне питання або негативний досвід співрозмовника, рефреймінг дозволяє змінити напрямок розмови та зменшити напругу.

- Приклад: Якщо гість згадує про негативний досвід з попереднім інтерв'ю ведучий може запитати: «Як цей досвід вплинув на ваш розвиток і чого ви навчилися в цій ситуації?»

Рефреймінг допомагає інтерв'юеру будувати більш емпатійну і позитивну взаємодію, оскільки дає змогу бачити ситуацію з точки зору гостя програми. Це робить діалог більш природним і доброзичливим, допомагаючи інтерв'юеру

краще зрозуміти психологічний портрет та індивідуальні особливості співрозмовника, а отже, записати насичений і цікавий контент.

- Приклад: Замість того, щоб запитувати: «Чому ви вирішили змінити кар'єру?», інтерв'юер може переформулювати як: «Що вас найбільше захоплює в новому напрямку, який ви обрали для себе?»

Для навчання майбутніх телеведучих слід моделювати ситуації з використанням когнітивних методів, як тренінг для підвищення професійних навичок. Такі вправи допоможуть їм розвивати вміння швидко змінювати контекст розмови, керувати емоціями та тримати увагу аудиторії.

Ось декілька прикладів:

1. Вправа «Позитивний поворот»

Ця вправа вчить майбутніх телеведучих миттєво змінювати негативну або незручну ситуацію в ефірі на позитивну або конструктивну.

Як виконувати:

- Під час підготовки до ефіру, продумайте кілька можливих негативних сценаріїв (гостя можуть критикувати, аудиторія ставить провокаційні запитання або трапляється технічна помилка);
- Придумайте різні способи, як можна швидко перетворити ці ситуації на позитивні або конструктивні. Наприклад, якщо гість критикує когось, ви можете звернути увагу на конструктивні пропозиції або запитати, як вони пропонують покращити ситуацію.

Мета: ця вправа допомагає телеведучим вчитися оперативно адаптуватися до непередбачуваних ситуацій і зберігати контроль над тоном програми.

2. Вправа «Повернення до теми»

Майбутні телеведучі повинні вміти швидко та плавно повертати розмову до основної теми, якщо дискусія виходить за межі планованого.

Як виконувати:

- Виберіть гіпотетичний сценарій, де гість або учасник програми починає відхилятися від теми або надмірно заглиблюється в особисті питання;
- Придумайте кілька способів, як можна тактовно повернути розмову до основної теми, не образивши гостя та зберігаючи природний хід бесіди.

Приклад: «Це дуже цікава думка, але давайте повернемося до нашої головної теми й обговоримо, як це стосується...»

Мета: ця вправа розвиває навички керування розмовою та здатність тримати увагу аудиторії на важливих аспектах.

3. Вправа «Зміна фокусу на аудиторію»

Успішні телеведучі вміють підтримувати взаємодію з аудиторією, навіть якщо тема стає складною або гість відхиляється від основної думки.

Як виконувати:

- Візьміть кілька прикладів ситуацій, де гість занадто заглиблюється в технічні деталі або починає використовувати незрозумілі терміни;
- Потренуйтеся змінювати фокус розмови, спрощуючи інформацію або повертаючи увагу до потреб аудиторії.

Приклад: «Це дуже важлива інформація. Можливо, ми можемо більш просто пояснити нашим глядачам, як це працює і як це стосується їхнього життя?»

Мета: ця вправа допомагає майбутнім телеведучим покращити навички пояснення складних тем та взаємодії з різноманітною аудиторією.

Завдання телеведучого під час інтерв'ю є багатограними і вимагають комплексного підходу до управління бесідою, комунікативною взаємодією та утриманням уваги аудиторії. Ведучий повинен не лише підготовлювати та ставити запитання, а й контролювати динаміку інтерв'ю, підтримувати комфортну атмосферу для гостя, а також інтегрувати глядачів у процес спілкування. Успішне виконання цих завдань сприяє створенню змістовного та цікавого інтерв'ю, що відповідає як очікуванням аудиторії, так і професійним стандартам тележурналістики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бронікова, С. (2008). Рефреймінг як когнітивна методика управлінської практики. Демократичне врядування. Електронне наукове фахове видання, вип. 2.
2. Ковалевська, Т. Ю. Комунікативні аспекти нейролінгвістичного програмування. С. 286.
3. Селіванова, О. (2006). Сучасна лінгвістика [Текст] : [термінол. енцикл.]. Полтава: Довкілля. С. 517.

*Коломієць Кирило,
студент групи 1-КЗН Київського національного
університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого*

ВІД УКРАЇНИ ДО ДІСНЕЯ: ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ВОЛОДИМИРА ТИТЛИ

Володимир (Білл) Титла народився 25 жовтня 1904 року в Йонкерсі, штат Нью-Йорк (Tytla, Wikipedia. (б. д.)? ER). Його батько Пітер народився в Підгайцях на Галичині, що входила тоді до Австро-Угорської імперії. До народження Володимира він був кавалеристом в армії імператора Франца Йосифа. Батько Пітера — український фермер, купець з вищого середнього класу, займався бондарством.

За спогадами сестри Володимира – Анни, – він був єдиним у родині, хто виявляв якийсь талант до мистецтва. У дитинстві він копіював комікси «Бастера Брауна» і «Дітей Катценджаммера» і, водночас, малював зображення ковбойських боїв на папері. Саме цей момент визначить подальший вектор розвитку Титли.

1914 рік став вирішальним для Білла. Він разом із дядьком відвідав показ у Мангеттені короткометражки Вінзора Маккея «Динозаврик Герті», в якому мультиплікатор взаємодіяв наживо на сцені з анімаційним фільмом за участю динозавра. Це був справжній прорив, оскільки на той момент нічого подібного не було.

Невдовзі Титла вступив до Нью-Йоркської вечірньої школи промислового дизайну, щодня добираючись туди з Джерсі-Сіті, куди його родина переїхала з Йонкерса.

До 1920 року 16-річний Титла заробляв \$1,50 на день, шість днів на тиждень, пишучи титри на анімаційній студії «Парамаунт» у Нью-Йорку, де його прозвали «Титла-Титлер». І мірою того того, як мультфільми ставали дедалі популярнішими, навколо Нью-Йорка з'являлися нові студії, і Титла швидко навчився ремеслу анімації без відриву від виробництва – на околицях міста, працюючи над короткометражками «Мюта та Джеффа» у студії Рауля Барре в Бронксі, і в центрі – над «Притчею» у студії Джона Террі в Грінвіч-Віллідж.

У березні 1923 року, Титлу найняли для роботи над анімацією серії байок Езопа для брата Джона Террі — Пола. Останній найняв штат із двадцяти художників і з 1920-го по 1929 рік створив понад 460 односерійних байок. Здатний намалювати все, що йому доручали, Титла швидко довів свою цінність, щотижня створюючи величезну кількість анімаційного матеріалу.

У листопаді 1928 року на екрани вийшов короткометражний мультфільм із синхронізованим звуком, в якому з'явився новий персонаж — Міккі Маус. «Пароплав Віллі» настільки потужно увірвався на анімаційну сцену, що закріпив статус Діснея, і вивів анімацію з німого кіно в звукові фільми так само, як «Джазовий співак» за рік до того у повнометражні фільми.

Однак, первісно, Титла не цікавився анімацією як індустрією. Ба більше, він ніколи не чув про Волта Діснея та його роботи. Як пише історик Джон Канемейкер, художник побачить роботи Діснея лише в Парижі у 1929 році. На стиль Володимира Титли вплинуло навчання у скульптура Шарля Десп'є. Саме його настанови про рисунок (як скульптуру, що є за сутністю найвищим досягненням) утвердили стиль, який зробить його в майбутньому відомим.

Титла так говорив своїм студентам на студії Діснея у 1936 році:

«Проблема <...> полягає в тому, щоб спробувати відчувати різні види текстури <...> плоті, підборіддя гномів, малюнок очей, рота, текстуру волосся і старої тканини, щоб вона здавалася важкою, немитою пару сотень років, згідно з історією <..>. Надайте трохи індивідуальності та характеру рукам, рукам, які мають кісточки, які виглядають трохи постарілими, але не виглядають відразливими <..>. руки, які виглядають як руки старого чоловіка, а не як щось, що було вичищено, наманікюрено та відполіровано <...> руки – це найкраще, що можна намалювати, наскільки я можу судити. Це як малювати людину зі зламаним носом чи вивихнутою щогою. Це набагато цікавіше, ніж ідеальне і гладеньке обличчя, один бік якого схожий на інший. У цьому краса малювання карликів» (Канемейкер, 1994, с. 13).

На студії Пола Террі він попрацював до 1934 рр., доки не розчарувався через відсутність інновацій та методику роботи на студії. Його колеги масово звільнялися та їхали працювати до Діснея. Титла відтягував розставання до останнього, доки того ж року, не без впливу листів його друга Арта Беббіта, який вже на той момент два роки працював на Волта, не зголосився поїхати в Голлівуд. 15 листопада 1934 року він офіційно розпочав роботу на новій студії. Титла став одним з найбільш високооплачуваних художників Діснея, отримуючи заробітню плату у 300 доларів на тиждень (Канемейкер, 1994).

На студії Діснея Титла охоче брав участь у позаурочних заняттях з «Аналізу дії», які проводив Дональд Грем. «Я повірив у них, як у тонну цегли», – казав він. – Це справді врятувало мені життя. Я був у періоді між старою та новою стадією анімації. Запуск [фільмів – К. К.] у сповільненому русі був для мене наче підняттям завіси. Потім ще одним одкровенням стали сеанси «sweatbox» [тобто критика проб олівцем у проєкційній кімнаті – К.К.]. Зрештою, якщо ти робиш анімацію і прокручуєш її достатньо разів, ти маєш побачити, що

з нею не так. Ці речі, а також навчання в художній школі [в Нью-Йорку та Європі – К. К.] вплинули на мій підхід до роботи.

Упродовж свого «випробувального», 1935-го, року анімація різноманітних персонажів Титли продемонструвала свою багатогранність. Він створив відому комічну корову Кларабель у «Пожежній бригаді Міккі»; романтичних пряникових хлопчика та дівчинку, а також галасливих суперників – тістечка «Їжа ангела» і «Їжа диявола» у короткометражці «Карнавал печива» та інші роботи.

Титла інстинктивно прибільшував свої малюнки, щоб переконливіше виражати емоції та оживляти персонажів. За словами художника, функція анімаційних мультфільмів полягає в тому, щоб не робити їх надто натуралістичними. Цю ж думку поділяв і Дісней. 1936 року, під час однієї з лекцій, В. Титла знайомиться з 22-річною актрисою Адрієнн ле Клерк. У 1938-му, вони одружилися. Від цього шлюбу народилися їх син і донька (Канемейкер, 1976).

Здавалось би, життя склалося мов казка. Заробіток гідний, сім'я, кар'єра... Ідеальна казка, справжній приклад успіху.

Однак історія мала неочікуваний поворот. 28 травня 1941 року, коли виробництво мультфільму «Дамбо» наближалось до завершальної стадії, Арт Беббіт (якого Волт Дісней звільнив за профспілкову діяльність) та художник-макетник Девід Гілберман очолили страйк понад 300 працівників студії Діснея, вимагаючи представництва профспілки. Дісней перебував у фінансовій скруті з 1939 року, коли війна в Європі скоротила 45% його доходів, що призвело до звільнень співробітників і порушення обіцянок щодо гарантій зайнятості, підвищення заробітної плати та бонусів.

На подив і жах Волта, Титла приєднався до страйку. Цей запеклий страйк тривав до середини вересня і викликав такі розбіжності, що докорінно змінив хід розвитку американської мультиплікації. Волт сприйняв «нелояльність» страйкарів як особисту образу і зіпсував саму анімацію. «Дух, який відіграв таку важливу роль у створенні мультиплікаційного середовища, знищено», – писав він у листі до оглядача Вестбрука Пеглера від 1 серпня 1941 року. «Я відчуваю глибоку огиду і з радістю звільнився б і спробував знайти себе в іншому бізнесі, якби не вірні хлопці, які вірять у мене».

Завжди обережний, Титла покинув студію Діснея лише після того, як отримав пропозицію роботи на Сході. Пол Террі знову увійшов у життя Титли, приїхавши до Голлівуду, щоб заманити великого аніматора повернутися до його студії. Титла звільнився зі студії Діснея 25 лютого 1943 року, про що він шкодуватиме всі останні двадцять п'ять років свого життя.

Після звільнення зі студії, Пол Террі знов запросив Білла працювати на нього. За рік він і звідти звільнився. Восени 1944 року Титла приєднався до

Paramount/Famous Studios як режисер театральних короткометражок «Попай», «Маленька Одрі» та «Маленька Лулу». Але він все ще сумував за студією Діснея. У листі від 14 червня 1946 року кастинг-директор Walt Disney Productions Джей Кей Петерсон відкинув пропозицію Титли надіслати йому анімацію для завершення роботи в його будинку в Коннектикуті.

Останній успіх Титли в анімації можна побачити у фільмі «Неймовірний містер Лімпет» 1964 року, з Доном Ноттсом у ролі риби. Це був останній проблиск у його творчості.

Останні чотири роки життя були пов'язані з погіршенням здоров'я. Він осліп на ліве око, переніс «безліч дрібних інсультів» і дедалі більше втрачав орієнтацію.

«Я хотів би повернутися до Діснея, щоб померти, – так казав Титла Джону Кулхейну в приватній розмові незадовго до смерті (Канемейкер, 1994, с. 28).

Але Волт Дісней, людина, яка цінувала великий талант Титли і знала, як найкраще їх використати, помер 15 грудня 1966 року. А сам Білл піде з життя 31 грудня 1968 року на власній фермі.

І хоч у цієї історії немає «хепі-енду», проте не слід недооцінювати вклад Володимира Титли в розвиток світової анімації. Можна із впевненістю сказати, що саме йому належить вирішальна роль у формуванні рисунка, як невід'ємної частини анімації — мистецтва, яке здатне викликати найширший спектр емоцій. Він назавжди в анналах історії. І що не менш важливо — з українським корінням.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Wikipedia. (б. д.). Bill Tytla. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Bill_Tytla
2. Канемейкер. Дж. (1976). Володимир Вільям Титла: «Мікіланджело» анімації. *Cinefantastique*, 5 (1). С. 6-15.
3. Канемейкер. Дж. (1994). Володимир Титла. Katonah Museum of Art.

*Демура Алла,
аспірантка кафедри кінознавства Київського національного
університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого*

РЕЖИСЕРИ ПОТВОРНОГО. ПРО МИСТЕЦЬКЕ ОСМИСЛЕННЯ НАСИЛЬСТВА І ТРАВМИ В СУЧАСНОМУ ІГРОВОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КІНО

У сучасній українській кінематографічній практиці з'являється нова форма авторського висловлювання, що характеризується не лише реалістичним, а й естетичним відтворенням дійсності. Потворність цієї дійсності визначена гостросоціальними проблемами в суспільстві та війною, яка триває десять років, провокуючи деяких режисерів на мистецьке осмислення насильства. Характерною ознакою їхніх фільмів також є травматичність.

У цій науковій розвідці розглядаються стрічки таких сучасних режисерів, як Мирослав Слабошпицький, Валентин Васянович, Наталія Ворожбит і Марина Ер Горбач. Предметом дослідження є модули мистецького відтворення жаху. Також наводиться кілька спостережень щодо феномену травми на матеріалі фільмів зазначених режисерів.

Фільм «Плем'я» (2014) є дебютним повнометражним фільмом М. Слабошпицького і першою українською стрічкою, в якій наявне мистецьке осмислення травми. Сам по собі фільм містить багато сцен насильства – сексуальну експлуатацію дівчат, безжальні побої головного героя, жорстоке вбивство ним ватажка банди і його поплічників у фіналі. У творчості М. Слабошпицького (як і пізніше у В. Васяновича та Н. Ворожбит) насильство не функціонує як інструмент, а набуває самостійної ціннісної значущості, виступаючи як самоціль.

