

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

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ОМЕЛЯНЧУК ВЛАДИСЛАВ ОЛЕКСАНДРОВИЧ

УДК 791.633-051:791.43]:7.01](043.5)

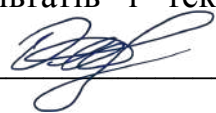
НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

**РЕЖИСЕРСЬКИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ ТВОРЕННЯ КАТАРСИСУ
В ІГРОВОМУ КІНО**

021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело _____  В. О. Омелянчук

Творчий керівник:

Вітер Василь Петрович

заслужений артист України, доцент

Науковий консультант:

Ангелова Ангеліна Олегівна

доктор філософських наук,

професор

АНОТАЦІЯ

Омелянчук В. О. Режисерський інструментарій творення катарсису в ігровому кіно. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво». – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Міністерство культури України. Київ, 2026.

Зміст анотації. У науковому обґрунтуванні здобувач досліджує механізми та стратегії використання режисерського інструментарію задля моделювання ефекту катарсису в ігровому кіно. Дослідження базується на розумінні катарсису як керованого психофізіологічного процесу, що реалізується через системну взаємодію аудіовізуальних компонентів. Ключовим підходом роботи є розробка концепції «режисерської матриці впливу», яка інтегрує візуальні, аудіальні та часопросторові засоби виразності у єдину мультисенсорну систему.

Актуальність теми зумовлена *інтенсифікацією* двох взаємопов'язаних процесів — трансформацією глядацького сприйняття та *необхідністю оновлення* режисерського інструментарію в роботі зі складним емоційним матеріалом.

З одного боку, динаміка розвитку аудіовізуальної культури у ХХІ столітті радикально змінила умови кінематографічного сприйняття. Експансія стрімінгових платформ, перехід до індивідуальних екранів та перенасичення медіапростору різноманітним контентом спричинили фрагментацію глядацької уваги. Спільне емоційне переживання, притаманне традиційному кінотеатральному перегляду, дедалі частіше замінюється ізольованим споживанням. Водночас глобальні соціальні потрясіння, кризи ідентичності та наслідки воєнних конфліктів формують зростаючий суспільний запит на мистецтво, здатне виконувати терапевтичну, відновлювальну функцію. За таких умов феномен катарсису набуває ключового значення як механізм емоційної *регуляції (стабілізації)* та гармонізації особистості.

З іншого боку, і це є центральною проблемою дослідження, режисерська практика не має у своєму розпорядженні систематизованого інструментарію для *цілеспрямованого* конструювання катарсичного ефекту. Фахова підготовка кінорежисерів традиційно зосереджена на драматургічних моделях і наративних структурах, де катарсис розглядається переважно як функція сюжету — наслідок правильно вибудованої дуги конфлікту. Проте практика провідних авторів світового та українського кіно переконливо демонструє інше: найглибші катарсичні ефекти досягаються не через сюжетну розв'язку, а через системну взаємодію візуально-пластичного рішення, акустичного простору, монтажного ритму та акторської тілесності. Так, у стрічці «Атлантида» (2019, реж. В. Васянович) емоційне потрясіння виникає майже без сюжетної дії — виключно через статичні плани спустошеного ландшафту, акустичний аскетизм та психофізику непрофесійного актора. У фільмі «Плем'я» (2014, реж. М. Слабошпицький) тотальна відмова від вербальної мови перекладає весь катарсичний потенціал на рівень тілесної пластики і монтажного ритму. Подібні приклади свідчать, що катарсис у кіно є передусім режисерською, а не лише драматургічною проблемою. Відсутність систематизованого підходу до цього рівня *роботи над ігровим кіно* породжує конкретну практичну проблему: режисери, що звертаються до складного матеріалу — воєнного досвіду, колективної травми, екзистенційної кризи, — нерідко вдаються до маніпулятивної сентиментальності саме тому, що не мають верифікованого інструментарію для конструювання глибинного, а не поверхового емоційного відгуку. *З огляду на це, саме синтез* мистецтвознавчого підходу з новітніми дослідженнями *міждисциплінарного характеру* дозволяє заповнити цю лакуну, запропонувавши системний режисерський підхід до моделювання катарсичного ефекту.

Метою дослідження є теоретичне обґрунтування та систематизація режисерського інструментарію, що створює умови для виникнення катарсичного ефекту в ігровому кіно, *й розробка концепції* «режисерської матриці впливу» як інтегративної концептуальної моделі з визначеними компонентами, принципами взаємодії та межами застосування.

Наукова новизна дослідження визначається тим, що воно здійснює синтез трьох наявних, але методологічно розрізнених напрямів у єдину прикладну модель. Феноменологія кіносприйняття (В. Собчак, Т. Ельзесер, М. Хагенер) описує механізми тілесного резонансу між глядачем та екраном, однак не формулює з цього прикладних режисерських висновків. Нейроестетика кіно кінця XX — початку XXI століття (В. Галлезе, М. Герра) обґрунтовує нейрофізіологічне підґрунтя емпатії через теорію дзеркальних нейронів, але залишається в межах теорії сприйняття, не переходячи до рівня режисерської методології. Теорія екранного простору розробляє поняття синестезійної природи екрану та полісенсорності кіносприйняття, проте не систематизує їх як прикладний інструментарій режисера. Авторська концепція «режисерської матриці впливу» є спробою перекласти здобутки цих трьох напрямів на мову конкретних режисерських рішень — з верифікацією на матеріалі українського кіно доби Незалежності, а також ігрових фільмів майстрів зарубіжної кінорежисури.

У першому розділі окреслено генезис поняття «катарсис», простежено його еволюцію від класичної естетичної категорії до механізму емоційної синхронізації. Здійснено аналіз категорій «втілене сприйняття», «тілесний резонанс» та «ефект присутності», що дозволило сформуванати теоретико-методологічний фундамент дослідження на перетині феноменології кіно та нейроестетики.

У другому розділі досліджено окремі компоненти режисерського інструментарію (світло-кольорове рішення, акустемологію, монтажний ритм, акторську пластику) та принципи їхньої системної взаємодії. Обґрунтовано функціонування «режисерської матриці впливу» як інструмента, що дозволяє вийти за межі суто ілюстративного викладу подій і створити простір безпосереднього емоційного проживання.

У третьому розділі здійснено аналіз режисерських стратегій в ігровому кіно. Особливу увагу приділено національному контексту: виявлено еволюцію моделі катарсису в українському кінематографі — від міфопоетики до «травматичного реалізму». Доведено, що катарсичний ефект у творах вітчизняних

авторів базується на механізмах емпатичного залучення глядача до опрацювання колективного історичного та екзистенційного досвіду.

У висновках здобувач наводить результати теоретичного обґрунтування творчого мистецького проєкту, що були отримані в результаті вирішення поставлених завдань. Зокрема, з'ясовано теоретико-методологічні засади дослідження та простежено еволюцію феномену катарсису від нормативної естетичної категорії до механізму психофізіологічного впливу. Також виявлено вплив драматургічних моделей та психофізичних засобів акторської виразності на формування передумов катарсичного переживання. У роботі досліджено специфіку застосування візуально-пластичного, аудіального та монтажного інструментарію як засобів сенсорної, просторової та темпоральної організації екранного видовища, на основі чого обґрунтовано принципи інтеграції цих складових у єдину «режисерську матрицю впливу», що діє завдяки механізмам мультисенсорної синергії. Крім того, окреслено специфіку реалізації катарсису в українському ігровому кінематографі завдяки аналізу еволюції національних режисерських стратегій до «травматичного реалізму». Зрештою, отримані теоретико-практичні результати щодо механізмів екранного впливу було систематизовано та візуалізовано у форматі творчого мистецького проєкту (відеолекції).

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків.

Ключові слова: *катарсис, ігрове кіно, режисура, режисерська матриця впливу, глядацьке сприйняття, мультисенсорна синергія, тілесність, травматичний реалізм.*

ABSTRACT

Omelianchuk V. O. Director's toolkit for creating catharsis in feature films. – Qualifying scientific work on the rights of a manuscript.

Scientific justification of the creative art project for the degree of Doctor of Arts in the specialty 021 "Audiovisual Art and Production". – Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television, Ministry of Culture of Ukraine. Kyiv, 2026.

Abstract content. In the scientific justification, the author explores the mechanisms and strategies of using the director's toolkit to model the effect of catharsis in feature films. The research is based on the understanding of catharsis as a controlled psychophysiological process implemented through the systemic interaction of audiovisual components. The key approach of the work is the development of the concept of the "director's matrix of influence", which integrates visual, aural, and spatiotemporal expressive means into a single multisensory system.

The relevance of the topic is determined by the transformation of viewer perception in the 21st century. Given the oversaturation of the media space with entertaining and informational audiovisual content, the problem of attention fragmentation arises, requiring directing to seek methods of deep emotional engagement by appealing to the recipient's bodily experience. It is the instrumental mechanism of constructing catharsis through systemic directorial work, and not solely through dramaturgical structure, that remains under-researched in the theory of cinema and screen arts.

The purpose of the research is the theoretical justification and systematization of the director's toolkit for creating catharsis in feature films as a holistic system of psychophysiological influence.

The scientific novelty lies in the development of the author's concept of the "director's matrix of influence", the identification of patterns of multisensory synergy, and the determination of the specifics of realizing cathartic potential in feature films in general and Ukrainian cinema of the Independence era in particular.

The first chapter traces the genesis of the concept of catharsis and its evolution from a classical aesthetic category to a mechanism of emotional synchronization. The analysis of the categories of "embodied perception", "bodily resonance", and "presence effect" is carried out, which allowed forming the theoretical and methodological foundation of the research at the intersection of film phenomenology and neuroaesthetics.

The second chapter explores individual components of the director's toolkit (light and color design, acoustemology, montage rhythm, acting plasticity) and the principles of their systemic interaction. The functioning of the "director's matrix of

influence" is justified as a tool that makes it possible to go beyond a purely illustrative presentation of events and create a space of direct emotional experience.

The third chapter analyzes directorial strategies in feature films. Special attention is paid to the national context: the evolution of the catharsis model in Ukrainian cinema—from mythopoetics to "traumatic realism"—is revealed. It is proven that the cathartic effect in the works of domestic authors is based on the mechanisms of empathic involvement of the viewer in processing collective historical and existential experience.

In the conclusions, the author presents the results of the theoretical justification of the creative art project, which were obtained as a result of solving the set tasks. In particular, the theoretical and methodological foundations of the research are clarified, and the evolution of the phenomenon of catharsis from a normative aesthetic category to a mechanism of psychophysiological influence is traced. The impact of dramaturgical models and psychophysical means of acting expressiveness on the formation of prerequisites for cathartic experience is also revealed. The study investigates the specifics of applying visual-plastic, aural, and montage tools as means of sensory, spatial, and temporal organization of the screen spectacle, on the basis of which the principles of integrating these components into a single "director's matrix of influence", acting through the mechanisms of multisensory synergy, are justified. Furthermore, the specifics of implementing catharsis in Ukrainian feature films are outlined through the analysis of the evolution of national directorial strategies towards "traumatic realism". Ultimately, the obtained theoretical and practical results regarding the mechanisms of screen influence were systematized and visualized in the format of a creative art project (video lecture).

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

Keywords: *catharsis, feature film, directing, director's matrix of influence, viewer perception, multisensory synergy, corporeality, traumatic realism.*

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, де опубліковано основні наукові результати дослідження

1. Омелянчук В. О. Катарсис через звук: музика, звукові ефекти та тиша як інструменти емоційного впливу в кінематографі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2024. № 35. С. 226–233. DOI: 10.34026/1997-4264.35.2024.318114

2. Омелянчук В. О. Інтерактивність у кіномистецтві: сучасний стан та перспективи розвитку. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2025. № 36. С. 182–189. DOI: 10.34026/1997-4264.36.2025.332822

3. Омелянчук В. О. Тілесність кіноактора як чинник катарсичного ефекту: феноменологічний підхід. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2025. № 37. С. 281–288. DOI: 10.34026/1997-4264.37.2025.345186

Інформація про апробацію результатів дослідження

4. Омелянчук В. О. Штучний інтелект та його потенційний вплив на українське аудіовізуальне мистецтво. *Культурні орієнтації українського суспільства у сфері аудіовізуального мистецтва: сучасні виклики та проблеми* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-творчої конф., м. Київ, 20 берез. 2024 р. Київ : КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2024. С. 19–22. URL: https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2024/06/Konferentsiia_tczy-2024.pdf

5. Омелянчук В. О. Кінематограф як інструмент політичної пропаганди. *Митець. Мистецтво. Споживач. Зміна диспозицій* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 26 черв. 2024 р. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2024. С. 175–179. URL: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2025-04/Book_2024_Conference_26.06.2024.pdf

6. Омелянчук В. О. Репрезентації жіночих образів у сучасному українському кінематографі: соціокультурний контекст та трансформації гендерних ролей. *Актуальні проблеми розвитку культури і мистецтва у динаміці сьогодення* : зб. матеріалів круглого столу Наук. т-ва студентів, аспірантів і молодих вчених, м. Київ, 22 жовт. 2024 р. Київ : КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2024. URL: <https://knutkt.edu.ua/pidsumky-kruhloho-stolu-aktualni-problemy-rozvytku-kultury-i->

mystetstva-u-dynamitsi-sohodennia-naukovoho-tovarystvo-studentiv-aspirantiv-i-molodykh-vchenykh-knutkit-do-120-richchia-universytetu/

7. Омелянчук В. О. Національна ідентичність та культурна дипломатія: стратегія інтеграції української спадщини в євроатлантичний простір. *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва* : зб. матеріалів IX Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 24 жовт. 2024 р. Київ : КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2024. С. 189–191. URL: https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2025/06/CONFERENCE_24.10.2024_v4.pdf

8. Омелянчук В. О. Методи дослідження тілесності актора в кіно: Омелянчук В. О. Методи дослідження тілесності актора в кіно: перформативний і комунікативний аспекти. *Мистецтво в контексті сучасних глобальних трансформацій: освіта, практика, дослідження* : зб. матеріалів VIII Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю, м. Київ, 13 листоп. 2025 р. Київ : КМАЕЦМ, 2025. С. 262–266. URL: <https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/materialy-viii-vseukrayinskoyi-naukovo-praktychnoyi-konferencziyi-z-mizhnarodnoyu-uchastyu-mystecztvo-v-konteksti-suchasnyh-globalnyh-tr.pdf>

Інформація про апробацію творчого мистецького проєкту

9. Омелянчук В. О. Режисерський інструментарій творення катарсису в екранних видовищах. Майстер-клас для студентів 4 курсу кафедри режисури телебачення (Київ, 10 квітня 2025 року). Київ : КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2025.

10. Омелянчук В. О. Основи побудови та типологія драматургічного конфлікту в ігровому кіно. Майстер-клас для студентів 1 курсу кафедри режисури та драматургії кіно і телебачення (Київ, 20 лютого 2026 року). Київ : КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2026.

11. Омелянчук В. О. Творчий мистецький проєкт «Момент катарсису». Публічний показ мистецької складової творчого мистецького проєкту (Київ, 11 березня 2026 року). Київ : кафедра режисури та драматургії кіно і телебачення, інститут екранних мистецтв КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2026.

ЗМІСТ

ВСТУП	12
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	21
1.1. Теоретико-методологічні та джерельно-фактологічні засади дослідження	21
1.2. Категоріально-поняттєвий апарат дослідження	27
1.3. Еволюція концепту катарсису: від естетичної категорії до психотерапевтичного механізму екранної культури	32
Висновки до I Розділу	38
РОЗДІЛ II. РЕЖИСЕРСЬКИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ ТА ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ «РЕЖИСЕРСЬКОЇ МАТРИЦІ ВПЛИВУ» В ІГРОВОМУ КІНО	40
2.1 Драматургічні моделі та жанрово-форматні стратегії реалізації катарсису	40
2.2 Психофізичні засоби акторської виразності як медіатор катарсичного переживання	62
2.3 Візуально-пластичний інструментарій	73
2.4. Аудіальний простір: звук і музика як каталізатори емоційного переживання	84
2.5 Монтажний інструментарій: синтаксис катарсису	96
Висновки до II Розділу	101
РОЗДІЛ III. СПЕЦИФІКА РЕАЛІЗАЦІЇ КАТАРСИЧНОГО ПОТЕНЦІАЛУ В ІГРОВОМУ КІНО	104
3.1. Режисерська матриця впливу: структура, принципи, механізми дії	104
3.2. Специфіка реалізації катарсису в українському кінематографі	108
3.3. Аналіз структури творчого мистецького проєкту: від емоційного налаштування до мультисенсорної синергії	120

Висновки до III розділу	11 125
ВИСНОВКИ	127
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	130
ФІЛЬМОГРАФІЯ	141
ДОДАТКИ	143

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Режисура першої чверті XXI століття опиняється перед новим професійним завданням. Експансія стрімінгових платформ, перехід до індивідуальних екранів та перенасичення медіапростору різножанровим контентом трансформують усталені механізми глядацького сприйняття. Спільне переживання, притаманне традиційному кінотеатральному перегляду, дедалі частіше замінюється ізольованим споживанням, а увага аудиторії фрагментується. За таких умов питання про те, як викликати глибинний, тілесно відчутний емоційний відгук у реципієнта, набуває для режисури принципово нового виміру. Соціальні потрясіння, кризи ідентичності та наслідки збройних конфліктів, зокрема повномасштабне російське вторгнення в Україну з 2022 року, загострюють суспільний запит на мистецтво, здатне виконувати терапевтичну, відновлювальну функцію. Аудіовізуальний твір стає простором, де можливе символічне опрацювання досвіду, що не піддається вербалізації. У цьому контексті феномен катарсису виходить за межі класичного розуміння як одномоментної емоційної розрядки і розкривається як складний динамічний процес гармонізації внутрішнього стану особистості, що формується під час взаємодії з екранним твором і нерідко триває після його завершення. Теорія і практика кінорежисури традиційно розглядали катарсис переважно як функцію драматургії — наслідок правильно вибудованої дуги конфлікту, точки неперенесення та кульмінаційної розв'язки. Такий підхід, закріплений у провідних сценарних методологіях другої половини XX століття (Маккі, Філд, Снайдер), і досі домінує у фаховій підготовці кінорежисерів. Разом з тим аналіз кінопрактики 2000–2020-х років виявляє ширший спектр механізмів: глибокі катарсичні ефекти нерідко виникають там, де драматургічна дія мінімальна або відсутня зовсім. Показовими у цьому відношенні є два приклади з українського кіно останнього десятиліття. У стрічці «Атлантида» (2019, реж. В. Васянович) емоційне потрясіння формується майже без сюжетної події — через статичні плани спустошеного ландшафту Донбасу, акустичний аскетизм та психофізику актора-ветерана А. Римарюка, що транслює власний, а не зіграний стан. У «Племені» (2014, реж. М. Слабошпицький) відмова від вербальної мови і закадрового звуку

зосереджує весь емоційний потенціал на рівні тілесної пластики, монтажного ритму та гаптичної візуальності. Обидва фільми здобули широке міжнародне визнання саме завдяки глибині глядацького переживання — і обидва досягли цього не через наративну майстерність окремо, а через системну режисерську роботу з аудіовізуальним середовищем загалом. Зазначені приклади вказують на вимір проблеми, що залишається методологічно не систематизованим. Системна взаємодія візуально-пластичного рішення, акустичного простору, монтажного ритму та акторської тілесності є суттєвим чинником глядацького переживання. Однак концептуальної моделі, яка б описувала принципи такої взаємодії та дозволяла режисерові свідомо конструювати умови для катарсичного ефекту, у теорії кінорежисури досі не сформовано. Практичні наслідки цієї прогалини простежуються в роботі режисерів, що звертаються до складного матеріалу — воєнного досвіду, колективної травми, екзистенційної кризи. В умовах відсутності верифікованого інструментарію частина таких творів тяжіє до маніпулятивної сентиментальності: глибинний емоційний відгук підміняється поверховим через надмірний музичний супровід, форсовану акторську подачу або механічне дотримання сюжетних кліше. Результатом стає не катарсис, а його імітація — ефект, що не залишає тривалого сліду у свідомості глядача.

Таким чином, актуальність дослідження визначається потребою у систематизації режисерського інструментарію на рівні, що виходить за межі драматургічних схем. Синтез класичного мистецтвознавчого підходу з дослідженнями нейроестетики кінця XX — початку XXI століття (Галлезе, Герра), феноменології кіносприйняття (Собчак, Ельзессер, Хагенер) та теорії екранного простору (Зубавіна) дозволяє підійти до побудови такої системи. Запропонована концепція «режисерської матриці впливу» є спробою перекласти здобутки цих наукових напрямів на мову конкретних режисерських рішень, і тим самим надати режисурі інструментарій для свідомого конструювання умов катарсичного досвіду глядача.

Зв'язок творчого мистецького проєкту з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконано на кафедрі режисури та драматургії

кіно і телебачення Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого відповідно до планів наукової роботи.

Об'єктом дослідження є режисерська діяльність зі створення ігрового кіно як системи комплексного аудіовізуального та психофізіологічного впливу.

Предметом дослідження є режисерський інструментарій творення катарсису в ігровому кіно.

Метою дослідження є теоретичне обґрунтування та систематизація режисерського інструментарію, що створює умови для виникнення катарсичного ефекту в ігровому кіно, й розробка концепції «режисерської матриці впливу» як інтегративної моделі з визначеними компонентами, принципами взаємодії та межами застосування.

Означена мета дослідження зумовила вирішення таких завдань:

- З'ясувати теоретико-методологічні засади дослідження, сформулювати категоріально-поняттєвий апарат та простежити еволюцію феномену катарсису від нормативної естетичної категорії до механізмів психофізіологічного впливу в екранній культурі.
- Виявити вплив драматургічних моделей (від класичних до нелінійних та інтерактивних структур) і психофізичних засобів акторської виразності на формування передумов катарсичного переживання.
- Дослідити специфіку застосування візуально-пластичного, аудіального та монтажного інструментарію як засобів сенсорної, просторової та темпоральної організації екранного видовища.
- Обґрунтувати принципи інтеграції окремих засобів виразності в єдину «режисерську матрицю впливу», що базується на механізмах мультисенсорної синергії та ефекті присутності.
- Окреслити специфіку реалізації катарсису в українському кінематографі, проаналізувавши еволюцію національних режисерських стратегій від міфопоетики до «травматичного реалізму» у порівняльному контексті.
- Систематизувати та візуалізувати отримані теоретико-практичні результати щодо механізмів екранного впливу у форматі творчого мистецького проєкту (відеолекції).

Методи дослідження. Для виконання роботи було застосовано комплексну міждисциплінарну методологію, що дозволило інтегрувати загально-наукові методи дослідження та здобутки різних гуманітарних наук. Розробка наукової гіпотези потребувала когнітивного та культурологічного підходів. Перший був спрямований на аналіз сприйняття, осмислення та емоційної реакції глядацької аудиторії. Культурологічний підхід застосовано для висвітлення еволюції катарсису в контексті історичних трансформацій суспільства.

Для реалізації мети та вирішення поставлених завдань у процесі дослідження використано такі методи:

- **системно-аналітичний метод** — для вивчення, аналізу та систематизації наукової літератури, формування тезаурусу дослідження та комплексного опрацювання теоретичної бази;
- **феноменологічний метод** — для вивчення специфіки глядацького досвіду безпосереднього переживання, механізмів тілесного резонансу та «втіленого сприйняття» (*embodied spectatorship*) в процесі взаємодії з екранним твором;
- **структурно-функціональний метод** — для виокремлення структурних складових режисерського інструментарію (візуальних, аудіальних, монтажних засобів, акторської гри) та з'ясування їхньої ролі і функцій у створенні катарсичного ефекту;
- **метод класифікації та типологізації** — для систематизації та розподілу драматургічних моделей, рівнів конфлікту (внутрішній, зовнішній, екзистенційний) та типів емоційного очищення за спільними ознаками;
- **метод історичної періодизації та реконструкції** — для відтворення еволюції концепту катарсису від античності до сучасності, а також для простеження етапів розвитку українського кінематографа в історичній послідовності;
- **компаративний метод** — для зіставлення окремих досліджуваних процесів, зокрема специфіки реалізації моделей катарсису в західному та українському кінематографічному просторі;

- **герменевтичний і семіотичний методи** — для глибинної інтерпретації досліджуваних аудіовізуальних творів, розкодування їхніх прихованих смислів, символіки та метафор з урахуванням соціокультурного контексту;

- **психоаналітичний метод** — для дослідження механізмів підсвідомого впливу екранного видовища на реципієнта, феноменів абреакції, вторинної ідентифікації та опрацювання травматичного досвіду;

- **метод моделювання** — для візуалізації розроблених теоретичних концепцій та їхньої практичної апробації у форматі творчого мистецького проєкту (відеолекції).

Теоретико-методологічну базу наукового обґрунтування становлять:

- фундаментальні праці з теорії кіно та екранної драматургії (А. Базен, Р. Арнхейм, Д. Бордвел, К. Томпсон, Н. Керрол, Дж. Міттел, Дж. Мюррей, Ж. Дельоз та ін.);

- дослідження зі сценарної майстерності та структуризації дії, що розкривають принципи побудови аудіовізуального твору (Г. Фрайтаг, Дж. Кемпбелл, С. Четмен, Ц. Тодоров, П. Брукс, Р. Маккі, С. Філд, Б. Снайдер, Л. Еґрі, Л. Страсберг);

- науковий доробок вітчизняних кінознавців, присвячений специфіці національного кінопроцесу та розвитку виражальних засобів екрана (І. Зубавіна, С. Тримбач, Л. Брюховецька, Г. Погребняк, О. Мусієнко, Л. Наумова, Г. Чміль, О. Безручко), а також теоретичні розвідки з методології сценічного мистецтва (Л. Курбас);

- праці з естетики, філософії та теорії культури, що формують світоглядний базис дослідження (Арістотель, Г. В. Ф. Гегель, А. Бергсон, Г. Р. Яусс, Г.-Г. Гадамер, Г. Арендт, Дж. Александер);

- міждисциплінарні студії з феноменології, нейрофізіології та візуальної антропології, що обґрунтовують механізми «втіленого сприйняття» (В. Собчак, Т. Ельзесер, М. Хагенер, В. Галлезе, М. Герра, Л. Маркс, С. Фелд, К. Карут, М. Хірш, П. Т. Клаф).

Джерельна база дослідження складається переважно з відеоматеріалів, які можна умовно розділити на кілька груп:

- повнометражні ігрові фільми світового кінематографа, що демонструють універсальні моделі катарсису (Ф. Ф. Коппола, Д. Фінчер, Л. та Л. Вачовські, Р. Скотт, Д. Аронофські, А. Г. Іньярріту, Ш. Бартас, К. Лонерган);

- українські ігрові фільми різних історичних періодів: від класики поетичного кіно (О. Довженко, С. Параджанов, Ю. Іллєнко, Л. Осика) до сучасних стрічок доби Незалежності (К. Муратова, М. Слабошпицький, С. Лозниця, В. Васянович, Н. Алієв, О. Сенцов, Д. Сухолиткий-Собчук, М. Наконечний, М. Горбач);

- телевізійні ігрові серіали, що репрезентують багатолінійну драматургічну структуру (зарубіжні: «Гра престолів», «Пуститися берега», «Декалог»; вітчизняні: «Спіймати Кайдаша», «І будуть люди»);

- екранні інтерпретації класичних драматургічних творів (зокрема, екранізації п'єси «Гамлет» режисерів Л. Олів'є, К. Брани);

- відеоінтерв'ю та відеозаписи майстер-класів провідних режисерів і сценаристів.

Наукова новизна одержаних результатів визначається тим, що дослідження здійснює цілеспрямований синтез трьох самостійних наукових напрямів у єдину прикладну режисерську модель. Кожен із цих напрямів, попри значний теоретичний доробок, має принципові обмеження з погляду режисерської практики.

Феноменологія кіносприйняття (В. Собчак, Т. Ельзессер, М. Хагенер) описує механізми тілесного резонансу між глядачем та екраном і обґрунтовує поняття «втіленого сприйняття» — однак не формулює з цього прикладних режисерських висновків. Питання про те, як саме режисер може свідомо конструювати умови для такого резонансу, залишається поза межами цих досліджень. Нейроестетика кіно кінця ХХ — початку ХХІ століття (В. Галлезе, М. Герра) переконливо обґрунтовує нейрофізіологічну природу кіноемпатії через теорію дзеркальних нейронів і «втіленої симуляції», але функціонує виключно як теорія сприйняття і не переходить до рівня режисерської методології. Теорія екранного простору та синестезійної природи кіно (І. Зубавіна) розробляє поняття «проникної мембрани» та полісенсорності кіносприйняття — однак не

систематизує ці спостереження у форматі, придатному для прикладного застосування режисером у процесі роботи зі складним матеріалом.

Авторська концепція «режисерської матриці впливу» є спробою перекласти здобутки цих трьох напрямів на мову конкретних режисерських рішень.

У дослідженні вперше теоретично:

- обґрунтовано авторську концепцію «режисерської матриці впливу» як інтегративної моделі з прикладним застосуванням, що описує систему взаємозалежних вимірів режисерської виразності — візуальних (світло, колір, композиція), аудіальних (шуми, тиша, музика) та часопросторових (ритм, монтаж) — і принципи їхньої взаємодії; на відміну від існуючих підходів, де ці компоненти досліджуються ізольовано, модель розглядає їх як єдину систему конструювання умов для появи катарсичного ефекту;
- виявлено закономірність мультисенсорної синергії: катарсичний ефект у ігровому кіно 2000–2020-х років досягається не лише лінійною дією сюжету, а синхронізацією сенсорних стимулів, що активізують тілесну пам'ять реципієнта — що доповнює і конкретизує загальні положення теорії «втіленого сприйняття»;
- встановлено залежність між типом режисерської стратегії (мімезис / метекзис) та характером глядацького залучення, визначивши перехід від естетики відображення до естетики «ефекту присутності»;
- виокремлено специфічні моделі катарсису в національному ігровому кінематографі, що базуються на роботі з екзистенційним та історичним досвідом — від естетики поетичного кіно 1960-х років до «травматичного реалізму» доби Незалежності; вперше в українському кінознавстві ці моделі розглянуто у порівняльному контексті східноєвропейських кінематографічних традицій.

Уточнено:

- зміст поняття «екранний катарсис»: він розглядається не як гарантований результат драматургічної конструкції, а як динамічний процес, що виникає на перетині когнітивних (усвідомлення конфлікту) та

тілесних (фізіологічний відгук) реакцій глядача і залежить від його індивідуального досвіду та культурного контексту;

- функціональне призначення окремих виражальних засобів режисури: довгий план («план-епізод») інтерпретується як інструмент акумуляції темпорального тиску, а акустична пауза (тиша) — як засіб активації внутрішнього монологу глядача.

Набуло подальшого розвитку:

- методологія аналізу творів ігрового кіно, збагачена інструментарієм когнітивної психології та феноменології (концепція «втіленого сприйняття»), що дозволяє розглядати екранний вплив не лише на наративному, а й на тілесному рівні;
- дослідження еволюції ігрового кінематографа в аспекті трансформації глядацької рецепції: від пасивного споглядання до активної психоемоційної співучасті.

У дослідженні вперше практично:

- систематизовано режисерський інструментарій для роботи зі складним драматичним матеріалом у форматі концептуальної моделі з визначеними компонентами, принципами взаємодії та межами застосування;
- реалізовано теоретичну модель «режисерської матриці впливу» у форматі творчого мистецького проєкту (відеолекції «Момент катарсису»), що верифікує механізми психофізіологічної взаємодії екрана та глядача на конкретному кінематографічному матеріалі.

Практичне значення одержаних результатів. Основні положення та висновки дослідження мають прикладний характер і можуть бути використані:

- у навчальному процесі закладів вищої мистецької освіти при викладанні фахових дисциплін: «Режисура аудіовізуальних творів», «Теорія та практика монтажу», «Робота режисера з актором», «Психологія художньої творчості», «Історія кіно»;

- у науково-методичній роботі — для розробки лекційних курсів та спецсемінарів, присвячених проблемам глядацького сприйняття та новітнім екранним технологіям;
- у творчо-виробничій практиці — як методичний інструментарій для режисерів та сценаристів при розробці драматургічної структури та візуального вирішення кінопроектів;
- у сфері кіноосвіти — створений у рамках дослідження творчий мистецький проєкт (відеолекція) може слугувати наочним навчальним посібником для студентів творчих спеціальностей.

Структура та обсяг наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту зумовлена його метою та завданнями. Робота складається з анотації (українською та англійською мовами), вступу, трьох розділів, висновку, списку використаних джерел (131 найменування), фільмографії та додатків. Загальний обсяг роботи становить 150 сторінки, з яких 118 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Теоретико-методологічні та джерельно-фактологічні засади дослідження

При дослідженні специфіки та трансформації катарсису в кінематографі було опрацьовано широке коло джерел, що охоплюють теоретичні праці з мистецтвознавства, культурології та філософії культури, а також корпус фактологічних та інформативних матеріалів. Особливої ваги для аналізу предмета творчого мистецького проєкту набули фахові дослідження, присвячені історії та теорії кінодраматургії й естетиці екранних мистецтв. Доповнили теоретичний базис розвідки із суміжних дисциплін — психології художнього сприйняття та новітні студії з нейрофеноменології. Системний аналіз цього масиву дозволив визначити характерні риси еволюції катарсичного ефекту — від історичних моделей драматургічного впливу до сучасних форм сенсорної взаємодії — та встановити закономірності використання режисерського інструментарію.

Теоретико-методологічну та джерельно-фактологічну базу дослідження складає комплекс наукових праць та аудіовізуальних творів, що дозволяють всебічно розкрити предмет дослідження. Залучену літературу систематизовано за принципом від фахових дисциплін до міждисциплінарних студій:

Першу групу (фахову) склали роботи з теорії кіно та наратології, що допомогли окреслити специфіку кіномови. Фундаментальне значення має доробок французького теоретика кіно Андре Базена (1918–1958), який обґрунтував онтологічний реалізм кіно. Його ідеї щодо «естетики реальності» та глибинної мізансцени є визначальними для аналізу довгих планів у вітчизняному кінопросторі [43, с. 23–52]. Психологію візуального сприйняття ґрунтовно проаналізовано у праці німецько-американського теоретика мистецтва та кіно Рудольфа Арнхейма (1904–2007) «Кіно як мистецтво» [36, с. 8–80, 136–152]. При аналізі стилістичних систем фільму використано неоформалістичний підхід американських теоретиків кіно Девіда Бордвела та Крістін Томпсон, що дозволило розглядати катарсис не як абстрактну ідею, а як наслідок роботи конкретних

кінематографічних прийомів [50]. Дослідження сучасних наративних стратегій спирається на концепцію американського теоретика кіно Ноеля Керрола щодо «наративного закриття» [56, с. 1–15]. Його аналіз відкритого фіналу дав змогу пояснити специфіку катарсису в авторському кіно, де відсутність чіткої розв'язки спонукає глядача до самостійної інтелектуальної роботи. Специфіку серіальної драматургії та пролонгованого катарсису проаналізовано за американським дослідником телевізійного наративу та серіальної форми Джейсоном Міттелом у контексті феномену «складного телебачення» [106, с. 1–18]. Проблематика цифрового наративу та інтерактивності висвітлена через поняття «наративного парадоксу», запропоноване американською дослідницею інтерактивних медіа Джанет Мюррей [110, с. 123–198, 232–252]. Філософським підґрунтям для аналізу «повільного кіно» стали розвідки французького філософа та теоретика кіно Жюльєн Дельоза (1925–1995), чия концепція «образу-часу» та розриву сенсомоторних зв'язків стала методологічним ключем для інтерпретації статичних сцен у кінематографі [67; 68].

