

Міністерство культури та інформаційної політики України  
**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**  
**ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ імені І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО**  
**ЦЕНТР РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ**

**VIII МІЖНАРОДНА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ**

# **СУЧАСНІ ДОСЛІДЖЕННЯ В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА**

КИЇВ – 2023

УДК 7+008] – 047/37'06(082)

С 89

*Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного  
університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого  
(Протокол № 5 від 30.05.2023 р.)*

За зміст тез, достовірність фактів, цитат тощо відповідає автор.

**Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: збірник**  
С 89 матеріалів VIII Міжнародної науково-практичної конференції.  
27.04.2023 р. Київ : КНУТКТ імені І.К. Карпенка-Карого, 2023 с.  
ISBN 978-617-7992-51-5

VIII Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва», попри воєнні дії, відбулася, так би мовити, в широкому форматі. Мається на увазі й кількість учасників, і різноманітність представлених тем, проблем та шляхів їх вирішення у галузях сценічного, аудіовізуального мистецтва та культурологічних досліджень як в Україні, так і в їх зв'язку з міжнародним культурним простором.

УДК 7+008] – 047/37'06(082)

ISBN 978-617-7992-51-5

© Автори статей, 2023  
© Київський національний університет  
театру, кіно і телебачення  
імені І. К. Карпенка-Карого, 2023

# ЗМІСТ

## СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

### ***Безгін Олексій***

Мистецька освіта в Україні: напрями сучасного розвитку ..... 9

### ***Батицька Тетяна***

Постановки Галини Воловецької на сцені Національного театру імені Марії Заньковецької в 2000-х роках ..... 11

### ***Білан Василь***

Реклама як елемент маркетингової комунікації  
в театрі ..... 14

### ***Білаш Іван***

Документальний театр у контексті повномасштабної  
війни в Україні на прикладі вистав  
«Лишатися (не) можна...» Є. Резніченка  
та «Каго spigale» С. Мойсеєва ..... 17

### ***Борисяк Володимир***

Польський театр ім. А. Фредра у Станіславові  
в роках 1882-1898 ..... 22

### ***Бубнова Вікторія***

Трансформація жанру рецензії на сторінках журналу  
«Український театр» у 1970–1980 рр. .... 25

### ***Васильєв Сергій***

Суспільна роль театру в Європейському Союзі  
на сучасному етапі ..... 28

### ***Владимирова Наталія***

Українські митці у контексті реформування театрального  
простору: до висвітлення постаті М. Андрієнка-Нечитайла ..... 31

**Водяхін Єгор**

Культурогенез театрального мистецтва України ..... 34

**Гринишина Марина**

Сценічне мистецтво як форма суспільної рефлексії:  
соціальний театр в Україні у період російсько-української війни .... 39

**Задорожня Дар'я**

Драматургія на сцені сучасного театру ляльок:  
проблеми й перспективи оновлення ..... 42

**Зайцев Олег**

Театрально-декораційне мистецтво Закарпаття,  
як соціокультурний феномен ХХ століття ..... 44

**Іванова-Гололобова Дар'я**

Рефлексія смерті у постановках для дітей театрів ляльок України  
та Європи ..... 47

**Коновалова Вікторія**

Тренінг на основі акторських технік – як профілактика  
впливу ПТСР на дітей ..... 51

**Кухар Катерина**

Проблема розвитку мотивації в навчанні класичному танцю ..... 55

**Локтіонов Євген**

Термін «приспосовання» в контексті міждисциплінарних  
зв'язків ..... 59

**Недін Лариса**

Самбірський музей театрального генія українського відродження  
Леся Курбаса ..... 64

**Овчієва Леся**

Основи модерністичної стилістики у виставах Першого  
стаціонарного українського театру М. Садовського у Києві ..... 68

**Пахарчук Олександр**

Патріотизм як підґрунтя театральної діяльності  
в умовах російсько-української війни ..... 72

<b>Підлісна Любов</b>	
Інтоніяція – важливий елемент мовленнєвої виразності .....	76
<b>Полонський Валерій</b>	
Сучасні виклики фінансування театрів в Україні та методи пошуку їх недержавної підтримки .....	79
<b>Поляновська Людмила</b>	
Особливості фінансово-економічного функціонування театрів .....	85
<b>Ходаківський Дмитро</b>	
Вистава Л. Курбаса «Маклена Граса» як культурний каталізатор сучасних театральних пошуків .....	89
<b>Шестакова Дар'я</b>	
Соціокультурний феномен тілесності в театрі французького класицизму .....	92

## АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

<b>Бондарець Надія, Носенко Олексій</b>	
Звукорежисура подкастів як новий напрям у медіавиробництві .....	96
<b>Вітрів Владислав</b>	
Екзистенційна проблематика стрічки «Прості складнощі Ніко Фішера» режисера Яна-Оле Герштера як переосмислення концепції Direct Cinema .....	100
<b>Голіченко Юрій</b>	
Сучасні тенденції в кіномистецтві .....	103
<b>Демура Алла</b>	
Екранні образи жінки-нарциски та жінки-воїна як відзеркалення часу і соціокультурний феномен .....	106
<b>Журавльова Тетяна</b>	
Українська мова в дискурсі проблем сучасного українського екрана .....	109

### ***Маринін Артур***

Сучасні можливості синтезу звуку на прикладі  
цифрового синтезатора «Segum» ..... 13

### ***Марченко Іван***

Проривні інновації аудіовізуального мистецтва на шляху  
до технологічної сингулярності ..... 116

### ***Патрон Ірина***

Заокеанський режисер Вальтер Блондиненко  
та 12 фотографій Юліана Дороша ..... 19

### ***Петелько Сава***

Будівництво Київської кінофабрики: історія одного засідання .... 122

### ***Росляк Роман***

Документи комуністичних спецслужб про діяльність  
Олександра Довженка на Одеській кінофабриці ..... 124

### ***Сидорчук Тетяна***

Сценічні виступи з використанням екрана:  
короткий екскурс в історію ..... 126

### ***Станіславська Катерина***

Візуальність і видовищність у контексті неklasичної естетики .... 129

### ***Супрун-Живодрова Анастасія***

Трансформації дієгезису в українському сучасному  
ігровому кінематографі ..... 132

### ***Хіміч Андрій***

Режисура підтексту в ігровому кіно за допомогою  
сторітелінг-камери (на основі фільму  
Р. Естлунда «Трикутник смутку») ..... 136

### ***Чжан Цзівень***

Жанр уся в творчості Чжан Імоу ..... 139

### ***Цьона Антон-Григорій***

Біографічний фактор як інструмент роботи режисера з актором  
на прикладі фільму «Кит» Даррена Ароновскі ..... 141

### **Ярмонік Антон**

Новітні цифрові технології як засіб збагачення  
візуальної складової фільму ..... 145

## **КУЛЬТУРОЛОГІЯ**

---

### **Бабій Ігор**

Дослідження сучасного цифрового фотодруку  
для збереження та архівації фотографій ..... 148

### **Badalov Oleg**

Chernihiv's musical phenomena in the cultural  
space of nothern Ukraine ..... 153

### **Бенюк Петро**

Глобалізаційний вимір у діяльності  
Львівської національної опери ..... 156

### **Берест Павло**

Культурний капітал як цеголка творення знаних  
туристичних дестинацій ..... 160

### **Громадський Ростислав, Ялоха Тетяна**

SMM як засіб популяризації мистецького проєкту ..... 164

### **Деоба Сергій**

«La Revue Musicale»: історія успіху музичного видання доби  
модернізму ..... 166

### **Захарова Оксана**

Взаємозв'язок мистецтв у бальних церемоніалах ..... 170

### **Курбанов Георгій**

Сучасне дослідження фантастики як можливого  
прообразу майбутнього ..... 172

### **Литвиненко Алла**

Актуальні питання музичного джерелознавства  
і мемуаристики ..... 175

***Молчанова Тетяна***

Йосип Вітвицький: музично-педагогічна та композиторська діяльність у контексті української культури першої половини XIX ст. .... 178

***Оніщенко Олена***

Ремесло як чинник метамодернізму: культурологічний контекст ..... 181

***Палій Оксана***

Проблема реформування українського театрального мистецтва: медійний дискурс (1910-ті рр.) ..... 184

***Редя Валентина***

Феномен присвяти в музиці: генеза, різновиди, сучасні зразки ... 187

***Сітенко Тетяна***

Народний музичний інструментарій у концертному просторі Києва на рубежі XIX–XX ст. .... 190

***Терещенко Марина***

Методи дослідження гендерних стереотипів у візуальній культурі: семантичний диференціал ..... 195

***Тернова Марина***

Концепція Девіда Юма як складова англійської гуманістики ..... 198



# СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

---

**Олексій Безгін,**

*академік НАМ України, кандидат мистецтвознавства,  
професор, завідувач кафедри організації театральної  
справи Київського національного університету театру,  
кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ*

---

## МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: НАПРЯМИ СУЧАСНОГО РОЗВИТКУ

---

Конкурентоспроможність країн, в тому числі й України, в сучасних ринкових умовах дедалі більше залежить від інтелектуального капіталу країни. Саме він визначає базову основу інноваційного розвитку суспільства, впливає на усі галузі виробництва. У формуванні інтелектуального капіталу одним із важливих факторів є культура, що заохочує до найрізноманітніших форм творчого самовираження, сприяє вивченню традицій та їх оновленню, є тим живильним середовищем, що дає поштовх розвитку креативної економіки. Культура чимдалі більше стає чинником соціального та економічного прогресу, залучає населення до активної участі в побудові сучасної демократичної держави. Складовою художньої культури є мистецька освіта, яка забезпечує духовний розвиток людини, цілісний світогляд, творче самовираження. Інновації у мистецькій освіті, її реформування та оновлення дають відповіді на безліч питань у гуманітарній сфері, виробляють нові рішення та підходи до процесів соціокультурних змін, що відбуваються сьогодні в Україні.

У контексті дослідження проблем мистецької освіти потребують визначення концептуально-методичні засади реалізації мистецької освіти в системі гуманітарної політики держави. Адже законодавчі зміни, що були започатковані в освіті з 2016 року, безпосередньо торкнулися мистецької освіти, впровадили

нові поняття та нову форму підготовки фахівців мистецьких виконавських кадрів вищої кваліфікації.

Стратегічні напрями розвитку культурно-мистецької освіти в Україні, в контексті входження в загальноосвітній культурний простір, мають акцентувати здатність до трансформації і самовдосконалення особистості, здатність до вирішення проблем у різноманітних контекстах, креативність у творчості. Світогляд сучасного митця має поєднувати відмінності, вибудовуючи мости між культурами, формувати інтегральне мислення, що є основою стійкого розвитку суспільства. Але мультидисциплінарність і мультикультурність, які містяться в багатьох мистецьких практиках, мають враховувати напрацювання й досягнення національної мистецької школи. Враховуючи позитивні надбання інших культур, не забувати про українські здобутки.

Ці стратегічні цілі розвитку мистецької освіти мають досягатися шляхом здобуття теоретичних знань, загальних і фахових компетентностей, необхідних для творчої роботи у відповідній спеціальності. Для творчих спеціальностей галузі культури і мистецтва особливо важливими стають завдання підвищення рівня виконавської майстерності та поглиблення теоретичної гуманітарної підготовки. Слід врахувати світовий досвід у цій сфері та вітчизняні розробки з теоретичних і практичних питань.

Розвиток демократичного суспільства, громадянська освіченість, компетентність, професійна підготовленість нерозривно пов'язані зі змінами й удосконаленням системи освіти. Оновлення методологічного знання та концептуальних уявлень про сучасні тенденції в сфері мистецької освіти спрямовані на осучаснення і вдосконалення освітнього процесу. Ці нові знання сприятимуть якості освітнього процесу в мистецьких закладах вищої освіти, входженню України в загальноосвітній культурний простір Європи та світу. Творчий потенціал мистецької освіти покликаний забезпечити трансляцію гуманітарних і культурних цінностей сучасної України.

**Тетяна Батицька,**

заступниця керівника літературно-драматургічної частини. Національний академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, Львів

---

ПОСТАНОВКИ ГАЛИНИ ВОЛОВЕЦЬКОЇ  
НА СЦЕНІ НАЦІОНАЛЬНОГО ТЕАТРУ  
ІМЕНІ МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ  
В 2000-Х РОКАХ

---

Упродовж 1990-х–2010-х років, крім «репертуарних» режисерів Ф. Стригуна, А. Бабенко, В. Сікорського, а також О. Огородника, були особистості, які своєю режисерською працею збагачували творчі надбання заньківчан.

Близько п'яти років режисером театру Заньковецької працювала Галина Воловецька, нині – багатолітній головний режисер Львівської національної опери, де поставила вистави: «Маргаритка» А. Салакру (2001), «Анатоль» А. Шніцлера (2003), «Романтики» Е. Ростана (2004), «Серенада для судженої» О. Пчілки, С. Мрожека. Присутність режисерки надала афіші театру яскравих барв, відчуття свіжості, молодості, оновлення у досить «важкий» просвітницький репертуар станом на початок 2000-х. «Романтики» вже самою назвою задають тон майбутній постановці – і режисерка його дотримувалась: вистава насичена піснями та танцями, буфонадними костюмами, засобами театральності, юною енергетикою нового заньківчанського покоління, найголовніше – відчуття романтичної душі було присутнє чи не у кожному героєві, які мріяли, кохали, читали поезію та втілювали її в життя.

Сценічний простір художник організував абстрактно й разом з тим функціонально, про що писала Світлана Веселка: «Звичайно, весна. Сценограф Мирон Кипріян запрошує нас у квітучий сад. Китиці квітів, гірлянди з листя, легкі веселі букети – строфи поеми кохання, яку ще складатимуть, граціозні знаки весни. Довкілля мінливе, як квітнева погода. Його не обтяжують ме-

талеві стійкі, гойдалки, лави та інший садовий “інвентар”. Ним маніпулюють слуги просценіуму – молоді, ритмічні, динамічні, стильово-точні хлопці, які заслуговують на похвалу на рівні з виконавцями “іменних” ролей. В глибині сцени якесь сюрреалістичне дерево. Сучасне дерево пізнання добра і зла, бо, на думку сценографа, юні герої первозданні у своїх почуттях, як Адам і Єва! До речі, Ростан у настановчій ремарці зазначив: “дія може відбуватися де завгодно, аби костюми були красиві”. Вони красиві: легкі, із хитро вмонтованими в кружальця узору квітами. Дорога квітів» (Веселка, 2004). Хоча за визначенням автора дія відбувається «де завгодно», простежується схожість персонажів з італійською комедією дель арте (закохана пара В. Коржук, М. Кучма; А. Сніцарчук, О. Люта; Страфарель Ю. Хвостенко, Я. Кіргач – Арлекін; Бергман – Б. Козак, Паскіно – Я. Юхницький – Панталоне), експресивний темперамент дії та повсякчасне згадування Ромео і Джульєтти – надали виставі італійського характеру. У постановку не було закладено глибокого змісту, крім хіба що авторської думки про примарність будь-якої істини, однак вона стала нагодою для «апробування» сцени молодим заньківчанським поколінням, про що говорили театральні аналітики («Романтики», 2004, ЕР). У виставі задіяний оркестр, музичне оформлення Б. Сегіна, хореографія Н. Каспшишак.

Експериментальною роботою Г. Воловецької стала вистава «Серенада для судженої» (2005), у якій режисерка несподівано поєднала в одну виставу дві різні на стильовому, жанровому рівнях одноактівки – комедію положень «Суджена – не огуджена» О. Пчілки та п'єсу «Серенада» постмодерного автора С. Мрожека, про що М. Ілюк писала: «Викликає більше питань, аніж відповідей. Але молодий режисер виявила у цій роботі, а надто у її першій частині подиву гідне відчуття жанру. Г. Воловецька запропонувала музичне вирішення типової комедії положень О. Пчілки, дотримавши правил сучасного елегантного розважально-повчального “жарту”, в якому з однаковою бездоганністю акторам належить танцювати, співати, проводити драматичні діалоги, вести інтригу, носити костюми й, зрештою, з насолодою “подавати себе”. Імпровізаційну атмосферу підтримував інструментальний октет (керівник –

Б. Мочурад, композитор – Б. Сегін). І для досвідчених (Перепелиця – І. Гаврилів, Марія Василівна – І. Швайківська, Палажка – Н. Лісова), і для молодих (Хороший – Ю. Хвостенко, Варочка – М. Солук) виконавців, як і для молодого режисера, складні вимоги “легкого жанру” стали випробуванням на професіоналізм і доброю школою сценічної легкості та шляхетного гумору. Щодо драматургії С. Мрожека, то, барвисто, яскраво відтворивши сюжет твору, режисер не переобтяжувала виставу екзистенційними питаннями. Мешканки курника (Блонд – І. Швайківська, Бруна – М. Солук, Руда – Н. Лісова) ілюстрували свої барвисті костюми демонстративно “лубочними” характерами. Хіба що Лис у виконанні Ю. Хвостенка запам’ятовувався несподівано “трагічною” самотньою постаттю» (Ілюк, 2005, с. 49-55). Ймовірно, режисерові йшлося про смислові паралелі у двох таких різних творах, адже «женихання» є певною мірою розставленням пасток, так само як і полювання лиса на курочок, крім цього, у двох діях були задіяні ті ж самі актори, з яких «Мисливця»-залицяльника і Лиса – грав Ю. Хвостенко. Сценографія візуально акцентувала сюрреалістичність дійства: з елементами стилю модерн сіро-чорно-біла декорація та костюми героїв у жарті Олени Пчілки з обертанням кола змінилися на яскравий курник і пістрявих курочок у «боа». Сама ситуація – один чоловік-півень на зграю курок у кольорових халатиках – ніби розкривала фрейдівський підтекст попередньої цнотливої одноактівки з сімейного життя. «Трагічний» від знання неминучості своєї хижацької місії Лис у костюмі мага доповнював фантасмагоричність дійства.

Легкість сприйняття робіт Г. Воловецької, здійснених за «незамуленим» драматургічним матеріалом, яскрава театральність у поєднанні з музичністю – своєрідний її творчий почерк, який у час роботи в театрі ім. Марії Заньковецької лише набував характерних рис.

---

Веселка С. І сміх, і сльози, і любов... *Поступ.* 2004. № 410. 9.07.

Ілюк М. Тернопільські театральні вечори 2005. Дебют. *Просценіум.* 2005. №3(13). С. 49-55.

«Романтики» на сцені Театру ім. Марії Заньковецької. *Молода Галичина*. 2004. 15.06.

URL: <https://old.dailyviv.com/news/11519> (дата звернення: 14.05.2023).

**Василь Білан,**

*доцент, заслужений працівник культури України.  
Кафедра ОТС імені І.Д. Безгіна Київського  
національного університету, театру, кіно і  
телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*

---

РЕКЛАМА ЯК ЕЛЕМЕНТ  
МАРКЕТИНГОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ  
В ТЕАТРІ

---

Головна відмінність реклами в театральній сфері – це сам предмет рекламної комунікації. Вистава являє собою особливу мистецьку продукцію, яка не має аналогів у інших галузях. Сучасним театрам потрібне застосування маркетингових технологій для підтримки інтересу до вистав, формування лояльності та позитивного ставлення споживачів театральних послуг. Перш ніж говорити про маркетингові комунікації в театральній сфері, слід враховувати низку особливостей: а) споживач отримує не матеріальний товар, а моральне й естетичне задоволення, задоволення в культурному дозвіллі. Театральна послуга прив'язана до місця, тобто споживач повинен сам прийти в театр і подивитися виставу. Маркетингові комунікації в сфері культури і мистецтва мають на меті поширення художнього продукту одночасно з досягненням високих фінансових показників. Однак у пріоритеті все-таки мистецька, а не лише комерційна складова. Якщо порівнювати театральну сферу з бізнес-середовищем, то в бізнесі матеріальний продукт створюється, спираючись на потреби споживача, а в сфері мистецтва спочатку створюється художній продукт і лише потім

відбувається пошук потенційних глядачів, які віддадуть перевагу цьому продукту. В маркетингових комунікаціях у театральній сфері продукт хоч і спирається певною мірою на потреби цільових груп громадськості, але переважно причиною його виникнення є художня цінність. У сфері бізнесу продукт з'являється, зважаючи на потреби ринку. Оскільки конкуренція на ринку театральних пропозицій збільшується, важлива роль у сфері театального мистецтва відводиться проблемі збереження свого глядача, а не лише пошук нового. Діяльність театру спрямована саме на глядача, бо він є невід'ємною частиною творчого процесу; виступає об'єктом комунікативного впливу і адресатом трансльованих цінностей та ідей, а також значною мірою джерелом фінансової підтримки театру. Тому театру потрібно виконати низку завдань, спрямованих на досягнення бажаного рівня взаємодії з публікою. Ще одна особливість театального ринку полягає в тому, що вистава як продукт театального мистецтва є матеріальним естетичним цілим лише тоді, коли відбувається показ вистави. Таким чином, можна сказати, що товаром на ринку театральних послуг виступає те, чого не існує в реальності. Отож на театальному ринку об'єктом купівлі-продажу виступає не сама вистава як така, а її образ-ідеальна художня цілісність, наділена унікальною естетичною цінністю.

За думкою відомих театральних діячів, привабливість театального продукту може полягати в наступному: улюблені актори, бренд театру, ім'я популярного автора або назва творів, ім'я режисера. В сучасних умовах на театальному ринку в пріоритеті не стільки новизна, скільки вміння зайняти певні позиції в інформаційному полі суспільства, де боротьба точиться за популярність, за інтерес і увагу глядача. Попри те, що вистава визначається як продукт художньої творчості, але ж якщо розглядати театральну діяльність з точки зору економіки, то її можна віднести і до сфери послуг. Основною відмінною ознакою послуги можна вважати її невідчутність. Крім цього, послуги мають й інші особливості, такі як невіддільність надання та споживання, проблематичність ціноутворення, відсутність прав власності на отриману послугу. Невідчутність послуг означає відсутність можливості відчуту, спробувати придбаний товар. Споживачеві,

який прийшов у театр, навряд чи вдасться оцінити виставу (театральну послугу) до її показу. Поряд з невідчутністю слід зважати на невіддільність надання послуги та її споживання. Так, наприклад, показ театральної вистави глядачам відбувається в одному і тому ж місці, в певному театрі. Показ вистави буде зірваний, якщо жоден глядач не прийде в призначений час у призначене місце. Щодо відсутності права власності на послугу, то це, мабуть, є однією з характерних ознак надання послуг. Придбавши будь-який матеріальний товар, покупець стає власником даного товару, він має право використовувати його в своїх цілях, причому необмежену кількість часу. Послуга ж надається лише на якийсь певний проміжок часу, у випадку з наданням театральних послуг споживач знаходить доступ до перегляду вистави. Повертаючись до питання комунікацій у театральній сфері, відзначимо, що основна сутність діяльності театру, як вже згадувалося раніше, спрямовна на взаємодію з аудиторією. Сьогодні склалася така ситуація, що в театральній сфері необхідно приділяти увагу роботі з широкою аудиторією. Театрам потрібно намагатися знаходити баланс між прийняттям художніх рішень і вибором глядачів. Для театрів дуже важливо вдосконалювати свою маркетингову політику, для того щоб долати такі труднощі, як висока конкуренція, економічна необхідність підвищення ціни на квитки і потреба в фінансуванні. Маркетингова комунікація не обходиться без рекламної діяльності. В сучасних умовах потреба в рекламній комунікації театрів обумовлена необхідністю стимулювання глядацького попиту. Рекламу театального продукту, а саме вистави, можна розглядати як форму масової комунікації, в завдання якої входить переклад якості постановок на мову потреб і запитів споживачів. Рекламна комунікація також допомагає скоротити ступінь невизначеності поведінки споживача, тому що більшість потенційних глядачів не знають, що саме вони зможуть побачити на сцені. Реклама театральної установи може бути: інституціональна (спрямована на створення іміджу закладу культури); систематична (інформує про постановки або нові події та послуги), популяризаторська (наприклад, оголошує про спеціальну ціну на виставу). Реклама творчої продукції (спрямована на створення



стійкої репутації поточних репертуарних вистав) Говорячи про канали комунікації, відомий маркетолог Ф. Котлер класифікує їх за принципом персоніфіковані та безособові канали. При персоніфікованому каналі в комунікації мають бути задіяні хоча б дві людини. Перевагою даного каналу є можливість знаходження індивідуального підходу в спілкуванні з кожною окремо взятою людиною. Найефективнішою формою персоніфікованої комунікації для залучення людей на виставу, на думку Ф. Котлера, можна вважати відгуки глядачів про переглянуту виставу.

**Іван Білаш,**

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

---

ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ТЕАТР  
У КОНТЕКСТІ ПОВНОМАСШТАБНОЇ  
ВІЙНИ В УКРАЇНІ НА ПРИКЛАДІ ВИСТАВ  
«ЛИШАТИСЯ (НЕ) МОЖНА...»  
Є. РЕЗНІЧЕНКА ТА «KARO SPIRALE»  
С. МОЙСЕЄВА

---

Після початку повномасштабного вторгнення росії, поміж усіх нагальних проблем, постало питання комунікації театрального світу із глядачем. Можна сказати, що театральный світ зіткнувся із онтологічним питанням – чим театр є і чим він має бути. І якщо брати театр як установу, яка має ставити суспільству незручні запитання, часто не пропонуючи шляхи до їх вирішення, то виникає питання актуальності: «Яким театр має бути саме сьогодні?» Тобто у якій формі найкраще ставити ці «незручні запитання». Документальний театр постає відповіддю на це. Він чесний, безперечно суб'єктивний, але він відвертий, без зайвих

метафор та пафосу говорить про те, що болить саме зараз. А найголовніше – оскільки війна досі триває, він чи не єдиний здатний об'єднати «простір і час», бо невідомо, яку кількість злочинів росії ще можуть викрити, так само, як і невідомий подальший перебіг усіх подій, тому документальний театр «документує» те, що відбувається зараз і говорить про наболіле досить відверто, а найголовніше – через свою специфіку, описану вище, – він завжди на часі, оскільки це реальні люди, події або статистичні дані, які розповідають про свої болі самі й тоді, коли болить, у цьому разі – зараз.

Документальний театр не є новим явищем для світового театру. В 1925 році Ервін Піскатор ставить виставу «Не зважаючи ні на що», де основу перфомансу становить стенограма виступів у Рейхстазі, тож не дивно, що саме із цією подією пов'язують виникнення документального театру як явища. Документальний театр як явище не схожий на класичну театральну виставу, зазвичай у його основі – вирізки з газет, статистичні дані або навіть «збірка новин за день». Не варто, втім, припускати, що це суха, бездушна хроніка, яку глядач міг би знайти і прочитати сам.

Документальний театр стає популярним саме завдяки цікавій композиції та акторській роботі, це постійний пошук і робота з актуальним контекстом. «Документальний театр сьогодні широко відомий у багатьох країнах світу, де він почав розвиватися ще з середини минулого століття. Зокрема, це Роял-Корт і Tricycle Theatre у Великобританії, шотландський театр «7:84», «Живий театр» у США, театральна група Rimini Protokoll в Берліні та інші» (Демідко, 2021).

Почавши своє існування як «композиційне висвітлювання історичних хронік», документальний театр робить величезний крок вперед саме тоді, коли з'являється вербатім. «Цей метод широко використовується в останні кілька десятиліть в актуальному театрі. У його основі театральна технологія, в процесі якої п'єса створюється на основі інтерв'ю, дослівно розшифрованих драматургом із збереженням особливостей оригінальної мови, і точно відтворених на сцені артистами. У процесі підготовки такого матеріалу широко використовуються біографічні та ет-

нографічні дослідження, усна історія, різні види інтерв'ю тощо» (Бурнашов, 2015).

Більшість п'єс, зібраних за цим методом, гостросоціальні та провокативні, оскільки використовувані інтерв'ю часто залишаються без редагування, для того щоб не уникати реальності, а передавати її глядачеві такою, якою вона є. Із усіма недоліками, нюансами та нецензурними висловами людини, в якій брали інтерв'ю. Що часто може формувати неабиякий інтерес публіки та слугувати драматичним сюжетним поворотом для самої вистави.

Документальний театр доволі популярне явище і в Україні. Одним із перших прикладів вистави цього жанру можна вважати «Місто на Ч» 2011 року у Черкаському академічному обласному українському музично-драматичному театрі. Шестеро драматургів – Н. Ворожбит, М. Гоманюк, А. Май, Є. Марковський, О. Гвоздік, М. Нікітук створили виставу на основі зібраного матеріалу про місто та його мешканців.

Також у контексті документального театру України не можна не згадати «Театр переселенця», він працював із людьми, які виїздили зі Сходу України через війну, що набирала обертів. «Робота театру розпочалася навесні 2015 року з проекту, “Де схід?”, який уперше був презентований у Львові в рамках форуму “ДонКульт”, а вже восени того ж року в “Театру переселенця” з'являється постійне приміщення. Найвідомішим на сьогодні став спектакль “Миколаївка»» (Демідко, 2021).

Український режисер, народний артист України, Станіслав Мойсеев на початку повномасштабного вторгнення поставив у Литві документальну виставу «Karo spirale». Слід сказати, це не перша робота С. Мойсеева із документальним театром. На сцені Національного драматичного театру ім. І. Франка та із допомогою Міжнародної антинаркотичної асоціації було створено «арт-проект, у якому клієнтам реабілітаційних центрів було надано можливість здобути акторські навички і відновити в театральних сюжетах драматичні ситуації з пережитого ними самими минулого» Гоманюк, 2014).

«Karo spirale» – це документальна вистава, створена за методом вербатім, які брали у людей, що переживали війну в Україні.

Від 90-річної бабусі до 7-річної дівчинки. «... театр може і повинен бути зброєю проти війни, руйнуючи будь-яку байдужість до того, що відбувається сьогодні в Україні» (ЕР, 13.04.2023). Вистава створює культурний міст між Україною та Литвою, порушуючи питання існування у воєнних умовах дітей, військових, людей літнього віку й акторів зокрема. Як і будь-яка вистава документального театру вона не робить висновків, вона лише окреслює ситуацію, в якій опиняються люди і що вони відчують при цьому. Запитання собі ставить сам глядач, бо на запитання шкільного штибу: «Що хотів сказати режисер?», С. Мойсеев відповідає іронічно і риторично: «А що ви самі можете про це сказати?»

Так само резонує документальна вистава щодо людей, які пережили окупацію Херсона «Лишатися (не) можна...» режисера Євгена Резніченка. Цікаво, що Херсон колись був частиною документального перформативного проєкту про міста. «Херсон – це...» – вистава, що розповідала про тоді ще мирне місто Херсон із усіма його принадами та вадами.

«Лишатися (не) можна...» – це семеро акторів, які розповідають, як довелося співіснувати з ворогом і пробиратися через його блокпости. «Для нас важливо донести іншим, що на окупованій території залишаються люди, зокрема працівники нашого театру, які не пішли на співпрацю з окупантами, які не виїхали не тому, що чекали «руський мір» (ЕР, 12.04.2023). Нехай зараз Херсон вже звільнено, цей наратив лишається актуальним для тих територій України, які досі перебувають під окупацією.

Документальний театр – провокативний і непримиримий, він б'є в саму серцевину, без зайвих естетичних прикрас, цензурування чи втечі від реальності. Він не розважає, але і не відповідає, не підказує, як жити далі, що робити. Послугуючись мовою метафор, що є нехарактерною для документального театру, документальний театр – концентрат мистецтва. Якщо «розбавити» його – вийде вже звична ігрова чи психологічна драма; сам по собі – він чесний субстрат, який просто і виразно говорить про наболіле.

- Бурнашов, І.Ю. (2015). *Документальна драма на сцені театрів України (оглядова довідка за матеріалами преси, неопублікованими документами та Інтернеті 2014-2015 рр.)*. Національна парламентська бібліотека України. Інформаційний центр з питань культури та мистецтва. ДЗК. Вип. 12/4.
- Гоманюк, М.А. (2014). Урбаністичний напрям у сучасному українському документальному театрі. *Наукові записки Херсонського відділу Українського географічного товариства. Зб. наук. праць*. Херсон: ПП Вишемирський В.С. Вип. 6. С.19-22.
- Демідко, О.О. (2021). Феномен документального театру та його вплив на театральну культуру України. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: філософія, культурологія, соціологія*. №22. С. 45–51.
- У Києві Херсонський драматичний театр імені Миколи Куліша представив прем'єру документальної постановки «*Лишатися (не) можна...*». Укрінформ  
URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3597261-rimma-zubina-dokumentue-ak-herson-cinit-sprotiv-rosijskij-okupacii.html> (дата звернення 12.04.2023).
- Naisiuose įvyko Ukrainos teatro trupės spektaklio „Karo spirale“ premjera*.  
URL: <https://naisiai.lt/naisiuose-ivyko-ukrainos-teatro-trupes-spektaklio-karo-spirale-premjera/> (дата звернення 13.04.2023).

**Володимир Борисяк,**

*магістр мистецтв, докторант/аспірант.  
Інституту Мистецтв Польської академії наук*

---

**ПОЛЬСЬКИЙ ТЕАТР ІМ. А. ФРЕДРА  
У СТАНІСЛАВОВІ,  
В РОКАХ 1882-1898**

---

Історія польського театру в Станіславові бере свій початок з благодійного концерту на користь жертв повені, що відбувся 8.VI.1845 р. в «Залі Сакса». Під час концерту аматори у супроводі оркестру виконали німецькою мовою уривки з опер «Норма» В. Белліні та «Набукко» Дж. Верді. Того ж року «любителі драматичного мистецтва» на користь постраждалих від повені зіграли три польські та три німецькі п'єси. Слід зазначити, що у ті часи Станіславів часто відвідували з добродійними виступами польські театральні трупи: Т. Л. Борковського (1851-53,1855-58); К. Лобойка (1862,1864); А. Мілашевського (1862-63), П. Возняковського (1864-65,1870,1871,1874); Дж. Бенди (1866); М. Штенгеля (1867-68); Л. Степовського у 1879 і 1889 рр. з трупю Краківського театру та ін. У 1879 р. у Станіславові було засноване Музичне товариство ім. С. Монюшка, яке діяло до 1918 року. Власне, цьому Товариству місто завдячує будівництвом театру. Урочисте відкриття новозбудованого театру відбулося 18.IV.1882 р. п'єсою «Дівочі обітниці» Александра Фредра. Виставу було зіграно новоствореним театральним колективом ім. А. Фредра. Так почала свою діяльність «третя постійна польська сцена» в Галичині (після Львова та Кракера), на чолі з Л. Квецінським. Як зазначає К. Естрайхер, заснувати у Станіславові професійний стаціонарний театр наважився «талановитий актор Люціан Квецінський, уклавши контракт у лютому 1892 р., згідно з яким він отримав від Музичного товариства право виступати протягом шести років по чотири місяці на рік». До акторської трупи театру ім. О. Фредра, крім подружжя Квецінських, входили: Г. Шиманська, К. Гаєвська, М. Збоїнський, Я. Мілевський, В. Бориславський та інші. Репертуар театру скла-

дався з п'єс: «Костюшко під Рацлавіцами» В. Анчица, «Пан Дамази» Я. Блізінського, «Уріель Акоста» К. Гуцкова, «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра, «Вільгельм Телль» і «Розбійники» В. Шиллера та інші. Окрім того що театр ім. А. Фредра проводив свою театральну діяльність чотири місяці на рік у Станіславові, в 1892-1893 рр. він також перебував на гастролях у Перемишлі, Тернополі, Криниці, Коломиї, Стрию, Новому Сончі та Ярославі. Проте від початку свого заснування театр відчував фінансові проблеми. Зважаючи на це, а також на хворобу дружини та інші сімейні проблеми Л. Квецінський у грудні 1893 р. звільняється з посади директора й узагалі з театру. У 1893 році посаду директора театру посів актор і режисер Владислав Антоневський, який керував ним з перервою до 1898 року. А у 1894 р. В. Антоневський керував театром спільно з В. Яворським. На початку свого перебування на посаді директора театру В. Антоневський запрошував до співпраці багатьох відомих зірок польської сцени. Тому в 1894 р. на афіші театру, крім інших п'єс, з'явилися «Розбійники» В. Шиллера та «Отелло» В. Шекспіра за участі у головній ролі Р. Желазовського; «Мазепа» Ю. Словацького за участі Х. Моджеєвської, С. Херовського, В. Яворського та Р. Желазовського. Слід зазначити, що це був третій виступ великої зірки польської сцени Х. Моджеєвської у Станіславові. У грудні 1894 р. Х. Моджеєвська на запрошення директора театру В. Антоневського власним коштом приїхала до Станіславова, щоб зіграти у доброчинній виставі на дохід театру А. Фредра і звернутися до публіки, щоб «підтримали третю стаціонарну польську сцену» й тим самим «показали важливість цієї сцени» для «піднесення національного духу». Увечері 3 грудня 1894 року глядачі могли насолоджуватися чудовою грою видатної польської актриси – Хелени Моджеєвської, в ролі Амелії у п'єсі Ю. Словацького «Мазепа» на сцені польського театру ім. А. Фредра. Рецензент газети «Kurier Stanisławowski» повідомляв: «Поява чудової артистки на сцені <...> була зустрінута бурхливими оплесками, котрі постійно повторювалися. Після четвертої частини, на сцені для артистки пролунали шалені овації. Станіславівська публіка піднесла їй величезний вінок, і відповідну промову виголосив п. д-р Лорш. Потім їй вручили чудові пам'ятні віночки від артистів

місцевого театру, а п. Антоневський виголосив промову також і від Музичного товариства ім. Монюшка». У ті роки труппа театру налічувала 29 чоловік, а саме: В. Антоневський, В. Яворський, А. Ерліх, Г. Херман, С. Міліч, Е. Ружанська та інші. Репертуар же Польського театру ім А. Фредра складався з п'єс: «Костюшко під Рацлавичами» В. Анчиця, «Казимир Великий і Естерка» С. Козловського, «Краків'яни і горяни» Я. Камінського, «Клуб холостяків» В. Балущкого, «Власник кузень» Г. Онета, «Мадам Сан Жене» В. Сарду, «Гамлет» В. Шекспіра, «Ревізор» М. Гоголя, «Пан Йовяльський» та «Дами та гусари» А. Фредра та інші. Тим часом у 1896 р. офіційний лист від муніципалітету Станіслава до Високого Крайового Відділу у Львові повідомляв, що Музичне товариство ім. С. Монюшка розриває «договір з п. Антоневським та Яворським, а з 1 жовтня ц. р театральний зал орендував пан Рецький, котрий під назвою Театр ім. Монюшка в Станіславі почав виставляти вистави <...>». Таким чином, «третьою стаціонарною польську сцену» у Станіславі позбавили постійного театрального приміщення. Однак театр ім. А. Фредра проіснував до 1898 р., лише як мандрівний театр. Але 30.VIII.1898 р., на сцені літнього театру в Станіславі, комедією Г. Мозера «Кавалер з фіалками», Театр Польський ім. А. Фредра завершив свою багаторічну діяльність. Рецензент газети «Kurier Stanisławowski» із сумом констатував, що: «Театру Польського ім. Александра Фредра під керівництвом пана Антоневського вже не існує» і що всі зусилля «доколя заснування й утримання третьої постійної польської сцени, колись буде належно оцінено».

---

У тезах-довіді викладено короткий нарис з історії Польських Театрів у Станіславі, в роках 1845-1897. А саме – де приділяється увага деяким питанням становлення Польського стаціонарного театру ім. А. Фредра, Польського театру ім. С. Монюшка.



**Вікторія Бубнова,**

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

---

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРУ РЕЦЕНЗІЇ  
НА СТОРІНКАХ ЖУРНАЛУ  
«УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР» У 1970–1980 рр.

---

Сьогодні немає однозначного і чітко сформульованого класичного визначення жанру рецензії. Спираючись на визначення цього жанру в різних джерелах, зокрема, у журналістиці («Словник театральних термінів» (Григораш, 1974, с. 212)), у музикознавстві (навчальний посібник «Музична критика: теорія та методика» (Зінкевич, Чекан, 2007, с. 87)), театрознавстві («Опанування жанрів журналістики в рамках семінару з театральної критики» (Васильєв, 2008, с. 67)), можна узагальнити, що рецензія – це публіцистичний жанр періодичної преси, який має кваліфіковано проаналізувати і осмислити ідейний зміст і художню цінність твору, об'єктивно оцінити професійну майстерність авторів вистави, висловити аргументовані критичні зауваження.

У жанрі рецензії театральні критики виступають найчастіше на сторінках преси у 1970-80-х роках – роблять огляди, короткі рецензії-репліки в колонках щотижневих видань, усні розбори вистав під час фестивалів, а також розгорнуті комплексні рецензії на сторінках професійних видань (наприклад, у журналі «Український театр», газеті «Культура і життя»). В. Неволов у своєму дисертаційному дослідженні зазначав, що у 1970-80-ті роки 34% театральних-критичних матеріалів становила саме рецензія. (Неволов, 1988, с.11)

На сторінках журналу «Український театр» з 1970-го по 1990 рік було надруковано понад 320 рецензій у рубриці «Огляди, рецензії» та «Рецензія». З них на період з 1970-го по 1980 рік припадає 190 матеріалів у жанрі рецензії, а з 1980-го по 1990 рік – 130 матеріалів.

Автори, які постійно писали огляди та рецензії, — Ю. Бобошко, Ю. Богдашевський, С. Веселка, С. Васильєв, В. Гайдабура, А. Драк, В. Жежера, В. Міліца, Т. Моцар, В. Неволов, Л. Приходько, О. Саква, А. Спиридонова, А. Сулименко, О. Чепалов. Автори, які писали час від часу у рубриці «Огляди, рецензії» – В. Заболотна, Т. Забозлаєва, Л. Клевцова, І. Мамчур, Н. Новоселицька, Л. Ноге, Ю. Станішевський, Д. Шлапак.

Можна виділити такі типи рецензій, видрукуваних на сторінках журналу «Український театр» у 1970–80-х роках:

- розгорнута рецензія на виставу;
- рецензія-огляд (фестивальний, прем'єри сезону, спільна тематика вистав тощо);
- змішані жанри: рецензія-проблемна стаття, рецензія-творчий портрет, рецензія-інтерв'ю;
- рецензія у довільній формі (нотатки критика, нарис, есей).

Якщо подивитись на увесь масив текстів у жанрі рецензії, опублікованих у 1970–1980-х роках, то помічаємо наступну динаміку. На початку 1970-х журнал публікував короткі рецензії, що включали у себе розбір ідейно-тематичного змісту вистави, актуальність тематики, давали моральну оцінку характерів і вчинків героїв тощо. З середини 1970-х часто бачимо на сторінках журналу рецензії зі складною структурою побудови тексту: поділену на окремі частини, кожна з яких має свій підзаголовок, порівняння різних режисерських трактувань, використання принципу порівняльного аналізу п'єси і вистави (наприклад, такі матеріали, як: С. Веселка «Вистава про кохання... Про кохання? (№1, 1974), Ю. Богдашевський «Мова, яку розуміє глядач» (№4, 1977), А. Сулименко «Вечори з українською класикою» (№4, 1977) та ін.). У статтях поступово з'являються аналіз режисерського задуму, образно-пластичного вирішення вистави, акторських робіт.

Окремо треба відзначити особливості рецензій-оглядів цього періоду: їх вирізняє великий обсяг (дві – чотири сторінки); матеріали поділені на окремі частини, кожна з яких описує різну виставу, містять назви/під-назви, на початку яких є один-два абзаци, що пояснюють привід написання, – фестиваль однієї п'єси, огляд вистав дитячих театрів, вистав театрів ляльок тощо.

Рецензії-огляди містять і короткі портрети театральних колективів тощо.

У рубриці «Огляди, рецензії» час від часу трапляються матеріали, які по суті є проблемними статтями (скажімо, стаття Ю. Богдашевського «Три проблеми в сукупності» (№2, 1971) – про проблеми режисури у ТЮГах; рецензія Л. Клевцової «Три в одному» (№1, 1972) – торкається проблеми репертуару; публікація М. Соколянського «Вибір п'єси: система чи випадковість?» (№1, 1977) – крім того, що є рецензією, ще піднімає проблему репертуарної політики в театрах).

Іноді в рецензіях значна частина тексту є, власне, портретом актора в ролі (наприклад, стаття Л. Віриної «З героєм нарівні» (№5, 1975) або портретом театру – Ю. Богдашевський «Це клопітне новосілля» (№1, 1979)).

У 1980-х роках помітно змінюється стиль рецензій – обсяг стає більшим, за структурою текст єдиний, майже повністю зникає поділ на окремі частини. Рецензії детально аналізують режисерську концепцію, сценографічний образ, рівень акторської майстерності, фіксують мізансценічний малюнок, музичне оформлення тощо.

З другої половини 1980-х років помітно змінюється і стиль подачі матеріалу: до основних назв матеріалів у рубриці «Рецензія» починають додавати підзаголовки, що уточнюють, розширюють різновиди жанру – «полемічні нотатки», «нотатки критика» тощо. Наприкінці 1980-х років відбувається входження у професію молодих авторів (М. Николаєнко (Котеленець), Г. Шерман, Г. Липківська), у журналі «Український театр» з'являється молодіжна редакція, і молоді автори активно експериментують зі стилем подачі матеріалів, у тому числі у жанрі рецензії: рецензія-есеї, рецензія-нарис тощо.

У цей період рецензія майже не вдається до переказу сюжету (як це часто було в статтях 1970-х років), більше уваги приділяє аналізу режисерського задуму, акторським знахідкам у трактуваннях образу, розшифровує просторові концепції сценографії; рецензенти частіше застосовують професійну лексику, театральну термінологію тощо.

