

4. Шайгородський Ю. Ж. Суспільна мораль як система цінностей / Ю. Ж. Шайгородський // Правові засади захисту особистісних цінностей та суспільної моралі : зб. нормативних актів України / уклад. : Ю. Ж. Шайгородський, К. П. Меркотан. — К. : Україн. центр політ. менеджменту, 2007. — 440 с.
5. Шимченко Л. А. Громадянська ідентифікація особи як чинник формування української політичної нації : автореф. дис. ... канд. екон. наук / Л. А. Шимченко. — К., 2007. — 18 с.
6. Українці хочуть цензури в ЗМІ — опитування : прес-реліз від 17.11.2008 р. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [kiru.com.ua/Komment/2008.../k\\_17\\_11.html](http://kiru.com.ua/Komment/2008.../k_17_11.html)
7. Перепелиця М. П. Державна молодіжна політика в Україні (регіональний аспект) : автореф. дис. ... канд. політ. наук / М. П. Перепелиця. — К., 2001. — 19 с.
8. Сидоркин А. М. Игровой аспект воспитания / А. М. Сидоркин // Игра в педагогическом процессе : межвуз. сб. науч. трудов. — Новосибирск : НГПИ, 1997. — С. 58–67.

*Надійшла до редколегії 02.12.2009 р.*

УДК[7.036:791.43](477)«192»

Р. Д. ПЕРЕСЕЦЬКИЙ

### «ЛЮДИНА З КІНОАПАРАТОМ» (1929) ЯК ДОСЛІД ТЕЛЕВІЗІЙНОЇ КІНОРЕФЛЕКСІЇ

*Розглядається проблематика міжвидових мистецьких рефлексій в українському кіноавангарді 1920-х рр. Аналізується документальний фільм Д. Вертова «Людина з кіноапаратом» (1929) як унікальний дослід телевізійної кінорефлексії, спроба здійснити телевізійну постановку кінематографічними засобами.*

**Ключові слова:** український кіноавангард, міжвидова мистецька рефлексія, кіноісторія, телебачення, фільмічний аналіз.

*Рассматривается проблематика межвидовых рефлексий в украинском киноавангарде 1920-х гг. Анализируется документальный фильм Д. Вертова «Человек с киноаппаратом» (1929) как уникальный опыт телевизионной кинорефлексии, попытка осуществить телевизионную постановку кинематографическими средствами.*

**Ключевые слова:** украинский киноавангард, межвидовые рефлексии в искусстве, киноистория, телевидение, фільмічний аналіз.

*This article touches the problematic of the interspecific art reflections in the Ukrainian cinema avant-garde of the 1920s. This analysis of Dziga Vertov's documentary «Man With a Movie Camera» (1929) examines this film as unique experience of the cinema reflection on the television, attempt to carry out the televisual performance through cinematographic facilities.*

**Key words:** Ukrainian cinema avant-garde, interspecific art reflections, film history, television, film analysis.

Однією з характерних художньо-стильових особливостей українського авангарду 1920-х рр. було звернення до міжвидових мистецьких рефлексій. Нагадаємо експерименти провідного реформатора тогочасного українського театру Леся Курбаса на кшталт «кіно в театрі», так звані «кінематографічні інтермедії» до спектаклю «Джіммі Гігінс» (1923, [12]) або вишукані новаторські «кінофорти» першого фільму Івана Кавалерідзе «Злива» (1928), які, за визнанням самого автора, були спробами «поєднати кіно зі скульптурою» [8, с. 35]. Чи не найрадикальнішим експериментом у пошуках нової кіномови стала документальна стрічка Дзиги Вертова «Людина з кіноапаратом» (1929, ВУФКУ).

**Метою** дослідження є осмислення й комплексний аналіз феномену міжвидових мистецьких рефлексій (на кшталт «кіно і телебачення») в українському кіноавангарді 1920-х рр. у контексті світових тенденцій розвитку кінематографа й екранних медіа. На нашу думку, актуальність ґрунтовного вивчення конкретних процесів функціонування творчих екранних технологій зумовлена їх відчутно зростаючим впливом на численні аспекти сучасного суспільного життя: сферу духовної культури народу, актуальні політичні й економічні процеси тощо.