Проте у фільмі є сцена, яка буквально уособлює собою поняття травма. Подібна (з точки зору репрезентації травми) сцена наявна в кожному з фільмів цієї розвідки, які власне й об'єднані травматичністю зображуваного. У «Племені» це сцена абортів. Брутального за характером, цинічного за суттю, буденного та рутинного для виконавиці процедури, яка не проявляє хоч найменшої емпатії до пацієнтки чи радше клієнтки. Говорячи про героїню, яка прийшла робити аборт в кустарних умовах й безперечно переживає дуже сильний стрес, попри фактично перенесені нею тортури, і незважаючи на травматичність і шокуєчий ефект зображуваного для глядача (мистецька провокація виконана режисером майстерно), ми не сприймаємо її «жертвовність».

Спостереження перше: Характерною особливістю травматичних сцен сучасного українського кіно є те, що, попри високу концентрацію насильства, а часом навіть втрату суб'єктності, персонажі в них не зображуються (і відповідно не сприймаються) ані як герої, ані як жертви. Митців насамперед цікавить, як персонаж травматичної сцени справляється (чи не справляється), бореться (чи адаптується), як на жахливі події та обставини реагує його психіка. Для цього режисер доводить героя до «деструкції».

Спостереження друге: травматичне не викликає співчуття, адже відчуття жаху переважає. Цим феномен травматичного відрізняється від трагічного в кіно – травматичне, окрім ефекту жаху, не дає відчуття жалю і, відповідно, катарсису. Тут слід зауважити, що йдеться конкретно про травматичні епізоди, а самі по собі травматичні стрічки якраз навпаки, максимально «активізують» співчуття: дистанціювання, яким психіка глядача «реагує» на сцени жорстокості, створюючи прірву між глядачем і героєм, допоможе подолати емпатія.

У фільмі В. Васяновича «Атлантида» (2019) прикладом такої травматичної сцени є епізод ексгумації тіл з місця масового поховання з подальшим беземоційним описом моторошних своєю реалістичністю останків судмедекспертом.

Спостереження третє: травматичне позбавлене поетики і подається прямолінійно. Як і у сцені абортів в «Племені» М. Слабошпицького, у кадрах ексгумації тіл в «Атлантиді» В. Васяновича немає притаманного трагедії «оплакування» жертви чи бодай найменшого натяку на демонстрацію жалю. Знову спрацьовує мистецька провокація, підкріплена демонстрацією правдоподібної реакції на споглядання трупів, що розкладаються, – герой блює. Буденність тону, з яким судмедексперт надиктовує своє заключення секретарю мірою огляду останків тіл, контрастує з виникаючими в уяві глядача імовірними обставинами загибелі цих людей. Знову жах переважає жаль, і замість катарсису виникає травматичність.

Аналогічного ефекту В. Васянович досягає в сценах тортур іншого свого фільму – «Відблиск» (2021). Реальність зображуваних у стрічці катувань підтверджена свідченнями Станіслава Асєєва про жахи в'язниці «Ізоляція» в його книзі «Світлий шлях». При цьому В. Васянович, маючи ідею зняти антологію тортур за книжкою С. Асєєва, відмовився від свого наміру, бо, за його висловленням, «це було б неможливо дивитися». Отже, травматичність в ігрових фільмах ризикує бути нестерпною, а відтак має бути «дозованою».

Спостереження четверте: травматичність усього ігрового фільму визначається травматичністю деяких сцен.

Архіжорстоке катування українського воїна АТО російськими бойовиками у «Відблиску» є прикладом такої сцени. Її гіперреалістичність не лише

контрастує з меланхолійним темпоритмом, атмосферою й образним наповненням решти фільму, а й наділяє весь фільм ознаками травматичного.

У фільмі Н. Ворожбит «Погані дороги» (2020) подібною травмуючою реалістичністю вражають новели про українську журналістку, яка потрапляє в полон до сепаратиста-сади́ста, та про військову медсестру, яка везе до дружини обезголовлене тіло українського військового, її коханого. І хоча за змістом інші новели порушують дуже некомфортні (в певному сенсі травмуючі) питання етичного характеру – як-то в новелі про задавлену курку, за яку власники видурюють ледь не усе наявне майно у необачної водійки, що прийшла до них вибачатися за скоєне, – своєю формою тільки сцени катування та знущання або навіть лише розповіді про них, визначають травматичність усього фільму.

Спостереження п'яте: режисери намагаються відсторонитися від безпосередньо зримого «суб'єктивного» насильства, яке здійснює чітко впізнавана сила. У стрічці М. Ер Горбач «Клондайк» герої зіштовхуються з непереборними обставинами, які, за всіма ознаками, містять воєнний (наси́льницький) характер: стіну їхнього будинку зруйновано снарядом; з неба просто на подвір'я падають тіла жертв сумнозвісного рейсу; до оселі вриваються люди у воєнній формі (абстрактні сепаратисти кавказької зовнішності) і вчиняють насильство щодо героїв: спочатку застрелюють їхню корову, а потім і чоловіка головної героїні, вагітної Ірки, проте вголос ані авторкою, ані героями не називається конкретне джерело цього зла. Подібним чином із неназваним злом взаємодіють герої фільму В. Васяновича «Атлантида». Таке відсторонення дає змогу сепарувати насильство та дослідити реакцію на нього. У цьому контексті не застосовуються ані правові, ані моральні категорії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асєєв, С. (2021). Світлий шлях. Історія одного концтабору. Київ: Видавництво старого Лева. 448 с.
2. Брюховецька, Л. (2022). Кіноверсії російсько-української війни на Донбасі, стаття. Енергія відродження. Українське кіно 2014-2020 ; упор. і наук. ред. Л. Брюховецька. Кінематографічні студії. Випуск тринадцятий [колект. монографія]. С. 18. Редакція журналу «Кіно-Театр», Видавничий дім «Освіта України».
3. Мусієнко, О. (2022). Новітні аудіовізуальні інструменти репрезентації української ідентичності на відеохостингах в умовах російсько-української війни. Культура України, № 78. С. 30-37. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.079.01>
4. Правило, І. (2023). Вибір жанрів та форм аудіовізуального мистецтва для фіксації та художнього переосмислення тем воєнного часу. Культура України, № 82. Харків. С. 44-52. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.082.05>

*Єсін Олексій,
аспірант кафедри кінознавства Київського
національного університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого*

МІЖ ПАФОСОМ ТА ІРОНІЄЮ: ЕСТЕТИКА АБСУРДУ У ФІЛЬМІ О. ДОВЖЕНКА «ЗВЕНИГОРА»

Якби не жорстоке цензурування мистецтва в Радянському Союзі та заборона, зокрема і на розвиток абсурдизму як напряму, Олександр Довженко міг би стати засновником абсурдистської школи в українському кінематографі, адже елементи абсурду наявні вже в першій кінострічці його трилогії – класичному модерністському фільмі (який у титрах названий «кінопоемою») *Звенигора* (1928). Французький критик і теоретик кіно, керівник мистецького відділу «Юманіте» Леон Муссінак оцінює О. Довженка як «талановитого режисера, що позбавлений забобонів, пов'язаних з театральними постановками, і вміє кінематографічно думати й будувати свій твір» (Драгоманов, 1927). В автобіографії О. Довженко називає *Звенигору* «прейскурант моїх творчих можливостей».

Саме у *Звенигорі* колишній карикатурист і творець комедій О. Довженко проявляє себе чи не найбільшим візіонером українського кіно, майстерно вдається до абсурду:

- з першого епізоду *Звенигори*, коли Вічний Дід розпрягає коня, сідає верхи і «воякою», розмахуючи шаблею, мчить попереду гайдамацького загону (так само абсурдною здається спроможність Діда пустити під укіс потяг);
- поєднуючи міфологічні елементи з буремними сценами війни та революції;
- демонструючи різні епізоди з історії України, які не завжди зберігають хронологічну послідовність на відрізок часу тривалістю два тисячоліття (при цьому герої залишаються незмінними) і завершуються абсурдно-тріумфальною ходою радянської індустріалізації і ніким так і не віднайденим скарбом (немов запитанням, залишеним без відповіді) – ядром нації;
- абсурдистськими сценами: «стара потвора у генеральському мундирі, спираючись на палицю, ледве пересуваючи ноги» (кадр із череватим генералом – цілком у дусі Довженка-карикатуриста), вмовляє

здеморалізованих «бойових орлів» російської армії воювати до переможного кінця;

- зухвалим експериментом: роль Вічного Діда – символу та речника романтично-легендарної старої України і роль «подагричного і нікчемного генерала-напівтрупа», за свідомим рішенням О. Довженка, в *Звенигорі* виконує (до слова, блискуче) один і той самий актор – Микола Надемський;
- плутаниною в сюжетних та ідеологічних лініях фільму – симпатіями в бік більшовизму і надмірним заглибленням у минуле – Довженко асоціативно збирає різні часові сутності в одну велику мозаїку, надто роз'єднану, щоб розшифровка була повною;
- блуканням інтонації між алегорією і пропагандою: навіть будучи захопленим духом свого часу, О. Довженко дає зрозуміти, що майбутнє неможливе поза контекстом минулих століть.

О. Довженко свідомо програмував незвичну – абсурдну – форму, значно випередивши свій час: «Мій тисячолітній, старий, симпатичний, коверзуватий дід! Гайдамаки XVII віку, що погано їздять на конях! І моторошна бійня 1914 року...» (Довженко, 1959). На думку Рольфа Гебнера «він уже тоді застосовував творчий метод, який широко розвинули сьогодні латиноамериканська проза і кінематограф Латинської Америки у своїх пошуках нового “магічного” реалізму» (Гебнер, 1984). Показуючи реальність не прямолінійно, Довженко міг наслідувати творця українського «магічного» реалізму Миколу Гоголя. Цю традицію «Червоний Гофман» (як у своїй статті «Народження майстра», оцінивши «сплетіння реального і фантастичного» в *Звенигорі*, назвав О. Довженка Сергій Ейзенштейн) передав майстрам українського поетичного кіно. Так, долають соціальний абсурд за допомогою засобів комічного, зокрема, Юрій Іллєнко у стрічці «Вечір на Івана Купала» (1969), пізніше розвинувши естетику абсурду у фільмі «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001), Борис Івченко у «Пропалій грамоті» (1972), Іван Миколайчук у «Вавилоні XX» (1979).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Драгоманов С. Леон Муссінак у Києві / С. Драгоманов. 1927. № 19/20 (31/32), жовт. с.4.
2. Довженко О. Про свій фільм / О. Довженко. Олександр Довженко: збірник спогадів і статей про митця ; упоряд. О. Бабишкін. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. С. 23-24.
3. Гебнер Р. Його художній метод / Р. Гебнер. Довженко і світ: творчість О. П. Довженка в контексті світової культури: зб. Київ: Радянський письменник, 1984. С. 18-30.

*Пономаренко Олександра,
аспірантка, старший викладач кафедри режисури телебачення
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

РЕФЛЕКСІЯ ЯК ТЕМАТИЧНЕ ПІДГРУНТЯ ЕКРАННОЇ ТВОРЧОСТІ В ПОСТКОЛОНІАЛЬНОМУ СУСПІЛЬСТВІ НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМІВ «ЧЕРВОНІЙ», РЕЖ. З. БУАДЗЕ, ТА «СЛОВО», РЕЖ. І. ВИСНЕВСЬКИЙ

Аналізуючи динаміку та вектор розвитку українського кінематографа останнього десятиліття бачимо очевидність особливої тематичної уваги до тих фільмів, які актуалізують проблему тоталітаризму, що формує середовище українського суспільства. Тематична орієнтація охоплює проблематику конфліктного зіткнення Волі (як беззаперечної умови успішної самореалізації індивідуума) та Системи (як механізму знелюднення та пригнічення, узурпації свобод і знищення самоідентичності).

Основні вектори розвідки можна сформулювати наступним чином:

- Ідеологія, як механізм реалізації влади тоталітарного державного устрою;
- Роль особистості, масштабу характеру в процесі побудови драматургічного конфлікту «Система-Людина»;
- формування архетипу українського героя в процесі реалізації творчого задуму в екранному творі;
- вплив на формування ціннісної парадигми всередині суспільства, живлення енергії зв'язку минулого із сьогоденням.

Слід зазначити, що подібна модель визначення власної самості як сталого процесу боротьби формує поведінкові маркери в системі визначення «свій – чужий» та орієнтує на модель світосприйняття, де основним є боротьба.

Проте подібна домінація має і зворотний бік. Він полягає у створенні нормативної моделі поведінки «пригнічуваного», що формулює у свідомості глядацької аудиторії відчуття сталого пригнічення як нормативний орієнтир.

Екранні твори мають доволі широкий спектр потенційних можливостей впливу на психологічний, емоційний, інтелектуальний, культурний, соціальний вектор розвитку глядацької аудиторії. Автори цієї розвідки пропонують зосередитися на ролі тематичного спрямування екранних творів у процесі світоглядного формування постколоніального суспільства на прикладі фільмів «Червоний» реж. З. Буадзе та «Слово» реж. І. Висневського.

Формування ціннісних пріоритетів на підставі систематичного проживання історій, які несуть тригерне навантаження, збуджуючи в історичній пам'яті глибинний травматичний досвід, що залишився у спадок суспільству, шлях формування якого зазнав тривалий гніт імперських загарбань, призводить до потенціювання абулії в перспективному баченні майбутнього.

У 2017 році режисер Заза Буадзе створює історичну драму «Червоний», дія якого розгортається в ГУЛАГу у 1947 році. Цей період історії українського народу сповнений болю втрат і знесилення. Відверта жорстокість, демонстрація аморального ставлення до ув'язнених, знецінення людяності як культурна орієнтація представників сили та влади, зіштовхується з виключним проявленням волі головного героя – полоненого воїна УПА Данила Червоного.

Демонстрація головним героєм лідерських якостей – здатності об'єднувати однодумців-українців, брати відповідальність за наслідки спротиву владним структурам, стратегічне мислення, гуманізм – стали запорукою переможного фіналу для головного героя у цій історії.

Короткометражний фільм «Слово» режисера І. Висневського, який отримав у 2018 році нагороду Best Director in short film на міжнародному кінофестивалі New York City International Film Festival, демонструє історію гірко звісного будинку українських письменників у Харкові, що за часів тотальних репресій отримав назву «крематорій». Головним героєм режисер обрав Володимира Сосюру. Цей герой є прикладом, як система руйнує індивідуумів більш тонкої душевної організації, підриває віру в штучні ідеали, на яких будує своє монументальне існування. Сугестія – як наслідок прояву адаптаційної трансформації, що призводить до тривалої й важкої фрустрації, втрати сутнісної ідентичності.

Хоч як би різнилися характери екранних героїв фільму «Червоний» і «Слово», вони обидва траншують ретроспективну ціннісну парадигму, зосереджуючи фокус уваги на поведінці, що продиктована умовами життя в тоталітарній країні.

Ефект адаптаційних змін у свідомості глядацької аудиторії, що формують власний світогляд на подібних образах, має глибинний вплив на формування культурних орієнтацій суспільства постколоніальної обмеженості. В координатах світоустрою подібного суспільства не розглядається модель стосунків, де у фокусі уваги буде людина. Фактично відбувається підсвідоме налаштування на існування єдиної можливої моделі суспільства, побудованої не на засадах здорової конкуренції та гуманізму, а в нескінченному проживанні попередніх тригерних досвідів.

У своєму нещодавньому дослідженні «Культурна орієнтація “мімікрантів”. Пошук національної самоідентифікації в сучасній екранній творчості» авторка

розвідки провела аналіз процесу моделювання поведінкової природи героїв, що втратили власну самоідентичність і адаптувалися до умов середовища. Знову і знову звертаючись до тематичних проявів героїв у проживанні пікових моментів горя, не дозволяючи їм знаходити місце для варіативного світоустрою, окрім нескінченної боротьби за умови відсутності якісних сутнісних змін, постколоніальне суспільство опиняється в пастці історичних ретроспектив у реальному житті.