- Васильєв, С.Г. (2008). *Опанування жанрів журналістики в рамках семінару з театральної критики*. Навчальний посібник. Київ: Факт.
- Григораш, Д.С. (1974). *Журналістика у термінах і виразах*. Довідник. Львів: Видавниче об'єднання «Вища школа». 295 с.
- Зінькевич, О., Чекач, Ю. (2007). *Музична критика: теорія та методика*. Навчальний посібник. Чернівці: Книги – ХХІ. 424 с.
- Неволов, В.В. (1988) *Театральный процесс на Украине и критика семидесятих годов* : автореф. дисс. ... канд. Искусствоведения : 17.00.01 «Театральное искусство». Киев. Гос. институт театрального искусства им. И.К. Карпенко-Карого.

**Сергій Васильєв,**

*кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри ОТС імені І.Д. Безгіна Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*

---

**СУСПІЛЬНА РОЛЬ ТЕАТРУ  
В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ СОЮЗІ  
НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ**

---

Театральне мистецтво у специфічний спосіб цілісно і конкретно-чуттєво відображає життя за допомогою сценічної дії виконавців перед глядачами. Ця дія розгортається у мереживі складних прямих і зворотних зв'язків – емоційному спілкуванні виконавців і глядачів, в якому життя, представлене виконавцями, стає частиною життя глядачів, сприяючи розкриттю їх художніх потенціалів і розширюючи їх духовні горизонти. Таким чином, театральне мистецтво виконує множину соціальних функцій.

Ієрархія соціальних функцій театрального мистецтва є мінливою. Вона залежить від історичних, суспільно-політичних обста-

вин тощо. Театр тісно пов'язаний з усіма суспільними процесами, що виводять на авансцену одні соціальні функції та відсувають на другий план інші. З огляду на багатопланову залежність театру від суспільної підтримки (у тому числі через так звану «хворобу Бомола» – природну збитковість виконавського мистецтва), він має повсякчасно доводити суспільству свою значущість тут і зараз.

11, 12 і 13 листопада 2020 року у Дрездені відбувся Європейський театральний форум («Європейський театральний форум 2020: Європейське виконавське мистецтво у фокусі»), який, за словами організаторів, став першим в історії офіційним діалогом між представниками театрального мистецтва і політиками Європейського Союзу (далі – ЄС). За його підсумками 12 провідних європейських мереж театру і виконавського мистецтва підписали Дрезденську декларацію, закликавши політиків ЄС розробити і впровадити загальноєвропейський план відновлення європейського театру під час і після пандемії COVID-19 і сформулювавши низку конкретних пропозицій для забезпечення його сталого майбутнього (The Dresden Declaration, EP).

Але перш ніж наголошувати на впливі пандемії COVID-19 на європейський театр, описувати його ключові проблеми і пропонувати шляхи подолання цих проблем, автори Дрезденської декларації зосередили увагу на визначенні унікальної цінності театру та виконавського мистецтва, розглянувши її під різними кутами зору, що відображали позиції двох груп учасників Європейського театрального форуму – театральних діячів і політиків – і водночас встановлювали дві перспективи її оцінки – позачасову, зосереджену на сутності театрального мистецтва, і актуальну, зосереджену на суспільній ролі театру на сучасному етапі.

Перший – театральний – погляд на цінність театру визначає театральне мистецтво потужною величною формою художнього вираження, яка захоплює розум, стимулює роздуми і сприяє естетичному розвитку, розкриває і творить красу світу, допомагає людям вийти за межі буденного і живить почуття особистої свободи. Другий – політичний – вказував на роль театру в розвитку демократії, соціальної згуртованості, критичного мислення, ем-

патії та уяви і міжкультурного діалогу; саме цій суспільній ролі театру було приділено основну увагу (4/5 обсягу характеристики цінності театру).

Автори Дрезденської декларації зазначили, що театр має невід'ємну властивість просувати гуманітарні цінності, даючи змогу громадянам будь-якого віку розуміти та приймати різні точки зору, що є важливим для здорової демократії. Він сприяє об'єднанню громадян і здатен надати різним спільнотам простір та інструменти для участі в діалозі й висвітлення турбот і почуттів, обійдених суспільно-політичною увагою. Це сприяє громадянській активності та соціальній згуртованості, виконуючи основні умови не лише для процвітання, а й для самого існування ЄС.

Театр організовує зіткнення глядачів з неочікуваними, безпосередніми і необрамленими повідомленнями, запрошуючи їх колективно критично подивитися на сучасну дійсність. У часи цифрових технологій, коли доступ до інформації є легким, а моделі осягнення дійсності спрощеними, театр втілює якості, яких бракує, – лишається одним з небагатьох засобів, що дає можливість критично осмислювати складне середовище життя та заохочує критичне мислення.

При тому театр пробуджує дуже особливу людську якість: здатність ідентифікувати себе з «іншим», співпереживати герою або виконавцеві на сцені. Театр є дзеркалом сучасного суспільства, що з'єднує культурну спадщину зі складнощами сьогоденної дійсності та уявленнями майбутнього. Емпатія та уява мають ключове значення для передбачення сталіших соціальних й економічних моделей, що знову-таки важливо для перспектив ЄС.

Важливою для ЄС є й здатність театру сприяти міжкультурному діалогу. Транскордонна мобільність театральних діячів і вистав сприяє усвідомленню та поцінуванню розмаїття мов і естетик як в Європі, так і за її межами. Співпраця у галузі театру та виконавського мистецтва допомагає формувати спільну ідентичність і спільні цінності європейців.

Отже, суспільна роль театру в ЄС на сучасному етапі полягає у тому, що він сприяє розвитку демократії, посилює соціальну згуртованість, стимулює критичне мислення, живить емпатію та

уяву і сприяє міжкультурному діалогу. Наявність у театру таких соціальних функцій, значущих для суспільно-політичного розвитку ЄС (і викладених мовою, звичною та зрозумілою для політиків ЄС), дає європейським театральним діячам підстави говорити про загальноєвропейську додану вартість театру і закликати впроваджувати механізми його підтримки саме на рівні ЄС.

---

The Dresden Declaration. URL: <https://www.europeantheatreforum.eu/page/the-dresden-declaration-of-the-european-theatre-forum> [Accessed 14 April 2023].

***Наталія Владимірова,***

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

---

**УКРАЇНСЬКІ МИТЦІ У КОНТЕКСТІ РЕФОРМУВАННЯ  
ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОСТОРУ: ДО ВИСВІТЛЕННЯ  
ПОСТАТІ М. АНДРІЄНКА-НЕЧИТАЙЛА**

---

Сьогодні, як ніколи актуальним є питання виявлення та впровадження у науковий обіг тих явищ і постатей національної культури, які засвідчують її існування у контексті загальноєвропейської ще з початку ХХ століття. У цьому контексті однією з найменш досліджених у процесі формування естетики театрального мистецтва України зазначеного періоду й досі, на жаль, залишається постать М. Андрієнка-Нечитайла. Звичайно, одним з найбільш логічних пояснень цього факту є те, що митець своє життя провів переважно за кордоном – у Румунії, Чехії і майже 60 років – у столиці Франції Парижі. Втім, спираючись

на окремій свідчення сучасників художника, ті матеріали, що супроводжують його, хоча й недовгий, але вкрай цікавий досвід з театральними колективами Одеси, Херсона, Санкт-Петербурга, можна пересвідчитись, наскільки важливим й плідним був і перший період його творчості, коли він перебував на Батьківщині. Наголосимо, що саме тоді у сценографічних роботах М. Андрієнка вже виразно проступали ті прийоми та методи, що надалі дали можливість віднести його до найбільш авангардних митців у аспекті опанування сценічним простором.

Містом народження у 1894 році М. Андрієнка, була Одеса, але сам митець вважав своєю Батьківщиною Херсон. Саме тут він закінчив чоловічу гімназію, тут почав брати участь у виставках Херсонського товариства любителів мистецтва, тут знайомився з творчістю учасників пересувних виставок, зокрема – братів Бурлюків, В. Кандинського, Р. Фалька.

По завершенню навчання у Петербурзі – в Школі мистецтв при товаристві «Підтримки художеств» та на юридичному факультеті петербурзького університету, М. Андрієнко потрапляє до Одеси, де особливо зацікавлюється авангардним мистецтвом. Відомо, що з листопада 1918 року він починає співпрацювати з режисером Камерного театру К. Миклашевським, створивши оформлення до низки вистав за творами світової класики. Це, зокрема, «Електра» Гофманстала, «Близнюки» Плавта, «Диво Теофіла» Рютбефа. Вже у цих роботах митця одеського періоду виразно проступає чіткість малюнка у поєднанні з атмосферою театального піднесення, що, насамперед, було скеровано на те, щоб вразити публіку.

Коли у 1919 році Камерний театр припиняє свою діяльність, М. Андрієнко переїздить до Херсона, а згодом – до Аккермана. Потім будуть Кишинів, Бухарест, Прага і, нарешті, – Париж. Тут слід нагадати ще декілька важливих сценографічних робіт М. Андрієнка, здійснених ним у Празі, адже саме в них починає поступово простежуватися потяг митця до конструктивізму, що невдовзі знайде своє вираження на французькій сцені. Це, передусім, декорації до таких вистав: «Ян Гус» (вистава йшла на відкритій сцені), «Дворянське гніздо» (Ставовське дівадло),



«Недоросток» (Головний Народний театр), оформлення кількох оперних вистав на сцені німецького театру у Празі.

Як і під час роботи в Одесі, М. Андрієнко демонструє у цих виставах якісно новий поворот у питанні просторового рішення. Не відкидаючи прийому базування основи декорації на перспективній побудові, митець пропонує трактувати оформлення за принципово іншими законами ніж натуралістична декорація. Він рішуче відкидає прийоми, що допомагали створити ілюзію природи, пропонуючи іноді абсолютно несподівані архітектурні форми і конструкції. Його роботи скоріш нагадували вишукані твори пластичного мистецтва, в які органічно впліталася динаміка драматичного дійства. Все разом утворювало чітку завершену форму, в якій, внаслідок відчутно наявного центру сили тяжіння, опинявся актор.

З 1924 року М. Андрієнко-Нечитайло мешкає у Парижі, поринаючи у вир переплетіння тих естетико-художніх течій, що відкривають йому шлях до експериментів, зокрема – й з театральним простором. Він створює декорації до вистави «Вина і кара» у театрі «Одеон», що набула гучного розголосу; разом з іншим художником, Василем Перебийнісом, – оформлення для виступів приватного українського балету Василя Заварихіна; співпрацюючи з кінематографом – оформлює декорації до фільмів «Казанова» та «Шехерезада».

Практично у всіх роботах М. Андрієнко, свідомо відмовляючись від зайвого антуражу і прикрас, демонструє майстерно вибудовану архітектоніку сценічного простору, логічну комбінацію чітких ліній і форм. У таких конструкціях особливого значення набувала й фактура барв, до якої звертався митець. Зазвичай вона спиралася на матові тони, і лише іноді – на ті, що виблискували, рефлексували до більш емоційного зорового сприйняття.

Детальніше занурення у творчу майстерню М. Андрієнка-Нечитайла дає змогу виявити точки зіткнення його естетичних уподобань із художніми пріоритетами таких західноєвропейських сценографів, як А. Аппія та Е.-Г. Крег. І на підтвердження продуктивного входження української театральної культури у загаль-

ноевропейський культурний простір наведемо вислів відомого критика С. Гординського: «Михайло Андрієнко – театральний декоратор, один із тих, хто не лише ідуть за найбільш модерними течіями цього мистецтва, але самі є творцями мистецтва наскрізь сучасного з необмеженими можливостями у майбутності...» (С. Гординський, 1929).

---

Гординський, С. (1929). Українські малярі у Парижі. *Нові шляхи*. № 7. С. 140-141.

### **Єгор Водяхін,**

аспірант Національної академії керівних  
кадрів культури і мистецтв, Київ

---

## КУЛЬТУРОГЕНЕЗ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

---

Дискурс щодо історії театрального мистецтва України відбувається у рамках певного дискурсивного поля, де соціальна взаємодія трансформується у визначений різновид практики. Дискурсивне поле забезпечене спільними правилами, а також категоріальним апаратом (що включає мову спілкування, формуючи при цьому спільноту дискурсу).

Театральне мистецтво України еволюціонує із сивої давнини, коли воно виявлялося у народних іграх, танцях, піснях та обрядах. Із XI століття відомими є театральні вистави скоморохів. У період Київської Русі компоненти театру були наявні у церковних обрядах, про що свідчать фрески Софійського собору в Києві (XI століття).

Перші елементи драми прилюдно виголошувалися учнями шкіл у Києві (київські Братська й Лаврська школи у XVI–XVII століттях). Важливими осередками становлення релігійної драми

у зазначений період вважалися також Львівська братська школа й Острозька академія.

У XVII–XVIII століттях активну роль набувають вертепи – мандрівні театри маріонеток, що виконували різдвяні драми й соціальні та побутові інтермедії. У 1795 році був відкритий перший в Україні стаціонарний театр у Львові (Бурдуланюк, 1996), який розміщувався у колишньому костелі францисканців. На території Наддніпрянщині, де перші театральні трупи були створені також у XVIII столітті, процес заснування стаціонарних театральних споруд вілбувався повільніше. Зокрема, у Києві перший стаціонарний театр з'явився у 1806 р., в Одесі – у 1809 р., а у Полтаві – в 1810 р.

Формування класичної української драматургії пов'язане із постатями Івана Котляревського, який очолив театр у Полтаві та Григорія Квітки-Основ'яненка – основоположника художньої прози у новій українській літературі. Бурлеск та експресивність, разом із мальовничістю й гумором, що характерні для вказаних творів, упродовж тривалого часу визначили образ академічного театру в нашій країні.

Більш конкретно культурогенез українського театру наприкінці XIX – на початку XX століття доцільно розглядати у рамках Великої Реформи Театру – загальноєвропейського мистецького руху 1890-1940-х рр., який набув свого розвитку під впливом практики майнінгенців, концепцій Вагнера, Ібсена та інших митців. Велика Реформа заперечувала «міщанський» (тобто розважальний та ілюзорний) театр, що був спрямований на «повернення театру в театр» (так звану ретеатралізацію цього мистецтва).

Таким чином, ця реформа театру стосувалася насамперед на зміну функції мистецтва у соціумі та, передусім, була пов'язана із практикою натуралістичного й символістського театрів, що, виступаючи у вказаний період у ролі мистецького авангарду, прагнули трансформувати роль театральної сфери у соціумі, щоби театр здобув статус мистецтва, а власне вистава – твору театрального мистецтва. Зазначене спричинило формування, починаючи із кінця XIX століття, ряду вільних, артистичних, нових й інших театрів.

Паралельно із цим у процесі пошуків альтернативних буржуазному театру гілок розвитку, реформатори театру зверталися до досвіду театрального мистецтва попередніх періодів (єлизаветинський театр, східний театр, комедія масок, середньовічна містерія тощо). У результаті цих пошуків головним результатом реформи стало формування режисерського театру й театру інсценівки. Паралельно із цим фіксувалася криза основних категорій театру, що були висунуті попередніми поколіннями (ілюзія, драматизм, персонаж) (Клековкін, 2017, с. 44).

Культурогенез українського театру на рубежі XIX–XX століть, як і мистецька історія найвидатніших діячів української театральної сцени, неможливі без розгляду творчого спадку театру корифеїв. Власне, назва «корифей» позначає провідного актора у хорі театру періоду Стародавньої Греції, який промовляв від імені хору тоді, коли йому слід було брати участь у дії п'єси. Корифей забезпечував реалізацію контакту між акторами й хором, при цьому, використовуючи 2-3 вірші, ніби підбивав підсумок почутого монологу або повідомляв про вихід на сцену нового персонажа. Поступово термін «корифей» набув непрямого значення, і його задіювали для позначення видатної особи у будь-якій сфері.

Назва зазначеного театру бере витoki у виданні «Корифеи украинской сцены», що була анонімним способом видана представниками інтелігенції Києва у 1901 році. У цьому виданні М. Кропивницький, М. Старицький та І. Тобілевич, а також окремі інші видатні актори сцени вперше були названі «корифеями українського театру».

Діяльність театру корифеїв була спрямована на українізацію театрального життя. Незважаючи на те, що у 1876 році імператор Олександр II підписав Емський указ щодо повної заборони українського письменства, відповідно до якого були заборонені література, викладання в освітніх установах, а також концерти й театральні вистави українською мовою, у 1881 році основні ідеї зазначеного указу були переглянуті – у сфері заборони українських п'єс. Із визначеними обмеженнями виступи українською мовою мали починатися лише після виступів з однаковою програмою російською мовою.

Про такі тенденції зазначав І. Франко: «На українську сцену абсолютно не допускалися переклади чужих драматичних творів, – доводилося створювати свій власний репертуар, – і українська література збагатилася творами Кропивницького, Карпенка-Карого, Старицького, Мирного, Чайченка, Пчілки, не кажучи про маловідомих. Цензура не допускала на українську сцену драми, узяті з життя інтелігенції, на тій підставі, що української інтелігенції нема і не може бути – і українська драма повинна була перетворитися в мужицьку, сільську, повинна була зображувати українське село» (Черничко, 1998, с. 285).

За визначенням історика українського театру Д. Антоновича, це була катастрофа, від якої національне мистецтво театру врятували вже українські видатні діячі. Ці майстри-актори не лише спромоглися досягнути найвищих рівнів мистецтва, а й власним прикладом та наполегливою працею сформували свою школу. До таких діячів української культури Д. Антонович відносить, насамперед, М. Щепкіна, К. Соленика і М. Кропивницького. Разом із тим, останній, як переконаний дослідник, «тільки першою частиною своєї діяльності і належить до цієї доби, а з 1881 року сам поклав початок новій добі українського театру» (Антонович, 1925, с. 110).

Разом із тим, такий захід спричинив легалізацію українського театру, що було використано М. Кропивницьким, завдяки якому вже з 10 січня 1882 року світ побачив п'єсу Т. Шевченка «Назар Стодоля». Водночас перша вистава «Товариства українських артистів під орудою М.Л. Кропивницького» (це власне й був театр корифеїв) пройшла в Єлисаветградському театрі 27 жовтня 1882 року.

Восени 1882 р. Кропивницький в Єлисаветграді згуртував трупку під назвою «Товариство акторів», і це дало поштовх еволюції професійного театру на землях України, що входили до складу Російської імперії.

Театр корифеїв тісно взаємодіяв із видатними композиторами цієї епохи, зокрема П. Ніщинський написав «Вечорниці» до п'єси Т. Шевченка, К. Стеценко – композиції до «Про що тирса шелестіла» С. Черкасенка, М. Лисенко – музику до 21 вистави

«корифеїв» та 10 опереток, які охоплювали все жанрове різноманіття популярної музики (Василько, 1987).

У ході вивчення культурогенезу театру корифеїв в Україні на рубежі XIX – XX століть виявлено, що у цей період театр нашої країни стає джерелом незламності українського духу, носієм української культури, забезпечуючи здійснення культурної та етнічної консолідуючої ролі у соціосфері українського соціуму.

---

Антонович Д. (1925). *Триста років українського театру, 1619–1919*.

Прага : Укр. громад. видавничий фонд. 272 с.

Бурдуланюк В.М. (1996). *Культурні зв'язки Галичини з Наддніпрянською Україною в кінці XIX - на початку XX ст.* : автореф. дис. ... канд. іст. наук: спец. 07.00.01. Чернівці. 24 с.

Василько В.С. (1987). *Театру віддане життя*. Київ : Мистецтво. 407 с.

Клековкін О.Ю. (2017). *Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті* : навчальний посібник. Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого. Київ : АртЕк, 2017. 336 с.

Новиков А.О. (2011). *Українська драматургія й театр від найдавніших часів і до початку XX ст.* : монографія. Харків : Сага. 408 с.

Черничко І. В. (1998). *Трансформація сфери культури: українська національна театральна культура: стан, статус, інфраструктура, модернізація*. Київ. 147 с.

**Марина Гринишина,**

доктор мистецтвознавства, с.н.с., завідувачка  
кафедри режисури та майстерності актора  
Київського національного університету  
культури і мистецтв

---

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ФОРМА  
СУСПІЛЬНОЇ РЕФЛЕКСІЇ:  
СОЦІАЛЬНИЙ ТЕАТР В УКРАЇНІ  
У ПЕРІОД РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

---

Сценічне мистецтво відзначається високим рівнем рефлексивності. Суспільна рефлексія значущих подій, явищ, тенденцій часто-густо виявляється та оформляється у витворах сценічного мистецтва. У цих творах домінують не суто художні, але аксіологічні оцінки мотивів, цілей і результатів ставлення людини до навколишнього світу та до інших членів суспільних спільнот.

Однією з найвагоміших рис рефлексії у сценічному мистецтві є її вихід за межі власне продуктивної творчої діяльності. Вона характеризує включення глядача у процес співтворчості при сприйнятті витворів сценічної діяльності й стає одним із найістотніших способів формування культури виготовлення сценічних артефактів та культури їхнього споживання.

Ці загальні положення наповнюються дещо іншим змістом, коли суспільство і відповідні мистецькі процеси опиняються в умовах суспільно-політичної катастрофи. Творчість діячів сценічного мистецтва формує широке явище *соціального театру*, чії вистави відзначаються відкритим громадянським звучанням, апелюють до найгостріших проблем соціуму, часто використовують політичні алюзії з метою пробудити громадянську свідомість публіки.

Впродовж останніх дев'яти років російсько-українського конфлікту рефлексія суспільства на відповідні події презентувалася у формах *політичного, документального і театру пригноблених*.

*Політичний театр* в Україні бере свій початок у *шкільному театрі* XVII століття. Аматорський *шкільний театр* резонував виставами у тогочасному політичному полі, де нація боронила свою ідентичність спочатку від полонізації, а згодом – від московізації, взявши на себе дуже важливу місію бути охоронцем української народності та її культури.

Наступного разу *політичний театр* в Україні відбувся у ранньорадянський період 1920-х років. У цей період новоутворені державні українські театри насамперед провадили пряму політичну агітацію та пропаганду нового соціального устрою. Однак були й такі, як театр *Березіль*, де видатний режисер Лесь Курбас, навпаки, доволі відверто критикував режим Й. Сталіна, насамперед його антиукраїнську спрямованість. Боронячи національну ідентичність, він і його учні у виставах не цуралися політичних мотивів, але водночас апелювали до минулих романтичних архетипів та їхніх історій, закріплених у вічних сюжетах.

Загалом використання мандрівних та інших класичних сюжетів, освячених часом і культурною традицією, є одним з найуживаніших прийомів *політичного театру*. У цьому сенсі є закономірним, що однією з форм суспільної рефлексії на початок повномасштабної російсько-української війни стали вистави українських театрів за визначними п'єсами, якими їх автори у 1940-х роках відреагували на Другу світову війну. У цьому сенсі показовими є вистави Національного драматичного театру ім. І. Франка «Калігула» А. Камю (режисер – І. Уривський) і «Кар'єра Артуро Уї» Б. Брехта (режисер – Д. Богомазов).

Як окремий напрям сучасного сценічного мистецтва *документальний театр* набув популярності в Україні на початку 2000-х років. Його найпершим завданням стала фіксація найважливіших подій сучасності та відкрита соціальна спрямованість вистав. Тексти, які використовуються у виставах *документального театру*, завжди базовані на подіях і фактах реального життя. Особливістю акторського виконання є органічність поведінки, розуміння героя і його реальності. Відмінність методологічного підходу полягає у розвитку методу створення автентичного тексту за



технологією *вербатім*. Головна мета вистав полягає у пошуку нової форми спілкування із глядачем.

Впродовж останніх 9 років активізація руху *документального театру* пов'язана з найбільш резонансними суспільними подіями. Це зокрема вистави української перформанс-групи «TanzLaboratorium» за участі акторів – свідків та учасників протестів на Майдані Незалежності «Документальний театр. Експертиза» й «Документальний театр. Експертиза. Погляд у майбутнє». Центральною театральною подією цього періоду стали «Щоденники Майдану». Текст Наталії Ворожбит на сцені Національного драматичного театру ім. І. Франка втілив режисер Андрій Май.

*Документальні* вистави останнього року зосереджені на воєнній проблематиці. Наприклад, спектакль «Маріупольська драма», де 14 акторів і режисер Маріупольського театру, які сьогодні працюють в Ужгороді, розказують про їхнє місто, майже повністю знищене окупантами. Або документальна драма «Життя P.S.» у Національному театрі ім. М. Заньковецької за автобіографічною книгою ветерана російсько-української війни Валерії Бурлакової.

Поява у просторі українського сценічного мистецтва низки креативних ініціатив у форматі *театру пригноблених* збіглась у часі з початком збройного конфлікту на сході України та окупацією росією Кримського півострова. Тобто театральна методика Аугусто Боалья використовується для створення безпечного простору задля участі у творчому процесі та вирішенні суспільно-економічних проблем тих людей, які зіштовхнулися з наслідками збройного конфлікту. У реаліях російсько-української війни показовою є діяльність львівської *Майстерні форум-театру*.

Отож *соціальний театр*, сформований в умовах війни, є однією з важливих форм рефлексії українського суспільства на акт російської агресії. Водночас у цьому просторі формуються стратегії суспільного опору обставинам війни, вимальовуються перспективи нашого поствоєнного суспільства.

**Дар'я Задорожня,**

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

---

## ДРАМАТУРГІЯ НА СЦЕНІ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК: ПРОБЛЕМИ Й ПЕРСПЕКТИВИ ОНОВЛЕННЯ

---

Репертуар театру ляльок за останні кілька десятиліть був підданий суттєвим трансформаціям на різних рівнях: тематичному, жанровому, змістовному. Впродовж тривалого часу його основу становили казкові сюжети, що було цілком природним, враховуючи спрямованість на дитячу аудиторію. Із ускладненням системи виражальних засобів, появою вистав нових форм, урізноманітненням взаємин акторів і ляльок цей вид театру вийшов на нові обрії. Було збагачено тематику вистав, що зумовило можливість розширення кола глядачів і зміну їх вікового цензу. Сюжети зі світової літератури відтворюються нині на сцені театру ляльок у багатій жанровій палітрі: від драми до оперети.

Водночас актуалізується проблема оригінального репертуару, спрямованого на глядача молодшого віку. Драматургічний матеріал для постановок в театрі ляльок переважно ґрунтується на адаптаціях наявних п'єс чи інсценізаціях відомих сюжетів. В той же час театр ляльок потребує матеріалу, що відповідав би специфіці даного виду мистецтва, яка неодмінна має враховуватись у творчості драматургів.

Театрові умовностей властива відкрита, відверта «не буквральність» сценічного оповідання. Відповідно і драматургія має створюватися за принципами, доречними саме для цього виду театру. Така драматургія не може будуватися за канонами драматичного дійства, адже в театрі ляльок дія переважає над словом, тому діалоги мають бути лаконічними і зрозумілими.

Театр ляльок має таке різноманіття технічних форм і засобів втілення сценічних образів, яке недоступне ні драматичному, ні

будь-якому іншому виду театру. Однак основним інструментом тут назавжди залишиться театральна граюча лялька. Вона має якості неживого художнього предмета (лялькова природа) і граючого виконавця (акторська природа), поєднані в одне ціле талантом незримого живого актора.

Властивості театральної граючої ляльки визначають особливі межі тематики і сюжетики постановок. Театр ляльок завжди тяжів до казкової фантастичності, до гротеску, до форми іноскання, до метафоричності. Проте це не обмежує пошуки нового у сучасному театрі ляльок. Можливим шляхом розвитку театру ляльок на сучасному етапі стає розуміння специфіки принципів створення драматургії для даного виду театального мистецтва. Постановки в театрі ляльок можуть створюватися взагалі без тексту, проте має бути побудована сюжетна лінія, історія головних героїв, взаємини між персонажами та інші деталі дійства, яке відбуватиметься на сцені. Написання п'єси має відштовхуватися від обраної театральної форми, тобто якщо береться до уваги сценічний простір театру ляльок, то і матеріал має створюватися відповідно до обраного сегменту театального мистецтва.

Будь-який театр ляльок через своє походження, тривалий період розвитку в руслі народної традиції не може відмовитися від віддзеркалення історичного і національного буття тієї або іншої культури. Маємо на увазі не лише створення абсолютно нових сюжетів, а й переформатування вже відомих із національним, фольклорним забарвленням. Виходячи з цього, він включений в загальну тенденцію процесу «виклику» сучасній глобалізаційній культурі, прагнучи знайти опору і зберегти свою специфіку шляхом звернення до виразності або тематики традиційного народного театру; при цьому він активно експериментує, шукає своє місце в системі сучасного театального мистецтва. У широкому сенсі все це означає, що театр ляльок спрямований на віддзеркалення широких за охопленням тем, що розкривають специфіку людського існування, рефлексії навколишньої реальності.

Створення оригінальних п'єс для постановки на сцені сучасного українського театру ляльок має відповідати завданням втілення широкого кола проблем за допомогою засобів, доступних для сприйняття глядачів різного віку.

**Олег Зайцев,**

*заслужений працівник культури України,  
аспірант Національної академії керівних  
кадрів культури і мистецтв, Київ*

---

## ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦІЙНЕ МИСТЕЦТВО ЗАКАРПАТТЯ, ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН XX СТОЛІТТЯ

---

Сьогодні соціальна та культурна трансформація українського суспільства ставить перед сучасними культурологами завдання – вирішити проблеми на соціокультурному рівні. У цьому контексті слід розглядати суспільство як соціокультурне ціле, де роль культури у суспільстві є першорядною. Дослідження театрального-декораційного мистецтва, як соціального та художньо-культурного інституту важливе для розуміння суспільства в цілому та для багатограних взаємодій суспільства і культури з суспільством.

Закарпатське театральне-декораційне мистецтво сформувалося на початку XX ст., під впливом аматорського театру, українського театрального-декораційного мистецтва поряд з європейським образотворчим мистецтвом. Появі професійного театру на Закарпатті передували – коломийки, колядування та «бетлегем». Гнат Хоткевич стверджував, що «закарпатський бетлегем стоїть близько до галицького вертепу <...> характер той же самий, внутрішня робота психологічна та сама, зовнішній комізм той самий, але повно своєрідного гірського колориту, пастушого побуту, пахне колибою чути шум карпатських смеречок» (Хоткевич, 1924, с. 30).

Виступи артистів бетлегему зробили багато корисного не лише для розвитку релігійно-побутового театру на Закарпатті, а й, головне, – стали школою майстерності. Завдяки вмінню учасників працювати над постановкою різдвяного дійства з використанням простих елементів театрального-декораційного мистецтва (костюм, грим, реквізит) надало надалі можливість ви-

користувати ці навички в оформленні перших вистав у різних районах Срібної землі. Культуролог Є. Недзельський стверджує: «народжений побутом та звичаями, театр був чужий до сторонніх впливів. Від театру у житті селянина перейшов на сцену і саме тут впевнено продовжував ту саму гру, яку він грав у повсякденному житті: на весіллі, колядуванні або при похованні» (Недзельський, 1940, с. 45).

1921 р. став вирішальним для закарпатського театру: саме на базі драматичного гуртка Товариства «Просвіта» та музично-драматичного товариства «Кобзар» був створений Руський професійний театр у місті Ужгороді. Першим декоратором цього театру стає М. Кричевський (1898–1961), який влітку 1921 р. разом із режисером М. Садовським приїжджає до Ужгорода. У досліджуванні репертуару театру привертає увагу вистава «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (1922) до якої М. Кричевський намалював перспективну декорацію. Преса писала: «...сцена зображує зелений краєвид, що зникає вдалині, з озерцем, з мініатюрними сільськими хатами; з низенькими хатками по обидва боки авансцени» (Ігнатович, 2008, с. 181).

Наступний етап розвитку театральної декораційної мистецтва припадає на 1930–1940 рр. коли в місті Хусті створюється театр «Нова Сцена» (кер. брати Ю.-А. та Є. Шерегії). Декораційне мистецтво театру «Нова Сцена» можна назвати мистецтвом «пересувного театру». Адже театр не мав своєї будівлі для показу вистав, а усі заходи відбувалися в різних приміщеннях Підкарпатської Русі (готелях, школах, державних установах). Завдяки професійній майстерності художників М. Тушицької (1890–1943) та М. Михайлевича (1890–1980) вистави театру набувають професіоналізму й художньої естетики.

Діяльність «Угро-Руського Національного театру» (1939–1942) у м. Ужгороді починається після військових подій під Хустом. Декораційне мистецтво театру представляє живописець Ф. Манайло (1910–1978). Постать художника назавжди залишиться в історії закарпатського мистецтва як фахівця традиційного народного мистецтва. На жаль, театральні ескізи Ф. Манайла не збереглися, але завдяки світліні з вистави «Овчар» М. Лугоша,

В. Грабаря (режисер П. Алексеев, 1939) можемо побачити лаконічне оформлення: задник у глибині сцени, на якому зображено блакитно-сині гори та неповторний смарагдово-зелений ліс. Усі виконавці були вдягнуті в національний одяг.

У 1946 р. розпочинається період соціалістичного реалізму у виставах Закарпатського обласного українського музично-драматичного театру (1946) та Мукачівського російського драматичного театру (1947). Радянські п'єси стануть на довгі роки основними темами для художників театру. Тут стає в пригоді вміння художників (Ф. Манайло, С. Шамето, О. Плаксії, М. Манджуло, В. Франківська, В. Куламзін, М. Аніщенко, М. Зеленський, Ю. Жолудев, А. Казаку) при мінімумі коштів створювати на сценах театрів об'ємний образ вистав, шукати лаконічно-умовні театральні форми, які будуть основними впродовж ХХ ст.

1981 р. в Ужгороді розпочинає свою роботу Закарпатський обласний театр ляльок. Художники театру (В. Водоп'ян, В. Якубовський, В. Пйонткевич, Т. та П. Миронови, Л. Мікініна, О. Фарбер, В. Турицька) починають створювати оформлення до вистав театру за допомогою ширми – як головного елемента сценічного оформлення. Ляльки у виставах стають не лише частиною театрально-декораційного мистецтва, вони набувають якостей головного елемента сценічного образу.

Майже до січня 1988 р. власної сцени театр не мав, а коли у грудні 1987 р. Закарпатський обласний український музично-драматичний театр переїхав до нового приміщення, сцена міського театру (1907 р., арх. Л. Фейер) назавжди стає доміvkою закарпатських лялькарів.

Після завершення будівництва приміщення українського театру (1988) в соціокультурному просторі Закарпаття відбувається новий етап розвитку театрально-декораційного мистецтва краю. Художники театру (С. Маслов, В. Гресь, А. Пеньковський, І. Панейко, О. Малеш, В. Степчук, Е. Зайцева) починають створювати нову концепцію вистав.

Отже, розглядаючи театральну-декораційне мистецтво Закарпаття, як соціокультурний феномен, можна дійти висновку, що усі соціокультурні процеси ХХ ст., вплинули на подальший роз-

виток театральної культури. Театрально-декораційне мистецтво краю стає соціокультурним феноменом Срібної землі.

---

Ігнатович, Г. (2008). *Від гасниці до рампи: нариси з історії українського театру на Закарпатті*. Ужгород : Ліра. Т. 2. 344 с.

Недзельський, Е. (1940). О сільском театре. *Огоньки*. Ужгород. С. 45-50.

Хоткевич, Г. (1924). *Народний і середньовічний театр Галичини*. Харків: Державне вид-во України. С. 30-31.

### ***Дар'я Іванова-Гололобова,***

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

---

## РЕФЛЕКСІЯ СМЕРТІ У ПОСТАНОВКАХ ДЛЯ ДІТЕЙ ТЕАТРІВ ЛЯЛЬОК УКРАЇНИ ТА ЄВРОПИ

---

У сьогоденних реаліях поняття смерті, втрати та розлуки стали надзвичайно актуальними для кожного українця. Через повномасштабну війну росії проти України інформаційний простір перманентно насичений контентом, що відображає трагічні події та сповіщає сумнозвісні новини. «Кожен справляється зі стресом у свій спосіб» – доволі розтиражована фраза. Як правило, увага в цьому вислові приділяється різним засобам психологічного подолання стресових ситуацій. Ми ж пропонуємо зосередитися на тому, хто стоїть за словом «кожен», адже це може бути як доросла людина, так і дитина. Запропоноване дослідження присвячене рефлексії теми втрати на кону дитячого театру, зокрема на ляльковій сцені.

Чи є у великому репертуарному розмаїтті театрів ляльок України та Європи постановки, що в той чи інший спосіб допомагають

юним глядачам зрозуміти поняття смерті. Якщо так, то якою мовою має відбуватися цей діалог – стриманою, відстороненою, емоційно насиченою, чи варто використовувати метафори чи ж, навпаки, називати речі своїми іменами?

У контексті цих розмислів слід звернутися до практики відомої української психологині й письменниці Світлани Ройз, яка у своїй статті «Чим раніше, тим краще. Як говорити з дітьми про смерть» зауважує, що існує пряма залежність між тим, як «людина буде сприймати контакт з темою смерті в дорослому віці» і тим, «який “образ смерті” був у неї сформований в дитинстві» (Ройз, ЕР). Звісно, що це питання напряму кореспондує з відповідальністю родини та оточення дитини, та не менш важливою є місія театральних діячів, зокрема лялькарів, які беруться за представлення такої делікатної теми у постановках для дітей.

На думку сучасної сербської режисерки Емілії Мрдакович, «принаймні одна вистава такого спрямування має бути у репертуарі кожного дитячого театру» (Мрдакович, 2020). Свою доволі успішну спробу поговорити з дитячою публікою на подібну тему постановниця здійснила у 2013 році на сцені Театру юного глядача міста Новий Сад (Сербія), адаптувавши текст дитячої книжки відомої німецької письменниці Амелі Фрід «Чи носив дідусь пальто?».

Вистава, як і книжка розповідає історію маленького хлопчика Бруно, який втратив дідуся й мучиться великою кількістю запитань, на які дорослі не дають прямих відповідей, а натомість уникають розмови. Образ пальта, запропонований у назві літературного першоджерела, стає візуальним образом постановки – все дійство розгортається навколо великого пальта, що трансформується у різні місця дії та ігрові майданчики з ляльками. Наявність великого об'єкта на сцені (пальта) надає унікальні візуальні можливості масштабування, тобто головний герой (вивідна лялька) виглядає дуже маленьким та розгубленим у цьому великому та ворожому світі дорослих. Ця розгубленість зафіксована і у художньому рішенні міміки лялькової фігурки – її очі постійно дивляться вгору, у погляді застигла запитальна інтонація.



Виступивши не лише в ролі режисерки, а й драматургині, Емілія Мрдакович вводить у канву п'єси, а відтак і вистави, документальний аспект. Наприкінці спектаклю транслюються записи інтерв'ю з дітьми різного віку, котрі відповідають на запитання на кшталт «Що таке смерть?», «Що таке душа?», «Куди людина вирушає після смерті?». Попри такі гнітючі запитання, загальний тон постановки звучить життєствердно. Дитяча зворушлива наївність і чистота доводять, що на такі теми з дітьми варто говорити відверто та відкрито.

Іншим вдалим прикладом подібного художнього діалогу з дитячою аудиторією на тему смерті є моновистава «Прощайте, містере Мафін» данського лялькаря Клауса Мандое за однойменною дитячою книжкою шведських письменника Ульфа Нільсона та ілюстраторки Анни-Клари Тідхольм. Цей дует авторів порушує у дитячій книжці зовсім не дитячі питання: самотність, страх втрати, деменція. Головним героєм постановки є старенька морська свинка на ім'я містер Мафін, що готується попрощатися з життям. Перед цим він згадує, яким воно було цікавим, насиченим та успішним. Це надає виконавцеві та й самим глядачам нагоду задатися справедливим запитанням: «Якщо містер Мафін мав таке гарне життя, то, можливо, смерті не варто боятися?» (Farvel hr. Muffin, EP).

Це цитата з літературного першоджерела, яку режисер вистави Б'ярне Сандборг зберігає як резюме, що також надає постановці достатньо позитивного звучання, хоч і з мінорним забарвленням.

Репертуар українського театру ляльок два сезони тому також збагатився виставою, що напряму торкається такої важливої теми, як зустріч дитини та смерті. Йдеться про постановку 2020 року Полтавського академічного обласного театру ляльок «Мій дідусь був вишнею», що створена за мотивами відомої дитячої книжки італійської авторки Анжели Наннеті. Подібно до вистави «Чи носив дідусь пальто?» глядачі також проживають історію втрати близької людини (цього разу бабусі) разом з хлопчиком на ім'я Тоніно.

Постановка полтавських лялькарів (режисерка Ірина Ципіна) торкається двох фундаментальних питань: метафори реінкар-

нації як методу безпечного способу пояснення дитині поняття смерті та загальнолюдського правила «допоки живе пам'ять про людину, померти неможливо».

Таким чином, можемо стверджувати, що в театрах ляльок різних регіонів Європи постановники шукають нових шляхів розмови з дитячою публікою на тему втрати та смерті. Загальною тенденцією цього креативного процесу є звернення режисерів до сучасної дитячої літератури та її сценічна адаптація, а також пошук особливої метафоричної мови задля делікатної рефлексії такої непростой теми на сцені.

---

*Мій дідусь був вишнею* (І. Ципіна за А. Нанетті) [Електронний ресурс]

URL: [https://www.youtube.com/watch?v=1\\_Vqbj5rfZI](https://www.youtube.com/watch?v=1_Vqbj5rfZI) (дата звернення 14.04.2023). Назва з екрана.

Мрдакович Е. (2020). *Текст інтерв'ю* [розмова з режисеркою вистави «Чи носив дідусь пальто?» / підгот. Д. Іванова-Гололобова]. С. 3.

Ройз С. *Чим раніше, тим краще. Як говорити з дітьми про смерть* [Електронний ресурс]. URL: <https://life.nv.ua/ukr/blogs/yak-govoriti-z-ditmi-pro-smert-vihovannya-ditey-dityacha-psihologiya-50189966.html> (дата звернення 14.04.2023). Назва з екрана.

*Farvel hr. Muffin* [Електронний ресурс].

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1iYiAB65BOs> (дата звернення 14.04.2023). Назва з екрана.

*Ima li deda odelo?* [Електронний ресурс].

URL: <https://www.pozoristemladih.co.rs/predstave/scena-za-decu/item/134-ima-li-deda-odelo> (дата звернення 14.04.2023). Назва з екрана.

**Вікторія Коновалова,**

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

---

---

## ТРЕНІНГ НА ОСНОВІ АКТОРСЬКИХ ТЕХНІК – ЯК ПРОФІЛАКТИКА ВПЛИВУ ПТСР НА ДІТЕЙ

---

Питання розвитку та навчання дітей як майбутніх громадян і особистостей завжди було одним із найважливіших у всіх розвинених суспільствах, до яких належить і Україна. Актуальність цієї проблеми суттєво зросла за останній рік повномасштабної війни. Дослідження різних методів психосоціальної підтримки та подолання ПТСР (посттравматичного стресового розладу) є надзвичайно актуальним для дітей з їх несформованою і вразливою психікою. Допомога дітям – пристосовуватися, виробити дійові механізми «порозуміння» з довкіллям (підвищеною тривожністю, небезпечним середовищем), підвищити опірність стресу, зберегти психологічне здоров'я, сформувані нові інструменти успішної взаємодії зі світом – ці проблеми постали у нашій державі як ніколи раніше гостро.

І лише за умови знаходження найбільш дієвих та ефективних інструментів можна допомогти не тільки кожній конкретній дитині, а й кожному громадянину справитись із таким непростим життєвим випробовуванням, швидко оговтатися, впоратися з переживаннями і жити повноцінним життям як під час війни, так і після її закінчення.

**Посттравматичний стресовий розлад (ПТСР)** – це психічний розлад, різновид неврозу, що виникає внаслідок переживання однієї чи кількох подій, що ушкоджують психіку. Це наприклад, військові дії, теракти, аварії чи стихійні лиха, катастрофи, важкі фізичні нівечення, побутові або статеві насильства, загроза смерті. Цей стресовий розлад не є наслідком підвищеної психічної неврівноваженості або проявом (психічного) захворювання

– навіть у психічно бездоганних і впевнених людей може розвинути ПТСР. Це – захисна спроба організму пережити загрозу, інколи небезпечну для життя ситуацію, навіть коли людина фізично не постраждала, а лише стала свідком або ненавмисним заподіювачем чи призвідником чужої смерті.

Цей синдром значно помітніше діє саме на дітей, що пов'язано з незавершеними процесами формування психіки і потребує особливо обережного підходу до проблеми. Серед авторитетних дослідників особливостей психіки дітей під час війни можна назвати Анну Фрейд – британського психолога та психоаналітика, яка є однією із засновниць дитячого психоаналізу. У своїй праці «Війна та діти» авторка описує одну із особливостей дитячої психіки: «Дорослі переживають те, що сталося за допомогою мови, діти роблять те саме за допомогою гри». А також констатує: «Війна для дітей має порівняно мале значення, поки вона лише загрожує їхнім життям, завдає незручностей та змушує голодувати. Вона стає відчутною в той момент, коли руйнується звичний уклад сімейного життя, знищуючи в житті дитини перші емоційні зв'язки із членами сім'ї» (Фрейд, 1943, EP).

Одним із ефективних методів протидії впливу ПТСР на дітей, може стати спеціально розроблений автором **акторський тренінг на основі різних авторських технік**. Відомо, що акторський тренінг завжди був основою у підготовці акторів – тобто специфічним, вузько спрямованим методом для освоєння професії. Термін тренінг (від англ. *training*) має декілька значень: підготовка, навчання, виховання, тренування. Це набір творчих пристосувань, які впливають на розвиток (акторських) здібностей і творчих задатків особистості, що включають в себе увагу, фантазію, увагу, почуття та емоції, пластику тіла й особливості голосу.

При спробі використати акторський тренінг з дітьми, які переживають війну, його методики і прийоми виявилися надзвичайно ефективними. Особливо для емоційного-почуттєвого виплеску як групи в цілому, так і кожного учасника, які після тренінгу стали почуватися набагато краще та спокійніше.