Другу групу формують напрацювання теоретиків драматургії та сценарної майстерності, що є ключовими для вивчення структурної організації твору. Еволюцію поглядів на будову сюжету простежено від класичної піраміди німецького драматурга Густава Фрайтага (1816–1895), який заклав основи розуміння п'ятиактної структури та кульмінації, до новітніх сценарних моделей [76]. Основоположною для розуміння міфологічної природи сюжету є робота американського дослідника порівняльної міфології Джозефа Кемпбелла (1904–1987) «Герой із тисячею облич». Його концепція мономіфу дозволила дослідити універсальні етапи трансформації протагоніста, які безпосередньо впливають на емоційний відгук аудиторії [55]. При аналізі глибинних рівнів конфлікту та співвідношення фабули і сюжету використано наратологічний доробок американського теоретика наративу Сеймура Четмена, який розмежував поняття «історії» та «дискурсу», що дозволило дослідити, як саме спосіб подачі матеріалу впливає на емоційний відгук [58, с. 8–9, 124–138]. Важливою для розуміння динаміки оповіді є концепція Цветана Тодорова про порушення та відновлення рівноваги як основу будь-якого наративу. Окрему увагу приділено роботам

американського теоретика наративу Пітера Брукса, який у праці «Мелодраматична уява» дослідив «режим надмірності» та моральну поляризацію, що виступають необхідними умовами для виникнення емоційного очищення [53, с. 24–45]. При дослідженні прикладних аспектів сюжетотворення та керування увагою аудиторії ключовими стали роботи американських теоретиків сценарної драматургії Роберта Маккі, Сіда Філда та Блейка Снайдера. Зазначені автори розглядають структуру кінотвору через систему поворотних пунктів («plot points»), що виступають технічними тригерами катарсису [104, с. 210–220; 74, с. 142–144; 125, с. 69–90]. Також проаналізовано методику американського теоретика драматургії Лайоша Егрі, який акцентує увагу на діалектиці характеру персонажа [69]. Психологічний вимір катарсису через призму акторського існування розглянуто на основі «Методу» Лі Страсберга, що дозволяє трактувати «емоційну пам'ять» виконавця як інструмент прямого впливу на почуття глядача [130].

Третю групу становлять праці вітчизняних науковців, що формують контекст дослідження національного кінопроцесу. Теоретичним фундаментом роботи є монографія кінознавиці Ірини Зубавіної «Онтологія віртуального простору». Її розвідки щодо екрана як «проникної мембрани» та віртуальної подієвості стали підґрунтям, на якому в дисертації розроблено авторську концепцію мультисенсорної синергії [11, с. 1–150]. Методологічним підґрунтям для аналізу взаємодії твору з дійсністю стала концепція «перетворення» Леся Курбаса (1887–1937), яка заперечує механічне копіювання життя на користь його естетичного переосмислення [15]. Історико-теоретичні аспекти українського кіно проаналізовано на основі праць кінознавців Лариси Брюховецької [6, с. 1–50], Сергія Тримбача [13, с. 15–95], Оксани Мусієнко [19, с. 1–15] та Лариси Наумової [20, с. 65–70], які досліджували міфопоетичні коди вітчизняного екрана.

Четверту групу складають фундаментальні праці з естетики, філософії та теорії культури, що дозволили сформувати світоглядний базис дослідження. Витоки розуміння досліджуваного феномену закладено в «Поетиці» Арістотеля [1], який визначив класичну модель катарсису як очищення через співчуття і страх. Подальша філософська інтерпретація спирається на європейську традицію, зокрема на працях німецького філософа Георга Вільгельма Фрідріха Гегеля (1770–

1831) «Лекції з естетики», де природа трагічного конфлікту розглядається як рушійна сила діалектичного розвитку духу [88, с. 1196–1200]. Вагоме значення для розуміння емоційної природи глядацької реакції мають роботи французького філософа Анрі Бергсона (1859–1941), який через аналіз комічного розкрив механізми інтуїтивного пізнання та емоційної розрядки [46, с. 9–15, 17–20]. Особливої ваги в контексті дослідження набуває рецептивна естетика німецького літературознавця Ганса Роберта Яусса (1921–1997). Його категорія «горизонту сподівань» та концепція естетичної дистанції дозволили обґрунтувати механізм катарсичного шоку, який виникає саме в момент руйнації глядацьких очікувань [93, с. 22–27]. Важливим для дослідження є розмежування понять «мімезис» (наслідування) та «метекзис» (співучасть), що спирається на філософську герменевтику Ганса-Георга Гадамера. Його трактування мистецтва як «свята» та «гри» дозволяє розглядати глядацький досвід не як пасивне споглядання, а як акт онтологічної причетності до події твору [78]. Соціокультурний контекст травми та механізми функціонування колективної пам'яті ґрунтовно розкрито у працях німецько-американської теоретикині політології Ганни Арендт (1906–1975) [34, с. 252–260, 280–298]. Її дослідження природи зла («банальність зла») надало методологічний ключ для аналізу етичного виміру катарсису у фільмах на воєнну тематику (зокрема про військові злочини). Теорія культурної травми, представлена у збірнику за редакцією американського соціолога Джеффрі Александера, уможливила інтерпретацію кінематографа як інструменту соціальної рефлексії та механізму пропрацювання складного історичного досвіду спільноти [33, с. 196–221].

П'яту групу (міждисциплінарну) склали дослідження з феноменології, нейрофізіології та візуальної антропології, що розкривають механізми «втіленого сприйняття» (*embodied spectatorship*). Базовою для обґрунтування творчого мистецького проєкту є теорія американської теоретикині кіно та медіа Вівіан Собчак, яка розглядає кінодосвід не як акт споглядання, а як тілесну подію [126, с. 3–23, 270–310]. Цю думку розвивають німецькі теоретики кіно та медіа Томас Ельзессер та Мальте Хагенер, чия концепція «кіно як тіло» дозволяє аналізувати тілесний резонанс між екраном і глядачем [71, с. 129–152]. Нейрофізіологічне

підґрунтя емпатії та катарсису обґрунтовано в працях італійських дослідників кіно та когнітивної естетики Вітторіо Галлезе та Мікеле Герри, які через теорію «втіленої симуляції» та механізм дзеркальних нейронів пояснюють, чому глядач фізично відчуває те, що відбувається на екрані [80, с. 35–68, 95–130]. Ключовою для аналізу сенсорного впливу зображення є теорія «гаптичної візуальності» американської теоретикіні кіно Лори Маркс. Її підхід до аналізу текстур та поверхонь дозволяє пояснити, як візуальний образ апелює до дотикової пам'яті [103, с. 127–193]. Звуковий ландшафт фільму та його роль у формуванні емоційного простору досліджено через призму акустемології американського антрополога Стівена Фелда [73, с. 91–135]. Теорія травми та постпам'яті представлена роботами американської теоретикіні культури Кеті Карут та американської дослідниці культури та пам'яті Маріанни Хірш [57, с. 57–72; 89, с. 135–166]. Важливим для розуміння афективної природи сучасного мистецтва є збірка американської теоретикіні кіно Патриції Тісінето Клаф, що обґрунтовує «афективний поворот» у гуманітарному знанні [62, с. 1–33].

Джерельно-фактологічну базу дослідження (матеріал аналізу) склали аудіовізуальні твори, які умовно розподілено на такі групи:

Першу групу склали ігрові кінофільми світового та вітчизняного кінематографа. При дослідженні універсальних драматургічних моделей катарсису та механізмів саспенсу здобувач звертався до аналізу знакових зарубіжних стрічок: «Хрещений батько» (The Godfather, 1972, реж. Ф. Ф. Коппола), «Бійцівський клуб» (Fight Club, 1999, реж. Д. Фінчер), «Матриця» (The Matrix, 1999, реж. Л. та Л. Вачовські), «Гладіатор» (Gladiator, 2000, реж. Р. Скотт), «Чорний лебідь» (Black Swan, 2010, реж. Д. Аронофські), «21 грам» (21 Grams, 2003, реж. А. Г. Іньярріту). Окрему увагу приділено фільмам «повільного кіно» та екзистенційної драми, що працюють з категоріями часу та статичності: «Коридор» (Koridorius, 1995, реж. Ш. Бартас) та «Іній» (Šerkšnas, 2017, реж. Ш. Бартас), «Манчестер біля моря» (Manchester by the Sea, 2016, реж. К. Лонерган).

При дослідженні підходів до формування моделі катарсису, притаманної вітчизняному кінопростору, виділено **окрему підгрупу українських кінофільмів**. Історичний контекст та генезу національної кіномови

проаналізовано на матеріалі класики поетичного кіно: «Земля» (1930, реж. О. Довженко), «Тіні забутих предків» (1964, реж. С. Параджанов), «Камінний хрест» (1968, реж. Л. Осика), «Білий птах з чорною ознакою» (1971, реж. Ю. Ілленко). Також розглянуто фільми перехідного періоду: «Астенічний синдром» (1989, реж. К. Муратова), «Розпад» (1990, реж. М. Беліков), «Голод-33» (1991, реж. О. Янчук). Ключовим для роботи став аналіз кінотворів періоду Незалежності та російсько-української війни, що дозволив виявити ознаки «травматичного реалізму»: «Плем'я» (2014, реж. М. Слабошпицький), «Донбас» (2018, реж. С. Лозниця), «Атлантида» (2019, реж. В. Васянович) та «Рівень чорного» (2017, реж. В. Васянович), «Додому» (2019, реж. Н. Алієв), «Носоріг» (2021, реж. О. Сенцов), «Памфір» (2022, реж. Д. Сухоликий-Собчук), «Бачення метелика» (2022, реж. М. Наконечний), «Клондайк» (2022, реж. М. Горбач).

Другу групу утворили документальні та гібридні кінофільми, що демонструють нові стратегії роботи з реальністю свідчення. Аналіз даних кінострічок, зокрема «20 днів у Маріуполі» (2023, реж. М. Чернов) та «Залізні метелики» (2023, реж. Р. Любий), надав змогу виявити та обґрунтувати специфічні ознаки катарсису факту, що виникає внаслідок прямого зіткнення з реальністю.

Третю групу склали телевізійні серіали, що представляють формат «складної оповіді». При дослідженні пролонгованого впливу на глядача та трансформації героя у часі було проаналізовано зарубіжні проєкти «Гра престолів» (Game of Thrones, 2011–2019, творці Д. Беніоф, Д. Б. Вайс), «Пуститися берега» (Breaking Bad, 2008–2013, творець В. Гілліган), цикл «Декалог» (Dekalog, 1989, реж. К. Кесльовський) та вітчизняні серіали «Спіймати Кайдаша» (2020, реж. Н. Ворожбит) та «І будуть люди» (2020, реж. А. Непиталюк).

Четверту групу склали екранізації класичних літературних творів, що дозволяють порівняти драматургічні першоджерела з їх екранним втіленням. Зокрема, розглянуто різні інтерпретації «Гамлета»: версії Л. Олів'є (Hamlet, 1948, реж. Л. Олів'є) та К. Брани (Hamlet, 1996, реж. К. Брана) як хрестоматійні приклади катарсису в трагедії.

Такий комплексний підхід до формування теоретико-методологічної та джерельно-фактологічної бази забезпечує всебічне охоплення предмета дослідження.

1.2. Категоріально-поняттєвий апарат дослідження

У процесі дослідження специфіки функціонування катарсису в екранних видовищах виникає потреба у формулюванні чіткого категоріально-поняттєвого апарату. Для систематизації ключових дефініцій та узгодження вітчизняної теорії екранних мистецтв із західною парадигмою кінознавства методологічною опорою, зокрема, слугує концептуально-термінологічний словник В. Миславського [17]. Кінотвір розглядаємо як складну систему, в якій абстрактні ідеї режисера трансформуються у конкретний емоційний досвід глядача. Для розуміння механізмів цієї трансформації необхідно окреслити ключові інструменти та поняття, що складають *тезаурус* роботи. Вони утворюють логічний ланцюжок: від побудови історії (*наратив*) через способи впливу (*режисерський інструментарій*) до фінального результату сприйняття (*катарсис*).

Вихідною точкою аналізу є взаємодія екранного твору з об'єктивною дійсністю. Цей процес доцільно розглядати крізь призму теорії «перетворення», сформульованої українським театральним режисером Лесем Курбасом. Згідно з цією концепцією, мистецтво відмовляється від механічного копіювання життя на користь циклу естетичних трансформацій: дійсність кристалізується у драматургічний текст; режисер перекодує його у візуальну форму; а глядач, сприймаючи твір, здійснює зворотну інтеграцію естетичного досвіду в реальне життя [15, с. 284]. Інструментом організації цього процесу виступає кінонаратив. У сучасному кінознавстві цей термін інтерпретується як системний спосіб організації часопростору, що *моделює* глядацький досвід [50, с. 74; 58, с. 9]. Важливим елементом залучення аудиторії виступає *ідентифікація* — психологічний механізм, що уможливорює емоційну співучасть із протагоністом. Саме цей процес асоціації із суб'єктом дії формує потенціал для виникнення емоційного резонансу та подальшого катарсису.

Реалізація наративного потенціалу історії значною мірою корелює із системністю її *драматургічної побудови*. У цьому контексті визначальну роль відіграє поняття *«ескалація напруження»*. Загальномовні словники тлумачать термін «ескалація» як «планомірне нарощування, поступове посилення» [7, с. 320]. Цей процес інтерпретуємо як послідовне підвищення драматичного тиску, що характеризується прогресуючою вимогою до вольових зусиль протагоніста. Критичним елементом означеної структури виступає *«точка неповернення»* — межа, перетин якої унеможлиблює повернення героя до стану початкової рівноваги. З цього моменту конфлікт набуває екзистенційного виміру, оскільки під загрозою опиняється існування героя або його ціннісні орієнтири [104]. Це спрямовує вектор дії персонажа до вирішального зіткнення з обставинами — *кульмінації* (момент найвищого напруження у розвитку дії) [7, с. 596]. Розвиток подій в умовах незворотності сюжетних змін створює необхідне психологічне підґрунтя для виникнення катарсису.

Специфіка сучасних екранних видовищ полягає у розширенні діапазону відображуваних станів, що нерідко охоплюють граничні моменти людського існування. У цьому контексті актуалізується категорія *«травма»*. У науковому дискурсі це поняття визначає системне порушення механізмів сприйняття реальності та розрив смислових зв'язків [33, с. 1; 57, с. 4]. Відповіддю на виклик репрезентації подібного досвіду — чи то в контексті історичних катастроф, екзистенційних криз або воєнних дій — стає естетика *«травматичного реалізму»*, концептуалізована американським дослідником Майклом Ротбергом [118]. Цей художній метод характеризується відмовою від видовищності та героїчного пафосу на користь феноменологічної фіксації станів невизначеності, шоку та дезорієнтації.

Практична реалізація принципів травматичного реалізму здійснюється через застосування комплексної стратегії, яку в межах дослідження позначаємо терміном *«режисерська матриця впливу»*. Це поняття окреслює інтегративну модель, що об'єднує драматургічний, акторський, візуально-пластичний, аудіальний та монтажний виміри режисерської виразності в єдину систему, спрямовану на конструювання умов для виникнення катарсичного ефекту.

Детальну структуру цієї моделі, принципи взаємодії між її вимірами та механізм дії розглянуто в підрозділі 3.1. Одним із принципів організації цієї матриці виступає «мультисенсорна синергія» — категорія, яку ми обґрунтовуємо, спираючись на розвідки І. Зубавіної щодо синестезійної природи екранного образу та полісенсорності кіносприйняття [11]. У структурі запропонованої матриці цей термін описує явище емерджентності — виникнення нової естетичної якості, коли інтенсивність впливу від взаємодії кількох вимірів матриці перевищує механічну суму окремих складників. Найбільш виразно цей принцип виявляється у взаємодії зображення і звуку, проте, як показано в підрозділі 3.1, він поширюється на систему в цілому. Зазначений феномен корелює з концепцією «доданої вартості» французького теоретика кіно Мішеля Шиона, згідно з якою звук трансформує сприйняття візуального ряду, формуючи єдиний «аудіовізуальний контракт» із глядачем [59, с. 5]. Показовим прикладом такої взаємодії є використання *акустичного вакууму* в кульмінаційних сценах. Відмова від традиційного музичного супроводу на користь тиші створює простір для поглибленої рефлексії. Такий підхід базується на трактуванні тиші як активного елемента, що здатний посилювати драматургічну напругу через ефект «значущої відсутності», перетворюючи аудіальну паузу на інструмент психологічного тиску [59, с. 32–34].

Зазначений аудіальний прийом набуває максимальної виразності у поєднанні з відповідним «*візуально-пластичним рішенням*». Ця категорія охоплює систему образотворчих засобів (світлотіньова партитура, колористика, композиція кадру), що транслують внутрішній стан героя невербальними методами. В умовах акустичного мінімалізму саме візуальна складова бере на себе функцію утримання емоційної напруги. Така комбінація тиші та зображення активізує *тілесне сприйняття* глядача (усвідомлення власного дихання, серцебиття), що нівелює дистанцію між кінозалом та екранним простором.

Суттєвих трансформацій зазнає і категорія темпоральності. На противагу динамічному монтажу, притаманному жанровому кіно, естетика травматичного реалізму актуалізує прийом «*довгого плану*» та «*естетику тривалості*». Відмова від часової фрагментації на користь безперервності екранної події (що корелює з

концепцією онтологічного реалізму А. Базена) сприяє нівелюванню психологічної дистанції [43, с. 35]. Такий підхід створює умови для синхронізації глядацького сприйняття з екранним часом, коли аудиторія отримує досвід безпосереднього проживання тривалості. Цей модус рецепції визначаємо як «імерсивність» (ефект присутності). За визначенням німецького теоретика медіамистецтва Олівера Грау, цей феномен характеризується тим, що «твір мистецтва та апарат його відтворення зливаються, а медіум стає невидимим», що призводить до зменшення критичної дистанції глядача [82, с. 340]. Це формує стан глибокого занурення, за якого онтологічна межа між фізичним простором залу та віртуальним простором твору стає проникною.

Описані механізми імерсивності трансформують саму природу рецепції, актуалізуючи феномен *«втіленого сприйняття»* [105]. За визначенням В. Собчак, кінематографічний досвід не обмежується оптичним (інтелектуальним) спогляданням, а є глибоко соматичним актом. Тіло глядача стає активним резонатором, що фізіологічно реагує на екранні стимули, проживаючи їх на рівні *«вісцеральних відчуттів»* [126, с. 5]. Розвиваючи цей підхід, Л. Маркс впроваджує категорію *«гаптична візуальність»*. Цей термін описує специфічний режим зображення, що фокусується на матеріальності об'єктів — фактурах, поверхнях, тканині. Завдяки надмірній деталізації око «ковзає» поверхнею кадру, провокуючи у глядача ілюзію дотику. У такій системі координат зір набуває тактильних властивостей, що забезпечує граничну сенсорну близькість до зображуваного та уможливорює передачу травматичного досвіду позавербальними засобами [103, с. 162].

Інтеграція розглянутих стратегій (синергії, гаптики, імерсивності) формує необхідне підґрунтя для досягнення фінальної мети — екранного катарсису. Питання операційної фіксації катарсичного ефекту перебуває на перетині мистецтвознавства та експериментальної психології. У межах цього дослідження, що належить до галузі теорії та практики режисури, катарсис розглядається не як клінічно вимірюваний стан, а як якісний результат режисерської стратегії — відповідно до усталеної методологічної традиції мистецтвознавчих досліджень [50; 56]. Водночас у тексті роботи використовуються непрямі індикатори

катарсичного переживання, що мають підтвердження в суміжних наукових дослідженнях: фізіологічні реакції глядача (зміна ритму дихання, м'язове розслаблення, сльози), зафіксовані в дослідженнях Л. Бернарді та колег [47]; активація дзеркальних нейронів при спостереженні за тілесною дією актора — у працях В. Галлезе та М. Герри [80]; синхронізація мозкової активності аудиторії під впливом структурованого кінонарративу — у нейрокінематичних дослідженнях Хассона [87]. Таким чином, хоча поки що неможливо говорити про катарсис як чітко зафіксований вимірюваний феномен, запропонована «режисерська матриця впливу» спирається на верифіковані нейрофізіологічні механізми, що утворюють її науковий фундамент. Розробка методологічного інструментарію для емпіричного вимірювання катарсичного ефекту розглядається як перспектива подальших міждисциплінарних досліджень. У контексті дослідження це поняття виходить за межі аристотелівського трактування («очищення через жах і співчуття»). В умовах роботи з граничними станами функціональний вектор катарсису зміщується із суто естетичної площини (насолоти художньою формою) у сферу психологічної рівноваги. Спільний емоційний досвід у безпечному просторі твору уможливорює акт символічної реінтеграції — відновлення втраченої цілісності та суб'єктності глядача.

Таким чином реалізується *інтегративна (соборна) функція* екранного видовища. Системна дія цього механізму сприяє формуванню «*культурної резильєнтності*» — здатності спільноти адаптуватися до кризових змін та зберігати власну ідентичність. Саме на цьому етапі відбувається концептуальний перехід від «*мімезису*» (мистецтва як відображення реальності) до «*метекзису*» (мистецтва як акту співучасті). Глядач перестає бути відстороненим спостерігачем; завдяки механізмам емпатії та тілесної залученості він трансформується у співтворця смислів, перетворюючи деструктивну енергію на конструктивний життєвий досвід.

Отже, сформульований категоріально-поняттєвий апарат дозволяє простежити наскрізну логіку екранного впливу: від застосування технічного інструментарію режисури до глибинних трансформацій у свідомості глядачів.

1.3. Еволюція концепту катарсису: від естетичної категорії до психотерапевтичного механізму екранної культури

Для розуміння природи екранного впливу феномен катарсису варто розглядати як динамічну категорію, зміст якої трансформувався разом із розвитком культури та мистецтва, проте функціональна основа залишилася незмінною. Генеза цього поняття демонструє шлях від синкретичних ритуальних практик до сучасних стратегій керування глядацькою увагою. Витоки цього механізму сягають доісторичних дійств. Як зазначає український театрознавець та режисер телебачення Віктор Кісін (1933–1997), саме в ритуальному плачі (поховання) та імітації двобою (мисливські ігри) формується первинна партитура катарсичного очищення — через граничне напруження емоцій та подальше розрядження. Вже на цьому етапі було відпрацьовано технологію соціальної регуляції та подолання колективного страху [14, с. 14, 21]. Таким чином, ритуал заклав базові алгоритми глядацької ідентифікації, які згодом стали фундаментом для інструментарію всіх форм драматичного мистецтва, включно з екранним.

Однак у сучасному мистецтвознавстві інтерпретація катарсису виходить за межі традиційного естетичного визначення. Актуальність його переосмислення зумовлена тим, що екранне мистецтво сьогодні функціонує як потужний медіум емоційного впливу. В умовах сучасного ритму життя катарсис еволюціонує у механізм психологічного розвантаження та відновлення. Кінопростір стає середовищем для трансформації внутрішнього напруження, де естетична форма слугує інструментом гармонізації емоційного стану глядача. Відтак, завданням цього підрозділу є визначення специфіки еволюції концепту задля обґрунтування режисерських стратегій, здатних адаптувати класичний механізм очищення до актуальних потреб аудиторії.

Термінологічне оформлення досліджуваного поняття відбулося у давньогрецькій філософській та медичній традиції. Етимологічно термін *katharsis* (від грец. καθάρσις — очищати) мав полісемантичну природу, поєднуючи релігійне значення (ритуальне очищення від скверни) та медичне (звільнення тіла від хвороботворних начал, про що писав Гіппократ) [32, с. 251–252; 12, с. 37–38]. Втім, саме в епоху розквіту античної думки поняття набуває чіткої визначеності,

балансуючи між медициною, філософією та естетикою. Якщо у платонівській традиції (діалог «Софіст») очищення трактувалося переважно як інтелектуальне звільнення душі від «хвороби невігластва» [114, с. 338–340], то Арістотель у «Поетиці» (бл. 335 р. до н. е.) переносить цей термін у площину драматургії. У своїй дефініції він визначає катарсис як фінальну мету мімезису: «Трагедія є наслідування дії важливої і закінченої... що через співчуття (грец. *éleos*) і страх (грец. *phóbos*) здійснює очищення подібних афектів» [1, с. 28]. Таким чином, антична думка зафіксувала двовекторність феномену: він функціонує одночасно і як естетичне переживання (звільнення від напруження через ідентифікацію з героєм), і як інструмент гармонізації внутрішнього стану особистості. Водночас, визначення катарсису як невід'ємного елементу структури трагедії перетворює його з *випадкового афекту* на *прогнозовану мету драматургічної побудови*.

Вагомим є підхід британського літературознавця Стівена Геллівелла (нар. 1953), який пропонує розглядати цей процес крізь призму «прояснення». Згідно з цією концепцією, трагедія структурує емоційну розрядку, дозволяючи глядачеві інтелектуально осягнути причини людських страждань [85, с. 184]. Цей аспект є ключовим для нашого дослідження, оскільки він закладає фундамент для трактування катарсису як складного когнітивно-афективного процесу. Такий погляд дозволяє розглядати екранний твір як керовану смислову структуру, що створює умови для інтеграції підсвідомого емоційного досвіду у простір свідомого осмислення.

Кардинальний злам у розумінні природи катарсису відбувається в епоху Просвітництва, завдяки теоретичним розвідкам німецького драматурга Готгольда Ефраїма Лессінга (1729–1781). У своїй фундаментальній праці «Гамбурзька драматургія» (*Hamburgische Dramaturgie*, 1767–1769) він здійснює революційну ревізію арістотелівської поетики, яка на століття визначила вектор розвитку європейської, а згодом і екранної драми. Г. Е. Лессінг виступив із гострою критикою французького класицизму, стверджуючи, що катарсис неможливий через холодне захоплення величию героя. Він переніс фокус уваги з **естетичної дистанції** на **психологічну близькість**, сформулювавши концепцію «міщанської драми» [101]. Ключовим відкриттям Лессінга стала нова інтерпретація механізму

страху (phobos). Він стверджував, що глядач здатен пережити очищення лише тоді, коли боїться не за героя, а разом з ним, проектуючи загрозу на себе. У його трактуванні «страх — це співчуття, звернене на нас самих» [101, с. 124]. Ця формула стала, по суті, першим теоретичним обґрунтуванням механізму *ідентифікації*: щоб катарсис відбувся, персонаж має бути не ідеальним, а «подібним до нас» — зі своїми слабкостями та вразливістю. Для теорії режисури цей поворот є засадничим. Г. Е. Лессінг легітимізував «людину приватну» як об'єкт художнього дослідження, що відкрило шлях до психологічного реалізму. Саме в «Гамбурзькій драматургії» закладено етичні основи сучасної екранної культури: мистецтво перестає бути ритуалом возвеличення влади і стає інструментом соціальної емпатії. Тут зароджується розуміння того, що емоційний вплив на аудиторію залежить від міри впізнаваності глядачем власного досвіду в досвіді героя. Фактично, Г. Е. Лессінг надав режисерам інструментарій для «зламу» четвертої стіни не через пряме звернення, а через створення ілюзії спільної долі героя і глядача.

На межі XIX–XX століть відбувається зміна парадигми: катарсис стає предметом аналізу глибинної психології. Знаковим етапом цієї трансформації стала праця засновника психоаналізу Зигмунда Фрейда (1856–1939) та його колеги Йозефа Брейера (1842–1925) «Дослідження істерії» (1895). Автори переосмислили катарсис, змістивши акцент з естетичного споглядання на психофізіологічний процес «абреакції» [52]. Це поняття описує механізм бурхливого емоційного відреагування, що дозволяє звільнити психіку від заблокованої афективної енергії [52, с. 10–11]. Для теорії екранних мистецтв цей підхід є вагомим, адже він розкриває природу глибинної глядацької залученості. Механізм абреакції у кінематографічному контексті корелює з ефектом «привласнення» досвіду. Завдяки технічним засобам виразності (суб'єктивна камера, монтажний ритм, звук) екранний твір формує простір імерсивного сприйняття. У такій моделі катарсис передбачає синхронізацію психофізіологічних станів глядача та героя, що створює умови для безпечного проживання та емоційного вивільнення пригнічених станів.

Розвиток психологічного підходу суттєво розширив розуміння драматичних практик. Зокрема, румунсько-американський психотерапевт Якоб Леві Морено (1889–1974), розвиваючи ідеї попередників, обґрунтував поняття «інтеграційного катарсису». Цей стан передбачає поєднання емоційного вивільнення з процесом усвідомлення та прийняття нового досвіду [107, с. 35–37]. У контексті екранного видовища реалізація цього механізму корелює з концепцією «оптимальної дистанції» американського соціолога Томаса Шеффа (нар. 1929) [120, с. 100–102]. Згідно з цим підходом, ефективність впливу залежить від балансу між емоційною залученістю суб'єкта та збереженням «безпечної зони» спостерігача. Саме в цьому аспекті розкривається унікальний потенціал екранного простору. Завдяки своїй онтологічній двоїстості (ефект присутності при фізичній відсутності), екран створює умови, за яких знижується поріг психологічного захисту глядача. Це дозволяє аудиторії безпечно прожити та інтегрувати складні, часто витіснені стани, які в реальній травматичній ситуації блокувалися б свідомістю.

Глибинний механізм такої екранної залученості розкривається через екстраполяцію теорії «стадії дзеркала» французького теоретика психоаналізу Жака Лакана (1901–1981) на природу кіносприйняття [99, с. 75–81]. Хоча первинно ця концепція описувала процес формування людської ідентичності, у контексті нашого дослідження вона пояснює феномен вторинної ідентифікації глядача. Подібно до того, як дитина формує свою цілісність через впізнавання образу в дзеркалі, глядач (реципієнт) віднаходить себе у герої фільму. У цьому сенсі екран функціонує як простір для проекції: суб'єкт знаходить у персонажі втілення власних, часто неусвідомлених прагнень. Такий механізм дозволяє скоротити дистанцію між залом та екраном, перетворюючи сторонній наратив на інтимно-особистісний досвід, що слугує підґрунтям для виникнення катарсису.

Проте в останній чверті XX ст. розвиток теорії катарсису зазнав певної стагнації через домінування постмодерністської парадигми. Цей етап характеризувався скептичним ставленням до емоційної автентичності та запереченням можливості прямого впливу на почуття аудиторії. Американський філософ Фредрік Джеймсон (1934–2024) діагностував цей стан культури як «згасання афекту» (*waning of affect*), коли глибинне співпереживання підміняється

іронічною відстороненістю, пастишем та поверхневою грою цитат [92, с. 10–16]. У такій системі координат класичний катарсис стає неможливим, оскільки деконструкції піддається саме поняття цілісного суб'єкта, який потребує очищення. Екранний твір цього періоду частіше апелював до інтелектуальної рефлексії глядача, аніж до його емпатії, блокуючи механізми ідентифікації через ефект відчуження.

Зрештою, саме ця радикальна відмова від емпатії спровокувала зворотну реакцію. В умовах вичерпаності постмодерністської іронії та деконструкції актуалізується запит на «нову щирість» (метамодернізм). Цей культурний зсув виявляється суголосним етичному імперативу американського теоретика прагматизму Річарда Рорті (1931–2007), який наголошував на солідарності перед обличчям болю та неприпустимості жорстокості [119, с. 189–191]. У такому контексті функціональне поле екранного катарсису розширюється: окрім естетичного задоволення, аудиторія прагне відновлення довіри до базових цінностей. Відповідаючи на цей запит, кінематограф пропонує модель очищення, що ґрунтується на прийнятті вразливості та відновлення цілісності смислів, дефрагментованих складною реальністю.

Водночас реалізація цього запиту на емпатію ускладнюється специфікою сучасного суб'єкта сприйняття. Глядач сьогодні існує в умовах безперервного інформаційного перенасичення та тотальної медіатизації повсякдення. Досліджуючи цей антропологічний зсув, Г. Чміль та колеги концептуалізують сучасного реципієнта екранних мистецтв як *Homo villicus* — людину, чий традиційні механізми співпереживання притлумлені надлишком цифрових стимулів [31, с. 215]. За таких обставин класичні наративні способи вивільнення емоцій втрачають дієвість. Аби пробитися крізь емоційну відчуженість *Homo villicus*, режисер змушений вдаватись до більш інтенсивних, дорефлексивних та мультисенсорних стратегій впливу.

Новітнім вектором цієї еволюції стає переосмислення катарсису як інструменту соціальної адаптації, що детально розробляється в теоретичному полі кінотерапії. Значний внесок у концептуалізацію цього напрямку зробив американський дослідник медіа-психології малайзійського походження Гуан-Сун

Ху, який у своїх працях пов'язує терапевтичний потенціал кіно саме з можливістю конструювання ідентичності. Дослідник розглядає екранний наратив як простір, де глядацький досвід виходить за межі емпатії і трансформується у процес привласнення конструктивних життєвих стратегій [95, с. 43–45]. У такій оптиці протагоніст виконує функцію рольової моделі, чії дії стають матеріалом для несвідомого навчання та поведінкового моделювання. Відтак, катарсис набуває прагматичного виміру, функціонуючи як механізм, що сприяє формуванню нових адаптивних навичок та відновленню внутрішньої рівноваги.

У контексті нашого дослідження цей процес набуває особливої ваги. Його теоретичне обґрунтування знаходимо у концепції «*виробництва присутності*» американського культуролога Ганса Ульріха Гумбрехта (нар. 1948). Дослідник наголошує, що повноцінний естетичний досвід не зводиться до інтерпретації значень, а передбачає моменти інтенсивного тілесного проживання [83, с. 1–20]. Цю тезу поглиблює теорія перформативності німецької театрознавиці Еріки Фішер-Ліхте (нар. 1943), яка розглядає акт сприйняття як «*подію*», що розгортається тут-і-зараз [75, с. 24–28]. У такій оптиці зникає пасивна дистанція спостерігача: глядач залучається до «петлі зворотного зв'язку», стаючи співтворцем сенсу. Це зумовлює фундаментальний перехід від естетики **мімезису** (відображення завершеного світу) до етики **метекзису** (співучасті у творенні події). У такій системі координат фільм функціонує не як дзеркало реальності, а як простір спільного екзистенційного досвіду, що сприяє консолідації особистості перед обличчям викликів.

Узагальнюючи *огляд історії розуміння катарсису*, можна констатувати, що цей концепт трансформувався з нормативної естетичної категорії у складну комунікативну стратегію. В умовах екранної культури він інтегрує три рівні впливу: афективне вивільнення (психофізіологічна розрядка), когнітивне прояснення (інтелектуальна робота) та поведінкове моделювання (засвоєння нових стратегій соціальної взаємодії). Такий поліфункціональний характер феномену зумовлює зміну режисерської парадигми: засоби виразності перестають бути інструментами простої репрезентації реальності (мімезису), перетворюючись на технологію створення події. Це дозволяє розглядати катарсис не як випадковий

побічний ефект сюжету, а як прогнозований результат, досягнення якого стає предметом свідомого режисерського планування та основою етики метекзису — співучасті автора і глядача у творенні спільного смислового досвіду.

Висновки до I Розділу

Теоретико-методологічний аналіз феномену катарсису в екранних мистецтвах дозволяє переосмислити його природу: з нормативної естетичної категорії він еволюціонує в технологію емоційно-психологічного впливу. Якщо арістотелівська модель передбачала очищення через споглядання завершеної дії, то сучасне ігрове кіно зміщує вектор впливу в площину безпосереднього проживання події та активної співучасті глядача. Цей зсув маркує перехід від стратегії мімезису (відображення дійсності) до етики метекзису (причетності), у межах якої екран отримує потенціал функціонувати як інструмент гармонізації внутрішнього стану особистості.