Нагальна потреба у пошуку новітнього героя, що є транслятором якісно нових культурних орієнтацій, обумовлює необхідність пошуку тем екранних творів, що позбавлені ретроспективного вектора з метою позбавлення «сугестії, як механізму деструкції ментальної резильєнтності українського суспільства, що відбувається в процесі адаптаційної трансформації “мімікрантів”, становить причину невідворотної фрустрації» (Пономаренко, 2024, с. 115).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Пономаренко, О. А. (2024). Культурна орієнтація «мімікрантів». Пошук національної самоідентифікації в сучасній екранній творчості. *Культура України : зб. наук. праць. ХДАК*. Харків, вип. 83. С. 114-122.
2. Кривда, Н. Ю. (2019). Колективна пам'ять як чинник формування групової ідентичності. *Філософські обрії: наук.-теорет. журн. Ін-тут філософії імені Г. С. Сковороди НАН України, ПНПУ імені В. Г. Короленка, Полтава*, № 41. С. 60-77.

*Улановський Дмитро,
аспірант кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та
виробництва Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

ВИКОРИСТАННЯ КОМІЧНОГО В РЕКЛАМНИХ РОЛИКАХ (НА ПРИКЛАДІ ВІДЕОРОЛИКА ДЛЯ БРЕНДУ GONZO)

Сучасна комерційна реклама використовує для реалізації своєї специфічної комунікативної функції – «просувати» – різноманітні креативні прийоми.

Комічне вивчається в естетиці як науці про природу прекрасного та про людську творчість загалом. Там воно традиційно розглядається як естетичний модус поряд із трагічним, прекрасним, потворним тощо. Отже, комічне розглядається нами як масштабний феномен, що є, з медіастилістичної точки зору, основою, значною частиною креативу в рекламі. Комічне як впливовий прийом в рекламному утилітарному дискурсі вивчається також у термінах рекламознавства та практичної естетики. У рекламі найчастіше візуальний код стає елементом текстоутворення, органічно інтегруючись в єдиний текстуальний простір з вербальним кодом, водночас у створенні сенсу повідомлення через інтертекстуальні механізми беруть участь культурні коди.

Комічне в рекламі виконує важливу функцію привернення уваги аудиторії, формування позитивних емоцій і забезпечення запам'ятовування рекламного посилання. Його використання базується на залученні елементів гумору, які можуть включати сатиру, пародію, іронію, абсурд тощо, з метою стимулювання сприйняття реклами як чогось цікавого та привабливого для споживача. Креолізовані тексти (такі, що поєднують вербальні та невербальні засоби) є важливим інструментом сучасних медіа, особливо в рекламних стратегіях, де вербальні та візуальні елементи комбінуються для посилення впливу на аудиторію. Такі мультимодальні тексти поєднують текстові повідомлення та візуальні компоненти, створюючи інтегроване сприйняття інформації. Ця концепція є ключовою для сучасної реклами, де емоційна складова взаємодіє з раціональним змістом. Особливий творчий модус – комічний – реалізується в рекламі за допомогою різноманітних кодів, які доповнюють один одного, беручи участь у формуванні багатопланового сенсу комічного рекламного повідомлення. У комічній рекламі ілюстративно-візуальний ряд має вирішальне значення у змістовному сприйнятті тексту, яке залежить від його наявності чи відсутності. Візуальний компонент у подібних текстах, який реалізує естетичну

функцію, також моделює змістовний простір тексту, доповнюючи вербальну частину рекламного повідомлення.

Західні автори, такі як Г. Кресс та Ван Льюєн (2006), наголошують важливість мультимодальності в медіатекстах, зокрема в рекламі. Вони зазначають, що комбінування візуальних і текстових елементів є основним механізмом ефективної комунікації в сучасному інформаційному середовищі. Креолізовані тексти сприяють формуванню більш глибокого емоційного зв'язку з аудиторією, оскільки візуальні зображення підсилюють значення вербальної інформації, що робить рекламу більш запам'ятовуваною.

У випадку рекламних роликів, що використовують пародію та сатиру, саме креолізовані тексти дають змогу ефективно передати багатошаровість повідомлення. Наприклад, комічний ефект підсилюється через взаємодію гумористичних зображень і текстових коментарів, що разом викликають сильні емоційні реакції у глядача. Згідно з висновками Джона Батмана (2014), візуально-вербальні елементи в комунікації є важливим засобом для підсилення впливу на аудиторію, оскільки вони створюють додаткові рівні значення, які не можуть бути передані лише текстом або лише зображенням окремо.

На прикладі рекламного ролика для бренду екструзійних снєків Gonzo аналізується ефективність використання таких комічних прийомів, як абсурд, пародія та перебільшення для залучення уваги та емоційного відгуку аудиторії. Рекламний ролик був частиною великої рекламної кампанії, реалізованою OMG agency влітку 2024 року.

Слід з'ясувати, у чому виявляється гумористичний характер цієї реклами і якими методами вона досягається. Для зручності аналізу та більшої наочності, розіб'ємо відеоролик на кілька блоків, кожен з яких належить до конкретної частини ролика, що пародіюється.

У рекламному ролику використано низку комічних прийомів, які сприяють приверненню уваги аудиторії та запам'ятовуванню продукту. Основним прийомом є *абсурдність*, що проявляється через перебільшення ситуацій і реакцій персонажів. У центрі сюжету лежить ідея пошуку «таємниці смаку», яка здається персонажам настільки неймовірною, що вони готові використовувати навіть екстремальні і недоречні методи для її розкриття. Це створює комічний ефект, оскільки сама ідея пошуку смаку виявляється гіперболізованою.

Першим прикладом використання абсурду є сцена, в якій герої стають «непомітними», наче шпигуни, лише для того, щоб побачити хрустку структуру снєків. Це перебільшення викликає сміх через невідповідність важливості спостережуваного явища (структура снєків) до методів, що використовуються. Візуальні ефекти, такі як приховування героїв або різкі зміни ракурсів, акцентують абсурдність їхньої місії. Згідно з теоріями комічного абсурду, такі

перебільшені ситуації викликають сміх, оскільки руйнують очікування і перетворюють буденні моменти на екстраординарні події (Mowen, 2000).

Другим прийомом, що підсилює комічний ефект, є *пародія* на популярні техніки розслідувань. Комічний ефект створюється інтертекстуально. Одним із прийомів є комічна ремінісценція (образна, але неявна цитата) або алюзія (явна вказівка, запозичення з книг, пісень, фільмів тощо), реалізована за допомогою звернення до корпусу прецедентних текстів. У переносному вживанні вона відсилає до популярної продукції масової культури, у нашому разі – до сучасних розважальних ток-шоу.

У ролику наявний елемент «екстрасенса», який намагається «побачити» технологію, що робить снєк менш шкідливим. Пародійність також полягає у висміюванні недоведених чи псевдонаукових методів, що часто використовуються в рекламі для переконання споживачів. У даному разі пародійне перебільшення викликає сміх, оскільки «екстрасенс» не може знайти нічого, окрім звичних фактів про продукт, але вперто намагається шукати «щось ще» – фраза, яка постійно повторюється впродовж реклами, наголошує її комічний характер (Meyer, 2000).

Комізм може працювати і в рамках такого прийому семіотизації об'єктів, як «креативні медіа», який може стати основою рекламної кампанії. Прикладом такої семіотизації є гротескний візуальний образ «голубів» – образ, що акцентує візуально і підтекстом властивості продукту – хрусткі й смачні екструзійні снєки.

Іронія також відіграє важливу роль у побудові гумористичного контенту реклами. Фраза «так смачно, що аж не віриться» є центральною іронічною реплікою, оскільки в ній одночасно прихована похвала продукту та сумнів щодо його характеристик. Це створює іронічний відтінок, який дає змогу глядачеві відчувати жарт, що йде врозріз із традиційними рекламними прийомами, де продукція завжди описується ідеально (Berger, 2019).

Гумористичні елементи в ролику працюють на підсилення ефекту впливу на аудиторію, оскільки поєднують абсурдність ситуацій, пародію на наукові підходи та іронічні твердження. Всі ці прийоми спрямовані на те, щоб викликати у глядача позитивні емоції, які залишаться пов'язаними з брендом Gonzo, збільшуючи запам'ятовуваність продукту. Це підтверджується дослідженнями впливу комічного на сприйняття реклами, які показують, що гумор сприяє емоційній прив'язаності до бренду та полегшує сприйняття рекламного послання (Shimp, 2017).

Таким чином, в такому рекламному ролику образ переваги товару був створений за допомогою гумористичних прийомів, таких як абсурдність, іронія та пародія. Маркетингове послання комерційної реклами формулюється засобами комізму як модус практичної естетики. У рекламі це «макроприйом»,

спрямований на досягнення комплексного ефекту (реklamного, що сплітається з естетичним) і покликаний викликати бажання придбати товар або скористатися послугою, а також закріпити за брендом позитивну емоцію.

У контексті навмисного зіштовхування смислів візуалізуються ментальні схеми комічного варіанта розвитку подій. За рахунок того, що у змісті тексту відображаються відхилення від нормативних очікувань, виникає навмисно провокований наслідок комічного – гелозоїчна (тобто сміхова) реакція реципієнта. У рекламній сфері найбільш продуктивний такий модус комічного, як гумор. Його основна функція у рекламі як особливому типі прикладної творчості – бути засобом маркетингового впливу. Він вимагає додаткових аргументів, переконує легкістю сприйняття. Реклама – це креолізований текст, отже одним із перспективних та складних завдань майбутнього дослідження також є класифікація аудіовізуальних комічних прийомів у рекламі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bateman, J. A. (2014). Text and Image: A Critical Introduction to the Visual/Verbal Divide. Routledge. 292 p.
2. Berger, A. A. (2019). Humor, Psyche, and Society. University of Minnesota Press.
3. Kress, G., & Van Leeuwen, T. (2006). Reading Images: The Grammar of Visual Design. Routledge.
4. Meyer, J. C. (2000). Humor as a double-edged sword: Four functions of humor in communication. Communication Theory, 10 (3), 310-331. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2885.2000.tb00194.x>
5. Mowen, J. (2000). Effects of absurdity in advertising: The moderating role of product category attitude and the mediating role of cognitive responses. Journal of Advertising, 29(3), p. 35-44. Retrieved October 10, 2024, from JSTOR.
6. Shimp, T. A., J. Craig Andrews (2017). Advertising, Promotion, and Other Aspects of Integrated Marketing Communications. Cengage Learning. 10th edition (August 7, 2017). 635 p.
7. Рекламний ролик Gonzo Snack. URL: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=E0Hp12jOuU8> (дата звернення 09.10.2024).
8. Філософський енциклопедичний словник: енциклопедія. Національна академія наук України, Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди ; голов. ред. В. І. Шинкарук. (2002). Київ: Абрис. 742 с.

*Хіміч Андрій,
викладач кафедри режисури телебачення Київського
національного університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого*

УЯВА ГЕРОЯ ЯК РЕЖИСЕРСЬКИЙ ІНСТРУМЕНТ КОНСТРУЮВАННЯ ХАРАКТЕРУ ПЕРСОНАЖА

(НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМУ «ЖИТТЯ ІНШИХ» Ф. Г. ФОН ДОННЕРСМАРКА)

Один із ефективних інструментів донесення глядачеві внутрішнього світу персонажа – це власне показ його фантазій, снів і страхів. Так, ще у чорно-білих стрічках зображали очікування персонажів від ситуації, просто ілюструвавши це у сцені («Метрополіс», реж. Ф. Ланг, 1927; «Носферату. Симфонія жаху», реж. Ф. Мурнау, 1922). Сучасне масове кіно привласнило інструмент показу фантазій персонажа, водночас семіотично спростивши субтекстуальний зміст такого інструменту. Таким чином, з'являються фільми, де показ уяви героя є лише інструмент задля подальшого посилення інтриги, але нічого не говорять про сам характер персонажа. Одним із найяскравіших прикладів такого простого застосування уяви персонажа є фільм «500 днів літа» М. Вебба (2009), де головний герой уявляє собі хід подальших подій зі своєю коханою, але в реальності все йде не так (Ebert, 2009, EP). Це свідчить про його бажання, так, однак те, як саме візуально вони показані, абсолютно нічого не повідомляє про героя.

Ми пропонуємо розділити режисерський інструмент прояву уяви героя на два типи субтекстуальних форм – та, в якій домінує візуальна природа, і уява як здатність персонажа до переживання загалом. Перші форми більш зрозумілі, адже йдеться про те, що якщо уява героя унікальна, кожен бачить світ по-своєму, а значить те, яким чином ця уява передана на екрані візуально (камерою, монтажною фразою, кольором) повідомляє глядачеві про характер героя, його світосприйняття. Наприклад, у фільмі «Розмова» Ф. Ф. Копполи (1974) уява головного героя проявлена у вигляді його снів та експресивної фантазії щодо вбивства у сцені в готелі. Таким чином, режисер не просто показує, про що думає персонаж, чого боїться, а й наголошує візуальний бік – світ його уяви холодний, моторошний, небезпечний і наповнений провинною. Особливо слід виділити фільм «Конформіст» Б. Бертолуччі (1970), у якому взагалі весь фільм переданий крізь призму світовідчуття головного героя, а тому він зображений більш кольорово, естетизовано, вичурно, на відміну від реального світу, що його показують глядачеві наприкінці фільму (Ebiri, 2023, EP). Таким чином, режисери

пропонують реципієнтам відповісти на запитання «чому?». Саме таке запитання, як пише дослідниця кіно Л. Сегер, створює субтекст, а отже і можливість проявити характер персонажа (Sege, 2017, EP).

Уява як здатність персонажа є більш тонким інструментом і використовується саме у авторському характероцентричному кіно, в якому не лише уява, а й одяг, мова, вчинки – будують характер персонажа. Яскравим прикладом використання уяви героя задля прояву його характеру є фільм «Життя інших» режисера Ф. Г. фон Доннерсмарка. У ньому йдеться про капітана Штазі – Герда Віслера (У. Мюе), який мусить прослуховувати квартиру відомого драматурга Георга Драймана (С. Кох) у часи «холодної» війни. Спочатку глядачеві показують Герда як холоднокровного капітана, однак надалі така характеристика героя змінюється, хоча зовні це ніяк не проявляється, втім, із часом глядач вбачає у ньому чутливого чоловіка. Виражається це у фільмі не лише у тому, як Герд реагує на сварки драматурга з дружиною чи намагається допомогти їхній парі, а у сцені, коли він слухає гру на фортепіано «Сонати про хорошу людину» – адже він не просто слухає, він здатен відчутти та зрозуміти цю музику. Кінокритик Р. Еберт влучно зазначає, що персонаж Герда складно зрозуміти, адже глядачу показують лише «голе обличчя та маленькі індикатори того, про що він думає» (Ebert, 2007, EP). Увесь процес його підслуховування радше слід назвати аудіовиставою, адже він лише чує репліки героїв, а все інше домальовує у своїй голові. За нього працює його фантазія, яка посилює драматичність реальності, змушує співпереживати героям.

Кінокритик А. О. Скотт зауважує: у фільмі міністр стверджує, що «люди не змінюються» (Scoot, 2007, EP), однак режисер сперечається з цим твердженням і залишає відповідь на це питання глядачеві. Водночас, субтекстуально режисер створює такий характер, який здатний домалювати життя, яке він лише чує, поспівчувати йому, уявити все в деталях і таким чином за допомогою субтексту передати цей характер персонажа, який неможливо однозначно звести до холоднокровного шпигуна.

Отже, уява героя як спосіб прояву субтексту увиразнюється двома способами: камерним показом, тобто безпосереднім зображенням уяви, що трансформоване у способі передачі свідомістю героя або є власне здатністю героя до конкретного переживання у своїй уяві. Таким чином доведено, що уява персонажа є ефективним режисерським інструментом прояву характеру героя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ebert, R. (2007). A bug in his ear URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/the-lives-of-others-2007-1>
2. Ebert, R. (2009). A perfect love not meant to last. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/500-days-of-summer-2009>
3. Ebiri, B. (2023). It's Time to See *The Conformist* Again. Vulture. URL: <https://www.vulture.com/article/movie-review-bernardo-bertoluccis-the-conformist-returns.html>
4. Scoot, A.O. (2007). A Fugue for Good German Men. New York Times. URL: <https://www.nytimes.com/2007/02/09/movies/09live.html>
5. Seger, L. (2017). Writing Subtext: What Lies Beneathro San Francisco: Michael Wiese Productions.