До прикладу, саме в акторській імпровізації виходить назовні підсвідоме людини, а оскільки діти схильні до гри, для них ця

форма не є важкою, і вони легко піддаються процесу перевтілення в образ, в якому виконавець відшукує в самому собі «втрачені» та приховані почуття з минулого досвіду. Такі вправи дають змогу побачити як групову динаміку покращення психологічного стану, так і індивідуальні прояви травм, почуттів і станів дітей, які переживають війну, що суттєво може полегшити роботу психологів з такими дітьми.

Новизна дослідження полягає в тому, що за допомогою низки практичних вправ (які фільмуються для подальшого використання різними фахівцями), що спираються на акторські методики і застосовуються при наданні психосоціальної підтримки дітям за сприяння Дитячого Фонду ООН (ЮНІСЕФ), виникає новий актуальний метод допомоги подолання психологічних травм у дітей. Запропоновані вправи спираються на базові, найбільш вразливі під час ПТСР сфери дитини:

1. **Емоційна сфера:** зняття емоційної напруги, боротьба зі страхом (страхами) через можливість поринути в іншу реальність, емоційне полегшення перебування дитини в бомбосховищі; фокусування на приємних спогадах і переживаннях; формування почуття власної внутрішньої сили, мінімізація тривоги, заспокоєння; формування позитивних емоцій, емоційне розвантаження.

2. **Групова взаємодія:** формування здатності прояву своєї особистості в умовах колективної взаємодії; покращення групової взаємодії; відчуття єднання через групову взаємодію; формування почуття підтримки та взаємодопомоги.

3. **Особистісна сфера:** розвиток креативності, концентрація уваги, розвиток дрібної моторики, розвиток пам'яті та уяви.

Вправа на увагу та емоційне полегшення перебування дитини в бомбосховищі шляхом перемикання уваги з місця перебування на дію.

4. **Робота з тілом:** зняття емоційної напруги і тілесних затисків, емоційне розвантаження.

Такий прийом набуває актуальності застосування не лише в підготовці майбутніх акторів, а й у ширшому засвоєнні даної техніки. По суті, творчий неординарний підхід у будь-яких свої проявах завжди мав позитивний вплив на людську природу. Саме

ця методика, яку ми мали змогу практикувати від початку повномасштабного вторгнення дає змогу дітям пережити важкий для них час, адже вона здатна заспокоїти, перемкнути, переробити та регенерувати ключові механізми в тілі дитини і дорослої людини в цілому та стати допоміжним елементом у роботі з травмою.

---

Freud, A, Burlingham, D. (1943) *War and children*. С.15-67.

URL: [https://books.google.com.ua/books?id=ELVACgAAQBAJ&pg=PT5&hl=uk&source=gbs\\_toc\\_r&cad=3#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=ELVACgAAQBAJ&pg=PT5&hl=uk&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false)

Корольчук, О.Л. (2016). *Посттравматичний стресовий розлад як новий виклик сучасній Україні*. Інвестиції: практика та досвід. № 17. С. 104-111.

URL: [http://www.investplan.com.ua/pdf/17\\_2016/19.pdf](http://www.investplan.com.ua/pdf/17_2016/19.pdf)

Литвиненко, О.Д. *Формування адаптаційного потенціалу особистості в умовах сучасних інновацій у закладах вищої освіти: метод. рек. до курсу: для асп. освітньо-наук. прогр. підготов. рівня «доктор філософії» спец. 053 «Психологія»;*

Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова, ф-т психології та соц. роботи. О. : ОНУ, 2020. 20 с.

Юнісеф. *Спільно до навчання*. Порадник для вчителів «Активності для учнів та учениць у бомбосховищах шкіл». Київ. 2022 р.

URL: <https://drive.google.com/file/d/1ixraCWz6gvtTsmfJTGFy3QqyNeBgTwt/view?fbclid=IwAR30oONK2CoOvWkneZKNp-CP9bZSsPflOO1C2akj6xhrRvrN0cQRVOV6Dyo>

Титаренко, Т.М. (2018). *Психологічне здоров'я особистості: засоби самопомоги в умовах тривалої травматизації* : монографія. Національна академія педагогічних наук України, Інститут соціальної та політичної психології. Кропивницький : Імекс-ЛТД. 160 с.

**Катерина Кухар,**

*народна артистка України, директорка  
Київського фахового хореографічного коледжу*

---

## ПРОБЛЕМА РОЗВИТКУ МОТИВАЦІЇ В НАВЧАННІ КЛАСИЧНОМУ ТАНЦЮ

---

Досвідчений педагог-хореограф знає, що запорукою успішного навчання є бажання учня. Не можна навчити того, хто сам цього не прагне, хто не має мотивації в освоєнні професії артиста балету. У свою чергу високий рівень професійної мотивації в процесі навчання компенсує навіть недостатність спеціальних здібностей і природних фізичних даних. Таким чином, на успішність професійної діяльності великою мірою впливає сила мотивації, а також її зміст.

Визначення поняття «мотивація» лише здається простим завданням. Мотивація – достатньо складне явище, оскільки в ньому переплітаються різноманітні концепти, такі як інтереси, установки, амбіції, прагнення та інші, з якими тісно пов'язаний цей термін і з якими іноді його легко сплутати. Попри те, що деякі дослідники стверджують, нібито мотивація до навчання має прямий зв'язок з академічною успішністю (Путіліна, 2017, EP), все ж не зовсім зрозуміло, які елементи або чинники пов'язані з мотивацією і які впливають на ефективне навчання та саму успішність.

Більшість вчених у своїх працях (Ditta, A.S, Strickland-Hughes..., 2020) виділяють три основні шляхи (умови) розвитку та підвищення мотивації до навчання: створення на навчальному занятті ситуації успіху; використання нетрадиційних методів і форм організації заняття; застосування моніторингу у визначенні рівня активності учнів на занятті.

Зауважимо, мотивація не є єдиним фактором серед численних детермінант поведінки учнів, тобто мотивація не є ізольованою змінною, а пов'язана з особистими емоційними, когнітивними, особистісними та соціальними чинниками (Quílez, R. A., & Moyano, N., & Cortes, A., 2021).

Щоб мотивувати учнів до щоденної роботи у класі потрібно створити під час уроку класичного танцю атмосферу захопленості. Командний дух, вміле поведження з похвалою та критикою мобілізують учнів до роботи. Високо мотивований учень ефективніше реалізує свій потенціал, а головне – він здатний на максимальну віддачу всіх своїх фізичних і духовних сил, якщо цього вимагає досягнення поставленої мети.

Звичка доводити будь-яку справу до кінця формується у процесі навчання через обов'язкове виконання системи хореографічних завдань, ретельно спланованих і прийнятих як конкретна програма для кожного року навчання. Якщо завдання посилене, законом для учня має бути його виконання. Першою причиною такого ставлення до справи є повноцінна мотивація. Учень повинен бути глибоко переконаний (і педагог у цьому йому допоможе), що до висот балетного мистецтва немає легких шляхів і що їхня мета стає тим ближчою, чим вищий ступінь зусиль, які докладаються для її досягнення (Bond, K. & Stinson, S.W., 2007). Завдання вольової підготовки тут впритул пов'язані із завданням виховання працьовитості.

Л.Ю. Цветкова (2011) зазначає, що з молодших класів балетної школи для успішного освоєння нових рухових танцювально-виразних і координаційних навичок від дитини потрібна активізація її уваги, пам'яті, асоціативного та образного мислення, емоцій, почуттів, а також фізичного тону опорно-рухового апарату. При цьому, на жаль, найчастіше прийоми мотивації до навчання у початкових класах балетної школи зводяться до системи заохочень та покарань. Види заохочень на уроці класичного танцю можуть бути найрізноманітнішими: схвалення, похвала, відповідальне завдання, вияв довіри, турботи та уваги. Покарання має форму зауваження, догани, засудження, усунення від виконання вправ, сердитого погляду педагога, обурення, докору чи натяку на нього, іронічного жарту.

Отже, у навчальному процесі (при становленні артиста балету) виникає чимало психологічних труднощів, з них можемо виділити такі:



1. Невідповідність очікувань (уявлення про балет взагалі й реальний процес навчання), що досить часто веде до розчарування, зниження мотивації.

2. Бажання позитивно зарекомендувати себе з перших занять за повної відсутності професійної підготовки.

3. Для значної частини учнів актуальною є проблема подолання страхів, серед яких найбільш типовими є: «страх педагога», «страх професійних іспитів», «страх вважатися неперспективним».

Педагоги класичного танцю залучають різні види стимулювання, що мають різний мотиваційний потенціал. На силу мотиву можуть впливати похвала чи осуд, змагання з іншими, ущемлене самолюбство, проблемність і цікавість завдання, що ставиться перед людиною, привабливість об'єкта тощо. Так, наприклад, публічна похвала дуже добре оцінюється людьми, тоді як публічне іронізування викликає негативне ставлення.

Якщо виділяти наявні зараз тенденції у розвитку мотивації під час уроків класичного танцю, можна звернути увагу на роботу з образами та метафорами і навіть «психологізацію» використовуваних засобів. Створення під час уроку обстановки «захопленості» залежить від педагога, який, орієнтуючись насамперед на образність, надає навчання цікавий характер, робить педагогічний вплив ефективним, «експлуатуючи» емоції, як один із найважливіших компонентів мотивації (Speles, E., & Le Goff, J.-M., 2017).

Вважається, що для викладача класичного танцю головним методом навчання є демонстрація. Однак багато сучасних вчених не погоджуються з цим твердженням. Слово часто буває сильнішим за будь-яку демонстрацію, якщо воно логічне і звернене до мистецтва танцю, до його суті та змісту, до музики, до її образності, емоційності та інтонацій, до серця учня та його творчої уяви.

З проблемою підвищення мотивації ми стикаємося впродовж усього життя та у всіх його сферах. Освіта і творчість, дві галузі, де спади й підйоми найчастіші та яскраво виражені. Процеси навчання та творчості, як і будь-який інший вид діяльності, ма-

ють приносити задоволення. Тільки в цьому разі діяльність буде ефективною, а результати відповідатимуть очікуванням.

---

Мачтакова, О.Г. (2013). *Мотивація: від античності до постмодернізму*. Одеса: Атлант. 210 с.

Путіліна, Т.М. (2017). Місце класичного танцю у формуванні творчої особистості студентів-хореографів. *Наукові записки Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова*. Вип. 134.

URI: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/20230>

Цветкова, Л.Ю. (2011). *Методика викладання класичного танцю*. Підручник. 4-е вид. Київ: Альтерпрес. 324 с.

Bond, K. & Stinson, S.W. (2007). «It's work, work, work, work»: Young people's experiences of effort and engagement in dance. *Research in Dance Education*, 8 (2), 155-183. DOI: 10.1080/14647890701706115

Ditta, A.S, Strickland-Hughes, C.M, Cheung, C, & Wu,R. (2020). *Exposure to information increases motivation to learn more. Learn Motiv.* DOI: 10.1016/j.lmot.2020.101668.

Quílez, R.A., & Moyano, N., & Cortes, A. (2021). Motivational, Emotional, and Social Factors Explain Academic Achievement in Children Aged 6–12 Years: A Meta-Analysis. *Education Sciences*.

Speles, E., & Le Goff, J.-M. (2017). Metaphors in dance education: A review of literature. *Journal of Dance Education*, 17(2), 68-76. DOI: 10.1080/15290824.2016.1274902.

**Євген Локтіонов,**

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

---

**ТЕРМІН «ПРИСТОСУВАННЯ» В КОНТЕКСТІ  
МІЖДИСЦИПЛІНАРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ**

---

Пристосовання» – один із термінів, який уведено в понятійно-категоріальний апарат «системи» не шляхом запозичення його з суміжних наукових дисциплін, а за допомогою спроби використати його лексичне значення у визначенні деяких закономірних стадій у процесі спілкування акторів на сцені, які були помічені дослідниками театрального мистецтва на практиці. Тому цей термін має більш описовий, практичний, вузькоприкладний характер.

Звернімось до «Нового тлумачного словника української мови» під редакцією В. Яременка і О. Сліпушко: «Пристосовувати, пристосувати: 1) робити що-небудь придатним для використання з певною метою, в певних умовах; приладжувати, припасовувати. // Переробляти, переобладнувати що-небудь, перетворюючи в щось інше. // Приробляти що-небудь до чогось. // Виробляючи у когось, чогось потрібні особливості, риси і т.ін., робити відповідним певним умовам, потребам тощо. // Приводити щось у відповідність із чим-небудь. // Використовувати кого-небудь на якійсь роботі, примушувати чим-небудь займатися (розм.) // Змінювати що-небудь залежно від обставин, потреб, завдань і т.ін., використовуючи з певною метою; застосовувати що-небудь для обґрунтування або виправдання своїх дій, поведінки і т.ін. (перен.) 2) Прилаштовувати, поміщати що-небудь десь. <...> Пристосовуватися, пристосуватися: набувати відповідних рис, навичок, умінь і т.ін., освоюватися у певних умовах (про людину); призвичаюватися, звикати, принатурюватися, приладжуватися. // Виробляючи в собі відповідні якості, власти-

вості і т.ін., ставати здатним, звичним до чого-небудь (про живі організми); // Звикати до нового, незнайомого місця, середовища, незвичних умов життя і т.ін. // Зручно влаштуватися, розташуватися де-небудь (розм.) // Приводити свої дії, поведінку і т.ін. у відповідність із чим-небудь.// Узгоджуватися одне з одним у якомусь відношенні, уподібнюватися одне до одного.// Змінювати свої погляди, переконання, смаки, уміло пристосовуючись до обставин (перен.)// Змінюватися, набувати певних форм, ознак, якостей залежно від обставин, оточення і т.ін.» (Яременко, Сліпушко, 2001).

Вочевидь, у контексті проблеми, яка нас цікавить, ми використовуємо цей термін (якщо говорити про лексичний аспект) у досить вузькому і конкретному розумінні, тому для включення його в структуру наукової термінології слід простежити традицію використання даного поняття в міждисциплінарному категоріальному полі й виявити випадки збігів або часткового запозичення змісту цього терміна поняттями з інших наукових дисциплін.

Потрібно зазначити, що термін «пристосування» в науковому світі не отримав розлогого поширення, хоча практично в кожній дисципліні, об'єктом вивчення якої є динамічна система «людина – соціум», наявне поняття, що частково або повністю увібрало в себе все змістовне навантаження даного терміна. Найближчим за значенням і найпоширенішим є поняття «адаптації». Термін «адаптація» (від лат. *adapto* – пристосовую) був уведений у наукову мову в другій половині XIX ст. Х. Аубертом для визначення підвищення і пониження світлової чуттєвості при зміні освітлення. Надалі цей термін почали вживати для визначення однієї з фундаментальних якостей усього живого – здатності живих організмів змінювати фізичну та функціональну організацію, а також форми поведінки у відповідності з особливостями навколишнього середовища існування.

Хоч яким би конкретним змістом це поняття наповнювалось, хоч які б механізми цьому процесу приписувались, сутність залишається незмінною – для того щоб вижити і розвиватися, організми мають зважати на якості й особливості навколишнього середовища. Взагалі, адаптація – це процес взаємодії двох

змінних: потреб живого організму і особливостей середовища існування. Зміна середовища існування спричиняє зміни вимог до живих організмів. Зміна організмів у відповідь на «вимоги» середовища призводить до зміни потреб. У зв'язку з цим адаптація завжди індивідуальна, а процес адаптації нескінченний.

Адаптація (adaptation), на відміну від пристосування (adjustment), належить до масштабніших процесів – гарно організованих способів долати типові проблеми, які кристалізуються шляхом послідовного ряду пристосувань. Тобто, як бачимо, адаптація – структура більш стійка, більш тривала у часі, яка включає в себе пристосування і яка володіє всіма його функціональними ознаками. Тому розглядання деяких видів адаптації в контексті нашого дослідження є доцільним і дуже корисним.

Оскільки нашим завданням на сцені є максимально повне та достовірне моделювання системи «особистість – середовище» (в цьому разі вона трансформується в систему «актор – весь комплекс запропонованих обставин, включаючи партнерів»), однією зі складових якої є пристосувальні реакції організму до умов, що постійно змінюються в процесі досягнення поставленої мети, також є доцільним звернутися до наук, об'єктом яких є дана динамічна система, і простежити, яке місце в них відводиться пристосуванням або поняттям, що об'єктивно відповідають ним (маються на увазі пристосувальні реакції, всі види адаптацій тощо).

Нині проблема пристосувальних функцій організму в різноманітних аспектах розглядається в межах таких дисциплін, як біологія, фізіологія, філософія, соціологія, психологія особистості, педагогіка.

Найбільш адекватним відображенням розуміння терміна «пристосування» в біології та фізіології є термін «пристосувальна реакція». Цей процес виникає в біосистемі при впливі біологічно значущих чинників і забезпечує її пристосування до умов існування. Вони дуже різноманітні за своїми формами та механізмами і можуть здійснюватись на всіх рівнях біосистеми. Кожному рівневі притаманні певні функціонально-структурні особливості. Пристосувальні реакції притаманні всім живим

організмам незалежно від ступеня їхнього еволюційного розвитку. Однак у процесі філогенезу поряд із загальним ускладненням організації живих істот удосконалювались і пристосувальні реакції. Збільшилась кількість систем, що сприймають, та змінювався їхній характер; безпосереднє пряме сприйняття впливу дедалі більше замінялося дискантним (сигнальним) сприйняттям, збільшилися різноманіття та ступінь спеціалізації рецепторів, удосконалювались механізми управління та виконання. Загалом це зумовило формування у вищих організмів як жорстких спеціалізованих систем, які вдаються до пристосувальних реакцій у сфері різноманітних фізіологічних процесів, так і динамічних функціональних систем, які організуються для виконання тієї чи іншої сукупності пристосувальних реакцій.

Для людини виняткове значення мають пристосувальні реакції соціального характеру, які визначають її існування як члена суспільства в межах певної соціо-культурної формації; реакції такого типу формуються на основі механізмів вищої нервової діяльності.

Принциповим для нас є той факт, що пристосувальна реакція незалежно від рівня, на якому вона безпосередньо здійснюється, реалізується врешті-решт в цілісному організмі. При цьому навіть відносно прості пристосувальні реакції забезпечуються координованою діяльністю різноманітних взаємно підпорядкованих механізмів. Для нас це принципово, тому що *між зовнішніми та внутрішніми пристосуваннями існує жорстка взаємообумовленість – по суті, будь-яке зовнішнє пристосування обов'язково базується на актуалізації внутрішніх пристосувальних реакцій і відрізняється від внутрішнього пристосування лише наявністю в момент власного здійснення моторного компоненту.*

Водночас, оскільки особистість не існує поза соціумом, об'єктом психологічного аналізу має стати певна одиниця зі взаємодії «потреба – вплив» (пристосування – є однією з ключових ланок цієї діади). Потреба розуміється нами як певне динамічне утворення, яке організовує і спрямовує когнітивні процеси, уяву та поведінку. Через потребу діяльність набуває цілеспрямованого характеру, внаслідок чого або досягається

задоволення потреби, або запобігається чи не запобігається неприємне зіткнення з середовищем. Взаємодія відрізняється від потреби лише векторною спрямованістю: потреба являє собою динамічну силу, яка народжується організмом, тоді як вплив – силу, що діє на організм. Ані те, ані інше не існує ізольовано. Оскільки адаптивна перебудова (приспосовування) функцій внутрішніх органів, зважаючи на змінене зовнішнє середовище, також є відображенням ставлення організму до зовнішнього світу, доцільно називати поведінкою лише такую форму життєдіяльності людини, яка змінює можливість і тривалість контакту з зовнішнім об'єктом, що здатен задовольнити потребу організму. Звідси випливає, що найважливішою характеристикою поведінки (системи стосунків «організм – середовище») як специфічної форми руху матерії є її активність. При цьому щодо способу спрямованості кожної потреби (біогенної, психогенної чи соціогенної) можна поставити запитання: на що вона спрямована – на зовнішній об'єкт чи на якийсь внутрішній стан, на результат активності чи саму активність? Де міститься джерело задоволення – зовні чи всередині? В чому полягає мета поведінки – в оволодінні зовнішнім предметом чи в самоздійсненні? Відповідь на ці запитання ми знаходимо в працях Д.Н. Узнадзе, який вирізняє два види потреб – субстанціональні та функціональні. Перші спрямовують активність суб'єкта на зовнішні предмети, які слугують джерелом задоволення потреби, а джерелом задоволення другого класу потреб є сама активність, а не її результат. Субстанціональні потреби лежать в основі екстерогенних, а функціональні – інтрогенних форм поведінки людини. А отже, всередині біогенних потреб одні є субстанціональними, тобто спрямованими на оволодіння предметами зовнішнього середовища, а інші – функціональними, коли джерело задоволення міститься в самій активності організму. Те саме стосується психогенних і соціогенних потреб: одна їхня частина є субстанціональною, інша – функціональною. Однак у контексті вивчення законів органічної поведінки актора на сцені питання про екстерогенний або інтрогенний характер сценічних пристосувань (як способу здійснення впливу на свого

партнера й реалізації наявної потреби) набуває принципово іншого змісту. Ми можемо констатувати, що поведінка актора на сцені повинна мати винятково екстерогенний характер (навіть якщо увага зосереджена на внутрішньому об'єкті), тобто потреба в досягненні мети у актора, так само, як і природа його пристосувань, має характеризуватися винятково субстанціональними ознаками, інакше кажучи, сама активність не може бути джерелом задоволення потреб. Цей висновок, безумовно, допоможе у верифікації пристосувань у педагогічній практиці.

---

«Новий тлумачний словник української мови». (2001). Укладачі: Яременко, В., Сліпущо, О. Київ, «Аконіт». Т. 3. С.735-736.

### **Лариса Недін,**

доцент 1-ї кафедри акторської майстерності та режисури драми; доцент кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, заслужена артистка України

---

## САМБІРСЬКИЙ МУЗЕЙ ТЕАТРАЛЬНОГО ГЕНІЯ УКРАЇНСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ ЛЕСЯ КУРБАСА

---

Майже на околиці міста Самбір, що на Львівщині, є одноповерховий будинок, на стіні якого висить барельєфна дошка (робота львівського скульптора Еммануїла Миська), де зазначено, що саме в цьому будинку 25 лютого 1887 року народився видатний український режисер, драматург, театральний критик Лесь Курбас. Колись у цьому приміщенні діяла парафіяльна школа церкви святого апостола Пилипа, яка розташовувалась неподалік, а наприкінці XIX століття тут вже був заїжджий двір (готель), де зупинялися подорожники. В лютневі дні 1887-го в готелі зупини-



лась театральна трупа львівського театру «Руська бесіда», в числі якої були Ванда і Степан Яновичі – батьки Леся Курбаса (Янович – їхнє сценічне прізвище). Через сильний сніговий і замети актори після вистав не встигли повернутися до Львова і змушені були затриматись у Самборі. У пані Ванди почалися пологи. Прийняла новонародженого місцева повитуха Людвіга Сорувко.

1987 рік. Столітній ювілей Леся Курбаса відзначався на рівні ЮНЕСКО. У Самборі відбулася мистецька виставка, присвячена ювілеєві. Спеціальна комісія, до складу якої входили історики, краєзнавці та місцеві ентузіасти, дослідила архівні матеріали, свідчення мешканців різних років, церковні записи. Було віднайдено, встановлено саме той заїжджий двір, де народився Лесь Курбас – на той час у будинку містилися житлові квартири. Місцевий вчитель Віктор Сорокін передав свою трикімнатну квартиру в нежитловий фонд міста для створення музею, який виник з ініціативи членів Самбірського культурологічного товариства імені Володимира Кубільника (В. Кубільник – просвітянин, культурний діяч Самбірщини). Спершу це був філіал Львівського національного музею імені Андрея Шептицького, а в 2000-му році музей передали на баланс міської влади. Нині це – «Мистецький музей Леся Курбаса». Мистецький тому, що у фондах налічується велика кількість літературних, музичних, образотворчих творів, присвячених Л. Курбасу, багато спогадів, видрукуваних у різних куточках світу його учнями, прихильниками, послідовниками.

Як і кожен меморіальний музей, він відтворює ту епоху, в якій жив Лесь Курбас. Експонуються меблі, предмети побуту того часу. Завідувачка музею Любов Тепла надзвичайно дорожить стареньким радіоприймачем, дуже подібним до того, який собі сам сконструював Курбас і ночами слухав передачі з різних країн світу, адже знав дванадцять іноземних мов. Майбутній знаменитий режисер був освіченою людиною, навчався у Тернопільській гімназії, згодом у Віденському та Львівському університетах. Працівниками музею зібрано унікальну колекцію старих театральних світлин, бібліотеку, в якій є раритетні видання, серед них – книжки, які читав Лесь Курбас.

Зростаючи в театральному середовищі, на традиціях «Руської бесіди», Курбас рано усвідомив, що треба творити новий театр, нового актора, нового режисера, щоб театр став європейським. Митця недаремно вважають першим європейцем на Галичині. Все, чого навчився в Європі, переніс на підмостки свого театру.

Дуже швидко зрозумів, відчув облудність, брехливість радянської влади, фальш. Починає співпрацювати з талановитими українськими письменниками: О. Вишнею, М. Хвильовим, Г. Епіком, І. Дніпровським. А в період роботи в Харкові в своєму театрі «Березіль», він знаходить «свого» драматурга – Миколу Куліша, який пише чотири п'єси для постановки Курбасом. У 1928 році режисер ставить виставу «Мина Мазайло», в якій акцентує на проблемі того періоду – денаціоналізації україномовного населення. Він увиразнює головного героя як пристосуванця, кар'єриста. В репертуарі й вистава «Народний Малахій». Саме тоді в Харкові почались утиски, нещадна критика діяльності Леся Курбаса. На його захист стали Микола Куліш і нарком освіти і культури Микола Скрипник, однодумці.

У 1930-му році Курбас, зважаючи на тодішню «продовольчу» політику СРСР, показує на сцені, як забирають в українського селянина хліб. Україна стояла на порозі голоду 1932–1933 років.

Саме в цей час в Україні в театрах були введені і запрацювали партійні осередки, які по суті керували театрами, втручались у творчо-виробничі процеси. Курбасу вже не дозволяють ставити вистави як раніше. На одному з театральних диспутів режисер сказав: «Наді мною стоїть партійний секретар, який нічого не тямить в театрі, а я повинен з ним узгоджувати свою роботу. У мене зв'язані руки і ноги, я так не можу працювати». Остання його робота в Харкові – за п'єсою М. Куліша «Маклена Граса», де показано роль митця в радянському суспільстві, голод в Україні, важку працю людей. Напередодні прем'єри Курбаса викликає на прийом секретар ВКП(б) Павло Постишев і вимагає, щоб режисер рішуче засудив своє минуле, діяльність у ВАПЛІТЕ, а натомість з ентузіазмом оспівував досягнення нової доби. Курбас рішуче відмовився.

5 жовтня 1933 р. на спеціальному засіданні народного комісаріату освіти і культури відбулося судилище над Лесем Курбасом. Його звинуватили у формалізмі, націоналізмі, ухиянстві, викривленні оптимістичної радянської дійсності й відсторонили від роботи в театрі. Режисер їде до Москви, працевлаштовується в єврейський театр, який очолював Соломон Михоелс, та вже 26 грудня 1933 р. його арештовують і відправляють до Харківської в'язниці, а 9 квітня 1934-го Леся Курбаса засудили на п'ять років ув'язнення. Відбував покарання в п'яти радянських таборах. На Соловках Курбасу вдалося згуртувати ув'язнених і створити... театр. Першою постановкою була вистава за п'єсою Шіллера «Розбійники», в якій осміяні сильні світу цього. У 1936 р. Соловецьку тюрму реорганізують у табір особливого призначення. Справу Леся Курбаса переглядають і присуджують розстріл.

Мине багато років, і стане відомо, що режисер Лесь Курбас був розстріляний 3 листопада 1937 року в урочищі Сандормох поблизу м. Медвеж'єгорськ у Карелії (РФ), а в 1957 р. помертньо реабілітований. Він став однією з численних жертв тотальних репресій. Доля Курбаса є трагічним нагадуванням про нищення всього українського, самої суті українства. Прагне це робити і нині сусід-рашист, який у 2014 р. вдерся на територію України, аби знищити нашу історію, культуру, наш народ.

**Леся Овчієва,**

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

---

## ОСНОВИ МОДЕРНІСТИЧНОЇ СТИЛІСТИКИ У ВИСТАВАХ ПЕРШОГО СТАЦІОНАРНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ М. САДОВСЬКОГО У КИЄВІ

---

Після революційних подій 1905-1907 років перед усіма видами творчості в тому числі й перед театром відкрилися певні можливості вільного розвитку. Хоч на сцені стійко утримувалися ще класичні традиції театрального мистецтва. В основі естетики українських корифеїв були засади народно-реалістичного та романтичного театру. Питання – бути чи не бути українському театрові вже не зводилось до прямого його існування. Проблема полягала не стільки у відстоюванні українського театру як такого, скільки у пошуках і створенні нових засад його художнього зростання.

У європейському театрі драматургія стала першою і головною основою сценічної творчості. Нова драма всевладно панувала над сценічною творчістю, поетика драматурга стала визначальною у становленні творчого обличчя театру. У Європі поширюються варіанти модерного символічного театру М. Метерлінка, соціального театру П. Верхарна, у Скандинавії з'являється театр модернізму Г. Ібсена. В Україні творцями нового модернового репертуару виступили Леся Українка, Володимир Винниченко, Людмила Старицька-Черняхівська, Олександр Олесь, Спиридон Черкасенко та інші. Українські драматурги активно писали нові п'єси для театру якого, на жаль, ще не було, але він мусив народитися. Своєю творчою інтуїцією вони відчували його появу, а одна із активних учасниць театрального процесу Л. Старицька-Черняхівська теоретично навіть обґрунтувала зародження українського модернового театру у трьох іпостасях – театр настрою, театр соці-

альний і театр символічний. Постановки творів названих авторів зумовлювали появу в театрі ознак модернізму, що концентрували різноманітні стильові ознаки. На практиці ставало очевидним, що для глибшого відтворення сенсу існування світу й людської душі потрібно було поєднувати свідомі та позасвідомі, раціональні й ірраціональні ресурси психіки. Насамперед у виставах з ідеологічною основою модернізму слід було відтворювати характери людей – унікальних особливостей з їхнім складним внутрішнім світом і особливою психологією. Новий герой хотів бути вільним, мати право вибору, активно творити свою долю та виявляти індивідуальну неповторність. Такі герої жили, боролись і стверджували свою людську винятковість у кращих виставах першого стаціонарного театру М. Садовського – «Брехні» В. Винниченка (1911), «Крилах» Л. Старицької-Черняхівської (1914), «Камінному господарі» Лесі Українки (1914), «Казці старого млина» С. Черкасенка (1914). На той час – єдиний стаціонарний український театр у Києві, що був беззастережно визнаний високохудожнім мистецьким явищем. Найбільший успіх у цих виставах випав на долю митців середнього і молодого покоління – І. Мар'яненка, Л. Ліницької, Ф. Левицького, К. Рубчакової, Леся Курбаса, Є. Долі, П. Коваленка та інших.

Режисера І. Мар'яненка у «Брехні» захоплювало своєрідне поєднання актуальної моральної проблематики з її філософським звучанням – що є істина? Ця ідея постановки найвиразніше доносила до глядачів трактуванням головної ролі Наталії Павлівни артисткою Л. Ліницькою. Її героїня під час розвитку подій йшла на компроміс зі своєю совістю, утворивши цілу апологію брехні, де «істина є постаріла брехня», тому всяка брехня з часом може стати істиною. Артистка своєю грою майстерно передавала глядачам драматичну вину героїні, що до останнього полягала у беззастережній вірі, ніби дати щастя близьким людям можна навіть і брехнею, тому її заповіддю було тверде переконання: «Людам зовсім не треба правди чи брехні, їм треба щастя, щастя і спокою. Коли брехня може це дати – слава брехні! Слава!» Особливо талановито з величезною переконливістю була зіграна Л. Ліницькою фінальна сцена. Рецензент А. Вечерницький відзначав: «Чудово

пройшла в артистки сцена “розпродажі душ і серця”. Коли вона перед самогубством шепче кожному з любовників солодке словечко, а потім усіх цілує. Це шедевр артистизму. <...> Чи так, як автор, зрозуміла д-ка Ліницька свою роль, ми про це не будемо говорити, бо в усякому разі артистка дала мистецький образ який лишає сильне враження» (Вечерницький, 1911, с. 3-4).

Перша постановка п'єси В. Винниченка «Брехня» на сцені театру М. Садовського критиками і глядачами була сприйнята неоднозначно. Зокрема, А. Вечерницький назвав «Брехню» найоригінальнішою виставою сезону і зауважував, що «постановка “Брехні” уперше розбила могутню фортецю старої мелодрами і показала стежку для зближення українського театру з світовим» (Вечерницький, 1912, с. 3-4).

Сьогодні можемо стверджувати, що за сценічну інтерпретацію «Брехні», цієї глибоко-психологічної модерної п'єси, мусив би взятися новітній режисер, але в Україні його ще не було. Новий актор тоді лише почав формуватися, і потрібні були певні умови для його виховання (принаймні школа Леся Курбаса, якої на цей час також ще не існувало). Однак сміливість, наполегливість і гостре відчуття сучасності та творчий ризик І. Мар'яненка разом з проникливою і виваженою грою Л. Ліницької зробили перші кроки у театральну сучасність. Триумвірат драматург – режисер – актриса привідкривав завісу українському сценічному модернізму.

Першовтіленням на сцені театру М. Садовського була і постановка однієї з наймодерніших п'єс – «Крила» Л. Старицької-Черняхівської. Адже характер головної дійової особи, талановитої поетеси, авторка розвинула саме в традиціях європейської модерної драми. Спектакль вражав акторською ансамблевістю. Головні ролі виконували – Ліна (Л. Ліницька), Віктор (І. Мар'яненко), Ірина (М. Малиш-Федорець). Очевидець вистави, відомий український митець В. Василько у своєму щоденнику зафіксував враження від постановки і від акторських здобутків виконавців. Та найвище він оцінював акторську майстерність виконання головної ролі: «Найкраще враження на мене зробила гра Л. Ліницької. Мені здалося, що я бачив чеховську героїню»

(Василько, 1914-1918, с. 24). Про важливість вистави «Крила» Л. Старицької-Черняхівської і сучасні мистецтвознавці зауважують як про новаторський поступ українського театру. Так, театрознавиця Г. Веселовська стверджує, що в «сенсі розвитку новітніх шляхів сценічна постановка “Крил”, практично забутої істориками театру драми Л. Старицької-Черняхівської, *важила* не менше, а може й більше, ніж драматургія Лесі Українки» (Веселовська, 2006, с. 179).

Сценічне втілення модерної драматургії В. Винниченка, Л. Старицької-Черняхівської, Олександра Олеся, С. Черкасенка на сцені театру М. Садовського мало вирішальне значення для переходу українського театру від традиційної стилістики до новаторських модерністських форм європейського спрямування, і сам факт мистецького поєднання літератури і театру у формуванні українського модернізму став хвилею нового національно-визвольного піднесення. Сценічна інтерпретація п'єс українського раннього модернізму виявляла зміни у художньо-образній системі театрального мистецтва, що наглядно ілюструвало новий спосіб мислення. Модерністська естетика у інтерпретації образів самодостатніх персонажів вимагала від актора швидкої збудженості, активної живої уяви, фантазії й розуму. Новий актор повинен збагачувати створюваний ним образ своїми життєвими спостереженнями й багатством переживань, де мали бути властивими безпосередність, органічність, заразливість, сценічна привабливість, поглиблена психологічність і підвищена емоційність, при тому, що найпершим і обов'язковим у зазначених обставинах стає вміння творити у межах визначеного режисером жанру постановки. Сценічне освоєння положень нової драми мало вплив на подальше виховання акторських і режисерських сил, новітніх стильових можливостей, одночасно відбувався вплив і на глядацьку публіку, на її призвичаєнні та розумінні засад умовно-символічного театру.

---

Василько, В. *Щоденник 1914–1918*. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Ф. № 10369. С. 24.

- Веселовська, Г. (2006). *Модерний та авангардний театр в Україні*. Зб.: Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. Київ: «Інтертехнологія». С. 159-220.
- Вечерницький, А. [Кузьминський, О.] (1911). «Брехня» В. Винниченка. *Рада*. Київ, 22 січня. Ч. 17. С. 3-4.
- Вечерницький, А. [Кузьминський, О.] (1912). Труп М. К. Садовського (сезон 1911-1912 року). *Рада*. Київ, 2 травня. Ч. 100. С. 4.

**Олександр Пахарчук,**

заслужений артист України, викладач кафедри  
ОТС імені І.Д. Безгіна Київського національного  
університету театру, кіно і телебачення  
імені І.К. Карпенка-Карого

---

ПАТРІОТИЗМ ЯК ПІДҐРУНТЯ  
ТЕАТРАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УМОВАХ  
РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

---

24 лютого 2022 року російська федерація (далі рф) розпочала «гарячу» агресивну фазу війни проти України. Масовані атаки ракетами, авіацією, артилерією, вторгнення окупаційних військ зі сходу, півночі та півдня країни спричинили в країні стан розпачу, жаху та нерозуміння через неспровоковану агресію з боку рф. Такий стан перших часів війни спостерігався не лише у населення, а й у роботі підприємств, закладів освіти, закладів мистецтва та культури України. Вже зранку Президент України та Верховна Рада України ввели воєнний стан на території всієї країни, а відтак – театри почали скасовувати вистави, хоч деякі з них на свій ризик все ж намагалися продовжити свою роботу.

Цей факт спонукає до необхідності мобілізації тих теоретико-практичних напрацювань української гуманістики, які здатні виступити потужним мотиваційним підґрунтям морально-пси-



хологічного стану захисників вітчизни. Передусім, ідеться про почуття *патріотизму*. Як зазначає В. Скуратівський, «патріотизм – це любов до батьківщини, відповідальність за її долю і готовність служити інтересам, а в разі потреби самовіддано боронити здобуття свого народу...» (Скуратівський, 2002, с. 471).

Як відомо, загальна спрямованість інтерпретації проблеми патріотизму деталізується у гордості за досягнення своєї країни на теренах науки, мистецтва, спорту, поваги до історичного минулого. Наразі зазначимо, що поняття «історична пам'ять» показовим чином актуалізується у публікаціях останнього періоду, що зумовлюється необхідністю збереження надбань пам'яток матеріальної та духовної культури.

Вже з квітня Міністерство культури та інформаційної політики України видало розпорядження щодо відновлення роботи закладів культури — театрів, опер та концертних залів — починаючи з 1 квітня, з урахуванням поточної ситуації, та за наявності укриття (*Урядовий Вісник, ЕР*).

Це дає поштовх для початку активної діяльності театральних колективів. Осередком для відновлення роботи стає Львів. Починають працювати театр ім. Леся Курбаса, Національний драматичний театр ім. Заньковецької, театр «Воскресіння», Львівський театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької, Львівський академічний драматичний театр імені Лесі Українки. З квітня відновили покази театри ляльок в Івано-Франківську, Рівному, Хмельницькому, Ужгороді, драматичні театри на Закарпатті, в Чернівцях та Івано-Франківську. Наказ МКІП на відновлення роботи дав можливість почати творчу діяльність театрам, які змогли евакуюватися зі сходу та півдня України. Майданчиком для роботи Донецького обласного академічного драматичного театру стає сцена Закарпатського музично-драматичного театру ім. братів Юрія-Августина та Євгена Шерегіїв в Ужгороді. Харківський академічний український драматичний театр ім. Шевченка дає вистави у Вінниці.

Відновили свою діяльність Київський національний драматичний театр ім. Лесі Українки на камерній сцені, а згодом й Київський національний український драматичний театр ім. Івана

Франка. Обидва театри почали працювати на камерній сцені театру ім. Лесі Українки. Відновився показ вистав Київського театру «ProEnglish Theatre». У травні починають працювати Київський національний академічний Молодий театр, Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка, Київський академічний театр «Колесо», Київський академічний драматичний театр на Подолі. Глядачі, хоч і з острахом, але починають відвідувати вистави.

Таким чином, є всі підстави говорити про **відповідальність діячів українського театру**, які розуміючи свій **обов'язок** слухать театральному мистецтву України й її глядачам.

Характерною рисою багатьох прем'єрних вистав стала їх документальність – спроба осмислити та за допомогою художніх засобів, передати весь жах війни і воєнних злочинів окупантів, увесь ступінь трагедії, яка коїться сьогодні в Україні. Театри самі почали komponувати дописи в соціальних мережах, спогади безпосередніх учасників бойових дій, інтерв'ю переселенців, журналістські статті у ЗМІ. Досвідом документального театру почали користуватись навіть великі театральні колективи, які раніше не використовували мінімалістські форми у своїх виставах.

На тлі війни за кордоном різко зростає інтерес до українського та, зокрема, до театального мистецтва. Українські режисери ставлять вистави в театрах прибалтійських країн, Німеччини, Португалії, Великої Британії.

Артисти Харківського національного академічного театру опери та балету гастролюють країнами Балтії й Польщі, тривають гастролі Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької, Львівський академічний драматичний театр ім. Лесі Українки гастролує у Франції. Актори та музиканти театру «Dakh» виступають у країнах Західної Європи, збираючи кошти для потреб ЗСУ.

Великим проривом стає театральний фестиваль в Авіньоні, Франція, де подією року названа програма «Ukrainian Pavilion». У рамках фестивалю відбулися покази вистав «Rad Room», постдокументальний театральний проєкт «H-effect» Рози Сакрісян і Йоанни Віховської, опера «Чорнобильдорф» Романа Григоріва

та Іллі Разумейка, документальні проекти «МИ» Сашка Брама та «Крим. 5 ранку», вистава «людина?...», «Imperium delendum est» Дмитра Захоженка та наприкінці фестивалю – виступ проекту «Dakh Daughters». (*Вікіпедія*, EP; Веселовська Г., EP).

Отже, за короткий час митці пройшли шлях від розпачу та жаху війни до патріотичної волонтерської діяльності, а згодом – відновили й діяльність за фахом. Велика кількість прем'єр, гастрольна діяльність як за кордоном, так і містами України не лише акцентують зацікавленість глядачів українським театром, а й дають надію на те, що театральне мистецтво розвиватиметься, попри трагічні події сьогодення. Оскільки, як стверджував ідеолог Мистецького Українського Руху Улас Самчук – «Справжній патріотизм є той патріотизм, що висловлюється великим мистецтвом».

---

Веселовська, Ганна. «Український театр у часі війни». *Газета «Тиждень»*.

URL: <https://tyzhden.ua/ukrainskyj-teatr-u-chasi-vijny/>

Вікіпедія. *Театр часів російсько-української війни*. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Театр\\_часів\\_Російсько-української\\_війни](https://uk.wikipedia.org/wiki/Театр_часів_Російсько-української_війни)

Скуратівський, В. (2002). «Патріотизм». *Філософський енциклопедичний словник*. К.: Абрис.

*Урядовий вісник*. URL: <https://www.kmu.gov.ua/news/z-1-kvitnya-v-ukrayini-postupovo-rozpochnut-robotu-zakladi-kulturi-ta-mistectv>

**Любов Підлісна,**

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

---

**ІНТОНАЦІЯ – ВАЖЛИВИЙ ЕЛЕМЕНТ  
МОВЛЕННЕВОЇ ВИРАЗНОСТІ**

---

Інтонація – це ритмо-мелодійний тон мовлення, який виражає смислове та емоційне забарвлення звучання і залежить від висоти, сили та тембру голосу. В повсякденному житті під час спілкування людина не замислюється над тим, яку інтонацію слід використати. Це природний процес, за допомогою якого збагачується людська комунікація. А от у театральних реаліях є різні точки зору: потрібно чи не потрібно опрацювати інтонаційне розмаїття в роботі над роллю? Якщо потрібно, то як?

На практиці неможливо і безглуздо розмежовувати логічні та психологічні акценти, як етапи аналізу в роботі над словом і в тексті оповідання, і в ролі.

Недоречно спочатку передавати інформацію, а вже потім визначати своє ставлення до сказаного. Думка завжди існує в конкретно-чуттєвій, емоційній, дійовій формі.

Щойно виникає факт спілкування, виникають і ключові слова, паузи, емоційна, насичена дійова мова.

Мовленнєвий акцент на сцені, як і в житті, – це засіб виділення ключового слова, без якого не може бути реалізоване завдання в спілкуванні. Він завжди поєднує і логічну, й психологічну, і смислову складову, завжди насичений емоціями, оцінкою, органічним ставленням. Це глибоке внутрішнє зрощування елементів думки та дії як і в житті. Тож слід вчитися перекидати місток від логіки значення до логіки смислу, від логіки речення до логіки дії.

Логічний, смисловий, дійовий акцент – це головний інтонаційний засіб донесення смислу фрази в усному мовленні за допомогою всіх інтонаційних, звукових характеристик, а саме:

зміни висоти звучання, сили, швидкості вимовляння. Він впливає з контексту, визначається перспективою думки, підкоряється завданням взаємодії, народжується зі сплаву думки, почуттів, оцінок, бачень і, найважливіше, визначається не значенням, а смыслом фрази, тобто підтекстом і дієвим завданням.

Живе спілкування – це завжди поєднання логіки та емоцій, слова, жестів (мовленневих і позамовленневих чинників поведінки людини). Вся психофізична природа людини бере участь у цьому процесі. Не може бути дієвого слова без оцінки, без правдивої емоції, без щирого ставлення до дійсності. Пізнаючи, ми оцінюємо, оцінюючи – пізнаємо.

Людина, усвідомлено сприймаючи факти, оцінює реальність не лише розумово, а й чуттєво. І в процесі мовлення на сцені те, що говориться, тісно пов'язане з тим, заради чого і як говориться, тому дієвий аналіз тексту завжди стоїть на першому місці. З дієвого аналізу, з підтексту та лінії наскрізної дії народжуються і правильні акценти, прокладається шлях від думки до слова. Цей процес розпочинається з мотиву, коли відбувається первинна розвідка для визначення того, чого потрібно досягти, тобто запропонованих обставин, умов взаємодії, внутрішніх зв'язків, які стануть зрозумілими з логіки та послідовності дій учасників діалогу.