Синтез підходів нейрофеноменології, когнітивної психології та кінознавства виявив, що механізм катарсичного очищення має комплексну природу, де тілесний відгук відіграє одну з ключових ролей. Ефективність екранного впливу залежить не лише від драматургічної конструкції, а й від здатності активізувати тілесну пам'ять реципієнта через мультисенсорну взаємодію. Ця закономірність диктує логіку подальшого дослідження: щоб досягти синергії, необхідно спершу переосмислити виражальний потенціал кожного окремого режисерського інструмента крізь призму його впливу на глядача. Таким чином, проведене теоретичне дослідження формує методологічний фундамент для трансформації режисерського підходу — від лінійного викладу сюжету до моделювання ефекту присутності. Виявлені механізми впливу (абреакція, ідентифікація, тілесний резонанс) свідчать, що екранний катарсис є не випадковим емоційним спалахом, а структурованим психологічним процесом, який піддається професійному аналізу та цілеспрямованому режисерському моделюванню. Межі такого моделювання визначаються природою мистецтвознавчого дослідження: робота пропонує теоретичну модель і режисерський інструментарій, тоді як емпірична верифікація їхньої ефективності через психофізіологічні вимірювання є завданням суміжних

дисциплін — нейрокінематики та медіапсихології. Це відкриває перспективу для подальшого вивчення режисерських стратегій у контексті моделювання глядацького сприйняття.

РОЗДІЛ II. РЕЖИСЕРСЬКИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ ТА ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ «РЕЖИСЕРСЬКОЇ МАТРИЦІ ВПЛИВУ» В ІГРОВОМУ КІНО

2.1 Драматургічні моделі та жанрово-форматні стратегії реалізації катарсису

Вплив наративних структур на формування катарсичного ефекту. Драматургія слугує композиційною основою конструювання катарсичного ефекту, визначаючи не лише причинно-наслідкові зв'язки подій, а й ритмічний розподіл драматичних вузлів, що формує емоційні очікування аудиторії. Реалізація цих завдань здійснюється через усталені сценарні структури. За твердженням Дж. Кемпбелла, кінонаратив завжди зберігає архетипову логіку «Подорожі героя» [55], де вирішальна внутрішня трансформація протагоніста визначає піковий емоційний момент. Відтак, вибір конкретної структурної схеми твору задає емоційну траєкторію сприйняття, безпосередньо впливаючи на інтенсивність та глибину катарсичного переживання.

Традиційну основу кінодраматургії становить трьохактна структура, що базується на послідовності: «експозиція та зав'язка конфлікту — ескалація напруження — кульмінація і розв'язка» [74; 104]. Ключові «точки неповернення» між актами формують незворотні зміни у траєкторії оповіді, одночасно актуалізуючи емоційну залученість аудиторії.

Приміром, стрічка «Хрещений батько» (The Godfather, 1972, реж. Ф. Ф. Коппола) демонструє поступове розгортання катарсичної дуги: перший акт вводить конфлікт, другий — нарощує напруження через моральні дилеми героя, а третій створює умови для кульмінаційного вивільнення через поєднання сакрального ритуалу хрещення та брутального насильства. За режисерським задумом Ф. Ф. Копполи, цей ритмічний монтажний паралелізм розкриває метафору морального переродження протагоніста: вербальне зречення від «сатани» у церкві візуально суперечить кривавій розправі над ворогами. Таким чином, сцена перетворюється на символічний акт «чорного хрещення», де народження нового життя збігається з остаточним зануренням героя у світ

злочину. Така драматургічна конструкція моделює ситуацію етичного шоку, створюючи передумови для катарсичного переживання глядачів через усвідомлення трагічної незворотності падіння героя.

В іншому жанрі трьохактну структуру репрезентує стрічка «Титанік» (Titanic, 1997, реж. Дж. Кемерон). Тут композиційна схема спрямовує глядацьку емпатію на романтичну лінію, а фінал поєднує трагічну втрату та особистісну емансипацію героїні. Дж. Кемерон зосереджує режисуру на масштабуванні катастрофи (загибель «непотоплюваного» лайнера); ця трагедія стає каталізатором, що руйнує соціальні умовності і створює екстремальні обставини, в яких героїня здобуває внутрішню свободу ціною травматичного досвіду. Відтак, трьохактна модель сприяє формуванню органічного ритму нарощування та розрядки напруги, готуючи реципієнта до пікового емоційного переживання.

П'ятиактна структура, що базується на адаптованій моделі «піраміди» Густава Фрайтага, суттєво розширює базову трьохактну схему. Вона пропонує більш деталізовану композиційну логіку розгортання конфлікту, виокремлюючи специфічні фази динаміки: експозицію, висхідну дію, кульмінацію, низхідну дію та розв'язку. Така модель дозволяє режисерові точніше нюансувати градацію драматичної напруги, формуючи кілька проміжних емоційних піків, що збагачують глядацький досвід перед фінальною розрядкою [76]. Див. Рис. 2.1

Хрестоматійним прикладом поступового розгортання конфлікту слугує трагедія В. Шекспіра «Гамлет». Її композиційна структура моделює динаміку наростання напруги: перший акт задає мотивацію через прагнення помсти, другий і третій посилюють саспенс через сумніви героя, четвертий демонструє незворотні наслідки рішень, а п'ятий підводить дію до моменту розрядження у сцені загибелі протагоніста. У такій конструкції катарсис може поставати не як миттєвий спалах, а як результат накопиченого усвідомлення фатуму. Канонічні екранізації твору, зокрема однойменні стрічки режисерів Л. Олів'є (Hamlet, 1948) та К. Брани (Hamlet, 1996), свідомо зберігають цю драматургічну логіку. Режисери використовують п'ятиактну схему як інструмент керування глядацькою увагою, де збереження оригінальної композиції працює на посилення трагічного масштабу та створення підґрунтя для фінального очищення.

У кінематографі виразну узгодженість ключових елементів композиції з п'ятиактною структурою (за Г. Фрайтагом) демонструє стрічка «Втеча з Шоушенка» (The Shawshank Redemption, 1994, реж. Ф. Дарабонт). Сюжетна динаміка чітко розподіляється за фазами: експозиція занурює глядача в гнітюче середовище в'язниці; висхідна дія розгортає процес адаптації та тихого протистояння системі; кульмінація настає в момент втечі, що стає актом



Рис. 2.1

інтелектуального тріумфу героя; низхідна дія ретроспективно розкриває механізм цього тріумфу, а розв'язка (зустріч на березі океану) **символізує** очищення. Режисер Ф. Дарабонт підсилює цю структурну схему візуальним контрастом просторових рішень: клаустрофобна тіснота тюремних інтер'єрів перших актів у фіналі змінюється на безмежну панораму океану. Таке пластичне рішення стає візуальним еквівалентом екзистенційного звільнення, а фінальна сцена створює

умови для синтезу відчуття просторової безмежності з етичною сатисфакцією від відновлення справедливості.

Ще один варіант застосування цієї моделі пропонує стрічка «Амадей» (Amadeus, 1984, реж. М. Форман), яка ілюструє дієвість п'ятиактної схеми з акцентом на розгорнутий фінал. Завдяки поступовому ускладненню перипетій, розв'язка тут виходить за межі біографічної драми, набуваючи екзистенційного виміру. За режисерським задумом М. Формана, конфлікт Сальєрі з Моцартом еволюціонує у площину богоборчого бунту. Режисер акцентує цю трагедію через суб'єктивізацію наративу: глядача спонукають сприймати геніальність Моцарта крізь призму сприйняття заздрісника. У такій конструкції фінальне каяття набуває ваги акту спільної спокути, що формує підґрунтя для глибокого емоційного потрясіння.

Отже, п'ятиактна структура дозволяє вибудувати багаторівневу емоційну партитуру, де очищення можливе на кількох етапах розвитку сюжету. Це доводить, що ефективність драматургії залежить від системного розподілу напруги, де кожен акт стає сходинкою до можливого кульмінаційного переживання.

Попри те, що трьох- і п'ятиактна структури заклали фундамент драматургічного мислення, сучасні сценарні підходи тяжіють до більш деталізованих та психологічно вмотивованих моделей. Акцент зміщується з формальної сегментації на внутрішню динаміку протагоніста та емоційну траєкторію, визначену режисерським задумом. Саме з цієї причини широкого застосування набула методика побудови сюжету «Коло історії», розроблена американським сценаристом і шоураннером Д. Гармоном. Вперше представлена автором у серії аналітичних публікацій на платформі «Channel 101», ця концепція адаптує класичний мономіф до сучасних ритмів, конкретизуючи рух героя крізь вісім циклічних стадій: від зони комфорту через кризу до досягнення мети і повернення [86].

Запропонована схема структурує не стільки хронологію подій, скільки послідовність внутрішніх змін персонажа. У такій структурі передумови для катарсису концентруються у фазах «плата за успіх» та «повернення з трансформацією», де глядач має змогу усвідомити незворотність внутрішньої

метаморфози героя. За режисерським задумом, ці етапи часто позначаються візуальними змінами у зовнішності персонажа або зміною тональності зображення, що дозволяє візуалізувати ціну пройденого шляху.

У фільмі «Матриця» (The Matrix, 1999, реж. В. та Л. Вачовські) модель «Коло історії» втілюється через синхронізацію зовнішніх подій та онтологічних відкриттів. Сюжетна траєкторія Нео розгортається від відчуття дисонансу з реальністю та прийняття виклику через етап ініціації, де герой здобуває нові компетенції, до перемоги над антагоністом і повернення до активної дії в статусі «Обраного». Вачовські візуалізують цю циклічну структуру через зміну кольорової температури та фізики руху в кадрі, маркуючи кожен етап «Кола історії» зміною пластики середовища, що дозволяє глядачеві інтуїтивно зчитувати етапи трансформації героя. Катарсис тут може виникати завдяки інтелектуальному прозінню героя та емоційному піднесенню глядача, який стає свідком акту остаточного самоствердження та здобуття суб'єктності.

Стрічка «Шалений Макс: Дорога гніву» (Mad Max: Fury Road, 2015, реж. Дж. Міллер) втілює модель «Коло історії» у підкреслено фізичному та просторовому вимірі. Сюжетна траєкторія стрічки розгортається у суворій відповідності до етапів кола: від втечі з тиранічної Цитаделі та перетину порогу пустелі через втрату надії (зникнення «Зелених земель») до вирішального моменту переосмислення мети. Дж. Міллер візуалізує цю драматургію через зміну вектора руху: перша половина стрічки — це лінійна гонитва на схід, яка у точці «повернення» дзеркально розвертається на захід. У такій конструкції фінальне емоційне вивільнення отримує потенціал для резонансу з актом соціальної трансформації: герої повертаються у вихідну точку не як втікачі, а як визволителі, відновлюючи справедливість через зміну самої системи.

Прагматичну деталізацію класичної трьохактної моделі запропонував американський сценарист Блейк Снайдер у праці «Врятуйте kota! Останній посібник зі сценаристики, який вам знадобиться» [125]. Його методика базується на структуруванні наративу через систему чітких ритмічних інтервалів (так званих «бітів»). На думку автора, такий підхід дозволяє прогнозувати емоційну залученість глядача на кожному етапі оповіді.

Б. Снайдер виокремлює п'ятнадцять структурних елементів комерційно успішного сценарію, які деталізують шлях героя від експозиції до фінального вивільнення напруги. Кожен із цих етапів отримує метафоричну назву, що позначає його функцію. Ключовим елементом, що дав назву всій методиці, є сценарний біт «Врятуйте кота» (Save the Cat). Це драматургічний прийом: сцена на початку фільму, де герой здійснює безкорисливий або симпатичний вчинок (не обов'язково буквальний порятунок). Цей момент функціонує як механізм ранньої емпатії, сприяючи формуванню емоційного зв'язку з протагоністом ще до початку основного конфлікту.

Кульмінаційне вивільнення напруги у цій моделі готується через низку обов'язкових сюжетних поворотів, яким Б. Снайдер дає назви: «Усе втрачено» та «Темна ніч душі». Ці біти є універсальними маркерами динаміки: етап «Усе втрачено» позначає момент повної поразки героя, коли здається, що мета недосяжна, а «Темна ніч душі» — це період його найглибшого відчаю та внутрішньої переоцінки перед вирішальним ривком [125]. Режисерськи ці етапи часто вирішуються через візуальну ізоляцію героя, зміну тональності освітлення або уповільнення ритму монтажу, що надає глядачеві простір для емпатії перед динамічним переходом до кульмінації.

У стрічці «Марсіанин» (The Martian, 2015, реж. Р. Скотт) ця структурна модель реалізується через ритмічне чергування кризових моментів («Усе втрачено») та епізодів вирішення проблем, що утримує увагу аудиторії. У комедійному жанрі, як-от у стрічці «Білявка в законі» (Legally Blonde, 2001, реж. Р. Лукетич), модель забезпечує арку особистісного зростання: шлях Ель Вудс крізь сумніви та приниження до професійного тріумфу створює підґрунтя для глядацького задоволення від відновлення справедливості та успішної трансформації героїні.

У кінематографічних практиках рубежу ХХ–ХХІ століть підхід до моделювання динаміки катарсису трансформується: пріоритет зміщується з формального дотримання актових структур на поглиблену розробку психоемоційної еволюції протагоніста. Інструментом реалізації такого підходу виступає розглянута вище модель «Коло історії» Д. Гармона. Вона сприяє

синхронізації зовнішньої фабули та внутрішньої метаморфози, пропонуючи циклічну логіку трансформації, де кульмінація постає моментом екзистенційного перелому особистості.

Для систематизації режисерських підходів до роботи з різними моделями та визначення їхнього потенційного впливу на емоційний стан глядача доцільно порівняти їхні ключові характеристики (див. Табл. 2.1).

Таблиця 2.1. Порівняльна характеристика структурних моделей наративу в контексті катарсису

Модель	Структурна логіка	Модальність катарсису	Режисерська стратегія
Трьохактна структура	Лінійна ескалація конфлікту з чітко визначеними «точками неповернення».	Одномоментна розрядка у точці кульмінації після тривалого напруження.	Передбачає вивірений темпоритм та акцентування кульмінаційної сцени як головної події фільму.
П'ятиактна піраміда	Багатовершинна структура з розширеною експозицією та низхідною дією.	Хвилеподібна динаміка (серія емоційних піднесень); ефект невідворотності фатуму/катастрофи.	Розподіл уваги між кількома етапами конфлікту та управління нюансованою емоційною динамікою.
Коло історії (Story Circle)	Циклічний рух: вихід із зони комфорту → зміни → повернення.	Когнітивний інсайт; катарсис як результат інтеграції набутого досвіду та внутрішніх змін.	Синхронізація візуального вирішення зовнішнього конфлікту з етапами внутрішньої еволюції героя.

Узагальнюючи огляд структурних моделей, можна стверджувати, що сценарна практика сучасного кінематографа тяжіє до синтезу: традиційні схеми залишаються конструктивним фундаментом, який збагачується елементами циклічності та психологізму. Такий діапазон інструментів дозволяє режисерам (у співтворчості зі сценаристами) гнучко варіювати стратегії впливу, де вибір конкретної моделі визначається жанром та складністю конфлікту. Цей підхід відкриває простір для дослідження новітніх форм наративу — від нелінійних структур до багаторівневих гібридів, де катарсична дуга може бути

фрагментованою. Детальний аналіз механізмів створення ефекту відкладеного або інтелектуального катарсису представлено в наступному підрозділі.

Тематичні та конфліктні стратегії. Тематичне ядро та структура конфлікту утворюють формотворчі координати кінотвору, від яких залежить не лише композиційна побудова оповіді, а й емоційний вектор потенційної катарсичної розв'язки. Варто зазначити, що феномен конфлікту був предметом рефлексії провідних теоретиків драми: від Арістотеля, який вбачав у ньому джерело перипетій, та Ю. Ц. Скалігера, що наголошував на єдності дії, до Г. Фрайтага, який систематизував його динаміку. Фундаментальне визначення надав Г. Е. Гегель, підкреслюючи діалектичну природу драми: «Драматична дія не обмежується простим і спокійним досягненням певної мети; навпаки, вона протікає в обстановці конфліктів і зіткнень, піддаючись тиску обставин та характерів, що їй протидіють» [88, с. 1158].

Розвиваючи цю думку в площині сценарної майстерності, Л. Егрі формулює засадничу тезу: «Конфлікт — це серцебиття всього письма. Жоден конфлікт не виникає без того, щоб спочатку не передвістити самого себе» [69, с. 188]. Тема задає концептуальну рамку твору, а конфлікт виступає рушієм її розгортання, формуючи умови для ескалації напруги та емоційного вивільнення.

Ефективність взаємодії тематичного ядра та конфлікту особливо чітко виявляється у кінематографі, де ця єдність визначає потенціал емоційного впливу. С. Четмен підкреслює, що у візуальних оповідях тема часто «пронизує» кілька рівнів конфлікту — від особистісного до соціального чи космологічного [58, с. 166–170, 179–180]. Якщо у класичній структурі смислові вектори фокусуються на одному центральному протистоянні, то посткласичні кінонаративи тяжіють до поліфонії конфліктів. Саме ця багатовимірність створює підґрунтя для синтетичного переживання, коли глядач має змогу одночасно фіксувати розв'язання зовнішнього сюжету та отримувати внутрішній когнітивний інсайт.

Д. Бордвелл і К. Томпсон зазначають, що емоційний вплив твору критично зростає, коли тема і конфлікт перебувають у стані органічної єдності: ідея не просто декларується вербально, а втілюється через дію у ключових поворотних моментах [50, с. 60–61, 70–72]. У такій конфігурації катарсис може поставати не

як випадковий афект, а як логічний і психологічно вмотивований наслідок усієї драматургічної конструкції. Глибинна природа конфлікту лежить не стільки у площині зовнішніх обставин, скільки у зіткненні різних онтологічних систем. Взірцевим прикладом такої органічної єдності слугує стрічка «12 розгніваних чоловіків» (12 Angry Men, 1957, реж. С. Люмет), де етична проблематика правосуддя набуває драматичного виміру через конфлікт цінностей, упереджень та особистих переконань. Кульмінаційний момент тут функціонує як акт морального очищення не лише для персонажів, а й для аудиторії. Така драматургічна конструкція сприяє активації ефекту співучасті: глядач набуває статусу незримого «тринадцятого присяжного», отримуючи можливість пережити власний катарсис через переоцінку упереджень та утвердження гуманістичних цінностей. Таким чином, у теорії та практиці кінорежисури тематична домінанта та рушійний конфлікт постають як дві взаємопов'язані вісі динаміки катарсису: перша забезпечує змістовне наповнення, друга — напругу розвитку дії. Їхня гармонійна взаємодія формує ту специфічну емоційну траєкторію, яка веде глядача від експозиції до потенційного кульмінаційного вивільнення.

У теоретичній площині конфлікт традиційно класифікується за природою протистояння. Базовою вважається класична тріада Л. Еґрі: «людина проти себе», «людина проти людини» та «людина проти суспільства» [69]. Проте сучасна наративна практика розширює цей спектр, включаючи конфлікти з природою, технологіями або метафізичними силами.

У контексті дослідження катарсису ключовим є не стільки формальний тип суперника, скільки глибина його інтеграції з тематичним ядром твору. Тому для систематизації режисерських стратегій доцільно згрупувати ці варіації у три узагальнені рівні — внутрішній, зовнішній та екзистенційний. Кожен з них окреслює специфічну модальність потенційного емоційного очищення (див. Табл. 2.2).

Таблиця 2.2. Рівні конфлікту та стратегії моделювання катарсису

Рівень конфлікту	Характеристика протистояння	Режисерська стратегія задля досягнення катарсису
Внутрішній (Інтраперсональний)	Боротьба суперечливих інтенцій у свідомості героя: обов'язок проти бажання, розум проти почуття, «персона» (соціальна маска) проти сутності.	Фокусування на мікроекспресіях та психологічних нюансах. Катарсичний потенціал розкривається через внутрішню трансформацію або трагічне усвідомлення неможливості зміни.
Зовнішній (Інтерперсональний)	Безпосереднє зіткнення актантів (Герой – Антагоніст/ Середовище).	Побудова мізансценічної напруги. Очищення стає можливим у момент фізичної або вербальної перемоги/ поразки, що відновлює справедливість.
Екзистенційний (Метафізичний)	Конфлікт із фатумом, смертю, Богом або системою цінностей (онтологічне протистояння).	Використання символіки та атмосфери. Катарсис може формуватися через прийняття неминучого або героїчний бунт, що виводить історію на рівень притчі.

Запропонована типологія знаходить своє безпосереднє втілення у кінопрактиці, де кожен із визначених рівнів конфлікту формує унікальну емоційну партитуру фільму.

Рівень внутрішнього (інтраперсонального) конфлікту яскраво ілюструє стрічка «Чорний лебідь» (Black Swan, 2010, реж. Д. Аронофскі). Тут тема деструктивного перфекціонізму реалізується через боротьбу суперечливих інтенцій за моделлю «людина проти себе». Фінал створює передумови для синхронізованого катарсису: героїня досягає екстазу від власної самореалізації, тоді як глядач, маючи змогу усвідомити ціну цього тріумфу (смерть особистості), занурюється у стан складного етичного шоку.

Модель зовнішнього (інтерперсонального) протистояння взірцево репрезентує стрічка «Гладіатор» (Gladiator, 2000, реж. Р. Скотт). Драматургічна напруга тут будується на непримиренному зіткненні двох полярних воель.

Розв'язання цього конфлікту сприяє формуванню ефекту етичної сатисфакції: глядач отримує можливість пережити момент відновлення вищої справедливості, де фізична смерть героя парадоксальним чином стверджує його остаточну моральну перемогу.

Найскладнішу партитуру переживань пропонує екзистенційний (метафізичний) рівень. Цю модель у вимірі «людина проти природи» демонструє стрічка «Легенда Г'ю Гласса» (The Revenant, 2015, реж. А. І. Іньярриту), де катарсичне переживання апелює до рівня інстинктів і фізіологічного тріумфу життя.

Варіацію екзистенційного рівня у вітчизняному контексті потужно розкриває стрічка «Памфір» (2022, реж. Д. Сухолиткий-Собчук). Тут конфлікт «людина проти системи» набуває ознак античної трагедії, переростаючи у фатальний двобій з долею. Карнавальна стихія Маланки підкреслює міфологічний масштаб боротьби, а фінальна самопожертва героя заради майбутнього сина створює умови для трагічного катарсису, що базується на глибокому співчутті та усвідомленні неминучості жертви.

Глибинним виміром поглиблення конфлікту є робота з тематичними архетипами — універсальними сюжетними конструктами, які, за визначенням Дж. Кемпбелла, апелюють до колективного несвідомого. Дослідник виокремлює ключові стадії трансформації, що функціонують як емоційні резонатори та активують культурно закодовані очікування аудиторії.

Аналіз ключових стрічок дозволяє простежити адаптацію цих схем. Так, стрічка «Хрещений батько» (The Godfather, 1972, реж. Ф. Ф. Коппола) реалізує авторську інверсію мономіфу. Еволюція Майкла Корлеоне корелює з кемпбеллівським етапом «Відмова від повернення», коли герой, здобувши владу, відмовляється повертатися до нормального світу [55, с. 167]. У цьому випадку катарсис може виникати через гірке усвідомлення незворотності морального розпаду особистості.

Натомість у фільмі «Втеча з Шоушенка» (The Shawshank Redemption, 1994, реж. Ф. Дарабонт) сюжетна лінія резонує з фінальною стадією шляху героя — «Свобода жити» [55, с. 205]. Момент втечі стає актом трансценденції тюремних

меж, що сприймається глядачем як відновлення онтологічної справедливості та має потенціал переживання як момент інтенсивного емоційного вивільнення.

У сучасному українському кінематографі етап мономіфу «Шлях випробувань» [55, с. 81] переосмислює драма «Додому» (2019, реж. Н. Алієв). Структура роуд-муві тут слугує рамкою для трансформації стосунків батька і сина під час подорожі з тілом загиблого брата. Фізичне переміщення простором корелює з внутрішнім рухом до прийняття власної ідентичності, а драматичний фінал формує потенціал для катарсису через мотив примирення, прощення та наступності традиції, що частково відповідає етапу «Примирення з батьком» [55, с. 105].

Включення таких архетипів розширює аналіз від рівня сюжетних колізій до рівня універсальних наративних патернів, що суттєво посилює вплив твору на аудиторію.

Жанрові особливості моделювання катарсису. Жанр у кінематографі визначає як формальні ознаки твору, так і горизонт очікування аудиторії, що регламентує драматургічні прийоми, темпоритм та модальність потенційного катарсичного ефекту. У стратегії побудови катарсису жанрова специфіка виступає структурною рамкою, яка окреслює спосіб емоційної ескалації та характер фінальної розрядки.

Категорія трагедійності в кіно (що функціонує радше як емоційний модус, ніж як чистий жанр) базується на принципі невідворотності фатуму. Теоретичне підґрунтя цього механізму знаходимо у працях класициста Франсуа д'Обін'яка, який наголошував на жорсткій детермінованості драматичної структури. За його визначенням, частини твору «мають між собою такий необхідний зв'язок, що якщо вилучити одну-єдину, або змінити її порядок, весь твір буде зруйнований; так, що початок, середина та кінець виявляються пов'язаними між собою настільки міцно, що перше веде до другого, а друге — до останнього» [64, с. 72].

Своєю чергою, мелодрама апелює до концепції «моральної таємниці». За визначенням автора цієї концепції Пітера Брукса, «мелодраматичний модус значною мірою існує для того, щоб локалізувати та артикулювати моральну таємницю ... [це] сфера операційних духовних цінностей, які одночасно вказані

всередині та масковані поверхнею реальності» [53, с. 5]. Драматургія жанру спрямована на прорив крізь цю «поверхню реальності» до прихованої етичної суті. Катарсис тут тяжіє до реалізації через класичний механізм «впізнавання» (anagnorisis за Арістотелем), який П. Брукс переосмислює як момент драматичного одкровення істини. Цей акт робить таємне явним, сприяючи відновленню емоційної справедливості та формуванню ефекту «афективної солідарності»: глядач може відчувати глибоке єднання з героєм у спільному проживанні етичної ясності [53, с. 20–25; 40–42].

Жанрові моделі, структуровані домінантою тривожного очікування (насамперед трилер та горор), пропонують відмінну стратегію управління глядацькою увагою. У трилері катарсис набуває форми розрядки саспенсу: сценарій використовує асиметрію інформації (коли глядач поінформований більше або менше за героя) для акумуляції тривоги. Фінальне зняття цієї напруги апелює до базової потреби психіки у відновленні безпеки. Горор пропонує модель катарсису через драматургію подолання або раціоналізацію страху. Сюжетна арка веде до безпосереднього зіткнення з «монструозним», де очищення полягає або в перемозі над загрозою, або в усвідомленні її природи. Це надає глядачеві можливість локалізувати та символічно опрацювати власні фобії у безпечних межах екранної історії.

На протилежному полюсі знаходиться комедія, що пропонує механізм емоційного розрядження через сміх. Теоретичне підґрунтя цього процесу заклав А. Бергсон у своїй праці «Сміх» (1911). Дослідник розглядає комічне як «соціальний жест», спрямований на покарання автоматизму в людській поведінці. За його визначенням, сміх потенційно виникає як реакція на «механічну скутість»: «Комічний елемент... полягає в певній механічній скутості, там, де очікується пильна адаптивність і гнучкість живого» [46, с. 10]. Цю механіку віртуозно використовує сатира «Доктор Стрейнджлав» (Dr. Strangelove, 1964, реж. С. Кубрик). Емоційна розрядка тут моделюється через абсурдизацію глобальної загрози: персонажі діють як автомати, підкоряючись інерції своїх маній. Драматургічна конструкція спрямована на те, щоб звільнити глядача від страху

перед ядерним апокаліпсисом саме через висміювання цієї «механічної негнучкості» влади.

Окрему групу становлять жанри, де катарсис набуває інтелектуального виміру. У класичному детективі драматургія підпорядкована логіці розслідування. У фундаментальній праці «Поетика прози» (1977) болгарської-французький наратолог Цветан Тодоров класифікує детектив як жанр пізнання. Дослідник зазначає: «Детективна історія — це гносеологічна проблема: це історія пошуку істини» [131, с. 43]. Сюжет тут організований навколо процесу пізнання, що передбачає рух від загадки до розв'язки. У стрічці «Ножі наголо» (Knives Out, 2019, реж. Р. Джонсон) фінальна розрядка проектується як «математична» сатисфакція від того, як розрізнені фрагменти інформації складаються в цілісну картину. Потенціал катарсису тут закладено у відчутті впорядкованості: структура фільму пропонує досвід, у якому хаос випадковостей підкоряється силі логіки.

Натомість сюрреалістичне кіно діє від супротивного. Стрічка «Малголланд Драйв» (Mulholland Drive, 2001, реж. Д. Лінч) свідомо руйнує причинно-наслідкові зв'язки, блокуючи раціональне розуміння сюжету. Замість тодорівської «історії пошуку істини», глядач занурюється у стан продуктивної дезорієнтації. Естетичний вплив тут базується на відмові від логічного контролю та інтуїтивному прийнятті таємниці, що створює умови для переживання чистої, невербалізованої емоції.

Процес жанрової гібридизації суттєво трансформує стратегії моделювання глядацької реакції. Зокрема, у форматі «драмеді» сценарна структура балансує між трагічним і комічним модусами, уникаючи однозначної емоційної домінанти. Такий підхід блокує можливість «чистого» жанрового очищення, натомість пропонуючи досвід одночасного проживання контрастних емоцій. У цій конфігурації розрядка не є остаточною, що посилює ефект міметичної достовірності та спонукає глядача до складної рефлексії без спрощених емоційних рішень.

Окремий вектор у режисерській практиці становить феномен «повільного кіно», що трансформує драматургію події у драматургію стану. Тут сценарна структура часто відмовляється від динамічної ескалації, пропонуючи натомість

занурення у темпоральність. Емоційний вплив у таких стрічках формується не через різку розрядку, а через естетику тривалості, яка передбачає переналаштування сприйняття глядача на режим глибокого споглядання.

Радикальним проявом цієї відмови від класичних схем є стратегія «антикатарсису» або «парадоксальної драматургії», притаманна естетиці метамодернізму. У цьому випадку режисер свідомо блокує механізм емоційного розрядження. Теоретичне обґрунтування цього підходу надає Н. Керролл. У статті «Наративне закриття» (2007) він вводить поняття «відмови від наративного закриття». Н. Керролл визначає «закриття» як «феноменологічне відчуття фінальності», що виникає, коли наратив дає вичерпні відповіді на всі питання, поставлені сюжетом [56, с. 5].

Свідоме блокування цього механізму трансформує потребу глядача у полегшенні на стан когнітивної невизначеності, де сама незавершеність стає естетичною домінантою. Цю модель ілюструє стрічка «Манчестер біля моря» (Manchester by the Sea, 2016, реж. К. Лонерган). Тема провини тут реалізується через нерозв'язний внутрішній конфлікт. Замість очищення, глядач зіштовхується з глибоким потрясінням від прийняття героєм власної неспроможності подолати травму. Такий підхід підсилює психологічний реалізм твору, спонукаючи аудиторію прийняти відсутність «закриття» як частину життєвого досвіду.

В українському кінематографі яскравим прикладом такої стратегії є фільм «Рівень чорного» (2017, реж. В. Васянович). Режисер відмовляється від вербальної комунікації, транслуючи стан екзистенційної порожнечі героя через візуальні образи. Епізоди емоційних вибухів (нищення фотостудії) не приносять полегшення ні протагоністу, ні глядачеві. Це приклад «заблокованого катарсису»: напруга накопичується, але не знаходить виходу, що стимулює тривалу інтелектуальну рефлексію після перегляду.

Узагальнюючи викладене, визначимо жанрову систему як технологічну матрицю моделювання катарсису. Вона задає координати глядацького сприйняття, діапазон яких варіюється від емоційного співпереживання (у драмі) та когнітивної сатисфакції (у детективі) до специфічних моделей «відкладеного» або «заблокованого» очищення, притаманних окремим напрямом авторського

кінематографа. Володіння цим інструментарієм розширює режисерські можливості у конструюванні фінального ефекту, пропонуючи вибір між класичною емоційною розрядкою та спонуканням аудиторії до тривалої рефлексії.

Нелінійний наратив і катарсис. Традиційні драматургічні моделі спираються на лінійну причинно-наслідкову послідовність, що поступово веде аудиторію до емоційної розрядки. Проте у посткласичному кінематографі поширюються експерименти з нелінійними формами (часові петлі, фрагментарність, ненадійний наратор), які трансформують механіку сприйняття. Як слушно обґрунтовує Г. Погребняк, авторський кінематограф рубежу ХХ–ХХІ століть відмовляється від класичних ілюстративних схем на користь конструювання складного культурного простору, де перегляд фільму стає актом глибокої інтелектуальної співтворчості автора та глядача [23]. **На структурному рівні** цей феномен ґрунтовно дослідив кінознавець Воррен Бакленд у праці «Фільми-головоломки» (2009). Дослідник зазначає: «Фільми-головоломки характеризуються складним сторітелінгом, який вимагає від глядачів активно реконструювати наратив з фрагментарних і нелінійних елементів, перетворюючи їх з пасивних спостерігачів на активних дешифрувальників сюжету» [54, с. 6].

Якщо у класичному детективі глядач відновлює приховані факти в межах стабільної реальності, то тут він спонукається реконструювати саму структуру оповіді. У такій конфігурації момент очищення відтерміновується та інтегрується з інтенсивною когнітивною роботою. Катарсис набуває форми когнітивного вирішення: емоційна сатисфакція може наставати в момент, коли хаос розрізнених сцен нарешті складається у цілісну смислову картину.

Реалізація нелінійного наративу відбувається через різноманітні драматургічні стратегії, кожна з яких окреслює специфічну модель сприйняття. Так, використання паралельних часових ліній у стрічці «Хрещений батько 2» (The Godfather Part II, 1974, реж. Ф. Ф. Коппола) моделює змістовий контрапункт між становленням Віто Корлеоне та моральним занепадом його сина Майкла. Ефект катарсису тут вибудовується не на основі окремої сцени, а через інтелектуальне зіставлення початку й кінця династії, що формує відчуття історичної неминучості.

Інший підхід демонструє стрічка «21 грам» (21 Grams, 2003, реж. А. Г. Іньярріту), де ахронологічна структура спрямована на поступове драматичне нагнітання. Переживання очищення тут пов'язане з процесом когнітивної реконструкції фабули: структура фільму стимулює глядача самотійно відновити трагічну логіку подій, щоб досягнути фатальний взаємозв'язок долі героїв. Якщо у «21 грам» час фрагментується хаотично, то стрічка «Мemento» (Memento, 2000, реж. К. Нолан) пропонує концептуальну інверсію часового потоку. Режисер застосовує структуру зворотної хронології, яка змушує аудиторію переживати дезорієнтацію, тотожну станові протагоніста з антероградною амнезією. У цьому випадку механіка катарсису працює «від супротивного»: емоційна напруга формується не очікуванням майбутньої розв'язки, а напруженим пошуком причин у минулому. Процес перегляду перетворюється на безперервний акт когнітивної реконструкції, де фінальне з'єднання сюжетних ланок приносить ефект інтелектуального інсайту, дозволяючи відновити втрачену логіку подій.