*Сайбеков Максим,
доктор філософії, завідувач кафедри аудіовізуального мистецтва,
ДЗ «Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка»*

СИНХРОНІЗАЦІЯ ЗВУКУ ТА ЗОБРАЖЕННЯ У РАННІХ ЗВУКОВИХ ФІЛЬМАХ: РЕВОЛЮЦІЯ У СПРИЙНЯТТІ КІНО

До кінця 1920-х років кіно було виключно візуальним мистецтвом. Звукове оформлення фільмів супроводжувалося живою музикою в кінотеатрах, кінодекламацією акторів, які перебували на сцені та навіть їздили разом із фільмом, як театральна трупа, інколи використовувалися субтитри й текстові картки для пояснення сюжету.

З винаходом технологій синхронізації звуку і зображення, як, наприклад, систем «Vitaphone» (Вітафон, Вайтафон), «Movietone» (Мувітон), кінематограф зазнав фундаментальних змін. Перший комерційно успішний звуковий фільм, «Співак джазу» (1927), став символом цієї зміни.

У період між 1926 і 1929 роками використовувалися різні системи запису, включаючи звук на плівці, такі як Movietone і RCA Photophone, а також звук на диску, такі як Vitaphone. Ми згадаємо кілька ранніх звукових фільмів різних тогочасних систем запису звуку, що збереглися до нашого часу і покажемо їх вплив на кінематограф і глядачів того часу (White Munden, 1997).

Одним із таких фільмів став американський фільм «Дон Жуан» 1926 року, синхронізована, звукова, романтична, пригодницька кінострічка режисера Алана Кросланда. Фільм за мотивами однойменної епічної поеми лорда Байрона 1821 року. Сценарій написала Бесс Мередіт з інтертитрами Мод Фултон і Волтера Ентоні (Stephens & Wanamaker, 2010).

Хоча фільм не мав синхронізованих діалогів, він містив музичний супровід і звукові ефекти, які були точно синхронізовані з візуальним рядом.

Vitaphone була першою успішною комерційною системою синхронізації звуку і зображення, що давала змогу відтворювати звук за допомогою грамофонних платівок, синхронізованих із кінопроекцією.

Глядачі вперше побачили фільм із музичним супроводом і звуковими ефектами, які були точно синхронізовані з діями персонажів. Це створило зовсім новий кінематографічний ефект, коли музика і звуки могли підсилювати емоційне сприйняття сцен.

Наприклад, звуки дуелей і музика, що супроводжували епічні сцени, додавали напруги й драматизму, що зробило фільм більш динамічним та інтерактивним.

Успіх цього фільму продемонстрував потенціал технології Vitaphone і підготувало ґрунт для створення першого фільму з синхронізованими діалогами – «Співак джазу» (1927), який вивів звукове кіно вже на новий рівень.

Хоча у фільмі «Дон Жуан» продемонстровано можливості синхронізованого звуку, технологія Vitaphone мала свої недоліки. Грамофонні платівки з музикою мали обмежену тривалість, і синхронізація не завжди була ідеальною. Це стимулювало подальші розробки у сфері запису звуку безпосередньо на плівку (оптичний звук), що пізніше стало стандартом.

Наступним фільмом, створеним за допомогою іншої системи звукозапису, стала стрічка «Яка ціна слави?» (What Price Glory?, 1926). Це американський, синхронний, звуковий, комедійно-драматичний, воєнний фільм, випущений Fox Film Corporation. Фільм вийшов із синхронізованою музичною партитурою зі звуковими ефектами за допомогою звукової системи Movietone (Arthur Gewirtz, 2004).

Режисером картини був Рауль Волш. Сюжет базувався на популярній театральній п'єсі, що розповідає про взаємовідносини солдатів під час Першої світової війни. Фільм мав значний вплив на розвиток воєнних драм і суспільне сприйняття війни, а також був важливим кроком у контексті технологічних інновацій у кіноіндустрії.

Фільм відзначився реалістичним зображенням життя солдатів під час війни, що відрізняло його від романтизованих воєнних стрічок того часу. У кінострічці показано складні й суперечливі стосунки між героями, а також акцентовано на безглуздості й стражданнях, спричинених війною.

Реалістичний підхід Волша до теми війни вплинув на подальший розвиток жанру воєнних фільмів, задавши новий тон. Його робота над фільмом «Яка ціна слави?» стала прототипом для майбутніх кінокартин про війну, що прагнули передати правдиві емоції та соціальні наслідки конфліктів.

Як і багато фільмів 1926 року, «Яка ціна слави?» був німим, але на пізніших етапах його показу деякі сцени доповнили звуковими ефектами та музикою через систему Movietone, що вже використовувалася на той час.

У фільмі показані реалістичні звукові ефекти, такі як вибухи та стрілянина, які згодом стали стандартом для звукових стрічок. Це передбачило наступну епоху звукового кіно, коли такі фільми змогли досягати сильнішого емоційного впливу завдяки звуковому супроводу.

Актори Віктор МакЛаглен і Едмунд Лоу, які виконували головні ролі в цьому фільмі, заклали основу для образів типових «солдатів-товаришів», які пізніше часто з'являлися у воєнних фільмах. Їхні персонажі – грубі, але вірні товариші – були в кіно прикладом чоловічої дружби і бойових товаришів, що стало популярним елементом у воєнних стрічках.

Глядачі отримали новий погляд на війну завдяки акценту на повсякденних труднощах солдатів і реалістичному зображенні війни як жорстокого й безглузлого конфлікту. Фільм не лише прославляв героїв-воїнів, а й показував їхню вразливість і складні емоційні стани.

Частково популярність фільму пов'язана з тим, що персонажі розмовляють ненормативною лексикою, що не відображено в інтертитрах, але яку можна розшифрувати читаючи по губах. Таке поєднання гумору і трагічних подій створювало контраст і допомагало глядачам краще сприймати серйозні аспекти стрічки (Bradley, 2004).

Отже, перші спроби синхронізувати звук і зображення були пов'язані з рядом технічних проблем, які довелося подолати: шум, затримка звуку, нестабільна синхронізація. Винаходи та технології, що сприяли поліпшенню якості синхронізації звуку з відеорядом, такі як оптичний запис звуку на плівці та звукові камери, дали можливість знімати події одночасно з записом звуку.

Звукові фільми дали режисерам нові інструменти для побудови сюжету та створення драматичних ефектів. Можливість інтегрувати діалоги, музичні композиції та звукові ефекти значно збагатила кінематографічну мову.

Синхронізація звуку і зображення дала змогу створювати не лише музичні образи, а й втілювати специфічні «звукові простори» – сцени, де звук працює на створення атмосферності, підсилюючи візуальний ряд.

Звук, поєднаний із зображенням, зробив перегляд фільмів більш інтерактивним і емоційно насиченим. Завдяки використанню синхронізованих діалогів і звукових ефектів став можливим ефект занурення глядачів у сюжет. Звукове кіно почало сприйматися як більш реалістичне порівняно з німим.

Синхронізований звук вимагав від акторів змін у підході до гри. Емоції більше не передавалися лише мімікою і жестами; акторська гра почала включати більш тонкі нюанси голосу та інтонацій.

Синхронізація звуку і зображення не просто змінила технічний бік виробництва кіно, а й здійснила справжню революцію у сприйнятті кіномистецтва. Ця зміна перетворила кіно на комплексне аудіовізуальне мистецтво, де звук та зображення разом працюють на створення емоційного впливу.

У подальших наукових пошуках ми здійснимо спробу виокремити основні зміни в кінематографічній індустрії через впровадження звукового кіно.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Gewirtz, Arthur & Kolb, James J. (2004). *Art, Glitter, and Glitz: Mainstream Playwrights and Popular Theatre in 1920s America*. Bloomsbury Academic.
2. Bradley, E. M. (2004). *The First Hollywood Musicals: A Critical Filmography of 171 Features, 1927 Through 1932*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.
3. Stephens, E. J., & Wanamaker, M. (2010). *Early Warner Bros. Studios*. Arcadia Publishing.
4. White Munden, Kenneth, ed. (1997). *The American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produced in the United States, Part 1*. University of California Press.

*Марченко Іван,
аспірант, викладач кафедри кінорежисури та кінодраматургії
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

КІНОМОВА У ВІРТУАЛЬНОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Історія кінематографа налічує майже 130 років безперервної еволюції виражальних засобів і технік, спрямованих на поглиблення глядацького занурення. Кіномистецтво органічно інтегрувало елементи живопису, театру та фотографії, які стали фундаментальним підґрунтям для створення унікальної системи візуально-звукових засобів. Ця інтеграція дала змогу сформувати особливу мову кінематографа, яка продовжує розвиватися з появою нових технологій.

Історично фундаментальними компонентами кіномови стали:

- Кадр як базова одиниця візуальної інформації, що визначає композиційну структуру зображення;
- Ракурс і перспектива для передачі просторових відношень та емоційного навантаження сцени;
- Мізансцена, що включає комплексну організацію простору через декорації, освітлення, костюми та акторську гру;
- Монтаж як інструмент створення наративної послідовності та емоційного впливу;
- Рух камери для динамічного слідування за дією та створення ефекту присутності;
- Звук як потужний елемент емоційного впливу та створення атмосфери.

Еволюція кіномови тісно пов'язана з технологічними інноваціями. Від німого чорно-білого кіно до появи звуку, кольору, широкоформатного зображення – кожен етап технологічного розвитку розширював можливості кінематографічної виразності.

З появою віртуальної реальності (VR) кіномова збагатилася принципово новими виражальними засобами. Ключовими особливостями VR-кінематографа стали:

1. Ступені свободи руху:

- 3DoF (три ступеня свободи): можливість огляду в трьох площинах, що дає можливість глядачеві вільно розширяться у віртуальному просторі;
- 6DoF (шість ступенів свободи): додаткова можливість фізичного переміщення у просторі, що створює повноцінний ефект присутності.

2. Розширена інтерактивність:

- Активна участь глядача у розвитку подій через можливість вибору точки огляду;
- Безпосередня взаємодія з елементами віртуального середовища;
- Впровадження елементів ігрофікації для посилення залучення аудиторії;
- Можливість впливу на розвиток сюжету через інтерактивні механіки.

3. Трансформація традиційних елементів кіномови:

- Відсутність фіксованого кадру на користь сферичного простору;
- Заміна площинного зображення на повне просторове занурення;
- Суб'єктивізація руху камери, що відповідає природним рухам глядача;
- Посилена роль мізансцени для керування увагою глядача в умовах повної свободи огляду;
- Нові підходи до монтажу, адаптовані під специфіку VR-простору.

Фундаментальні відмінності VR від традиційного кінематографа проявляються у:

- Зникненні обмеженого кадру на користь повного сферичного огляду простору;
- Трансформації ролі глядача від пасивного споглядача до активного учасника подій;
- Технічних обмеженнях щодо маніпуляцій з оптикою та фокусом;
- Підвищених вимогах до деталізації мізансцени через можливість детального огляду простору;
- Необхідності розробки нових підходів до режисури та драматургії.

Віртуальна реальність відкриває безпрецедентні можливості для розвитку кіномови, трансформуючи традиційні засоби виразності та створюючи унікальний досвід занурення для глядача. Ця технологія значно розширює інструментарій режисерів, даючи змогу створювати більш інтерактивні та імерсивні наративи, що відповідають сучасним запитам аудиторії на глибоке занурення й активну участь у творчому процесі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Мусієнко О. С. (2023). Кінематограф за Метцем: «Цей смутний об'єкт бажань». Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Вип. 32. С. 76-85. DOI: 10.34026/1997-4264.32.2023.281327.
2. Sherman, W. R., & Craig, A. B. (2003). Understanding Virtual Reality: Interface, Application, and Design. Morgan Kaufmann Publishers.

*Омелянчук Владислав,
аспірант кафедри режисури телебачення Київського
національного університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого*

НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ І КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ: СТРАТЕГІЯ ІНТЕГРАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ СПАДЩИНИ В ЄВРОАТЛАНТИЧНИЙ ПРОСТІР

В умовах глобалізації євроатлантична культурна орієнтація є важливим чинником, що сприяє формуванню єдиного культурного простору, в якому національні культури мають можливість зберігати свою ідентичність і розвиватися через свій внесок у глобальну культурну спадщину. Інтеграція до євроатлантичного простору не передбачає уніфікації або асиміляції, а, навпаки, — створює умови для взаємозбагачення культур, що є важливим для збереження їхньої унікальності. Ефективне просування культурних надбань України на міжнародному рівні сприятиме зміцненню її позицій у світовому культурному контексті. Тривале пригнічення української культури під час періодів окупації негативно вплинуло на її розвиток і впізнаваність за межами країни, що призвело до того, що українська культура залишалася значною мірою поза увагою міжнародної спільноти й мала обмежений вплив на регіональному рівні. Після тривалого перебування України в складі Радянського Союзу українська культура сприймалася як частина культури радянської, що обмежило її самобутність на світовій арені. Відсутність міжнародної суб'єктності України спричинила недостатню увагу до її культури та науки на міжнародному рівні, що, у свою чергу, зумовило прогалини в розумінні української культурної спадщини як у світі, так і в Європі. Однак ці прогалини не є наслідком відсутності зв'язків; навпаки, Україна має глибоке історичне та культурне коріння у європейському контексті, що потребує активнішої популяризації. Відповідно, подолання цього спадку вимагає комплексного підходу до відродження та просування українських культурних явищ, що, в свою чергу, сприятиме збереженню національної ідентичності та визнанню української культури як частини світової спадщини. Сучасна українська культура демонструє значний потенціал для формування позитивного міжнародного іміджу країни. Однак цей потенціал часто залишається нерозкритим внаслідок об'єктивних і суб'єктивних чинників. Серед основних причин можна виділити відсутність достатнього фінансування, стратегічної підтримки, а також недостатню ефективність культурної дипломатії, спрямованої на брендування та популяризацію української культури (Титова, 2014, с. 116). Міністерство культури України, змінивши свою назву на

Міністерство культури та стратегічної комунікації, акцентує увагу на необхідності культурної дипломатії (Міністерство культури та інформаційної політики України, 2024). Високий потенціал українського мистецтва, літератури та науки залишається нерозкритим через недостатнє використання ефективних механізмів культурної дипломатії. Забезпечення конкурентоспроможності української культури вимагає балансу між адаптацією до глобальних викликів і збереженням її автентичності, що сприяє формуванню нових культурних концепцій (Мельник, 2014, с. 114).

У цьому контексті приклади аудіовізуальних творів, такі як фільм Олеса Саніна «Поводир», де центральним лейтмотивом виступає кобзарство, та стрічка Михайла Іллєнка «Толока», що базується на романтичній баладі Тараса Шевченка, ілюструють успішну адаптацію національних культурних елементів до створення унікального контенту. Ці роботи сприяють популяризації української культури та її інтеграції в міжнародний контекст. Проте значна частина української культурної спадщини залишається маловідомою не лише за кордоном, а й усередині країни. Наприклад, українська міфологія з її пантеоном божеств та унікальними легендами недостатньо досліджена і популяризована навіть серед українців. Це також стосується народних ремесел, таких як писанкарство, вишивка та декоративний розпис, які часто сприймаються як етнографічні явища, а не як частина культурної спадщини з глобальним значенням. Сьогодні п'ять елементів української культури занесено до списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО, проте два з них мають статус, який потребує термінової охорони (UNESCO, 2024). Тому систематичні зусилля щодо їх відродження та популяризації, насамперед всередині країни, є необхідними для збереження нашої ідентичності. Українська культурна спадщина може слугувати основою для створення нових культурних продуктів і розвитку мистецьких проєктів. Кобзарство, як унікальне явище української культури, може сприяти зміцненню національної ідентичності через збереження та популяризацію традиційних форм мистецтва (Романчишин, 2022, с. 101). Актуалізація цього явища у кіномистецтві (зокрема, у фільмі «Поводир») свідчить про можливість використання національних традицій для створення образу і розкриття конфліктів, які можуть бути цікавими для міжнародної аудиторії. Використання прикладів культурних досягнень, таких як український фольклор, кобзарство, писанкарство та інші культурні явища, можуть сприяти формуванню та поширенню нових мистецьких проєктів, які будуть конкурентоспроможними на міжнародній арені. У світлі євроатлантичної орієнтації Україні потрібно розробити стратегію просування своєї культури, що ґрунтується на кращих європейських практиках (Кеда, Соломенна, 2022). Досвід держав, які зберегли свою національну ідентичність та інтегрували свої

культурні явища до світової спільноти, є особливо цінним. Аналіз цих підходів дасть можливість Україні визначити ефективні стратегії подолання бар'єрів, які стримують міжнародне визнання її культурної спадщини.