На цьому етапі відбувається інтенсивне й детальне опрацювання підтексту, в якому головну роль відведено кінострічці бачень, що за суттю є тією ж дією. Побачити події – значить, відчуті їх та відповідним чином на них реагувати. Детальне розкриття підтексту на основі бачень – це фактичне формування образного результату, трансформація смислової основи в словесну дію.

Чи варто детально теоретично опрацьовувати всі правила логіки мови? Може, є сенс обмежитися мінімумом, відбираючи лише ті, що максимально наближені до мовленневої дієвості? Логіка – це не аксіома, а теорема з різними варіантами доведення.

При структурному аналізі стає очевидною наявність у системі мови та в системі мовлення двох рівнів явищ логіки мови, які тісно пов'язані між собою і які одночасно по-різному проявляються в різних функціях мови та мовлення. В процесі спілкування мов-

но-інформаційний і мовно-смысловий рівні тісно переплетені та взаємопроникні. В такому ж поєднанні перебувають закони та правила мовлення.

Мовленнєве спілкування – це завжди осмислений процес, спрямований на досягнення конкретної мети. Тому доцільно виділити кілька важливих законів, а саме:

- закон словесного впливу;
- закон контексту;
- закон надзавдання;
- закон наскрізної дії;
- закон перспективи;
- закон нового поняття;
- закон порівняння та протиставлення;
- закон розкриття підтексту;
- закон кінострічки бачень.

Правила логіки пізнаються на практиці не формально, а в тісному зв'язку з умовами та завданнями під час спілкування, тому, аналізуючи текст, необхідно виходити зі смислових, дійових законів логіки сценічного мовлення, перевіряти логічно-граматичними правилами лінію розвитку думки. На смислові закони мовленнєвої дієвості мають спиратися і опанування логіки сценічної мови, і принципи роботи над роллю та літературно-поетичними творами.

Спілкування, як правило, реалізується через конкретний інтонаційний малюнок, тому проблематика роботи над логікою пов'язана з інтонацією, адже будь-які почуття, ставлення, наміри демонструються не стільки словами, скільки силою звучання, паузами, інтонацією. В кожному окремому випадку інтонація є неповторною, тому навчитися «правильно» інтонувати – не реально, вона буде штучною, певним стереотипом, ізольованим від живого творчого процесу. Інтонація має «народитися» спонтанно, підсвідомо, якщо є думка, справжнє, а не придумане «теоретичне» почуття. Ніколи не слід намагатися зафіксувати інтонаційний малюнок з наступним повторенням. Саме вчинок, мовленнєва дія, підтекст мають визначати інтонацію та її розмаїття. Багата інтонаційна палітра – унікальний засіб за допомогою якого можна створити унікальні сценічні образи.

**Валерій Полонський,**

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

---

## СУЧАСНІ ВИКЛИКИ ФІНАНСУВАННЯ ТЕАТРІВ В УКРАЇНІ ТА МЕТОДИ ПОШУКУ ЇХ НЕДЕРЖАВНОЇ ПІДТРИМКИ

---

Останніх чотири роки театри в Україні переживають важкий період свого існування. Починаючи з 2019 року, виклики, пов'язані з пандемією «Covid-19», практично позбавили митців будь-яких, і так невеликих, фінансових надходжень через заборону державою провадження масових заходів і публічної діяльності закладів мистецтва. Вимушений простій або значне скорочення персоналу в інших галузях господарства, зважаючи на профілактику зараження населення хворобою, спричинило скорочення виробництва продукції та податкових надходжень до доходу держави, що погіршило економічний стан країни і в свою чергу зумовило скорочення фінансової підтримки діяльності державних театрів. Лише в 2021 р. держава частково дозволила відновлення публічної діяльності театрів, кінотеатрів, відвідування концертів за умови заповнюваності глядацьких залів не більш ніж на 50% від повного обсягу місць у кожному конкретному закладі мистецтва.

А вже наприкінці лютого 2022 р. росія розпочала неспровоковану військову агресію проти України, що спричинило значне падіння економіки країни через окупацію частини території України з її наслідками.

З перших годин агресії театри України стали свого роду потужними волонтерськими хабами. Театральні колективи спромоглися за власний кошт розпочати допомогу вимушеним переселенцям із зони бойових дій. Попри труднощі, міста західних областей і центру України змогли прихистити театральні колективи, які евакуювалися із прифронтових регіонів. А вже з квітня 2022 р. театри розпочали свою безпосередню діяльність. Свідченням

тому є не лише відновлення показів уже готових вистав, а й майже 200 театральних прем'єр.

Не секрет, що створення вистав, мистецьких проєктів, сама господарська діяльність театрів як закладів культури, потребують значних грошових вкладень. Та як це зробити під час війни, коли всі видатки держави спрямовані на посилення Збройних Сил та покращення обороноспроможності країни?

На жаль, маємо визнати, попри те, що Україна має велику позитивну історію благодійництва в галузі культури та мистецтв, сучасні меценати неохоче продовжують традиції видатних підприємців, які мали за честь підтримувати українську культуру. Слова видатного мецената кінця XIX – початку XX століття Євгена Чикаленка: «Легко любити Україну до глибини душі, а ви спробуйте любити її до глибини власної кишені» й досі залишаються нездійсненою мрією. Паростки меценатства великого бізнесу в сучасній Україні є, але він доволі скромно опікувався театральним мистецтвом, надаючи перевагу іншим галузям української культури. А з початком «гарячої» фази російсько-української війни, великі українські фінансово-промислові корпорації та підприємці «перемкнули» свою благодійницьку діяльність на допомогу населенню України, практично припинивши допомогу українській мистецькій галузі.

В Україні налічується 113 державних театрів, з яких 98 фінансуються з місцевих бюджетів, а 15 субсидуються Державним бюджетом України. Значне погіршення економічного становища України обмежило субсидування для розвитку мистецької та господарчої діяльності загальнодержавних театрів і практично поставило на грань виживання театри, які підтримувалися місцевими та муніципальними бюджетами. На жаль, велика кількість цих закладів недержавної форми власності припинила свою діяльність, бо повністю залежала від кількості відвідувань глядачами.

Постає питання: як функціонуватимуть театри під час війни та й тривалий час потому? Звісно, держава неспроможна буде надавати субсидування мистецькій галузі в повному обсязі, зважаючи на економічне становище України. Безперечно,



великі державні та недержавні закордонні благодійні фонди надаватимуть гранти на відновлення, ремонт і реконструкцію театральних будівель, які постраждали від російської агресії, але як бути з мистецькою та поточною господарською складовими роботи театрів? Робота національних театрів, що їх субсидує держава з Державного бюджету, не призупиниться, на відміну від тих театрів, що отримують фінансову допомогу з місцевих та муніципальних бюджетів, які формуються з місцевих податків. На прикладі Харкова, де розташовані 6 державних театрів, можна сказати, що серйозно постраждали всі великі підприємства, завдяки яким формується бюджетний кошторис міста. В інших містах України стан справ не кращий.

Перед театрами постає гостре питання: як знаходити кошти для подальшої мистецької роботи? Тож новим вектором театального менеджменту стає фандрейзінг і фахівці з цього напрямку економічної діяльності в театральній галузі. В своїй монографії «Мистецтво та ринок» видатний вчений І.Д. Безгін звертав увагу на приклади роботи театального менеджменту в країнах Західної Європи та особливо США, де фінансове втручання з боку держави є мінімальним. Він звертав увагу на декілька аспектів, за допомогою яких налагоджено розвиток культури в демократичних країнах.

По-перше: як держава заохочує бізнесові структури та окремих громадян підтримувати мистецтво й проявляти благодійність щодо різних галузей культури. Як здійснюється регуляторна політика держави в багатьох країнах з розвинутою економікою у вигляді окремих податків, таких як акцизний збір, проведення спеціальних лотерей, податкові пільги на безпосередню підтримку театрів, мистецьких проєктів, фестивалів, музеїв, бібліотек, оркестрів, аматорських творчих колективів.

По-друге: І.Д. Безгін наголошував важливість фахівців з фандрейзінгу (особливо оперативного фандрейзінгу) в структурі театального менеджменту – як професіоналів з пошуку різноманітних джерел з фінансування театрів.

По-третє: держава має виховувати, а заклади культури підтримувати та стимулювати громадян в їх прагненні до активної

волонтерської діяльності. І.Д. Безгін, на прикладі США, звертає увагу на активне виховання населення державою щодо підтримання мистецьких проєктів, професійних та аматорських театрів, почесності волонтерської діяльності громадян. Як зворотна комунікація між театрами та волонтерами, заохочення їх до співпраці ще більше утверджують громадян у значимості суспільної безоплатної праці для покращення роботи театрів і залученні нових глядачів і прихильників.

По-четверте: новітні види взаємодії бізнесу та мистецької галузі в так званому суспільно значимому маркетингу, коли бізнесові підприємства не лише застосовують маркетинг для збуту продукції та нарощування прибутків, а й тим самим фінансово підтримують конкретні заклади мистецтва.

Ще одним важливим інструментом, який, на жаль, ще досі не надто активно використовують театри, є активна реклама. До останнього часу театральний топ-менеджмент більшості театрів неохоче застосовував можливості реклами в просуванні свого продукту до споживача та заохочення глядачів до відвідування театральних вистав. З поширенням інтернету практично всі театри мають офіційні сайти, інтернет-сторінки та сторінки в різноманітних соціальних мережах. Проте ці рекламні можливості в багатьох театрах досі не використовуються в повному обсязі: сайти переважно формальні, а їх зовнішня привабливість для потенційного глядача, інформаційна наповненість не відображають нові тенденції в популяризації театального мистецтва серед населення та в залученні нових глядачів. Повністю розкрила можливості інтернет-комунікації на прикладі деяких київських театрів доцент кафедри ОТС Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого Т.О. Ялоха в своїх тезах «Популяризація театру через інтернет-мережу» до VII Міжнародної науково-практичної конференції. Саме зараз театрам потрібно вдосконалити та повністю переосмислити можливості інтернету, тому, як означила Т. Ялоха у висновках до тез: «Війна скінчиться, і весь набутий досвід театри матимуть в активі, оскільки це дає можливість працювати з новою аудиторією з використанням сучасних інформаційних технологій»

Нинішня війна виявила нові форми благодійних фондів, які активно почали працювати в країні та значно допомагати ЗСУ в боротьбі з країною-агресором і відновленні міжнародно визнаних кордонів нашої держави. Це нова форма благодійних фондів, які синтезують у собі благодійну, волонтерську та фандрейзінгову роботу. Важливо, що створені вони були не потужними фінансово-промисловими групами та великими підприємцями, а переважно патріотично налаштованими громадянами, які мають безпосереднє відношення до мистецтва та шоу-бізнесу. Одним з таких фондів є фонд Сергія Притули. В першій рік російської агресії цей фонд зміг акумулювати доволі великі кошти для допомоги ЗСУ, оборот яких досяг понад мільярд гривень.

Тож потрібно визначити складові фандрейзінгової роботи такого фонду та відмінності його від інших благодійних фондів, які працюють зараз в Україні: - Медійна пізнаваність фундатора фонду;

- Патріотична налаштованість керівництва фонду;
- Вдале та всеосяжне використання можливостей соціальних мереж, інтернет-простору та традиційних ЗМІ;
- Швидке реагування на потреби отримувачів благодійної допомоги;
- Щира комунікація з населенням, яке надає благодійну допомогу та перераховує кошти на рахунки фонду;
- Велика кількість потенційних благодійників;
- Важлива не кількість допомоги кожного благодійника, але важлива кількість самих благодійників, за якої створюються умови переходу кількості в якість;
- Відсутність великих бюрократичних запобіжників;
- Прозора та регулярна звітність щодо використання перерахованих коштів перед податковими контролюючими органами та благодійниками – через соціальні мережі, інтернет-ресурси, ЗМІ.

На мою думку, театральній спільноті потрібно буде не лише співпрацювати з будь-якими благодійними фондами, меценатами, а й узяти на озброєння схожі моделі фандрейзінгу та створення локальних благодійних фондів для підтримки кожного театру особисто.

Підсумовуючи, можна сказати, що держава, зважаючи на економічний стан України в останніх чотири роки, не має змоги гідно субсидувати мистецькі заклади країни, а самі театри постали перед важким викликом виживання та продовження мистецької й господарської діяльності. Отже театральним колективам слід запроваджувати нові моделі співпраці з державою та пошуку коштів на функціонування, а саме:

- Вдосконалення законодавчої бази з боку держави для стимулювання благодійництва та меценатства в Україні;

- Впровадження податкових пільг;

- Впровадження офіційного вшанування благодійників і меценатів у вигляді відзнак та урочистих заходів як з боку держави, так із боку театральної спільноти;

- Заохочення торговельних підприємств до суспільно значимого маркетингу;

- Запровадження театральним менеджментом інструментів з фандрейзінгу та залучення до роботи в театрах фахівців із фандрейзінгу;

- Всеосяжне використання інструментів сучасної реклами.

- Заохочування до співпраці волонтерів;

- Співпраця та заснування благодійних фондів новітніх моделей.

Ця амбітна, але реалістична формула допоможе театральному мистецтву пройти важкі часи війни та довгий період післявоєнної економічної кризи в Україні.

---

Безгін, І.Д. (2005). *Мистецтво і ринок*. Київ: ВВП «Компас».

*Матеріальна підтримка культурних проєктів: світовий досвід та можливості застосування в Україні* (2010) ; (кол. авторів: О.І. Безгін, Г.Є. Бернадська, Л.О. Берунова, І.С. Кочарян, О.Ю. Успенська). Інститут культурології НАМ України. Київ.

Ялоха, Т.О. (2022). *Популяризація театру через інтернет-мережі. Тези*. Збірка тез до VII Міжнародної науково-практичної конференції «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва». КНУТКіТ ім. І.К. Карпенко-Карого. Київ: ТОВ «7БЦ».

**Людмила Поляновська,**

старший викладач кафедри ОТС Київського  
національного університету театру, кіно  
і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого

---

## ОСОБЛИВОСТІ ФІНАНСОВО-ЕКОНОМІЧНОГО ФУНКЦІОНУВАННЯ ТЕАТРІВ

---

Функціонування театру залежить не лише від творчого потенціалу митців і управлінських здібностей керівників. Будь-який культурно-мистецький заклад, що продукує нематеріальний продукт мистецтва є насамперед суб'єктом господарювання, в якому відбуваються різноманітні фінансово-економічні процеси. Безперечно, ці процеси заслуговують не меншої уваги, ніж дослідження культурного менеджменту та творчих доробків митців, тим паче в умовах війни значно зростає роль і значення своєчасного, якісного аналізу фінансово-економічної діяльності господарюючих суб'єктів і пошук шляхів покращення фінансового стану театрів. Для мистецької сфери характерною ознакою є те, що продуктом виступає послуга, яка у готовому вигляді пропонується споживачеві. За грошові кошти споживач отримує не матеріальний товар, а послугу у вигляді естетичного і духовного задоволення через споживання мистецького продукту – вистави. Тому важливим є розуміння особливостей та відмінностей товару в матеріальному виразі та послуги, яку надає театр глядачеві.

Розглянемо поняття послуги докладніше. Американський економіст, професор міжнародного маркетингу Ф. Котлер надає таке визначення поняття «**послуга** – об'єкт продажу у вигляді дій, вигод або задоволення» (Котлер, 2007, с. 233). Тобто послуги неможливо зберігати, і споживачеві пропонується щось таке, що не має матеріального виразу. В книжці С. Гаркавенко «Маркетинг», бачимо таке визначення поняттю «**послуга**» – нематеріальні блага, які одна сторона (продавець) передає іншій (клієнту) без передачі права власності на них та спрямовані на

задоволення потреб споживачів у нематеріальних видах товарів або в корисному ефекті. (Гаркавенко, 2002, с. 178). Аналізуючи ці визначення можна зробити висновок, що послуги розглядаються як вид діяльності, в процесі виконання якого, як правило, не створюється новий, раніше не існуючий продукт, але змінюється стан або якість уже наявного продукту.

На відміну від товару, послуга має такі характеристики, як невідчутність, неоднорідність, збіг етапів виробництва і споживання, швидкоплинність.

**Нематеріальність** є головною відмінною рисою послуг. Як правило, послуги – це процеси та дії, які неможливо побачити, відчуті або відчуті так само, як товари. По відношенню до користувача сутність послуги виявляється в сукупності дій, процесів, реалізацій певної діяльності, хоча послуги можуть включати також конкретні матеріальні елементи. Користувачам важко оцінити якість послуг, оскільки їх важко заздалегідь продемонструвати чи описати, тобто глядач не може оцінити якість вистави, поки не побачить її.

Вплив людського фактора і безпосередня присутність користувача при процесі виробництва (з його особистими унікальними вимогами) унеможливають надання двох абсолютно однакових послуг, тобто робить послуги **неоднорідними**. Крім того, є фактори, які також впливають на якість послуги-вистави, нечітко сформульовані запити користувачів-глядачів, наявність або відсутність інших відвідувачів, кваліфікація персоналу тощо. Тобто одна й та сама вистава може бути різного рівня, залежно від складу виконавців, їхнього «налаштування», а також від настрою та сприйняття вистави публікою в залі. Контролювати більшість цих факторів важко.

**Збіг етапів виробництва і споживання** на практиці означає безпосередню присутність користувача під час «виробництва» послуг, а також можливість його участі в цьому процесі. Крім того, користувач-глядач може взаємодіяти з іншими користувачами-глядачами та впливати на їх сприйняття вистави. Оскільки кожна конкретна вистава в процесі її виконання унікальна, стандартизувати дану послугу складніше, ніж при виробництві товарів.

**Швидкоплинність** послуги означає неможливість її зберігання, перепродажу або повернення. Матеріальні складові вистави (декорації, костюми, бутафорія тощо) можуть бути збережені й вистава може бути показана в будь-який час, але кожна конкретна вистава унікальна, а час її перегляду глядачем миттєвий.

Для успішного здійснення діяльності на ринку театральних послуг театр може проводити самостійні дослідження або використовувати результати наявних маркетингових досліджень, у тому числі для вивчення потреб глядачів. Слід зазначити, що комерційна організація вивчатиме ці потреби перед розробкою нового продукту. Театр, навпаки, знайде для себе споживачів із запитами, які можуть бути задоволені його готовою продукцією-виставою. Для театрів орієнтування винятково на задоволення вимог споживачів є неприйнятним, бо це загрожує тотальною комерціалізацією, домінуванням масових видів культури, випаданням з фокусу суспільства орієнтованих на вузьку аудиторію видів мистецтва та, як наслідок, поступовою культурною деградацією суспільства.

Окремо слід зупинитися на такій особливості театральної сфери, як її ураженість «хворобою Баумоля», коли «витрати виробництва ростуть швидше, ніж ціни на кінцевий продукт» (Baumol, 1966). Така характеристика притаманна великій кількості мистецьких закладів, які страждатимуть через **«хворобу витрат»**: розвиток високотехнологічного виробництва, впровадження новітніх наукових технологій зумовлюють збільшення продуктивності праці й, відповідно, зниження собівартості та ціни продукції й зростання заробітної плати працівників у комерційному секторі. В мистецькій сфері таких змін майже немає: для того, щоб зіграти виставу з «живим» виконанням оркестру, як і 100 років тому, потрібна та ж сама кількість виконавців. Оскільки збільшення доходів у сфері мистецтва за рахунок зростання продуктивності праці неможливе, єдиним способом компенсації витрат є підвищення цін, що в свою чергу може призвести до зниження відвідуваності, а також до зниження доступності культурних благ для деяких груп населення.

Отже, зважаючи на ураження «хворобою витрат», особливості надання театрами послуги-вистави (висока вартість виробництва та виконання – дорогі костюми та декорації, велика кількість співробітників, задіяних у виставі та її створенні, безпосередня залученість глядача під час перебігу вистави) та суспільної важливості роботи державних мистецьких організацій (створення постановки як суспільного блага, доступ до якого повинна мати максимально велика кількість глядачів, більшість з них яких недостатньо платоспроможна для того, щоб компенсувати витрати театру), діяльність театру є неприбутковою і потребує підтримки держави.

---

Baumol, W.J., Bowen, W.G. (1966). *Performing Arts, the Economic Dilemma: a study of problems common to theater, opera, music, and dance*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press. 582 p.

Гаркавенко, С.С. (2002). *Маркетинг*. Київ: Лібра. 708 с.

Герасимчук, В.Г. (1994). *Маркетинг: Теорія і практика*. Київ: Вища школа. 326 с.

Котлер, Ф. (2007). *Основи маркетингу*. Скорочений курс. Київ: Вільямс. 656 с.



**Дмитро Ходаківський,**

*аспірант (творча аспірантура) Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*

---

## ВИСТАВА Л. КУРБАСА «МАКЛЕНА ГРАСА» ЯК КУЛЬТУРНИЙ КАТАЛІЗАТОР СУЧАСНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ПОШУКІВ

---

Повномасштабне вторгнення РФ в Україну активізувало піднесення патріотичного руху, що значною мірою загострило загальний інтерес суспільства нашої країни до свого українського коріння.

Як відзначав видатний французький філософ М. Фуко (1926–1984), процес поглиблення є невід’ємною частиною розшифрування генеалогії мистецтва, у нашому разі – сучасного українського театру та створення його особливий антології.

Наразі показовою є п’єса М. Куліша «Маклена Граса», інтерес до якої, з одного боку, зумовлений її літературною основою, а з другого – зверненням до неї метра українського театру Леся Курбаса. Аналізуючи творчий шлях цього митця та історію втілення «Маклена Граса», бачимо вочевидь, що це вплив блискучого рівня режисури зокрема і театрального мистецтва взагалі, якого досяг «Березіль» напередодні арешту свого засновника – Леся Курбаса.

Вочевидь Курбас – одна з ключових постатей української режисури, яка поєднала в своїй практиці досвід роботи з українськими корифеями (його участь у роботі трупи Садовського в 1916-1917 роках за особистим запрошенням керівника), його власну практику в Молодому театрі, театрі «Березіль» та активні теоретичні пошуки, що підтверджує видання всіх збережених праць митця – це засвідчує видання всіх його збережених праць одним томом у понад 1000 сторінок. Саме «Маклена Граса» стала останньою виставою Курбаса – його своєрідним творчим заповітом.

На думку багатьох дослідників творчості режисера, сам текст п’єси концентрує, так би мовити, режисерські прийоми. Це зу-

мовлено тим, що автор п'єси – Куліш приносив п'єсу березильцям на репетиції окремими сценами. Під час же репетицій Курбас етюдним методом розбудовував ці сцени, вносячи певні корективи. Пізніше сам Куліш фіксував їх у своєму тексті. Саме тому «Маклена Граса» викликає особливий інтерес і стимулювала наше прагнення реалізувати авторський проєкт, присвячений дослідженням сучасних тенденцій в українській режисурі.

Суть проєкту полягала в аналізі творчого шляху Л. Курбаса, визначенні закономірностей, принципів і методології його роботи для подальшої реалізації їх у роботі над виставою «Маклена Граса». Наголошую, суттю було не відновлення вистави Курбаса, а саме пошук принципів, за якими він працював, на які спирався в своїй практиці – оскільки спроба відтворення суперечила б певним принципам режисера.

Наразі артикулюємо один з принципів Курбаса, на якому він неодноразово наголошував на репетиціях у своїх статтях: «громадянська» позиція театру в його творчому пошуку і постановці вистав, а відтак театр мусить відповідати вимогам і обставинам свого часу. Так, у п'єсі «Маклена Граса» є персонаж ПАДУР – за курбасознавцями, його прообразом був польський прем'єр-міністр і видатний піаніст Ян Падеревський. Саме йому Курбас надав певну характеристику, яку сучасному глядачеві, ймовірно, буде складно зрозуміти. Проте глядач зі свідомою громадянською позицією 1930-х прекрасно розумів натяк режисера. Так, принцип запозичення з театральної практики режисера в жанрі документального й навіть політичного театру спонукає до певного переосмислення, а точніше – наслідування в умовах реалій сьогодення.

Значне місце в контексті проєкту посідає аналіз специфіки самого авторського почерку Л. Курбаса і можливість у майбутньому, порівнюючи його з практиками інших українських режисерів і представників світової театральної режисури виділити характерні ознаки української режисури, артикулювати українську театральну традицію, що обумовила створення української театральної школи.

Слід зазначити, що практика Курбаса настільки об'ємна і різноманітна, що, навіть виділивши «Маклену Граса» як вершину

його режисерської практики, стало зрозуміло: задля опанування режисури такого рівня потрібен більший досвід, ніж одна постановка.

Тож у рамках проєкту було створено три вистави. Першою стала вистава «Згадайка», яка втілена за законами політичного та документального театру і являє колаж епізодів подій, що сталися в Україні від 24 лютого. В основу вистави були покладені вірші та мему на військову тематику, актори працювали не тільки з літературним матеріалом, а й із новинами та «народним фольклором» з інтернет-контенту, що характеризував воєні події, спираючись на власний досвід.

Друга вистава – казка «Іван мужичий син, онук Микити Кожум'яки, правнук Котигорошка, чи Як пережити зашквар» – відрізняється насамперед тим, що в її основі був, так би мовити, літературний матеріал, проте вистава не є лише інсценізацією тексту казки. Взявши за основу сюжет, сучасні музичні композиції, присвячені військовій славі та свідченням сучасників про службу під час цієї війни, ми синтезували абсолютно інший сценічний матеріал, побудований на основі принципів за якими працював Курбас.

Це дало нам змогу зовсім інакше підійти до постановки вистави за п'єсою «Маклена Граса».

Усі три вистави поставлені в київському незалежному Театрі Між Трьох Колон. Прем'єра «Згадайки» відбулася 17 червня 2022 року і до кінця року була зіграна понад 100 разів у десятках міст України. За допомогою інноваційних прийомів виставу побачили також в Європі та Америці. Прем'єра «Іван мужичий син, онук Микити Кожум'яки, правнук Котигорошка, чи Як пережити зашквар» відбулася 28 січня 2023 року. Прем'єра вистави «Моя сестра Маклена Граса» запланована на кінець весни 2023 року.

Таким чином п'єса, але передусім геніальна постава Л. Курбаса, стане своєрідним культурним каталізатором, який активізує не лише творчі пошуки, а й громадянську позицію сучасного театру, що мусить віддзеркалювати трагічні реалії нашого сьогодення.

- Автономова, Н.С. (1994). Мишель Фуко и его книга «Слова и вещи» / Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.:А-сад. С. 5-23. 408 с. ISBN 5-85962-021-7.
- Ермакова, Н. (2012). *Березільська культура: Історія, досвід* [Текст] ; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: Фенікс. 512 с.
- Життя і творчість Леся Курбаса* ; упоряд., наук. ред. Богдан Козак (2012). Львів ; Київ ; Харків : Літопис. 656 с. + 104 с. іл.
- Корнієнко, Неллі Миколаївна (2007). *Леся Курбас: ренетиція майбутнього* ; голов. ред. В. Куценко. Електрон. Текст. Київ : Либідь.
- М. Куліш & quot (1990) ; твори: в 2 т. & quot. Київ: Дніпро.
- Танюк, Л. (2007). *Мар'ян Крушельницький: Школа образного перевтілення, заповідана Лесем Курбасом*. Київ: Либідь. 360 ст.

### **Дар'я Шестакова,**

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

---

## СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН ТІЛЕСНОСТІ В ТЕАТРІ ФРАНЦУЗЬКОГО КЛАСИЦИЗМУ

---

Театр як мистецтво, у якому людське життя відображається у живій, конкретній, людській дії, безпосередньо пов'язаний із тілом. Тіло актора презентує тілесність персонажа, дає можливість його фізичного існування, підтримуючи «тілесний» зв'язок із публікою. Саме тілесність стає найочевиднішим засобом комунікації у театральному мистецтві і забезпечує реалізацію діалогу.

У процесі розвитку театрального мистецтва закони тілесного на сцені змінювалися, підпорядковуючись тим чи іншим культурним нормам, актуальним для певного етапу розвитку людської

цивілізації. Звісно, що йдеться про трансформацію не природного (фізичного) тіла, а про його соціокультурні інтерпретації.

Соціальні та культурні канони впливали не лише на формування і сталість естетичного ідеалу певного історичного етапу, а й на функціонування актуальних концептів тілесності у різних видах мистецтва. Художня ж тілесність зафіксована не лише у артефактах, наприклад, образотворчого мистецтва, а й мистецтва театрального.

Театр французького класицизму – один із важливих етапів розвитку мистецтва як в галузі драматургії, так і сценічної практики. Саме у контексті класицизму були сформовані правила організації драматургічного матеріалу, сценічного простору, сценічної поведінки, які залишалися взірцевими для європейської професійної сцени впродовж кількох століть, а їхнє подолання стало основою формування нових принципів театральної естетики у майбутньому.

Театр класицизму формується у надрах французького абсолютизму, що вплинуло як на його ідейні установки, так і на правила сценічної поведінки. Слід обумовити, що у рамках класицизму формується поняття про розподіл театрального мистецтва на елітарне, високе (трагедія) та масове, низьке (комедія). І саме стосовно трагедії, як більш ідеологічно і суспільно відповідального жанру, випрацьовується жорстка нормативна система щодо літературного канону та принципів постановки.

Поняття культурного тіла у Європі XVII століття пов'язане із нагальною потребою тотального «облагородження природи», у процесі чого природна тілесність зазнає радикальних трансформацій. Природність ототожнювалась із дикістю, варварством, хаосом, тому «облагородженню» підлягали різні явища: від створення масштабних артефактів садово-паркової архітектури із штучно сформованими кущами та деревами у вигляді стереометричних фігур і під лінійку прокладеними доріжками, аж до появи нових норм чоловічого і жіночого тіла, досить жорстко структурованого каркасним костюмом.

Формування художньої тілесності як смислової та естетичної категорії, яка постає як інтерпретація бачення тіла й усієї сфери

тілесного у художньому творі (у цьому разі – виставі), зазвичай перебуває під впливом естетично спрямованого мислення та культурно-історичного тла. У контексті даної естетики формування концепту акторської тілесності було під значним впливом правил придворного етикету та балетної техніки. Художня тілесність у трагедіях класицизму мала презентувати ідеалізований образ людини, сформований під впливом вищезазначених чинників.

Звичайно, кожна окрема акторська індивідуальність могла впливати на своєрідність сценічної поведінки, обумовленої фізичними даними, але обов'язково у рамках конструкції, що організовувалася за чіткими правилами. Індивідуальність актора, на відміну від пізніших етапів розвитку театрального мистецтва, не була визначальною в контексті даної естетики, а означалася правилами, так само як і людська особистість цього часу – суспільними нормами.

Сценічні композиції передбачали тільки фронтальні та перспективні мізансцени: до глядачів не лише заборонялося повертатися спиною, а й повністю відводити погляд від зали вважалось ненормативною сценічною лексикою; більшість мізансцен організовувалися на авансцені; промовивши свої репліки, актори мали вдаватися до хореографічних рокіровок тощо.

Мистецтво декламації, до якого входило і читання віршів, і пластика рухів, жестів, визначало нормативну естетику сценічної гри. Рухи виконавців нагадували напівтанець, а виголошення монологів і діалогів – напівспів. Створювалися аудіальні образи емоцій через закріплення певних інтонацій. Для кожної пристрасті малося певне її виявлення в голосі. Так само і в естетиці сценічних рухів, які були акцентовані не побутовими і сформованими у цілу партитуру, була здійснена спроба їхньої каталогізації. Візуальні образи емоцій передбачали створення відповідного пластичного малюнка.

Театр французького класицизму став першою, у європейському театрі Нового часу, школою сценічної поведінки. Художня тілесність у сценічному творі була соматичною проекцією актуальних культурних та соціальних форм і нагадувала складний

конструкт, елементами якого можна вважати природну тілесність виконавця, трансформовану соціокультурними нормами часу, а також художньою тілесністю літературного персонажа з драматургії, із психофізикою якого він ототожнювався, що призводило до канонізації певної тілесної форми в контексті сценічного стилю.

# АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

---

**Надія Бондарець,**

*викладач факультету кіно і телебачення  
Київського національного університету  
культури і мистецтв*

**Олексій Носенко,**

*асистент викладача факультету кіно і  
телебачення Київського національного  
університету культури і мистецтв*

---

## ЗВУКОРЕЖИСУРА ПОДКАСТІВ ЯК НОВИЙ НАПРЯМ У МЕДІАВИРОБНИЦТВІ

---

Світова пандемія COVID-19 і повномасштабне вторгнення в Україну російських військ спричинили стрімкий розвиток і поширення в українському медійному просторі аудіо- та відео-контенту в форматі подкасту. Велика популярність і доступність формату навіть зумовила появу аудіопремії «Слушно» за ініціативи MEGOGO Audio, в рамках якої нагороджували кращі подкасти та подкастерів (URLa).

Подкаст як формат не вимагає від його учасників освіти журналіста та ведучого чи попереднього досвіду роботи в кадрі, а головною цінністю має донесення змістів до певної аудиторії. У форматі подкасту контент можуть створювати як школярі, так і фахівці немедійних галузей та відомі публічні особистості. Подкасти можуть бути різного жанру й тематики: інформативні, розважальні, культурні, наукові тощо (Беньківська, 2017, с. 15-20).

Особливість формату полягає в його розміщенні на аудіо та відеоплатформах, де споживачі контенту, можуть слухати чи дивитися матеріал у зручний час, потрібну кількість разів,



навіть застосовуючи субтитри зручною мовою. Подкасти можна слухати онлайн, використовуючи вебплеєри або профільні додатки для прослуховування подкастів, такі як Apple Podcasts, Google Podcasts, Spotify та інші. Крім того, їх можна завантажити на власний носій інформації і слухати офлайн (Дмитровський, 2017, с. 97-101).

Популярність подкастів зростає, оскільки вони надають можливість слухачам отримувати інформацію та розваги на свій смак, незалежно від графіка та місця перебування.

Процес створення подкастів називається подкастинг. До подкастингу відносять – звукозапис, відеозапис, монтаж і розміщення на платформах. Подкаст може реалізовуватись у стрімінговому форматі (потокове онлайн-мовлення) або ж у записі.

У форматі подкасту головним елементом, який несе зміст, є голос доповідача чи доповідачів, адже без зрозумілого аудіоконтенту подкаст втрачатиме зміст. Тому для регулярних і професійних випусків у форматі подкасту застосовуються професійні мікрофони, мікшерні пульти, навушники, комутація, а також залучаються звукорежисери для консультацій чи звукозапису, редагування і міксування аудіо.

Таким чином, нині в Україні формується абсолютно новий напрям у звукорежисурі як професії – звукорежисура подкастів. Слід виокремити 2 види діяльності: консультація саундекспертів і робота звукорежисера подкастів, які спрямовані на якісний результат аудіоконтенту.

У разі коли подкастер самостійно здійснює запис, трансляцію, монтаж і розміщення подкасту, він може скористатися компетентною консультацією саундексперта щодо вибору звукового обладнання, що буде узгоджене з іншими технічними складовими: відеообладнанням чи елементами запису, майданчиками, на яких розміщуватиметься готовий результат, візуальним наповненням у кадрі. Наприклад, подкастер створює матеріал за допомогою смартфона й розміщує на платформі YouTube, з вимогою самостійно під'єднати без додаткових налаштувань звукове обладнання. Саундексперт обирає петличний мікрофон з круговою діаграмою спрямування, конденсаторний чи електрет-

ний, який підключатиметься з урахуванням конектора смартфона без встановлення додаткових драйверів і працюватиме як із вбудованим у смартфон додатком-диктофоном, так і з відеокамерою та трансляціями.

Якщо ж у подкасті бере участь більше ніж один учасник, коли це медійні чи публічні особи, то, відповідно, аудиторія прослуховування чи перегляду такого подкасту буде ширшою, а вимоги аудиторії до якості контенту будуть вищими, й тоді долучають до команди професійного звукорежисера.

Звукорежисура подкастів складається з таких етапів:

- Ознайомлення з умовами, локацією і таймінгом запису;
- Вибір звукового обладнання згідно із завданнями та умовами;
- Монтаж звукового обладнання на локації;
- Налаштування звукового обладнання згідно з райдерами і творчими завданнями;
- Ознайомлення подкастерів із особливостями застосування обладнання;
- Звукозапис подкасту на локації;
- Редагування подкасту в професійних ліцензійних програмах редагування звуку;
- Мікшування подкасту в професійних ліцензійних програмах редагування звуку;
- За необхідності, музичне чи шумове оформлення подкасту;
- Збереження готового матеріалу за технічними характеристиками, які відповідатимуть вимогам розміщення на відповідних платформах чи ресурсах.

Звукорежисура подкастів передбачає аналіз засобів прослуховування споживачами контенту: найчастіше це смартфон, вбудовані акустичні системи ноутбука чи навушники, тобто пристрої, які відтворюють вузький спектр частот з вираженими середніми частотами.

Новий напрям професії передбачає аналіз аудіоматеріалів і слухового сприйняття людини: в аудіоконтенті носієм інформації є голос людей – це середні частоти, а вухо людини сприймає частоти нелінійно і найкраще інформацію чує навіть на низьких рівнях гучності, в частотному діапазоні від 200 до 6000 Гц.

Вищеперелічені параметри впливають на вибір звукового обладнання. Звукорежисур підкастів передбачає вибір мікрофонів, які якісно сприйматимуть середні частоти, але без виражених прикрашень, спотворень чи сибілянтів, матимуть широкий динамічний діапазон для запису голосів із різним рівнем гучності та не вловлюватимуть акустику приміщення, а лише безпосередньо голос доповідачів. Мікшер для підкастів має мати якісні мікрофонні преампи (з рівнем підсилення вище 56–62 дБ), зручне та легке керування, можливість багатоканального запису, виводу в ефір телефонних дзвінків, увімкнення музичних фрагментів чи супроводу, вбудовані потужні підсилювачі для навушників.

У січні 2023 року компанія Adobe запустила безкоштовний сервіс Enhance Speech, в якому штучний інтелект корегує записаний голос відповідно до особливостей відтворення і кращого сприйняття подкасту користувачами. Цей сервіс здатний врахувати і корегувати голоси різної висоти, різного рівня гучності й різної динаміки (URLb).

Основною метою звукорежисури підкастів є забезпечення максимальної якості звуку та зручності сприйняття контенту для слухачів з урахуванням технічних особливостей платформи для розміщення подкасту і засобів відтворення. Тому класична музична, концертна, кіно- чи теле-звукорежисур не повністю забезпечать результат – комфортне отримання голосової інформації слухачем.

Висновки. Поява підкастів зумовила зародження нового напрямку в звукорежисурі – звукорежисур підкастів. Діяльність звукорежисера підкастів складається з підготовки до запису – аналіз локації, вибір звукового обладнання, налаштування звукового обладнання; запис аудіо – , за необхідності, видалення сторонніх шумів, помилок, зайвих дублів, монтаж згідно із задумом автора; міксинг аудіо – застосування звукової обробки, корегування, за необхідності, рівнів гучності з додаванням звукових ефектів, музичних акцентів чи музичного супроводу; збереження аудіо – відповідно до технічних характеристик платформи, на якій розміщуватиметься подкаст.

Беньківська, А.Т. (2017). Подкастинг як інструмент маркетингових комунікацій. *Міжнародний журнал «Інтераука»*. №17(2). С. 15-20.

Дмитровський, О. (2017). Особливості подкастингу як основної складової Інтернет-радіо. *Теле-радіожурналістика*. Вип. 16. С. 97-101.

URLa: [https://megogo.net/ua/megogo\\_audio\\_awards](https://megogo.net/ua/megogo_audio_awards) (дата звернення 12.04.2023)

URLb: <https://podcast.adobe.com/enhance> (дата звернення 12.04.2023)

**Владислав Вітрів,**

*аспірант (творча аспірантура) Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*

---

ЕКЗИСТЕНЦІЙНА ПРОБЛЕМАТИКА  
СТРІЧКИ «ПРОСТІ СКЛАДНОЩІ НІКО ФІШЕРА»  
РЕЖИСЕРА ЯНА-ОЛЕ ГЕРШТЕРА  
ЯК ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ КОНЦЕПЦІЇ  
DIRECT CINEMA

---

Сьогодні існує велика кількість досліджень, які розглядають інструменти побудови драматургії у жанровому кіно (скажімо, С. Філд (Field, 2005), Р. Маккі (McKee, 1998), але ці інструменти залишаються менш дослідженими у напрямі артхауз. Виникає потреба у аналізі стилістичних рішень авторів, заради розширення інструментарію та відокремлення його від жанрового напрямку. Наприклад, як Франсуа Трюффо у статті «A Certain Tendency of the French Cinema» (Truffaut, 1954) окреслював якості психологічного реалізму, відокремлюючи його від «поетичної тенденції» авторів у кіно Франції середини ХХ століття.

Артхауз, який кінознавець Девід Бордвелл визначає як кіно за межами звичних жанрів (Bordwell, 2002, с. 90), зосереджується на передачі авторського погляду на світ. Ідеться про особливу зображальну форму і особливе змістове висловлювання. Говорячи про зміст, доцільно застосувати поняття «екзистенціалізм». У більшості фільмів артхаузу конфлікти протагоністів зосереджуються на проблемі пошуку сенсу існування. Такий нестандартний тип дії визначимо як «внутрішня дія», адже протагоніст змінює не зовнішні обставини, а власне «я». Ця дія потребує особливого підходу до конструювання драматургії, а саме: ослабленої або відсутньої фабульної інтриги; відсутності конкретної цілі протагоніста; окреслення ставлення протагоніста до його минулого; особливий характер зображальної оповіді. Ці якості споріднені зі стилістикою *direct cinema* (документальне спостереження за життям як воно є, без контролю автора (Decker, 2007)).

У результаті аналізу кінострічки «Прості складнощі Ніко Фішера» режисера Яна-Оле Герштера (нім. Jan-Ole Gerster) було зафіксовано стилістичну спорідненість із *direct cinema*, напрямом документального кіно та виявлено, що такий стиль оповіді є багаточасовим драматургічним інструментом художнього фільму, який використовує режисер, щоб виразити екзистенціальну проблематику.

Стрічка «Прості складнощі Ніко Фішера» (нім. «Live aus Berlin») є прикладом «екзистенційного» напрямку в артхаусі. Це історія про юнака-емпата Ніко, який помітив, що його життя втратило сенс. Він перевіряє себе на брехні щодо відчуття навколишнього світу та намагається зрозуміти, як пристосуватися до нього.

Картина також є переосмисленням інструментів *direct cinema*. *Direct cinema* – це напрям документального кіно, що був поширений у 60-х роках ХХ століття у Канаді та США. Автори-документалісти сприймали *direct cinema* як фіксацію правдивого життя, адже спостерігали за персонажем, не коригуючи реалії його існування. Тобто фіксували людину без нав'язування авторського бачення та претензій на естетичну виразність.

Одним із яскравих прикладів *direct cinema* є фільм Альберта та Девіда Майзелсів «Комівояжер» (1969). Це документальна історія

про відмирання професії комівояжер. Головний персонаж – Пол Бренан, продавець Біблії, який намагається не втратити роботу. Стилiстичною рисою фiльму є спостереження за персонажем та постійна присутність поряд. А. Майзелз та Д. Майзелз не вичікують особливих подій, що могли б статися із Полом. Вони зосереджені на буденному житті персонажа, що породжує у ньому запитання про сенс власного буття.

Так само і Ян-Оле Герштер оповідає особистісні проблеми Ніко без зайвого акцентування. Задля цього не використовує триактну структуру драматургії, в якій основна колізія зосереджена на вирішенні фабульної інтриги. Навпаки, надає фабулі метафоричного значення. Ніко впродовж фільму намагається випити кави, але йому це ніяк не вдається. Така фабула позбавлена жанрової оповіді, адже інтрига «чи вип'є Ніко каву?» глядача не цікавить. Увага зосереджена на внутрішніх пошуках протагоніста.

Події у стрічці Я.-О. Герштера пов'язані із минулим героя фільму. Наприклад: батько позбавляє Ніко грошей, бо дізнався, що син покинув навчання та брехав йому три роки; стара подруга Юліка запрошує Ніко на виставу, адже була у нього закохана. Задля того, щоб вигадати події такого типу, слід уявити цілісне життя протагоніста та відштовхуватись від минулого. З першого погляду, ці події не є екзотичними, але для Ніко та його стосунків із самим собою вони достатньо значущі, бо невід'ємні від буденного життя. Це і відрізняє «екзистенціальні» історії від жанрових – вони не мають завдання утримати глядача «атракцією».

Таким чином, Я.-О. Герштер, так само, як і А. Майзелз та Д. Майзелз, фіксує життя протагоніста без зумисних акцентів. Автор фокусує увагу на спостереженні за Ніко. Акторське виконання – у межах реалістичного існування, без акцентування через манеру гри. Камера не втручається, а знаходиться поряд: пильно спостерігає. Той самий характер притаманний напряму *direct cinema*.

Отже, стрічка «Прості складнощі Ніко Фішера» переосмислює інструменти *cinema direct* заради того, щоб сфокусуватися на екзистенційній проблематиці. «Внутрішня дія» протагоніста

існує не у жанровій площині, адже не потребує вирішення конфлікту через зміну зовнішніх обставин. Автор уникає навмисного «атракціювання». Саме такий спосіб вираження змісту наближає кіно до життя. Спостерігаючи не за перебігом яскравих подій, а за внутрішніми змінами особистості, глядач сприймає протагоніста як реальну людину.

---

Field, S. (2005). *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. New York.

McKee, R. (1998). *Story: substance, structure, style and the principles of screenwriting*.

Truffaut, F. (1954). *A Certain Tendency of the French Cinema*. *Cahiers du Cinéma*. Paris.

Bordwell, D. (2002). *The art cinema as a mode of film practice*. *The European cinema reader*. London. P. 94-102.

Decker, C. (2007). *Richard Leacock and the Origins of Direct Cinema*. Frankfurt am Main.