Специфічну модель взаємодії пропонує стратегія ненадійного оповідача, реалізована у стрічці «Бійцівський клуб» (Fight Club, 1999, реж. Д. Фінчер). Тут суб'єктивність сприйняття протагоніста використовується як наративна пастка для аудиторії. Потенціал виникнення катарсису в такій структурі базується на механізмі ретроспективної ревізії сюжету. Фінальний твіст не просто дивує, а провокує глядача до миттєвої переоцінки всього попереднього досвіду: аудиторія заохочується подумки повернутися до вже побачених сцен і надати їм кардинально іншого змісту. Такий процес «перезбирання» історії створює умови для інтенсивного інтелектуального та емоційного задоволення від розкриття істинної логіки подій.

Психологічну ефективність описаних вище нелінійних стратегій (ахронологія, ненадійний оповідач) можна пояснити через взаємодію інтелектуальних та емоційних процесів. По-перше, ключовим механізмом сприйняття стає ретроспективна ревізія сюжету: потенціал виникнення катарсису реалізується в момент когнітивного вирішення — миттєвого досягнення прихованої логіки твору. По-друге, це переживання є відкладеним: тривала інтелектуальна напруга вивільняється одночасно з емоційною реакцією, формуючи ефект

когнітивно-афективного синтезу. У такій моделі глядач отримує можливість сатисфакції не лише від фіналу історії, а й від успішного розв'язання складного наративного завдання.

Катарсис у серіальному форматі. Серіальний контент ХХІ ст. дедалі частіше розглядається в категоріях «складного сторітелінгу». Дж. Міттелл у праці «Complex TV» (2015) зазначає, що ця форма «перевизначає епізодичні структури під впливом серійної оповіді» [106]. За визначенням дослідника, така гібридність формує специфічну структуру глядацького досвіду, що «балансує між самодостатньою завершеністю епізодів та постійним тяжінням серіалізації» [106, с. 18]. Це трансформує механіку катарсису: він перестає бути виключно одномоментною подією фіналу (як у фільмі), набуваючи кумулятивного характеру. Емоційна розрядка тут стає наслідком тривалого співіснування з героєм, де час перегляду конвертується в «емоційну інвестицію»: що довшою є історія взаємодії, тим глибшим стає потенціал емоційного відгуку в кульмінаційних точках.

Режисерська стратегія у цьому форматі базується на калібруванні масштабів впливу, що, спираючись на ієрархічну природу серіального наративу, дозволяє вибудовувати багаторівневу систему очищення. Її базовим рівнем виступає мікро-катарсис — ситуативне зняття напруги в межах окремого епізоду. Цей локальний ефект інтегрується у більш масштабну структуру мезо-катарсису (від гр. *mesos* — середній), що передбачає розв'язання сюжетних арок сезону та структурує дистанцію між початком і фіналом історії. Вершиною цієї ієрархії стає макро-катарсис — ефект кумулятивного розрядження, що може настати лише при завершенні наскрізної сюжетної лінії всього серіалу.

Зазначена логіка виразно реалізована в серіалі «Пуститися берега» (Breaking Bad, 2008–2013, творець В. Гілліган), де більшість епізодів містять локальні кульмінації (мікро-рівень), які, однак, підпорядковуються наскрізній лінії моральної деградації протагоніста. Макро-катарсис у цьому контексті формується через прийняття неминучої розплати героя, що сприймається глядачем як акт відновлення етичної рівноваги та змістової цілісності всього твору. В українському медіапросторі цю багаторівневу структуру віртуозно демонструє серіал «Спіймати Кайдаша» (2020, шоуранер Н. Ворожбит). Тут відбувається

своєрідна жанрова мутація рівнів очищення: якщо на мікро-рівні (перші епізоди) серіал пропонує комедійну розрядку через побутовий гумор, то на макро-рівні він трансформується у соціальну драму. Кумулятивний ефект фіналу створює умови для глибокого катарсису через усвідомлення трагічної циклічності родинних травм і неможливості порозуміння, що заміщує сміх гірким співчуттям.

Альтернативну стратегію, що базується на радикальній непередбачуваності, пропонує серіал «Гра престолів» (Game of Thrones, 2011–2019, творці Д. Беніоф, Д. Б. Вайс). Драматургія твору працює з механізмом деконструкції так званого «наративного імунітету» — сценарної умовності, за якої протагоністи залишаються штучно невразливими. У пікових сценах (зокрема в епізоді The Rains of Castamere) відбувається раптова руйнація «горизонту очікувань» — поняття, введеного Г. Р. Яуссом. У праці «До естетики рецепції» (1982) дослідник наголошує, що естетична дієвість твору вимірюється саме тим, наскільки він спонукає аудиторію пережити досвід, що «змінює або руйнує» її попередні уявлення [93, с. 25]. У цьому контексті катарсис набуває форми інтенсивної фрустрації, яка змушує глядача прийняти нові, більш жорсткі правила ігрового світу.

Схожу стратегію роботи з історичним фатумом, але в реалістичному ключі, втілює українська історична сага «І будуть люди» (2020, реж. А. Непиталюк). Структура серіалу, що охоплює долі кількох поколінь на тлі турбулентних подій ХХ ст., формує специфічний тип епічного катарсису. Тут емоційне очищення пов'язане не з перемогою окремого героя, а з проживанням колективної травми. Фінал серіалу апелює до відчуття історичної тягlosti та виживання роду попри тотальний терор, що дозволяє глядачеві інтегрувати важкий історичний досвід у сучасну ідентичність.

Важливим інструментом регулювання глядацької рецепції є також темпоральний режим перегляду. Традиційна модель щотижневої трансляції актуалізує «естетику очікування»: інтервали між епізодами створюють простір для прогнозування та соціальної взаємодії аудиторії. Натомість формат безперервного перегляду трансформує цей досвід, акумулюючи емоційні піки в єдиний інтенсивний потік. У такій конфігурації хронологічна дистанція між

епізодами нівелюється, що сприяє ефекту глибокого занурення, а кумулятивна розрядка стає можливою завдяки граничній концентрації наративного часу.

Підсумовуючи, зазначимо, що серіальний формат суттєво трансформує структурну організацію катарсису. Замість лінійної моделі повнометражного фільму, тут діє багаторівнева система, що варіюється від локального зняття напруги в епізоді до кумулятивного ефекту фіналу. У цьому контексті катарсис доцільно розглядати не як одномоментний акт, а як динамічний процес, у якому проміжні кульмінації, ефекти впізнавання та тривала «емоційна інвестиція» глядача інтегруються в цілісний естетичний досвід.

Інтерактивне кіно і варіативний катарсис. Сутнісним технологічним обмеженням класичного кінематографа залишається односторонній характер комунікації. Інтерактивне кіно постає як спроба подолати цю межу, трансформуючи позицію глядача з пасивного спостерігача на активного співтворця або агента наративу. Такий підхід відкриває перспективи моделювання унікального емоційного досвіду, де аудиторія безпосередньо впливає на розгортання сюжету.

Водночас цей формат стикається з проблемою «наративного парадоксу». Дж. Мюррей визначає це як фундаментальний конфлікт між агентивністю та зануренням [110]. У праці «Гамлет на голодеку: майбутнє наративу в кіберпросторі» (1997) вона застерігає: «Чим більше ми намагаємося змусити гравця відчувати, що він долає четверту стіну, тим більше ризикуємо розірвати саме павутиння оповіді... Інтерактивність може зруйнувати стан трансю, необхідний для віри в реальність вигаданого світу» [110, с. 126].

Цю теоретичну тезу розвиває дослідниця інтерактивних наративів Савсан Дахдал. Аналізуючи структурні обмеження цифрового сторітелінгу, вона констатує, що «у випадку інтерактивних цифрових медіа, між інтерактивністю та сюжетом завжди існує перетягування канату» [65, с. 17]. Дослідниця виводить закономірність: чим вищий рівень інтерактивності пропонує твір, тим примітивнішою стає його драматургічна структура, що загрожує втратою кінематографічних якостей. Яскравою ілюстрацією цієї дилеми є рецепція інтерактивного трилеру «Нічна зміна» (Late Shift, 2016, Wales Interactive). Аналіз

глядацьких відгуків виявив розкол в очікуваннях: «Ті, хто розглядав його як гру, критикували за відсутність складного ігрового процесу, тоді як рецензенти, що сприймали його як інтерактивний фільм, позитивно оцінили за якісне виконання та акторську гру» [65, с. 17]. Це свідчить про те, що невизначеність жанрової природи ускладнює налаштування глядача на відповідний тип емоційної винагороди (задоволення від геймплею чи від історії).

Історичні спроби реалізації цього формату, зокрема чехословацький проєкт «Кіноавтомат» (Kinoautomat, 1967, автор Р. Чінчера), хоч і викликали фестивальний резонанс, не набули масового поширення через технологічні обмеження кінотеатрального показу. Ситуація змінилася лише з експансією стримінгових сервісів, які дозволили інтегрувати ігрові механіки безпосередньо в інтерфейс перегляду. Цей стратегічний зсув, реалізований компанією Netflix, викликав полярні реакції у фаховому дискурсі. Оглядачка The Guardian Люсі Манган висловлює скепсис щодо руйнування комфорту пасивного перегляду, зазначаючи, що необхідність постійного вибору провокує «екзистенційну тривогу» замість розваги [102]. Натомість аналітик Bloomberg Лукас Шоу розглядає цей формат як перспективний «гібрид відеоігор і телебачення», що здатен залучити нову аудиторію [123].

Парадигматичною моделлю функціонування інтерактивного наративу є стрічка «Чорне дзеркало: Бузогриз» (Black Mirror: Bandersnatch, 2018, реж. Д. Слейд). Глядач отримує можливість керувати діями протагоніста, обираючи як дрібні побутові деталі, так і ключові сюжетні повороти. На початкових етапах це формує ілюзію контролю та активної співучасті. Проте драматургічна стратегія фільму спрямована на деконструкцію цього відчуття: поступово виявляється, що свобода вибору є фіктивною, а більшість сюжетних розгалужень неминуче ведуть до фатальних фіналів або повертають у вихідну точку.

Цей механізм трансформує класичну модель катарсису, що базується на емпатії. У випадку з «Бузогризом» емоційне вивільнення набуває форми мета-когнітивного розрядження: аудиторія усвідомлює, що так само, як герой відчуває зовнішній контроль, вона сама підпорядковується алгоритмічному детермінізму сценарію. Замість традиційного емоційного очищення, структура твору моделює

стан когнітивної напруги. Естетичний ефект тут базується саме на краху «ілюзії агентності», коли досвід уявного співавторства перетворюється на усвідомлення маніпулятивної природи медіа. Таким чином, інтерактивне кіно відкриває нові стратегії впливу. Зіставлення ілюзорного вибору з драматургічними пастками створює простір для специфічного досвіду, у якому емоційне потрясіння поєднується з рефлексією над власною обмеженістю як учасника процесу. Це дозволяє розглядати інтерактивність не просто як атракціон, а як режисерський інструмент, здатний змістити фокус сприйняття з площини співпереживання у площину когнітивного інсайту.

Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що катарсис в екранних мистецтвах функціонує не як статична даність, а як варіативний результат системної взаємодії композиційної побудови сюжету, природи конфлікту та жанрового контексту. Якщо драматургічні моделі (від класичної трьохактної схеми до циклічного «Кола історії») виступають несучою конструкцією, що організовує темпоритм глядацького сприйняття, то рівень інтеграції тематичного ядра з конфліктом визначає етичну та когнітивну глибину фінального переживання. Водночас жанрова специфіка та форматні особливості посткласичного кінематографа суттєво трансформують модальність очищення: від емоційної сатисфакції у традиційних жанрах до складних форм когнітивного інсайту в нелінійних наративах або кумулятивного розрядження в серіальних творах. Еволюція інтерактивних медіа додатково зміщує фокус з емпатичного співпереживання на мета-рефлексію щодо меж глядацької агентності, перетворюючи катарсис із пасивного афекту на акт інтелектуального співробітництва аудиторії з автором. Таким чином, ефективність режисерського впливу залежить від конгруентності обраної наративної стратегії очікуванням аудиторії та здатності трансформувати технологічні обмеження формату в інструмент емоційної ескалації.

2.2 Психофізичні засоби акторської виразності як медіатор катарсичного переживання

Якщо розглянути вище драматургічні моделі окреслюють структурні умови для виникнення катарсису, то безпосереднім провідником емоційного впливу виступає актор. Саме через акторське втілення абстрактна схема конфлікту набуває життєвої достовірності, трансформуючись у чуттєвий досвід. У контексті дослідження катарсису фігура виконавця є ключовою, оскільки механізм емоційного потрясіння базується на феномені емпатійної ідентифікації: здатність аудиторії пережити потрясіння прямо пропорційна мірі її довіри до емоційної правди персонажа. Режисерська робота з актором у цьому аспекті виходить за межі формального мізансценування, передбачаючи конструювання складної психофізичної партитури, де внутрішнє переживання органічно синтезується з тілесною формою.

Варто зауважити, що розуміння функції актора в кінопроцесі зазнало суттєвої еволюції. Якщо в епоху класичного Голлівуду (1930–1950 рр.) актор часто розглядався як носій типу («зірка»), то в посткласичному авторському кінематографі він стає співавтором візуального образу. Режисерська робота з виконавцем сьогодні — це не стільки «показ» того, як треба грати, скільки створення умов (середовища), в яких необхідна емоція народжується природним шляхом. Такий підхід вимагає від дослідника аналізу не лише зовнішнього малюнка ролі, а й тих внутрішніх психотехнік, які дозволяють актору утримувати стан емоційного напруження впродовж усього знімального періоду.

Психофізична підготовка та емоційна пам'ять. Фундаментом акторської творчості в кінематографі, що забезпечує потенціал для глядацького душевного полегшення, є здатність виконавця до керованої актуалізації глибинних емоційних станів в умовах жорстких технологічних обмежень. Для розуміння специфіки кіновиробництва варто зазначити, що, на відміну від театрального процесу, зйомка характеризується дискретністю та хронологічністю: кульмінаційна сцена емоційного піку може фіксуватися в перший знімальний день, а епізод зав'язки — в останній. Це вимагає від актора миттєвої мобілізації психофізичного апарату та

вміння «вмикати» необхідний градус переживання за командою режисера, ігноруючи технічний шум майданчика.

У цьому контексті ключовим інструментом організації катарсичного впливу стає метод «афективної пам'яті» (affective memory), розроблений американським театральним режисером та реформатором акторської педагогіки Л. Страсбергом. Адаптуючи систему К. Станіславського до вимог американського психологічного реалізму, він наголошував на необхідності психологічної достовірності. Сутність підходу Л. Страсберга полягає в тому, що актор, звертаючись до власного травматичного або інтенсивного чуттєвого досвіду, трансформує суб'єктивні спогади (сенсорні відбитки минулого) у «тут-і-зараз» сценічної дії. Теоретик підкреслював, що кінокамера фіксує не лише результат емоції, а й сам процес її народження — думку, яка передуює реакції. Тому звернення до особистої пам'яті дозволяє створити ефект абсолютної автентичності, коли глядач отримує можливість стати свідком інтимного процесу внутрішнього життя персонажа [130, с. 113–118].

Проте сучасна кінопрактика модифікує цей підхід, зміщуючи акцент з пасивного проживання страждання на активну дію. Найбільш ґрунтовно цю еволюцію представлено в методиці провідного американського коуча з акторської майстерності Іванни Чаббак. У своїй праці «Майстерність актора» (2004) вона вводить поняття «сублімації болю». Відмінність від підходу Л. Страсберга полягає у векторі спрямування енергії: якщо класичний Метод часто фокусується на відтворенні емоційного стану як такого, то І. Чаббак пропонує використовувати особистий біль як інструмент для досягнення конкретної сценічної мети (перемогти, переконати, спокусити). Дослідниця розробляє інструмент «Заміни», коли актор подумки підставляє на місце сценічного партнера реальну значущу особу зі свого життя, з якою має незавершений гештальт [61]. Як зазначає авторка: «Ви повинні зробити свого сценічного партнера людиною, яка викликає у вас справжні потреби... Заміна дозволяє вам персоналізувати сцену, наповнити її вашою власною історією» [61, с. 58]. Такий вектор гри резонує з природою катарсису, який, за визначенням, є процесом очищення через подолання перешкод. Для глядача це має вирішальне значення: спостерігаючи за тим, як персонаж

трансформує свою вразливість у силу для дії, аудиторія схильна переймати цю вітальну модель поведінки, що може стати поштовхом до внутрішнього оновлення.

З погляду сучасної нейронауки, ефективність таких практик знаходить підтвердження в дослідженнях нейропластичності мозку. Як зазначають професор психології Вісконсинського університету Річард Девідсон та американська наукова журналістка Шерон Біглі, свідома робота з афективними станами дозволяє структурувати емоційний досвід на нейронному рівні [66, с. 145–150]. Коли актор занурюється у стан психофізичної мобілізації, спостерігається активація зон мозку, пов'язаних з емоційною регуляцією (зокрема структур мигдалеподібного тіла та передньої поясної кори). Камера, працюючи на крупному плані, зчитує фізіологічні маркери правди (вегетативні реакції, як-от почервоніння чи блідість, мікротремор, зміна ритму дихання). Якщо емоція актора є психофізіологічно обґрунтованою, вона сприймається аудиторією не як імітація, а як реальний досвід, що запускає механізми лімбічного резонансу та емпатійної синхронізації. Нейрофізіологічний механізм цієї синхронізації розкривається через теорію «втіленої симуляції» [80]: саме достовірність психофізичного стану актора, забезпечена технікою афективної пам'яті, активує в мозку глядача систему дзеркальних нейронів, перетворюючи спостереження на дорефлексивне тілесне співпереживання. Таким чином, акторська техніка (Страсберг) і нейрофізіологія сприйняття (Галлезе, Ріццолатті) описують два боки одного процесу: перша забезпечує умови для виникнення автентичної емоції у виконавця, друга пояснює механізм її передачі глядачеві.

Особливого екзистенційного виміру цей аспект набуває в українському кінематографі постмайданних років, який працює з темою війни та колективної травми. Режисерська стратегія тут часто полягає у свідомому залученні непрофесійних акторів — носіїв реального досвіду. Наприклад, у кінотворі «Атлантида» (2019) режисер В. Васянович відмовився від професійного кастингу, запросивши на головну роль реального ветерана АТО А. Римарюка. За режисерським задумом, виконавець не повинен був «грати» посттравматичний синдром за системою Л. Страсберга чи І. Чаббак, а мав транслювати власний

психофізичний стан. У цьому випадку техніка емоційної пам'яті трансформується в акт «документальної присутності». Виконавець реконструює власний досвід у безпечному просторі кадру, перетворюючи знімальний майданчик на простір повторного проживання. Режисерська задача для А. Римарюка полягала в повній відмові від традиційної акторської гри. В. Васянович створював умови для виконання виконавцем монотонних фізичних дій (ексгумація, побут, робота на заводі), з акцентом на процесі, а не на результаті. Ця стратегія «діяльного мовчання» дозволила уникнути фальші, яка могла б виникнути при спробі імітувати трагедію. Внутрішня напруга героя транслюється не через міміку чи інтонації, а через психофізику існування в кадрі — через втому тіла, скутість рухів та мовчання. Це створює самотніший тип екранної правди, де ефект світоглядного зрушення потенційно виникає не через художню умовність, а через прямий контакт глядача з документальністю болю. Така «оголена» психофізика здатна долати захисні бар'єри сприйняття аудиторії, формуючи ефект глибокої співпричетності до історичної трагедії.

Пластика і виразність руху: нейрокінематичний аспект. Тілесність кіноактора виступає як форма візуалізації персонажа, так і первинним медіатором, через який глядач отримує доступ до внутрішнього світу героя. Описаний ланцюжок — від психотехніки актора до нейрофізіологічної реакції глядача — набуває ще більш конкретного виміру саме на рівні тілесності. Цей процес доцільно розглядати крізь призму теорії «втільової симуляції», розробленої італійськими вченими — нейробіологом В. Галлезе та кінознавцем М. Герра. У своїй спільній монографії «Емпатичний екран» (2019) вони стверджують, що кіно сприймається насамперед моторною корою мозку. Дослідники наголошують: «Наш мозок моделює дії, які ми бачимо на екрані, так, ніби ми самі їх виконуємо, але без відкритого руху» [80, с. 43].

Це твердження корелює з феноменологічною концепцією М. Мерло-Понті про «тілесну інтенціональність», згідно з якою розуміння іншого відбувається не через інтелектуальне декодування, а через тілесне співналаштування. У праці «Феноменологія сприйняття» філософ зазначає: «Тіло — це наш загальний засіб володіння світом... Я розумію іншого через своє тіло, так само як я розумію речі

через своє тіло» [105, с. 160–162]. Важливо пояснити, що під «розумінням тілом» філософ мав на увазі не рефлексивний процес, а функціонування так званої «схеми тіла». Це дорефлексивне знання про те, як рухатися і реагувати в просторі. Стосовно кіноактора це означає, що переконливість образу формується тоді, коли виконавець привласнює пластику персонажа на рівні інстинктів. Глядач безпомилково зчитує цю органіку: якщо тіло актора «думає», як йому сісти чи встати, магія емпатії руйнується. Катарсичний ефект можливий лише за умови абсолютної тілесної свободи або ж виправданої скутості, яка сприймається як природний стан героя, а не як технічна скутість актора. Відповідно, пластична виразність у кадрі набуває нейрокінематичного виміру. Кожен жест, напруга м'язів чи динаміка руху зчитуються аудиторією на дорефлексивному рівні завдяки системі дзеркальних нейронів (відкритих італійським нейрофізіологом Дж. Ріццолатті), які дозволяють «розуміти дію зсередини» [117, с. 125]. Це означає, що емоційне потрясіння може формуватися через механізм «кінестетичної емпатії»: фізичне відчуття напруги або розслаблення передається від тіла актора до тіла глядача, викликаючи явище тілесного відгуку.

Взірцевим прикладом застосування цієї стратегії в сучасному українському кіно є психологічна драма «Із зав'язаними очима» (2020), де режисер Т. Дронь вибудував драматургію навколо тілесності спорту. Головна героїня Юлія (у виконанні М. Кошкіної) — професійна бійчиня змішаних єдиноборств (ММА), яка переживає втрату коханого на війні. Пластична партитура ролі тут базується на жорсткій, агресивній моториці, що функціонує як «м'язовий панцир» — термін, введений австрійським психоаналітиком Вільгельмом Райхом для позначення хронічного напруження м'язів, що блокує емоційне вивільнення [116, с. 340]. За режисерським задумом, глядач, спостерігаючи за сценами виснажливих тренувань та спарингів, завдяки дзеркальним нейронам «підключається» до фізичного стану героїні, потенційно відчуваючи фантомну втому та напругу. Варто зазначити, що підготовка до цієї ролі тривала пів року, впродовж яких актриса М. Кошкіна тренувалася в режимі реальних спортсменів. Режисерська вимога Т. Дроня полягала не в імітації бойових навичок, а в реальній трансформації тіла. Це дозволило досягти ефекту, коли втома в кадрі є не

зіграною, а справжньою. Саме ця реальна фізична виснаженість актриси стала тим інструментом, який дозволив їй у кульмінаційних сценах «вимкнути» контроль свідомості та видати реакції граничної щирості. У цьому випадку катарсис моделюється не через діалоги, а через тілесну кульмінацію. Фінальний бій героїні стає актом психологічного опрацювання травми: граничне фізичне напруження в кадрі призводить до можливості соматичної розрядки в залі. Глядач може пережити момент душевного полегшення синхронно з героїнею, коли її тіло, пройшовши через пікове навантаження, нарешті «відпускає» захисну агресію. Така стратегія демонструє, що пластика актора здатна обходити вербальні фільтри свідомості, апелюючи безпосередньо до лімбічної системи. Ефективність впливу тут залежить від абсолютної біомеханічної достовірності: найменша фальш у тонусі тіла фіксується мозком як «помилка симуляції», що може заблокувати емпатію.

Партнерська взаємодія та ансамбль: феноменологія інтерсуб'єктивності. Катарсис у кіно часто народжується не в ізольованому монолозі актора, а в зоні напруги «між» персонажами. Партнерська взаємодія в кадрі функціонує як динамічна система, яку в сучасній феноменології описують категорією «інтерсуб'єктивності» — простором спільного досвіду. Згідно з дослідженнями американського філософа та когнітивіста Шона Галлахера, розуміння іншого відбувається не через інтелектуальне декодування (побудову теорій про думки партнера), а через «пряме сприйняття» у спільній дії. У своїй праці «Як тіло формує розум» (2005) він зазначає: «Ми бачимо емоції іншого безпосередньо в його тілесній поведінці та діях... Розуміння є формою втіленої практики» [79, с. 209].

У кінопросторі це означає, що емоційне поле сцени формується через взаємну настройку психофізики партнерів, створюючи ефект «інтертілесності» (за М. Мерло-Понті) — феномен безпосереднього тілесного резонансу між суб'єктами [105]. Цей процес поглиблює теорія американського психоаналітика Деніела Стерна про «афективне налаштування». Дослідник стверджує, що глибинний емоційний зв'язок виникає, коли партнери синхронізують не стільки фізичні дії, скільки інтенсивність, ритм і форму своїх внутрішніх станів [128, с.

138–145]. У контексті акторської взаємодії поняття «афективне налаштування» можна інтерпретувати як здатність партнерів існувати в єдиному емоційному ритмі. Це не обов'язково означає однаковість реакцій (один може кричати, інший — мовчати), але це завжди означає взаємозалежність станів. Режисер, вибудовуючи мізансцену, фактично створює партитуру цієї взаємозалежності, де кожна дія одного актора є неминучим тригером для зміни стану іншого. Саме ця нерозривність зв'язку створює ефект «щільності» сценічного часу, який захоплює увагу глядача. Для глядача спостереження за таким налаштуванням стає поштовхом до емоційного зрушення: аудиторія резонує не з окремим героєм, а з самим «простором відносин», відчуваючи вібрацію емоційного зв'язку.

Особливу цінність у створенні такої якості становить метод роботи з непрофесійними акторами або використання імпровізаційних технік, що активно застосовують представники «нової хвилі» українського кіно. Яскравим прикладом є стрічка «Стоп-Земля» (2021), де режисерка К. Горностай застосувала документальний метод підготовки. Вона створила для молодих виконавців простір тривалого спільного проживання («лабораторію»), що дозволило стерти межу між особистістю і персонажем. У кадрі це трансформувалося в унікальну ансамблеву якість: глядач спостерігає не за «грою» у звичному розумінні, а за реальними хімічними реакціями між людьми. Передумови для світоглядного оновлення тут формуються через відчуття довіри до екранної реальності: відсутність «акторської подачі» руйнує дистанцію, дозволяючи аудиторії стати невидимим учасником подій і потенційно пережити душевне полегшення через впізнавання власної юності та вразливості.

Іншу модель інтерсуб'єктивної взаємодії — напружену, трагічну і побудовану на опорі — демонструє драма «Клондайк» (2022, реж. М. Ер Горбач). Взаємодія головних героїв, Ірки (у виконанні О. Черкашиної) і Толіка (у виконанні С. Шадріна), відбувається в умовах тотальної руйнації їхнього світу (катастрофа МН17, війна на Донбасі). Режисерка вибудовує мізансцену так, що «афективне налаштування» парадоксальним чином реалізується через розбіжність векторів: героїня втілює статику (відмова залишати дім), герой — хаотичну динаміку (спроба домовитися з бойовиками). Проте спільне перебування в кадрі створює

потужне поле «співприсутності»: їхні тіла реагують одне на одне на рівні інстинктів виживання. Сцена пологів під час обстрілу у фіналі створює драматургічний простір для духовного потрясіння, демонструючи, як зв'язок між людьми виявляється єдиною вцілілою конструкцією серед руїн.

Мікроекспресії та крупний план: «образ-афект». Специфіка кіноекрана, з його можливістю гіперболізації деталей через крупний план, перетворює обличчя актора на автономний простір драматургії. Теоретичне обґрунтування цього феномену надав Ж. Дельоз, який у праці «Кіно 1. Образ-рух» (1989) ввів поняття «образ-афект». За Ж. Дельозом, крупний план вириває обличчя з просторово-часових координат, детериторіалізує його та перетворює на чисту сутність емоції. Філософ зазначає: «Образ-афект — це крупний план, а крупний план — це обличчя... Це інтенсивна серія, яка проходить від одного ступеня до іншого... чиста якість» [67, с. 87]. У цьому стані мікроекспресія стає потужнішим інструментом впливу, ніж вербальна конструкція, оскільки вона транслює «домовне» переживання.

Цю думку ще раніше сформулював угорський теоретик кіно Бела Балаш, який називав крупний план «мікродраматургією душі». Аналізуючи феномен екрана, він стверджував, що камера здатна зафіксувати «поліфонію обличчя», де суперечливі емоції існують одночасно, що неможливо передати словом [38, с. 62]. Варто додати історичний контекст: поява крупного плану на початку XX ст. фундаментально змінила вимоги до акторської професії. У театрі, де глядач знаходиться на значній дистанції, емоція мусить бути гіперболізована. Кінокамера ж, наближаючись до обличчя, зробила таку подачу неприродною. Це змусило акторів шукати нові засоби виразності, засновані на стриманості та внутрішньому монолозі. Саме цей перехід від «показу» емоції до її «проживання» (що згодом теоретизував Л. Страсберг) став передумовою для виникнення феномену кіногенії, де найменший рух думки стає видимим.

Сучасні дослідження підтверджують творчі передбачення цих митців. Американський психолог Пол Екман довів універсальність мікрорухів лицевих м'язів як біологічних маркерів правдивості переживання [70, с. 15]. Спостереження за тонкими проявами болю чи надії корелює з активацією в мозку

глядача острівкової кори (insula) — зони, відповідальної за емпатію та інтероцепцію (сприйняття стану власного тіла). Тобто, дивлячись на крупний план, глядач потенційно «приміряє» фізіологічний стан героя на себе.

Хрестоматійним прикладом, що демонструє механіку цього впливу, є німа стрічка «Пристрасті Жанни д'Арк» (La Passion de Jeanne d'Arc, 1928), створена данським режисером К. Т. Дреєром. Відмовившись від традиційного гриму, режисер зробив ставку на «оголену фізіологію» виконавиці головної ролі Р. Фальконетті. Камера фокусує увагу на текстурі шкіри, сльозах, тріщинах на губах та мікроскопічних змінах у погляді актриси. Обличчя Жанни тут стає, за влучним виразом Ж. Дельоза, «ландшафтом», де розгортається вся драма.

Ефект внутрішнього очищення в цьому творі моделюється через радикальне скорочення дистанції. Режисерська стратегія позбавляє глядача можливості «втекти» в загальний план чи відволіктися на декорації, змушуючи перебувати в інтимному контакті зі стражданням героїні. Мікроекспресії Р. Фальконетті (розширення зіниць, тремор підборіддя) діють як прямі стимули для дзеркальних нейронів аудиторії. У фіналі створюються умови для переживання духовного оновлення не через розуміння сюжету (історичний контекст суду відомий заздалегідь), а через афективне зараження (affective contagion): фізична правда страждання на екрані може трансформуватися у світоглядне потрясіння, підтверджуючи тезу про те, що «обличчя — це єдине місце, де дух стає видимим».

Тілесна дія як емоційний каталізатор: гаптична візуальність. Кульмінацією акторського впливу можна вважати момент, коли фізична дія трансформується в емоційний каталізатор, що виводить сприйняття фільму за межі виключно зорового споглядання у сферу тактильних асоціацій. Цей феномен концептуалізує В. Собчак у праці «Адреса ока: Феноменологія кінодосвіду» (1992). Авторка пропонує розглядати кіноглядача як «сінестетичного суб'єкта», чие сприйняття має крос-модальний характер: візуальні образи здатні викликати квазі-тактильні відчуття ваги, текстури та ритму [126]. Дослідниця зазначає: «Мої пальці знають текстуру того, що бачать мої очі... Я не просто дивлюся на зображення, я населяю його тілесно» [126, с. 23].

Розвиваючи цю думку, Л. Маркс вводить поняття «гаптичної візуальності», описуючи режим сприйняття, за якого «очі функціонують як органи дотику». У своїй монографії «Шкіра фільму» (2000) вона наголошує, що гаптичне зображення (часто розфокусоване або максимально наближене до фактури) запрошує глядача не стільки до когнітивного аналізу сюжету, скільки до чуттєвого контакту з поверхнею кадру [103, с. 162–163].

Репрезентативним прикладом реалізації цієї стратегії в сучасному кінематографі є стрічка «Легенда Г'ю Гласса» (The Revenant, 2015), створена мексиканським режисером А. Г. Іньярріту. За задумом постановника, акторське існування Л. Ді Капріо в даному творі мало вийти за межі традиційного психологічного реалізму, наближаючись до регістру фізіологічної достовірності. Оскільки вербальний канал комунікації персонажа значну частину екранного часу заблоковано, зміст транслюється переважно через тілесну дію: утруднене дихання, судоми, порушення моторики внаслідок переохолодження. Мексиканський оператор Е. Любецкі використовує надширококутну оптику та знімає на мінімальній дистанції до обличчя актора, внаслідок чого лінза об'єктива періодично пітніє від дихання героя. Цей технічний прийом може інтерпретуватися як спроба візуалізації тілесної присутності, що скорочує дистанцію між об'єктом та суб'єктом спостереження.

Потенціал катарсичного очищення в такому контексті пов'язаний із механізмом соматичного мімезису. Візуалізація граничних станів тіла (холод, фізичне виснаження) створює передумови для виникнення у глядача емпатичної реакції на рівні тілесних відчуттів. Відтак, фінальна сцена, що знаменує завершення випробувань героя, може сприйматися аудиторією як момент не лише наративної, а й психофізіологічної розрядки (зниження м'язового тону, нормалізація дихального ритму). Такий підхід засвідчує, що тіло актора в сучасному кінопроцесі здатне функціонувати як самостійний естетичний об'єкт, що апелює до вісцерального досвіду реципієнта.

Ще більш радикальним втіленням стратегії тілесної виразності в національному кінематографі є стрічка «Плем'я» (2014) режисера М. Слабошпицького. Відсутність вербальної мови (фільм знято мовою жестів без

субтитрів та закадрового голосу) змушує акторів транслювати зміст виключно через пластичну дію. Режисерська робота з виконавцями (непрофесійними глухими акторами) будувалася на принципах хореографічної точності: кожен жест, поворот голови чи швидкість руху набували тут знакового статусу. Тіла виконавців у цьому фільмі стають єдиним інструментом комунікації. Сцена підпільного аборту, знята одним довгим планом, є прикладом того, як фізіологічний натуралізм акторського існування переростає в естетичне потрясіння. Глядач, не маючи змоги спертися на діалоги, змушений «читати» тіла — напругу м'язів, ритм дихання, судоми болю. Це активує глибокі рівні емпатії, коли розуміння сюжету відбувається не через логос (слово), а через патос (страждання тіла). Катарсис у такому кіно є не інтелектуальним висновком, а результатом тілесного співпереживання крихкості людського існування.

Узагальнюючи аналіз акторського інструментарію в контексті проблематики катарсису, можна зробити висновок, що виконавець у кінотворі функціонує як складний психофізіологічний медіатор, який забезпечує трансформацію режисерського задуму в афективний досвід глядача. Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що стратегія розгортання катарсису формується на перетині внутрішньої психотехніки (робота з емоційною пам'яттю, сублімація травматичного досвіду) та зовнішньої виразності (пластика, мікроекспресія).