Отже, національна ідентичність України може стати міцною основою для розвитку культурної дипломатії та інтеграції у світовий культурний простір. Збереження автентичності української культури та її активне просування на міжнародному рівні може стати ключем до зміцнення культурної присутності України в глобальному контексті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Мельник, В. В. (2014). Становлення і розвиток культурної політики в умовах глобалізації. Гуманітарний вісник ЗДІА, вип. 58. С. 148-155.
2. Романчишин, В. Г. (2022). Кобзарство як унікальне явище української національної музичної культури. Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць, вип. 41. С. 96-101.
3. Титова, В. С. (2014). Сучасні характеристики бренду «Україна». Вісник Дніпропетровського університету, Т. 22, вип. 24. С. 111-117.
4. Кеда, М. К., Соломенна, Т. В. (упорядники). (2022). Культурна політика Європейського Союзу. Хрестоматія: навч. посібник. Чернігів: Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка. 468 с.
5. UNESCO. Lists of Intangible Cultural Heritage and the Register of good safeguarding practices. URL: [https://ich.unesco.org/en/lists?text=&country\[\]=00230&multinational=3#tabs](https://ich.unesco.org/en/lists?text=&country[]=00230&multinational=3#tabs). (дата звернення: 12.02.2024).
6. Міністерство культури та інформаційної політики України. Карнегі-хол та культурна дипломатія України: Діалог про важливість просування української культури. URL: <https://mcsc.gov.ua/news/karnegi-hol-ta-kulturna-dyplomatiya-ukrayiny-dialog-pro-vazhlyvist-prosuvannya-ukrayinskoyi-kultury/> (дата звернення: 25.09.2024).

*Клопенко Максим,
аспірант кафедри кінознавства Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого*

СУСПІЛЬНИЙ НЕСПОКІЙ В НЕІГРОВОМУ КІНО КШИШТОФА КЕСЛЬОВСЬКОГО

Рання творчість одного з найбільш яскравих представників польського кіно «морального занепокоєння» – Кшиштофа Кесльовського – пройшла під знаком документального кінематографа. Як відомо, після Другої світової війни Польща (як і багато країн Східної Європи) отримала комуністичне правління з характерною для авторитарної влади цензурою та посиленням ідеологічної одноманітності культурного самовираження. В атмосфері суспільного та морального неспокою кінематографісти поступово почали прагнути втілення на екрані реальної соціальної, економічної і політичної ситуації у країні. Окремі картини 1970-х років стали реакцією на життя в умовах втрати соціальних орієнтирів і духовних ідеалів, симптоматично позначивши ідейну і суспільно-політичну кризу держави та боротьбу за форму польського кіно між митцями, владою і суспільством (Żurek, 2014, с. 123).

Суттєву роль у цих процесах відіграло молоде документальне кіно (К. Кесльовський, М. Півовський, А. Кондратюк та ін.). Зокрема, Кесльовський, Томаш Зигадло і Богдан Косинський доклались до створення маніфесту «Краківської групи» (1971), вбачаючи місію своїх робіт у створенні викривального «фільму-протесту». Кесльовський, який згодом успішно перейде до ігрового кіно, встиг створити низку короткометражних документальних стрічок, що доволі точно відтворювали ознаки загального соціального неспокою і суспільної напруги через показ повсякденного життя містян, робітників, солдатів. У 1966 році знімає фільм «Установа», що демонструє бюрократію державної системи; у 1969 році – «З міста Лодзь», де з різноманітних побутових деталей і розмов створив цілісний нарис міста; 1970 року – «Я був солдатом», в якому сліпі ветерани згадують війну і своїми оповідями певною мірою деконструють героїчний наратив Другої світової війни, створений державою. Безперечно, політичне звучання мали стрічка Кесльовського про життя польських робітників «Фабрика» (1970) та особливо «Робітники'71: нічого про нас без нас» (1971 рік разом із Т. Зигадлом). Бесіди з робітниками передавали справжні настрої суспільства: відсутність їх голосу та непоміченість партійною владою. Ознаки соціального невдоволення проявились і в документальній притчі «Рефрен» (1972), де родичі нещодавно померлих людей стикаються з байдужим

чиновницьким автоматизмом, і в стрічці «Муляр» (знята у 1973 році, показана у 1980-х), де Кесльовський надав простір фільму робітникові-муляру, який згадує власне життя, міркує про віру у комуністичні ідеали та своє членство у партії й зізнається у власному розчаруванні після придушення Познанського повстання 1956 року, що переконало його перестати бути апаратником і повернутись до старої роботи.

Завуальована у сатиричну насмішку критика влади пролунала у фільмі «Автобіографія» (1975), де Кесльовський поєднав документальну хроніку зборів Політбюро з історією людини, за якою встановлено стеження. Режисер зумів умовити справжній партійний комітет «засудити» вигаданого героя, насправді ж – партійця з чистою репутацією, якому вигадав ім'я, біографію та політичні «гріхи». Справжнім же випробуванням етичного кодексу Кесльовського не зумисне став знятий 1977 року документальний фільм «Не знаю», адже зашкодив життю головного героя. Фільм був зізнанням директора заводу в Нижній Сілезії, який виступив проти безчесної організації партійців регіону. Біографічна історія колишнього функціонера закінчується розпачем. Коли його звільнили з посади та виключили з партії, він лишився без роботи і без майбутнього, промовляючи у фіналі фразу: «Я не знаю, як мені далі жити». Ця сумна констатація перегукується з символічною назвою відомого документального твору Марцеля Лозінського «Як жити?» (1977). Таке просте запитання звучало для розгублених поляків як вирок, адже знайти на нього відповідь, як і знайти вихід з лабіринту суспільної кризи 1970-х років, не міг ніхто (Даберт, 2000, с. 40).

Була в доробку Кесльовського і показова картина, присвячена людині системи – «З погляду нічного сторожа» (1978). Власними уявленнями про те, як має бути впорядкований світ, ділився Маріан Осух. Він засуджував усіх «неправильних» людей, порушників режиму, незадоволених комуністичною владою, натомість хвалив державу за її жорсткі методи і навіть схвалював смертну кару. Кесльовський не давав жодних коментарів, просто фіксує реальність. Така особливість (насправді характерна для чесного документаліста) неодноразово викликала полеміку і звинувачення режисера якщо не у підтримці влади, то у відсутності власної позиції. Більш різнобарвним, але так само лаконічним портретом тодішнього польського суспільства став фільм «Балакаючи голови» (1980). Обравши респондентів від найменшого до найстаршого віку, режисер поставив їм два запитання: «Хто ви?» і «Чого ви хочете?» Серед різних відповідей помітно, як дорослі люди дедалі частіше незадоволені і засмучені життям, бажаючи щастя, поваги до прав людини, відсутності гноблення, байдужості й грубості.

Перехід Кесльовського у площину ігрового кіно був обумовлений етично і з часом він переконався в тому, що художня вигадка завдяки більшій художній

свободі дійсно здатна показати життя правдивіше. Однак перші свої спостереження за моральним неспокоєм співгромадян режисер втілює саме у неігровому кіно, з характерним для власної творчої манери влучним лаконізмом, емоційною стриманістю та раціональною розсудливістю, чітким соціальним підтекстом. Його документальні фільми, сповнені великого інтересу до життєвих турбот звичайної людини, не критикували навколишню дійсність прямо, вхоплюючи ті фрагменти реальності, що не входили в оптимістичне кліше соцреалізму. Навіть ранні неігрові роботи Кесльовського передбачають екзистенціальний тон, характерний для його подальшої творчості. І зовсім не дивним видається те, що реакцією на «нерепрезентовану» в кіно реальність загального суспільного неспокою став вибір автентичного документального методу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Даберт, Д. (2000). Як жити? Про кіно морального неспокою сьогодні. Кіно-Театр. № 5. С. 40-43.
2. Żurek, B. (2014). Film fabularny w funkcji alternatywnego źródła do historii codzienności – teoretyczne rozważania na przykładzie kina moralnego niepokoju. Historyka Studia Metodologiczne, vol. 44. S. 115-127.

Цьона Антон-Григорій,
доктор мистецтва, викладач кафедри режисури телебачення
Київського національного університету театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

**«ДЕМОКРАТИЧНА» МОДЕЛЬ АКТОРСЬКОГО АНСАМБЛЮ
В КАМЕРНОМУ КІНО НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМУ
«СІРІ БДЖОЛИ» (2024) ДМИТРА МОЙСЕЄВА**

У контексті обмежених можливостей фінансування українського кінематографа дедалі актуальнішими стають фільми з невеликою кількістю персонажів та обмеженою кількістю знімальних локацій. Відповідно зростає тенденція до зйомок камерного кіно, тобто фільмів, у яких невелика кількість персонажів взаємодіє впродовж короткого періоду часу в обмеженому середовищі. Своє коріння цей підвид фільмів бере ще з німецького «Камершпіле» (нім. *Kammerspiele* — камерна драма), що виник на початку 20-х років XX ст. В. Миславський пише, що «характерними ознаками “камершпіле” є психологізм на межі з натуралізмом, намагання розкрити внутрішню сутність зазвичай нечисленних персонажів — представників середнього бюргерства і чиновництва, соціальний песимізм» (Миславський, 2007, с. 74). Слід зазначити, що увага глядача зосереджується всього на кількох персонажах, тому це потребує детального рішення акторського виконання та створення ансамблю виконавців.

Камерні фільми також часто використовують драматургічну модель «драматичної демократії», в якій немає поділу персонажів на головних і допоміжних. Дослідники сценарної майстерності Кен Дансінгер та Джеф Раш зазначають, що в такій моделі ніхто з персонажів не є привілейованим, відповідно «героїчна дія стає просто дією, а драматична боротьба головного героя стає, так чи інакше, боротьбою кожного персонажа» (Dancyger & Rush, 2006, с. 198). Така модель потребує особливого режисерського вирішення акторського ансамблю фільму. Фільм «Сірі бджоли» (2024) Дмитра Мойсеєва є камерним фільмом і вдалою ілюстрацією «демократичної» моделі акторського ансамблю.

Мета дослідження — проаналізувати режисерські методи створення «демократичної» моделі ансамблю акторів у камерному кіно в фільмі «Сірі бджоли» (2024) Дмитра Мойсеєва.

«Сірі бджоли» (2024) Д. Мойсеєва знятий за однойменним романом Андрія Куркова. Фільм розповідає історію про двох жителів маленького села в межах так званої «сірої зони» на Донбасі в часи АТО, напередодні

повномасштабного вторгнення. Двоє літніх чоловіків – Сергійович (Віктор Жданов) і Пашка (Володимир Ямненко), знайомі з дитинства, обидва колись працювали в шахті, а тепер залишаються єдиними жителями поселення. Вони постають один для одного давніми друзями, але також і антагоністами. Погляди Сергійовича спрямовані на захід, тобто в бік України, натомість Пашка більше дивиться на схід та приймає в гості «деєнерівців». Їхнє життя проходить на тлі воєнних дій, що точаться неподалік.

Режисер фокусує увагу на побутовому існуванні цих людей в особливому контексті життя в «сірій зоні», на тому, як вони живуть без електроенергії, магазинів та без інших людей. Прямих драматичних конфліктів у фільмі практично немає. Сварки між «сусідами» відбуваються, але вони стримані та виникають через начебто дрібні речі. Наприклад, коли Пашка образився через те, що Сергійович не хоче більше пити з ним горілку. Коренем же їх розбіжностей виступають різні погляди на життя та цінності персонажів, несхожість їх характерів.

Фільм побудований на дії та взаємодії двох основних персонажів, що становлять основу акторського ансамблю. Режисер зазначає, що «внутрішній світ персонажів більший за зовнішній» (Українська прем'єра..., ЕР). Тому вибір саме професійних акторів зумовлений потребою реалізувати внутрішній конфлікт героїв. Виконання ролі Сергійовича Віктором Ждановим концентрується на створенні тонкого внутрішнього існування, що через деталі вимальовує характер персонажа. Більшість часу він мовчить, проживаючи свої проблеми всередині себе. І лише моментами режисер дає побачити емоційні сплески, як, наприклад, у сцені з дзвінком до дружини. Натомість Пашка у виконанні В. Ямненка є більш ексцентричним та експресивним, його персонаж потребує більш гіперболізованого та підсиленого акторського виконання. Разом вони врівноважують один одного та представляють світ «сірої зони». Обмеженість простору й лаконічність дії фокусує увагу на способі існування персонажів, їх звичках, на тому, як кожен з них заповнює рутиною своє самотнє життя.

Режисер та оператор вибудовують погляд камери, що існує на дистанції від героїв та наче споглядає за ними. Персонажі в площині кадру існують рівноцінно, один напроти одного, камера не віддає перевагу нікому. Режисер начебто дає можливість глядачам самим зробити вибір, до кого пристати в цій «сірій» реальності. До того ж герої часто виходять з кадру або заходять в нього, даючи можливість поглянути на саме середовище існування. Речі та саме оточення містять у собі історію колишнього життя, як містять його і персонажі. В моменти існування героя наодинці з собою камера фокусується на його станах. Наприклад, коли Сергійович знаходить солодощі в рюкзаку загиблого солдата,

вона ловить його майже дитячу радість, або ж, коли він дзвонить до своєї дружини, погляд фіксує біль та розпач, що огортає персонажа.

Висновки. Отже, в результаті аналізу фільму «Сірі бджоли» (2024) Д. Мойсеева виявлено, що в камерному фільмі з обмеженою кількістю персонажів застосовується «демократична» модель акторського ансамблю. Персонажі постають як рівноцінні учасники історії. Вибір професійних акторів на ролі в ансамблі допомагає висвітлити внутрішній конфлікт персонажів. Доведено, що оповідь у таких фільмах концентрується на характерах персонажів, їх станах та на показі середовища їх існування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Миславський, В. (2007). Кінословник: Терміни, визначення, жаргонізми. Харків : Харк. держ. ун-т мистецтв ім. М. П. Котляревського. 328 с.
2. Українська прем'єра художнього фільму «Сірі бджоли» відбудеться на Одеському кінофестивалі. (2024, 6 липня). Нове українське кіно. <https://www.cinema.in.ua/premiera-filmu-siri-bdzholy/>
3. Dancyger, K., & Rush, J. (2006). Alternative Scriptwriting: Successfully Breaking the Rules (4th ed.). Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780080475226>

*Предаченко Оксана,
студентка кафедри кінознавства Київського національного
університету театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого*

ДИТИНСТВО УКРАЇНСЬКОГО ДИТЯЧОГО КІНО

У сучасну добу дедалі гостріше постає питання вивчення проблем дитинства і нагальнішим для нашої держави воно є за російської військової агресії. В умовах воєнного стану батьки й педагоги постають перед складним завданням виховання майбутнього здорового учасника соціуму. На шляху до вивчення дитинства і його законів можуть виникнути складнощі, якщо не зважати на його особливості та контекст історичної доби. Кіно, маючи здатність віддзеркалювати реальність, фіксує життя людини та цілого суспільства. Саме тому кінематограф є об'єктом уваги досліджень проблем дитинства. Крім того, кіно може бути практичним засобом педагогіки у взаємодії з дитиною в процесі її виховання.

За своєю природою кіно є масовим мистецтвом, до нього залучені майже всі категорії людей. Ця масова кіноаудиторія є різномірною, такою, що розвивається, змінюється в часі та відкидає будь-які усереднення. Окрему категорію кіноглядачів становлять діти, підлітки та юнацтво. Так само дитяча частина складається з різних вікових категорій, часом дуже віддалених одна від одної. Сприйняття мистецтва дитиною відмінне від сприйняття дорослого, але від цього не є менш повноцінним.