### **Юрій Голіченко,**

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

---

## СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ В КІНОМИСТЕЦТВІ

---

Сучасне кіномистецтво перебуває в певному перехідному періоді. Класичні підходи змінилися, робляться численні спроби запропонувати алгоритм побудови глядацького очікування та спрогнозувати виникнення нових жанрів, створити модель авторської концепції подальших інтерпретацій. Саме інтерпретацій, тому що «сюжетний голод» у кіно спричинив гостру потребу в переосмисленні класичних і відомих сюжетів.

З моменту виникнення кіно, митці знімали багато різних сюжетів, особливо відзначилися американські кінематографісти.

В середині минулого століття було певне піднесення в кіно- та телемистецтві США. На екранах з'являлись фільми, герої, які надовго запам'яталися світовому глядачеві. Різноманіття сюжетів, тем, стилів, жанрів призвели до кризи наприкінці ХХ століття. Справлялося враження, що вже важко створити щось оригінальне, не повторюватись.

Подібна ситуація виникла і з європейським кіно, оскільки кіно американське мало великий вплив. У якомусь сенсі, створюючи свої стрічки, європейські виробники намагалися робити їх не гіршими за американські фільми, як певного бренду.

Криза дала новий поштовх, митці взялися знімати продовження успішних стрічок або перезнімати взагалі, переосмислюючи сюжети, створюючи щось нове – реінтерпретувати.

Реінтерпретація являє собою практичну діяльність з реконструкції минулої художньої спадщини та тлумачення її крізь призму нових цінностей, що створюються.

Сучасне суспільство існує в епоху різноманітних адаптацій, інтерпретацій, реінтерпретацій. Світ поглинає одну й ту саму інформацію, але перероблену, вторинну. Це можна спостерігати у всіх напрямках мистецтва. Переосмислення і подальше втілення класичного матеріалу стало нормою.

Світова література перебуває на етапі постмодернізму у форматі перебудови. Постмодернізм являє ідею децентрованого всесвіту, в якому твір індивіда не є ізольованим творінням. Тобто реінтерпретація доволі актуальна в сучасному цифровому, комунікативному суспільстві. Ця ситуація не може не впливати і на кіномистецтво, оскільки це споріднені мистецтва, що мають взаємний вплив.

Одна з форм реінтерпретації – техніка пастиш. Пастиш (фр. *pastiche*: від італ. *pasticcio* – стилізована опера-попури).

Пастиш – це вторинний літературний твір, що є продовженням або іншою сюжетною версією твору первинного (авторського) зі збереженням авторського стилю, персонажів, антуражу, часу дії тощо.

Подібна техніка є і в кіно лише має назву – спін-офф. Спін-офф (англ. від *spin-off*, у перекладі з англ. — «побічний продукт», «відгалуження») — художній твір (книга, фільм, серіал,



комп'ютерна або настільна гра, комікс), що є відгалуженням стосовно до іншого, вже існуючого твору й використовує його популярність, визнання чи комерційний успіх за рахунок використання будь-яких елементів, наприклад — персонажів.

У сучасному медіапросторі дуже популярним є серіал «Венсдей» (реж. Альфред Гоу, Майлз Міллар, 2022 р.), що є яскравим представником спін-офф. Історія розповідає про події, яких в оригінальному фільмі не було. Головним героєм стає другорядний персонаж оригінальної історії.

Подібна ситуація відбулася і з героєм серіалу «Друзі», 1994 р. Другорядний герой Джоуї так полюбився глядачу, що спеціально про нього був створений спін-офф «Джоуї», 2004 р., який теж мав успіх.

Автори «Джоуї» були одними з перших, хто використав техніку спін-офф, але згодом вона стала доволі популярною. Сьогодні бачимо десятки серіалів, які вже мають своє творче життя. Відгалужене від оригіналу. Навряд чи хтось дивитиметься фільм «Сімейка Адамсів», реж. Барі Зоненфельда, 1991 р., або серіал 1964 р., реж. Чарльза Аддамса, Девіда Леві. Глядач все одно не побачить там тієї Венсдей, яка так припала до душі в спін-офф.

На жаль, подібна техніка поки що неможлива в українському кіно, бракує персонажа, який би завоював прихильність вітчизняного глядача. Про якого б згадували, складали анекдоти, знімали різні реінтерпретації. В українського кіно попереду ще великий шлях: багато не розкрито тем, не знято сюжетів, не вигадано персонажів. Але згодом і в Україні з'являться подібні стрічки і серіали.

У сучасному світі реінтерпретація позиціонується як одна із універсальних стратегій сучасної художньої творчості. Технік дедалі ставатиме дедалі більше: наслідування, пастиш, пародія, стилізація, фанфіки, канібалізація перейдуть до складу мистецтва.

**Висновки.** Феномен реінтерпретації приховує і певну небезпеку. У тій кількості інтерпретованих художніх творів загубиться авторський оригінал. Ніхто вже і не згадає, звідки той чи інший персонаж з'явився, де був початок. Небезпека насамперед у тім, що реінтерпретація набуває статусу первинної художньої діяльності. Досвід реінтерпретації кваліфікується з позиції оригінального, самостійного художнього цілого, що вимагає від читача подальшого осмислення.

**Алла Демура,**

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

---

## ЕКРАННІ ОБРАЗИ ЖІНКИ-НАРЦИСКИ ТА ЖІНКИ-ВОЇНА ЯК ВІДЗЕРКАЛЕННЯ ЧАСУ І СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

---

Однією з особливостей екрана є дивовижна здатність, зокрема через домінування тих чи інших архетипних образів, відображати настрої та больові точки суспільства. Так через образ *femme fatale*, за яким часто стоїть архетип жінки-нарциски, зокрема у фільмах-нуар, проявився погляд американської масової культури на соціальні процеси, що відбувались у 1940-ві–50-ті роки. Військова мобілізація змусила жінок замінити чоловіків на виробництві. Думка про жінку як таку, чия реалізація обмежується материнством і заміжжям, змінилася. Закономірно, що багато хто вбачав у цьому загрозу для сакралізованого тоді інституту сім'ї. В цей час у гру вступають «крижані» блондинки, втілені Гретою Гарбо, Марлен Дітріх, Ланою Тернер, Кім Новак, почасти і Грейс Келлі. «Фатальна красуня» займає активну позицію, відмовившись від ролі матері та дружини, вона починає усвідомлювати свою суб'єктність. Ба більше, вона використовує свою привабливість як зброю для досягнення особистих цілей, кидає виклик і стає загрозою для патріархального порядку. Спершу така героїня хоч і завдає страждань, проте страждає і сама. В психології є поняття «поранений нарцис». Нарциски часто маніпулюють іншими, бо хочуть їм помститися за біль від образ садистичних персонажів, яких притягують до себе. Завдаючи болю оточенню, вони ніби діють на випередження.

Поступово жінка-вамп в американському кіно втрачає здатність співчувати, вона не має жалю, почуттів, стає холоднокровною. Збірним образом жінки-нарциски в американському кінематографі 1940-х є героїня Барбари Стенвік Філіс Дітріхсон у фільмі Біллі Вайлдера «Подвійне страхування» (1944). Фаталь-

на блондинка Дітріхсон (чиє ім'я та манери нагадують Марлен Дітріх) без зайвих зусиль причаровує страхового агента Волтера Неффа і переконує звільнити її від жорстокого чоловіка, а заодно і забезпечити власне спільне майбутнє, майстерно розігравши традиційний для страхових полісів тих років пункт, що гарантує подвійну виплату, якщо застрахований гине від малоймовірного нещасного випадку.

Ще одним яскравим прикладом жінки-нарциски є героїня Мерилін Монро Роуз Люміс у фільмі Генрі Гетевея «Ніагара» (1953). Інтригантка, перелюбниця, холодна, проте шалено приваблива, блондинка і, як виявляється, чорна вдова, яка також замислює вбивство чоловіка, використовуючи для здійснення задуму коханця, є повною протилежністю чесної, вірної, турботливої темноволосої сусідки Поллі Катлер.

В американському кінематографі фатальні жінки – сильні, але свою силу, свою зверхність над чоловіками вони проявляють у кримінальних ситуаціях і інтригах. В той час як поставлені війною в тяжкі, почасти нелюдські, умови жінки в українському кінематографі знаходять свою реалізацію в іншому аспекті.

Цікаво, що попри засилля в сучасній українській масовій культурі й медіа (блогерки, лідерки думок, інфлюенсерки) саме жінок-нарцисок, які приречені весь час збуджувати увагу інших, які безупинно милуються собою, але при цьому залишаються лише на поверхні власного «Я», в українському кіно тема нарцисичної патології не порушувалась і цей тип особистості не осмислений. Сучасний український кінематограф, відповідаючи на виклики часу, дедалі частіше виводить на передній план жінку-воїна.

В українському фемінологічному дискурсі міфологічне підґрунтя жінки-воїтельки є надзвичайно міцним. Навіть у войовничому середовищі козацької доби, де ідеалом стає «безшлюбний», аскетично налаштований козак, проступають постаті жінок-воїнів. А в лавах УПА факти гендерної дискримінації взагалі невідомі. Навпаки – відзначена лише глибока повага чоловіка до жінок. Зокрема, Роман Шухевич до своєї зв'язкової звертався як «Друже Галино». І такого ж ставлення до жінок-колег вимагав від старшин усіх рангів без винятку.

Російсько-українська війна з 2014 року актуалізувала прояв архетипу жінки-воїтельки в соціокультурному просторі, зокрема на екрані. В українському кінематографі з'являється новий тип героїнь:

– Катя у виконанні непрофесійної акторки Людмили Білеки («Атлантида», реж. Валентин Васянович, 2019), яка бере участь в ексгумації тіл загиблих.

– Тридцятирічна вчителька української мови Ніна (Марина Кошкіна), яка живе в окупованому Луганську («Забуті», реж. Дар'я Онищенко, 2019).

– Журналістка Юлія у виконанні Марини Клімової («Погані дороги», реж. Наталя Ворожбит, 2020), опинившись у ролі жертви та в безвиході, за допомогою надприродного самовладання й гри звільняється від гвалтівника та вбивці.

– Військова медиканя Тетяна у виконанні Оксани Черкашиної («Погані дороги», реж. Наталя Ворожбит, 2020), травмована війною і загибеллю коханої людини, чиє обезголовлене тіло вона має привезти законній дружині. Ситуація сповнена трагізму, шокує і гостро ставить питання про подолання власної долі за умов «безглуздості» буття. Воно вирішується за допомогою вольового зусилля, для якого героїня обирає дієвий інструмент – іронію, що покликана підносити людину над світом. «Тіло без голови в мішку взагалі чогось не заводить», – так Тетяна в досить нетиповий спосіб переживає своє горе, через що співчуття до неї стає ще сильнішим. Ба більше, обидва образи жінок-воїтельок у «Поганих дорогах» створені настільки переконливо, що у поєднанні з трагічною реалістичністю запропонованих обставин стають травматичним досвідом для глядача.

– Повернена з полону аеророзвідниця з позивним «Метелик», яку зіграла Рита Бурковська у фільмі Максима Наконечного «Бачення метелика» (2022).

– Безстрашна вагітна Ірка у виконанні Оксани Черкашиної («Клондайк», 2022, реж. Марина Ер Горбач) разом з чоловіком Толіком намагається продовжувати життя, попри те, що війна буквально вривається в нього, обваливши основну стіну в їх будівлі.

Екранні образи жінки-нарциски в американських фільмах-нуар та жінки-воїна в сучасному українському кіно були розглянуті в прив'язці до свого часу, соціокультурні процеси якого ці образи віддзеркалюють.

**Тетяна Журавльова,**

*кандидат мистецтвознавства, старший  
викладач кафедри кінознавства Київського  
національного університету театру, кіно і  
телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*

---

## УКРАЇНЬСЬКА МОВА В ДИСКУРСІ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО УКРАЇНЬСЬКОГО ЕКРАНА

---

Питання органічного функціонування української мови на телевізійних і кіноекранах України й досі супроводжує дискурс щодо ідентифікації української екранної культури. Наша країна болісно проходить етап сепарації від основ колоніального менталітету, культурних трендів, які його супроводжували впродовж століть. У цьому контексті актуалізується необхідність осмислення шляхів збереження національної ідентичності, формування її екранної версії. Й лише за таких засад може відбутися логічне входження української культури до процесу комунікації національних культур, а також її виживання умовах глобалізації та інформатизації багатьох сфер соціокультурного буття.

Після 2014 р. в українських екранних мистецтвах спостерігається поступальний рух у бік самоідентифікації національної кіно- та телепродукції у її стильових і смислових проявах. Повномасштабне вторгнення РФ ще більше консолідувало українську суспільну думку в напрямку відторгнення від культурного поля цієї країни. Важливим чинником цього процесу стала державна мова як засіб вербального контактування в межах екранного твору. Мовне питання акцентувало проблему рецепції кіно- чи

телевізійного фільму, серіалу в умовах фактичного білінгвізму українського суспільства. Дивно, але й досі в українському суспільстві лунають думки про неважливість, вторинність питання української мови, його політизацію тощо. Як зазначає Л. Масенко у монографії «Мова і суспільство: Постколоніальний вимір» гуманітарна політика рф після здобуття Україною незалежності, мало відрізнялася від політики радянського штибу. Так само спостерігалася «чітка програма механізму денаціоналізації через етап двомовності – молодше покоління слід навчити перемикає мовленнєвий код з українського на російський, а далі – перехід цього покоління на російську одномовність – лише справа часу» (Масенко, 2004, с. 71).

Молоді українські режисери вважали, що українська мова звукує географію ймовірних локацій для кіно. Зокрема Антоніо Лукіч, який українською зняв фільм «Мої думки тихі» зауважив, що кіно про Донбас чи Одесу неможливо зняти українською мовою. На думку режисера, українська мова можлива лише у стрічках про західні регіони України. Ретрострічку про радянське минуле чи біографічну, про спортсменку Оксану Баюл, проблемну драму про Донбас, на думку режисера, українською зняти неможливо.

Досі актуальним є й інший бік питання: більшість українців не звикли до правильної, літературної мови на екрані. Наші актори в профільних вищих, у театрах, де вони здебільшого працюють, постійно вдосконалюють володіння українською мовою, навіть якщо не послуговуються нею постійно в побуті. А от глядач часто, на жаль, ні. Тому коли персонаж, який у кадрі послуговувався літературною українською, викликає у глядача переважно несприйняття.

Нині ж маємо позитивну тенденцію до зміни суспільних упереджень щодо української мови, яка лунає з вуст персонажів на екрані. За поточні роки чимало українців свідомо переходять до української мови в повсякденному спілкуванні, також знято й чимало фільмів, які створюють органічний лінгвістичний обшир екрани. Серед таких можна назвати фільми стрічку 2019 року вже згаданого А. Лукіча, яка стала проривом у відтворенні нового українського екранного героя. У стрічках, представлених новою

генерацією кіномитців, ми занурюємося в обшир, який презентує саме українські реалії. Любовні переживання молодих людей, зокрема у стрічках «Стрімголов» (реж. М. Степанська, 2017), «Коли падають дерева» (реж. М. Нікінюк, 2018), «Стоп Земля» (реж. К. Горностай, 2021) є матеріалом, на якому розкриваються проблеми персонажів-українців, які живуть у конкретній країні. Доволі цікавою в сенсі моделювання *українського світу*, в якому існують молоді персонажі, стала стрічка «Сквот 32» О. Лідаговського (2019): «На відміну від колег по цеху, які прагнуть відтворити “правду” українського постсоветського життя, творці цього фільму створюють власний світ, власну дійсність і власну художню правду. Це уявний світ українського міста кінця 2010-х років, що деколонізується. Його населяють симпатичні молоді люди: дівчата і хлопці, яких об’єднує бажання жити, любити, творити. Що важливо, їх теж об’єднує українська мова, пісня і відчуття повної самодостатності» (Шевчук, 2021).

Представникам молодого покоління українських кінематографістів випала місія створення актуального українського контенту. Екранні тренди, які закладаються сьогодні, на тривалий термін можуть стати визначальними для української екранної культури. Зокрема мова, якою розмовляють персонажі нового вітчизняного кіно, має шанси увійти в обіг серед української молоді.

З’являються україномовні фільми-комедії, до яких глядач має претензії, але нагадаємо, що цей жанр переживає кризу в глобальному сенсі. Відповідно до реалій сьогодення не втрачають своєї актуальності фільми про воєнні події – війну рф проти України. Зазвичай українська й російська мови в таких екранних історіях маркують персонажів свій/чужий за мовними пріоритетами. Як приклад, нагадаємо фільми «Кіборги. Герої не вмирають» (реж. А. Сеїтаблаєв, 2017), «Черкаси» (реж. Т. Яценко, 2019), «Позивний “Бандерас”» (2018, реж. З. Буадзе), «Снайпер. Білий ворон» (реж. М. Бушан, 2022) тощо.

Телеекран також долучається до відтворення сеттінгу, який однозначно трактувався б як Україна. Вже улюблені глядачами проекти, як, приміром, скетчком «Коли ми вдома», з 2022 року

повністю перейшов на українську. Більшість персонажів цього комедійного серіалу, які розмовляли російською, в своїй україномовній версії набули ще більшого колориту. Реалії війни додали подіям драматичної напруги, тому й російська, яка фігурує, скажімо, в сюжетах про окупацію, вже сприймається як ознака персонажів-антагоністів.

У підсумку додамо, що національний екранний продукт презентує актуальні суспільні смисли, які найяскравіше відтворюються на етнічному чи історичному матеріалі або ж на злободенних питаннях сучасності. Такі твори долучаються до формування національного міфу, який визначає провідні ідеї екранного мистецтва. Суспільна міфологія напрямки залежить від адекватної самооцінки національної культури. Необхідною умовою для конструктивного втілення національної ідеології є прийняття її основоположних засад, однією з яких є державна мова.

---

Масенко, Л. (2004). *Мова і суспільство: постколоніальний вимір*. Київ: КМ Академія. 164 с.

Шевчук, Ю. *Мова в сучасному кінематографі України*. Збруч. 26. 01.2021. URL: <https://zbruc.eu/node/102930>. (дата звернення 12.04.2023).

Антоніо Лукіч: *Хороше кіно про Донбас чи Одесу неможливо зняти через мову*. Подкаст RadioNV URL: [https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=RtEuTnm3Doc&ab\\_channel=Radio NV](https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=RtEuTnm3Doc&ab_channel=Radio%20NV) (дата звернення 12.04.2023).



**Артур Маринін,**

*аспірант Національної академії керівних  
кадрів культури і мистецтв, Київ*

---

## СУЧАСНІ МОЖЛИВОСТІ СИНТЕЗУ ЗВУКУ НА ПРИКЛАДІ ЦИФРОВОГО СИНТЕЗАТОРА «SERUM»

---

У дослідженні розглянуто питання сьогоденних можливостей звукового дизайну за допомогою цифрового синтезатора. Представлені найбільш поширені типи синтезаторів, охарактеризована їх технічна складова. Наведені основні особливості, переваги, можливості цифрового синтезатора «Serum».

У сучасному світі технології вплинули практично на всі сфери життя. З кожним роком інтенсивність технологічного прогресу зростає та досягає такого темпу, що навряд чи комусь під силу встежити за всіма новинками, однак знання та розуміння того, де і як використати нові можливості, допоможуть вам випередити інших, і музика не виняток. Цифровізація музичної промисловості на всіх стадіях її виробництва та поширення відбувається вже понад чверть століття і за цей час структурно трансформувалась у зовсім нову форму. Сучасні комп'ютерні технології надають молодим талантам безліч можливостей для творчої реалізації, а однією з фундаментальних складових успіху музиканта є здатність створювати унікальну та оригінальну звукову палітру, і синтезатор є невід'ємною частиною цього процесу.

*Мета дослідження* – розглянути сучасні можливості звукового дизайну цифрового синтезатора Serum.

Дослідження питання про функції сучасного синтезатора потребує визначення його сьогоденних можливостей контролю звуку.

Історія синтезатора сягає далекого початку минулого ХХ століття, коли було розроблено інструменти, такі як Тельгармоніум. У той час винахід був доступний лише найбільш забезпеченим людям через свій розмір і складність, бо займав цілу кімнату.

Комерційне поширення синтезаторів почалося в середині 60-х років ХХ ст. Тоді такі компанії, як Moog Music, ARP Instruments та Buchla and Associates, почали створювати й продавати синтезатори для музикантів і студій звукозапису. У 70-х роках вони стали більш доступними і поширеними, а у 80-х електронна музика, що набирала обертів, остаточно закріпила їх місце в музичному виробництві. Сьогодні синтезатори використовуються в усіх жанрах музики, від класичної до електронної (<https://onthejunglefloor.com/blogs/magazine/a-brief-history-of-synthesizers>).

Є багато типів синтезаторів, але найпоширеніші з них – аналогові, цифрові та модульні. Кожен має свою власну унікальну систему генерації звуку та механічну конструкцію. Аналогові синтезатори використовують схеми, керовані напругою, – для створення звуків шляхом маніпулювання напругою, яка відповідає різним частотам і формам хвилі. У них часто теплий і насичений звук, але вони потребують ретельного калібрування та обслуговування. Цифрові працюють з використанням семплів, що зберігаються на комп'ютерних чіпах або ПЗП (постійна пам'ять). Цими семплами можна маніпулювати за допомогою різних ефектів, таких як фільтри, еквалайзери та затримки, перш ніж відтворювати їх крізь динаміки. Вони мають ширший діапазон можливостей і можуть утворювати незвичайні ланцюги обробки. Модульні синтезатори будуються з окремих модулів, які можна поєднувати разом у будь-якій можливій конфігурації; вони часто використовуються професійними музикантами, тому що забезпечують більшу гнучкість, ніж інші типи синтезаторів, але ця гнучкість коштує досить дорого: вартість більшості модульних систем починається від близько \$500 за один лише модуль. Програмні синтезатори працюють так само, як і їх апаратні аналоги, за винятком того, що вони працюють на вашому комп'ютері, а не розміщуються всередині корпусу, як аналоговий синтезатор (<https://www.perfectcircuit.com/signal/types-of-synthesizers>).

«Serum» – програмний хвильовий синтезатор, що дає змогу створювати складні звуки, маніпулюючи різними хвильовими формами. Він був випущений компанією Xfer Records у 2014 р.

Коротко його можна описати трьома словами: простота, логічність, універсальність. Саме завдяки таким характеристикам він став популярним вибором серед продюсерів електронної музики та звукорежисерів. Основними компонентами будь-яких синтезаторів є генератори звуку (створюють звукові хвилі різних форм і частот), фільтри (редагують частотний діапазон звуку), редактор огинаючого звуку (атака, тривалість, згасання) та ефекти, і відмітною особливістю цього інструмента є його візуальне оформлення, яке інтуїтивно зрозуміле навіть людині, яка не мала уявлення про те, як влаштований синтезатор. Інтерфейс дає змогу редагувати та маніпулювати осцилограмами в реальному часі. Користувачі відразу бачать зміни, які вони вносять у форму хвилі, роблячи процес звукового дизайну більш зрозумілим та доступним. Велика бібліотека пресетів надає можливість легко почати створювати свої власні звуки. Програмне забезпечення також підтримує сторонні хвильові таблиці та шаблони, розширюючи можливості музичного самовираження. Говорячи про синтезатор, ми, вочевидь, маємо на увазі роботу зі звуком, однак цей інструмент дає змогу використовувати не лише звукові хвилі, а й зображення. Ви навіть можете завантажити в осцилограф будь-яку картинку або фотографію і з її візуальних даних зробити звук, що дає можливість створювати величезну різноманітність звуків – від реалістичних емуляцій інструментів до футуристичних тонів (<https://gravitascreate.com/serum-vst/>).

Крім створення різних звуків з використанням хвиль, «Serum» також надає безліч інших інструментів для створення та дизайну звуків. Ці додаткові інструменти допомагають музичним продюсерам створювати складніші й цікавіші звукові композиції. Розширена матриця модуляції за допомогою перетягування дає змогу контролювати практично будь-який параметр звуку. Синтезатор має безліч якісних ефектів: реверберацію, затримку, дисторшен, компресію і відповідно створювати різноманітні звукові текстури. Головною особливістю є хайпер/дименшн (англ. Hyper/Dimension – гіпер, величина): ефект, який додає просторову глибину звуку, роблячи його більш об'ємним і потужним.

Підсумовуючи, можна сказати, що інтуїтивно зрозумілий інтерфейс, спрямованість на необмежене маніпулювання звуковою хвилею, розширені можливості модуляції та якісні ефекти, виділяють «Segum» серед інших синтезаторів на ринку і роблять цінним інструментом для всіх, хто бажає створювати унікальні та складні звуки.

**Іван Марченко,**

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

---

## ПРОРИВНІ ІННОВАЦІЇ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА ШЛЯХУ ДО ТЕХНОЛОГІЧНОЇ СИНГУЛЯРНОСТІ

---

Створення інструментів із застосуванням штучного інтелекту (далі – ШІ) та його масова імплементація в людську діяльність пропонує аудіовізуальному виробництву новітні методи, мета яких – збільшення продуктивності за рахунок повної або часткової автоматизації. Появу цих технологій не випадково пов'язують із такими визначними подіями, як створення персональних комп'ютерів, мобільних телефонів чи винаходом мережі Інтернет (Gates, 2023). ШІ впевнено і вперто проникає за лаштунки аудіовізуального виробництва, замінюючи собою, передусім, великий прошарок технічних спеціалістів – визначає найвдаліші кадри у процесі монтажу, розпізнає слова з голосу, створює субтитри. Але ШІ перебирає і творчу складову, що первісно належала митцю, а це викликає занепокоєння у професійних спільнотах: які професії зникнуть, які – виникнуть, що робити решті фахівців, руки і голови яких замінять цифрові інструменти ШІ, що можуть працювати цілодобово, без перерв і вихідних?

ШІ вже створює кіносценарії, художні зображення і врешті виграє конкурси мистецтва: у 2016 році в десятку кращих фільмів фестивалю «SCI FI LONDON Film Festival» потрапив науково-фантастичний короткометражний фільм «Sunspring» сценарій якого написаний нейронною мережею, яка сама себе назвала «Benjamin». Ця система проаналізувала сценарну структуру кількох десятків науково-фантастичних фільмів і на їх основі створила власну унікальну історію за темою фестивалю. Знятий і змонтований упродовж 48 годин, цей перший фільм в історії кіно, сценарій до якого був написаний комп'ютером, схвально сприйнятий глядачами, заінтригованими тодішніми можливостями ШІ, що тільки набирив обертів та був доступний досить обмежено. Якщо раніше фахівцям аудіовізуального мистецтва потрібно було багато часу для опанування творчою системою мислення, то зараз штучний інтелект перебирає саме цю царину, створює досить якісні художні твори, сценарії, музику – потрібно лише правильно задати *prompt* – так званий запит для нейронної мережі. І точність відповіді (тобто мистецького результату) – прямо залежить від чіткості формулювання запиту: що точніший запит, то віртуозніший результат! І результат з'явиться на екрані за декілька секунд. Наприклад, у вересні 2022 року, картина створена ШІ з генерації зображень Midjourney виграла щорічний конкурс мистецтв штату Колорадо (Roose, 2022), що спричинило неабияке обурення і конфуз серед професійних художників через синтетичне походження зображення (Vallance, 2022). У професійному суспільстві виникають етичні питання, пов'язані з авторством і правом власності на створені за допомогою ШІ твори. Ставлення до новітнього зараз нагадує реакції на появу фотографії в XIX столітті, яку Бодлер називав «найзаклятішим ворогом художнього мистецтва», або появою кінематографа, який, за тодішніми уявленнями мав би замінити театр.

За даними нещодавніх досліджень Пенсільванського університету, ШІ вплинув на виробництво: 10% завдань ШІ перебрав у (приблизно) 80% працівників США; а ще у 19% працівників ШІ може виконати щонайменше половину роботи. і цей відсоток має тенденцію до зростання (Туна Eloundou, 2023). Ці дані

можна безпосередньо екстраполювати і на медійний ринок, де всі процеси виробництва (частково) потраплять під вплив новітніх технологій або повністю будуть ними витіснені. LLMs (аббревіатура, що перекладається, як «великі мовні моделі»), такі як ChatGPT, можуть створювати різноманітні тексти для пошуку оптимальних діалогів, унікальних варіантів руху сюжету, розвитку персонажів, що сприяє сценаристам концентруватися винятково на творчості, на формуванні ідей, лишивши рутинний процес написання тексту сценарію штучному інтелекту. Це особливо корисно для сценарних груп, які працюють над великими проектами з багатьма персонажами і сюжетними лініями. Генератори зображень, такі як Midjourney, DALL-E, Stable Diffusion, Adobe Firefly можуть значно вплинути на підходи до створення розкадровок, аніматиків та образів героїв і, врешті, —художньої образності фільмів. Особливо ж корисними генератори зображень можуть бути для анімаційного кіно та відеоігор – створювати деталізовані образи персонажів із ще реалістичнішими та вражаючими світами для глядачів.

За прогнозами американського винахідника й футуролога Реймонда Курцвейла розвиток науково-технічного прогресу нині сприяє появі комп'ютера, що зможе створити власне дітище – комп'ютер з нечуваними можливостями. Це може статися на межі 2020-30 рр. (Kurzweil, 2005). Цей момент учений називає технологічна сингулярність, коли здібності штучного інтелекту зможуть обігнати людські. Твкий варіант може зумовити непередбачений сценарій, коли людина як творець буде змушена шукати зовсім нові підходи та методи власної діяльності, переосмислювати творчий процес, поєднуючи його із можливостями суперкомп'ютера.

---

Gates, B. (2023, березень, 21). GatesNotes The blog of Bill Gates.

URL: <https://www.gatesnotes.com/The-Age-of-AI-Has-Begun>

Roose, K. (2022, вересень, 2). An A.I.-Generated Picture Won an Art Prize. Artists Aren't Happy.

URL: <https://www.nytimes.com/2022/09/02/technology/ai-artificial-intelligence-artists.html>

- Kurzweil, R. (2005). *The Singularity is Near*. London: Penguin Group.
- Tyna Eloundou, S. M. (2023, березень, 27). GPTs are GPTs: An Early Look at the Labor Market Impact. URL: <https://arxiv.org/pdf/2303.10130.pdf>
- Vallance, C. (2022, вересень, 13). «Art is dead Dude» – the rise of the AI artists stirs debate. URL: <https://www.bbc.com/news/technology-62788725>

**Ірина Патрон,**

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

---

ЗАОКЕАНСЬКИЙ РЕЖИСЕР  
ВАЛЬТЕР БЛОНДИНЕНКО  
ТА 12 ФОТОГРАФІЙ ЮЛІАНА ДОРОША

---

Як так сталося, що 12 оригінальних світлин галицького фотографа Юліана Дороша потрапили у заокеанський архів Українського музею-архіву міста Клівленд (США)? Хто такий Вальтер Блондиненко і який він має стосунок до України і до Юліана Дороша? Спробуємо дати відповіді на ці запитання. Із недавно опублікованої на інтернет-порталі «Збруч» статті «Срібна земля із срібної тасьми» (Садова В. Срібна земля із срібної тасьми. URL: <https://zbruc.eu/node/103917>), ми довідуємося, що Вальтер Блондиненко (він же Волтер Блондин (Walter P. Blondyn), він же Володимир Папуга) народився 27 грудня 1911 року в м. Баффало, штат Нью-Йорк (США) у родині емігрантів із Галичини. На початку 1920-х років він з родиною повернувся на Тернопільщину, до родинного села Золота Слобода Козівського району. Володимир Папуга навчався у Бережанській школі, потім у львівській гімназії, по закінченню якої мав дворічні студії у Варшавському дер-

жавному університеті на спеціальностях «соціологія» і «драма». А 1930 року повернувся в Нью-Йорк (США). Першу половину 30-х років він був актором у нью-йоркському артистичному гуртку, інструктором українського танцю та секретарем Василя Авраменка (у фонді Авраменка збереглось їхнє листування 1932–1935 рр.). Відзняв на відеокамеру декілька знакових історичних виступів цього колективу. Згодом кілька разів змінював фах.

Із статті «Поетика тревелогу «Вражіння з подорожі по Європі» (1939) Володимира Блондиненка» дослідниці Ірини Руснак (Руснак І. (2018). Філологічний дискурс. Вип. 7. Київ. С. 172) дізнаємося, що у 1936–1937 роках Володимир Бл(ь)ондиненко був головним редактором двотижневика «Вісти з Огайо» – офіційного органу Українських Злучених Організацій (УЗО) штату Огайо. Брав активну участь у громадському житті еміграції: так, 1935 року був секретарем Комітету Летунського Свята в Клівленді; 1938 року ввійшов до складу Уряду УЗО як пресовий референт; того ж року брав участь у створенні Українського Культурного Городу (тоді його збудували вихідці з Карпатської України і він мав назву Русинський Город) тощо.

У 1938-1939 році В. Блондиненко як журналіст знову вирушає до українських земель і ймовірно саме тоді зустрічається з Юліаном Дорошем, який і передає свої світлини і плівки. Про цю подорож В. Блондиненко пише подорожній нарис «Вражіння з подорожі по Європі», який друкувала нью-йоркська діаспорна газета «Свобода» в кількох березневих числах 1939 року. Цей нарис дослідила Ірина Руснак у вже згаданій статті (2018). Подорож країнами Європи, що лягла в основу «Вражіннь...», тривала з другої половини вересня 1938 року до березня 1939 року. Журналіст відвідав Францію, Німеччину, Чехословаччину і Польщу, побував у Львові, Хусті, на Тернопільщині. Поїздка була знаменна тим, що йому вдалося відзняти матеріал для кольорового документального фільму «Україна в огні» про події в Карпатській Україні 1939 р. Це була перша ластівка «Українського Фільмового Мистецтва» в Хусті. Цікаві подробиці про документальну стрічку розмістила на своїх сторінках львівська газета «Діло», яка засвідчила цікаві факти: сценарій фільму написали М. Чирський



і В. Бл(ь)ондиненко; словесний супровід здійснив У. Самчук, мистецьке оформлення – М. Михалевич; краєвиди Карпатської України і дія були виведені в США в робітні В. Авраменка (Вісти з Карпатської України (1939). Діло (Львів). Ч. 33 (14 люте). С. 4). Отож фільм було змонтовано вже після повернення оператора до США і представлено україномовному американському глядачеві. Вальтер Блондиненко долучився до створення фільму і як сценарист, режисер та оператор. Цьому фільмові присвячена стаття Сергія Луніна в «Українській культурі» під назвою «Чи пропала «Україна в огні»» (Лунін С. (2016). Чи пропала «Україна в огні»? Українська культура. № 5. С. 70-73. URL: <http://www.ukrkino.com.ua/news/?id=7174>).

Можна припустити, що, окрім оригінальних плівок Блондиненка, у цьому фільмі використано і плівки інших режисерів, зокрема Юліана Дороша. Бо як інакше пояснити той факт, що в архіві дочки Блондиненка знайшовся фрагмент плівки Дороша (тривалістю 3 хв. 40 сек.) «Гуцульщина», про що йшлося в статті «В українській діаспорі США знайшлися два відео Юліана Дороша» (Патрон І. (2020). В українській діаспорі США знайшлися два відео Юліана Дороша. *Наша спадщина*. Львів. №3(23). С.48-49).

Дослідник Олександр Дебич в архіві режисера В. Блондиненка знайшов також інші цінні фрагменти відео, які потребують дослідження та популяризації: «Виступ танцюристів Василя Авраменка на сцені Метрополітен опери» (США, 1931), «Український павільйон Світової виставки в Чикаго» (США, 1933), «Виступ хору Олександра Кошиця та танцюристів Василя Авраменка на Світовій виставці у Нью-Йорку» (США, 1935), рукописний оригінал сценарію «Україна в огні» (Садова В. Срібна земля із срібної тасьми. URL: <https://zbruc.eu/node/103917>). Віримо, що згодом українській науковій спільноті вдасться побачити і ці відеоматеріали.

Українська діаспора у всі роки активно підтримувала розвиток культури на Батьківщині. До сьогодні, завдяки багатьом інституціям за кордоном, приватним архівам та ініціативі небадужих осіб ми всі маємо шанси зберегти багато культурних артефактів, які до сьогодні вважалися втраченими.

**Сава Петелько,**

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

---

## БУДІВНИЦТВО КИЇВСЬКОЇ КІНОФАБРИКИ: ІСТОРІЯ ОДНОГО ЗАСІДАННЯ

---

У складі Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ) у 20-х рр. минулого століття функціонувало дві кіновиробничі одиниці - Одеська та Ялтинська кінофабрики. Обидві мали доволі застаріле обладнання. До того ж, Ялтинська фабрика перебувала в оренді ВУФКУ, тобто власне йому не належала, що, природно, спричиняло небажання керівництва кіновідомства вкладати кошти в її розвиток.

Загалом, ідея будівництва кінофабрики в Києві не була новою. Розмови про це точилися чи не від самого часу створення ВУФКУ (1922 р.), однак до пори до часу ними все й закінчувалося. Та й той факт, що Правління ВУФКУ до кінця 1926 р. перебувало в Харкові - тодішній столиці УСРР - не сприяв активізації зусиль у цьому напрямі.

Поворотним моментом став 1925 рік, коли на засіданні Державної планової комісії було ухвалено рішення щодо будівництва у Києві кінофабрики.

Та чим далі просувалися роботи, тим більше виникало з цього приводу питань. Ішлося, зокрема, про величезні кошти, що витрачалися на будівництво.

14 листопада 1927 р. на засіданні Правління ВУФКУ була озвучена інформація, що до весни наступного року, крім витрачених уже 800 тис. крб, потрібно ще близько 900 тис. крб (і це лише для оплати замовлень, яких не можна відмінити). Більше того, подальше будівництво було можливим за умови, коли ВУФКУ одержить цільовий кредит на 1928 рік розміром 1 млн крб, а ще кредит на суму 500 тис. - на обладнання фабрики...

Проте керівництво ВУФКУ, попри певні розбіжності, вважало, що слід продовжувати роботи.

Цікавою в цьому аспекті є думка члена Правління ВУФКУ Зиновія Сидерського, висловлена на згаданому засіданні: «Я твердо переконаний, що ідея будівництва Київської фабрики, хто б не був ініціатором її, є наочна авантюра, й мала на меті набути дешевий політичний капітал щодо громадської думки України. Ті особи, що цього намагались, почасти дійшли цього: тепер на Україні можна чути такі заяви: “Чи погане, чи добре було колишнє Правління, але грандіозну фабрику воно все-таки почало будувати, не вимагаючи ні від кого грошей”».

Одначе, враховуючи, що будівництво вже йшло повним ходом, Сидерський додав: «Не вдаючись до аналізу питання, звідкіль гадали ініціатори цієї справи взяти 4-5 мільйонів крб на протязі двох-трьох років, я хочу рішуче зазначити, що я, як член Правління та як радянський робітник, не можу взяти на себе відповідальності за такий акт безгосподарності й неприпустиму політичну помилку, як припинення тепер робіт по будівництву фабрики. Для мене було б цілком зрозуміло, коли б в свій час, до початку будівництва, відповідні органи відстрочили роботу щодо будівництва нової кінофабрики на декілька років. Це, може, було б навіть правильно, бо українська кінематографія могла б розвивати своє виробництво й за умовою, коли б будівництво фабрики було почато на 3-5 років пізніше. Але тепер я не бачу іншої ради, крім того, щоб якнайшвидше закінчити будівництво фабрики – інакше кожний день обертає більше та більше коштів на мертвий капітал. Крім того, про Київську фабрику говорить вся Європа, не кажучи вже за СРСР, й припинення будівництва фабрики було б величезною політичною помилкою».

Зрештою, Київську кінофабрику таки добудували за останнім словом техніки. Щоправда, німої... Тож невдовзі потрібно було багато чого перебудувати відповідно до вимог звукового кіно.

**Роман Росляк,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
провідний науковий співробітник Інституту  
мистецтвознавства, фольклористики та  
етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, Київ

---

**ДОКУМЕНТИ КОМУНІСТИЧНИХ СПЕЦСЛУЖБ  
ПРО ДІЯЛЬНІСТЬ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА  
НА ОДЕСЬКІЙ КІНОФАБРИЦІ**

---

У 1923 р., після завершення дипломатичної кар'єри та навчання у приватній художній школі в Німеччині, Довженко повертається в Україну і влаштовується художником-карикатуристом у харківській газеті «Вісті». А вже через три роки різко змінює професію - стає режисером на Одеській кінофабриці Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ).

Перші два фільми Довженка-режисера (ексцентрична комедія «Ягідка кохання» (1926) та пригодницький «Сумка дипкур'єра», що вийшов на екрани наступного року) були свого роду пробою пера і назагал нічим особливим не вирізнялися з тогочасної кінопродукції.

Зате наступна стрічка «Звенигора» (1928) справила враження вибуху і багатьма тогочасними критиками була потрактована як перший український фільм. Це була стрічка, яка, за визначенням сучасного кінознавця С. Тримбача, «має власний час і простір, унікальний дискурс кіномови та екранного мовлення».

«Звенигора» вивела О. Довженка на провідні позиції не лише в українському, радянському, а й світовому кіномистецтві (наступні два фільми митця «Арсенал» (1929) і «Земля» (1930) лише підтвердили його мистецький талант). Разом з тим митець потрапляє під пильне око спецслужб (хоча перший «контакт» з чекістами в О. Довженка - тоді ще вояка Армії УНР - відбувся далекого 1919-го при спробі перетину ним польського-радянсько-українського кордону).

Судячи з наявних архівних документів, ДПУ УСРР активно зацікавилася О. Довженком наприкінці 1920-х рр. Це відбулося

не випадково. Крім «Звенигори», Довженко в 1927 р. «засвітився» як один з активних учасників групи українців – творчих працівників Одеської кінофабрики, які прагнули створити своє творче об'єднання. Природно, їм цього дозволити не могли. Коли ж почалися «розбірки», то на одному із зібрань Довженко у доволі категоричному тоні заявив: «Створюється така думка, якщо один – це ще українець, а коли ж збираються два українці – це вже підозріло, а якщо три – це вже контрреволюція». На Одеській кінофабриці працював агент (скоріш за все, не один), тож ця інформація одразу стала відома спецслужбам.

Не останню роль у «зацікавленні» чекістів особою Олександра Петровича зіграло його «петлюрівське» минуле, тобто вояка Армії УНР.

Відтак розпочинається активна оперативно-агентурна розробка кінорежисера. На нього заводиться справа-формуляр – вона являла собою справу оперативного обліку, що заводилася органами держбезпеки на певну особу в зв'язку з отриманою інформацією щодо активної антирадянської діяльності. Умовно кажучи, справа-формуляр містила компрометуючі матеріали на особу; коли ж кількість цих матеріалів сягала «критичної маси», відкривалася вже карна справа.

У вересні 1928 р. у листі контррозвідувального відділу ДПУ УСРР до Одеського окрвідділу ДПУ УСРР зазначалося: «За відомостями, які ми маємо, громадянин Довженко Олександр Петрович в сучасний мент з червня 1926 року працює в місті Одеса у кінофабриці ВУФКУ на посаді кінорежисера. Просим його встановити, після чого надішлемо Вам його компрометуючі матеріали».

У тому ж місяці з Волинського окрвідділу до Харківського окрвідділу ДПУ УСРР надсилають документи архівно-слідчої справи Довженка за 1919 р. (у 1932 р. копії зазначених документів приєднали до справи-формуляра, яку вів уже Київський окрвідділ ДПУ УСРР).

У 1928 р. на Одеській кінофабриці режисер розпочинає зйомки кінофільму «Арсенал», для чого їде у відрядження до Києва. Однак і в Києві він перебуває у полі зору спецслужб: 9 листопада

1928 р. контррозвідувальний відділ ДПУ УСРР надсилає листа до Київського окрввідділу про встановлення оперативного контролю над митцем: «За відомостями, які ми маємо, гр[омадяни]н Довженко Олександр Петрович 18/IV ц.р. вибув з міста Харків до м. Київа. Просим його встановити, після чого надішлемо Вам його компрометуючі матеріали».

Невдовзі режисер працює на Київській кінофабриці, відтоді потрапляє вже під постійний нагляд з боку Київського окрввідділу ДПУ УСРР. Його розробка здійснюється «за забарвленням» (рос. – «по окраске») – український націоналіст, актив. Але то вже інша історія...

**Тетяна Сидорчук,**

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

---

## СЦЕНІЧНІ ВИСТУПИ З ВИКОРИСТАННЯМ ЕКРАНА: КОРОТКИЙ ЕКСКУРС В ІСТОРІЮ

---

Сповідуючи своєрідне «кредо» постмодернізму – «*Nihil novi sub sole*» (лат. «немає нічого нового під сонцем»), сучасні митці вдаються до переосмислення «пережитих» суспільством мистецьких форм, жанрів і прийомів. Результатом цього слугує низка новозгенерованих конструкцій, частину з яких можна звинуватити, в душі радянської ідеологемі, в «голому формалізмі» (що почасти матиме під собою підґрунтя), однак лєвова доля репрезентованих шановному критику форм представлятиме низку самотутніх, унікальних конфігурацій, що апелюють до досвіду «праотців» кіно.

Одним з прикладів успішної синергії, напевно, усіх просторово-часових видів мистецтва є сценічний виступ з використанням екрана. На перший погляд, типовим репрезентантом даної музично-екранної форми може бути будь-який виступ виконавця

наживо (за умови, що в розпорядженні організаторів є екран). Однак це лише частково є правдою. Для того, щоб форма стала справді «екранною», тло має виконувати активну роль у загальному дійстві, взаємодіяти з виконавцем, бути засобом художньої виразності; тобто без «анімованого задника» виступ був би неповноцінним або втратив би левову долю закладених сенсів.

Цікаво, що витoki досліджуваної форми беруть початок ще до появи самого екранного мистецтва. Прообразом явища можна вважати театр тіней, себто саме ті вистави, що інтегрувались до спектаклю у класичному розумінні. Таким чином, актор, який розміщується безпосередньо перед екраном, взаємодіє з дійством, що розгортається за ним, створюючи ефект взаємодії виконавця та відеоекрану.