Теоретичний аналіз дозволяє припустити, що нейрофізіологічним підґрунтям емпатійної ідентифікації глядача з героєм виступають механізми «втіленої симуляції» та активність дзеркальних нейронів, які уможливлюють зчитування внутрішнього стану персонажа через тілесний відгук. Розглянуті режисерські стратегії — від методу «документальної присутності» у роботі з непрофесійними акторами (як у стрічці «Атлантида») до акцентування на мікроміміці через крупний план (кінотвір «Пристрасті Жанни д'Арк») — спрямовані на нівелювання дистанції між екранною реальністю та залом.

Водночас виявлено, що в сучасних кінопрактиках спостерігається тенденція до посилення ролі невербальної комунікації, зокрема гаптичної візуальності, де емоційне зрушення моделюється через залучення тактильних та кінестетичних асоціацій глядача. Таким чином, акторська тілесність виступає не лише засобом

репрезентації персонажа, а й технологічним інструментом організації катарсичного впливу, що потенційно впливає на психофізіологічну динаміку сприйняття твору.

2.3 Візуально-пластичний інструментарій

Візуально-пластичне вирішення кінотвору в сучасній режисерській практиці виходить далеко за межі суто технічної фіксації драматургічної дії. Якщо в логоцентричній моделі зображення часто виконувало ілюстративну функцію, слугуючи тлом для акторської гри, то в сучасному кінематографі воно трансформується в активне візуальне середовище, що набуває статусу автономної мови. Ця мова здатна впливати на систему сприйняття глядача безпосередньо, оминаючи вербально-логічні фільтри свідомості. Відтак, візуальний ряд доцільно розглядати не просто як оболонку сюжету, а як фундаментальний носій емоційної інформації та ключовий чинник художньої структури катарсису.

У контексті організації катарсичного впливу екранний простір функціонує як зовнішня проекція внутрішнього стану героя. Режисер конструює суб'єктивну реальність, де компоненти форми — простір, світло, колір, композиція — стають метафорами психологічного переживання. Ландшафт, інтер'єр чи текстура об'єктів у кадрі перетворюються на своєрідні «емоційні резонатори», що транслюють тривогу, відчуженість, надію або розпач. Такий підхід дозволяє глядачеві не лише інтелектуально зрозуміти мотивацію персонажа, а й відчувати його стан на чуттєвому рівні через механізми асоціативного сприйняття.

Критичний потенціал візуальних засобів розкривається у контексті так званого «сенсорного повороту». Цей методологічний зсув, первинно окреслений у працях канадського антрополога Девіда Хоувса [91], у царині кінознавства набув концептуального оформлення завдяки фундаментальним дослідженням Т. Ельзессера та М. Хагенера. У своїй програмній праці «Теорія кіно: вступ через відчуття» [71] вони обґрунтовують необхідність переходу від семіотичного трактування фільму як «тексту» для прочитання до розуміння його як тілесного досвіду для проживання. Згідно з цією концепцією, динаміка камери, агресивність кольорової гами чи щільність композиції діють як афективні тригери, що

створюють передумови для виникнення тілесних реакцій — зміни ритму дихання, м'язового напруження або розслаблення. Саме візуальна пластика забезпечує умови для глибокої сенсорної імерсії, кодуючи емоції у просторові форми та потенційно перетворюючи екранне видовище на прожитий досвід, де світоглядне оновлення стає результатом інтенсивної роботи органів чуття.

Організація внутрішньокадрового простору: мізансцена та композиційні стратегії. Організація внутрішньокадрового простору виступає первинним рівнем режисерського впливу на підсвідомість глядача. Композиційна структура кадру — співвідношення об'єктів, ліній, об'ємів та планів — формує приховану емоційну партитуру сцени, яка визначає умови сприйняття ще до початку акторської дії. Теоретичне підґрунтя цього впливу розробив Р. Арнхейм. У своїй фундаментальній праці «Кіно як мистецтво» (1957) він доводив, що обмеженість кадру (рамка) є не недоліком, а ключовим інструментом психологічного тиску: саме відсікання частини реальності змушує глядача добудовувати простір у своїй уяві, що активізує тривожність та увагу [36, с. 18–22].

Фундаментальним інструментом у цьому аспекті є робота з глибиною різкості, яка дозволяє режисерові моделювати стосунки героя з навколишнім світом. Використання малої глибини різкості, коли чітким залишається лише обличчя персонажа, а простір навколо розмивається в абстракцію, створює ефект «оптичної ізоляції». Такий прийом візуалізує стан травматичного тунельного бачення, відсікаючи зовнішню реальність. Еталонним прикладом цієї стратегії є стрічка «Син Саула» (Saul fia, 2015) угорського режисера Л. Немеша. Камера оператора М. Ерделі майже весь екранний час тримає у фокусі лише обличчя або потилицю головного героя, тоді як жахи концтабору залишаються розмитим тлом. Це не дозволяє глядачеві дистанціюватися від героя і розглядати декорації; ефект розфокусування тут працює як захисний механізм психіки, що відмовляється сприймати жахливу реальність у деталях. Катарсис формується через неможливість втечі: глядач змушений розділити з героєм цей клаустрофобний, оптично обмежений простір.

Діаметрально протилежним, але не менш ефективним засобом акумуляції напруги виступає статична композиція. Свідома відмова від руху камери перетворює кадр на своєрідну «візуальну пастку», позбавляючи глядача кінетичної розрядки. Цей прийом створює ефект «часової компресії»: чим довше триває нерухомий кадр, тим вищим стає градус внутрішнього неспокою. Майстром такої «агресивної статики» є австрійський режисер М. Ханеке, зокрема у фільмі «Приховане» (Caché, 2005). Довгі статичні плани фасадів будинків або кімнат, де нічого не відбувається, провокують у глядача параноїдальне відчуття спостереження. Відсутність монтажних акцентів змушує око хаотично сканувати кадр у пошуках загрози. У такій системі координат будь-який мінімальний рух набуває вибухової емоційної сили, а фінальне розрішення конфлікту сприймається як фізіологічне полегшення від нерухомості.

Вагомим чинником організації простору є використання принципу внутрішнього кадрування. Розміщення персонажів у дверних отворах, вікнах, дзеркалах або вузьких коридорах створює ефект візуальної клаустрофобії. Геометричне обмеження простору навколо героя підсвідомо зчитується як стан безвиході. Виразним прикладом є візуальна стилістика гонконзького режисера Вонга Карвая, зокрема у стрічці «Любовний настрій» (In the Mood for Love, 2000). Герої постійно затиснуті в рамках дверних отворів, коридорів та дзеркальних відображень, що візуалізує неможливість виходу за межі соціальних умовностей. Такий візуальний тиск формує у глядача запит на розрив цих рамок, перетворюючи мелодраматичний сюжет на екзистенційну драму несвободи.

Окрему семантичну роль відіграє використання «негативного простору», де порожнеча в кадрі візуально домінує над людиною. Ця диспропорція між маленькою фігурою та величезним, часто ворожим середовищем, активує механізм емпатії на рівні просторового сприйняття. Довершеним втіленням цього прийому є фільм «Іда» (Ida, 2013) польського режисера П. Павліковського. Оператор Л. Зал використовує нетрадиційне кадрування, залишаючи величезний простір «повітря» над головами героїв. Ця композиційна порожнеча тисне на персонажів, візуалізуючи тягар минулого та відсутність опори. Глядач відчуває

дискомфорт від такої децентрованої композиції, що посилює відчуття метафізичної самотності та крихкості людського існування.

Нарешті, важливим елементом є масштаб планів, зокрема фокусування на мікрофактурах. Теоретичне обґрунтування цього феномену надав німецький філософ Вальтер Беньямін. У своєму есе «Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності» (1935) він ввів поняття «оптичного несвідомого». Дослідник стверджував: «Природа, що промовляє до камери, — це інша природа, ніж та, що звернена до ока... Простір, який свідомість людини освоює під час ходьби, замінюється простором, який освоює несвідоме... Тільки завдяки камері ми дізнаємося про це оптичне несвідоме, так само як завдяки психоаналізу дізнаємося про несвідоме інстинктивне» [44, с. 236–237)]. Цю тезу розвивав французький теоретик кіно Жан Епштейн, який наголошував, що крупний план є «душею кіно», оскільки він модифікує драму, перетворюючи мікроскопічний рух матерії на подію космічного масштабу [72, с. 239]. Взірцевим прикладом такої роботи з матерією є фільм «Персона» (Persona, 1966, реж. І. Бергман), де камера Свена Нюквіста досліджує обличчя героїнь як ландшафти. Граничне наближення до текстури шкіри, зморшок та погляду руйнує інтимну дистанцію, активуючи тактильне сприйняття. Таке залучення на рівні «оптичного несвідомого» стає необхідною передумовою для глибокого проживання метафізичного досвіду, коли зір починає виконувати функцію дотику.

Кінетика камери: від суб'єктивного погляду (POV) до «ефекту присутності». Динаміка руху камери в сучасному кінопроцесі виступає не лише засобом супроводу мізансцени, а й потужним психофізіологічним транслятором. Кінетика зображення функціонує як інструмент сенсомоторної активації: вона задає ритм дихання, ступінь стабільності світу та дистанцію між глядачем і подією. У контексті стратегії розгортання катарсису рух камери стає засобом кінестетичного резонансу, створюючи умови, за яких аудиторія на тілесному рівні може реагувати на вібрації простору та динаміку персонажів. Теоретичне обґрунтування цього феномену надає американська дослідниця Дженіфер Баркер у праці «Тактильне око» (2009). Вона стверджує, що глядач сприймає рух камери не як абстракцію, а як переміщення власного «фантомного тіла» у просторі

фільму, відчуваючи падіння, прискорення чи хитання на рівні вестибулярного апарату [40, с. 75–80].

Одним із поширених прийомів створення ефекту фізичної достовірності є використання ручної камери. Техніка «живої», дестабілізованої оптики імітує фізіологію людського сприйняття в стані афекту або фізичного навантаження. Класичним прикладом такої стратегії є кінематограф бельгійських режисерів Ж.-П. та Л. Дарденнів, зокрема стрічка «Розетта» (Rosetta, 1999). Нестабільність кадрів тут передає внутрішню ажитацію та фізичне виснаження героїні. Тремтіння кадру та різкі панорами стають візуальними маркерами екзистенційної хиткості. Така стратегія запускає механізм вестибулярного резонансу: глядач перестає бути відстороненим спостерігачем, оскільки його тіло рефлекторно реагує на вібрації екрана. Це створює сприятливий ґрунт для виникнення емпатії через спільне проживання граничного досвіду, коли візуальний дискомфорт трансформується в етичну співучасть.

Іншу модель залучення пропонує техніка супровідної камери, яка невідступно слідує за героєм, фіксуючись на його спині або рухаючись паралельним курсом. Цей прийом створює ефект фатальної неминучості та примусового руху. Хрестоматійним прикладом є драма «Слон» (Elephant, 2003, реж. Г. Ван Сент). Камера повільно і безпристрасно пливе за спинами героїв шкільними коридорами, ігноруючи їхні емоції. Такий відсторонений, механічний рух візуалізує «погляд фатуму»: камера ніби підштовхує персонажів до трагічного фіналу, не даючи можливості зупинитися. Для глядача ця неперервність руху створює особливий тип напруги — кінетичний саспенс, де потенційний катарсис може стати наслідком фінальної зупинки цього вічного руху.

Радикальним ступенем ідентифікації є використання суб'єктивної камери (Point of View, POV), що пропонує повне злиття погляду глядача з оптикою персонажа. Діапазон цього прийому варіюється від вищого духовного єднання до повного технологічного відчуження.

Полюсом максимальної емпатії можна вважати сцену у фільмі «Страсті Христові» (The Passion of the Christ, 2004, реж. М. Гібсон). У момент розп'яття камера злітає у верхній ракурс («погляд Бога»), а потім стрімко падає вниз разом

із краплею дощу (сльозою), що розбивається об землю. Цей візуальний хід трансформує об'єктивну реальність у сакральний суб'єктив: глядач на мить ототожнюється з божественною скорботою. Такий прийом руйнує емоційну дистанцію, пропонуючи аудиторії пережити подію як метафізичний досвід.

Діаметрально протилежний ефект демонструє сучасне українське кіно, де суб'єктивна камера часто стає інструментом дегуманізації. У стрічці «Бачення метелика» (2022, реж. М. Наконечний) класичний людський погляд заміщується «поглядом машини»: зображенням з дронів, тепловізорів та камер спостереження. Такий «цифровий POV» створює ефект відчуженої реальності, де травма війни фіксується безпристрасним оком техніки. Глядач опиняється в ситуації вимушеного вуаєризму, спостерігаючи за світом крізь піксельну сітку монітора. Катарсичний потенціал тут криється саме в усвідомленні цієї болісної дистанції між живою людиною та її цифровим образом, а повернення до «живої» оптики у фіналі може сприйматися як акт гуманізації простору.

Таким чином, варіативність кінетики камери дозволяє режисерові керувати рівнем тілесної залученості аудиторії. Від тремтіння ручної камери до «божественного» погляду чи цифрового відчуження — усі ці засоби спрямовані на те, щоб перетворити перегляд фільму з аудіовізуального процесу на глибинний кінестетичний досвід.

Світло-колірна драматургія: семіотика та афективний вплив. У кінематографі початку ХХІ ст. (період, який у цьому дослідженні ми визначаємо як «сучасний» у контексті переходу до цифрових технологій) робота зі світлом та кольором трансформувалася з технічного забезпечення видимості у створення психофізіологічного середовища. Колористичне вирішення фільму діє як невербальний код, що визначає емоційну тональність сцени та здійснює прихований (сугестивний) вплив на підсвідомість глядача. Французький теоретик кіно Жак Омон у праці «Естетика фільму» (1994) зазначає, що колір у кіно є не стільки властивістю об'єкта, скільки «інтенсивною подією», яка змінює сприйняття простору [37, с. 118]. Відтак, у процесі розгортання катарсису світло-колірна партитура створює атмосферу, що викликає необхідні сенсорні асоціації.

Вагомим інструментом просторової організації кадру є техніка світлотіні. Її драматургія базується на високому контрасті між освітленими та затіненими ділянками. Таке контрастне освітлення формує глибокі, густі тіні, які приховують частину мізансцени. Ця візуальна стратегія виступає художнім засобом створення напруги: затінені зони стають простором невизначеності, спонукаючи уяву глядача самостійно добудовувати зображення.

Натомість безтіньове, рівномірне освітлення (часто холодної температури) працює на ефект радикальної прозорості та відстороненості. Воно позбавляє героя приватності, візуалізуючи стан вразливості особистості. Показовим прикладом такої стратегії є стрічка «Відблиск» (2021, реж. В. Васянович). Сцени в медичних та пенітенціарних інтер'єрах вирішені оператором у максимально нейтральному, стерильному світлі. Це створює атмосферу емоційного холоду, де людське тіло сприймається як об'єкт, що посилює етичну напругу сцени без використання додаткових маніпуляцій.

Суттєву роль у моделюванні настрою відіграє кольорокорекція, яка встановлює головні колірні акценти фільму. Холодна палітра (ненасичені відтінки синього, сірого) традиційно використовується для створення ефекту відчуженості. В українському кіно виразним прикладом такої колористики є фільм «Погані дороги» (2020, шоуранер Н. Ворожбит). Оператор В. Іванов працює зі зниженою насиченістю кольору, де в кадрі переважають землясті та сірі тони. Такий підхід візуально підкреслює атмосферу стагнації та психологічного виснаження, не дозволяючи глядачеві сприймати події відсторонено-розважально.

Діаметрально протилежний ефект створює насичена, агресивно-тепла палітра. Це перегукується з теорією німецького драматурга Йоганна Вольфганга фон Гете про «чуттєво-моральну дію кольорів», де червоно-жовтий спектр описується як такий, що збуджує енергію та викликає занепокоєння [81, с. 304–308]. Радикальним втіленням цієї стратегії є візуальне вирішення стрічки «Екстаз» (Climax, 2018, реж. Г. Ное). Оператор Б. Дебі використовує інтенсивне неонове освітлення червоного та зеленого спектрів у поєднанні зі швидким мерехтінням (стробоскопічний ефект). Ця агресивна колористика діє як фізіологічний подразник зорового нерва, провокуючи у глядача стан сенсорного перенасичення

та дезорієнтації. У цьому випадку емоційна розрядка у фіналі стає реакцією організму на припинення інтенсивної візуальної атаки.

Окремим засобом впливу є художня робота з темрявою (недоекспонованим зображенням). Професійно вибудована темрява в кадрі є не відсутністю інформації, а простором для психологічної проекції. Зниження деталізації в тінях змушує глядача концентрувати увагу на поодиноких джерелах світла (обличчях, відблисках), що створює ефект інтимності або, навпаки, самотності. Темрява тут виступає активним композиційним елементом, який структурує увагу аудиторії та готує її до емоційного сприйняття світлових акцентів. Світло-колірна драматургія, реалізована через ці прийоми, стає потужним інструментом регуляції психофізіологічного стану глядача.

Темпоральність зображення: план-епізод (*Long take*) як засіб акумуляції напруги. У кінематографі «цифрової доби» робота з часом набуває особливого значення, перетворюючи темпоральність (суб'єктивне переживання тривалості) на дієвий інструмент емоційного впливу. Використання техніки план-епізоду — тривалої зйомки без монтажних склейок — дозволяє режисерові реалізувати концепцію «онтологічного реалізму», сформульовану А. Базеном. Дослідник вбачав у неперервності зйомки запоруку збереження єдності простору і часу, що наближає екранну реальність до фізичної [43, с. 13]. Однак у сучасному авторському кіно, особливо у творах, що досліджують травматичний досвід, ця техніка трансформується: з інструменту об'єктивної фіксації вона перетворюється на механізм темпорального тиску. Тривалий план функціонує як засіб лінійної акумуляції напруги, позбавляючи аудиторію можливості психологічного розвантаження, яке зазвичай забезпечує монтаж.

Психофізіологічний ефект монтажу доцільно розглядати крізь призму теорії американського режисера монтажу Волтера Марча. У своїй праці «В одну мить» (1995) він проводить паралель між монтажною склейкою та актом моргання, зазначаючи, що переривання зорового потоку дозволяє мозку «перезавантажити» увагу та структурувати інформацію [109, с. 60–62]. Відмова від монтажу в межах сцени тимчасово призупиняє цей механізм розрядки. Глядач опиняється в ситуації вимушеної безперервності: він проживає подію в реальному часі разом із героєм,

без права на еліпсис (часове скорочення) чи зміну ракурсу. Чим довше триває кадр, тим вищим може ставати рівень тривожного очікування, оскільки порушується звичний ритм сприйняття медіаконтенту, а час суб'єктивно розтягується.

Така візуальна стратегія змінює роль мізансцени, переносючи акцент на внутрішньокадровий монтаж. Динаміка сцени будується не через механічне зіткнення кадрів, а через переміщення акторів і камери всередині єдиного просторового континууму. Це вимагає від глядача активної позиції: око мусить самостійно сканувати простір, обираючи об'єкт уваги. Цей процес створює ефект глибокої імерсії, коли межа між екранним часом і часом глядача стирається.

Репрезентативним прикладом використання темпорального тиску є фільм «4 місяці, 3 тижні і 2 дні» (4 Months, 3 Weeks and 2 Days, 2007, реж. К. Мунджіу). Показовою є сцена вечері, знята одним статичним планом, де головна героїня, яка готується допомогти подрузі з нелегальним абортom, змушена підтримувати світську бесіду за святковим столом. Нерухомість камери та неперервність часу роблять внутрішню драму персонажа відчутною для аудиторії на фізичному рівні. Відсутність зовнішньої динаміки компенсується інтенсивністю тривалості: камера не «рятує» глядача монтажною перебивкою, спонукаючи його розділити з героїнею тягар очікування. У такій структурі момент зміни сцени або фінальна дія сприймається як довгоочікуване фізіологічне звільнення, що є необхідною умовою для виникнення катарсису.

Проведений аналіз візуально-пластичних засобів дозволяє стверджувати, що в сучасній кінорежисурі зображення функціонує не лише як спосіб візуалізації наративу, а й як автономна система сенсорного впливу, що відіграє одну з провідних ролей в організації катарсичного переживання.

Встановлено, що організація внутрішньокадрового простору (робота з глибиною різкості, статика, внутрішнє кадрування) здатна моделювати психологічний стан героя, створюючи ефекти оптичної ізоляції або клаустрофобної напруги. Кінетика камери, варіюючись від дестабілізованої ручної зйомки до механічного трекінгу, активує вестибулярні реакції глядача, перетворюючи перегляд на тілесний досвід. Світло-колірна драматургія,

спираючись на психофізіологію сприйняття, формує емоційну атмосферу (від стерильного холоду до агресивного збудження), яка діє на підсвідомому рівні.

Особливу роль у цьому процесі відіграє робота з часом: використання техніки план-епізоду трансформує сприйняття тривалості, акумулюючи напругу через відмову від монтажно́ї розрядки. Таким чином, візуальна форма фільму стає носієм афективного змісту, створюючи необхідні перцептивні умови для того, щоб глядач не просто зрозумів історію, а й пережив її як подію власного внутрішнього досвіду.

Матеріальність медіа: фактура носія як «шкіра фільму». Окремим рівнем перцептивного впливу є робота з текстурою самого зображення. Якщо композиція і світло організовують простір, то фактура носія (зернистість, цифрові шуми, специфіка оптики) відповідає за відчуття часової та фізичної достовірності контакту з реальністю. Теоретичне підґрунтя цього підходу знаходимо у працях класика кінознавства Зігфріда Кракауера, який наголошував на унікальній здатності кінокамери рятувати «фізичну реальність» у її грубій, неоформленій матеріальності, що дозволяє глядачеві «торкнутися» світу [96, с. 28–30].

В українському ігровому кіно прикладом роботи з матеріальністю медіа є стрічка «Ля Палісіада» (2023, реж. Ф. Сотниченко). Візуальна концепція фільму побудована на стилізації під оперативну відеозйомку середини 1990-х років (використання камер типу MiniDV та VHS-естетики). Оператор В. Усанов створює зображення з низьким динамічним діапазоном, специфічним «аналоговим» шумом та розмитістю кольорів. Ця технічна недосконалість виконує драматургічну функцію: вона маркує екранну реальність як архівний документ, як «речовий доказ» у справі про смертну кару. Для глядача така фактура працює як тригер колективної пам'яті, занурюючи його в атмосферу епохи не через декорації, а через саму «шкіру» зображення. Ефект присутності тут досягається через впізнавання специфічної текстури магнітного запису, яка асоціюється з хронікою та домашнім відео, а отже — з безумовною правдою зафіксованого моменту.

Специфічного драматичного навантаження набуває естетика цифрових перешкод у сучасному документальному кіно. Німецька дослідниця Гіто Штеєрл у

своїй концепції «бідного зображення» зазначає, що в епоху цифрових війн низька роздільна здатність, пікселізація та артефакти компресії стають візуальними свідочтвами кризових подій, оскільки свідчать про швидкість та небезпеку фіксації [129, с. 1–5]. Показовим втіленням цієї тези є гібридна документальна стрічка «Залізні метелики» (2023, реж. Р. Любий), присвячена трагедії рейсу МН17. Режисер конструює візуальне полотно з різномірних матеріалів: відео з соціальних мереж, записів відеореєстраторів, перехоплень розмов та телевізійних ефірів. Значна частина цього матеріалу має низьку роздільну здатність, спотворена цифровими «артефактами» та глітчем. Пікселізація та «биті» кадри тут сприймаються не як вада, а як слід руйнації реальності війною. Ця мозаїчність фактур створює ефект «розпаду» цілісної картини світу, яку глядач мусить збирати наново. Недосконалість медіаносія переводить сприйняття фільму з режиму естетичного оцінювання в режим аналітичної співучасті, залучаючи глядача до контакту з документальною матерією злочину.

Проведений аналіз візуально-пластичних засобів дозволяє стверджувати, що в сучасному кінотворі зображення функціонує не лише як спосіб візуалізації наративу, а й як автономна система сенсорного впливу, що відіграє одну з провідних ролей в організації катарсичного переживання. Встановлено, що композиційні стратегії (робота з глибиною різкості, статика, внутрішнє кадрування) здатні моделювати психологічний стан героя, створюючи ефекти ізоляції або напруги, як це продемонстровано у стрічках «Син Саула» та «Приховане». Кінетика камери, варіюючись від дестабілізованої ручної зйомки до механічного трекінгу («Слон», «Розетта»), активує вестибулярні реакції глядача, перетворюючи перегляд на тілесний досвід. Світло-колірна драматургія, спираючись на психофізіологію сприйняття, формує емоційну атмосферу (від стерильного холоду у «Відблиску» до агресивного збудження в «Екстазі»), яка діє на підсвідомому рівні. Особливого значення набуває робота з часом та фактурою. Використання техніки план-епізоду («4 місяці, 3 тижні і 2 дні») трансформує сприйняття тривалості, акумулюючи напругу через відмову від монтажної розрядки. Водночас акцентування на матеріальності медіа (аналоговий шум у «Ля Палісіаді» чи цифрові артефакти у «Залізних метеликах») руйнує емоційну

дистанцію, перетворюючи екранну площину на простір тактильного контакту з реальністю. У сукупності ці засоби створюють необхідні перцептивні умови для того, щоб глядач пережив кіноподію як факт власного внутрішнього досвіду.

2.4. Аудіальний простір: звук і музика як каталізатори емоційного переживання

В епоху цифрових аудіовізуальних технологій звукова партитура фільму докорінно змінює свій функціональний статус: вона переростає роль прикладної ілюстрації візуального ряду, утверджуючись як самостійний драматургічний вимір. Акустичний простір стає формотворчою складовою композиційної схеми катарсису, що виходить за межі ситуативного супроводу дії та формує багат шарову емоційну структуру твору. Як зазначає український дослідник Серафим Желєзняк, сучасний звукозоровий образ трансформується завдяки новітнім технологіям, що «розширює можливості впливу на людську чуттєвість» та забезпечує максимальне занурення аудиторії в атмосферу твору [10 с. 21]. Такий рівень імерсивності створює необхідні психологічні передумови для повноцінного катарсичного досвіду. Практичний вимір конструювання такого середовища ґрунтовно розкриває Ігор Барба. Спираючись на досвід звукорежисури, дослідник наголошує, що робота зі звуком остаточно виходить за межі технічної фіксації шумів: звукорежисер постає повноправним співавтором екранної реальності, чиї рішення щодо акустичних фактур та об'єму безпосередньо формують емоційний контекст сцени [2, с. 10].

Ключовим аспектом тут виступає здатність саунд-дизайну впливати на ірраціональні, дорефлексивні реакції глядача. На відміну від зображення, яке потребує певної інтелектуальної обробки (зчитування символів, композиції), звук діє безпосередньо на фізіологію сприйняття. Акустичні вібрації (ритм, тембр, низькі частоти) оминають логічні фільтри свідомості, провокуючи миттєвий тілесний відгук — тривогу, розслаблення або збудження. Саме ця здатність звуку модулювати емоційні переходи та створювати ефект фізичної присутності дозволяє режисерові формувати об'ємне переживання, необхідне для досягнення ефекту очищення.

Вагомий внесок у розуміння цієї взаємодії зробили провідні західні науковці. Французький теоретик аудіовізуальних мистецтв М. Шион через поняття «аудіовізуального контракту» довів, що звук здатний надавати зображенню додаткової вартості, змінюючи трактування побаченого [60]. Водночас американський музикознавець Ловренс Крамер, застосовуючи герменевтичний підхід до аналізу музичного тексту, демонструє, що музика у фільмі не просто створює настрій, а виступає смисловим коментарем, що поглиблює розуміння внутрішнього світу героя [97]. Це підтверджує тезу про те, що аудіальні засоби в сучасних драматичних і психологічних жанрах функціонують як одні з ключових факторів емоційного очищення, розширюючи традиційні уявлення про роль звуку в кінематографічному мистецтві.

Музика та лейтмотиви у структурі катарсису. Музичне оформлення у сучасному кінематографі виконує функцію емоційного каталізатора, що встановлює невербальний зв'язок між екранною дією та психологічним станом аудиторії. Воно виступає медіатором, здатним моделювати багатопланові емоційні реакції завдяки своїй структурі, темпу та динаміці, які синхронізуються з розвитком сюжету [21, с. 229].

Механізм впливу музики на досягнення катарсичного ефекту базується на складній маніпуляції виражальними засобами. Згідно з дослідженнями в сфері музичної психології Альфа Габріельссона та Еріка Ліндстрьома, музичні структури безпосередньо впливають на емоційну експресію сцени [77, с. 223–224]. Режисерська робота з музикою передбачає створення умов для «емоційного резонансу» — стану, в якому глядач не просто пасивно спостерігає, а активно переживає події, ідентифікуючи себе з героєм. Як зазначає канадська дослідниця музичної психології Анабель Кoen музичний супровід підвищує настрій сцени та викликає асоціації, пробуджуючи спогади та підсилюючи враження від ключових моментів фільму [63, с. 885–890].

На фізіологічному рівні цей вплив підтверджується дослідженнями Лучіано Бернарді та колег. Різноманітні ритми здатні викликати безпосередні тілесні реакції, підвищуючи рівень напруги, що супроводжується зміною фізіологічних показників (частота пульсу та дихання) [51, с. 447–449]. Прискорення темпу може

посилювати відчуття загрози, тоді як уповільнення сприяє інтроспекції та підштовхує глядача до рефлексивного осмислення.

Окремої уваги потребує аналіз впливу гармонічної вертикалі. У класичній парадигмі динаміка гармонічних змін безпосередньо впливає на емоційний відгук через механізм «музичного очікування». Відхід від стійкої тональності підсвідомо зчитується як наростання напруги або пошук, тоді як повернення до тоніки (основної тональності) стає музичним еквівалентом розв'язки, створюючи ефект стабілізації та завершеності, необхідний, зокрема, і для катарсису [94, с. 567–568].

Однак сучасний кінематограф дедалі частіше виходить за межі класичної європейської тональності, експлуатуючи атональні системи, сонористику та експериментальний саунд-дизайн. У цьому контексті «злам очікування» досягається не через модуляцію, а через використання акустичних структур, чужих людському слуху. Яскравим прикладом є саундтрек до фільму «Прибуття» (Arrival, 2016, реж. Д. Вільньов) композитора Й. Йоганссона, де вокальні семпли поєднуються з низькочастотним гулом, створюючи ефект позаземної присутності. Або ж робота зі звуком у стрічці «Тенет» (Tenet, 2020, реж. К. Нолан), де композитор Л. Йоранссон використовує реверсивні звуки та індустриальні шуми замість традиційної мелодії. Такі експериментальні рішення не пропонують глядачеві гармонійної опори, а навпаки — дестабілізують його сприйняття, занурюючи у стан когнітивної невизначеності. Катарсис у такій системі координат стає результатом не гармонійного заспокоєння, а інтенсивного сенсорного переживання невідомого.

В українському кінопросторі подібні пошуки демонструє композиторка А. Загайкевич (фільми «Мамай», «Поводир»). Вона активно працює з електроакустикою, де межа між музикою та шумом стирається. Використання нетрадиційних ладових систем та фольклорної архаїки в поєднанні з електронним синтезом дозволяє створювати звукові ландшафти, які діють на глядача на рівні архетипів, оминаючи звичні мелодійні патерни.

Одним із найпотужніших інструментів у цьому контексті є використання аудіовізуального контрапункту. Українська дослідниця в галузі кіно- та медіазнавства Катерина Станіславська пропонує системну класифікацію цього

прийому, виокремлюючи образно-емоційний, темпоритмічний та стильовий типи взаємодії, де звук не дублює зображення, а вступає з ним у продуктивний конфлікт [27, с. 47]. Розвиваючи цю думку, можна стверджувати, що саме така асиметрія дозволяє режисерові формувати складний, нелінійний зміст, суттєво поглиблюючи катарсичний потенціал сцени.

Показовим прикладом реалізації такої стратегії є кульмінаційна сцена стрічки «Піаніст» (The Pianist, 2002, реж. Р. Поланські), де виконання Балади №1 Ф. Шопена лунає посеред руїн знищеної Варшави. Хоча джерело звуку знаходиться в кадрі (дієгетична музика), тут виникає потужний образно-емоційний контрапункт. Вишукана гармонія класичного твору вступає у змістовий конфлікт із візуальною естетикою тотальної деструкції. Ця семантична асиметрія актуалізує ідею тріумфу творчого акту над руйнацією: музика символічно долає ентропію війни, відновлюючи людську гідність героя та створюючи передумови для екзистенційного ствердження гуманістичних цінностей.

Окремим, радикальним виміром взаємодії звуку та зображення є феномен музичної індіферентності (або, за термінологією М. Шиона, *musique anémpathique*). Це стратегія, за якої музичний супровід демонструє підкреслену емоційну байдужість до драматичних подій на екрані (наприклад, весела мелодія, механічний вальс або безтурботна поп-музика, що лунає на тлі сцени насилля чи загибелі). Варто розрізняти класичний контрапункт (як у «Піаністі»), де музика пропонує надію, та феномен музичної індіферентності, який створює ефект тотальної відчуженості. Звуковий ряд продовжує свій автоматичний рух, ігноруючи трагедію персонажа. Цей прийом провокує у глядача когнітивний дисонанс: подія сприймається гостріше саме тому, що світ (втілений у музиці) відмовляється її помічати.

Виразним прикладом соціально-історичного виміру цієї стратегії є кінокартина «Ля Палісіада» (2023, реж. Ф. Сотниченко). Режисер концептуально використовує естрадні хіти 1990-х років як аудіовізуальний контрапункт до епізодів слідчих дій та виконання смертної кари. Розважальна, підкреслено «святкова» стилістика поп-музики, що лунає з радіоприймачів, вступає у жорсткий семантичний конфлікт із похмурою реальністю репресивної машини.

Ця демонстративна відстороненість звукового ряду виконує функцію емоційного відчуження: музика не співпереживає жертвам, а акцентує на автоматизмі та буденності подій. Для глядача такий дисонанс блокує механізм сентиментальної ностальгії, перетворюючи впізнаваний звуковий маркер епохи на джерело тривоги.

Екзистенційний вектор взаємодії реалізовано у фільмі «Памфір» (2022, реж. Д. Сухолиткий-Собчук). У кульмінаційних епізодах фізичного протистояння та неминучої загибелі героя звуковий простір заповнює поліфонія святкування Маланки. Гучна, ритмічна, екстатична музика карнавалу (сурма, барабани, вигуки) не затихає і не змінює емоційного регістру в момент особистої катастрофи протагоніста. Тут індиферентність звуку працює як метафора фатуму: колективний ритуал продовжує свій циклічний рух, ігноруючи загибель індивіда. Агресивна життєствердність карнавального супроводу на тлі страждання героя створює ефект ізоляції, посилюючи трагізм ситуації та демонструючи невблаганність життя, яке «не помічає» людської втрати.

Звукове середовище: простір і текстури. У практиці кіновиробництва акустичні ефекти (шуми) еволюціонували з допоміжного фонового елемента у повноцінний драматургічний інструмент, що формує дієгетичний об'єм фільму. Українська дослідниця звукорежисури Галина Степанова визначає саунд-дизайн як напрям, що дозволяє режисеру використовувати звукові фактури для точної передачі драматичних колізій. На відміну від музики, яка часто тяжіє до емоційного узагальнення, шумове середовище виконує функцію сенсорної конкретизації, забезпечуючи ефект фізичної присутності та тілесного проживання екранної реальності [28, с. 125–126].