Таким чином, жанрово розмаїте дитяче кіно має особливий вплив на дитячу психіку і виконує низку функцій: виховальну, комунікативну, навчальну, інформативну, естетичну, гедоністичну і, звісно, — ідеологічну. І саме ідеологічна функція стала поштовхом для потреби виокремлення в самостійну категорію дитячих фільмів та їх виробництва в СРСР, а відтак і в УРСР. Передбачалось, що кіно стане дієвим засобом комуністичної пропаганди та агітації, розповідаючи дітям про історію ВКП(б), жовтневого перевороту, про громадянську війну, доблесті інтернаціоналу та каверзи імперіалізму, але дітей в кіно цікавила лише розважальна складова: гонитви, бійки, любовні перипетії та ін. Молоде радянське кіно, вже наприкінці 1920-х років, беручись за реалізацію ідеї планового виробництва ігрових фільмів для дітей та юнацтва, поставило собі завдання: донести юному глядачеві історію становлення Радянської держави. Митці намагались у своїй творчості спиратись на комуністичну ідеологію, чітко визначену політикою партії (що динамічно

змінювалась). Щоб залучити до цього юну аудиторію, потрібно розповісти історію про персонажа, якого б глядач асоціював із собою, тобто про дитину.

ВУФКУ створює перші дитячі ігрові фільми: «Марійка» (1925) Акселя Лундіна, яка вважається втраченою. Наступна ж стрічка режисера збереглась – «Ванька і месник» (1928), екранізація повісті «Ванька Огнєв і його собака Партизан» Федора Васюніна (Каманін). Того ж року ВУФКУ випускає дитячий фільм «Троє» – режисерський дебют кіноактора Олександра Соловйова, а тяглість продовжує втрачена стрічка «Безпритульні» (1928) Дмитра Ердмана та Якова Геллера та ін. Проказово, що головні герої тодішніх фільмів переважно є безбатченками, мотив сирітства надовго вкорінюється в радянському дитячому кіно. Головний герой тогочасних фільмів – дитина, батьків якої вбивають вороги революції чи злодії. Згодом цей образ трансформується в «помічника дорослого у партизанській чи революційній діяльності». Іноді дитина стає «воїном», а часом герої свідомо обирають сирітство, зрікаючись своїх батьків-куркулів. До створення картини важкого дитячого світу найбільше доклалися режисери Аксель Лундін і Лазар Френкель, з такими ж темами в канон дитячого кіно входить творчий тандем Олексія Маслюкова та Мечислави Маєвської. Їх перша сумісна робота «Карл Брунер» (1936), за мотивами однойменної книги угорського кінотеоретика Бели Балаша, про участь дітей у партизанській боротьбі — не збереглася. Раніше Олексій Маслюков завершив фільми «Народження героїні» та «Діти шахтарів» (1932) – обидві картини також не збереглись. Наступними роботами Олексія Маслюкова та Мечислави Маєвської були «Дочка партизана» (1937) та «Митька Лелюк» (1938) – про дітей-поборників білогвардійців чи війська польського.

Винятком із тематичного одноманіття українського дитячого кінематографа виявилась низка фільмів: «Вася реформатор» (1926) О. Довженка та «Пригоди полтинника» (1929) Акселя Лундіна – про метикуватих хлопчаків веселої вдачі; «Вітаємо з переходом» (1932) Євгенії Григорович та «Дивний сад» (1935) Лазаря Френкеля – про дітей, які шукають гармонію між шкільним життям і громадською діяльністю; і нарешті «Том Сойєр» – вільна екранізація роману Марка Твена «Пригоди Тома Сойєра» – Лазаря Френкеля й Гліба Затворницького та скорочений варіант фільму «Тарас Шевченко» (1926) під назвою «Тарасове життя» («Маленький Тарас»), створений П. Чардиніним у співавторстві з дружиною Маргаритою Барською-Чардиніною й орієнтований на дитячу аудиторію. Але герої цих фільмів також потерпали через жорстокість дорослого світу, що є ще одним повторюваним мотивом тодішнього дитячого кінематографа.

Дитяче «сталінське» кіно добре виконувало свою ідеологічну функцію, попри утворення безрадісної картини існування дитини в Радянському Союзі

довоєнного періоду. Маленькі глядачі із захватом спостерігали за перипетіями на екрані і вбирали всі поведінкові моделі, запропоновані кіно. Після Другої світової війни в Україні до дитячої тематики повернулись уже зі значно ширшою тематичною палітрою та жанровим різноманіттям. Творчість режисерської плеяди періоду 1920-1930-х рр., міцно пов'язана зі своїм часом, проте зберігає актуальність дотепер не тільки як етап українського кіномистецтва, а й як пласт, на якому базується подальший розвиток українського кінематографа та педагогічної роботи сьогодення. Постає питання, як дивитися раннє українське дитяче кіно в сучасності, відповіддю на яке може бути розбудова сучасної кіноосвіти та медійної грамотності. Проте в умовах теперішнього воєнного часу може різко постати потреба переоцінки цінностей і фокусування на ідеологічній функції дитячого кіно, тож слід учитись на досягненнях і помилках попередників.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кузьо, І. (2019). Дитинство в радянському кінематографі 30–60-х рр. ХХ століття. Зб. наук. праць Уманського держ. педагог. університету ім. П. Тичини. Вип. 1 (2012).
2. Мензелевський, С. (2019). Самі собі робінзони. Газета Український тиждень, № 48 (628) від 28 листопада: <https://tyzhden.ua/sami-sobi-robinzony/>
3. Росляк, Р. (2010). Проблема дитячого фільму: історія одного обговорення. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Вип. 6. С. 230-244.

*Лепишов Борис,
аспірант кафедри теорії та історії культури Національної
музичної академії України імені П. І. Чайковського*

УКРАЇНА ТА ГОЛЛІВУД. КІНЕМАТОГРАФІЧНА КООПЕРАЦІЯ В XX–XXI СТОЛІТТІ

У період утвердження України як самостійної соборної держави з власним вектором руху і цілеспрямованим шляхом до європейської та північноатлантичної інтеграції, важливого значення набуває і спільна робота з країнами Заходу в галузі культури і мистецтва. Впродовж багатьох років і десятиліть слово «Україна» асоціювалося винятково з територією, що розташована десь біля Росії, у тому числі під час створення аудіовізуального контенту. Здебільшого це було справді так, особливо враховуючи спільне радянське минуле та досить активну політику демонстрації двох народів як однієї нації. Починаючи з 2014-го року відбулося нове сприймання українців самих себе як окремого суспільства, яке має свою історію, надбання та творчі здобутки, що максимально відображено у героїчній боротьбі за власну ідентифікацію під час повномасштабної війни. Важливо зазначити, що цей цивілізаційний вибір розпочався ще до отримання Україною незалежності, коли наші співвітчизники вже реалізовували свої знання та вміння у країнах Європи та США. Особливо цікавою і важливою є співпраця з Голлівудом, що демонструє не лише участь наших митців у діяльності фабрики мрій, а й активний розвиток цієї індустрії від перших німих фільмів на щойно забудованій території тогочасного ранчо до лідера масового кіновиробництва за кількістю глядачів і касовими зборами у світі.

Початок взаємодії з кінематографом США пов'язаний з емігрантами, які переїхали в нову країну з території тогочасної України наприкінці XIX – на початку XX століття. Серед них можемо вирізнити таких особистостей, як: Луїс Барт Маєр (при народженні – Лазар Меїр, родом із Київщини), який став одним із перших продюсерів в кіноіндустрії, випустивши в 1916 році фільм «Великий секрет», створивши медіакомпанію «Metro-Goldwyn-Mayer» в 1924 році, яка тривалий час була лідером на ринку, та заснувавши Американську Академію кінематографічних мистецтв і наук та кінопремію «Оскар» упродовж 1927-29 років; Пол Муні (Фредерік Мешілем Маєр Вайзенфройнд) зі Львова, зірка гангстерського фільму «Обличчя зі шрамом» (1932), що став еталоном цього жанру; Луї Селзник (при народженні – Лейзер Железник, народився в Києві), один із перших продюсерів, який почав продукувати фільми, орієнтуючись на якість, а не на кількість, – батько кінопродюсерів Мирона та Девіда Селзників,

які успішно продовжили розвиток студійної системи, запросивши в Голлівуд британських митців Альфреда Гічкока і Вів'єн Лі, та створили безліч відомих кінострічок, серед яких «Кінг-Конг» (1933), «Віднесені вітром» (1939), Ребекка (1940); Василь Авраменко, «батько українського танцю», народився на Черкащині та у 1920-х роках емігрував до Північної Америки, одним із перших почав знімати україномовні фільми у США – «Наталка-Полтавка» (1937), «Запорожець за Дунаєм» (1939); Вел Льютон (Володимир Левентон) з Ялти, кінопродюсер малобюджетних фільмів жаків 1940-х років; Алла Назімова (справжнє ім'я: Марем-Ідес Левентон, народилася в Ялті) – одна із перших зарубіжних зірок Голлівуду.

Упродовж наступних десятиліть національну самобутність відтворювали вже діти українських емігрантів: кіноактор Іван (Джон) Годяк один із небагатьох в індустрії, хто відмовився змінити своє прізвище та використовувати артистичний псевдонім через певне відчуття обов'язку до земляків; Наталі Вуд (Наталія Захаренко), головна кіноактриса 1950-60-х років; Леонард Німой (батьки якого були з Хмельниччини) здобув славу за роль Спока – героя науково-фантастичної франшизи «Зоряний шлях», упродовж майже 50-ти років втілюючи персонажа на екрані; Джек Пеленс (Володимир Палагнюк) брав участь в українському еміграційному житті США, найзаповітнішою його мрією було зіграти роль Тараса Бульби.

Процес запозичення Голлівудом української культури має велике символічне значення для розвитку міжнаціональних відносин двох держав. Доречно зауважити, що на арію «Summertime» американського композитора Джорджа Гершвіна надихнула українська народна колискова пісня «Ой ходить сон коло вікон» в обробці Олександра Кошиця. Популярна різдвяна пісня «Carol of the Bells», що звучить у фільмі «Один вдома» (1990), створена на основі всесвітньо відомого хорового твору «Щедрик» українського композитора Миколи Леонтовича. Обов'язковою програмою для отримання вищого ступеня в галузі кінознавства у Гарвардському університеті є поглиблене вивчення фільмів «Людина з кіноапаратом» (1929) Дзиги Вертова, «Земля» (1930) Олександра Довженка, «Тіні забутих предків» (1964) Сергія Параджанова.

Розвиток науково-технічного процесу посприяв тісному злиттю українських фахівців та американських кінокомпаній. Так, український розробник «Filmotechnic» (1990) створив спеціальні операторські крани, які, починаючи від фільму «Титанік» (1997), масово застосовують голлівудські студії-мейджори; майстер спецефектів Євген Мамут привніс незабутні візуальні образи для відомих блокбастерів «Хижак» (1987), «Зоряний десант» (1997), «Матриця» (1999), а режисер Любомир Левицький запрошував у свої проєкти в Україні професіоналів з виробництва кіно в США для побудови своєрідного

мистецького мосту між нашими країнами, що було презентовано воркшопом «Голлівуд зсередини» (2018).

Отже, кооперація між двома державами має досить значний вплив не лише у геополітичному просторі, а й у досягненні найякісніших результатів для піднесення ролі кінематографа в світі. Актуальним і вагомим з цієї теми є дослідження українського кінознавця, режисера, члена Національної Спілки кінематографістів України Станіслава Сукненка, відтворене в книжці «To Hollywood from Ukraine» (2018) і у документальному фільмі «З України до Голлівуду» (2019) [EP].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Документальний фільм «З України до Голлівуду».
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cBQlhiuenzI>

*Аксютенко Богдан,
аспірант кафедри організації театральної справи імені І. Д. Безгіна
Київського національного університету театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ЦИРКОВИЙ ФЕСТИВАЛЬНИЙ РУХ ЯК ІНСТРУМЕНТ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ

Анотація. Європейський фестивальний рух циркового мистецтва виконує ключову роль у розвитку сучасного культурного простору Європи, та зокрема України. Сприяє популяризації циркових традицій, професійному зростанню виконавців і зміцненню міжкультурної взаємодії. Актуальність дослідження полягає у необхідності аналізу Європейського фестивального руху та його впливу на сучасне українське циркове мистецтво. Метою роботи є дослідження європейського фестивального руху як форми культурної взаємодії в цирковому мистецтві з акцентом на його ролі у популяризації циркових традицій, розвитку професійних навичок артистів і міжнародної комунікації.

Методи дослідження включають аналіз наукових праць, що висвітлюють роль фестивалів у цирковому мистецтві, порівняльний аналіз різних форм фестивалів у країнах світу, а також вивчення впливу фестивалів на професійний розвиток артистів і збереження культурної спадщини.

У висновках наголошено, що розвиток циркового мистецтва в Україні значною мірою залежить від подальшої підтримки фестивального руху через створення грантових програм та інтеграцію цифрових технологій. Перспективи подальших досліджень включають вивчення впливу цифрових інновацій на циркове мистецтво та розширення можливостей міжнародної співпраці.

Вступ. Європейський фестивальний рух як форма культурної взаємодії циркового мистецтва відіграє важливу роль у формуванні сучасного циркового простору України (Культура і сучасність, 2022).

З наукової точки зору, важливим є дослідження впливу фестивального руху на розвиток різних аспектів циркового мистецтва, таких як режисура, сценографія, технологічні новації та міждисциплінарність. Важливим науковим завданням є аналіз особливостей організації таких фестивалів, їхнього впливу на креативну співпрацю між цирковими трупамі, а також розвиток професійних навичок учасників.

Інноваційні підходи до циркового мистецтва. У другій половині ХХ століття, особливо з 1980-х років, циркові фестивалі почали набувати нового значення як платформи для експериментальних виступів і міжкультурної взаємодії. Це було зумовлено прагненням циркових артистів до оновлення своїх

програм, інтеграції нових технологій, таких як лазерні та світлові ефекти, а також бажанням глядачів побачити щось нове та нестандартне. Фестивалі почали відігравати важливу роль у підготовці нових поколінь циркових артистів, зокрема через майстер-класи, освітні програми та воркшопи, що проводилися під час цих заходів.

Така трансформація відповідає сучасним вимогам публіки, яка очікує від циркового шоу не лише видовищності, а й глибокого художнього змісту, інтелектуальних викликів і високої технічної майстерності (Європейський мистецький огляд», 2021).

Європейські циркові фестивалі, такі як Festival Mondial du Cirque de Demain у Франції, пропонують нові, інноваційні підходи до циркового перформансу, які активно впливають на українську циркову культуру. Традиційний цирк, зосереджений на технічній досконалості трюків, поступово відходить на другий план, поступаючись місцем інтерактивним формам мистецтва, таким як сучасний цирк або «цирк без тварин», де особливий акцент ставиться на творчому процесі, акробатичних елементах та використанні сучасних технологій. Українські митці, відвідуючи європейські фестивалі, мають змогу ознайомитися з новими формами ідей, які потім адаптують до місцевого контексту.

Платформи для розвитку та визнання. Фестивалі також є важливою платформою для розвитку українських циркових виконавців. З одного боку, вони дають можливість українським митцям презентувати свої проєкти на міжнародній арені, а з іншого — допомагають побудувати міжнародні контакти для співпраці. Циркові колективи з України, що беруть участь у фестивалях, мають шанс не тільки отримати досвід, а й бути поміченими європейськими продюсерами та мистецькими директорами. Це сприяє професійному росту та отриманню запрошень на інші фестивалі або міжнародні гастролі.

Висновки. Європейський фестивальний рух здійснює значний вплив на розвиток сучасного українського циркового мистецтва, відкриваючи нові можливості для митців, розширюючи рамки традиційного цирку та інтегруючи сучасні тенденції. Участь у фестивалях дозволяє українським артистам освоювати нові форми циркового перформансу, будувати міжнародні контакти та підвищувати свою професійну компетентність. Водночас, важливо зберігати національну ідентичність українського цирку, інтегруючи інновації, але залишаючись вірними своїм кореням. Також важливо зрозуміти, розвиток циркового мистецтва в Україні значною мірою залежить від подальшої підтримки фестивального руху через створення грантових програм та інтеграцію цифрових технологій. Перспективи подальших досліджень включають

вивчення впливу цифрових інновацій на циркове мистецтво та розширення можливостей міжнародної співпраці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Європейський цирковий рух як чинник розвитку культурної спадщини. «Культура і сучасність», 2022.
2. Festival Mondial du Cirque de Demain: огляд нових тенденцій у цирковому мистецтві. Європейський мистецький огляд, 2021.
3. Вплив фестивального руху на інтеграцію інновацій у циркове мистецтво України. Театр і суспільство. Науковий збірник, 2023.