Шалена популярність кінематографа, яка й дедалі не вгавала, стимулювала кмітливих театральних продюсерів початку ХХ ст. до розширення репертуару. Наприклад, знаменитий мюзик-хол «Фолі-Бержер» чи не одним з перших узяв на озброєння чарівну силу кіномистецтва. Один з постановників ревію, Віктор де Коттен, запропонував Жоржеві Мельєсу те, що сьогодні б назвали «мистецькою колаборацією»: так, кінорежисер спеціально для спектаклів відзняв кілька «кіновставок», а Коттен, в свою чергу, інтегрував їх до спектаклів. Кіноепізоди, що увійшли до вистав «Фолі-Бержер», врешті стали повноцінними фільмами: «Рейс Париж – Монте Карло» (1905) та «Чотириста витівок диявола» (1906).

Починаючи з 20-х років ХХ століття театральне мистецтво східної Європи активно використовує кінохроніку, не лише як бюджетний аналог до залучення акторів масових сцен, а й як безпосереднього учасника дійства. Прикладом служить доробок Ервіна Піскатора, який за допомогою включення кіноелементів до постановки намагався акцентувати реалістичність і точність відтворюваних подій (Піскатор – адепт концепції документального театру).

«Сценічний екран» українського мистецтва репрезентований насамперед діяльністю видатного режисера, засновника театру «Березіль», Леся Курбаса. Ідея постановки «Джиммі Гігінса»

(1923) вражала передусім своєю епічністю, адже наратив роману наповнений досить важкими для театральної реалізації сценами (натовп, вибухи, військові конфлікти). Тому митець вирішує використати кінематограф як органічну частину сценічної дії. Курбас не обмежується «поверховим» залученням кіно як допоміжного засобу – зображене на екрані підхоплювало драматичну дію. Наприклад, режисер за допомогою крупного плану доносить до кожного глядача неперевершену гру Амвросія Бучми або конструює драматичний епізод відплиття пароплаву.

Решту років ХХ століття сценічні виступи з використанням екрана залишаються прерогативою театру. Одним з найбільш популярних репрезентантів періоду є вистави чеського колективу «Латерна магіка», що з 1958 року залучав до сценічної дії екранні засоби. Сучасне театральне мистецтво продовжує активно використовувати виражальні засоби кінематографа: екран доповнює ті чи інші мізансцени вистави, як, наприклад, у «Гамлеті» Томаса Остермаєра.

Розвиток технологій відроджує інтерес до «активного екрана» на сцені. Відправною точкою можна вважати виступ Beyonce на Billboard Music Awards у 2011 році («Run the World (Girls)»), де виконавці з хірургічною точністю взаємодіють з екранним тлом. Виступ переможця Євробачення-2015 Монса Сармерльова «Heroes» лише наголошує актуальність ідеї розширення функцій екранного тла.

«Скрінема»-екран дещо переосмислює уявлення про предмет дослідження. Популяризація відзнятого безвідносно майбутніх колаборацій відео (що стає «вірусним») акцентує увагу глядача саме на ньому, перетворюючи таким чином ролик на центральну подію, а автор, який узяв її за основу, пропонує лише власне переосмислення та інтерпретацію. Наприклад, проєкт Piano Cat – «об'єднаний виступ» зірки YouTube – кішки Нори, «гра» якої транслюється на екрані, та клайпедського камерного оркестру. Диригент і композитор, Міндаугас Пічайтіс, бере за основу мелодію «піаністки», оркестр же лише супроводжує її виконання.

Ще один приклад – творчість The Kiffness, аранжувальника-мультиінструменталіста, що, попередньо змонтувавши по-



трібним чином «вірусні» відео, створює з них музичну композицію. Таким чином, маємо і «екран», тобто саме відео, і «сценічне» виконання, адже автор демонструє процес створення композиції.

Саме The Kiffness ми завдячуємо популяризації пісні нашого національного супротиву – «Червона калина». Апогеєм численних похідних творів, що ширяться інтернетом, стала колаборація Андрія Хливнюка та гурту Pink Floyd – «Hey Hey Rise Up», що стала можливою саме завдяки «сценічному екрану». Спільна робота музикантів не лише продемонструвала необхідність підтримки українського народу, а й допомагає фінансово боротись з російською агресією.

Отже, з огляду на історичний розвиток сценічних виступів з використанням екрана можна дійти висновку, що поетики театру та кіно не є взаємовиключними – навпаки, вони доповнюють одна одну та дають змогу генерувати нетипові й оригінальні твори. А зважаючи на стрімкий розвиток технологій, стає очевидним, що синергія обох мистецтв продовжуватиме обростати інтригуючими для дослідника формами.

***Катерина Станіславська,***

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

---

**ВІЗУАЛЬНІСТЬ І ВИДОВИЩНІСТЬ  
У КОНТЕКСТІ НЕКЛАСИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ**

---

Серед базових понять сучасної культури є термінологічна пара «візуальне / видовищне». Вже багато сказано про візуальний поворот і зміну парадигми сприйняття світу, про візуальність як стержень соціокультурного розвитку. Простий приклад –

мова. Якщо уважно придивитися до нашої мови, ми побачимо, що доволі багато ідіом, фразеологізмів, сталих виразів, що їх вживають для передачі різних дій, станів і розумових процесів, передаються словами, пов'язаними з візуальним сприйняттям. (І навіть у цьому реченні слова «якщо придивитися до нашої мови, ми побачимо» по суті означають «якщо проаналізувати/дослідити нашу мову, ми усвідомимо/переконаємося».) Подібний перенос спостерігається насамперед у побутовій мові. Так, англійське «I see» (дослівно «я бачу») означає «я розумію»; «see the light» (побачити світло) – зрозуміти сутність справи; «see eye to eye» (дивитися очі в очі) – бути згодним; «see pink elephants» (бачити рожевих слонів) – придумувати щось неіснуюче. Безліч подібних прикладів є і в українській мові: дивитися крізь пальці – свідомо не звертати уваги на щось недозволене; не бачити далі свого носа – мати вузький кругозір, бути обмеженим; як у воду глянути – передбачати, вдало спрогнозувати щось; спати й бачити – постійно мріяти про щось; глянути іншими очима – по-іншому сприймати, ставитись до когось; не бачити за деревами лісу – не помічати важливе за дрібницями; глянути правді в очі – об'єктивно оцінювати дійсність; дивитися крізь рожеві окуляри – ідеалізувати когось, не помічати недоліків. Цікавий варіант «заміни» дає фразеологізм «дивитися комусь у рот», який по факту означає «уважно, улесливо слухати»: один перцептивний процес (слухати) називається іншим (бачити). Подібні переноси є і в науковому дискурсі: у дослідженнях ми розглядаємо, аналізуємо чийсь точку зору, характеризуємо свій чи чийсь світогляд.

Повороту до візуального сприяв розвиток аудіовізуальних технологій: кінематографа, телебачення, відео, віртуальної реальності. Сучасна людина в дилемі «читати чи дивитися» найчастіше обирає друге, занурюючись в екранне середовище. Візуальність стала формотворчим принципом новітньої культури, а потік екранних зображень сьогодні здатний презентувати і усне мовлення, і писемні тексти. Сила екранних медіумів полягає в тому, що екранне повідомлення не передбачає рефлексії, тобто періоду обдумування і усвідомлення його сутності й значення, – медіа-образи представляють самі себе. У результаті в інформаційному

суспільстві в центрі уваги опиняється вже не річ, факт, подія, а їхні образи, віртуальні альтернативи. Для такої медіа-реальності характерні поліконцептність та поліінтерпретаційність. Це призвело до розширення візуального досвіду як такого, збільшення виробництва і споживання візуальних образів. А ще – неминучої їх селекції.

Завдяки яким критеріям ми обираємо саме ту візуальність, яку обираємо? Що саме підживлює наше бажання дивитися? Одним із чинників нашого вибору є видовищність. За авторським визначенням, видовищність сприйматимемо як характерну ознаку творчо-діяльнісного акту, що втілюється у низці експресивних прийомів і спричиняє залучення глядача до дійства.

Якщо візуальності як категорії відповідає зображальність, то видовищності – виражальність. Тобто видовищність слід розглядати не лише як естетико-технологічну складову сценічних і екранних дійств, а як певну функційність, соціокультурну якість, художньо-образне явище. Саме видовищність виступає чи не головним фактором, що привертає увагу людини-глядача до візуальних форм, – фактором візуальної привабливості. Зображально-виражальний інструментарій видовищності здатний не лише презентувати певну візуальність, а й повідомити художньо організовану інформацію, сформувані й донести певний образ – події, часу, простору, особи тощо. І цей видовищний образ зазвичай підкріплений свідомо організованим ідейно-смісловим контекстом, що в підсумку формує й обумовлює емоційно-інтелектуальне ставлення глядача.

Деякі видовища існують ніби поза рамками мистецького (спортивні змагання, суспільні акції, виставки-ярмарки, зібрання різного роду, інформаційні передачі та ін.), але з метою підсилення чуттєвого сприйняття реципієнтами, всі вони мають певну естетику і тією чи іншою мірою презентують певну художність, користуючись принципами комунікативної спрямованості на глядача, калейдоскопічності, кліповості, емоційного залучення, епатажу, інтимності, програмності, ефекту присутності та ін. Будь-які візуальні форми, перенесені на екран, автоматично стають видовищними: глядачеві вже презентується чиясь інтер-

претація фактів, явищ, подій, сформована і подана із залученням художньо-естетичних, емоційно-психологічних, ідейно-сміслових та інших засобів.

Отже, видовищність сьогодні фактично поглинула «мистецькість»: те, що дає змогу видовищу бути видовищем і виконувати насамперед комунікаційні функції, забезпечує саме естетична, творча, мистецька компонента. І спеціально організовані, і стихійні видовища в усіх середовищах (вуличне, сценічне, екранне, віртуальне) вживаються в навколишній простір, естетизуючи та художньо й емоційно забарвлюючи його. Можна впевнено стверджувати, що видовищність як специфічна ознака сценічного мистецтва поступово трансформувалася в універсальний принцип сучасної культури. В рамках неklasичної естетики таке твердження дає можливість обстоювати позицію, що все видовищне в сьогоденні так чи інакше стосується мистецького.

***Анастасія Супрун-Живодрова,***

*аспірантка Інституту мистецтвознавства,*

*фольклористики та етнології ім.*

*М.Т. Рильського НАН України, Київ*

---

## ТРАНСФОРМАЦІЇ ДІЄГЕЗИСУ В УКРАЇНСЬКОМУ СУЧАСНОМУ ІГРОВОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

---

Хоча наратологія є галуззю літературознавства, наратологічні концепції активно використовуються для аналізу кінотворів. Такий підхід є досить поширеною практикою останніх трьох десятиліть у працях Девіда Бордвела, Сідні Четмена та Холліса Фултона. У наратологічному аналізі кінотворів для позначення історії, яка оповідається у фільмі, часто трапляється термін «дієгезис». Дієгезис — це вигаданий художній світ, дійсність, в основі якої є розповідь або певна історія (Літературна Енциклопедія, 2007, с. 289-290).

Використання цього терміна в контексті наративної теорії можна побачити у працях античних філософів – Платона і Аристотеля, які вживали цей термін для опису структури розповіді. Хоча такий термін запозичений з досліджень різних форм літературної творчості, в аудіовізуальному мистецтві він так само описує всю повноту художнього світу в межах кінострічки. Дієгетичний простір у кіно визначається як сконструйована реальність, що розгортається в часі, адже він визначає просторово-часові рамки фільму: локації, де розвивається сюжет, і часові параметри, такі як епоха, день тижня або час доби. Він визначає логіку фільму, включаючи його внутрішню систему правил, законів і норм, якими керуються персонажі та події всередині світу фільму (Bordwell, 1979, с. 147-152) (тут і далі переклад наш А.С.-Ж.).

Дієгезис може бути виражений різними видами, що залежить від контексту аудіовізуального твору. Найчастіше в українському аудіовізуальному мистецтві періоду Незалежності можна зустріти класичний вид дієгезису кінотвору, де світ фільму є внутрішньою, самодостатньою реальністю. При цьому правила та логіка художньої реальності максимально подібні до реальності об'єктивної, як, наприклад, у подіях фільмів «Додому» (реж. Наріман Алієв, 2019 р.), «Погані дороги» (реж. Наталка Ворожбит, 2021 р.) або «Плем'я» (реж. Мирослав Слабошпицький, 2014 р.). Хронологія подій частіше є лінійною, але різні часові деформації викладу історії також мають місце у класичному дієгезисі.

Відповідно до режисерського задуму або жанрових особливостей фільму класичний дієгетичний простір у кіно може видозмінюватись. У конструкції художнього світу кінострічки часто можна побачити елементи метадієгези. Префікс «мета» вказує на наявність певного «зсуву» щодо дієгетичного простору, що визначається у творі як «реальність». Метареальність транслює суб'єктивні відчуття персонажів, сні, галюцинації, спогади, суб'єктивні бачення та інші стани, пов'язані зі зміненою свідомістю (Женетт, 1998, с. 283-299). Наприклад, у фільмі «Носоріг» (реж. Олег Сенцов, 2022 р.), можна спостерігати метадієгетичні елементи, де головному героєві періодично ввижається його померла дружина.

Теоретики кіно Девід Бордвелл та Мішель Чіон розглядають важливість дієгетичного звуку в конструкції метадієгези. «Внутрішній звук – це звук, який відповідає зовнішньому психофізичному стану героя: звуки дихання, стогін, серцебиття, всі звуки, які можна було б назвати “об’єктивно-внутрішніми”. Також у цю категорію включаються звуки внутрішнього голосу або спогадів, які ми називаємо “суб’єктивно-внутрішніми”», – пише М. Чіон (Chion, 1994, с. 123-124).

Зіставлення реальності кінофільму та суб’єктивного світу персонажів здійснюється через зображально-виражальні засоби кінематографа: зміною світла, кольору, ракурсу, зміною точки зору, яка відрізняється від тієї, що була обрана стилістично за основну. Простір внутрішній і зовнішній різняться через характер руху камери, прискоренням або сповільненням темпу зображення, використовуючи, наприклад, прийоми рапідної або цейтраферної зйомки (Bordwell, 1979, с. 353). Серед інших технічних можливостей створення метадієгетичного простору можна виділити різні оптичні засоби – застосування спеціальних об’єктивів і світлових фільтрів, використання відображаючої поверхні – вода, дзеркало, жар від вогню тощо. Попри популярність використання метадієгетичного простору в аудіовізуальних творах, слід зауважити, що невинуватене використання суб’єктивного простору може ускладнити сприйняття глядачем семантичного рівня оповіді, не додаючи при цьому його інформативності.

Разом з аудіовізуальними засобами зображення метареальності можуть використовуватись інтертекстуальні прийоми в кінонаративі. Таким чином художній світ фільму містить прямі чи опосередковані посилання на інші кінострічки або витвори мистецтва, що мають додаткове смислове навантаження. У таких стилістичних прийомах, як магічний реалізм, художній світ трансформується і створює гіпердієгетичний простір. У цьому разі світ фільму перебуває на високому рівні абстракції та логічної складності й може включати фантастичні, сюрреалістичні або метафізичні елементи. Таким чином, світ фільму може бути далекий від реальності та мати свої власні закони і правила, відмінні від об’єктивного світу (Bordwell, 1979, с. 353-357). Саме за таким

принципом розвиваються події у кінострічках «Фучжоу» (1993 р.) та «Толока» (2019 р.) Михайла Ілленка.

Дієгеза аудіовізуального твору лежить у його онтологічній природі та видозмінюється, виходячи з авторського задуму або жанру. З розвитком українського ігрового кінематографа розвивається й варіативність дієгезису, що сприяє формуванню нових наративів і смислів у сучасному українському аудіовізуальному мистецтві.

---

Женетт, Ж. (1998). *Фигуры в 2-х томах*. Том 1-2. М. : Изд-во им. Сабашниковых. 944 с.

*Літературознавча енциклопедія: У двох томах* (2007). Т. 1 ; авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. К. : ВЦ «Академія». 624 с. (Енциклопедія ерудита).

Bordwell, D., Thompson, K. (1979) *Film Art: An Introduction*, 2nd. ed. New York : Addison and Wesley. 400 p.

Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York : Columbia University Press. 239 p.

**Андрій Хіміч,**

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

---

РЕЖИСУРА ПІДТЕКСТУ В ІГРОВОМУ КІНО  
ЗА ДОПОМОГОЮ СТОРІТЕЛІНГ-КАМЕРИ  
(НА ОСНОВІ ФІЛЬМУ Р. ЕСТЛУНДА  
«ТРИКУТНИК СМУТКУ»)

---

При аналізуванні сценарію «Трикутник смутку» Рубена Естлунда увагу привернув цікавий і незвичний формат запису ремарок, що передавали внутрішній монолог персонажа. Виявлено спосіб передачі глядачеві внутрішнього монологу актора через екранне втілення сценарію та взаємодію сторітелінг-акторів і сторітелінг-камери, як цілісного режисерського і операторського рішення.

Класична американська схема запису кіносценарію апелює до правила – записувати лише те, що ми бачимо на екрані (Field, 2005). Авторські ремарки почуттів, внутрішній монолог персонажа, атмосфера, смак та запах – не є частиною класичного сценарного запису. Згідно з професійним стандартом, сценарист оперує лише діалогом і ремаркою, яка розказує, що персонаж робить і як саме.

Відчуття персонажа та його думки закладаються в підтекст дії. Акторові достатньо лише взяти написаний діалог і точно його відіграти, аби глядач зчитав підтекст у сцені, забуваючи при цьому про інший, режисерський, інструмент передачі сенсу – сторітелінг-камеру. Тому в матеріалі робиться спроба передати особливості режисури підтексту в ігровому кіно за допомогою сторітелінг-камери.

Фільм 2022 року «Трикутник смутку» – англomовний дебют шведського режисера Рубена Естлунда. Прем'єра фільму відбулась на Каннському кінофестивалі, де фільм отримав високу оцінку глядачів та «Золоту пальмову гілку».

Фільм розділений на три частини: «Карл і Яя», «Яхта» та «Острів». Перша частина у сценарії записана доволі неканонічним



способом – окрім ремарок дій персонажів та діалогів, в ньому наявний запис внутрішнього монологу головного протагоніста: «“Як неймовірно грубо!”, “Ти маєш відстояти себе зараз, Карл”. Ці думки метушились в голові у Карла...» (Östlund, EP). Саме такі думки рояться в голові у Карла, допоки він зі своєю дівчиною Яя вечеряють і зіштовхується з дуже незручним для себе питанням: хто сплачує рахунок? Це питання віддаляє персонажів одне від одного, створює між ними конфліктність.

За словами Рубена Естлунда (EP, 11.03, 2023), сцену знімали 3 дні, впродовж яких 20 разів міняли позицію камери, аби знайти найточнішу. Найточнішу для того, щоб передати зміст, записаний у ремарці сцени – ніяковість між персонажами, яка зачіпає гендерні рольові моделі.

Уявимо собі, інший режисер, взявшись цю сцену, теж реалізував би це завдання, залишивши ступінь достовірності існування акторів, але при цьому зняв би сцену за законами зйомки класичного драматичного діалогу: майстер-план, укрупнення, як ми це можемо часто спостерігати в класичних жанрових фільмах – тобто сторітелінг-камера, яка фіксує перебіг подій і зовнішні зміни. Але внутрішній монолог, записаний у сценарії, не виражається у зовнішніх змінах, це внутрішні переживання персонажа, його думки і внутрішній конфлікт. Є вірогідність, що це просто не зчитається, оскільки в театрі на останньому ряду не бачиться міміка акторів на кону.

Виникає потреба у іншому камерному вирішенні. Рубен Естлунд відмовляється від канонічного монтажного вирішення діалогу і знімає всю сцену майже на двох середніх планах, наголошуючи мізансцену «один супроти одного» і поставивши камеру просто посеред лінії їхнього спілкування. Камера ніби акцентує конфліктність і сама стає його безвідносним учасником. Це вже порушення звичної «вісімки», адже зазвичай камеру ставлять за межами акторського спілкування, аби вона не була «серед них». У акторів виникає свого роду простір для гри не лише словами, а й паузами і жестами. Середнього плану вистачає, аби роздивитись портрет, зрозуміти мову тіла (body language) й при цьому не співчувати героям. Режисера та оператора не цікавлять ні

загальний вид кафе, ні офіціант, який підходить до героїв, – сцена вирішена лише двома кадрами і середнім планом. Монтажні склейки фіксують не фразу, яку вимовляє персонаж, а саме його реакцію. Замість звичного спостереження за активною дією, драматичною ситуацією, ми спостерігаємо за проявом персонажів у цій ситуації – ніби поміж слів, поза подіями, починаючи кадр з паузи-реакції, адже всі події відбуваються в цьому разі всередині самих героїв.

Особливість режисури підтексту в ігровому кіно за допомогою сторітелінг-камери потребує глибшого осмислення з режисерського та кінознавчого погляду. Підтекст – як джерело сенсу фільму має бути вираженим через режисерський інструментарій: сторітелінг-акторів і сторітелінг-камеру. Обидва компоненти становлять цілісний образ, тому брати до уваги тільки те, що записано в діалозі чи просто зігране акторами, не зовсім правильно.

---

Field, S. (2005). *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. London: Delta. 320 с.

Östlund, R. *Script: Triangle of Sadness*. URL: <https://deadline.com/wpcontent/uploads/2023/01/Triangle-Of-Sadness-Read-The-Screenplay.pdf> (дата звернення 17.03.2023)

Seeger, L. (2017). *Writing Subtext: What Lies Beneath*. San Francisco: Michael Wiese Productions. 180 с.

*Asceticism in the films of Ruben Östlund*. URL: [https://www.academia.edu/25829535/ASCETICISM\\_IN\\_THE\\_FILMS\\_OF\\_RUBEN\\_ÖSTLUND](https://www.academia.edu/25829535/ASCETICISM_IN_THE_FILMS_OF_RUBEN_ÖSTLUND) (дата звернення 19.03.2023)

*Triangle of Sadness: an alternate universe within the workplace*. URL: [https://www.academia.edu/98968783/Triangle\\_of\\_Sadness\\_an\\_alternate\\_universe\\_within\\_the\\_workplace](https://www.academia.edu/98968783/Triangle_of_Sadness_an_alternate_universe_within_the_workplace) (дата звернення 19.03.2023)

«*Triangle of Sadness*» *Director Breaks Down a Dinner Date Scene*: ютуб-канал Fanity Fair. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZDBMoCdkтHY> (дата звернення 22.03.2023)

**Цзівень Чжан,**

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

---

**ЖАНР УСЯ В ТВОРЧОСТІ ЧЖАН ІМОУ**

---

Творчість Чжан Імоу – безперечно, одна з найяскравіших сторінок китайського кінематографа. Кіномитець починав свій шлях у кіно як оператор і це певною мірою обумовило візуальне багатство його екранних творів. У перше десятиліття свого творчого шляху Чжан Імоу зосередив свою увагу на проблемах сучасності або недавньої історії, викликавши зацікавленість і захоплення світової аудиторії. У фільмах другої половини 1980–1990-х років погляд митця часто прикутий до жінок як особистостей, які не хотіли миритися зі своїм приниженням, упослідженим існуванням. Таких непокірних, бунтівних героїнь найчастіше грала яскрава, талановита Гун Лі, яка створила багатогранні образи в таких фільмах, як «Червоний гаолян», 1987 («Золотий ведмідь» МКФ у Берліні), «Цзюй Доу», 1990 (номінація на Оскар), «Високо висять червоні ліхтарі» («Срібний лев» МКФ у Венеції).

Проте на початку 2000-х митець починає працювати в жанрі уся, історичного фентезі, який склався ще біля витоків китайського кінематографа. Він повертатиметься до нього впродовж наступних десятиліть, проте ми зупинимось лише на двох перших, що продемонстрували творчі можливості митця в осягненні нових для нього жанрових структур.

Фільм «Герой», що вийшов на екрани в 2002, не лише став одним з лідерів прокату, а й привернув до себе увагу критиків, які віддали належне його художнім достоїнствам. У драматургічній структурі фільму поєднується притчевість з епічним розмахом. Безперечним є також і домінування ідей конфуціанства, що визначають філософське спрямування стрічки. Сама фабула ґрунтується на висвітленні подій з різних точок зору, істинність яких і намагаються з'ясувати для себе різні персонажі цієї стрічки. В центрі оповіді моральний і філософський поєдинок між

деспотичним імператором та воїном, найманим убивцею, який з'являється в палаці, щоб знищити його всесильного господаря. Паралельно діють ще три змовники, про яких оповідається в трьох новелах.

Таємничий безименний воїн (Джет Лі) у бесіді з імператором розповідає, як йому вдалося здолати трьох змовників-убивць, які мали вкоротити віку імператору. Проте з'ясовується, що і сам рятувальник прибув до палацу з тією ж метою. Але він відмовляється від убивства, бо зрозумів, що врятувати країну може лише тверда рука, об'єднавши країну навіть шляхом жорстокого кровопролиття. Так домінує конфуціанський принцип справедливості й обов'язку. Героєм стає той, хто послідовний у слідуванні цим настановам. Проте і перед імператором стоїть моральна дилема. Адже подвиги мають бути винагороджені. Але тут тривожить думка підданих, які твердять, що, лише виконуючи закон, можна домогтись об'єднання країни. І ця максима теж належить конфуціанському вченню.

У цьому ж філософському ключі звучать роздуми про місце в житті людини музики і каліграфії, які часто можуть вплинути на її долю.

Постановчий розмах був вражаючим, це стосується як масових сцен битв, так і вишуканого малюнка фантастичних поєдинків, під час яких учасники ніби переборюють сили тяжіння, відриваючись від землі й злітаючи мало не до хмар.

У «Герої» Чжан Імоу знов-таки показав себе неперевершеним колористом, до речі, кожна з новел-розповідей має кольорову доміную – червону, блакитну, білу. Режисерські зусилля в зображальному вирішенні картини були доповнені блискучою операторською роботою К. Дойла.

Важливим був приз Берлінського фестивалю 2003 року – премія Альфреда Бауера, яка присуджувалася фільмам, що відкривають нові шляхи в мистецтві.

Наступний фільм Чжан Імоу «Дім літаючих кинджалів», що вийшов у 2004 році, теж був поставлений в жанрі уся і включений до позаконкурсної програми Каннського кінофестивалю. Ця стрічка позбавлена епічного розмаху «Героя», сюжетна конструк-

ція будується навколо любовного трикутника. І все ж фільм не замикається у вузьке коло особистих переживань героїв, а занурений у вир драматичних подій. Боротьба проти визискувачів і тиранії примушує героїв робити свій вибір між вірністю обов'язку і особистими почуттями. Режисер ще більшою мірою насичує колористичну палітру стрічки. Цьому сприяє введення у фабули сцен мальовничих танців, увага до захоплюючих своєю красою пейзажів. Майже всі натурні зйомки проводилися в українських Карпатах, які буквально підкорили режисера своєю величию й атмосферою. В інформації про знімальний процес ідеться про те, як Чжан Імоу скористався несприятливими погодними умовами (в горах передчасно випав сніг), щоб надати ще більшої виразності та настрою ключовим фінальним епізодам. Фільм був номінований на «Оскар» за операторську роботу.

Звернувшись до жанру уся Чжан Імоу ще раз продемонстрував багатство і різноплановість своєї режисерської палітри і свою здатність створювати фільми, які користуються успіхом як у прискіпливої критики, так і у широкій глядацької аудиторії, утверджуючи ідеали добра і справедливості.

**Антон-Григорій Цьона,**

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

---

**БІОГРАФІЧНИЙ ФАКТОР ЯК ІНСТРУМЕНТ РОБОТИ  
РЕЖИСЕРА З АКТОРОМ НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМУ  
«КИТ» ДАРРЕНА АРОНОВСКИ**

---

Події та переживання з власної біографії актора є вагомим критерієм у виборі його на ту чи іншу роль. Вони можуть підсилити емоційну та змістовну складову акторської гри у фільмі. Особистий досвід актора може допомогти йому в роботі над тією

чи іншою сценою або ж над роллю загалом, щоб краще вжитись у неї, розуміти персонажа та знаходити спільне між ігровим характером і собою. Біографія виконавця ролі, його життєвий шлях, власні думки та емоції, які він переживав у різних ситуаціях, можуть бути використані як інструменти гри у фільмі. Такої думки дотримувався зокрема відомий голлівудський педагог з акторської майстерності Лі Страсберг (1989). Серед його учнів були Мерлін Монро, Аль Пачино та Роберт де Ніро. Л. Страсберг казав, що основою роботи актора над роллю є пам'ять і що актор повинен не грати, а жити на сцені чи перед камерою, а також називав завданням актора відшукати в своїй особистості риси, які підходять персонажу. З цього виходить, що біографічний фактор потенційно є дієвим інструментом роботи режисера з актором для створення сильного акторського виконання.

Отож у цій розвідці робимо спробу дослідити біографічний фактор, як режисерський критерій для вибору актора на роль та як інструмент роботи з актором, та довести, що він впливає на гру актора в фільмі.

«Кит» Даррена Ароновскі, що вийшов у 2022 році, – це фільм, де біографічний фактор відіграв важливу роль у реалізації проекту. Це історія про Чарлі, професора літератури, який страждає на ожиріння й намагається відновити зв'язок з 17-річною дочкою, яку він покинув заради коханця.

Реалізація проекту затягнулась на 10 років. Проблема була в тому, що не могли відшукати виконавця для неординарної, складної в емоційному та фізичному плані ролі Чарлі. Врешті Д. Ароновскі знаходить актора на головну роль в особі Брендана Фрейзера, найбільш відомого за ролями у фільмах «Джордж із джунглів» та серії фільмів «Мумія».

Останні десять років були для Б. Фрейзера нелегкими в плані життєвих подій і обставин. Після визнання та успіху ранніх ролей актора, в його кар'єрі та особистому житті почалась чорна смуга. Вона супроводжувалась проблемами зі здоров'ям через складні та небезпечні трюки, що їх він самотужки виконував у пригодницьких фільмах. Він пройшов крізь період депресії, замкнутості, самотності та фізичного ослаблення, що дав потужний поштовх

до переосмислення свого життя і шляху як актора та як людини. Цей важкий етап біографії, який потужно вплинув на Б. Фрейзера, став вагомим фактором для режисера при виборі актора на цю роль. Самому ж акторові цей досвід став підґрунтям для роботи з персонажем.

Своє минуле актор може використати для «пригадування» внутрішніх процесів, станів, часто критичних і важких, що відкривають шлях до розуміння проблеми героя, яка лежить у минулому, в певній травмі. Ця травма стає тим болючим і дієвим ключем до втілення персонажа. Знаючи це, режисер може підібрати актора з потрібними «ключами» до ролі, та спрямувати його, відсилаючи до тих чи інших моментів їх біографії. Звісно, при цьому сам актор повинен бути відкритий і готовий до роботи з інтимними особистими темами.

Чарлі тяжко переживає втрату коханої людини, примушуючи себе страждати через переїдання, це відгороджує його від зовнішнього світу і замикає в собі. Б. Фрейзер не був в ідентичній ситуації, але обставини його життя за внутрішніми переживаннями мали щось схоже. Він має позаду свій власний біль, те, чим можна поділитись, і це дає можливість відчувати людський біль у його грі. Це видно в очах, коли він наодинці думає, коли він бореться з собою за те, чи їсти, чи не їсти батончики, коли він згадує про свого коханого.

Для того, щоб сконцентрувати глядача на грі акторів, Д. Ароновскі робить просту, навіть аскетичну, камеру. Рамка кадру стискає візуальний простір до вузького формату 3x4, в якому персонаж розповнілого Чарлі займає практично всю площину кадру. Цими «обмеженнями» режисер акцентує, що основний зміст – у акторах, а магістральним є характер Чарлі, його стосунки з рідними, з минулим та самим собою. Стосунки з самим собою найбільш вимальовують для нас образ живої людини, що має за собою «бекграунд», але завдяки акторській грі створюють відчуття, що персонаж також має свою біографію.

Американська кіноакадемія відзначила Брендана Фрейзера «Оскар» у номінації «Краща чоловіча роль». Якщо б режисер узяв іншого актора, що не поступається за талантом, то результат

не дорівнював би отриманому. Річ не в іншій зовнішності, голосі чи міміці, а в наявності того досвіду та емоційної пам'яті, що дав би змогу зіграти роль на відповідному рівні.

Отже, біографічний фактор може бути значимим критерієм при виборі актора на певну роль, а також сильним режисерським інструментом для створення достовірних персонажів зі складним внутрішнім життям. Режисер може відсилати актора до пройдених травм і пошуку відповідних переживань всередині себе. Досвід, особисті теми та думки, які значимі для виконавця, не лише наповнюють характер, а й підсилюють емоційний вплив на глядача. Цікавими стають навіть ті моменти, коли персонаж перебуває на самоті чи просто замислений. Талановита гра актора підкріплюється в цьому разі внутрішнім змістом, який він сам отримав у реальному житті, й стає більш достовірною.

---

Aronofsky, D. *Darren Aronofsky sees 'The Whale' as an 'exercise in empathy'*.

URL: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/awards/story/2022-12-13/darren-aronofsky-the-whale-brendan-fraser-obesity-fatphobia>

Strasberg, L. (1989). *A Dream of Passion: The Development of the Method*. London : Methuen. 201 p.

Weston, J. (2021). *Directing Actors: 25th Anniversary Edition : Creating Memorable Performances for Film and Television*. Seattle : Michael Wiese Productions. 320 p.



**Антон Ярмонік,**

*аспірант (творча аспірантура) Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*

---

## НОВІТНІ ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ЗАСІБ ЗБАГАЧЕННЯ ВІЗУАЛЬНОЇ СКЛАДОВОЇ ФІЛЬМУ

---

Цифрові технології є одним із ключових елементів візуальної складової фільму, що дає змогу збільшувати можливості кіноіндустрії в створенні унікальних образів та покращувати якість зображення. Поступово з'являються культурно-мистецькі практики, що базуються на нових способах фільмування та взаємодії з глядачем, і – як наслідок – формується нова «цифрова естетика» кадру та режисури в цілому.

Особливу увагу привертає потенціал новітніх цифрових технологій у створенні фільмів з обмеженими бюджетами та їх вплив на творчість, зокрема на режисуру та створення аудіовізуального контенту.

З появою дешевих і доступних засобів фіксації відео, таких як камерафони, екшн-камери та дрони, фільми можуть бути створені зі значно меншими витратами порівняно з класичним промисловим кіновиробництвом. За словами авторів дослідження, «Медіакультура в дії: знання, вміння, досвід», «з'являються нові режисерські засоби, нові формати фільмів, нові технології фільмування та монтажу, що розширюють горизонти творчої діяльності та дають можливість створювати фільми навіть без допомоги великих кіностудій» (Артеменко, 2015, с.17).

За спостереженням зарубіжних дослідників, камерафони, які є чудовими інструментами для знімання повсякденного життя, нині стають значно потужнішими, забезпечуючи високоякісне відео та аудіо, тому їх дедалі частіше використовують як для комерційних, так і для художніх проєктів. На сьогодні камерафони та екшн-камери мають високу якість зображення і звуку, що дає можливість використовувати їх для створення професійного

контенту, вони мають великий потенціал для створення значно якіснішого відео, ніж це роблять традиційні камери, тому що вони оснащені ширококутними об'єктивами та мають можливість зйомки в 4K (Tompson, 2018, p. 47).

Водночас, дрони здатні знімати високоякісні зображення з висоти, що робить їх корисним інструментом для зйомки пейзажів та об'єктів з великої відстані. Камерафони, екшн-камери та дрони мають перевагу в зручності й портативності, що дає змогу легко знімати в рухові та на відкритому просторі, а також знижує час на підготовку до зйомки.

Зауважимо, що повноцінні кінокамери мають більше можливостей для налаштування параметрів зйомки, що дає більший контроль над результатом.

За словами експерта в галузі кінематографії: «Хоча камерафони і екшн-камери можуть бути зручними для зйомки в деяких випадках, вони не можуть забезпечити ту якість зображення, яку можна отримати за допомогою повноцінних кінокамер з додатковими опціями налаштування» (Lins, 2020, fstoppers.com).

Застосування цифрових технологій також відкриває нові можливості для творчого експерименту та інновацій у кіноіндустрії. На кінофакультетах важливо включати в програму навчання навички роботи з цифровими технологіями і програмним забезпеченням.

Також важливо розглянути можливості використання штучного інтелекту в процесі створення й обробки відео. Цифрові технології змінюють спосіб, яким ми виробляємо відео. Вони зумовлюють швидше та ефективніше виробництво, що збільшує кількість вироблених контентів і доступність відео для глядачів (Kilmarsh, 2012, p. 4).

Таким чином, розвиток цифрових відеотехнологій відкриває нові можливості для кіноіндустрії та кінопедагогіки, але вимагає також і адаптації до нових тенденцій та викликів.

Майбутнє цифрового кіно буде характеризуватись швидкими змінами технологій і підвищенням якості образу і стане більш природним і реалістичним (Workman and Johnson, 2012, p. 3).

Проте разом із зростанням можливостей цифрової техніки, з'являються й обмеження. Хоча цифрова техніка робить процес фільмування швидшим і зручнішим, вона також має свої обмеження, зокрема щодо контролю за освітленням, кольором і глибиною різкості (Johnson, 2015, p. 28).

Отже, можна зробити висновок, що майбутній розвиток цифрових відеотехнологій буде пов'язаний зі зростанням якості зображення та зручності процесу фільмування, але водночас з'являться нові обмеження та проблеми, які потрібно буде вирішувати.

---

Артеменко, Петро (2015). Медіакультура в дії: знання, вміння, досвід. С. 17.

Thompson, Nicholas (2018). *The Smartphone Filmmaking Handbook: Revealing the Potential of the iPhone*. С. 47.

Lins, David (2012). *The importance of using the right camera equipment for filmmaking*. fstoppers.com.

Kilmrath, Joseph (2012). *Video Production 101: Delivering the Message*. С. 4.

Workman, Michael & Johnson, Bruce (2012). *The Future of Digital Cinematography: A Landscape in Transition*. С. 3.

Johnson, Bill (2015). «The Advantages and Limitations of Digital Filmmaking». С. 28.

# КУЛЬТУРОЛОГІЯ

---

**Ігор Бабій,**

*аспірант Національної академії керівних  
кадрів культури і мистецтв, Київ*

---

## ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОГО ЦИФРОВОГО ФОТОДРУКУ ДЛЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА АРХІВАЦІЇ ФОТОГРАФІЙ

---

Цифровий друк фотозображень для тривалого або архівного зберігання вимагає від фотолюбителів і професійних фотографів, працівників галузі культури спеціальних знань та практичної роботи задля уникнення помилок в цьому складному процесі. Це важливий етап створення творчих робіт з художньої фотографії і декоративного фотомистецтва, а також архівації документальної фотографії задля наповнення візуальної антропології української культури.

З одного боку, досліджуючи та аналізуючи пропозиції та послуги з архівного фотодруку й архівного оформлення фоторобіт в Інтернеті, доступних в Україні, можемо зробити висновок: знайти послуги архівного фотодруку та захисту від старіння фотографій важко, натомість можемо відшукати повідомлення від відомої київської фотошколи та її студії друку: «Якісно друкуємо на музейних матеріалах». Виникає риторичне запитання, які б це могли бути музейні матеріали, з якого фонду – основного чи допоміжного, і як на них можливо друкувати фотозображення. До того ж в Україні важко знайти спеціалістів-практиків, які можуть досконало розказати про виробників і види «музейного» скла, особливості й відмінності УФ-фільтрів. Тим більше практично неможливо побачити в українських галереях або музеях «музейного» скла типу «триплекс». Отож можемо констатувати, що методи тривалого збереження та захисту від старіння фотографій,

не мають поширеної практики в професійному середовищі фотографів, галеристів і фахівців, які популяризують фотомистецтво.

З іншого боку, вивчаючи чинне законодавство України та нормативні документи щодо постійного архівного зберігання фотодокументів – Закон України «Про Національний архівний фонд та архівні установи», Методичні рекомендації Державного комітету архівів України про «Відбір на постійне зберігання аудіовізуальних документів», накази Міністерства юстиції України від 19.07.2016 №1962/5 і від 23.04.2021 №1493/5 «Про затвердження Порядку передавання кіно-, відео-, фото-, фонодокументів на постійне зберігання», Державної архівної служби України - Наказ від 16.04.2019 № 36 «Про затвердження та впровадження методичних рекомендацій «Цифровий фонд користування документами Національного архівного фонду: створення, зберігання, облік та доступ до нього», Закон України «Про музеї та музейну справу», «Галузевий стандарт України, Фотодокументи, Правила зберігання Національного архівного фонду, Технічні вимоги» Державного комітету архівів України, – не знаходимо там рекомендацій і вимог до умов зберігання та вимог до складу матеріалів, потрібних для архівного зберігання фотографій. Також немає посилань чи адаптації до міжнародних стандартів, що регулюють використання архівних матеріалів для зберігання сучасних творів фотомистецтва. Відповідно, можемо констатувати, що працівники у галузі культури потребують сучасних наукових досліджень і розробки методичних рекомендацій щодо архівного зберігання сучасних фотодокументів, в тому числі друкованих машинним способом відбитків.

Від початку XXI століття індустрія машинного друку отримала нові технології та винайшла нові методи друку й обробки фотозображень, що за своєю якістю та характеристиками стійкості до старіння створили гідну конкуренцію ручним оптичним методам друку. Наприклад, премію TIPA Awards від найбільш впливової асоціації фотожурналів та журналів із обробки та формування зображення в Європі, було вручено компанії Epson за створення пігментних чорнил Epson UltraChrome K3 у 2006 р. Перевагою застосування їх на принтері є можливість якісного друку з про-

сторю Adobe RGB вісьмома кольорами з глибиною кольору 16-біт з роздільністю 2800 x 1440 dpi, на архівному фотопапері з різними текстурами та покриттям.

Важливий вклад у дослідження технології струменевого друку та довговічності друківаних відбитків, їх архівування та збереження зробила компанія Wilhelm Imaging Research, Inc., яку заснував Генрі Вільгельм. Результати його досліджень засвідчують, що світлостійкість кольорів паперового відбитку Hahnemühle Fine Art Pearl щільністю 285 гр/м<sup>2</sup>, надрукованого пігментними чорнилами Epson UltraChrome K3 становить 46 років, під захистом звичайного скла – 82 роки, під захистом УФ-фільтра «музейного» скла – 138 років, а при зберіганні в темному місці при температурі 22,78 °C і вологості повітря 50% понад 200 років. Для порівняння: за регламентованих умов зберігання світлостійкість кольорів срібного відбитка (фотодрук за желатиносрібним фотопроцесом) становить близько 100 років. А платиновий відбиток (фотодрук за допомогою солей платини і заліза), що має високу стійкість до світла, може зберігатись упродовж декількох століть. Таким чином, можна стверджувати, що в XXI столітті з'явилися потрібні матеріали і технології для архівного цифрового друку фотозображень. Це дає змогу творчим особистостям, митцям відтворювати свої цифрові фотороботи без додаткових складнощів, створювати захоплюючі фотопроекти, а галереям і музеям – збільшити аудиторію прихильників фотомистецтва. Важливим є й те, що сучасне фотомистецтво можна зберігати століттями, поповнюючи культурне надбання людства.

Одна з важливих організацій просування культури якості та стандартів – Міжнародна організація зі стандартизації. Вона є Всесвітньою федерацією національних органів зі стандартизації (членів ISO). Її стандарти регулюють використання і зберігання творів фотомистецтва й архівних матеріалів. Стандарти ISO 18918, ISO 18911 та ISO 18920 визначають умови зберігання фотопластинок, плівок і відбитків на папері. ISO 18902 визначає проходження критеріїв тесту фотоактивності компонентами, що входять до складу упаковки, клею, чорнил, фарб, етикеток і стрічок. Цей міжнародний стандарт оцінює можливу хімічну взаємодію між

матеріалами, надрукованими срібло-желатином, струменевими друками, зробленими з використанням чорнил на основі барвників і пігментів, відбитками з термодифузійним перенесенням, цифровими друкованими барвниками – дифузійно-трансферні відбитки, ксерографічні відбитки рідким і сухим тонером, електростатичні відбитки рідким тонером і діазозображення після тривалого зберігання. ISO 9706 розроблено на основі стандарту ANSI Z39.48:1984, американського національного стандарту з інформаційних наук, – стійкість паперу для друкованих бібліотечних матеріалів. Важливим результатом дослідження бібліотекарів та архівістів є виявлення закономірностей, що паперові документи, створені лише 50 років тому, починають серйозно псуватися за типових умов зберігання в бібліотеці та архіві. А історичне дослідження паперу останніх 1500 років показує, що волокна чистої целюлози мають значну стійкість століттями. І сучасні дослідження вказують на те, що псування пов'язане з наявністю сполук, які розкладають целюлозу, у паперовій обробці та матеріалах, що входять до складу паперу під час виробництва, особливо кислих матеріалах. Отже метою цього міжнародного стандарту є надання засобів специфікації та ідентифікації паперу, який, за сучасним рівнем знань, має високий ступінь довговічності та, ймовірно, зазнає незначних або зовсім не змінених властивостей, що впливають на читабельність і поведінку під час зберігання в захищеному середовищі впродовж тривалого часу.

Як висновок, можемо стверджувати, що основні вимоги до фотоматеріалів, які мають використовуватися для збереження тривалого терміну (століттями) такі: мати рН від 7,5 до 9,5; складатися з альфа-целюлози не менше 87%; мають бути хімічно інертні, не містити сполук хлору, азоту, сірки, пероксиду сірки, двоокису титану, каоліну, тальку, гіпсу, крейди, оптичних відбілювачів, магнію, алюмінію та інших металевих включень; не містити лігніну, домішок деревної маси, пластифікаторів; не мати у складі фарбуючих пігментів, воску.