Ключовим у цьому контексті є розмежування дієгетичних та недієгетичних звуків, взаємодія яких формує об'ємну звукову архітектуру твору. Дієгетичні звуки, джерело яких локалізовано у просторі кадру (кроки, дихання, природні шуми), відіграють вирішальну роль у ідентифікації просторового контексту. Як зазначають португальські дослідники у галузі звукового дизайну Альваро Барбоза та Крістін Дізон, саме безпосередній зв'язок аудіального образу з візуальним

об'єктом підсилює відчуття присутності, роблячи екранний світ фізично відчутним для реципієнта [39, с. 85–86].

У режисерській практиці простежується чітка тенденція до акустичного гіперреалізму. Показовим прикладом роботи з дієгетичним середовищем є кінокартина «Старим тут не місце» (*No Country for Old Men*, 2007, реж. брати Коен). Автори свідомо відмовляються від традиційного музичного супроводу, зосереджуючись виключно на природній фактурі звуку. Такий підхід позбавляє аудиторію звичного емоційного буфера, який зазвичай формує закадрова музика, залишаючи глядача віч-на-віч із жорсткою фавбулою. Акустичний простір наповнюється мікродеталлями: свист вітру в пустелі, монотонне крапання води, натуралістичний звук перезаряджання зброї стають сигналами загрози. Ця режисерська оптика корелює з висновками Вадима Скуратівського та Валерія Андрієнко, які зазначають, що специфічні звукові ефекти в ігровому кіно створюють щільну атмосферу ізоляції, де кожен аудіальний маркер додає сценам просторової глибини та посилює психологічний тиск [26, с. 204–212]. Саме така гіпердеталізація посилює ефект повної присутності, актуалізуючи у глядача відчуття безпосередньої небезпеки.

Іншою стратегією є використання недієгетичних звукових маркерів для управління часовим сприйняттям та нагнітання саспенсу. Ці звуки, не маючи фізичного джерела в кадрі, дозволяють режисеру маніпулювати підсвідомими відчуттями аудиторії, формуючи емоційну партитуру сцени. Хрестоматійним прикладом є фільм «Дюнкерк» (*Dunkirk*, 2017, реж. К. Нолан), де ритмічний звук цокання годинника стає домінантою звукового ландшафту. Цей аудіальний образ невблаганного часу діє як інструмент психологічного тиску: безперервний відлік секунд нагадує про неминучість небезпеки та обмеженість можливостей для порятунку.

У «Дюнкерк» звук годинника виконує функцію акустичного остинато — нав'язливого ритмічного повтору, який пригнічує інші звукові елементи (голоси, природні шуми), створюючи ефект психологічної компресії. Така звукова стратегія активує підсвідому тривогу і акумулює напругу, необхідну для фінальної емоційної розрядки. Взаємодія нав'язливого ритму з візуальним рядом фокусує

увагу на екзистенційних аспектах виживання, загострюючи відчуття відчаю. Коли напруга досягає піку, її вирішення призводить до глибокого катарсичного звільнення, що підтверджує тезу про здатність звукового дизайну моделювати психологічний стан глядача.

Важливим аспектом, на який звертає увагу український дослідник звукоорежисури Володимир Папченко, є діалектична взаємодія шумів і пауз у єдиній системі звукового образу фільму [22, с. 101–107]. Контраст між насиченими звуковими фактурами та моментами тиші створює динамічний діапазон, що виконує важливу функцію інтроспекції, спрямовуючи увагу глядача на внутрішній світ героя. Акустичні ефекти, таким чином, виступають драматургічними посередниками. Вони активують співпереживання на двох рівнях: свідомому (ідентифікація джерела загрози) та підсвідомому — через психоакустичний вплив тембральних, висотних та ритмічних параметрів звукового сигналу.

Окремим рівнем роботи зі звуковим простором є використання акустичних звуків — шумів та голосів, джерело яких знаходиться поза межами кадру і не візуалізується. Згідно з теорією М. Шиона, такий звук має здатність «дереалізувати» простір, перетворюючи його на зону невизначеності та тривоги. Акустатика розширює межі екрану, змушуючи глядача домальовувати у своїй уяві те, що режисер свідомо приховує [60, с. 252–262]. Саме в цьому розриві між видимим (безпечним) та чутним (загрозливим) народжується найсильніший емоційний імпульс.

Граничним проявом такої стратегії є стрічка «Зона інтересу» (*The Zone of Interest*, 2023, реж. Дж. Глейзер), яка переосмислює усталені механізми репрезентації насилля в кіно. Візуальний ряд фільму демонструє ідилічне життя родини коменданта концтабору: сонячний сад, квіти, басейн. Однак звукова партитура (саунд-дизайнер Джонні Берн) розкриває приховану від очей реальність: за парканом постійно лунає індустріальний гул крематоріїв, віддалені крики та постріли. Тут виникає жорсткий образно-емоційний контрапункт (за термінологією К. Станіславської): візуальний затишок вступає у непримиренний конфлікт із жахливим аудіальним змістом. Звук не дозволяє глядачеві

насолоджуватися естетикою кадру, постійно нагадуючи про контекст масового вбивства. Катарсичний потенціал сцени розкривається не через емпатію до жертв (які залишаються невидимими), а через усвідомлення вражаючої буденності зла. Акустичний шар фільму функціонує як матеріалізація витісненого змісту, який герої намагаються ігнорувати, але який створює психологічний тиск на глядача. Така стратегія доводить, що звук здатен конструювати травматичний досвід ефективніше за натуралістичне зображення, оскільки уява, активована акустикою, здатна змалювати страшніші картини, аніж безпосередня візуалізація трагедії.

Тиша як драматургічний компонент. У структурі сучасної кіномови тиша виконує роль не лише технічної паузи чи пасивного тла, але й виступає активним драматургічним агентом з високою семантичною щільністю. Згідно з концепцією британського кінознавця Деса О'Рейва [112], кінематографічна тиша ніколи не є абсолютною; вона набуває сенсу виключно через опозицію до звуку. Тиша у фільмі завжди «передбачає наявність своєї протилежності й суттєво залежить від її присутності» [112, с. 395], створюючи простір для глибинної взаємодії між екранною подією та підсвідомістю глядача. У динаміці формування катарсису тиша набуває статусу самотійного драматургічного компонента, що спонукає аудиторію до внутрішньої рефлексії та забезпечує критичну акумуляцію емоційної напруги перед кульмінаційною розрядкою.

Як інструмент саспенсу та керування увагою, тиша дозволяє досягти пікової концентрації. Пауза виконує функцію нагнітання емоційної напруги, недосяжної засобами музики чи шумів. Показовим прикладом такої стратегії є фільм «Тихе місце» (*A Quiet Place*, 2018, реж. Дж. Красінскі). Тут тиша трансформується з естетичного прийому на дієгетичну умову виживання персонажів. Відсутність звуку підвищує сенсорну чутливість глядача, спонукаючи його синхронізувати власні фізіологічні реакції (зокрема дихання) зі станом героїв. У такій конструкції різкий звуковий контраст працює як шоківий імпульс, що миттєво актуалізує реакцію страху. Тиша виступає як активний виражальний засіб, що артикулює крихкість людського існування та вразливість персонажів перед зовнішньою загрозою.

Більш складний, екзистенційний вимір тиші як інструменту опрацювання травми демонструє стрічка «Мовчання» (*Silence*, 2012, реж. П. Коллінз). У цьому творі тиша постає ключовим драматургічним засобом вираження досвіду, що не піддається вербалізації. Ірландська дослідниця Дара Валдрон проводить концептуальну паралель між подорожжю головного героя Еогана, який шукає в Ірландії місця абсолютної акустичної чистоти, та філософською тезою Людвіга Вітгенштейна про те, що мовчання маркує межі мовної виразності [133, с. 203–210, 217–218]. Таким чином, фільм ілюструє нездатність слова охопити травматичну реальність, залишаючи цей простір для тиші. Еоган дотримується «етики мовчання» як способу протистояти спробам структурувати свій травматичний досвід у лінійний наратив. Як зазначає Д. Валдрон, такий підхід стає алегорією складного історичного контексту, де тиша символізує культурні травми, наголошуючи на обмеженості слова у відтворенні болісних переживань. У цьому випадку катарсичний потенціал розкривається не через зовнішню дію чи діалог, а через простір для внутрішнього саморозкриття: тиша дозволяє глядачеві спроектувати власні емоції на екранну дію та осмислити невимовне. Саме стратегія дозованої тиші дозволяє режисерові ефективно керувати ритмом глядацького сприйняття.

Голос як акустичне тіло: від «зерна голосу» до невербальної комунікації. У структурі кінотвору голос функціонує у двох вимірах: як носій вербальної інформації (діалогу) та як самостійний афективний інструмент. Якщо лексичний зміст апелює до логіки, то саме інтонаційно-тембральна складова впливає безпосередньо на чуттєве сприйняття. У динаміці розгортання катарсису вирішальне значення має не стільки зміст висловлювання, скільки його фонетична фактура. Голос тут виступає як «акустичне тіло» персонажа, здатне транслювати внутрішні стани, оминаючи раціональні фільтри свідомості. Це дозволяє глядачеві відчувати фізичну присутність Іншого, навіть якщо джерело звуку залишається поза кадром, створюючи ефект інтимного, майже тактильного контакту.

Теоретичним підґрунтям для розуміння цього феномену є концепція «зерна голосу», запропонована французьким семіотиком Роланом Бартом. Згідно з семіотиком, «зерно» — це тілесність у голосі, матеріальність звуку, що виникає в

горлі та несе в собі унікальний відбиток тіла мовця. Це індивідуальна текстура (хрипота, тремтіння, напруга зв'язок), яка містить потужний емоційний заряд, що не зчитується через текст. Режисерська робота з «зерном голосу» дозволяє створювати ефект граничної інтимності, коли глядач «відчуває» героя на сенсорному рівні [41, с. 181]. У площині сучасної режисури цей аспект розвиває Андрій Хімич, розглядаючи подібні акустичні нюанси як субтекстуальні форми. Дослідник наголошує, що саме внутрішній темпоритм мовлення, паузи та лексичні особливості перетворюють голос на інструмент прояву прихованого змісту, дозволяючи аудиторії зчитувати істинні мотиви персонажа всупереч буквальному значенню слів [29, с. 86–99].

Критично важливим елементом цієї акустичної тілесності є дихання. У практиці саунд-дизайну воно часто виводиться на передній план звукової партитури, набуваючи статусу самостійного драматургічного об'єкта. Ритм вдихів і видихів (прискорений при паніці, затамований при очікуванні) діє як механізм афективного зараження. Глядач підсвідомо підлаштовує власне дихання під ритм героя, що створює ефект фізіологічної синхронізації.

Ця стратегія реалізується через використання техніки акустичного крупного плану. Запис шепоту або дихання з максимальною наближеністю створює ефект порушення інтимного простору глядача (ілюзію того, що голос звучить «всередині голови»). Механізм такого впливу корелює з феноменом ASMR: як доводить дослідження британської психологині Джулії Поеріо, специфічні акустичні тригери (зокрема шепіт) здатні викликати у реципієнта підтверджені фізіологічні зміни — від зниження серцевого ритму до відчутних тактильних реакцій на шкірі [115, с. 11–12].

Особливої гостроти цей прийом набуває в умовах дистанційного зв'язку, коли голос, проходячи крізь цифрові фільтри, стає єдиною ниткою контакту з реальністю. Виразним прикладом такої стратегії в українському кінематографі є стрічка «Ти — космос» (2024, реж. П. Остріков). Головний герой Андрій, перебуваючи в тотальній ізоляції, закохується в жінку, яку чує лише через динаміки. Яскравою ілюстрацією афективного впливу є сцена, коли у момент глибокого відчаю героя ламається автоматичний перекладач, і вербальна

комунікація стає неможливою. Героїня починає співати пісню (*Voyage, voyage*), і саме мелодика голосу, пробиваючись крізь статику ефіру, стає актом граничної емоційної інтимності. Втрата розуміння слів у цей момент не розриває контакт, а навпаки — переводить його на рівень інтуїтивного співпереживання. Голос діє як фізичний дотик на відстані, створюючи ілюзію присутності, яка тимчасово перемагає тотальну самотність.

Цей епізод ілюструє момент, коли мова змінює свій комунікативний статус і стає носієм чистої інтонаційної семантики. Те саме відбувається в сценах істерики, марення або ритуального плачу. Граничним проявом цього стану є невербальна вокалізація. Крик, як зазначає М. Шион, часто виступає «точкою розриву» у звуковій партитурі — моментом, коли біль чи жах стають настільки інтенсивними, що руйнують символічний порядок мови [59, с. 77]. Цей акустичний вибух діє на глядача як шоківий тригер, що прориває емоційну блокаду і відкриває шлях до катарсису через співпереживання фізичному болю Іншого. Таким чином, маніпуляція голосовими текстурами забезпечує ефект фізичної емпатії, за якого стан героя сприймається глядачем як власний тілесний досвід.

Психоакустика: тілесні ефекти звуку. Базовим рівнем впливу звукової партитури є психоакустичний вимір, де звук діє не як носій інформації, а як фізична хвиля. Вона чинить безпосередній тиск на нервову систему глядача, викликаючи реакцію ще до моменту усвідомлення змісту. Інтеграція ритмічних структур та шумів формує акустичний простір, здатний викликати фізіологічні реакції, оминаючи фільтри свідомості та інтелектуального аналізу.

Ключовим механізмом тут виступає ритмічна синхронізація (*entrainment*). Згідно з нейрофізіологічними дослідженнями Л. Бернарді, структура звукового супроводу здатна безпосередньо впливати на вегетативну нервову систему. Експериментально доведено, що динамічна та темпова інтенсифікація (прискорення ритму музики або монтажу) провокує синхронне підвищення частоти серцебиття та дихання, викликаючи стан фізіологічного збудження. Натомість раптове уповільнення темпу або пауза запускає зворотну реакцію розслаблення [47, с. 446]. У кінодраматургії це дозволяє режисерові фізично

«вести» глядача до катарсису: спочатку акумулювати граничне напруження, а у момент кульмінації ініціювати фізичне відчуття полегшення.

Окремим інструментом впливу є маніпуляція частотним спектром. Використання низькочастотних коливань (зокрема в діапазоні інфразвуку близько 17–19 Гц) активує інстинктивні захисні механізми організму. Ці звуки часто знаходяться на межі слухового сприйняття, але відчуються як вібрація в грудній клітці, провокуючи безпричинну тривогу або дискомфорт. У воєнних драмах цей прийом використовується для створення атмосфери невидимої загрози, коли тіло глядача реагує на небезпеку раніше, ніж мозок встигає її ідентифікувати.

Важливу роль відіграє також концепція імерсивної композиції. Сучасні технології об'ємного звуку (Dolby Atmos, бінауральний звук) дозволяють розміщувати джерело звуку в будь-якій точці простору, впливаючи на вестибулярний апарат глядача. Рух звукового об'єкта по колу або його різке переміщення з тилу у фронтальну зону експлуатує природний рефлекс орієнтування, змушуючи м'язи шиї та очей мимоволі напружуватися в пошуках джерела загрози. Як зазначають Джессіка Арго та співавтори, таке повне сенсорне занурення дозволяє реципієнту прожити екстремальні стани не візуально, а соматично [35, с. 136]. Зрештою, психоакустика дозволяє режисерові моделювати катарсис як психофізичний акт. Звукова партитура, вибудована з урахуванням фізіологічних реакцій (серцебиття, м'язовий тонус), трансформує перегляд фільму з пасивного споглядання на прожитий досвід, де внутрішня напруга трансформується у фізичне відчуття полегшення, завершуючи цикл стресової реакції.

Аналіз звукового інструментарію дозволяє стверджувати, що в сучасній режисурі аудіальна сфера зазнала якісної трансформації, еволюціонувавши з допоміжного засобу ілюстрації у автономний драматургічний вимір. Звукова партитура фільму функціонує як складна поліфонічна система, де музика, шуми, голос і тиша вступають у діалектичну взаємодію, формуючи об'ємний простір для глядацького переживання. Специфічний потенціал звуку у досягненні катарсису полягає у його здатності оминати раціональні фільтри свідомості та апелювати безпосередньо до афективної та тілесної сфери реципієнта. Якщо візуальний ряд

задає контекст співпереживання, то аудіальний шар моделює інтенсивність цього процесу. Через механізми контрапункту та музичної індиферентності («Піаніст», «Ля Палісіада») режисер створює емоційний резонанс, підносячи сприйняття події до рівня філософського узагальнення. Водночас стратегії акустичного гіперреалізму та акуматики («Зона інтересу») забезпечують ефект фізичної присутності, перетворюючи екранний простір на зону безпосереднього чуттєвого досвіду. Особливого значення набуває феноменологічний вимір звуку. Використання тиші («Мовчання») та нюансування «зерна голосу» («Ти — космос») дозволяє кінематографу працювати з категоріями невимовного, наближаючи аудиторію до розуміння травматичного досвіду, який не піддається вербалізації. У поєднанні з психоакустичними прийомами, що базуються на ритмічній синхронізації, це сприяє фізіологічному проживанню катарсису, де розрядка напруги відбувається на рівні базових фізіологічних реакцій. Зрештою, звуковий дизайн виступає ключовим інструментом регуляції внутрішніх станів глядача, обумовлюючи баланс між його свідомими очікуваннями та підсвідомими імпульсами. Саме ця синергія семантичного навантаження та сугестивного впливу звуку є необхідною умовою для перетворення перегляду на акт глибокої внутрішньої трансформації.

2.5 Монтажний інструментарій: синтаксис катарсису

Монтажна побудова фільму в сучасній режисурі виходить за межі технічної організації наративу, набуваючи статусу вагомого засобу керування психофізіологічним станом аудиторії. Якщо внутрішньокадрові засоби (мізансцена, світло) працюють із категорією простору, то монтаж структурує час, задаючи ритм сприйняття та формуючи логіку емоційних переходів. Саме на монтажному столі, за влучним висловом французького режисера та теоретика кіно Роберта Брессона, «народжується фільм», оскільки тут виникають смислові та емоційні зв'язки, відсутні в окремо взятих кадрах [51, с. 16]. Однак у контексті дослідження катарсису монтаж доцільно розглядати не лише як художній прийом, а як інструмент темпоральної та фізіологічної регуляції.

Американська кінознавиця Карен Перлман, що розвиває у своїх працях когнітивну теорію кіно, інтерпретує монтажний ритм як механізм створення «кінестетичної емпатії». Дослідниця стверджує, що глядач сприймає ритм зміни кадрів не інтелектуально, а тілесно — через неусвідомлену синхронізацію власного дихання та м'язового тону з пульсацією фільму [113, с. 45–48]. Ця теза корелює з теорією В. Марча [109], який проводив паралель між монтажною склейкою та фізіологічним актом моргання, що слугує природним розділовим знаком для людської уваги.

Відтак, монтаж виступає своєрідним «клапаном» емоційного тиску: він дозволяє режисерові акумулювати напругу шляхом прискорення темпоритму або, навпаки, створювати зони статичного очікування. У цій системі координат момент катарсису часто стає результатом монтажного вирішення — різкої зміни ритму або зіткнення образів, що провокує миттєву афективну розрядку.

Ритм і темп: драматургічний і тілесний рівні. Ритмічна організація фільму виступає одним із базових механізмів, що сприяє синхронізації екранної дії з біоритмами глядача. В. Марч у своїй теорії «Правило шести» ставить ритм на третє місце за важливістю (після емоції та сюжету), однак наголошує, що саме інтуїтивно віднайдений темп склейки дозволяє фільму «дихати» в унісон з аудиторією. Згідно з Марчем, ефективний монтаж прагне імітувати природні цикли уваги, де момент зміни кадру корелює з фізіологічним актом моргання, що перезавантажує візуальне сприйняття [109, с. 18].

На драматургічному рівні темпоритм керує динамікою оповіді. Прискорення монтажу (зменшення тривалості кадрів) традиційно використовується для акумуляції напруги в екшн-сценах або епізодах паніки. Натомість уповільнення темпу (використання довгих планів) створює простір для рефлексії, дозволяючи глядачеві глибше засвоїти емоційний зміст сцени.

Значно складнішим видається вплив ритму на тілесному рівні. Дослідження в галузі нейрокінематики, зокрема роботи ізраїльського невроченого Урі Хассона, вказують на феномен «синхронізації мозкової активності» аудиторії під впливом структурованого візуального стимулу [87, с. 1–5]. За таких умов може спостерігатися тенденція, коли глядач підсвідомо узгоджує дихання та м'язовий

тонус із ритмом зміни кадрів. Агресивний, «кліповий» монтаж здатен стимулювати мобілізацію нервової системи (симпатична активація), тоді як плавний ритм частіше сприяє переходу організму в стан спокою (парасимпатичний режим).

В українському кіно виразну роботу з ритмом як інструментом сенсоутворення демонструє стрічка «Люксембург, Люксембург» (2022, реж. А. Лукіч). Режисер монтажу О. Чорний використовує контрастні ритмічні малюнки для розмежування двох вимірів буття героїв. Перша половина фільму, присвячена побутовим проблемам у Лубнах, вирішена у швидкому, рваному темпі. Короткі плани та динамічні діалоги передають внутрішню розгубленість братів і хаотичність їхнього життя.

Водночас фінальні епізоди в Люксембурзі, де герої стикаються з фактом вмирання батька, радикально змінюють темпоральність. Кадр стає статичним і тривалим, монтаж уповільнюється до межі документальної фіксації. Така зміна темпу може сприйматися глядачем як своєрідне фізіологічне гальмування: після тривалої екранної «суєти» дія зупиняється, спонукаючи аудиторію до внутрішньої тиші. Саме в цьому ритмічному контрасті — переході від візуального шуму до статички — формується потенційне поле для катарсичного переживання, коли зупинка часу дозволяє усвідомити екзистенційну вагу події.

Монтаж асоціацій і паралелей. Якщо ритмічний монтаж працює з фізіологією сприйняття, то асоціативний монтаж апелює до інтелекту та уяви, створюючи нові сенси шляхом зіставлення візуально або тематично віддалених образів. Теоретичне підґрунтя цього методу заклали класики українського кіноавангарду Дзига Вертов. У своїй «теорії інтервалів» він стверджував, що кінематографічна правда народжується не в межах окремого кадру, а в «інтервалі» — динамічному переході від одного зображення до іншого. Саме в цьому розриві виникає «третя сутність» (*tertium quid*) — метафоричний зміст, який відсутній у кожному з компонентів окремо [132]. У сучасній філософії кіно цю ідею поглиблює Ж. Дельоз, розглядаючи монтажний стик не як механічне з'єднання, а як інструмент створення «образу-часу», де ірраціональний розрив між кадрами

змушує глядача мислити, самостійно вибудовуючи асоціативні зв'язки [68, с. 234–240].

Паралельний монтаж (cross-cutting) у цьому контексті виходить за межі простої фіксації одночасності подій. Він трансформується в інструмент семантичного контрапункту, дозволяючи режисерові зіштовхнути різні смислові ряди для створення складного емоційного резонансу. Показовим прикладом реалізації такої стратегії є фінал стрічки «Апокаліпсис сьогодні» (Apocalypse Now, 1979, реж. Ф. Ф. Копполи).

Кульмінаційний епізод побудований на асоціативному зіставленні двох, здавалося б, різнорідних подій: фізичного усунення полковника Курца головним героєм Віллардом та ритуального забиття буйвола місцевим плем'ям. Режисер монтажу В. Марч синхронізує ці дії не лише ритмічно, а й пластично: удар мачете Вілларда візуально римується з ударами ритуальної зброї аборигенів. Така монтажна конструкція радикально змінює сприйняття сцени: політичне вбивство втрачає ознаки конкретного військового злочину і набуває рис архаїчного міфу. Завдяки асоціативному зв'язку смерть Курца сприймається глядачем не як страта злочинця, а як сакральне жертвопринесення, необхідне для відновлення космічного порядку.

У цьому випадку монтаж виконує функцію смислової трансмутації. Зіставлення агонії тварини та людини формує у глядача відчуття циклічності насилля та неминучості фатуму. Катарсичний потенціал такої сцени розкривається через складну інтелектуальну емоцію: жах від споглядання жорстокості поєднується з підсвідомим розумінням її ритуальної необхідності. Асоціативний монтаж тут не просто показує події, а пропонує глядачеві метафору, де війна постає як вічний, ірраціональний цикл жертви і ката. Таким чином, здатність монтажу поєднувати віддалені у просторі та часі об'єкти дозволяє режисурі виходити на рівень філософського узагальнення, перетворюючи фізичну дію на акт внутрішнього екзистенційного досвіду.

Монтаж-зіткнення і шоківі техніки. Радикальною формою організації екранного часу є техніка монтажу-зіткнення, яка реалізується через прийом «монтажного стрибка» (порушення монтажною неперервності). Ця стратегія

передбачає свідоме ігнорування класичних правил поєднання кадрів, коли перехід відбувається з різким порушенням просторових або часових координат, без логічної підготовки аудиторії.

Теоретичне підґрунтя цього методу резонує з концепцією В. Беньяміна про «шоковий вплив» кінематографа. На відміну від живопису, який дозволяє глядачеві споглядати, кіно, за визначенням філософа, «бомбардує» свідомість постійною зміною образів. Монтажна зміна кадрів діє як фізичний поштовх, що перериває асоціативний потік думок, змушуючи психіку постійно адаптуватися до нової візуальної ситуації [45, с. 38]. У свою чергу, Р. Арнхейм, розглядаючи кіносприйняття крізь призму гештальт-психології, пояснює механізм впливу цього прийому через провокування когнітивного дисонансу. Оскільки людське око прагне до цілісності та плавності образу, різкий монтажний розрив блокує цю інерцію, створюючи штучний «збій». Глядач, намагаючись інтелектуально поєднати розрізнені фрагменти, зазнає стану дезорієнтації, що супроводжується миттєвою мобілізацією уваги [36, с. 28–30].

Виразним прикладом глибинного використання такої стратегії є драма «Батько» (The Father, 2020, реж. Ф. Зеллер). Монтажна структура стрічки, розроблена Й. Лампроном, побудована на системі непомітних, але дезорієнтуючих стрибків. У межах однієї сцени, без зміни ракурсу чи логічного переходу, змінюються деталі інтер'єру, колір стін або навіть актори, що виконують ролі одних і тих самих персонажів. Режисер використовує монтаж-зіткнення не як формальний ефект, а як засіб конструювання суб'єктивної реальності. Монтажні нестиківки руйнують об'єктивну картину світу: глядач втрачає опору, не розуміючи, де відбувається дія і скільки часу минуло. Цей прийом провокує стан глибокої фрустрації, змушуючи аудиторію прийняти правила гри викривленого сприйняття героя. Катарсичний потенціал такої сцени полягає у формуванні сенсорної ідентифікації: глядач не просто розуміє розгубленість персонажа логічно, а проживає її фізично. У цьому випадку деструкція монтажною форми стає найкоротшим шляхом до емоційної правди, дозволяючи аудиторії на власному досвіді відчути крихкість людської свідомості.

Проведений аналіз монтажних стратегій дає підстави розглядати монтаж як багаторівневу систему темпоральної організації фільму, що відіграє істотну роль у моделюванні глядацького сприйняття. По-перше, з'ясовано, що монтажний ритм здатен впливати на фізіологічний рівень перцепції. Через варіативність тривалості кадрів і темпоритмічних малюнків формується потенціал для «кінестетичної емпатії», що може сприяти частковій синхронізації психофізичних реакцій глядача з динамікою екранного твору. Такий підхід дозволяє розглядати катарсис не лише як інтелектуальний, а і як тілесний досвід. По-друге, визначено специфіку роботи з монтажним переходом. Поряд із класичним принципом неперервності, який забезпечує комфортне та прозоре сприйняття фабули, режисура активно використовує монтажний інтервал та техніки монтажного стрибка як засоби вираження суб'єктивних станів. Порухення візуальної інерції в таких випадках не заперечує традиційну форму, а розширює її, дозволяючи імітувати когнітивні процеси або травматичний досвід героя. Це змінює характер глядацької участі: від спостереження за зовнішньою дією до занурення у внутрішню логіку персонажа. Зрештою, монтажний інструментарій забезпечує суб'єктивізацію екранного часу. Завдяки маніпуляціям із хронологією та асоціативним зіставленням, режисер отримує можливість конструювати специфічний часопростір, що відповідає внутрішньому стану протагоніста. У такій системі координат катарсичне переживання набуває ознак внутрішньої синхронізації глядача з екзистенційним досвідом героя, що формується на перетині інтелектуального осмислення та сенсорного сприйняття.

Висновки до II Розділу

Аналіз матеріалу другого розділу дає підстави розглядати режисерський інструментарій не як набір розрізнених технічних прийомів, а як інтегральну систему моделювання катарсичного досвіду. Розгляд драматургічних, акторських, візуально-пластичних та монтажних стратегій засвідчує фундаментальний зсув у парадигмі режисерського впливу: відбувається перехід від ілюстративної функції, спрямованої на зовнішній показ події, до сугестивної, метою якої є створення умов для її внутрішнього проживання.

Систематизація досліджених засобів показує, що процес виникнення катарсису базується на синергії кількох рівнів художньої виразності. Насамперед, сценарні структури еволюціонують від формальних сюжетних схем до динамічних партитур керування увагою. Вибір конкретної моделі конфлікту та жанрової стратегії визначає емоційну траєкторію твору, що дозволяє перетворити сюжетну розв'язку на акт інтелектуального та емоційного прозріння. Ця драматургічна основа набуває переконливості завдяки акторській майстерності. Виконавець у сучасній режисурі діє як афективний резонатор — живий провідник почуттів. Через механізми психологічного проживання та пластичної виразності актор створює простір довіри, де стан героя сприймається аудиторією через механізм емпатії та співпричетності. Водночас режисура активно працює з категорією чуттєвої достовірності. Візуально-пластичні рішення, що апелюють до тактильної пам'яті, та звукове середовище, організоване як багат шаровий простір, долають дистанцію пасивного споглядання. Світло, колір, фактури, шуми та тиша перестають бути фоновими елементами, набуваючи статусу самостійних виражальних засобів. Вони формують щільну атмосферу твору, яка впливає на реципієнта на дорефлексивному, інтуїтивному рівні, занурюючи його в емоційний контекст подій ще до їх логічного усвідомлення. Інтегрує цю систему монтаж, який через керування ритмом, темпом та асоціативними зв'язками структурує суб'єктивний час фільму. Саме монтажна організація дозволяє режисерові керувати динамікою напруги, створюючи необхідний ритмічний малюнок для фінальної емоційної розрядки.

Результати дослідження дозволяють розглядати катарсис не як випадкове ефемерне явище, а як результат свідомо організованої структури твору — режисерський інструментарій, проаналізований у цьому розділі, утворює основу для п'яти вимірів «режисерської матриці впливу», структуру якої розглянуто в підрозділі 3.1. Режисер у цьому контексті діє як конструктор умов психофізіологічного відгуку: володіючи комплексом розглянутих інструментів, він здатен підвищувати ймовірність глибокого естетичного переживання, що поєднує інтелектуальне осмислення, емоційне потрясіння та тілесне відчуття оновлення —

без гарантії його настання, оскільки остаточний результат залежить від індивідуального досвіду глядача.

РОЗДІЛ III. СПЕЦИФІКА РЕАЛІЗАЦІЇ КАТАРСИЧНОГО ПОТЕНЦІАЛУ В ІГРОВОМУ КІНО

3.1. Режисерська матриця впливу: структура, принципи, механізми дії

Аналіз режисерського інструментарію, здійснений у другому розділі, виявив закономірність, що визначає центральну тезу цього дослідження: катарсичний ефект у ігровому кіно не є наслідком роботи жодного ізольованого засобу виразності. Він виникає виключно як результат їхньої системної взаємодії, де комбінація компонентів породжує нову естетичну якість, що перевищує суму окремих складових. Для позначення цієї інтегративної системи в межах дослідження запроваджено концепцію «режисерської матриці впливу».

Проблема концептуалізації режисерських засобів як єдиної системи має ґрунтовну традицію в західному кінознавстві. Можна виокремити кілька магістральних підходів до розуміння механізмів впливу на глядача, які впритул наближаються до ідеї системної матриці. Так, у межах когнітивної теорії кіно (Д. Бордвелл, Н. Керролл) екранний твір розглядається як складна «формальна система» — сукупність наративних та аудіовізуальних стимулів, які режисер свідомо конструює для поетапного керування увагою, когнітивними очікуваннями та емоційними реакціями глядача (48, с. 29–39; 49, с. 3–12).

Своєю чергою, теорія «кінематографічного апарату» (диспозитиву), закладена французькими теоретиками (Ж.-Л. Бодрі, К. Метц), фокусується на тотальному контролі над простором сприйняття (42, с. 39–47; 108, с. 42–51, 58–68). У цій оптиці технологічні та естетичні складові кіно діють як єдиний механізм, що формує ефект повної психологічної залученості та занурення суб'єкта.

Згодом цей структурний підхід був доповнений тілесно-афективним виміром. Представники теорії афекту (С. Шавіро, спираючись на філософію кіно Ж. Дельоза) та феноменологічної школи (В. Собчак) довели, що екранний вплив реалізується не лише через інтелектуальне декодування сюжету, а через мультисенсорне середовище, яке діє на дорефлексивному рівні [121, с. 26–35; 67; 68; 126].

Однак наявні теоретичні підходи здебільшого або фокусуються на аналізі окремих виражальних засобів, або розглядають екранний вплив у широкому філософському ключі. Для завдань нашого практико-орієнтованого дослідження виникає потреба в концептуалізації цих засобів як єдиної, керованої операційної моделі, що підпорядкована конкретній режисерській меті. Спираючись на синтез означених теорій та результати власного мистецького експерименту, ми пропонуємо ввести в науковий обіг термін, який би інтегрував ці розрізнені елементи.

У межах дослідження «режисерська матриця впливу» — це концептуальна модель із прикладним застосуванням, що описує систему взаємозалежних вимірів режисерської виразності, цілеспрямована інтеграція яких створює умови для виникнення катарсичного переживання у глядача. Модель є концептуальною, а не алгоритмічною: вона не передбачає жорсткої покрокової послідовності, що гарантує катарсис, оскільки емоційний відгук глядача завжди залежить від його індивідуального досвіду та культурного контексту. Натомість матриця описує систему необхідних умов, свідомо організація яких максимально наближає глядача до катарсичного стану. Саме ця принципова відкритість відрізняє мистецтвознавчу модель від психологічного алгоритму.

Структура моделі охоплює п'ять взаємозалежних вимірів, кожен із яких впливає на глядача на окремому рівні сприйняття. (див. Табл. 3.1.)

Таблиця 3.1. Структура та принципи режисерської матриці впливу

Вимір	Компоненти	Рівень впливу на глядача	Функція в контексті катарсису
I. Драматургічний	Дуга напруги, тип конфлікту, точка неповернення, жанрова стратегія	Когнітивний	Формує структуру очікування та інтелектуальні передумови для розв'язки
II. Акторський	Емоційна пам'ять, тілесність, мікроміміка, партнерська взаємодія	Емпатійний	Активує дзеркальні нейрони, скорочує дистанцію екран–зал
III. Візуально-пластичний	Композиція, світло, колір, кінетика камери, темпоральність	Сенсорний	Матеріалізує психологічну напругу у просторових та часових формах
IV. Аудіальний	Музика, шуми, тиша, голос, психоакустика	Фізіологічний	Діє на дорефлексивному рівні, синхронізуючись із біоритмами глядача
V. Монтажний	Ритм, темп, асоціативні зв'язки, монтажний стрибок	Темпоральний	Конструює суб'єктивний час, регулює динаміку накопичення і розрядки напруги

Принципи взаємодії між вимірами. Виокремлення п'яти вимірів є аналітичною процедурою, що слугує цілям опису моделі. У реальному кінотворі ці виміри не функціонують ізольовано — між ними діють три ключові принципи взаємодії. Принцип синергії означає, що одночасна активація кількох вимірів породжує якісно новий ефект, недосяжний при роботі з кожним виміром окремо. Коли акустичний вакуум (вимір IV) поєднується зі статичним довгим планом (вимір III) та мікромімікою актора в стані внутрішнього зламу (вимір II) — виникає ефект «психологічного стиснення», що принципово відрізняється від

того, що дає кожен із цих інструментів сам по собі. Нейрофізіологічне підґрунтя цього явища обґрунтовують В. Галлезе та М. Герра через теорію «втіленої симуляції»: мозок глядача обробляє одночасні мультисенсорні сигнали як єдину подію, що підвищує інтенсивність емоційного відгуку [80, с. 95–130].