*Лучин Анатолій,
аспірант кафедри аудіовізуальне мистецтво та
виробництво Київського національного університету
культури і мистецтв України*

РЕКЛАМА ЯК МИСТЕЦЬКИЙ ФЕНОМЕН: КРЕАТИВНІ РІШЕННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ АУДІОВІЗУАЛЬНІЙ КОМУНІКАЦІЇ

Реклама у сучасному світі виходить за рамки простої комерційної комунікації і набуває рис мистецького феномену, що формує нові символічні системи та впливає на суспільні цінності. Це явище особливо характерне для українського медіапростору, де аудіовізуальна реклама стає потужним інструментом впливу на масову свідомість. У сучасній науковій літературі рекламу часто розглядають як форму мистецтва, що здатна створювати нові візуальні та естетичні реальності, які глибоко вкорінюються у повсякденну культуру (Дзюба, ЕР).

Значна кількість досліджень акцентує увагу на креативних якостях реклами, які є суттєвими елементами в успішній аудіовізуальній комунікації. У цьому контексті українська реклама не лише виконує функцію комерційної пропозиції, а й стає формою культурної інтервенції, що формує естетичні вподобання широких верств населення (Піпаш, ЕР).

Аудіовізуальна реклама стала одним з найпотужніших каналів комунікації, який має як інформаційний, так і естетичний вимір. У цій галузі помітно активізуються процеси глобалізації, що призводять до змішування національних та міжнародних естетичних норм. Проте український ринок реклами має свої унікальні риси, що базуються на національних традиціях візуальної культури та сучасних тенденціях мистецького розвитку (Карнаух, Кравчук, ЕР).

Дослідження показують, що в українській рекламі активно використовуються елементи національного мистецтва, які допомагають виділити комерційні повідомлення на тлі інших. Важливою складовою такого успіху є адаптація традиційних мистецьких форм до сучасних медіаформатів, що дає змогу рекламі інтегруватися в загальний контекст культурної продукції країни (Дзюба, ЕР). Таким чином, реклама не тільки відображає культурні тенденції, а й створює нові сенсові та естетичні реалії, що сприяють зміцненню культурної ідентичності.

Креативні рішення в аудіовізуальній рекламі є однією з найважливіших складових її ефективності. Від здатності рекламного контенту привернути увагу аудиторії та створити емоційний відгук значною мірою залежить його успіх. Наукові дослідження свідчать про те, що реклама, яка використовує елементи

візуального мистецтва, є більш ефективною у передачі комерційного повідомлення та формуванні позитивного іміджу бренду (Піпаш, ЕР).

В українському контексті креативність реклами часто проявляється через використання національних символів, культурних алюзій і візуальних метафор, які глибоко вкорінені у національну свідомість. Наприклад, рекламні кампанії з використанням народних мотивів, історичних образів або відсилання до літературних творів дають рекламі можливість впливати не лише на раціональні, а й на емоційні аспекти сприйняття (Карнаух, Кравчук, ЕР). Це свідчить про те, що успіх рекламної кампанії багато в чому залежить від здатності креативних рішень адаптувати культурні коди та символи до сучасних аудіовізуальних форматів.

Однією з основних функцій реклами є її здатність впливати на соціокультурні процеси. Через свою інтегрованість у масову культуру реклама стає не просто інструментом комерційного просування, а й активним учасником формування суспільних уявлень і цінностей. Дослідження показують, що реклама є ефективним механізмом трансляції соціальних норм і стандартів поведінки, оскільки вона відображає культурні тренди та естетичні уподобання свого часу (Дзюба, ЕР).

В українському контексті реклама також виконує функцію соціального моделювання. Наприклад, рекламні кампанії, спрямовані на підтримку національних брендів або соціальних ініціатив, часто звертаються до традиційних національних цінностей, що сприяє їхньому вкоріненню в масову свідомість. Крім того, реклама відіграє важливу роль у формуванні нових поведінкових моделей, що адаптують суспільство до сучасних умов глобалізованого світу (Піпаш, ЕР).

Реклама є потужним засобом суспільної комунікації, який сприяє обміну інформацією між різними соціальними групами та структурами. У сучасних умовах глобалізації реклама стає універсальною мовою, яка допомагає інтегрувати різні культурні традиції й формувати нові міжкультурні зв'язки. У цьому контексті реклама виступає не лише як комерційний інструмент, а й як важливий елемент культурного обміну (Карнаух, Кравчук, ЕР).

Завдяки своїй здатності швидко адаптуватися до змін у суспільстві та культурі, реклама відіграє важливу роль у формуванні сучасної суспільної думки. На прикладі українського медіапростору можна побачити, як реклама використовує національні культурні символи для просування певних комерційних чи соціальних повідомлень. Це свідчить про те, що реклама є важливим елементом формування суспільної комунікації, який сприяє культурному розвитку та інтеграції різних соціальних груп (Дзюба, ЕР).

Таким чином, реклама як мистецький феномен у контексті української аудіовізуальної комунікації є багатограним і складним явищем, яке поєднує в собі елементи комерційної та культурної комунікації. Креативні рішення, які використовуються в рекламі, не лише сприяють її успіху на ринку, а й відіграють важливу роль у формуванні культурної ідентичності та соціальних цінностей. Аудіовізуальна реклама, яка використовує елементи мистецтва, є ефективним інструментом впливу на масову свідомість, що робить її важливим елементом сучасної медіакультури.

На основі проведених досліджень можна зробити висновок, що українська реклама, адаптуючи національні культурні коди до сучасних медіаформатів, здатна успішно конкурувати на глобальному ринку та сприяти розвитку креативних індустрій в Україні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Піпаш, В. (2022). Роль реклами в сучасному українському суспільстві: соціологічний аналіз. Ужгородський національний університет. URL: <https://www.uzhnu.edu.ua/en/infocentre/get/54479>
2. Дзюба, О. А. Медіа-реклама як креативне мистецтво сучасного культурного простору України. Київський національний університет культури і мистецтв. URL: <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/download/5255/5154/>
3. Карнаух, А., Кравчук, К. Культура та креативні індустрії в Україні: стійкість, відновлення, інтеграція з ЄС. URL: <https://www.cultureinexternalrelations.eu/wp-content/uploads/2024/07/DGEAC-CRP-UA-Report-July-2024-UA.pdf>

*Земляний Кирило,
аспірант кафедри режисури телебачення Київського
національного університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого*

ЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИКОРИСТАННЯ РЕАЛЬНИХ ПОДІЙ В ІГРОВОМУ КІНО

Етичні аспекти використання реальних подій в ігровому кіно є однією з найгостріших тем сучасного кінематографа, що породжує численні суперечки як серед критиків, так і серед глядачів. Ця проблематика стосується того, як режисери працюють із реальними історичними подіями та постатями і яким чином їхнє мистецтво впливає на формування колективної пам'яті. Одним із ключових викликів, що стоїть перед кінематографістами, є питання достовірності. Історичне кіно часто балансує між двома полюсами: з одного боку, глядач очікує від творців збереження історичної правди, а з іншого — кіно як мистецтво не може повністю відповідати академічній історіографії. Як зауважує Роберт Розенстоун, кіно має свої власні засоби репрезентації минулого, що дає змогу передати складність і драматизм історичних подій, навіть якщо деякі деталі зазнають змін заради художньої цілісності. Важливим є усвідомлення того, що кінематографісти, звертаючись до минулого, впливають на те, як сучасне суспільство сприймає ці події. Доречним прикладом відповідального підходу до історичних подій є фільм «Куди ти йдеш, Аїда?», боснійської режисерки Ясміль Жбаніч. Стрічка досліджує трагічні події у Сребрениці, коли боснійські мусульмани стали жертвами масового вбивства в 1995 році. Жбаніч працює з надзвичайно складною й болісною темою, проте зосереджує увагу на особистій драмі, не забуваючи про масштаб трагедії. Використовуючи художні засоби, вона створює емоційний зв'язок між глядачем і героїнею, проте не зраджує історичну достовірність, адже головна мета фільму — не лише показати минулі події, а й заглибитись у дослідження етичних дилем, що супроводжують війну. Це дає змогу краще зрозуміти не лише події, а й їхній вплив на тих, хто вижив. Ще одним ключовим аспектом є репрезентація реальних осіб і подій. У роботі з історичним матеріалом завжди виникає питання: як зобразити людей, що були реальними учасниками подій? Це особливо важливо, коли йдеться про суперечливі чи трагічні фігури. Фільм Джошуа Опенхаймера «Акт убивства» є чудовим прикладом того, як кіно може працювати з темами насильства і відповідальності. Стрічка досліджує масові вбивства в Індонезії в 1965-66 роках, проте підхід Опенхаймера вражає своєю незвичністю. Він надає слово колишнім карателям, дозволяючи їм самотійно

переосмислити і відтворити власні злочини. Використовуючи художні засоби, автор відкриває перед глядачем не лише історичну правду, а й глибоку етичну дилему: як суспільство може продовжувати жити з тими, хто був причетний до таких жахливих подій? «Акт убивства», хоча й документальний, торкається тих самих етичних питань, що й ігрові стрічки, працюючи на межі між реальністю та вигадкою.

Філософське осмислення травматичних подій також становить важливу частину етичного дискурсу навколо кінематографа. Адорно у своїй відомій фразі про поезію після Аушвіцу ставить під сумнів саму можливість створення мистецтва після великих катастроф людства. Аналогічне запитання можна поставити і щодо кіно: як можна показувати трагедії, що травмували покоління? Чи має мистецтво моральне право на це? З іншого боку, кінематограф часто стає інструментом не лише репрезентації, а й впливу на колективну пам'ять. Кінематограф здатний сформуванати «протезну пам'ять» для тих, хто не був свідком подій, створюючи в їхній свідомості образи, що назавжди пов'язані з тими чи іншими історичними епохами. У цьому контексті фільми, що працюють з реальними подіями, мають подвійну відповідальність: не лише перед історією, а й перед глядачем, для якого це може стати основним джерелом інформації про минуле. Робота з історичними подіями також передбачає вирішення питання між науковою достовірністю та художньою інтерпретацією. Надмірна драматизація може спотворити історичну правду, проте повна відмова від художніх засобів може зробити фільм нецікавим для глядача. Кінематограф має своєрідну відповідальність не лише перед історією, а й перед глядачем, який, переглядаючи фільм, формує свою власну інтерпретацію минулого. Від цього залежить те, як суспільство пам'ятатиме ті чи інші події через роки. Ще однією важливою темою є питання впливу комерційних інтересів на репрезентацію історичних подій. Кінематограф, особливо у випадках масштабних фільмів, часто залежить від фінансування, що може впливати на вибір тем і способів їх репрезентації.

Підсумовуючи, можна сказати, що етичні аспекти використання реальних подій у кіно є складними і багатогранними. Вони вимагають від режисерів великої відповідальності як перед історією, так і перед глядачами. Баланс між художньою свободою і достовірністю, репрезентація травматичних подій та осіб, а також вплив на колективну пам'ять — це виклики, з якими кінематографісти стикаються щоразу, коли звертаються до реальних подій. Фільми демонструють можливість етичного підходу до роботи з реальними подіями, забезпечуючи не лише художню якість, а й важливий суспільний вплив, який сприяє глибшому осмисленню історичного минулого.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ассман, А. (2011). Простори спогаду: форми та трансформації культурної пам'яті. Київ: Дух і Літера,.
2. Розенстоун, Р. А. (1995). *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*. Harvard University Press.
3. Todorov, T. (2000). *Facing the Extreme: Moral Life in the Concentration Camps*. Metropolitan Books.
4. Zbanic, J. (2020). *Quo Vadis, Aida? Debates on War and History through Film*.

*Мішин Анатолій,
викладач кафедри аудіовізуального мистецтва та
виробництва, ДЗ «Луганський національний
університет імені Тараса Шевченка»*

ПОЯСНЕННЯ СТУДЕНТАМ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ВИРОБНИЦТВО» ПЕРВІСНИХ ПРИЧИН СХИЛЬНОСТІ ДО ХВИЛЮВАНЬ ПЕРЕД ВИСТУПАМИ

Доволі часто сильний страх публічних виступів заважає здобувачам освіти повноцінно й інтенсивно розпочати навчання за освітньо-професійною програмою «Ведучий програм телебачення» спеціальності 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво».

Книга сучасної німецької психотерапевтки, музикантки Ірмтрауд Тарр – «Страх сцени: Як перетворити стрес на творчу енергію» – корисна для тих, хто має справу з будь-якими публічними виступами, точніше відчуває невпевненість під час виступу перед аудиторією чи взагалі під час комунікації з людьми.

У своїх тезах зосередимось на тих моментах книги, які допомагають студентам зрозуміти саме первісні джерела страху публічного виступу.

Такий стан відомий і тим, хто обрав для навчання програму «Ведучий телебачення». Можливо, це певною мірою дивно. Лише висловлю свою думку, що причиною такого вибору можуть бути певна легкість вступних випробувань, неправильні зовнішні поради. Хоча і щире прагнення стати ведучим телебачення, навіть певний відповідний досвід – не гарантії відсутності сценічного страху.

Часто, можливо і первісно, це пов'язано з тим, що Тарр називає «дисбалансом між зовнішніми вимогами та власними можливостями впоратися».

Власне на поясненні можливих причин цього і спрямовані наші тези, що базуються на думках Тарр з її книги «Страх сцени: Як перетворити стрес на творчу енергію».

Авторка пояснює сценічне хвилювання «скутістю й закритістю», а щодо терапії пропонує «...відпустити й розкритись, стати гнучким і дозволити чомусь відбутись!».

Але спочатку Тарр пропонує зрозуміти первісні джерела хвилювання. Її поради з цього приводу допоможуть викладачам на початку навчання пояснити студентам, звідки взяли у них деякі бар'єри на шляху вдалих виступів.

Особливо таке розуміння важливе для тих, хто прийшов до університету зі школи, тобто у період тінейджерських пошуків і поступового відходу від батьківської опіки.

Тарр вважає, що у виступах людина прагне самоствердження, але часто їй заважає страх чужого осуду й оцінки. Це пов'язано з вигаданими та реальними очікуваннями, які, своєю чергою, базуються на ідеалах і цінностях суспільства. Ці ідеали та цінності вкоренилися в психіці, зокрема, вчорашніх школярів.

Доволі часто таке вкорінення ми отримуємо від батьків чи найближчих людей. Їхні очікування щодо нащадків формують у дітей внутрішню критику, яка ставить запитання – наскільки ми відповідаємо сподіванням, «що їх нав'язали нам ми самі або ж інші»?

Інші – це не тільки батьки чи вчителі, а й ті, хто ще зустрічатиметься на життєвому шляху молодій людині, наприклад, викладачі університетів чи керівники установ і підприємств, інші авторитети.

На думку Тарр, сумніви «наскільки ми відповідаємо сподіванням інших» гальмують внутрішню опору індивіда, «а саме впевненості в собі, мужності та переконливості».

Причому психотерапевтка вважає, що таке протистояння посилюється з наближенням часу виступу. І подолати це, на її думку, можливо, вступаючи у діалог з нашими внутрішніми «суддями та радниками». У її книзі щодо цього доволі багато порад і вправ. Але на початку авторка рекомендує розібратися з власною самооцінкою.

Тарр звертається до класиків психотерапії, наприклад, Зигмунда Фрейда та Карла Густава Юнга. Нагадує про темний бік «осудливих поглядів батьків» і водночас відзначає, що ми також «переймаємо добрі, турботливі риси особистості наших батьків».

Як правило, такий спектр не залежить від вибору дитини, тут діють обставини долі. Але від життєвих обставин залежить ступінь «страху знецінення».