Також, на нашу думку, важливим є впровадження культури цифрового архівного фотодруку серед професійних фотографів, а також дослідження, оприлюднення та практичне впроваджен-

ня вимог міжнародних організацій і міжнародних стандартів для архівного фотодруку, оформлення фоторобіт, збереження фоторобіт в Україні. Це дасть можливість ознайомлення з цими практиками не лише окремих науковців і вузьких спеціалістів, а й кола професійних фотографів і фотолюбителів та й широкого загалу науковців і працівників галузі культури. Також це сприяє якісному та досконалому документуванню й зберіганню столітніми надбань мистецтва і культури українського народу.

---

Закон України «Про внесення змін до Закону України «Про Національний архівний фонд і архівні установи». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3814-12#Text> (дата приєднання 04.04.2023).

Міністерство юстиції України. Наказ від 08.04.2013 № 656/5 Про затвердження Правил роботи архівних установ України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0584-13#Text> (дата приєднання 04.04.2023).

Міністерство юстиції України. Наказ від 08.04.2013 № 656/5 Про затвердження Порядку передавання кіно-, відео-, фото-, фонодокументів на постійне зберігання. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0584-13#Text> (дата приєднання 04.04.2023).

Міністерство юстиції України. Наказ від 19.07.2016 № 1962/5 Про затвердження Порядку передавання кіно-, відео-, фото-, фонодокументів на постійне зберігання. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1000-16#Text> (дата приєднання 04.04.2023).

Державна архівна служба України. Наказ від 16.04.2019 № 36 Про затвердження та впровадження методичних рекомендацій «Цифровий фонд користування документами Національного архівного фонду: створення, зберігання, облік та доступ до нього». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v0036843-19#Text> (дата приєднання 04.04.2023).

Закон України «Про музеї та музейну справу». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/95-%D0%B2%D1%80#Text> (дата приєднання 04.04.2023).

Державний комітет архівів України. «Галузевий стандарт України,



Фотодокументи, Правила зберігання Національного архівного фонду, Технічні вимоги». Київ, 2002.

URL: <https://old.archives.gov.ua/Law-base/Standards/index.php?2002-55.002> (дата приєднання 04.04.2023).

We're ISO, the International Organization for Standardization. We develop and publish International Standards. URL: <https://www.iso.org/home.html> (asseced 3.04.2023).

Wilhelm Imaging Research. // <http://www.wilhelm-research.com/> (asseced 3.04.2023). Hahnemühle Inkjet Papers with Epson Inks Print Permanence Ratings. URL: [http://www.wilhelmresearch.com/WIR%20Hahnemuhle\\_2008\\_10\\_20%20/WIR\\_Hahnemuhle\\_2008\\_10\\_20.pdf](http://www.wilhelmresearch.com/WIR%20Hahnemuhle_2008_10_20%20/WIR_Hahnemuhle_2008_10_20.pdf) (asseced 3.04.2023).

### **Олег Бадалов,**

*КАНДИДАТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, СТАРШИЙ ВИКЛАДАЧ  
Чернігівської філії, Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв, Чернігів*

### **Oleg Badalov**

*Ph.D. in Art Criticism  
Chernihiv Branch of the National Academy of  
Managerial Staff of Culture and Arts, Chernihiv*

---

## CHERNIHIV'S MUSICAL PHENOMENA IN THE CULTURAL SPACE OF NOTHERN UKRAINE

---

In the latest cultural studies, the problem of the city as a cultural phenomenon occupies a significant place. The main purpose of the publication is to find out the influence of the Chernihiv's musical phenomena on the development of Northern Ukraine's cultural space. In the course of the research, it was found that it is possible to talk about the formation of national-level Chernihiv's musical phenomena only since the restoration of Ukraine's Independence. Until the early 1990s,

the city musical life was not very active – Chernihiv did not produce cultural phenomena, but «consumed» them thanks to the activities of touring artists. Analysis of the city artistic life made it possible to single out three main musical phenomena, that deserve attention in the context of the task of the article: the Philharmonic Lecture Group, the Bortnyansky Choir, symphony orchestra «Philharmonic». Consider the main milestones of their activity.

Activities of the Philharmonic Lecture Group, leader – reciter R. Reshetnyuk (1948–2014), involved the widest audience, primarily pupils and students, in the achievements of national culture. Among the many literary-musical programs of the Lecture Group, those dedicated to the creative life of the artists associated with the Chernihiv Region became the repertoire. In particular, the program «On the Wings of Song» (1988) featured excerpts from the works of M. Kotsyubinsky and his favorite music, talked about the Chernihiv period of his life, artistic preferences; the literary-musical composition based on P. Zagrebelny book «The Clarinets of the Tenderness» (1991) talked about P. Tychna's stay in Chernihiv region, his little-known at that time lyrics accompanied by music by F. Liszt, F. Chopin, songs by M. Lysenko, M. Verikivsky, P. Maiboroda; the literary and musical program «Farm of the Pink Rose» (1992) was devoted to the circumstances of the composer M. Lysenko's stay in Chernihiv, his works related to the region were played; in the program «The fame for you, the wreath for you» (1997) the poetry of L. Glibov, his journalism, and songs by classical composers and modern local authors were performed based on the poet's poems. In addition, every year the music Lecture Group presented programs dedicated to T. Shevchenko, S. Rusova, poets of the era of the «Executed Renaissance», etc.

Bortnyansky Choir (1996) from the first years of activity became a propagandist of modern Ukrainian choral music, which formed the collective's individual creative style. Choir director L. Bodnaruk (1938–2009) prepared more than a hundred premieres of works by modern Ukrainian composers thanks to cooperation with the National Union of Ukraine Composers during 1998–2003 at the festivals «Kyiv-Music-Fest» and «Music premieres of the season». The peak of the choir's creative activity was the realization of the

cultural and educational project «Musical Ukraine» – the series of lectures-concerts presenting the national choral work of the 17th – 21st centuries. In addition to giving concerts in the region, the group has repeatedly become a laureate of international competitions, presented the Chernihiv Choral Art in Ukraine, Poland, Spain, Germany, and released three CDs.

The activities of the «Philharmonic» symphony orchestra (2001) immediately acquired an international orientation and were mainly involved in the preparation and holding of the international festival «Silver Musical Evenings». Every year, starting in 2001, orchestra concerts were held for two weeks in February, mainly Western European and Russian music were played, the performance of Ukrainian classics was fragmentary; the exception is the music of the Ukrainian-Austrian composer S. Bortkevich (1877–1952), who was forgotten in Ukraine, which, according to the conductor of the orchestra M. Sukach (1946), vividly testified to the contribution of the «Philharmonic» orchestra to «the return of cultural heritage, the creation of a cultural environment of independent Ukraine» [1, p. 29]. The Chernihiv Orchestra became the first ensemble in Ukraine to perform all symphonic works by S. Bortkevich. First of all, foreign artists from Russia, the USA, Italy, Japan, musicians from Kyiv were invited to cooperate with the orchestra; the participation of Chernihiv musicians was episodic. The Chernihiv Orchestra toured Spain and Croatia several times.

The results of the above allow us to come to the conclusion that the work of the Philharmonic Lecture Group was aimed at shaping the public perception of Chernihiv as one of the centers of national cultural creation, because the best examples of the work of M. Kotsyubinsky, L. Glibov, P. Tychna, important events in the life of M. Lysenko and others were connected with Chernihiv region, which was emphasized in literary and musical programs. Bortnyansky Choir represented the musical culture of Northern Ukraine at numerous festivals and competitions, in concert programs in Ukraine and the European Union, activated modern composer creativity, influenced the activity of the Nizhyn University student choir «Svitych», Chamber Choir of the Chernihiv Military Music Center (2003–2012). The performance art of the «Philharmonic» symphony orchestra testified to the high

potential of Chernihiv's creative forces, the ability to realize great symphonic concepts, to open new pages of musical culture (return S. Bortkevich music to Ukraine). Touring activities of Bortnyansky Choir and «Philharmonic» Symphony Orchestra convincingly proved the organic inclusion of the musical phenomena of Chernihiv in the European cultural context, the unity of the cultural space of Ukraine and the countries of the EU.

---

Сукач М.В. (2018). *Сергій Борткевич: партитура життя*. Художньо-документальна мозаїка. Чернігів: Десна-Поліграф. 136 с.

**Петро Бенюк,**

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

---

ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИЙ ВИМІР У ДІЯЛЬНОСТІ  
ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ

---

Національному сценічному мистецтву, як складнику світового культурного простору, притаманна сукупність загальносвітових (глобальних) внутрішніх і зовнішніх, різновалентних тенденцій та процесів. Ними визначається його як загальносвітове, так і внутрішньоукраїнське позиціонування.

Глобалізаційні процеси, в сучасному розумінні, починають відстежуватись наприкінці ХХ ст. На наших теренах, по десятиліттях залізної завіси, у соціумі стрімко зникає попередня ціннісна ідентифікація. Мистецька сфера того часу перебуває у стані «культурної дихотомії» із успадкованим комплексом меншовартості. Як наслідок – початок важкого процесу формування власної ідентичності, що триває й досі (включає в себе деконструкцію імперського міфу).

Попервах стикаємось із проблематикою: відсутності мистецького синтезу та діалогу культур, творення автентичних змістів; периферійним буттям; девальвацією мистецького складника. Соціокультурний хронотоп ХХІ ст. слід окреслити як поліцивілізаційну, багатополярну, різнополюсну глобалізаційну парадигму зі значними культурними чинниками впливу.

Значення національного театру можна порівняти із несучою конструкцією держави. На ній процеси розвитку театральної сфери здатні знаходитись у точці, в якій кожна мистецька подія розглядається як через загальносвітовий (глобалізаційний) оптичний контекст, так і у протилежному напрямку.

Полярність глобалізаційних викликів варіюється на різних часових відтинках і рівнях як-от: «західний світ, західна культура – різноманітність культур», «глобалізація – регіоналізація»; «метрополія – провінція», «центр – периферія», із ризиками витіснення, стирання і заміщення самобутнього коду. Внаслідок зіткнення між собою часто взаємовиключних макро (глобальний) та мікро (національний) «культурних світів», виникають перманентні стагнаційні явища і подекуди призводять до зникнення мистецьких пластів.

Як «загрозу» західній культурі бачить З. Бжезінський повернення до власних національних культур, визначаючи Україну як «геополітичну вісь». За М. Гантінгтоном, Україна міститься на перетині цивілізаційних «ліній розлому».

Незважаючи на важливе світове позиціонування, до усвідомлення глобалізаційних викликів і переваг театральної сфери прийшла лише частково. Водночас, Львівська національна опера, за висловом заступниці міністра культури Г. Григоренко: «готова до експериментів» та часто першою торує мистецьку стежину «демонструє прогресивний підхід» (Григоренко, ЕР), впливаючи на валентність процесів в українській музично-драматичній практиці та вдало поєднуючи використання новітніх глобальних практик та інструментів (2022 р. на міжнародній церемонії International Opera Awards у Мадриді – відзнака як «Найкращий оперний театр»). Наріжним каменем театру є успішна стратегічна програма діяльності «Український прорив», що спрямована

до джерел національного художньо-естетичного знаменника у поєднанні з духом часу.

Упродовж 2017–2023 рр., театр здійснив такі постановки:

- 4 балети: «Шехерезада» М. Римського-Корсакова (2017), «Пульчинелла» і «Весна священна» І. Стравінського (вистава «Правда під маскою», 2018), «Пізнай себе» (ідея, лібрето, реж. В. Вовкун, муз. Д. Данов, 2022);

- 9 опер: «Дон Паскуале» Г. Доніцетті (2017), «Дон Жуан» В.А. Моцарта (2018), «Лоенгрін» Р. Вагнера (2019), «Лис Микита» І. Небесного (2020) («Краща муз. вистава у жанрі опери/оперети/мюзиклу» IV Всеукраїнського театрального Фестивалю-Премії ГРА, 2021 р.), «Турандот» Дж. Пуччіні (2020), «Сокіл» та «Алкід» Д. Бортнянського (2021), феєрія (опера-балет) «Коли цвіте папороть» (2017) і «Страшна помста» Є. Станковича (2022 р.);

- 2 одноактні музичні комедії «Директор театру» В.А. Моцарта і «Ключ на бруківці» Ж. Оффенбаха (2019), з них:

- 4 твори українських композиторів (2 сучасних);

- 25 запрошених постановників – режисерів, диригентів, сценографів, художників світла та костюмів, балетмейстерів;

- 2 світові прем'єри, написані на замовлення театру;

- 11 запрошених постановників із Польщі, Литви, Італії, Австрії, Німеччини, США, Аргентини. Відгуки в пресі – в Україні, Польщі, Італії, Німеччини, Австрії.

Фактично спостерігаємо близький до оптимального баланс мистецької діяльності. Синергетичний підхід визначає глобалізацію як процес переходу, тож відзначаємо трансформацію (в т. ч. цифрову) діяльності театру:

- онлайн-трансляції прем'єр, а також (прецедентно) через загальносвітові діджитал-платформи (Opera vision із 5 млн охоплення), як елемент кризової стійкості ЛьвівОпера ковідного періоду й у часи війни;

- нові міждисциплінарні постановочні форми (поєднання музики, живопису, світла) – прем'єра «Гармонія сфер» (реж. А. Литвинов, 2023 р.);

- маркетингові інструменти (сегментація, вивчення цільової аудиторії та ін.);

- упродовж останнього часу – перехід до практики проектного менеджменту;

- використання соціальних інтернет-платформ (YouTube, Facebook тощо);

- уперше в Україні започатковано продаж квитків на онлайн-перегляд;

- співвідношення онлайн-продажів квитків (загальноукраїнським ресурсом Kontramarka.ua) з продажами через касу та службу організації глядача, становить 68% до 25% та 7% відповідно;

- прецедентна онлайн-постановка опери «Турандот» (Дж. Пуччіні, 2020 р.)

- зустріч (онлайн і офлайн) 15 міністрів культури Європи у ЛьвівОпері в 2022 р., із вагомими культурно-політичними здобутками.

Глобалізаційні процеси (поруч із ризиками), повільно і не оптимальним чином, та все ж сприяють засвоєнню національним театральним середовищем кращих європейських практик (модель культурного різноманіття), водночас визначаючи вектор національного сценічного мистецтва серед вирішальних чинників, є «армуючим елементом» стійкості у державотворенні.

---

URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/04/7/253714/> (дата звернення 12.04.23 р.)

**Павло Берест,**

*аспірант Національної академії керівних  
кадрів культури і мистецтв, Київ*

---

## КУЛЬТУРНИЙ КАПІТАЛ ЯК ЦЕГОЛКА ТВОРЕННЯ ЗНАНИХ ТУРИСТИЧНИХ ДЕСТИНАЦІЙ

---

Знання, освіта, культура, талант, творчість, майстерність – ці та інші суміжні чинники є тими складовими, які допомагають людині досягти успіху, реалізувати свій потенціал. З іншого боку, те, в якому суспільстві, в державі з яким ладом чи політичною структурою перебуває людина, залежить, чи зможе вона застосувати усі ці складові й позитивно проявити себе в соціумі.

В ідеалі, одним із головних завдань держави (суспільства) є забезпечити кожній особистості можливість реалізувати свої здібності, навички, таланти. Створити такі умови, щоб людина проявила свої найкращі та найсильніші якості. Проте – звідки вони беруться й як формуються?

Французький мислитель П'єр Бурд'є вирізняє три види капіталу: економічний, соціальний і культурний. При цьому культурний капітал проявляється у вигляді освіти, її рівня, якості та загальнокультурного рівня індивіду, який він здобув, який йому дістався у спадок від його родини, а також засвоєний у процесі соціалізації. Всі ці види капіталу є, серед іншого, джерелами влади для тих, хто ними володіє, та надають перевагу над тими, у кого якогось із цих капіталів (чи всіх разом) менше або вони їх позбавлені (Бурд'є, 2003).

Важливий і такий чинник: коли саме і на якому рівні культурний капітал почав «співдіяти» з особою. Дитина, яка змалечку була оточена вишуканими картинами, слухала гармонійну музику, відвідувала цікаві місця чи всесвітньо відомі й знані туристичні дестинації, перебувала у відповідному культурному оточенні має перевагу перед дітьми, які цього всього не мали. Крім того, за твердженням П. Бурд'є, ті, хто мав ці культурні прогалини, пізніше витрачають набагато більше часу для надолуження та-



ких знань, ніж ті, хто цей культурний багаж мав з раннього віку (Бурд'є, 2003). А для підтримки належного культурного рівня, наступні покоління мають поєднувати матеріальні й нематеріальні (духовні, символічні) складові, зберігаючи їх сенси чи надаючи їм оновлених актуальних змістів.

Все вищезазначене стосується й такого соціокультурного явища, як туристичні дестинації. Під час відвідування світових пам'яток архітектури і культури, різних знаних туристичних дестинацій людина отримує не лише враження, пізнає культуру чи історичні відомості, а й проникається сенсами та духовними змістами, які закладені в ці об'єкти.

А що ж саме, які змістовні патерни закладено у відповідні туристичні дестинації, залежить не лише від історії їх виникнення та розвитку, подій і явищ, з ними пов'язаних, а й від культурного капіталу тих, хто презентує ці об'єкти, хто їх розвиває та формує інформаційний супровід – путівників та гідів, які розповідають про ці дестинації туристам і відвідувачам.

У всіх суспільствах і державах упродовж багатьох тисячоліть історії людства, постійно відбуваються поточні зміни, що редагують суспільні та особисті взаємовідносини, звичаї, устої тощо. Річард Флорида, автор книжки «Креативний клас», проаналізувавши зміни, що відбуваються близько 2000-х років, вивів появу нового «креативного класу». До нього автор зараховує представників науки та технологій, мистецтва, ЗМІ й культури, а також інтелектуальних працівників і представників інших професій. Ще тут ідеться про появу «креативного економічного фактора», що поклав початок багатьом новим тенденціям: виникнення нових галузей економіки та напрямів бізнесу, а також змін у сфері праці, побуту, стилю життя. Автор звертає увагу на те, що людський фактор, інфраструктура та можливості для самореалізації й якісного відпочинку, змога подорожувати є такими ж важливими для розвитку бізнесу складовими, як й бізнес-клімат, конкуренція чи податкова система. Таким чином, для формування різних форм креативності, для розвитку суспільства потрібне певне відповідне соціокультурне середовище. А для цього має формуватися суспільство, яке цінує й роз-

виває культурний капітал, творчий початок, індивідуальність, оригінальність та особисті якості. Мають бути особистості, здатні масштабно мислити, мати високий рівень освіти, тобто ті, які мають людський культурний капітал. За висловом Р. Флориди, ці якості передбачають певний тип мислення та модель поведінки, які слід виховувати як на індивідуальному рівні, так і на рівні соціального середовища, у якому живе людина, адже вони є суттю нашої ідентичності (2018).

Зі свого боку, як пише П. Бурд'є: тривалість часу, впродовж якого даний індивід може продовжувати процес надбання культурного капіталу, залежить від тривалості вільного часу. Вільного від економічної необхідності, що є передумовою початкового накопичення культурного капіталу (Бурд'є, 2003).

Вторує йому й Р. Флорида, який стверджує, що в кожній людині закладено творчі задатки, а щоб не витратити намарно ці людські ресурси й таланти, потрібно правильно розкрити їх творчу енергію, створити суспільство, що високо цінує відповідні якості та свідомо, цілеспрямовано розвиває культурний капітал (Флорида, 2018). Все це можливо лише в тому разі, коли створюються всі умови для розвитку талантів людей, а їх внесок отримує гідну винагороду. І все зазначене, в свою чергу, завжди формуватиметься під впливом людського чинника, культурного середовища, яке є результатом рішень як особистості, так і суспільства, політичної влади.

Крім того, як показують останні міжнародні дослідження, туристи дедалі більше й більше звертають увагу на туристичні дестинації, пов'язані з історичною, культурною спадщиною, та на творчий, креативний туризм. Це є одним з вирішальних чинників у прийнятті рішень щодо вибору місця для відпочинку. А збереження культурної спадщини, розвиток культурного капіталу й креативного туризму може не лише покращити економічний стан регіонів і країн, а й бути важливим аспектом збереження ідентичності (Castanho та ін., 2023).

Також важливою тенденцією залишається те, що ознайомлення й вивчення культури є однією з первинних мотивацій для відвідування знаних, всесвітньо відомих туристичних дестинацій.

Крім того, подібні об'єкти є такими, до яких мандрівники готові повертатись знову і знову (Smith та ін., 2023, EP).

Україна, українська культура, матеріальна й духовна спадщина становлять значний, у світових масштабах, культурний капітал, який при належному його збереженні та якісному, професійному підході здатен стати підмурівком для творення знаних туристичних дестинацій. З іншого боку, культурний капітал, що формується, в тому числі на базі й за допомогою історико-культурних скарбів й туристичних дестинацій, є необхідною складовою творення майбуття освіченої особистості, розвинутого суспільства та успішної держави.

---

Бурдьє, П. (2003). *Практичний глузд*; пер. з фр. О. Йосипенко [та ін.]. Київ: Український Центр духовної культури. 529 с.

Флорида, Р. (2018). *Ното creativus. Як новий клас завойовує світ*; пер. М. Яковлев. Київ : Наш формат. 432 с.

Castanho, R.A., Couto, G., & Santos, C. (2023). Tourism promoting sustainable regional development: focusing on rural and creative tourism in low-density and remote regions. *Revista De Estudios Andaluces*. № 45. С. 190-206.

Smith, M.K., Pinke-Sziva, I. & Berezvai, Z. (2023). The relative importance of culture in urban tourism: implications for segmentation. *Consumer Behavior in Tourism and Hospitality*. URL: <https://doi.org/10.1108/CBTH-01-2022-0026>

**Ростислав Громадський,**

*старший викладач кафедри ОТС імені І.Д. Безгіна Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*

**Тетяна Ялоха,**

*доцент, заслужений працівник культури України, кафедра ОТС імені І.Д. Безгіна Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*

---

## SMM ЯК ЗАСІБ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

---

Серед новітніх сучасних технологій просування театральної пропозиції та її популяризації на ринку, яка використовується в театральному мистецтві, можна назвати «Social Media Marketing» – комплекс заходів з просування в соціальних мережах (Facebook, Twitter, Instagram, Telegram, Youtube, Tik-Tok). Цей вид маркетингу тим цінніший, що використовує і розвиває методи звичного для театру опитування глядачів і вивчення їх відгуків, які в переважній більшості випадків справляють вагомий вплив на прийняття рішення відвідати виставу. SMM-менеджмент успішно вирішує ці завдання, зважаючи на саму природу інтернет-контактів: користувач сам зареєструвався у соціальній мережі й повідомив про себе максимум відомостей (стать, вік, сімейний стан, переваги та ін.), що сприяє здійсненню таргетованої (цільової) реклами.

Користувачі соціальних мереж можуть легко конвертуватися в покупців у тому разі, якщо театр пропонує сучасний змістовний сайт з анонсами вистав і відгуками публіки, відео й аудіоматеріали, що зменшує психологічний ризик недостатньої інформованості при прийнятті рішення купівлі квитка.

Умовно інтернет-користувачів можна розподілити на три типи: генератори контенту, учасники дискусій і пасивні спостерігачі. Адміністратор, який займається просуванням у соціальних

мережах, повинен залучити до спілкування всі можливі групи потенційних глядачів. Якщо провідних блогерів слід залучати до висвітлення подій організації, то учасникам дискусій варто пропонувати нові, актуальні теми для обговорення, влаштовувати онлайн-опитування і онлайн-конкурси. Для останнього типу користувачів має готуватися оперативна, своєчасна і цікава інформація. Без сумніву, використання всіх наявних соціальних платформ і створення перехресних посилань є в інтересах мистецького колективу.

«Закон трьох контактів», сформований у надрах традиційного маркетингу, поширюється, в тому числі, й на SMM-сферу і полягає в тому, що для запам'ятовування бренду або окремого творчого проекту людині потрібно не менше трьох контактів із рекламою. У разі з інтернет-аудиторією може йтися про три кліки, що забезпечує «круговий рух» за всіма медіа. Соціальні мережі розрізняються за контингентом користувачів і за тим, що вони хочуть отримати за час, проведений на конкретній платформі. SMM-маркетинг не повинен мати хаотичний характер цільового ринку. Методична подача інформації, що заздалегідь розроблена менеджерами, сприяє максимальному охопленню аудиторії.

Головною перевагою медіасфери є можливість досконало досліджувати свою аудиторію на основі аналізу профілю користувачів, які відвідали сторінку театру, а також частоту цих відвідувань та час, проведений за вивченням кожної конкретної вкладки. Крім моніторингу власного трафіку і статистики, театр може оцінити маркетингову політику конкурентів на ринку театральних пропозицій міста й активніше реагувати на зміни настроїв та інтересів споживачів. Стратегія SMM вимагає постійної участі відповідальних менеджерів і контролю від продюсерів проекту.

Соціальні мережі розрізняються не лише за контингентом користувачів, а й за тим, що вони хочуть отримати за час, який витратили на конкретній платформі. Кожна мережа має свою специфіку, зважаючи на це, слід врахувати, що:

- в блогах потрібно розміщувати аналітичні матеріали розміром 2000-5000 символів з обов'язковим включенням фотоматеріалів;

- на Facebook: давати інформацію розміром 300-1000 слів із обов'язковим зазначенням інших джерел і ресурсів;

- в Twitter: писати невеликі нотатки або рекомендації.

Сучасні театральні продюсери та менеджери, на відміну від своїх попередників, повною мірою усвідомлюють потребу використання маркетингових технологій для популяризації академічного мистецтва. Засоби маркетингу, як правило, їм добре відомі, проте основною проблемою в сучасних умовах виступає не відсутність знань чи розуміння необхідності їх використання. Головною перешкодою є труднощі пошуку форм і шляхів, як привернути увагу потенційної аудиторії до конкретної події, заздалегідь готової до натиску рекламних повідомлень із усіх можливих джерел.

### **Сергій Деоба,**

*аспірант Національної музичної академії  
України ім. П.І. Чайковського, Київ*

---

## «LA REVUE MUSICALE»: ІСТОРІЯ УСПІХУ МУЗИЧНОГО ВИДАННЯ ДОБИ МОДЕРНІЗМУ

---

На початку минулого століття французька загальномистецька, а в її межах особливо, музична періодика перебували в стані бурхливого інституційного розвитку: на тлі постійного оновлення газетно-журнального ринку певні видання зазнавали перетворень і численних структурних реорганізацій. Оскільки початок Першої світової війни спричинив кризу в усіх сферах суспільного життя Франції, зокрема і в журналістиці, більшість видань, надто ж мистецьких, припинили свою діяльність. Актуальність зберегли лише щоденні газети або видання, наповнені політично-патріотичним контентом.

У такій критичній ситуації на авансцену видавничої діяльності виходить музикознавець Анрі Прюньєр (1886–1942), випус-

кник Паризької консерваторії й учень Ромена Роллана. У 1916 р. уряд Франції відрядив його працювати у складі економічної місії в Італії, яку очолював дипломат і поет П. Клодель, в майбутньому – знаменитий співавтор А. Онеггера та інших членів «Шістки». Там Анрі Прюньєр у співпраці зі ще одним знаменитим митцем, піаністом Альфредом Корто, організовує концерти французької музики та розширює коло артистичних знайомств. Саме тоді у Прюньєра зароджується ідея створити нове французьке видання, яке мало би міжнародну читацьку аудиторію та пропагувало сучасні музичні ідеї. Від того часу починається пошук інвесторів і партнерів для амбітного проекту з назвою «La Revue Musicale».

А. Прюньєр переконує графа Сан-Мартіно, одного з очільників римської Академії «Санта Чечилія», увійти до ради директорів. Також, користуючись дипломатичними зв'язками, Прюньєр домовляється з французьким військовим аташе в Італії Жоржем Нобльмером про те, аби той став акціонером майбутнього видання. Потому заручається підтримкою авторитетних італійських музикантів – композиторів А. Казелли і Дж. Ф. Маліп'єро та критика Г. Гатті, своїх майбутніх хронікерів. Згодом Прюньєр знайомиться з бельгійським банкіром і меценатом А. Ле Бюфом, через якого здобуває одночасно інвестиції й майбутній ринок збуту на території Бельгії.

Зрештою, повернувшись до Франції, Прюньєр у 1920 р. втілює свою ідею в життя. При цьому він відмовляється від суто музикознавчого підходу в компонуванні змісту журналу, доповнюючи його публікаціями, що відображають міжпредметні зв'язки музики з хореографією й літературою. У результаті йому вдається актуалізувати видання, зробивши журнал цікавим для значно більшої кількості передплатників із багатьох європейських країн. Проте, звісно, музика обіймала домінуючу позицію у формуванні контенту журналу – музика старовинна, в якій Прюньєр був фахівцем, і музика модерністська, яку він пізнавав сам та знайомив із нею весь європейський світ.

Найвідоміші тогочасні композитори, передусім К. Дебюссі та М. Равель, перебували в постійному фокусі уваги авторів цього видання. Не без його медійного авторитету за ними, як за життя,

так і після смерті, закріплювався статус провідних митців. Молодші або менш відомі творці, такі, наприклад, як М. де Фалья, П. Дюка, Ф. Шмітт та інші, потрапивши в поле зору оглядачів журналу, доволі швидко здобували по всій Європі визнання як трендові автори. Більше того, організовані під егідою «La Revue Musicale» концерти приносили вигоду усім сторонам культурної комунікації: композитори отримували можливості промоушену своєї творчості, слухачі – враження і огляд вартих уваги мистецьких подій від США до Японії, а очолюване Прюньєром видання отримувало прибуток.

На межі 1910 х–1920 х років журнал «La Revue Musicale» відіграв ключову роль у закладенні основи композиторського, виконавського, музикознавчого і критичного пізнання модернізму. Саме це видання надавало якнайширшу панораму поточного музичного життя Франції та зарубіжних країн завдяки створенню нотних додатків із творами сучасних композиторів. Останні були практичною складовою, що долучалася до музикознавчої та критично-публіцистичної основи видання, а також забезпечували оновлення репертуару для концертів сучасної музики, які відбувались під патронатом «La Revue Musicale».

Отже, розглянуте видання є зразком ефективного менеджменту в сфері культури. Проаналізувавши хиби попередніх музичних видань, Анрі Прюньєр зміг здійснити ретельну передстартову роботу щодо запровадження партнерства з іншими видавцями, залучення інвестицій, пошуку критиків/журналістів, оновлення концепції видання, встановлення комунікації з сучасними композиторами і зрештою розширення проблематики на інші види мистецтва, окрім музики.

Сукупну стратегію авторитетного музикознавця можна оцінити крізь призму сучасної маркетингової моделі AIDA (Attention, Interest, Desire, Action).

Ревіталізація вже давно «розкрученого бренду» (до появи дітища Прюньєра вже існували видання, в назві яких містилися слова «La Revue Musicale») послугувала приверненню *уваги* до його проекту. Орієнтація на старовинну і модерністську музику була провідною ідеологією цього видання, тож вона *зацікавила* ауди-



торію новизною. Вдала кураторська робота з організації концертів сучасної музики викликала дедалі більше **бажання** споживати такий культурний продукт. Відтак це спонукало потенційних клієнтів **діяти**, купуючи все нові й нові випуски журналу.

Завдяки ентузіазму засновника журнал став найпопулярнішим і найґрунтовнішим європейським музичним виданням періоду між двома світовими війнами, яке було акцентоване на реалії доби модернізму.

---

Assouline, P. (1984). *Gaston Gallimard un demi-siècle d'édition française*. Paris, Balland. 494 p. URL: [https://archive.org/details/gastongallimardu0000asso\\_w3h1/mode/2up?q=Revue+musicale](https://archive.org/details/gastongallimardu0000asso_w3h1/mode/2up?q=Revue+musicale) (accessed: 17.03.2023).

Duchesneau, M. *La Revue musicale (1920–40) and the founding of a modern music*.

URL: <https://rilm.org/historiography/Duchesneau.pdf> (accessed: 15.05.2022).

Duchesneau, M. *La Revue musicale ou le phœnix musical*.

URL: <https://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol4-n2/revue-musicale/> (accessed: 13.05.2022).

**Оксана Захарова,**

*доктор історичних наук, професор  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв, Київ*

---

## ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК МИСТЕЦТВ У БАЛЬНИХ ЦЕРЕМОНІАЛАХ

---

Історія бального церемоніалу бере початок з давнини. Відомості про перші бали містяться в «Танцювальному словнику...» 1790 року. Зокрема там говориться, що Сократа схвалювали філософи наступних поколінь за те, що він танцював на балах з «Афінською церемонією». Водночас Платон заслуговував на їх осуд, відмовившись танцювати на балу, «який давав сиракузький король». Суворий Катон, як і пан Журден, вважав за обов'язок «віддатися гідним посміянню настановам Римського танцмейстера».

На початку XI ст. згадка про бали трапляється в описах французьких королівських турнірів. У XII–XIII ст. особливою вишуканістю відрізнялося життя при дворі Лотарингії та Тюрінгії, яке слугувало зразком для наслідування власникам палаців і замків інших земель. Згодом бали набули «статусу» улюбленого виду розваг, відвідати які міг не кожен.

Швидко поширюючись Францією та Німеччиною, бали стали надбанням всіх європейських країн, тривалий час зберігаючи елітарний характер: у парадних залах палаців збиралося лише придворне товариство.

Під час балів господарі розважали запрошених театральними виставами, що мали політичний характер. Однією з таких вистав у 1454 році був «Бенкет фазана», у піснях і діалогах якого прославлялися християнська церква, лицарські чесноти та доводилася необхідність Хрестових походів.

Середньовічні лицарські турніри закінчувалися балами, на яких виконувалися танці-ходи. Ті, хто зібрався на бенкет, проходили повз господаря, демонструючи себе і свої костюми. Під час танцю зі смолоскипами у першій парі йшов лицар – перемо-

жець турніру, ця пара спрямовувала колону та обирала фігури й напрямки руху танців.

На бальному церемоніалі кожен мав продемонструвати володіння певним комплексом станових норм. На балах Людовіка XIV придворного етикету дотримувалися особливо суворо. Для короля Франції державні справи над усе, але при цьому Людовик XIV не прагнув перетворити двір на подобу ханжеського співтовариства, що демонструє свою зневагу до розваг. Прийоми Людовика XIV були не лише вишукані та розкішні, а й чудово організовані. Людовик XIV був гарячим прихильником придворного церемоніалу, складеного за Генріха III.

У палацах періоду бароко і класицизму парадні приміщення розташовувалися анфіладою, тобто по прямій лінії, що давало змогу влаштувати пишні церемонії палацу з урочистим виходом. Потрапляючи до палацу, запрошені ставали учасниками своєрідної театральної дії, але, на відміну від звичайного театру, не картини змінювалися перед ними, а самі гості переходили з однієї зали до іншої, немов від однієї декорації до наступної. Певна колірна гама, палітра, що використовувалася в обробці приміщень, давала змогу створити емоційний настрій, своєрідну мелодію інтер'єру.

Прагнення здивувати присутніх змушувало господарів шукати нові засоби та форми організації церемоніальних просторів. Частина дії часто переносилася до присадибного парку, види якого гармонійно продовжували парадні інтер'єри палацу.

Садибні свята були частиною світського ритуалу, формою спілкування з друзями та сусідами. Деякі свята в багатих садибах тривали по кілька днів, а кількість гостей-учасників обчислювалася сотнями.

В організації простору бального обряду використовувалися різні театральні засоби, які включали в себе навіть постановки живих картин.

Важливе місце в оформленні інтер'єрів відігравало рослинне оздоблення. Незалежно від пори року палацові вітальні перетворювалися в день свята на квітучі сади, світ гармонії, ідеальну модель суспільства.

Парадний костюм був виразником станових і моральних ідей учасників церемоніалів. Водночас бальна сукня мала і мальовничу функцію. У виборі бального туалету дами керувалися не лише смаком та напрямком моди, а й прагненням створити за допомогою костюма певний образ.

Колір – важлива характеристика стилістичного часу.

Особливе місце в історії бального церемоніалу посідають так звані «кольорові» бали, в яких кольори костюма мали своєрідний знаковий сенс.

На жодному церемоніалі роль жінки не була такою значною, як на балу, де культивувалося лицарське ставлення до Прекрасної Дами.

Бальний церемоніал – це зв'язок мистецтв. Архітектура, живопис, музика, хореографія гармонійно доповнювали одне одного.

### **Георгій Курбанов,**

*аспірант (творча аспірантура) Київського  
національного університету театру кіно і  
телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*

---

## СУЧАСНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ФАНТАСТИКИ ЯК МОЖЛИВОГО ПРООБРАЗУ МАЙБУТНЬОГО

---

Розуміння майбутнього не лише як категорії часу, а й як частини соціокультурної реальності (соціокультурних змін) до кінця не сформовано: відсутня рефлексія щодо майбутнього як частини соціокультурних змін у науковому середовищі. Високі темпи науково-технічного прогресу, розвитку інноваційної сфери призводять до появи нарису концепції майбутнього у науковому світогляді.

В умовах глобалізації та соціокультурних змін світова еліта започатковує проекти, дає прогнози глобального масштабу, спря-

мовані на вирішення проблем людства. Неодноразово доведено помилковість подібних прогнозів, оскільки сучасне суспільство, яке розглядається як система і яке само розвивається, неможливо прогнозувати. Для успішного управління, контролю та розвитку самого прогнозування недостатньо. Необхідне інше розуміння проблеми майбутнього, саме тому найбільшої актуальності набуває проблема адаптації до майбутнього. Адаптація до майбутнього є складним багаторівневим процесом, що включає установки та очікування, часто візуалізовано в символах сьогодення. За словами Е. Тоффлера: «Шок майбутнього – це реакція на надзбудження. Вона виникає, коли індивід змушений керувати своєю межею адаптації».

Фантастика як в аудіовізуальному мистецтві, так і в літературі, так і в футурології відображають відкритість майбутнього для людини: технологічний прогрес, соціальні та економічні прориви – це доказ людських можливостей, потенціал яких ще невідомий. Художні роботи в галузі фантастики (Г. Веллс, Ж. Верн, Р. Хайнлайн, А. Азімов, А. Кларк та ін.) та футурології (Е. Тоффлер, З. Бжезінський, Г. Кан, Р. Арон), мистецтва (кубізм та футуризм) розкривають світоглядні ідеали образу майбутнього, в основі яких лежить позитивне/негативне відчуття майбутнього. Це і є сутність символізму, що пропонує множинність інтерпретацій. Автори стверджують, що символічна основа людського буття визначає нереалізований потенціал людини, у якому практики конструювання образу майбутнього зумовлені усвідомленням того, що майбутнє відкрите та не визначене. Отже, для людини важливо розуміти правила гри при конструюванні свого майбутнього. А саме – за допомогою символічних форм (до яких автори відносять наукову фантастику) вона може досягти світ і впорядковувати навколишній хаос.

З іншого боку, у фантастиці ключовим є питання: «А що, як?..». Це питання і є причиною формування майбутнього «щене-зараз». Але це майбутнє побудовано на тих самих принципах, що й міф. Метою створення майбутнього залишається отримання істинних, об'єктивних знань про довкілля, заснованих не так на раціональних доказах, але в передчутті та інтуїції (може бути,

віруванні). Ця інтуїція формує в умі кожного індивідуума власне уявлення про навколишню дійсність. Як і міф, твори наукової фантастики спираються не на логіку та раціональність, а скоріше на емоційно-чуттєвий характер. Сучасна цивілізація може бути охарактеризована як техногенна, у якій найважливішою цінністю є прогрес, він задає орієнтир у майбутнє. Так, розуміння сучасного етапу розвитку цивілізації спочатку проблематизує майбутнє як ключове питання діяльності людини. Поняття «образ майбутнього» може розглядатися як щодо окремого суб'єкта, так і стосовно цілого суспільства. Успішний розвиток сучасного суспільства залежить від того, яким гнучким, мобільним і водночас стійким до криз і потрясінь воно може бути. Розуміння майбутнього не лише як категорії часу, а й як частини соціокультурної реальності (соціокультурних змін) сьогодні не до кінця сформовано у більшості молодих людей, у тому числі немає рефлексії щодо майбутнього як частини соціокультурних змін у науковому середовищі. Це призводить до прояву лакуни концепції майбутнього у науковому світогляді. У такому розумінні наукова фантастика на символічному рівні здатна стати формою адаптації до світу майбутнього через те, що світ, який набув символічного ладу насамперед у мові, став більш осмисленим, більш важливим всім специфічно людським видам діяльності, ніж сирій «зовнішній» світ, що безголосно сприймається почуттями.

У науковій фантастиці базовим елементом стає процес символізації продуктів науково-технічної творчості, як процес зіткнення двох шляхів: перший шлях веде в майбутнє — до «ще-не-зараз», а інший — до минулого — до «вже-не-зараз». Таким чином розкривається потенціал наукової фантастики як простору відкритого майбутнього, у нескінченності інтерпретацій якого ми бачимо потенціал символізму. У цій інтерпретації «мета символічного осмислення дійсності не влада над світом, а влада над самим собою, звільнення від страху та незнання, інакше кажучи, усунення сумніву». Встановлено, що в основі процесів адаптації до майбутнього лежать механізми міфологізації та символізації дійсності, оскільки міф завжди був і залишається сьогодні способом розуміння та пояснення світу, а символ є інструментом

для створення нових міфів. У цілому, нині щодо такого жанру як наукова фантастика ми можемо погодитися з тезою А. Вайтхеда у тому, що «людство шукає символ, щоб висловити себе». Сьогодні таким символом стає наукова фантастика, саме вона визначає тригерні точки «перевороту в символізмі» й стає умовою успішної адаптації старих символів до змін соціальної структури в новій технологічній реальності.

**Алла Литвиненко,**

*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри культурології Полтавського  
національного педагогічного університету  
імені В.Г. Короленка, Полтава*

---

## АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ МУЗИЧНОГО ДЖЕРЕЛОЗНАВСТВА І МЕМУАРИСТИКИ

---

Сучасне українське музикознавство тяжіє до переосмислення життєтворчості митців – відомих і мало відомих представників музичної культури різних епох, у контексті актуальних викликів сьогодення (Романенко, 2018; Drobys, 2021).

Природа людини, обдарованої музично, це насамперед природа людської особистості, усвідомлення якої вимагає збагнути, як ця окрема особистість з її унікальною життєвою долею і палітрою соціальних ролей вписувалася в історико-культурний контекст епохи. У такому разі мемуарна спадщина становить безцінний матеріал для ідентифікації світоглядних домінант митця, який мав вплив на становлення культури конкретної епохи, з метою не лише здійснити біографічну реконструкцію, а й осмислити загальний розвиток музичної культури певного історичного періоду.

З огляду на унікальність мемуарів поряд з іншими джерелами в сучасній гуманітаристиці сформовано окремий методологічний

напряма меморіальної, або мнемонічної, культурології, завданням якої є вивчення культурної пам'яті в усій множині її проявів (наприклад, прийнято вирізняти також меморіальну психоаналітику, теорію культури активної пам'яті тощо). Викладена у мемуарах експліцитна інформація містить глибинний контекст, який неможливо виявити в інших джерелах. Це притаманно всім трьом категоріям мемуаристики (об'єктній, суб'єктній та власне спогадів), але найбільше – для суб'єктних мемуарів та власне спогадів, що зорієнтовані на висвітлення не стільки об'єктивних подій з життя автора (оскільки такі дані зазвичай значно дублюють доступні документальні свідчення), скільки на розкриття його внутрішнього світу. Саме це є унікальною перевагою мемуарів з-посеред інших історіографічних ресурсів. Імплицитна (потенційна) інформація спогадів дає змогу проникнути в духовний світ їхнього творця, збагнути сутність його світовідчуття, побачити крізь призму його наративів і суб'єктивних переживань епоху, у яку він творив, та зрозуміти імпульси, що викликали появу спогадів.

Для українського музичного джерелознавства актуальним є виявлення інтерпретаційних можливостей мемуаристики й дослідження мемуарів музикантів не лише як фактографічного матеріалу, а й для більш ґрунтовних узагальнень та інтермедіальних студій. Наприклад, для окреслення психологічного портрету митця, новітнього прочитання постатей музикантів з виходом за межі будь-яких ідеологічних нашарувань, традиційних образів, схематичної хрестоматійності. До цього також тяжіють і сучасні іноземні дослідження мемуаристики. Виняткову цінність зокрема становлять такі жанри, як автобіографія, щоденники, епістолярій, нотатки, літературні портрети (усі вони є різновидами літературно опрацьованих мемуарних джерел). На особливу увагу заслуговують також дані записників – літературно не опрацьованих матеріалів.

У зарубіжній традиції чільне місце відводять музичній автобіографії (рідше використовується суміжний термін «концепція життєвого наративу») – як особливому жанру мемуаристики й не тільки. Музична автобіографія розуміється як сукупність текстів



з історії життя музиканта у різні часи, відображена у різних жанрах і засобах масової інформації. Музична автобіографія завжди має певну інтенцію – здатна до коригування чи зміни акцентів у створенні популярного образу. Якщо певні медійні стереотипи про себе не імпонують автору, автобіографія – це шанс змінити їх, розповівши публіці через власні наративи «свою правду». В автобіографіях образ музиканта часто є виточеним у спосіб, який відповідає вподобанням автора, це такий собі образ «Я-ідеалу», навіть якщо автор намагається бути об'єктивним чи проявляти каяття стосовно якихось своїх вчинків. Робить він це через потребу самокатарсису. Щодо музичних автобіографій вкрай цікавою є думка, що ці тексти прагнуть передати особливе, часто загострене «почуття музикальності в письмовій формі» (Edgar, Mann, Pleasance, 2019).