Принцип ієрархії означає, що не всі виміри рівнозначні в кожному конкретному творі. Режисер обирає домінантний вимір залежно від завдання: у травматичному реалізмі домінує аудіальний та візуально-пластичний виміри (як у «Атлантиді» Васяновича), у психологічній драмі — акторський та драматургічний (як у «Манчестері біля моря» Лонергана), у жанровому кіно — драматургічний та монтажний (як у «Хрещеному батьку» Копполи). Решта вимірів при цьому не зникають, а підпорядковуються домінанті, утворюючи ієрархічну структуру.

Принцип поступовості означає, що матриця розгортається в часі, а не спрацьовує миттєво. Катарсичний ефект є результатом накопичення — послідовного нарощування впливу через усі виміри протягом усього екранного часу. Саме тому режисерська робота з матрицею принципово відрізняється від роботи із окремою сценою: важливим є не лише кульмінаційний момент, а весь шлях до нього.

Механізм дії матриці: від сенсорного залучення до катарсису. Розуміння того, як саме матриця впливає на глядача, вимагає розгляду процесу в динаміці. На основі аналізу режисерського інструментарію, здійсненого в другому розділі, можна виокремити три фази цього процесу.

Фаза I — Сенсорне залучення. На цьому етапі матриця формує умови для первинного занурення глядача. Драматургічний вимір створює структуру очікування: глядач налаштовується на конфлікт і починає слідкувати за його розгортанням. Одночасно візуально-пластичний та аудіальний виміри формують атмосферу, що діє на дорефлексивному рівні — оминаючи раціональні фільтри свідомості та апелюючи безпосередньо до тілесного досвіду. На цьому етапі глядач ще не усвідомлює, що перебуває під впливом: він просто «входить» у простір твору.

Фаза II — Акумуляція напруги. Це центральна і найтриваліша фаза, протягом якої матриця поступово нарощує психологічний тиск. Акторський вимір

через емпатійну ідентифікацію прив'язує глядача до долі героя. Монтажний вимір регулює темп — прискорюючи або уповільнюючи ритм сприйняття відповідно до драматургічної дуги. Всі п'ять вимірів діють синхронно, кожен підсилює інші, створюючи ефект наростаючого «психологічного стиснення». Глядач не може «вийти» з цього стану — матриця утримує його в полі переживання.

Фаза III — Розрядка і трансформація. Катарсичний момент настає тоді, коли накопичена напруга отримує вихід. Це може бути різким або поступовим, зовнішнім або суто внутрішнім — залежно від обраної режисерської стратегії. Проте в усіх випадках він є результатом не однієї сцени, а всієї попередньої роботи матриці. Після розрядки відбувається те, що в контексті цього дослідження визначається як трансформація: глядач повертається до себе зміненням — з новим розумінням, новим відчуттям або новим ставленням до досвіду, зафіксованого твором.

Межі моделі та умови її застосування. Режисерська матриця впливу є інструментом конструювання умов, а не гарантування результату. Катарсичний ефект залежить від трьох чинників, що перебувають поза межами режисерського контролю: індивідуального психологічного профілю глядача, його культурного та біографічного досвіду, а також контексту перегляду. Саме тому та сама матриця може викликати глибокий катарсис в одного глядача і залишити іншого байдужим. Це не свідчить про неефективність моделі — це відображає фундаментальну природу мистецького впливу як діалогу, а не односторонньої трансляції.

Водночас модель дозволяє режисерові свідомо підвищувати ймовірність катарсичного відгуку через системну роботу з усіма п'ятьма вимірами. Практична верифікація цієї тези здійснена у підрозділі 3.3 через деконструкцію творчого мистецького проєкту «Момент катарсису», де механізм одночасного спрацювання матриці продемонстровано на конкретному кінематографічному матеріалі.

3.2. Специфіка реалізації катарсису в українському кінематографі

Аналізуючи специфіку екранного впливу у вітчизняному кінопросторі, необхідно зауважити, що розглянуті у цьому дослідженні моделі катарсису є

характерними передусім для сучасної української кінодрами. Хоча національний кінопроцес демонструє жанрове розмаїття — від комедійних форматів до гостросюжетного кіно, де діють відмінні механізми емоційної розрядки, — саме авторська драма найбільш повно репрезентує тенденцію до глибинного опрацювання травматичного досвіду. Ця модель катарсичного переживання на сучасному етапі переважає інші форми впливу, визначаючи магістральний вектор розвитку української кіномови та її ідентичності. Своєю чергою, здатність вітчизняної режисури до такого багаторівневого психологічного моделювання органічно випливає з історичного фундаменту — процесу формування національної кінематографічної школи, закономірності становлення якої ґрунтовно досліджено у тритомній монографії О. Безручка [3; 4; 5].

Спираючись на ці традиції, к національному кінопроцесі феномен катарсису набуває специфічних рис, відмінних як від класичної аристотелівської моделі (що базується на афектах страху та співчуття), так і від притаманної комерційному кінематографу установки на обов'язковий «хепі-енд». Українські режисери тяжіють до створення умов для емоційного переживання, апелюючи до колективної пам'яті. Ключову роль у цьому процесі відіграє категорія постпам'яті [90, с. 5]. Такий підхід докорінно трансформує природу глядацького досвіду. Замість миттєвої емоційної розрядки українське кіно часто пропонує складну, дискомфортну внутрішню роботу, яка залишається відкритою навіть після завершення фільму. У цьому контексті переосмислення «культурної травми» стає не просто актом болю, а тривалим процесом конструювання ідентичності [33, с. 26–27].

Кінодрами українських режисерів можуть функціонувати як інструмент колективного опрацювання історичних катастроф — Голодомору, війн та репресій. Спираючись на теорію «травматичного реалізму» К. Карут, можна стверджувати, що подібна кіномова фіксує зону невисловленого. Вона дозволяє глядачеві інтегрувати складний досвід не через механізми ілюзорного полегшення, а шляхом безпосередньої конфронтації з реальністю болю [57; 123, с. 35–36]. У цьому контексті режисерські стратегії стають засобом відновлення тягlosti історичної пам'яті, трансформуючи індивідуальний емпатичний відгук у акт

колективної солідарності. Еволюція цього феномену в українському кінопроцесі відображає перехід від ідеологічно регламентованого пафосу радянської доби до поліфонії авторських стратегій: від екзистенційного осмислення трагедії до іронічно-інтелектуальної гри з жанровими канонами.

Методологічний ключ до розуміння сенсорної природи катарсису в українському кінематографі лежить у площині «експериментального етнографічного режиму» [84, с. 35]. Цей підхід, що відмовляється від відстороненої фіксації побуту на користь відтворення внутрішньої атмосфери, в умовах колоніального тиску та цензури набув особливого значення. У межах даного дослідження він розглядається як інструмент постколоніальної медіації: не маючи змоги вербалізувати національні смисли напряду, режисери (зокрема представники поетичного кіно) апелювали до дорефлексивного рівня сприйняття. За таких умов катарсис стає наслідком мультисенсорної взаємодії, що інтегрує «гаптичну візуальність» (дотик поглядом) [103, с. 162] та «акустемологічний досвід» (пізнання світу через звук) [73, с. 91–92], дозволяючи відновити втрачену ідентичність через безпосереднє фізіологічне переживання культурного коду.

Еволюція моделей катарсису: від міфопоетики до травматичного реалізму. У радянський період, коли кінематограф поступово підпадав під тотальний ідеологічний контроль, національні травми витіснялися або підмінялися офіційною доктриною «соціалістичного будівництва», заганняючи справжній біль у зону невисловленого. Фундамент для мистецького опрацювання цієї проблематики заклав О. Довженко. Його німа трилогія, зокрема стрічка «Земля» (1930), демонструє самобутню модель катарсису, базовану на міфологічній символіці: експозиція будувалася на глибокому співпереживанні архетипним селянським образам, а розв'язка пропонувала очищення через пантеїстичну єдність із природою, де смерть героя ставала запорукою вічного оновлення життя [111, с. 200–201].

Найвиразнішою формою опору подальшій ідеологічній уніфікації став феномен українського поетичного кіно 1960-х років (Київська кіностудія ім. О. Довженка). Його ключові представники — С. Параджанов, Ю. Ілленко, Л. Осика та І. Миколайчук — обрали стратегію заглиблення в етнокультурну

автентику та міфопоетику. Зокрема, мистецьку практику С. Параджанова доцільно розглядати крізь призму концепції «експериментального етнографічного режиму» [84]. У цій системі координат мультисенсорна імерсія (насичена гаптична візуальність гуцульських текстур, ритуальна акустика) функціонувала як прихований дискурс опору. За такої оптики катарсис набував статусу акту естетичного самоствердження: занурення в архаїчні, дорадянські шари культури дозволяло подолати травму асиміляції та відновити відчуття національної суб'єктності. Еталонними взірцями такого підходу стали стрічки «Тіні забутих предків» (1964, реж. С. Параджанов) та «Камінний хрест» (1968, реж. Л. Осика). Цю лінію концептуально розвинув Ю. Ілленко у фільмі «Білий птах з чорною ознакою» (1971), де травма війни та братовбивчого конфлікту аналізується через фольклорну метафорику, перетворюючи політичне протистояння на екзистенційну трагедію роду [84, с. 53].

Попри те, що наприкінці 1970-х діяльність школи була фактично припинена репресивним апаратом, закладені нею естетичні коди сприяли збереженню культурної тяглості у часи застою. У період перебудови (1985–1991 рр.) український кінематограф увійшов у фазу турбулентності: початок децентралізації кіновиробництва збігся з процесом гласності, що уможливило відкриття раніше табуйованих національних травм, зокрема Чорнобильської катастрофи та Голодомору. У цьому контексті функція катарсису зазнає докорінних змін, трансформуючись із радянської моделі ідеологічного виховання в інструмент деконструкції тоталітарної міфології. Це дозволило глядачеві вперше зіткнутися з досвідом, що корелює з теорією «травматичного реалізму», переводячи індивідуальне співпереживання у площину колективної рефлексії над історією та сприяючи відновленню ланцюгів постпам'яті.

Ілюстрацією цього зсуву стають стрічки, що синтезують ігрові та документальні стратегії. Фільм «Розпад» (1990, реж. М. Беліков) через масштабну реконструкцію техногенного апокаліпсису деконструє ілюзію радянської стабільності, тоді як «Голод-33» (1991, реж. О. Янчук) візуалізує замовчувану національну трагедію, перетворюючи історичний біль на каталізатор суспільного самоусвідомлення. Апеляція до естетики документалізму (через інтеграцію

хроніки або її стилізацію) надає екранному образу статусу незаперечного факту. Це нівелює часову дистанцію між минулим і сьогоденням, забезпечуючи ефект безпосередньої присутності глядача в епіцентрі історичної катастрофи.

Зі здобуттям незалежності та настанням доби суспільних трансформацій (1991–2000-ні рр.) механізми конструювання катарсису трансформувалися під тиском економічної стагнації та кризи ідентичності. Естетичним маркером цієї епохи стала стрічка К. Муратової «Астенічний синдром» (1989). Попри хронологічну приналежність до попереднього періоду, саме вона зафіксувала радикальну зміну глядацької оптики: емоційний ефект відтепер досягається не через естетичне примирення з дійсністю (розв'язання конфлікту), а внаслідок шокowego зіткнення з абсурдом, соціальною ентропією та фізіологічним натуралізмом [100, с. 204–205]. Водночас відхід знакових фігур поетичного кіно (смерть І. Миколайчука у 1987 р., С. Параджанова у 1990 р.) спричинив кризу репрезентації. Спроби механічно відновити романтизований національний наратив вступали у неминучий конфлікт із жорсткими соціально-політичними реаліями того часу. Цей транзитний етап, позначений фрагментарністю кіновиробництва та пошуком нових засобів виразності, став часом прихованого накопичення культурного ресурсу. Попри кризові явища, саме тут сформувалося підґрунтя для появи гібридних кінематографічних форм. Згодом ці напрацювання дозволили ствердити документальну фіксацію війни та роботу з травматичним досвідом як домінуючі стратегії психосоціального опрацювання нової реальності [124].

Естетика гібридності та документального свідчення у кінематографі воєнного часу. У постмайданний період, передусім після Революції Гідності (2013–2014 рр.) та початку російської агресії, стратегії художнього моделювання катарсису в українському кіно зазнають суттєвих трансформацій. Нова естетична модель спирається на гібридизацію: інтеграція документальних практик з ігровими формами дозволяє переорієнтувати згадані вище механізми сенсорної імєрсії та гаптичної візуальності на фіксацію безпосереднього досвіду війни. Такі засоби стають ключовими для конструювання катарсичних структур, нерозривно пов'язаних із темами окупації, втрати та екзистенційної стійкості. Цей етап

представлений серією знакових творів, що фіксують воєнні реалії Донбасу, Криму та повномасштабного вторгнення, використовуючи різноманітні стилістичні реєстри. До когорти ключових режисерів належать О. Сенцов, В. Васянович, М. Слабошпицький, Н. Алієв, та документалісти М. Чернов та Р. Любий. Хоча автори ігрового кіно нерідко ведуть свідомий діалог із традицією українського поетичного кіно, загальний мистецький вектор цього покоління спрямований на адаптацію візуальної мови до жорсткої естетики посттравматичного суспільства. Їхні роботи («Атлантида», «20 днів у Маріуполі», «Залізні метелики», «Носоріг», «Плем'я») демонструють широкий спектр підходів: від мінімалістичної антиутопії та неопосередкованої документалістики до монтажного кіно та тілесної нарації без слів. Цей корпус фільмів підкреслює самотність українського кіно як інструменту національної рефлексії. Його специфіка розкривається через формальні елементи — мізансцену, монтаж, звук та візуальну композицію, де такі техніки, як статичне кадрування, довгі плани та сенсорна іммерсія, стають ключовими засобами глибокого емоційного звільнення. Ефективність цього підходу підтверджується високим рівнем фестивального визнання та глибиною глядацької рецепції.

Найвиразніше цю гібридну естетику ілюструє стрічка «Атлантида» (2019, реж. В. Васянович). У картині емоційне очищення реалізується через радикальний візуальний мінімалізм. Статичні ширококутні плани спустошеного ландшафту Донбасу формують ефект часової стагнації, візуалізуючи наслідки екоциду та антропологічної катастрофи. Симетрична мізансцена, що часто використовує принцип «кадру в кадрі» (вікна, дверні отвори), створює естетизовану дистанцію, яка дозволяє глядачеві сприймати натуралістичну жорстокість без захисного відторгнення. Акустичний аскетизм, підкреслений відсутністю екстрадієгетичної музики, зумовлює глибоку сенсорну іммерсію. В такій системі координат катарсис настає не через зовнішню дію, а в момент відновлення інтимних людських зв'язків, що трансформує травматичний досвід смерті в імпульс до ствердження життя.

Паралельно, у документальному сегменті травматичний катарсис виникає через ефект прямого зіткнення з реальністю та оголення «банальності зла» [34, с.

252]. Зокрема, фільм «20 днів у Маріуполі» (2023, реж. М. Чернов) оперує естетикою безпосереднього свідчення: натуралістична фіксація облоги викликає гострий травматичний шок, а психологічна розрядка настає через сам факт документування злочину. Цей акт перетворює паралізуюче відчуття безсилля на усвідомлення історичної суб'єктності та солідарності. Іншу стратегію реалізує стрічка «Залізні метелики» (2023, реж. Р. Любий), що будує катарсис на монтажному контрапункті. Зіставлення рутинних, цинічно-байдужих розмов винуватців катастрофи МН17 із документальними кадрами трагедії викликає когнітивний дисонанс. Емоційне звільнення тут стає можливим не стільки через емпатію, скільки через доказову деконструкцію брехні, що відновлює відчуття справедливості та істини.

В ігровому кіно жанрову специфіку катарсису розширює стрічка «Носоріг» (2021, реж. О. Сенцов), що пропонує модель етичної спокути. Режисер деконструє кримінальний міф 1990-х, трансформуючи колективний досвід «втраченого покоління» у фаталістичну драму. Візуальне рішення, побудоване на естетиці похмурого натуралізму та ритмічних контрастах, працює на деромантизацію насильства. У такій структурі катарсис виникає не через прощення, а через усвідомлення невідворотності розплати: шлях героя від злету до падіння стає актом символічного завершення травматичного циклу пострадянської епохи.

Ще один вимір — етнокультурний — вносить стрічка «Додому» (2019, реж. Н. Алієв), що використовує жанр роуд-муві для пропрацювання теми втрати та ідентичності. Клаустрофобна камерність простору автомобіля стає каталізатором катарсису: саме тут конфлікт поколінь трансформується у відновлення розірваних родинних зв'язків на тлі спільної трагедії. Операторська робота А. Фурси, побудована на тісному кадруванні та роботі з природним світлом, підсилює психологізм, фокусуючи увагу на внутрішній еволюції персонажів. Окремої уваги заслуговує повна відсутність музичного супроводу. Це рішення, співзвучне кримськотатарській традиції стриманості в жалобі, водночас працює на створення ефекту документальної достовірності. У такій акустичній тиші фінальне

порозуміння героїв набуває ваги глибокого духовного примирення, що виходить за межі сюжетної розв'язки.

Радикально інший підхід до конструювання екранної реальності демонструє «Плем'я» (2014, реж. М. Слабошпицький), де драматургічна напруга будується на тотальній відмові від вербальної мови. Використання жестової мови без субтитрів у поєднанні з довгими планами-епізодами створює ефект герметичного занурення: камера зберігає навмисну відстороненість, моделюючи ситуацію спостереження за закритим експериментом, що розтягує увагу глядача до межі психологічного дискомфорту. Ця напруга трансформується в очищення не через класичну емпатію, а через проживання досвіду на рівні тілесних асоціацій: глядача спонукають відчувати себе співучасником подій завдяки акцентованій пластиці руху та фізичній присутності героїв у кадрі. У такій системі координат катарсис стає наслідком естетичного шоку, де досконалість кінематографічної форми вступає в конфлікт із брутальністю змісту, залишаючи по собі ефект глибокого фізіологічного потрясіння.

Простежена трансформація дозволяє узагальнити ключовий вектор еволюції катарсису в українській режисурі: від інструменту ідеологічної уніфікації радянського періоду до екзистенційного переживання в координатах травматичного реалізму доби незалежності. Якщо в радянську добу катарсис, розчиняючи травми в домінантному наративі, слугував придушенню невисловленого, то нині він стає наслідком безпосереднього зіткнення з граничними аспектами війни, окупації та ідентичності. Цей підхід принципово відрізняється від конвенційних західних моделей, орієнтованих на швидке мелодраматичне розрядження. Натомість авторське українське кіно функціонує як стратегічний медіум реконструкції національної пам'яті. Цей еволюційний зсув підкреслює роль режисерських стратегій у формуванні катарсису як динамічного процесу колективного зцілення, що корелює з соціально-політичними трансформаціями та остаточно кристалізує автентичну естетичну модель українського посттравматичного кінематографа.

Український катарсис у порівняльному контексті: специфіка ідентичності та парадокси рецепції. Порівняльний аналіз у контексті

східноєвропейських кінематографічних традицій дозволяє чітко окреслити самотність української моделі творення катарсису. Якщо розглядати її в системі координат постсоціалістичного простору, український підхід вирізняється пріоритетом сенсорно-пластичного коду над логоцентричним. На відміну від сусідніх шкіл, що часто спираються на вербальну нарацію, вітчизняна режисура фокусується на дословесних засобах виразності, а вектор подолання травми тут спрямований не на рефлексію жертви, а на дієве відновлення національної суб'єктності.

Зокрема, польська кінематографічна школа (передусім течія «кіно морального неспокою») історично тяжіє до інтелектуальної рефлексії та логоцентризму. У стрічках А. Вайди («Попіл і діамант», 1958) чи К. Кесльовського («Декалог», 1989) катарсис переважно постає результатом складного етичного вибору героя та історико-філософського осмислення дійсності. Натомість українська традиція, від С. Параджанова до В. Васяновича, демонструє схильність до уникнення надмірної вербалізації. Тут процес очищення моделюється не стільки через діалог, скільки через ритуальну дію та взаємодію з ландшафтом: там, де польський герой дискутує з історією, український — проживає її на рівні тілесних відчуттів та міфологічної єдності із землею.

Найрадикальнішим вбачається світоглядний розрив із російським кінематографом. Ця традиція авторського кіно (від А. Тарковського до А. Звягінцева) часто пропонує катарсис крізь призму метафізичного фаталізму або естетизації страждання, де особистість схильна розчинятися у надособистісних структурах — чи то в Космосі, чи то в репресивній машині держави. Наприклад, у «Левіафані» (2014, реж. А. Звягінцев) травма веде до абсолютної безвиході та морального колапсу героя. Глибинну природу цієї розбіжності дозволяє пояснити концептуальна модель американського теоретика травми Домініка ЛаКапри, який розмежовує два типи проживання травматичного досвіду: *acting out* (відреагування, нав'язливе повторення) та *working through* (опрацювання) [98, с. 141–144]. Російська кінотрадиція здебільшого застрягає в модусі *acting out*, де травма стає нездоланим фатумом, а стан віктимності меланхолійно естетизується.

Українська модель травматичного реалізму (зокрема у фільмах «Додому» чи «Атлантида») позиціонується як підкреслено суб'єктна та орієнтована саме на «working through»: катарсис тут набуває функцій інструменту відновлення людської гідності та волі до життя. Герой вітчизняної драми здебільшого не підкорюється фатуму, а шукає опору, спрямовуючи зусилля на трансформацію стану жертви у стійкість.

Специфічні відмінності виявляє і порівняння з балтійським кінематографом, який характеризується естетикою герметизму та «холодної» споглядальності. Роботи литовського режисера Ш. Бартаса (наприклад, «Коридор», 1995, або «Іній», 2017) демонструють тотальну відчуженість героя від світу та екзистенційну статику, де травма фіксується як перманентний стан. Аналогічно, латвійський режисер В. Кайріш у «Хроніках Мелані» (2016) працює з темою депортації через сувору, майже документальну стриманість. Катарсис у знаковій частині українських кінокартин, навпаки, навіть у своїй мінімалістичній формі зберігає тенденцію до високого градусу емоційної напруги. Це коріниться в національній філософській традиції кордоцентризму та поетичного кіно, де інтенція спрямована не просто на фіксацію страждання, а на активну трансформацію болю в імпульс до дії чи оновлення.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що національний кінопродукт виявляє ознаки формування специфічної постколоніальної моделі катарсису, яка концептуально відрізняється від польського логоцентризму, російського фаталізму та балтійської відстороненості. Завдяки цьому феномен катарсису виходить за межі суто естетичного переживання, набуваючи значення фактора культурної резильєнтності та конструювання ідентичності в умовах екзистенційної загрози.

Водночас досягнення колективного катарсису не видається гарантованим наслідком кінематографічної репрезентації, що виразно ілюструє кейс фільму «Донбас» (2018, реж. С. Лозниця). Стрічка здобула значний символічний капітал у міжнародному полі (приз за найкращу режисуру в програмі «Особливий погляд» Каннського кінофестивалю), що свідчить про її визнання в автономному сегменті світового мистецтва. Проте у національному культурному просторі фільм наразився на рецептивний опір і не трансформувався у каталізатор широкого

суспільного очищення. Причина цього розриву, ймовірно, криється в обраній режисерській стратегії. На противагу механізмам ідентифікації, властивим «травматичному реалізму», С. Лозниця свідомо апелює до ефекту «брехтівського відчуження». Застосовуючи інструментарій сатиричного гротеску та карнавалізації зла, режисер створює емоційну дистанцію, що блокує безпосереднє співпереживання заради інтелектуального аналізу механізмів пропаганди. Справедливості заради варто зазначити, що така відмова від прямого катарсису має міцне етичне обґрунтування. Зокрема, американська дослідниця Сьюзен Зонтаг у праці «Дивлячись на чужі страждання» гостро критикує культуру легкого співпереживання. Вона застерігає, що емпатія часто виявляється формою емоційного вуаєризму: переживши миттєвий катарсис перед екраном, глядач відчуває помилкове моральне задоволення, що нівелює потребу в реальній дії [127, с. 100–102]. У цій оптиці брехтівське відчуження Лозниці є спробою уникнути дешевої емоційної спекуляції на болю. Однак сцени колективного насильства (зокрема, епізод публічного лінчування) у такій відстороненій оптиці замість очікуваного емоційного звільнення схильні провокувати у глядача відчуття безвиході та відрази. Естетика «холодного погляду» увійшла в дисонанс із домінуючим суспільним запитом на етичну ясність та суб'єктність боротьби. Як наслідок, позитивна рецепція твору залишилася локалізованою в межах підготовленої аудиторії, здатної зчитувати коди постмодерної іронії, але не конвертувалася в колективне переживання на загальнонаціональному рівні. Цей приклад оприявнює суттєвий парадокс: високий символічний капітал у зовнішньому (фестивальному) полі не конвертується автоматично у терапевтичний ефект у полі внутрішньому. Це дозволяє стверджувати, що для успішної колективної терапії недостатньо лише факту візуалізації травми; критично важливою постає етична модальність цієї візуалізації. Коли формальна складність або авторська відстороненість блокують емпатію, процес катарсису ризикує перерватися, залишаючи травму в стані «відкритої рани». Такий досвід засвідчує, що катарсис у постколоніальному кіно є не лінійним, а контекстуально обумовленим процесом, успіх якого залежить від суголосності режисерської оптики актуальному горизонту суспільних очікувань.

Узагальнюючи проведене дослідження специфіки травматичного катарсису в українському кіно, можна стверджувати, що функціональне навантаження феномену зазнало фундаментальної трансформації: з пасивного емоційного розряду чи ідеологічного інструменту радянської доби він еволюціонував у активний механізм національної рефлексії та культурної резильєнтності. Простежена історична траєкторія — від міфопоетичної символіки О. Довженка та етнографічного кодування українського поетичного кіно до естетики «травматичного реалізму» доби незалежності — засвідчує кристалізацію оригінальної моделі репараційного очищення. Ця модель базується не на ескапізмі, а на безпосередньому зіткненні з досвідом війни, де широкий спектр формальних стратегій — від статичності та акустичного мінімалізму в ігровому кіно до ефекту документального свідчення — дозволяє трансформувати індивідуальний біль у акт колективної солідарності, стверджуючи волю до життя та відновлення суб'єктності.

У постколоніальному контексті, де Україна стверджує власну суб'єктність, катарсис відіграє роль потужного чинника соціальної згуртованості. Потужний консолідуючий потенціал сучасного вітчизняного екрана сьогодні стає предметом активного наукового осмислення. Зокрема, культурологічний вимір цього феномену ґрунтовно досліджує В. Данилюк, переконливо доводячи, що українське ігрове кіно функціонує як один із провідних інструментів утвердження громадянської ідентичності та об'єднання суспільства перед обличчям екзистенційних загроз [14]. Спираючись на цей консолідуючий ефект, екранний катарсис створює передумови для опрацювання історичних травм (Голодомор, репресії, війни) та конструювання національної ідентичності, позбавленої пострадянських комплексів віктимності. Український кінематограф засвідчує, що справжнє очищення стає можливим через утвердження етичної суверенності та збереження культурної пам'яті, що трансформує травматичний досвід у фундамент життестійкості.

3.3. Аналіз структури творчого мистецького проєкту: від емоційного налаштування до мультисенсорної синергії

Розробка та реалізація творчого мистецького проєкту вимагала чіткого розуміння специфіки формату здобуття ступеня доктора мистецтва. З метою формування адекватної методологічної бази та визначення шляхів органічного поєднання теоретичного аналізу з практичною режисерською роботою, на підготовчому етапі було опрацьовано наукові обґрунтування нещодавно захищених мистецьких проєктів здобувачів Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Перший вектор опрацьованих досліджень стосувався конструювання екранної історії та смислових структур. Так, для розуміння механізмів екранного перетворення та створення психологічної багатовимірності сцени було залучено дослідження І. Правило щодо принципів «перетворення» в системі режисерських методів [25] та А. Хіміча, присвячене роботі з підтекстом як режисерським інструментом [29]. Важливим концептуальним орієнтиром у контексті роботи з наративом стало дослідження В. Вітріва, яке розкриває специфіку режисерського сюжетотворення як способу інтерпретації соціальної реальності [8]. Своєю чергою, осмислення сучасної режисерської інтерпретації було поглиблено завдяки праці М. Мірошніченка щодо екранізації літературних творів [18].

Другий вектор стосувався безпосередньої роботи з кадром, актором та ідентичністю героя. Зокрема, специфіка взаємодії режисера з виконавцями розкривається через залучення наукового обґрунтування А.-Г. Цьони, присвяченого роботі з акторським ансамблем у процесі творення екранного світу [30]. Розуміння художньо-виражального потенціалу візуально-пластичних рішень було розширено завдяки праці І. Марченка про нові медіа [16]. Крім того, дослідження О. Пономаренко [24] надало важливі методологічні координати для інтеграції особливостей національного світогляду в структуру екранного персонажа.

Опрацювання цих праць дозволило виробити оптимальну стратегію перекладу теоретичних категорій дослідження (зокрема концепту «режисерської

матриці впливу») на мову аудіовізуальних образів. Практичним втіленням цієї стратегії стала відеолекція «Момент катарсису».

Безпосередній монтаж екранної роботи здійснювався на основі чітко розробленого монтажного листа, що відображає послідовну логіку дослідження. Структура екранної роботи вибудована як наскрізна лінія занурення глядача: від початкового емоційного налаштування до повної деконструкції режисерського інструментарію та їх фінального синтезу в «режисерську матрицю впливу».

Екранна робота починається з прологу, головне завдання якого — сфокусувати увагу глядача та налаштувати його на відповідний емоційний стан. Цей блок розпочинається серією інтерв'ю класиків світового кінематографа, чії роздуми про природу кіно формують концептуальну рамку дослідження. Використання думок майстрів задає професійний вектор обговорення та створює необхідний інтелектуальний контекст.

Вербальна експозиція органічно продовжується візуальною метафорою з фільму «Новий кінотеатр "Парадізо"» (1988, реж. Дж. Торнаторе): кадрами, де головний герой сідає в крісло кінозалу. Цей момент маркує перехід глядача у простір екранного видовища, ініціюючи процес його емпатичного залучення. Візуалізація акту входу в кінопростір підкреслює момент повного занурення в ігрову реальність. Таке налаштування є необхідною передумовою для подальшого розгортання історії, оскільки воно готує сенсорний ґрунт, на якому в подальших блоках розкривається дія кожного окремого елемента режисерського інструментарію.

Після встановлення емоційного контакту оповідь переходить до системного аналізу інструментарію, починаючи з базового рівня — **Драматургії**. У цій частині обґрунтовується, що одним із ключових завдань режисера є формування «дуги напруги». Дана категорія розглядається як динамічний енергетичний контур твору, що сприяє фокусуванню глядацької уваги. Дуга напруги постає тим фундаментальним стрижнем, на який нашаровуються класичні драматургічні моделі, зокрема триактна структура та «піраміда Фрайтага». У роботі доводиться, що архітектоніка сюжету скеровує вектор емоційного руху реципієнта, готуючи його до фінального очищення.

Центральне місце в даному блоці посідає класифікація конфліктів як вагомій рушійної сили екранної дії. На прикладі фільму «Гладіатор» (2000, реж. Р. Скотт) аналізується механізм реалізації зовнішнього конфлікту, де протистояння героя і антагоніста формує подієву канву та стимулює інтенсивність глядацького очікування розв'язки. Аналіз стрічки «Таксист» (1976, реж. М. Скорсезе) дозволяє дослідити природу внутрішнього конфлікту, зосередженого на психологічній деструкції та суперечностях у свідомості протагоніста, що зміщує акцент із зовнішньої дії на глибинне емоційне співпереживання. На прикладі української стрічки «Ти — Космос» (2024, реж. П. Остриков) висвітлено специфіку екзистенційного конфлікту, де герой опиняється наодинці з фатумом та неосязністю буття. Кожен із зазначених типів конфлікту створює специфічну траєкторію руху до емоційного піку. Правильно обрана конфліктна домінанта ініціює стійке співпереживання та спрямовує вектор очікувань глядача.

Після формування драматургічного базису оповідь переходить до площини сенсорного впливу. Блок **«Візуальні засоби»** розкриває механізми взаємодії світлотіньового малюнка, колористики та композиції кадру із сюжетним каркасом твору. У цій частині обґрунтовується, що візуальне рішення простору діє як інструмент фізіологічного впливу, поглиблюючи емоційну залученість реципієнта.

На матеріалі стрічки «Третя людина» (1949, реж. К. Рід) проілюстровано здатність висококонтрастної світлотіні та специфічних ракурсів створювати просторову напругу, що провокує підсвідоме відчуття тривоги. Водночас аналіз фрагментів фільму «Меланхолія» (2011, реж. Л. фон Трієр) дозволяє дослідити технологію екранного відтворення символіки атмосферного тиску: візуальна щільність кадру та його специфічне тональне вирішення переносять екзистенційну тяжкість на тілесний рівень сприйняття глядача.

Особливу увагу в цьому блоці приділено роботі з кольором як із формотворчим елементом. Сцена з фільму «Кухар, злодій, його дружина та її коханець» (1989, реж. П. Гріневей) слугує репрезентативним прикладом використання колористики в статусі автономної драматургічної одиниці. Радикальна зміна колірних домінант (у декораціях та костюмах) під час переміщення героїв між локаціями безпосередньо спрямовує емоційний реєстр

сцени, вибудовуючи смислові акценти як самостійний чинник екранної виразності. Таким чином, візуальне рішення виходить за межі ілюстративної функції, матеріалізуючи психологічну напругу у конкретних оптичних формах.

Наступним рівнем аудіовізуального занурення стає блок **«Звук»**, присвячений акустичному простору екранного твору. У цій частині розглядається здатність звукового ряду (шумів, музики, тиші) поглиблювати дію візуальних засобів та сприяти безпосередньому доступу до тілесної системи глядача.

На прикладі стрічки **«Дюнкерк»** (2017, реж. К. Нолан) проаналізовано механізм використання ритмічних шумів (зокрема, звуку годинникового механізму) та їх безперервної пульсації. Даний інструментарій ілюструє здатність акустичного тиску поступово синхронізуватися з фізіологічними ритмами глядача, сприяючи перетворенню екранної тривоги на відчутний кінестетичний досвід. Розбір фрагментів фільму **«Старим тут не місце»** (2007, реж. Дж. Кoen, І. Кoen) дозволяє дослідити функцію тиші за умови свідомої відсутності традиційного музичного супроводу. У такому рішенні акустична пауза та гіперреалістичні шуми (кроки, дихання, взаємодія з предметами) здатні працювати як активне середовище, що загострює слухову увагу та допомагає посилити відчуття просторової загрози. Аналіз стрічки **«Піаніст»** (2002, реж. Р. Поланскі) висвітлює потенціал музики як засобу внутрішньої стабілізації на тлі візуального руйнування. Контраст між візуальним відображенням руйнування світу та впорядкованою музичною гармонією створює передумови для виникнення глибокого емоційного резонансу. У цьому контексті звуковий інструментарій розглянуто як сенсорний канал, що завдяки здатності оминати раціональні фільтри сприяє переведенню абстрактної інтриги у площину безпосереднього тілесного проживання.