Ще один негативний вплив батьків, інших дорослих пов'язаний із їхніми завищеними сподіваннями щодо дітей, учнів і відповідними вимогами до них. Особливо негативним є те, що від дітей вимагають ідеального результату, ігноруючи їх емоційний світ. Саме тому у них може виникати «ґрунт для постійного розчарування та страху знецінення».

На думку Тарр: «Той, хто виступає, знаючи скільки уваги він потребує і скільки отримує, менше керується страхом утратити прихильність і визнання».

Авторка особливу увагу приділяє впливу тому, що називає «старі сцени», або «давні епізоди», які людина пережила на початку свого існування, вона зазначає: «Панічний страх виступів свідчить, що з тілесних “архівів” виринають ранні досвіди страху й знецінення... Тут життєвий шлях – шлях поразок та успіхів – відграє вирішальну роль».

Ірмтрауд Тарр зазначає, що на людину можуть впливати не лише власні «поразки та успіхи», а й досвід інших. Наприклад, спостереження за приниженнями друзів, сестер, братів з боку вчителів і батьків.

Тарр радить для підготовки успішного виступу розпізнавати «давні епізоди», навчитись розуміти їхній зміст, а отже зрозуміти себе й «більше не підлягати примусові давніх епізодів». Авторка попереджає: у випадках важких розладів треба звертатися до професійних терапевтів, щоб ретельніше пропрацювати минулий досвід.

У будь-якому разі викладачам освітньої програми «Ведучий програм телебачення» спеціальності 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво» необхідно вже на початковому етапі навчання знайомити студентів зі знаннями, які пояснюють можливі первісні причини страху щодо публічних виступів, а отже допомагають їх долати.

Як висновок: дослідження Ірмтрауд Тарр, які вона описала в книзі «Страх сцени: Як перетворити стрес на творчу енергію», будуть корисні для здобувачів освітньо-професійної програми «Ведучий програм телебачення». У книжці описані шляхи пояснення первісних причин страхів щодо публічних виступів, зокрема, про вплив життєвих ситуацій, які траплялися в студентів у дитинстві. Тарр радить розпізнавати давні епізоди, щоб вони не впливали на якість публічних виступів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Тарр І. Страх сцени: Як перетворити стрес на творчу енергію / пер. з нім. Х. Кобко та К. Стеценко. Чернівці: Книги–XXI, 2022. 184 с.

*Скрипка Дмитро,
старший викладач кафедри звукорежисури Київського
національного університету театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

ЗВУКО-ЗОРОВІ СИМУЛЯЦІЇ В СТРУКТУРІ СУЧАСНОГО БЛОКБАСТЕРА

Мистецтво кіно пройшло через численні перетворення й переосмислення своїх художніх можливостей. З появою звуку поступово змінився сам принцип побудови екранного твору. Діалоги, скажімо, уже подаються не у вигляді титрів, а через звук. Змінюється мізансцена: тепер усі головні герої, що говорять, перебувають у центрі екрана, там, де за ним встановлено гучномовець. Музика підтримує рух драматургічної дії та емоційно забарвлює перебіг екранних подій.

Поступово з кінця сімдесятих років формується новий підхід до створення екранного видовища. Кіно вже не ставить за мету показати історію. Метою масового комерційного кіно, яке прийнято називати «блокбастер», стає симуляція у глядача особистої присутності в кінопросторі, формування в нього впевненості, що він є однією з дійових осіб кінотвору. Так, наприклад, пролог кінофільму, як правило, відповідає всім канонам епохи оптикоцентризму: камера встановлена в позиції найкращого обзору; якщо вона рухома, то рух камери обов'язково плавний, неквапливий; перебіг подій теж нешвидкий, що дає змогу зробити експозицію героїв та місця події більш зрозумілою й докладною. Але щойно настає драматургічний конфлікт, напружений епізод, камера відразу ж стає «суб'єктивною». Вона опиняється в самому центрі подій, її рухи стають нервовими, поле зору часто перетинають змазані, розфокусовані силуети другорядних героїв або статистів. Це й формує в свідомості глядача симуляцію власної присутності всередині кінотвору. Камера стає його очима. Короткі монтажні плани та склейки симулюють відчуття перекидання ока з об'єкта на об'єкт.

Однією з надважливих рис сучасного блокбастера є так звана симуляційність звукової сфери фільму (Baudrillard, Jean, 1981). У мейнстрімному кіно такі симуляції успішно експлуатуються в екшн-фільмах. Наприклад, у таких картинах, як «Зоряні війни», «Термінатор», «Аватар», «Гравітація», «Дюна» тощо, звук виконує завдання занурити глядача всередину кінематографічної дії. Тут ми згодні з американським мистецтвознавцем М. Хансеном, який говорить про сучасні медіа як про новий етап людських комунікацій, про рух від візуального до тілесного, від оптикоцентризму до технологій тілесного відчуття. «Тіло само стає поверхнею, на якій генерується простір» (Hansen,

2004). Долаючи межі екрана, розгортаючи його рамки, багатоканальний просторовий звук досягає зони фізичного простору глядача, оточуючи його щільним звуковим середовищем. Певною мірою, це симулює фізичну участь у подіях, що відбуваються на екрані. Тобто, виходячи з принципу взаємозамінності звукових і зорових елементів фільму (Kazarian, R., 1982) можна говорити про референтний та ірреферентний звукові симулякри, що змушують глядача підсвідомо конструювати пластичну складову кінотвору на основі його звукового образу в межах всієї азимутальної площини, а не лише в сегменті, обмеженому розмірами екрана.

Симуляційний звукозоровий образ може бути створений як засобами адитивного, так і субтрактивного звукоряду (Бут, 2007). При адитивному способі до головних звукових фактур додається звуковий світ, що являє собою декілька шарів одного й того ж звуку, записаного з різних дистанцій. Нашаровуючись одна на одну, ці звукові фактури створюють поліваріативність, багатомірність звукового середовища. Звук отримує звукову перспективу, просторову фактуру. Це дає глядачу можливість занурюватися в кінотвір майже підсвідомо. При субтрактивному способі звукового рішення зі сфери звуку вилучаються всі другорядні звуки, які зазвичай додають зображенню риси достовірності. Але, достовірність у цьому разі передається нюансом суб'єктивності. Глядачеві пропонується бачити і чути кіносвіт нібито від першої особи.

У сучасному кінематографі ці адитивні та субтрактивні принципи використовуються залежно від драматургічного завдання в тому чи іншому епізоді фільму. Наприклад, у кінострічці «Гравітація» (реж. А. Куарон, 2013) ми можемо спостерігати субтрактивний принцип створення звуко-зорових симуляцій. Фільм починається зі сцени ремонту орбітального телескопа. Лейтенант Ковальські літає навколо телескопа в космічному кріслі й увесь час розказує історії з власного життя. Він час від часу пролітає в просторі кадру та вилітає за його межі. Коли персонаж виходить за межу кадру, звук його голосу продовжує рух у закадровому просторі, опиняючись позаду глядача, потім з'являється з іншого боку кадру. А звуки, що супроводжують процес ремонту телескопа, лунають без високих частот, нібито долітаючи не крізь повітряне середовище, а крізь фізичні предмети: обшивку телескопа, матеріал скафандра. Це специфічне звучання, підсилене сабвуфером, створює вже не лише ауральні, а й тактильні відчуття. В такий спосіб забезпечується імерсивність кіновидовища. У фільмі «Гладіатор» (реж. Р. Скотт, 2000) завдяки адитивному принципу створення звукової партитури звучання величезного стадіону дає змогу глядачеві відчувати досвід власної присутності в центрі подій. Це приклад референтної звуко-зорової симуляції. А в фільмі «Аватар» (реж. Дж. Кемерон,

2009) синтезовано ірреферентний симуляційний образ планети Пандора, який взагалі не має фізичного еквівалента.

Описані принципи створення звуко-зорового образу сприяють ще більшому розмиванню меж кінематографічного та реального світів. «Атракційність», що притаманна ранньому етапу розвитку кіно, в сучасних умовах має за мету не просто викликати зорові та слухові відчуття, але спрямована і на кінестетичні симуляції: імітацію рухів, людських дій, стирання межі між ілюзорним кіносвітом і власне глядачем.

На нашу думку, принцип звуко-зорових референтних та ірреферентних симулякрів є цілком достатнім для створення ефекту присутності глядача в кінопросторі й спричиняє новий ступінь його залученості в кіноподію або навіть у синтез віртуального кінопростору в свідомості. Але це явище потребує подальшого детального дослідження, що, безумовно, є перспективним.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Baudrillard, Jean (1981). *Simulacres et simulation*, Paris: Galilée.
2. Hansen, M. B. N. (2004). *New Philosophy for Media*. Cambridge (MA); L.: MIT.
3. Kazarian, R. (1982). *Evolutsija form kinosinteza*. *Iskusstvo kino*, 7.
4. Бут, О. В. (2007). Звук як компоненти образної структури фільму. Дис....канд... мист. Київ.

*Хомутецька Олена,
аспірантка кафедри аудіовізуального мистецтва, викладач
Харківської державної академії дизайну і мистецтв, Харків*

СТАНОВЛЕННЯ ДЕПАРТАМЕНТУ ГРИМ, ЯК ОКРЕМОЇ ОДИНИЦІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ КІНОІНДУСТРІЇ

Професія гримера в кіно з'явилася на початку ХХ століття, коли кінематограф як мистецтво почав швидко набирати обертів. Спершу актори самостійно наносили грим, однак із розвитком технологій і збільшенням вимог до якості зображення виникла потреба в професіоналах, які могли б адаптувати грим для камери. Департамент гриму як окремий підрозділ кіновиробництва почав формуватися в 1920-х роках у Голлівуді, коли кіноіндустрія перейшла на виробництво фільмів на регулярній основі і вимагала стандартизації процесів. Одними з перших гримерів, які офіційно започаткували професію кіногримера, були: Джордж Вестмор, який у 1917 році заснував перший гримерний відділ на кіностудії «Metro Pictures», що пізніше стала «MGM Studios» та Джек Пірс, відомий своєю роботою над класичними фільмами жахів студії «Universal», такими як «Франкенштейн» (1931) та «Мумія» (1932). Від середини ХХ століття департамент гриму став повноцінним складником кіноіндустрії.

У період становлення українського кінематографа професія гримера часто залишалася в тіні, а її значення недооцінювалося через обмежені ресурси та технічні можливості. Виконавці ролей часів німого кіно накладали грим самостійно. Наприклад, Амвросій Бучма, Наталія Ужвій були театральними акторами і мали багатий досвід гримування, який успішно застосовували на зйомках, створюючи незабутні образи, що вражали своєю влучністю. Часто функцію гримера виконували художники картини. Іван Кавалерідзе – скульптор, сценарист, режисер, засновник українського історичного кіно, автор першого в Україні художнього звукового фільму «Наталка Полтавка» (1936) створював портретні грими такої точності, що це давало змогу монтувати зняті кадри з кінохронікою.

У радянську епоху українські художники-гримери виконували переважно технічну роль, зосереджуючись на базових косметичних змінах, відповідно до консервативних державних кінематографічних стандартів. Кіностудії того часу мали окремі відділи для створення зовнішніх образів акторів, проте грим сприймався переважно як технічна підтримка, без значної художньої глибини. Після розпаду Радянського Союзу і здобуття Україною незалежності роль гримера почала трансформуватися. Відбулася зміна акцентів із технічної підтримки зйомок на більш творчий підхід до створення персонажів і художньої

естетики, гримери отримали більше свободи для експериментів, почали активно впроваджувати власні художні рішення.

Після здобуття Незалежності українське кіно взяло орієнтир на світові стандарти, що спричинило зростання попиту на висококваліфікованих художників з гриму. Професійна підготовка гримерів в Україні значно розвинулася з появою спеціалізованих курсів, освітніх програм і співпраці з міжнародними фахівцями. У сучасному українському кіно художники з гриму стали важливими учасниками процесу розробки художніх образів, використовуючи грим для підсилення емоційної та психологічної глибини героїв. Сучасні технології, такі як цифрові спецефекти, комбінування традиційних технік з CGI для створення реалістичних образів, 3D-друк у виробництві протезного гриму та масок, значно вплинули на професію гримера, роблячи її технологічно складною. Відбулася еволюція від допоміжної ролі до важливого творчого підрозділу – департаменту гриму, який активно впливає на загальну естетику та успіх кіновиробництва. Поява міжнародних кінопроектів в Україні сприяла впровадженню нових матеріалів, технік і підходів у роботі гримерів, які дали можливість підняти професійну майстерність до рівня світових стандартів. У сучасному українському кінематографі гримери дедалі частіше спеціалізуються в різних напрямках, таких як художній грим, спеціальні ефекти або пластичний грим, що відповідає актуальним вимогам індустрії. Важливим етапом розвитку професії гримера стало залучення сучасних українських фахівців з кіногриму до копродукції: «Пік Страху» (2020, реж. Станіслав Капралов) та «Егрегор» (2023, реж. Станіслав Капралов), «The Paited Bird» (2019, реж. Вацлав Маргоул) та «Mr. Jones» (2019, реж. Агнешка Голанд) та інші, що сприяло обміну досвідом і підвищенню професійного рівня.

У великих кінопроектах гримерні департаменти стали складатися з цілої команди фахівців: основного художника з гриму, асистентів, спеціалістів з пластичного гриму, гримерів зі спеціальних ефектів. Така структура дає змогу втілювати більш складні й креативні ідеї в короткі строки. Важливою частиною процесу кіновиробництва стало тісне співробітництво департаменту гриму з костюмерами, художниками-постановниками, операторами та режисерами для досягнення цілісності візуальної концепції картини.

Сьогодні гримери відіграють ключову роль у створенні кінематографічних образів, їх високий рівень роботи був неодноразово визнаний на міжнародних кінофестивалях і конкурсах, що підтверджує зростання професіоналізму вітчизняних фахівців та їхню конкурентоспроможність на світовій арені. Проте, незважаючи на прогрес, професія гримера в Україні має низку проблем, зокрема, це нестача фінансування, недостатня популяризація та брак спеціалізованих освітніх програм. Гримери постійно стикаються з низкою викликів: високі

технічні вимоги сучасного кіновиробництва, необхідність працювати з обмеженими бюджетами, потреба в швидкій адаптації до нових технологій і зростаючий попит на реалістичні спецефекти, якісні постижерні вироби тощо. Художники з гриму не залучені до кастингу й опиняються перед фактом, коли бачать акторів. Режисери та продюсери часто не доносять вчасно свою думку щодо зовнішнього вигляду персонажів. Сучасний департамент гриму вимагає високого рівня професіоналізму, що мало б стимулювати розвиток освітніх програм з кіногриму в Україні. На жаль, нові курси та майстер-класи для молодих спеціалістів, які б дали змогу розширювати можливості професійного розвитку з'являються не часто, а деякі спеціалісти були змушені виїхати за кордон через повномасштабне вторгнення і продовжують творчу діяльність в кінематографі інших країн.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Катерина Струкова: з перших вуст про роботу гримера у кіно. ProHairMakeup: [сайт]. Київ, 2021. URL: <https://pro.bhub.com.ua/hairmakeup/katerina-strukova-z-pershih-vust-pro-robotu-grimera-u-kino>. (дата звернення: 29.09.2024).
2. Хоменко, В. (2015). Гример Олег Цьось: три маски в день – це СРСР, а не Голлівуд.
3. Черкаська, Г. (2017). Іван Кавалерідзе. UAHistory. URL: https://uahistory.com/topics/famous_people/7986. (дата звернення: 20.09.2024).
4. Insider. URL: <http://www.theinsider.ua/rus/art/khudozhnik-po-grimu-oleg-tsos-tri-maski-v-den-tse-srsr-a-ne-gollivud/>. (дата звернення: 05.09.2024).
5. Амвросій Бучма (1891–1957). URL: <https://vufku.org/names/amvrosij-buchma/>. (дата звернення: 25.09.2024).
6. MakeFX. URL: https://makefx.com.ua/ua/recommend/juliya_menik/. (дата звернення: 17.09.2024).
7. MakeFX. URL: https://makefx.com.ua/ua/recommend/liliana_homa/. (дата звернення: 25.08.2024).