Автобіографії музикантів, які створювалися принаймні під впливом розвитку професійної музичної індустрії, є ще й своєрідним маркетинговим методом для просування музики через особистість музиканта. Таким чином, автобіографія в музикознавчих студіях є інструментом, за допомогою якого можна відкривати, досліджувати та інтерпретувати життєві наративи людей зі світу музики, вибудовувати історію їхнього життя у контексті розвитку музики як мистецтва на певному етапі її становлення. А маркетингова мета використання музичних автобіографій, є одним із важливих інтерпретаційних чинників. Якщо в інтенції автора переважає саме вона, текст, без сумніву, буде позначений підтасуванням фактів та їхнього емотивного забарвлення під бажаний для автора ефект у читачів. Власне, навіть коли йдеться про музичні автобіографії та взагалі літературно оброблену мемуаристику попередніх епох, дослідник має насамперед збагнути першочергові наміри автора, чим керувався митець у прагненні залишити по собі спогади. Для наукової оцінки мемуарного джерела це має фундаментальне значення.

Отже, мемуарні джерела становлять безпрецедентний за широтою охоплення (особливо, якщо йдеться про культурні осередки минулих епох, осіб – представників мистецької інтелігенції) та глибиною оцінки (фактаж і емотивне забарвлення

даних, як ключові фактори інтерпретації) матеріал музикознавчих досліджень.

- 
- Романенко, А.Р. (2018). *Культура спогадів і спогади культури : мемуарна спадщина В. Пухальського* : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. культурології ; спец. 26.00.01 теорія та історія культури (культурологія). Київ : Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. 19 с.
- Drobysh, A. (2021). Leonid Lisovsky's Epistolarium as a Document of the Era = Епістолярій Леоніда Лісовського як документ епохи. *Knowledge, Education, Law, Management*. № 7 (43). Vol. 1. P. 3-10.
- Edgar, R., Mann, F., Pleasance, H. (Eds.) (2019). *Music, Memory and Memoir*. Bloomsbury Publishing USA.

**Тетяна Молчанова,**

доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри концертмейстерства  
Львівської національної музичної академії  
ім. М. Лисенка, Львів

---

**ЙОСИП ВІТВИЦЬКИЙ:  
МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ТА КОМПОЗИТОРСЬКА  
ДІЯЛЬНІСТЬ У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ  
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ ст.**

---

В історичному процесі формування українського музичного виконавства першої половини ХІХ ст. велику роль відіграла діяльність багатьох піаністів, педагогів, композиторів, які прагнули виховувати широкі верстви населення тогочасної України, підготувавши розквіт професійного мистецтва засновника української композиторської та фортепіанної школи Миколи Лисенка. Навчаючи юне покоління у загальноосвітніх навчальних закладах, гуртках аматорів музики,

даючи приватні уроки гри на фортепіано, а також створюючи фортепіанні твори з опентям на український фольклор, вони виховували вітчизняні кадри не лише аматорів, а й професійних музикантів. Серед цих представників вагому роль відігравав Йосип Вітвицький, який був відомим педагогом з фортепіано та викладав камерний ансамбль, а також композитором, що створював фортепіанні п'єси, спираючись на українські інтонації.

На жаль, сьогодні його композиції забуті, як забута і його педагогічна діяльність. Найдетальнішу роботу провів український музикознавець Г. Курковський, віднайшовши матеріали та відтворивши деякі факти біографії Й. Вітвицького. Ознайомлення з невеликими статтями в енциклопедичних довідниках, короткою інформацією у Вікіпедії також дають змогу створити загальне уявлення про життєтворчість цього музиканта.

Вітвицький Йосип Хомич (Йосип-Домінік Фомич, польсь. Witwicki), поляк за походженням, поєднав своє життя з Україною. Народився на Волині у 1813 році. Як стверджують джерела, Вітвицький походив з дворян Волинської губернії. Навчався музики у батька-органіста в Бердичеві. За іншими джерелами, отримав освіту у Варшаві (Історія української дожовтневої музики, 1969, с. 245). Згодом студював у Бердичівському училищі світського характеру при монастирі кармеліток. Крім освітніх предметів, там викладали і музику. Також отримував приватні уроки як піаніст і композитор. Без сумніву, як композитор, він відчував вплив польської культури, тому створював твори європейських жанрів (полонези, вальси, мазурки, пісні без слів, польки), в яких застосовував формули віртуозної техніки з пасажами, репетиціями, акордами, тремоло. Водночас активно звертався до українського фольклору.

Разом з тим музична і педагогічна діяльність Вітвицького пов'язана з Україною – він працював на Поділлі та Волині, учительовав. Багато подорожував як фольклорист, збираючи і записуючи українські народні пісні під час подорожей Подільською губернією. А з жовтня 1840 року його було зараховано на дійсну службу при Київському інституті шляхетних дівчат – «службу з часу допущення до посади вчителя музики» (Курковський, 1964, с. 97), де у період 1840–1865 рр. він викладав фортепіано

й камерний ансамбль. Вітвицький сприяв «хорошому стану інструментальної музики» (Курковський, 1964, с. 117). Оскільки фахових музичних навчальних інституцій тоді ще не існувало, їх заміняли саме такі навчальні заклади, як Інститут шляхетних дівчат. Вітвицькому було надано найбільшу кількість годин для викладання гри на фортепіано у цьому закладі. Це давало можливість вихованкам брати активну участь у музичному житті Києва – давати концерти, згодом самим викладати гру на фортепіано. Серед своїх учениць Вітвицький користувався великим авторитетом. Окрім викладання в Інституті, він ще давав приватні уроки гри на фортепіано.

Як композитор ґрунтовно цікавився українською музичною культурою, знайомився з національним фольклором. Саме у цей період були написані: цикл варіацій «Українка»<sup>1</sup> на тему української народної пісні «Зібралися всі бурлаки» (1836); «Коломийка. Парафраз на тему українського народного танцю»; «Блискучі варіації» на тему української пісні «У сусіда хата біла», «Прогулянка пароплавом по Дніпру»; Варіації на улюблену українську пісню «Чумак»; Дует для фортепіано і скрипки (ор.19), Концертний вальс, чотири Мазурки, дві «Українські шумки». Ці твори, задумані як українські народні танці для виконання на фортепіано та відтворення звучання народних інструментів, були написані, насамперед, для вихованок Інституту шляхетних дівчат, де Вітвицький працював. У кожному з цих творів композитор прагнув передати характерні для них ритмічні особливості, ладово-гармонічні звороти, тембровий колорит звучання.

Йосип Вітвицький помер 20 лютого 1866 року у Києві, проживши все життя самотою. Похований на римо-католицькому цвинтарі.

Хоч композитор й був поляком за походженням, але все життя працював в Україні, прислужившись вірою і правдою українській культурі, зробивши свій внесок в українську культуру першої половини XIX ст.

---

<sup>1</sup> У 1983 році Варіації для фортепіано «Українка» Й. Вітвицького були записані фірмою «Мелодія» - платівка «Музика українських композиторів XIX ст.».

- 
- Історія української дожовтневої музики*: навч. посібник для муз. вузів та ін-тів культури ; заг. ред. та упор. Я. Шреєр-Ткаченко (1969). Київ: Муз.Україна. С. 245-247.
- Курковський Г. (1964). Йосип Вітвицький. *Науково-методичні записки* ; ред.кол.: Гузій В. та ін. Т. II, вип. другий. Київ: Мистецтво. С. 91-120.
- Нариси з історії української музики*. Ч.1. (1964). Київ: Мистецтво. С. 166-167.
- Українська фортепіанна музика*: Д. Бортнянський, О. Лизогуб, М. Маркевич, Й. Вітвицький (біограф.довідка) (2013). Київ: Муз.Україна. С. 39.
- Хрестоматія для фортепіано: Твори великої і середньої форми українських композиторів XVIII- поч. XX ст.* (2013). Львів. С. 157.

### **Олена Оніщенко,**

заслужений діяч науки і техніки України, доктор філософських наук, професор, завідувачка кафедри суспільних наук Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.

---

## РЕМЕСЛО ЯК ЧИННИК МЕТАМОДЕРНІЗМУ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ КОНТЕКСТ

---

У проблематиці сучасної культурології «ремесло» – як предмет теоретичного аналізу – поступово посідає доволі помітне місце, що значною мірою пояснюється утвердженням метамодернізму в європейсько-американському культурному просторі. Дослідницьке опрацювання мета- модернізму, який є наступним етапом у русі «модернізм – авангардизм – постмодернізм – пост+постмодернізм», довертає науковців до традицій давньогрецької гуманістики, що активно вводила в теоретичний ужиток і використовувала, передусім, на мистецьких теренах потенціал «ремесла».

Слід наголосити, що своєрідну реанімацію поняття «ремесло» розпочав Сьєрд ван Туїнен – нідерландський культуролог, який у

науковій розвідці «Космічний ремісник: віртуозність маньєристів і сучасні ремесла» (2017) запропонував застосувати до феномена ремесла славетний принцип «вічного повернення», поставивши перед сучасною гуманістикою вельми важливе питання: Чому греко-римська, середньовічна та ренесансна культура з таким пієтетом ставилася до ремесла?

Пропонуючи відповідь на нього, С. ван Туїнен показав, що історико-культурологічні напрацювання минулого осмислювали «ремесло» або у його прямому значенні, або артикулювали потенціал «ремісництва» опосередковано, залучаючи до його аналізу такі чинники, як навички, майстерність, професіоналізм.

На нашу думку, у проєкції часу стало очевидним, що «ремесло», подекуди у модифікованому вигляді, ніколи не зникало з культурного простору, насажуючи як професійне мистецтво, так і народні мистецько-художні промисли (килимарство, гончарство, різьбярство, ткацтво, обробка різних матеріалів, зокрема, металу та шкіри). Реконструюючи історико-культурні етапи, С. ван Туїнен приділяє особливу увагу добі маньєризму, тобто періоду між 1520–1590-ми роками, коли відбулося роз'єднання терміна «ARTUS» на означення двох феноменів: ремесло і мистецтво. Це, вкрай важливе роз'єднання, відбулося завдяки Франческо де Олланду (1517–1585) – видатному нідерландсько-португальському теоретикові мистецтва, архітектору, художникові-мініатюристи, антиквару, який аргументував означене роз'єднання на сторінках свого дослідження «Tractato de Psntura Antigua» (1547–1549).

Відтак стало очевидним, що теоретичні надбання Ф. де Олланда стимулювали вкрай важливі для європейської гуманістики наслідки, які мають безпосереднє відношення до метамодернізму. Йдеться про наступне:

а) маньєристи, до яких належав і Ф. Олланд, «реанімували» не лише ідею «ремесла» як чинника «класики», що актуалізує метафору «вічного повернення», а й зафіксували його (ремесло – О.О.) як «традицію» греко-римської культури;

б) подальша логіка історико-культурного руху сформувала і закріпила культуротворчий ланцюг «традиція – спадкоємність

– новаторство», який упродовж значного часового відрізка задовольняв і теоретиків, і практиків мистецтва;

в) від початку ХХІ ст., коли аргументація метамодернізму поступово

набула переконливого характеру, а науковці й митці довели потенціал теоретико-практичного паритету, «культуротворчий ланцюг» опановує інший зміст. Прихильники метамодернізму повертаються до феномену «класика», вважаючи естетико-мистецтвознавчий чинник «традиція» повністю вичерпаним, і цілком свідомо відмовляються як від «спадкоємності», так і від «новаторства». Відтак у культурологічному контексті виникає новий «ланцюг»: «класика – інтерпретаційна варіативність – метамодерністський твір».

В умовах перших десятиліть ХХІ ст., маючи – у теоретичному плані – концептуалізоване осмислення як класики, так і потенціалу інтерпретації, вся увага європейсько-американської гуманістики концентрується на подоланні суперечливих питань метамодерністської естетики, нашаруванні її понятійно-категоріального апарату та на літературно-мистецькій практиці, яка дедалі виразніше набуває ознак самотності, багато в чому і завдяки повазі до ремесла.

На нашу думку, серед яскравих митців, які успішно здійснюють трансформацію «постмодернізм – пост+постмодернізм – метамодернізм» слід виокремити персоналію англійського скульптора та живописця, італійця за походженням Давіде Квайоли (р. нар. 1982), який на підґрунті скульптурного шедевра Мікеланджело «Раби» (класика) створив «Раби # В 8–6–0» (2013). Скульптури Квайоли варто, з одного боку, вважати інтерпретаційною варіативністю, а з іншого – твори митця дають підстави наголосити на чиннику «ремесло», який, за словами С. ван Туїнена, дає змогу «говорити про такі нові явища, що поєднують в собі кілька елементів, як цифрові ремесла, цифрова готика або цифровий гротеск». Самі ці «елементи» відповідають сутності метамодерністських вимог.

У запропонований нами сучасний «культуротворчий ланцюг», так би мовити, укладається й екранізація п'єси В. Шекспіра

«Буря», здійснена видатним англійським режисером Пітером Гринуеєм (р. нар. 1942). Йдеться про фільм «Книги Просперо» (1991), де засоби естетико-художньої інтерпретації літературної класики надають режисерові можливість створити принципово новий мистецький витвір, що знаходиться на шляху від «пост+постмодернізму до мета модернізму».

Не слід оминати увагою і непересічного італійського письменника, композитора, актора Джорджо Фалетті (1950–2014), у романі якого «Я вбиваю» (2002) венеційські карнавали (класика) інтерпретовано як джерело, що породжує жагу вбивства. Смерть обірвала експерименти Фалетті, який, на думку українських культурологів, рухався від «пост+постмодернізму до мета модернізму».

Оскільки метамодернізм лише розпочав свій рух на європейсько-американських теренах, аналіз його здобутків чи прорахунків слід розглядати як теоретичну перспективу, що визначатиме логіку руху сучасного гуманітарного знання.

**Оксана Палій,**

*медіафахівець арт-галереї «Діоген», Львів*

---

## ПРОБЛЕМА РЕФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: МЕДІЙНИЙ ДИСКУРС (1910-ті рр.)

---

Проблема реформування національної сцени станом на 1910-ті рр. задля її подальшого розвитку була очевидною для всіх театральних діячів України. Так, Д. Антонович у своїй праці акцентував увагу передовсім на питаннях реформування репертуарної афіші українського театру (Антонович, 2001, с. 156).

Одним із активних ініціаторів театральної реформи був Олександр Корольчук. Так, ще у 1914 р. він виступив на сторінках



тогочасної україномовної преси із закликом організувати Перший Всеукраїнський з'їзд театральних діячів. Каталізаторами, які актуалізували необхідність проведення такого з'їзду стали трагічні події на початку 1913-го та 1914 рр. – саме тоді в Україні прокотилася хвиля самогубств і смертей українських артистів від голоду. З початком Першої світової війни гастрольна діяльність національних театрів з огляду на військові дії стала менш активною.

Відтак українські драматичні групи перебували в надскладній ситуації: більшість українських населених пунктів, які здавна були театральними осередками, тепер опинилася в самому епіцентрі воєнних дій. Як довідуємося із праці Ю. Меженка, багато театральних груп працювало на території сучасних країн Балтики, Білорусі, Грузії, Азербайджану, однак не всі і не успішно. (Меженко, 2007, с. 426-457). Саме тому багато артистів драматичного театру опинилося без роботи, а отже без засобів до існування, тож наслідки такого стану справ не забарилися.

У період Першої світової війни у Києві почастишали випадки самогубств театральних митців через голодування. Це стало стимулом до організації національного життя, його структурування, національної спрямованості тощо. Одним із активних громадських діячів, організаторів театральної справи молодшого покоління виявився Олександр Іванович Корольчук. Будучи вже відомим артистом, громадським діячем, видавцем першого українського мистецтвознавчого журналу «Сяйво», він закликає українську театральну громадськість скликати та провести Перший Театральний з'їзд діячів української сцени. У своїй публікації на сторінках газети «Рада» О. Корольчук докладно обґрунтував необхідність якнайшвидшого проведення такої акції та визначив пріоритетні завдання, які необхідно вирішити на цьому з'їзді.

При цьому слід зазначити, що першу згадку про організацію з'їзду Олександр Корольчук подав у коротеньких дописах у рубриці під назвою «Всяка всячина» ще 1913 р. У цьому анонсі митець зазначив, що він, від імені редколегії журналу «Сяйво», очолить оргкомітет з проведення з'їзду. Однак уже пізніше, на сторінках газети «Рада», Олександр Корольчук відверто розповів

про проблемність проведення цього заходу. Зокрема у його дописі зазначено: «редакція “Сяйва”, надрукувавши один із листів про з’їзд, од себе додала, що коли не знайдуться організатори, то візьметься за діло сама. І по Великодніх святах почне клопотатися про дозвіл на з’їзд і організацію всієї справи, маючи на увазі, що станеться це аж у 1914 р.» (Корольчук, 1913, с. 4).

Вочевидь, події Першої світової війни не дали змоги реалізувати на практиці цей задум: запланований з’їзд українських артистів у Харкові 1914 р. не відбувся. Лише 1917 р. такий захід був проведений, при цьому його організація супроводжувалася тривалою дискусією у тогочасній театральній періодиці. Одним із активних учасників цієї дискусії був і Олександр Іванович Корольчук. Митець надрукував два публіцистичні нариси «Про час і місце з’їзду діячів української сцени» (Корольчук, 1917, №5-6, с.14-15) та «Що робить?» (Корольчук, 1917, № 16-19, с.16-19) на сторінках часопису «Театральні Вісті». Згадувані матеріали у тогочасній періодиці відображають рецепцію Олександра Корольчука щодо проблем реформування української театральної сцени та шляхів вирішення цієї проблеми.

---

Антонович Д. (2001). *Триста років українського театру 1619–1919*.

Львів : Літопис. С. 156.

Меженко Ю. [Іванов]. (2007). Матеріали до історії українського дореволюційного театру. Розділ І. Облік українських труп ; упоряд. та післямова Р. Пилипчука. *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Театрознавчої Комісії*. Львів. Т. ССLIV. С. 426-457.

Корольчук О. (1913). Про з’їзд українських актерів. Рада. Київ, 27 березня. №71. С. 4.

Корольчук О. (1917). Про час і місце з’їзду діячів української сцени. *Театральні Вісті*. Київ, травень-червень. №5-6. С. 14-15.

Корольчук О. (1917). Що робить? *Театральні Вісті*. Київ, вересень-жовтень. №16-19. С. 16-19.

**Валентина Редя,**

*доктор мистецтвознавства, професор  
НМАУ ім. П.І.Чайковського, Київ*

---

## ФЕНОМЕН ПРИСВЯТИ В МУЗИЦІ: ГЕНЕЗА, РІЗНОВИДИ, СУЧАСНІ ЗРАЗКИ

---

Традиція присвяти має тривалу історію, що сягає часів Давньоримської імперії (альтернатива – Стародавня Греція, де виникла криптографічна форма присвяти, акровірш). Генеза феномену присвяти прозаїчна і пов'язана з ситуацією соціальної залежності митців від правлячого прошарку. Прямий зв'язок долі поетів, художників, музикантів з благоволінням або навіть з тимчасовим настроєм можновладних благодійників спонукав до відповідних «дипломатичних кроків», які б забезпечували відносну стабільність. Одним із способів задобрення «сильних світу сього» й були присвяти. У XVI ст. присвяти вперше почали оформлювати як автономний текст, що передує художньому твору (від короткого напису до розгорнутого послання). У XVII–XVIII ст., з розвитком буржуазних відносин, присвята перетворилася на товар, який представники вищих верств купували у митців (порівняння адресатів посвяти з героями присвячуваних творів – поширений на той час прийом).

З часом дедалі відчутніше заявляла про себе присвята як особистісний акт духовного звернення до шанованої або коханої людини, до певної групи людей тощо. Ближче до XIX ст. трапляється чимало присвят, що являють суто мистецький феномен. У літературі особливої популярності набуває жанр вірша-присвяти (у Т. Шевченка, скажімо, В. Жуковському /«Катерина»/, Є. Гребінці /«Перебендя»/, В. Штернбергу /«Іван Підкова»/, П. Петровській /«Тополя»/, Марку Вовчку /«Сон»/). Тож історично «колискою» присвяти є сфера літератури.

Втім, акти присвяти здійснювались у різних сферах мистецтва, в тому числі в музиці. Один із ранніх зразків – присвята герцогу Вінченцо І Гонзага першого видання опери «Орфей» К. Монтеверді. Загальновідома присвята Л. Бетховеном фор-

тепіанної сонати ор. 27 № 2 Джульєті Гвічарді, П. Чайковським – фортепіанного тріо Миколі Рубінштейну («Пам'яті великого митця»). Яскравий сучасний приклад – твір М. Скорика «Я з тобою», присвячений у період епідемії коронавірусу китайському народу (2020). Специфіка музичного мистецтва зумовила особливий вид присвяти у вигляді цілої концертної програми, об'єднаної тематичним спрямуванням: музично-поетична композиція «Присвята Майдану і захисникам України» (Полтава, 2014); музична присвята ЗСУ (Київ, НМАУ, 2022); концертна програма «Присвята Незалежності» на IX Міжнародному музичному фестивалі «Музика в старому Львові» (Львів, 2022); авторський концерт В. Сильвестрова «Присвята Україні» (Юрмала, 2022) та ін.

Перші кроки наукового осмислення присвят відбулися на межі ХХ–ХХІ ст. (Волков, 2001; Genette, 1997). У музиці різновиди цього феномену потребували диференційованого аналітичного підходу, тож насамперед були здійснені спроби типологізації музичних присвят (Бодіна-Дячок, 2021; Русанова, 2017). Виокремлено дві базові іпостасі присвяти у просторі музичного мистецтва: присвята як текст і присвята як *перитекст* (за Ж. Женеттом – те, що розміщене *біля тексту твору, але самим текстом не є*, приміром, заголовок). Аналіз численних присвят у музичному мистецтві зумовлює логічну їх класифікацію: присвята як *перитекст* (напис, специфічний словесний «додаток» до музичного тексту твору) – і присвята як *текст* (присвятою є сам музичний твір).

Як цілісний текст музична присвята існує у формі посвяти *іншому митцеві або певній конкретній особі, яку знає і поважає автор*. Типова ознака першого різновиду – *діалогічна орієнтованість*, часткове або повне відтворення авторського почерку адресата (введення відповідних музичних цитат, стильових прийомів тощо). Приклад повноцінного діалогу – взаємне присвячення творів Р. Шуманом і Ф. Шопеном («Карнавал» – Друга фортепіанна балада). *Непряма* форма присвяти іншому митцеві – цикли прелюдій і фуг, написані у різні часи, та твори, в основі яких лежать анаграми: VACH, DSCH...

Другий різновид присвяти перетинається з явищем, визна-

ченим як *музичний портрет* – звукове «зображення» людини, якій присвячено твір, музичне відтворення рис її особистості.

У сучасній вітчизняній композиторській практиці маємо чимало прикладів звернення до різних варіантів присвяти («For Deinen Thron: Приношення Й. С. Баху»/ Св. Луньова; «Послання Каролі Шимановському» А. Загайкевич; «Κοιτίς» для скрипки-соло пам'яті Б. Которовича О. Безбородька; струнний секстет «Пам'яті Небесної сотні» В. Солодовнікова тощо).

Серед авторів, прихильних до цього жанру, назвемо насамперед *Валентина Сильвестрова*, у творчості якого наявні усі зазначені різновиди дедикації (оркестрова поема пам'яті Б. Лятошинського, Реквієм пам'яті дружини Лариси Бондаренко, Диптих для хору а *cappella* пам'яті Сергія Нігояна, багато інших творів-присвят).

Приклад присвяти-перитексту – п'єси для скрипки і фортепіано, записані на компакт-диск «Мелодії миттєвостей». Мініатюри присвячені скрипалям, з якими В. Сильвестров мав дружні й творчі стосунки (Г. Кремер, А. Баженов, Е. Едельчук, Б. Півненко). В музиці панує образна статичність, «нематеріальне» звучання з мінімумом вібрато скрипки, динаміка не перевищує ріано, наголошуючи просвітлений стан душі.

Присвяту-текст презентує «Присвята Баху» для скрипки та відлуння (фортепіано або вібрафон), з очевидною алюзією на Чакону з партити ре мінор для скрипки соло. Перші такти – «відлуння» бахівської теми: відтворені основні контури, гармонічна основа, тональне середовище, «чаконна» тридольність. Алюзія поширюється й на квазіваріаційну структуру («відлуння» старовинної варіаційної форми).

Чи є присвята окремим жанром у музиці? Категорична відмова від факту певної кореляції між присвятою та жанровістю видається недоречною, але питання потребує спеціального вивчення.

---

Бодіна-Дячок, В. (2021). Авторська присвята музичного твору: новий підхід до вивчення творчої біографії митця. *International scientific and practical conference*. Riga. С. 7-10.

Волков, А. (2001). *Присвята або Посвята*. Лексикон загального літературознавства. Чернівці. 634 с.

- Русанова, Н. (2017). «Музыкальные посвящения» в инструментальной музыке (к постановке вопроса). *Журнал Общества теории музыки*. №1. С. 1-7.
- Genette, G. (1997). *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Cambridge University Press. 418 p.

**Тетяна Сітенко**

КАНДИДАТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ДОЦЕНТ КАФЕДРИ  
МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ  
ІМЕНІ І.К. КАРПЕНКА-КАРОГО

---

НАРОДНИЙ МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ  
У КОНЦЕРТНОМУ ПРОСТОРИ КИЄВА  
НА РУБЕЖІ ХІХ–ХХ СТ.

---

Київ кінця ХІХ–початку ХХ ст. – важливий політичний, адміністративний, економічний і культурний центр Російської імперії. Демократичні зміни, що відбулися в суспільно-політичному устрої країни, торкнулись багатьох складових культурного життя міста, зокрема – і сфери концертного виконавства. Саме в цей час музичний простір Києва почав активно збагачуватись голосами народних інструментів: під склепіннями центральних концертних залів зазвучали українські кобзи, бандури, торбани, колісні ліри, гусла, сопілки, цимбали; російські балалайки, домри, гусла, гармоні; східні інструменти – тамбур, тар; західноєвропейські цитра і мандоліна.

На початку ХХ століття учасниками концертного життя Києва вперше стають кобзарі та бандуристи: саме тоді, на хвилі національного відродження, кобзарство як унікальне явище вітчизняної культури переживало якісно новий етап свого розвитку. Активізується діяльність народних співців, розширюється географія

їхніх виступів<sup>2</sup>, вивченням і збиранням кобзарського репертуару займаються кращі представники української інтелігенції, з'являються перші підручники гри на кобзі, бандурі.

Організаторами кобзарських концертів у Києві були товариства «Грамотності» та «Сприяння початковій освіті», «Просвіта», «Український клуб», «Родина». В Києві неодноразово виступали І. Кучугура-Кучеренко (у 1908 р. очолював клас бандури в музично-драматичній школі М. Лисенка), Т. Пархоменко, М. Кравченко, П. Древиченко, П. Гащенко, Г. Хоткевич, В. Потапенко; московські кобзарі В. Овчинников та В. Шевченко. Завдяки виступам Василя Шевченка кияни познайомились з «панською бандурою» (тобто торбаном), а також з власними творами митця. У багатьох кобзарських концертах брали участь визначні діячі української культури – М. Лисенко, М. Старицька, О. Петляш, хорові колективи під орудою О. Кошиця та К. Стеценка та ін.

Кобзарські заходи відбувались у Залі Комерційного Зібрання, театрі Бергоньє, Народній аудиторії, в приміщеннях Лук'янівського та Троїцького народних будинків, Миського музею, «Українського клубу», а також на околицях міста – в робітничих чайних на Деміївці, Куренівці, в Дарниці. Бандура звучала не лише в концертних залах, а й просто неба та навіть «на воді»: до складу учасників благодійних пароплавних прогулянок<sup>3</sup>, організованих товариством «Просвіта», входили місцеві музиканти, драматичні артисти та кобзарі.

Поширеною формою кобзарських виступів були лекції-концерти, в яких з рефератами та доповідями систематично виступав професор Київського університету, видатний літературознавець, фольклорист, мовознавець, голова філологічної секції Українського наукового товариства, надалі – академік АН УРСР, СРСР та кількох зарубіжних академій Володимир Перетц.

Крім сольних концертів, київські слухачі мали змогу почути перший *ансамблевий* виступ кобзарів: 21 вересня 1908 р. у Залі Комерційного Зібрання відбувся концерт, у якому кобзарі І. Кучугура-Кучеренко, П. Гащенко, П. Древиченко, Т. Пархоменко,

<sup>1</sup> Деякі кобзарі з успіхом виступали у Москві, Петербурзі, Варшаві.

<sup>2</sup> Найчастіше пароплавні прогулянки організовувались до Межигір'я.

які були відповідно представниками Харківської, Чернігівської та Полтавської губерній, виконали не лише думи, історичні та жартівливі пісні, а й дуети та тріо. А в грудні 1912 р. завдяки зусиллям Г. Хоткевича в приміщенні клубу «Родина» відбулися виступи кобзарів, які включали як сольні, так і ансамблеві номери<sup>4</sup>. Жанрову картину кобзарських заходів збагатили «двомузні» – кобзарсько-літературні «Вечори бандури», що їх провадив у 1912 р. Г. Хоткевич спільно з поетом М. Вороним.

Згодом, за часів Гетьманату, кияни стали свідками народження нового колективу – Першої Української Художньої капели кобзарів. Саме 3 листопада 1918 р. у приміщенні Театру Бергонье відбувся перший виступ капели п/о її засновника Василя Ємця. Саме від цього славетного колективу веде свій родовід Національна заслужена капела бандуристів України імені Г. Майбороди.

Звучання українських народних інструментів – бандури, сопілки, колісної ліри, цимбалів – можна було почути в концертах славнозвісного Охматівського селянського хору під керівництвом П. Демуцького; під час етнографічних вечорів, які влаштовувались товариствами «Просвіта» та «Український клуб».

Київську палітру народно-інструментального виконавства на межі XIX–XX ст. суттєво доповнювали виступи знаних *цимбалістів* – Андрія Войтиченка, Ліко Стефанеско, Аладара Раца<sup>5</sup>.

Як відомо, А. Войтиченко<sup>6</sup> виступав не лише у київських концертах, організованих культурно-освітніми товариствами, а й гастролював за кордоном. За свідченням київської періодики, у репертуарі музиканта переважали власні імпровізації на теми українських народних пісень.

Київські слухачі були добре знайомі і з мистецтвом відомого румунського цимбаліста Л. Стефанеско: на початку XX ст. його

---

<sup>4</sup> Програми вечорів (21.12. та 23.12. 1908 р.) були подібні до програм кобзарських виступів на XII Археологічному з'їзді, що пройшов у Харкові в 1902 р.

<sup>5</sup> За свідченнями київської періодики, відомий угорський цимбаліст А. Рац виступав у Києві в серпні 1911 р.

<sup>6</sup> А. Войтиченко (1890 – прибіл. 1969) на початку XX ст. навчався у Київській художній школі. У 1910 р. грав у Ясній Полянці для Л. Толстого, який високо оцінив виконавське мистецтво цимбаліста.



гру можна було почути в концертних залах, у ресторанах міста<sup>7</sup> і навіть з платівок, які випускала місцева фабрика «Естрафон». На одній з них був записаний власний твір митця – вальс «Сон киянки» (вочевидь, навіяний романтичними епізодами особистого життя артиста). 3 серпня 1910 р. в Саду Купецького зібрання відбувся бенефіс Л. Стефанеска, програма якого включала не лише народні твори, а й зразки західноєвропейської класики. У супроводі оркестру під орудою Ф. Воячека музикант виконав твори Л. Боккеріні, В.А. Моцарта, А. В'єтана, Ф. Ліста, Ф. Шопена, С. Шамінад. Неодноразово Л. Стефанеско виступав у «збірних» концертах за участі місцевих співаків і драматичних акторів<sup>8</sup>.

Активними учасниками концертного життя Києва були виконавці на російських народних інструментах: балалаечники Д. Доброхотов, Б. Трояновський, секстет балалаечників братів Лазаревих, оркестр балалаечників Київського пожежного товариства (під орудою А. фон Детенгофа); гусяр М. Северський, гармоніст П. Невський, квартет домристів. Особливого резонансу набули концерти оркестру російських народних інструментів В. Андреева, що відбулися у листопаді 1912 р.

Східний народний інструментарій був представлений у київських концертах тарами й тамбурами. Ансамбль таристів, що складався переважно зі студентів-вірмен, неодноразово ставав учасником вечорів, організованих вірменським товариством. Як повідомляли місцеві газети, свою гру музиканти досить часто супроводжували виконанням східних народних пісень. В одному з концертів, що відбувся 24.11.1913 р., взяв участь Армен Тигранян – надалі видатний вірменський композитор, автор першої вірменської опери.

---

<sup>7</sup> У Києві музикант грав у ресторані «Гранд-отель» та у буфеті Купецького зібрання. Як повідомляли київські газети, цимбаліст виступав також у ресторанах багатьох міст тодішньої Російської імперії – Ялті, Тифлісі, Петербурзі, Москві.

<sup>8</sup> Так, наприклад, 22 січня 1917 р. цимбаліст взяв участь у бенефісі відомої виконавиці російських народних пісень А. Кольчевської; 28.01. 1917 р. він разом зі співаками Ф. Орешкевичем, А. Брайніним та М. Скибицькою був задіяний у благодійному концерті на користь лазарету Учебового округу. У листопаді 1916 р. Л. Стефанеско був учасником «концертів-кабаре», що відбувалися у кінотеатрі Шанцера.

«Стрункістю, гармонійністю та цілісністю виконання» вразив київських слухачів Софійський оркестр виконавців на тамбурах п/о С. Рачича. У концертах, що відбулися в Києві у січні 1903 р., музиканти в народних строях з успіхом виконували численні фольклорні музичні зразки та твори свого керівника.

На межі XIX–XX ст. популярними серед київських меломанів лишаються мандоліна і цитра – західноєвропейські інструменти, що досить міцно увійшли в домашній музичний побут містян. З успіхом у Києві гастролював «Паганіні на мандоліні», відомий італійський віртуоз Ернесто Рокко (1910, 1912 рр.); португальський оркестр під орудою мандолініста К. Брага (1911 р.); проходились концерти київського гуртка мандоліністів-любителів, виступали неаполітанські оркестри.

Із зацікавленістю кияни стежили за мистецтвом Франца Бауера<sup>9</sup> – відомого австрійського виконавця, педагога, композитора, якого вважають засновником школи гри на цитрі в Російській імперії. Він виступав не лише як соліст, а й у складі квартету цитристів (10.03.1890). Неодноразовим учасником київських концертів був також німецький музикант, «професор цитри» К. Зігель<sup>10</sup>. 7 листопада 1892 р. виконавець був задіяний у благодійному літературно-музичному вечорі за участі М. Лисенка, місцевих акторів і співаків. 11 листопада 1898 р. у Залі Літературно-артистичного товариства К. Зігель виступив із сольним концертом, програма заходу включала також твори у виконанні квартету цитристів.

Отже, на зламі XIX–XX ст. народні інструменти дедалі активніше завойовують концертний простір міста. Більшість із них – бандури, цитри, мандоліни, балалайки, домри, тари, тамбури – були представлені в концертах не лише як сольні, а й як

<sup>9</sup> Австрієць за походженням, Ф. Бауер (1829-1914) у Москві у 1861 р. відкрив школу гри на цитрі. У 1884 р. вийшов з друку його підручник гри на цитрі (вирішив 10 перевидань), у 1881 р. музикант заснував та видавав упродовж 25 років щомісячний журнал «Російський цитрист». Ф. Бауер є також автором більш ніж 400 творів для цитри.

<sup>10</sup> Як повідомляв критик В. Сокальський в одному з харківських періодичних видань, у 1899 р. К. Зігель був запрошений з Києва до Харкова для участі у літніх симфонічних концертах. До того ж критик зазначав, що митець мав подвійне амплу – грав на альті та на цитрі.

ансамблеві музичні інструменти. Численні виступи виконавців на народних інструментах, які презентували здобутки різних національних культур і традицій, суттєво вплинули на розвиток вітчизняної школи народно-інструментального мистецтва, посприяти збагаченню музичного світогляду слухачів, активізації міжнародних зв'язків, зрештою – сприяли піднесенню рівня музичного та загальнокультурного життя Києва кінця XIX–початку XX ст.

**Марина Терещенко,**

*аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, Київ*

---

МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ГЕНДЕРНИХ  
СТЕРЕОТИПІВ У ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ:  
СЕМАНТИЧНИЙ ДИФЕРЕНЦІАЛ

---

Гендерні культурологічні дослідження розпочаті у 60-х роках XX століття в Великобританії продовжують набувати актуальності і в українських реаліях. Особливо в контексті руху в напрямку європейської інтеграції. Сучасні дослідники стикаються з необхідністю переглянути соціокультурні чинники, що стали вирішальними у формуванні гендерних стереотипів, які продовжують транслюватись у суспільстві. У цьому контексті ми дослідили метод семантичного диференціалу як засіб визначення конотативних значень деяких понять, пов'язаних із певними гендерними стереотипами.

Дослідження ролі гендерних стереотипів у візуальній культурі було предметом вивчення Бірмінгемської школи сучасної культурології (The Centre for Contemporary Cultural Studies, 1964–2002 р.). Так, дослідниця Ангела МакРоббі акцентує увагу на тому, як відбувається конструкція «фемінного» зображення в рекламі у

журналах для жінок, приділяючи значну увагу декодуванню. Вона задається питаннями щодо наявних уявлень про джерела щастя жінки – красиві картинки «пропозиції одруження» чи «дня весілля». (МакРоббі, 1978) У цьому контексті цікавим є зауваження лінгвістів щодо існування «жіночого щастя» та відсутності поняття компонентів чоловічого. Сприйняття візуальних текстів та їх інтерпретація вочевидь залежать не від зорового апарату, а є результатом засвоєного багажу гендерних стереотипів у культурі.

У сучасному світі візуальне відіграє важливу роль у комунікації та виступає найдоступнішим способом передачі інформації, а фактор надшвидкого сприйняття глядачем у соціальних мережах, сприяє тому, що набір повідомлень у зображенні засвоюється без додаткової інтерпретації чи аналізу. Гендерний стереотип є одним із видів соціального стереотипу, який має спільні риси та функції з іншими стереотипами, такими як вікові чи расові. Дослідники вирізняють такі особливості гендерних стереотипів: сталість, часто неусвідомленість, спрощеність і схематичність. Гендерні стереотипи можуть мати як позитивний, так і негативний характер. Тут важливо зрозуміти, хто формує систему стереотипних гендерних уявлень. Раніше найбільшу роль у цьому процесі відігравала родина, яка передавала з покоління в покоління спрощені схеми мислення про свій досвід. Сьогодні ж людина вже з найменшого віку має справу з багатьма соціальними інститутами з їх різноманітними засобами впливу на її гендерну свідомість. У тому числі, соціальні мережі виступають потужними інструментами формування гендерних стереотипів. Декодувати гендерні стереотипи у візуальному мистецтві дає змогу метод семантичного диференціалу.

Із підвищенням ролі інформаційної глобалізації суспільства, дедалі більше науковців досліджують аспекти формування культурної ідентичності особистості, в тому числі гендерної, основу якої формують певні стереотипні уявлення. Вагомий внесок у вивчення стереотипів зробили В. Ліпман, український вчений Є. Головаха. Проблематиці саме гендерної стереотипізації присвятили свої наукові праці вітчизняні дослідники В. Агеєва, С. Оксамитна, Т. Марценюк, М. Маєрчик, О. Кісь, а також зару-

біжні науковці Р. Коннел, М. Кімел. Методологію семантичного диференціалу викладено у працях В. Сіммата, Ч. Осгуда.

Метод семантичного диференціалу, автором якого є Чарльз Е. Осгуд, розглядається як інструмент кількісного вимірювання метафоричних конотативних значень понять, уявлень (Осгуд, 1964, с.7). Метод полягає у порівнянні понять на основі визначених певних ознак за допомогою шкал протилежних значень, які надалі за допомогою методів статистики, зокрема середнього арифметичного та коефіцієнту кореляції Спірмена, систематизуються. Обчислення середньозважених величин кожної ознаки для конкретного зображення створює профіль ознак. Далі семантичні профілі зображень можна порівнювати та аналізувати.

Розглянутий метод семантичного диференціалу для аналізу гендерних стереотипів буде застосовано у подальших дослідженнях, зокрема для порівняння семантичного поля зображень у соціальній мережі, на яких зображені «батьківство» та «материнство». Так, на думку Гілман, авторки книги початку ХХ століття «Світ, зроблений чоловіками», якщо природною роботою жінки є робота матері; то природна робота чоловіка — це робота батька; а їхні взаємні стосунки з цією метою є джерелом радості. Тому і все, що лежить поза цими ролями, теж має належати всьому людству (професії, наука, мистецтво, державні органи, освіта, релігія) (Гілман, 1911).

Побудова семантичного поля зображення може бути виражена у числовому вимірі: після обчислення притаманних характеристик, наприклад для зображень матері та батька на шкалі ознак «стриманий» – «емоційний» досліджується ступінь кореляції між усталеним поняттям і зображенням.

Культурні стереотипи зазвичай поляризують поняття чоловічого та жіночого вимірів, і сьогодні дедалі відчутнішим стає тенденція відходу від застарілих і закріплених наборів «маскулінних» та «фемінних» характеристик особистості. Метод семантичного диференціалу, який було розглянуто, дає змогу наочно виявляти стійкість або трансформацію певних понять, пов'язаних із гендерними стереотипами у візуальній культурі.

- McRobbie, Angela (1978). «*Jackie*»: *an ideology of adolescent femininity*. Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS Stencilled Papers), University of Birmingham. ISBN 9780704405004. URL: <http://epapers.bham.ac.uk/1808/1/SOP53.pdf>
- Osgood, C.E. (1964). Semantic Differential Technique in the Comparative Study of Cultures. *American Anthropologist*, 66(3), 171-200. URL: <http://www.jstor.org/stable/669329>
- Perkins Gilman, Charlotte (1911). *The man-made world: or, Our androcentric culture*. New York: Charlton. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/3015/pg3015-images.html>

### **Марина Тернова,**

кандидат філософських наук, доцент кафедри суспільних наук Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого

---

## КОНЦЕПЦІЯ ДЕВІДА ЮМА ЯК СКЛАДОВА АНГЛІЙСЬКОЇ ГУМАНІСТИКИ

---

Серед низки теоретико-методологічних засад, на які в сучасних умовах спираються науки соціально-гуманітарного циклу, в процесі аналізу історико-філософської проблематики, мають бути задіяні принципи культурологічного аналізу, зокрема, персоналізація та потенціал регіонального підходу.

Спираючись на можливості персоналізації, спробуємо окреслити постать Девіда Юма (Г'юм), а також його ідеї, які вважалися актуальними у другій половині XIX століття.

Слід визнати, що серед своїх сучасників, які формували простір англійської гуманістики XVIII століття, Д. Юм був найбільш професійно переконливим і, так би мовити, відкритим як до нових напрямів досліджень на теренах гуманітарного знання, так і до передбачення шляхів розвитку соціальної, моральної та практичної філософії.

Філософ намагається досліджувати численні проблеми, орієнтуючись на потенціал конкретної людини, оскільки підняті ним питання співвідносні з її життям. Так, у процесі розгляду «різних видів філософії» та процесу «походження ідей» дещо несподівано в трактаті «Дослідження людського пізнання» окреслюється, так би мовити, оціночний розділ щодо «скептичних сумнівів стосовно діяльності розуму».

Означений розділ «побудований» на глибокому переконанні Д. Юма, з одного боку, щодо здатності переважної більшості людей скептично ставитися до можливості всебічного пізнання «об'єкта їх уваги», а з іншого – сам філософ демонструє певний скепсис щодо можливостей розуму. З цього приводу Юм, зокрема, зазначав: людина досить вправно діє, коли йдеться про відомі їй події, наприклад, схід та захід сонця. Однак чи буде вона так само впевненою, якщо матиме справу з невідомим їй предметом, явищем або процесом?

Стимулюючи читача до роздумів і самостійності, правильної відповіді, філософ наводить такий приклад: розум – знання – досвід, з якого слід одразу вилучити «знання», оскільки людина нічого не знає про об'єкт. Потім слід знехтувати і «розумом», адже він не допомагає людині в скрутному становищі. Таким чином, найбільшої уваги заслуговує «досвід» – єдина стабільна й надійна «константа пізнання».

Надзвичайно висока оцінка «досвіду», до потенціалу якого Юм звертається у різних своїх працях, повністю, проте, не затуляє значення «розуму», примушуючи філософа шукати інші аспекти людського життя. Це дає змогу розумовій діяльності розкрити власні можливості. При цьому Юм висловлює застереження стосовно доцільності опертя лише на власний розум, глузд чи міркування.

Слід визнати, що звернення Д. Юма до аналізу почуттєвої природи людини, робить його теоретичні шукання як досить переконливими, так і такими, що підтверджують його позитивне ставлення до зв'язку філософського та психологічного знання.

Зацікавлене ставлення англійського скептика до почуттєвої культури людини підтверджується достатньо розгорнутою ес-

тетичною проблематикою, яка становить помітну частину його теоретичної спадщини. Відтворюючи наріжні шляхи підходу й її опрацювання, слід враховувати таке: Д. Юм та інші представники емпіризму відстоювали дві, як показав час, помилкові ідеї щодо існування «загального почуття» та «законів краси».

Вихідним положенням юмівського розуміння естетики є наголос на значенні естетичного ставлення, яке стимулюється естетичним почуттям. Серед «відтінків» естетичного почуття найважливішими, на думку Юма, є почуття прекрасного й піднесеного.



*Наукове видання*

**VIII МІЖНАРОДНА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ**

**СУЧАСНІ ДОСЛІДЖЕННЯ  
В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА**

Формат 60x84/16. Умовн. друк. арк. 11,74.  
Тираж 60 прим. Зам. № 144.

Видавець та виготівник ПП «Євро-Волинь»  
адреса: ПП «Євро-Волинь»,  
м. Житомир, вул. Крошенська буд. 45, кв. 34  
*Свідоцтво серія ДК №7208 від 07.12.2020*