У наступному блоці **«Актор»** на прикладі фільму **«Серце Янгола»** (1987, реж. А. Паркер) детально проаналізовано вплив акторської тілесності на перцептивний відгук аудиторії. Висвітлено, як візуалізація граничного психологічного тиску через специфічну мікроміміку, зміну ритму дихання та загальний м'язовий тонус допомагає достовірно транслювати стан внутрішнього зламу персонажа. Подібна апеляція до тілесного досвіду сприяє скороченню

дистанції між екраном та залом. Акторська органіка стає живим емоційним містком, що трансформує відсторонене спостереження в акт прямої емпатичної співучасті.

Окремим інструментальним рівнем екранного видовища постає блок «Монтаж», присвячений принципам темпоральної та асоціативної організації матеріалу. На матеріалі кульмінаційної сцени стрічки «Хороший, поганий, злий» (1966, реж. С. Леоне) проаналізовано прийом ритмічного звуження. Поступове скорочення тривалості кадрів у міру наближення до розв'язки ілюструє здатність монтажу створювати кінестетичний резонанс, синхронізуючи пульс твору з фізіологічним ритмом дихання глядача. Розгляд фрагментів фільму «Апокаліпсис сьогодні» (1979, реж. Ф. Ф. Коппола) дозволяє дослідити механізм монтажу паралелей. Синхронне поєднання сцени вбивства полковника з кадрами ритуального забою буйвола висвітлює потенціал склейки як інструмента створення глибокого метафоричного підтексту. У цьому ключі монтаж концептуалізовано як засіб конструювання суб'єктивного екранного часу та генерації нових смислів на стику візуальних образів, що розширює емоційний об'єм сцени.

Кульмінаційним етапом аналітичної лінії екранної роботи постає блок «Синтез», покликаний наочно візуалізувати механізм одночасного спрацьовування «режисерської матриці впливу». За допомогою комплексної деконструкції сцени з фільму «Безславні виродки» (2009, реж. К. Тарантіно) верифіковано центральну гіпотезу дослідження. Проєкт демонструє, як окремі режисерські інструменти об'єднуються в єдину цілісну дію. Драматургічна інтрига, заснована на прихованій загрозі та місткому підтексті, органічно поєднується з візуальним рішенням просторового тиску в мізансцені. Акустичні акценти (зокрема, чітке цокання годинника та скрип підлоги на тлі загальної тиші) резонують із психофізикою акторів, чия тілесність і мікроміміка транслують стан граничного внутрішнього напруження. Зі свого боку, монтажний ритм виступає фактором часової синхронізації всіх перелічених складових. Саме завдяки такому комплексному поєднанню розрізнені інструменти досягають пікової взаємодії, утворюючи потужний кумулятивний ефект. Сукупний вплив засобів екранної

виразності значно перевищує просту суму окремих елементів, що поглиблює емпатичне залучення та наближає глядача до катарсичного переживання.

Отже, композиційна структура творчого мистецького проєкту слугує наочною моделлю послідовного режисерського конструювання екранного видовища. Вона відображає логічний перехід від закладання драматургічної основи (вибудовування дуги напруги та вибору типу конфлікту) до комплексного синтезу всіх засобів художньої виразності. Такий підхід дозволяє перевести теоретичний концепт «режисерської матриці впливу» у площину практичної верифікації та продемонструвати її дієвість як цілісної системи.

Висновки до III розділу

Проведений у третьому розділі аналіз дозволяє сформулювати три ключові результати.

По-перше, запропоновано структуровану концептуальну модель — «режисерську матрицю впливу» — що описує п'ять взаємозалежних вимірів режисерської виразності: драматургічний, акторський, візуально-пластичний, аудіальний та монтажний. Кожен вимір впливає на глядача на окремому рівні сприйняття — відповідно когнітивному, емпатійному, сенсорному, фізіологічному та темпоральному. Між вимірами встановлено три принципи взаємодії: синергії (одночасна активація кількох вимірів породжує якісно новий ефект), ієрархії (режисер обирає домінантний вимір залежно від завдання) та поступовості (матриця розгортається в часі, а не спрацьовує миттєво). Механізм дії моделі реалізується через три фази: сенсорне залучення, акумуляцію напруги та розрядку з трансформацією. Модель є концептуальною, а не алгоритмічною: вона описує систему умов, а не гарантує результат.

По-друге, виявлено національну специфіку реалізації катарсичного потенціалу в українському кіно. Еволюція від міфопоетичної символіки О. Довженка та етнографічно-ритуального коду поетичного кіно 1960-х років до «травматичного реалізму» доби Незалежності демонструє послідовне зміщення від ідеологічно регламентованого пафосу до безпосередньої конфронтації з граничним досвідом. Українська авторська драма доби повномасштабного

вторгнення активно використовує гібридні форми — поєднання ігрових та документальних стратегій, мінімалістичну естетику, статичні плани, акустичний аскетизм і гаптичну візуальність — що відповідає домінуванню аудіального та візуально-пластичного вимірів матриці над драматургічним. Ці засоби дозволяють фіксувати колективний травматичний досвід (війна, окупація, розмивання ідентичності) та водночас трансформувати його в акт національної рефлексії, культурної резильєнтності й відновлення суб'єктності. Порівняльний аналіз засвідчив, що українська модель катарсису вирізняється пріоритетом тілесного коду над логоцентричним та орієнтацією на відновлення гідності — на відміну від фаталізму, властивого пострадянському кінематографічному дискурсу.

По-третє, творчий мистецький проєкт «Момент катарсису» реалізовано як авторську спробу візуалізувати механізм дії «режисерської матриці впливу» на конкретному кінематографічному матеріалі. Відеолекція побудована як послідовний рух від декомпозиції окремих вимірів матриці до їхнього фінального синтезу — з метою наочно показати, що кумулятивний ефект їхньої взаємодії перевищує суму окремих складових. Запропонована структура дозволяє розглядати «режисерську матрицю впливу» одночасно як теоретичний конструкт і як практичний інструмент конструювання умов катарсичного досвіду в ігровому кіно.

Таким чином, результати розділу свідчать про еволюцію катарсису в ігровому кіно від традиційної емоційної розрядки до комплексного психофізіологічного та етичного переживання, що набуває особливого значення в умовах посттравматичного відновлення українського суспільства. Український кінематограф, розвиваючи власну автентичну модель на основі п'яти вимірів режисерської матриці впливу, утверджує себе як медіум опрацювання колективної травми та конструювання національної ідентичності. Отримані висновки закладають підґрунтя для подальшого дослідження можливостей застосування режисерської матриці впливу в інших видах екранних практик та її впливу на процеси соціально-культурної терапії.

ВИСНОВКИ

У кваліфікаційній науковій праці наведено теоретичне узагальнення та практичне вирішення проблеми свідомого конструювання умов для виникнення катарсичного ефекту в ігровому кіно. Проведене дослідження обґрунтовує, що режисерський інструментарій є системно організованою сукупністю засобів, цілеспрямована інтеграція яких — у форматі «режисерської матриці впливу» — створює умови для виникнення катарсичного відгуку глядача, не гарантуючи його настання як детермінованого результату.

У результаті реалізації мети та виконання завдань дослідження сформульовано такі висновки.

По-перше, уточнено теоретико-методологічні засади дослідження. Простежено трансформацію феномену катарсису від нормативної естетичної категорії («очищення через страх і співчуття» за Арістотелем) до механізму психофізіологічного впливу, що залежить від індивідуального досвіду реципієнта та культурного контексту. Категоріально-поняттєвий апарат доповнено визначенням «режисерської матриці впливу» як концептуальної моделі з прикладним застосуванням, що описує систему умов для виникнення катарсичного переживання, а не алгоритм його гарантованого досягнення.

По-друге, виявлено роль драматургічних моделей та психофізики акторської виразності у формуванні передумов катарсичного досвіду. Вибудовування «дуги напруги» та вибір типу конфлікту (зовнішнього, внутрішнього чи екзистенційного) створюють когнітивний фундамент для глядацького очікування розв'язки. Психофізична достовірність актора, реалізована через мікроміміку та тілесність, сприяє активації дзеркальних нейронів і скороченню дистанції між екраном і залом. Ці два чинники утворюють драматургічний та акторський виміри режисерської матриці впливу.

По-третє, досліджено специфіку застосування сенсорного інструментарію в організації екранного видовища. Візуально-пластичні засоби матеріалізують психологічну напругу у просторових та часових формах. Акустичний простір впливає на глядача на дорефлексивному рівні — оминаючи раціональні фільтри

свідомості та безпосередньо резонуючи з фізіологічними ритмами реципієнта. Монтажний інструментарій конструює суб'єктивний час і регулює динаміку накопичення й розрядки напруги. Ці три чинники утворюють відповідно візуально-пластичний, аудіальний та монтажний виміри матриці.

По-четверте, обґрунтовано структуру «режисерської матриці впливу» як концептуальної моделі з визначеними компонентами та принципами взаємодії. П'ять вимірів матриці — драматургічний, акторський, візуально-пластичний, аудіальний та монтажний — взаємодіють за трьома принципами: синергії, ієрархії та поступовості, і реалізуються через три фази механізму дії: сенсорне залучення, акумуляцію напруги та розрядку з трансформацією. Катарсичний ефект виникає як результат цієї системної взаємодії, а не як наслідок роботи окремого інструменту.

По-п'яте, окреслено специфіку реалізації катарсичного потенціалу в українському кінематографі. Аналіз засвідчив еволюцію від міфопоетичної символіки та етнографічного коду поетичного кіно 1960-х років до «травматичного реалізму» доби Незалежності. Національна модель катарсису вирізняється домінуванням аудіального та візуально-пластичного вимірів матриці, пріоритетом тілесного коду над логоцентричним та орієнтацією на відновлення суб'єктності — що формує самотутню постколоніальну модель, відмінну від сусідніх кінематографічних традицій.

По-шосте, систематизовано та верифіковано результати дослідження у форматі творчого мистецького проєкту — відеолекції «Момент катарсису». Творчий мистецький проєкт реалізовано як авторську спробу візуалізувати механізм дії «режисерської матриці впливу» на конкретному кінематографічному матеріалі. Відеолекція побудована як послідовний рух від декомпозиції окремих вимірів матриці до їхнього фінального синтезу — з метою показати, що кумулятивний ефект їхньої взаємодії перевищує суму окремих складових.

Результати дослідження засвідчують, що режисерська матриця впливу є водночас художнім, етичним та соціально-терапевтичним інструментом, що набуває особливого значення для українського суспільства в умовах воєнного часу та посттравматичного відновлення. Отримані результати відкривають перспективи

для подальшого дослідження. Зокрема, доцільним видається вивчення можливостей адаптації «режисерської матриці впливу» до документального та гібридного (docufiction) кіно, яке відіграє провідну роль у фіксації української дійсності післявоєнного періоду. Важливим напрямом є також інтеграція розробленого інструментарію в освітній процес — для системної підготовки режисерів та акторів, що дозволить перевести інтуїтивні творчі пошуки у площину усвідомленого володіння професією. Крім того, актуальною залишається потреба в дослідженні етичних меж застосування катарсичного інструментарію під час створення фільмів про війну — з метою сприяння опрацюванню травматичного досвіду суспільства без його повторної травматизації.

•

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арістотель. Поетика / пер. з давньогр. Б. Тена. Київ : Мистецтво, 1967. 152 с.
2. Барба І. Д. Звукорежисура кіно і телебачення. З особистого досвіду. *Генеza ідей і динаміка розвитку екранних мистецтв* : колективна монографія / наук. ред. О. В. Безручко. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2016. Т. 1. С. 5–15.
3. Безручко О. В. Формування кінематографічної школи в Україні: монографія. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, 2017. Т. 1. 211 с.
4. Безручко О. В. Формування кінематографічної школи в Україні: монографія. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, 2017. Т. 2. 210 с.
5. Безручко О. В. Формування кінематографічної школи в Україні: монографія. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, 2017. Т. 3. 208 с.
6. Брюховецька Л. Приховані фільми: українське кіно 1990-х. Київ : АртЕк, 2003. 250 с.
7. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / уклад. і гол. ред. В. Т. Бусел. Київ ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.
8. Вітрів В. В. Режисерське сюжетотворення в ігровому кіно як спосіб інтерпретації соціальної реальності : наук. обґрунт... док. мистецтва : 021 – аудіовізуальне мистецтво та виробництво / Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2024. 172 арк.
9. Данилюк В. П. Українське ігрове кіно як чинник консолідації суспільства та утвердження громадянської ідентичності: дис... док. філософії: 034 – культурологія / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2026. 285 арк.
10. Желєзняк С. В. Звуковий елемент у сучасній аудіовізуальній культурі : монографія. Київ : Видавничий центр КУК, 2023. 200 с.
11. Зубавіна І. Онтологія віртуального простору : екранознавчі зшитки. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. 376 с.
12. Історія медицини і медсестринства : навч. посіб. / Л. Ф. Луцик та ін. Київ : Медицина, 2018. 376 с.

13. Історія українського кіно. Т. 2 : 1930–1945 / голов. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. С. Тримбач ; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 448 с.

14. Кісін В. Б. Режисура як мистецтво та професія : навч. вид. Київ : Науково-освітній центр «АЕЛС-технологія», 1998. 267 с.

15. Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / упоряд. М. Г. Лабінський. Київ : Дніпро, 1988. 518 с.

16. Марченко І. С. Комп'ютерна графіка як художньо-виражальний компонент нових медіа: наук. обґрунт... док. мистецтва: 021 – аудіовізуальне мистецтво та виробництво / Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2025. 142 арк.

17. Миславський В. Західний кінематограф : концептуально-термінологічний словник. Харків, 2024. 227 с.

18. Мірошниченко М. О. Режисерська інтерпретація в процесі екранізації літературних творів: наук. обґрунт... док. мистецтва: 021 – аудіовізуальне мистецтво та виробництво / Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2025. 137 арк.

19. Мусієнко О. С. Українське кіно: тексти і контексти: монографія. Київ : Національний центр Олександра Довженка, 2019. 352 с.

20. Наумова Л. Поетичне кіно і мова кінематографа. *Сучасні проблеми мистецтвознавства*. 2016. Вип. 21. С. 65–71.

21. Омелянчук В. О. Катарсис через звук: музика, звукові ефекти та тиша як інструменти емоційного впливу в кінематографі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2024. Вип. 35. С. 226–233. DOI: 10.34026/1997-4264.35.2024.318114

22. Папченко В. Інтерактивність шумів і пауз у звуковому образі фільму. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2018. Вип. 22. С. 101–107.

23. Погребняк Г. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини XX – початку XXI століття : монографія. Київ : НАКККиМ. 2020. 448 с.

24. Пономаренко О. А. Особливості українського національного світогляду та їхній вплив на формування поведінкових рис сучасного українського персонажа в аудіовізуальних мистецтвах: наук. обґрунт... док. мистецтва: 021 – аудіовізуальне мистецтво та виробництво / Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2025. 124 арк.

25. Правило І. О. Принцип «перетворення» в системі режисерських методів під час роботи над екранним видовищем: наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту: наук. обґрунт... док. мистецтва: 021 – аудіовізуальне мистецтво та виробництво / Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2023. 137 арк.

26. Скуратівський В., Андрієнко В. Специфіка звукових ефектів в ігровому кіно. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2023. Т. 6, № 2. С. 204–212.

DOI: 10.31866/2617-2674.6.2.2023.289307

27. Станіславська К. І. Аудіовізуальний контрапункт у кіно: спроба класифікації. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2022. Вип. 30. С. 47–54.

DOI: 10.34026/1997-4264.30.2022.259497

28. Степанова Г. І., Михайлов Д. М. Саунд-дизайн як новий напрям у звукорежисурі. *Наукові записки Міжнародного гуманітарного університету*. 2018. Вип. 28. С. 125–127.

29. Хіміч А. В. Підтекст як режисерський інструмент в ігровому кіно: наук. обґрунт... док. мистецтва: 021 – аудіовізуальне мистецтво та виробництво / Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2024. 151 арк.

30. Цьона А.-Г. О. Робота з акторським ансамблем у процесі режисерського творення екранного світу : наук. обґрунт... док. мистецтва : 021 – аудіовізуальне мистецтво та виробництво / Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2024. 174 арк.

31. Чміль Г. П., Корабльова Н. С., Безручко О. В. Номо villicus у сучасному екранному середовищі. *Мистецтвознавство. Соціальні комунікації*.

Медіанедагогіка: колективна монографія / наук. ред. О. В. Безручко. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2024. Т. 10. С. 214–240

32. Шинкарук В. І. Філософський енциклопедичний словник / НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди. Київ : Абрис, 2002. 742 с.

33. Alexander J. C. Cultural trauma and collective identity. Berkeley : University of California Press, 2004. 326 p.

34. Arendt H. Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil. New York : Penguin Books, 2006. 336 p.

35. Argo J., Ma M., Kayser C. Immersive composition for sensory rehabilitation: 3D visualisation, surround sound, and synthesised music to provoke catharsis and healing. *Serious games development and applications* / ed. J. Trojanowski. Springer, 2014. Vol. 5. P. 134–149.

36. Arnheim R. Film as Art. Berkeley : University of California Press, 1957. 230 p.

37. Aumont J., Bergala A., Marie M., Vernet M. Aesthetics of film / transl. by R. Neupert. Austin : University of Texas Press, 1994. 269 p.

38. Balázs B. Theory of the film: Character and growth of a new art. New York : Dover Publications, 1970. 291 p.

39. Barbosa A., Dizon K. The film sound analysis framework: A conceptual tool to interpret the cinematic experience. *Journal of Science and Technology of the Arts*. 2020. Vol. 12, no. 2. P. 81–96.

40. Barker J. M. The tactile eye: Touch and the cinematic experience. Berkeley : University of California Press, 2009. 208 p.

41. Barthes R. The grain of the voice. *Image-music-text* / transl. S. Heath. New York : Hill and Wang, 1977. P. 179–189.

42. Baudry J.-L. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. *Film Quarterly*. 1974–1975. Vol. 28, № 2. P. 39–47.

43. Bazin A. What Is Cinema? Vol. 1 / transl. by H. Gray. Berkeley : University of California Press, 1967. 192 p.

44. Benjamin W. The work of art in the age of mechanical reproduction. *Illuminations* / ed. H. Arendt ; transl. H. Zohn. New York : Schocken Books, 1969. P. 217–251.
45. Benjamin W. The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media / ed. by M. W. Jennings et al. ; transl. by J. A. Underwood [et al.]. Cambridge : Belknap Press of Harvard University Press, 2008. 448 p.
46. Bergson H. Laughter : an essay on the meaning of the comic / transl. by C. Brereton, F. Rothwell. London : Macmillan and Co., 1911. 200 p.
47. Bernardi L., Porta C., Sleight P. Cardiovascular, cerebrovascular, and respiratory changes induced by different types of music in musicians and non-musicians. *Heart*. 2006. Vol. 92, no. 4. P. 445–452.
48. Bordwell D. Narration in the Fiction Film. Madison : University of Wisconsin Press, 1985. 370 p.
49. Bordwell D., Carroll N. (Eds.). Post-Theory: Reconstructing Film Studies. Madison : University of Wisconsin Press, 1996. 564 p.
50. Bordwell D., Thompson K. Film Art: An Introduction. 11th ed. New York : McGraw-Hill Education, 2017. 544 p.
51. Bresson R. Notes on the cinematographer. New York : Urizen Books, 1975. 72 p.
52. Breuer J., Freud S. Studies on hysteria / transl. by N. Luckhurst. London : Penguin Books, 2004. 368 p.
53. Brooks P. The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven : Yale University Press, 1995. 251 p.
54. Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema / ed. W. Buckland. Malden : Wiley-Blackwell, 2009. 256 p.
55. Campbell J. The Hero with a Thousand Faces. Novato : New World Library, 2008. 432 p.
56. Carroll N. Narrative Closure. *Philosophical Studies*. 2007. Vol. 135, no. 1. P. 1–15.
57. Caruth C. Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1996. 168 p.

58. Chatman S. Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca : Cornell University Press, 1990. 240 p.
59. Chion M. The voice in cinema / transl. by C. Gorbman. New York : Columbia University Press, 1999. 208 p.
60. Chion M. Film, a sound art / transl. by C. Gorbman. New York : Columbia University Press, 2009. 560 p.
61. Chubbuck I. The power of the actor: The Chubbuck technique. New York : Gotham Books, 2004. 388 p.
62. The Affective Turn: Theorizing the Social / eds. P. T. Clough, J. Halley. Durham : Duke University Press, 2007. 328 p.
63. Cohen A. J. Music as a source of emotion in film. *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* / eds. P. N. Juslin, J. A. Sloboda. Oxford : Oxford University Press, 2011. P. 879–908.
64. d'Aubignac F. H. The Whole Art of the Stage. London : Benjamin Blom, 1927. 176 p.
65. Dahdal S. Thinking Visually in an Interactive Narrative. *Visual Communication Quarterly*. 2020. Vol. 27, iss. 4. P. 235–246.
66. Davidson R. J., Begley S. The emotional life of your brain: How its unique patterns affect the way you think, feel, and live — and how you can change them. New York : Hudson Street Press, 2012. 279 p.
67. Deleuze G. Cinema 1: The movement-image / transl. by H. Tomlinson, B. Habberjam. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1989. 264 p.
68. Deleuze G. Cinema 2: The time-image / transl. by H. Tomlinson, R. Galeta. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1989. 362 p.
69. Egri L. The Art of Dramatic Writing: Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives. New York : Touchstone, 2004. 320 p.
70. Ekman P. Emotions revealed: Recognizing faces and feelings to improve communication and emotional life. New York : Times Books, 2003. 304 p.
71. Elsaesser T., Hagener M. Film Theory: An Introduction through the Senses. 2nd ed. New York : Routledge, 2015. 246 p.

72. Epstein J. The intelligence of a machine. *French film theory and criticism: A history/anthology, 1907–1939*. Vol. 1 / ed. by R. Abel. Princeton : Princeton University Press, 1988. P. 317–324.
73. Feld S. Waterfalls of song: An acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea. *Senses of place* / eds. S. Feld, K. H. Basso. Santa Fe : School of American Research Press, 1996. P. 91–135.
74. Field S. Screenplay: The Foundations of Screenwriting. New York : Delta, 2005. 320 p.
75. Fischer-Lichte E. The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics / transl. S. Jain. London : Routledge, 2008. 240 p.
76. Freytag G. Freytag's Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art. New York : Benjamin Blom, 1968. 395 p.
77. Gabrielsson A., Lindström E. The influence of musical structure on emotional expression. *Music and emotion: Theory and research* / eds. P. N. Juslin, J. A. Sloboda. Oxford : Oxford University Press, 2001. P. 223–248.
78. Gadamer H.-G. Truth and Method. 2nd ed., rev. / transl. rev. by J. Weinsheimer, D. G. Marshall. New York : Continuum, 1989. 551 p.
79. Gallagher S. How the body shapes the mind. Oxford : Oxford University Press, 2005. 284 p.
80. Gallese V., Guerra M. The empathic screen: Cinema and neuroscience / transl. by F. Anderson. Oxford : Oxford University Press, 2019. 264 p.
81. Goethe J. W. von. Theory of colours / transl. by C. L. Eastlake. Cambridge : MIT Press, 1970. 423 p.
82. Grau O. Virtual Art: From Illusion to Immersion / transl. by G. Custance. Cambridge : MIT Press, 2003. 416 p.
83. Gumbrecht H. U. Production of Presence: What Meaning Cannot Convey. Stanford : Stanford University Press, 2004. 200 p.
84. Gurga J. J. Echoes of the past: Ukrainian poetic cinema and the experiential ethnographic mode : Doctoral dissertation. London : University College London, 2012. 318 p.

85. Halliwell S. Aristotle's Poetics. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1986. 369 p.
86. Harmon D. Story Structure 101: Super Basic Shit. *Channel 101 Wiki*. 2011. URL: https://channel101.fandom.com/wiki/Story_Structure_101:_Super_Basic_Shit (accessed: 08.10.2024).
87. Hasson U., Landesman O., Knappmeyer B. et al. Neurocinematics: The neuroscience of film. *Projections*. 2008. Vol. 2, no. 1. P. 1–26.
88. Hegel G. W. F. Aesthetics: Lectures on Fine Art. Vol. 2 / transl. by T. M. Knox. Oxford : Clarendon Press, 1975. 561 p.
89. Hirsch M. Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory. Cambridge : Harvard University Press, 1997. 304 p.
90. Hirsch M. The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust. New York : Columbia University Press, 2012. 320 p.
91. Howes D. Charting the sensorial revolution. *The Senses and Society*. 2006. Vol. 1, no. 1. P. 113–128.
92. Jameson F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham : Duke University Press, 1991. 460 p.
93. Jauss H. R. Toward an Aesthetic of Reception / transl. by T. Bahti. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1982. 231 p.
94. Juslin P., Västfjäll D. Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*. 2008. Vol. 31, no. 5. P. 559–575.
95. Khoo G.-S. The therapeutic effects of cinema: An experimental study of catharsis through narrative media and contemplation : Doctoral dissertation. Pennsylvania State University, 2012. 234 p.
96. Kracauer S. Theory of film: The redemption of physical reality. Oxford : Oxford University Press, 1960. 364 p.
97. Kramer L. Interpreting music. Berkeley : University of California Press, 2011. 336 p.
98. LaCapra D. Writing History, Writing Trauma. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2001. 226 p.

99. Lacan J. *Écrits: The First Complete Edition in English* / transl. by B. Fink. New York : W. W. Norton, 2006. 896 p.
100. Lawton A. *Kinoglasnost: Soviet Cinema in Our Time*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992. 288 p.
101. Lessing G. E. *Hamburgische Dramaturgie*. Stuttgart : G. J. Göschen, 1890. 351 p.
102. Mangan L. Black Mirror: Bandersnatch review — the TV equivalent of being trapped in a maze. *The Guardian*. 2018. 28 Dec. URL: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/dec/28/black-mirror-bandersnatch-review-netflix> (accessed: 16.02.2024).
103. Marks L. U. *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham : Duke University Press, 2000. 320 p.
104. McKee R. *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. New York : HarperCollins, 1997. 480 p.
105. Merleau-Ponty M. *Phenomenology of perception* / transl. by C. Smith. London : Routledge, 2002. 544 p.
106. Mittell J. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York : NYU Press, 2015. 392 p.
107. Moreno J. L. *Psychodrama*. Vol. 1. 4th ed. Beacon : Beacon House, 1994. 448 p.
108. Metz C. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington : Indiana University Press, 1982. 327 p.
109. Murch W. *In the blink of an eye: A perspective on film editing*. 2nd ed. Los Angeles : Silman-James Press, 2001. 146 p.
110. Murray J. H. *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. New York : Free Press, 1997. 324 p.
111. Naumova L. Oleksandr Dovzhenko, Ivan Kavalieridze, Leonid Skrypnyk: The avant-garde and philosophical explorations of Ukrainian filmmakers of the 1920s. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*. 2023. Vol. 34, no. 43. P. 195–208.

112. O'Rawe D. The great secret: Silence, cinema and modernism. *Screen*. 2006. Vol. 47, no. 4. P. 395–405.
113. Pearlman K. Cutting rhythms: Shaping the film edit. Boston : Focal Press, 2009. 300 p.
114. Plato. Theaetetus. Sophist / transl. by H. N. Fowler. Cambridge : Harvard University Press, 1921. 480 p.
115. Poerio G. L., Blakey E., Hostler T. J., Veltri T. More than a feeling: Autonomous sensory meridian response (ASMR) is characterized by reliable changes in affect and physiology. *PLoS ONE*. 2018. Vol. 13, no. 6. Art. e0196645.
116. Reich W. Character Analysis / transl. by V. R. Carfagno. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1972. 545 p.
117. Rizzolatti G., Sinigaglia C. Mirrors in the brain: How our minds share actions and emotions / transl. by F. Anderson. Oxford : Oxford University Press, 2008. 242 p.
118. Rothberg M. Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2000. 336 p.
119. Rorty R. Contingency, Irony, and Solidarity. Cambridge : Cambridge University Press, 1989. 201 p.
120. Scheff T. J. Catharsis in Healing, Ritual, and Drama. Berkeley : University of California Press, 1979. 246 p.
121. Shaviro S. The Cinematic Body. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1993. 276 p.
122. Shaw L. Netflix Is Planning a Choose-Your-Own-Adventure 'Black Mirror'. *Bloomberg*. 2018. 1 Oct. URL: <https://www.bloomberg.com/news/articles/2018-10-01/netflix-planning-interactive-black-mirror-choose-your-own-adventure> (accessed: 16.02.2024).
123. Shlikhar T. Between history and memory: Cultural war in contemporary Russian and Ukrainian cinema : Doctoral dissertation. Pittsburgh : University of Pittsburgh, 2020. 199 p.

124. Shpolberg M. From the frontlines to the screen: Reinventing the war documentary in Ukraine. *Slavic and East European Journal*. 2024. Vol. 68, no. 3. P. 391–410.

125. Snyder B. *Save the Cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*. Studio City : Michael Wiese Productions, 2005. 195 p.

126. Sobchack V. *The address of the eye: A phenomenology of film experience*. Princeton : Princeton University Press, 1992. 354 p.

127. Sontag S. *Regarding the Pain of Others*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2003. 131 p.

128. Stern D. N. *The interpersonal world of the infant: A view from psychoanalysis and developmental psychology*. New York : Basic Books, 1985. 304 p.

129. Steyerl H. In defense of the poor image. *e-flux journal*. 2009. No. 10. URL: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> (accessed: 10.02.2026).

130. Strasberg L. *A dream of passion: The development of the method*. Boston : Little, Brown, 1987. 240 p.

131. Todorov T. *The Poetics of Prose* / transl. R. Howard. Ithaca : Cornell University Press, 1977. 272 p.

132. Vertov D. *Kino-eye: The writings of Dziga Vertov* / ed. A. Michelson ; transl. K. O'Brien. Berkeley : University of California Press, 2018. 344 p.

133. Waldron D. Pushing yourself into existence: Language, trauma, framing in Pat Collins's *Silence*. *Nordic Journal of English Studies*. 2014. Vol. 11, no. 3. P. 202–221.

ФІЛЬМОГРАФІЯ

- «Апокаліпсис сьогодні» (1979, реж. Ф. Ф. Коппола)
«Астенічний синдром» (1989, реж. К. Муратова)
«Атлантида» (2019, реж. В. Васянович)
«Безславні виродки» (2009, реж. К. Тарантіно)
«Білий птах з чорною ознакою» (1971, реж. Ю. Іллєнко)
«Бійцівський клуб» (1999, реж. Д. Фінчер)
«Гладіатор» (2000, реж. Р. Скотт)
«Голод-33» (1991, реж. О. Янчук)
«Гра престолів» (2011–2019, творці Д. Беніоф, Д. Б. Вайс)
«Декалог» (1989, реж. К. Кесльовський)
«Додому» (2019, реж. Н. Алієв)
«Донбас» (2018, реж. С. Лозниця)
«Дюнкерк» (2017, реж. К. Нолан)
«Залізні метелики» (2023, реж. Р. Любий)
«Земля» (1930, реж. О. Довженко)
«І будуть люди» (2020, реж. А. Непиталюк)
«Іній» (2017, реж. Ш. Бартас)
«Камінний хрест» (1968, реж. Л. Осика)
«Коридор» (1995, реж. Ш. Бартас)
«Кухар, злодій, його дружина та її коханець» (1989, реж. П. Гріневей)
«Манчестер біля моря» (2016, реж. К. Лонерган)
«Матриця» (1999, реж. Л. та Л. Вачовські)
«Меланхолія» (2011, реж. Л. фон Трієр)
«Новий кінотеатр «Парадізо»» (1988, реж. Дж. Торнаторе)
«Носоріг» (2021, реж. О. Сенцов)
«Піаніст» (2002, реж. Р. Поланські)
«Плем'я» (2014, реж. М. Слабошпицький)
«Пуститися берега» (Breaking Bad, 2008–2013, творець В. Гіллган)
«Розпад» (1990, реж. М. Бєліков)
«Серце Янгола» (1987, реж. А. Паркер)

- «Спіймати Кайдаша» (2020, реж. Н. Ворожбит)
- «Старим тут не місце» (2007, реж. Дж. Коен, І. Коен)
- «Таксист» (1976, реж. М. Скорсезе)
- «Ти — Космос» (2024, реж. П. Остриков)
- «Тіні забутих предків» (1964, реж. С. Параджанов)
- «Третя людина» (1949, реж. К. Рід)
- «Хороший, поганий, злий» (1966, реж. С. Леоне)
- «Хрещений батько» (1972, реж. Ф. Ф. Коппола)
- «Чорний лебідь» (2010, реж. Д. Аронофскі)
- «20 днів у Маріуполі» (2023, реж. М. Чернов)
- «21 грам» (2003, реж. А. Г. Іньярріту)



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

СЕРТИФІКАТ

учасника

науково-творчої конференції
«КУЛЬТУРНІ ОРІЄНТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА У СФЕРІ
АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: СУЧАСНІ ВИКЛИКИ ТА ПРОБЛЕМИ»

20 березня 2024 року

Омелянчук В.О.

**«ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ТА ЙОГО
ПОТЕНЦІЙНИЙ ВПЛИВ НА
УКРАЇНСЬКЕ АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО»**

Завідувач кафедри
режисури телебачення
Інституту екранних
мистецтв

Заслужений діяч мистецтв України
Вітер Василь Петрович



СЕРТИФІКАТ

підтверджує, що

Владислав Омелянчук

взяв участь
у Міжнародній науково-практичній конференції

**МИТЕЦЬ. МИСТЕЦТВО.
СПОЖИВАЧ. ЗМІНА ДИСПОЗИЦІЇ**

26 червня 2024 року

Сертифікат забезпечує 0,4 кредита ECTS

Президент Національної академії мистецтв України
ВІКТОР СИДОРЕНКО

Директор Інституту культурології
НАМ України
ГАННА ЧМІЛЬ

Директор Інституту проблем сучасного мистецтва
НАМ України
ІГОР САВЧУК

ORCID



Посвідчення № 308
від 12 червня 2024 року



Додаток Г

**Матеріали апробацій мистецької складової творчого мистецького
проєкту**



Авторський майстер-клас для студентів 4 курсу кафедри режисури телебачення на базі КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого, Україна, м. Київ, 10.04.2025.

Фото заходу



Авторський майстер-клас для студентів 1 курсу кафедри режисури та драматургії кіно і телебачення на базі КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, Україна, м. Київ, 20.02.2026.

Фото заходу

Міністерство культури України
Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого
Кафедра РЕЖИСУРИ І ДРАМАТУРГІЇ КІНО ТА ТЕЛЕБАЧЕННЯ

«МОМЕНТ КАТАРСИСУ»

Демонстрація мистецької складової ТМП



ДАТА:
10 ЧЕРВНЯ
2026 РОКУ

АДРЕСА:

КИЇВ, ЄВГЕНА КОНОВАЛЬЦЯ 18Д
Творчий керівник: Вітер Василь Петрович АУДИТОРІЯ 208-Б
Науковий консультант: Ангелова Ангеліна Олегівна