«Людина з кіноапаратом» була кульмінацією творчих здобутків режисера, де він акумулював увесь десятирічний досвід попередньої роботи в кіно. Тому поза контекстом усєї творчості Вертова, без залучення його ранніх фільмів і принципових ідей, повноцінний аналіз розглядуваної картини не уявляється можливим і виглядатиме лише спрощеною одновимірною проекцією.

Істотно важливо відзначити, що вертовське «кінооко» не було відразу й остаточно сформованим поняттям. Ця теорія видозмінювалася і послідовно розвивалася від статті до статті, від фільму до фільму. Вже «Кіногазета» в перспективі була задумана Вертовим як «огляд світу через кожні декілька годин часу»: «Цього немає. До цього необхідно йти... Держава і Комінтерн ще не зрозуміли, що, серйозно підтримавши «Кіноправду», вони можуть знайти новий рупор, зорове радіо світу» (ст. «Кіноправда», 1923, [7, с. 24—25]).

«Зоровим радіо» (радіобаченням, телевізією) в далекі 1920-ті називали прообраз майбутнього телебачення, що на той момент ще перебувало в стадії експериментальних розробок. Природно, Вертов чудово розумів технологічну неможливість реалізації такого задуму існуючими на той час кінозасобами. Для порівняння: у 1924 р. провідний американський кіножурнал «Movietonews» користувався послугами 1000 операторів в усьому світі і співпрацював з United Press, але при цьому виходив лише двічі на тиждень [15, с. 70]. Заявлений Вертовим часовий параметр «через кожні декілька годин» став реальністю лише в епоху розвинутого ТБ, у сучасних телепрограмах новин.

Задумавши маніфестальне «Кінооко» як пролог до світової картини «Пролетарі всіх країн, єднайтеся!», Вертов писав: «Техніка, призначена для обслуговування ательє, для нашої роботи не є прийнятною» (ст. «Кінооко», 1924, [4, с. 72], проте, «винайдений в даний час спосіб радіопередачі зображень ще більше зможе наблизити нас до нашої основної і заповітної мети — об'єднати всіх трудящих, розкиданих по всьому світові, єдиною свідомістю, єдиним зв'язком» (ст. «Основне «Кіноока», 1925, [4, с. 81]). У статті «Народження «Кіноока»» (1924) він сформулював це поняття як «те, чого не бачить око, як мікроскоп і телескоп часу, як можливість бачити без меж і відстаней, як управління знімальними кіноапаратами на відстані, як телеоко» [4, с. 75].

Еволюція від «рапідного ока» до «кіноока» як кіноаналізу і теорії відносності на екрані вела Вертова далі від «кіноока» до «радіоуха» (цей візуальний образ відтворений у «Людині з кіноапаратом») і «радіоока». При цьому йшлося не лише про новий спосіб отримання, фіксації і обробки матеріалу, але й про його безпосередню презентацію: ««Кінооко» — це подолання простору, це зоровий зв'язок між людьми всього світу на основі безперервного обміну видимими фактами, кінодокументами, на відміну від обміну кінотеатральними виставами» (ст. «Від «кіноока» до «радіоока», 1929, [7, с. 408]). Напевно, в перспективі як розповсюдження, так і сприйняття фільму передбачалося іншим, відмінним від кінотеатрального засобом.

На це безпосередньо вказував сам Вертов: «У напрямі від «кіноока» до «радіоока» будується і «Людина з кіноапаратом»: теоретичні й практичні роботи кіноків (не на зразок захопленої знеацька ігрової кінематографії) випередили наші технічні можливості і давно потребують технічної бази звукового кіно і телебачення, що запізнилася (стосовно «кіноока»))» [4, с. 115]. Саме на це звертали увагу і деякі дослідники фільму. Так, розглядаючи «генетичні взаємини» між кіно і телебаченням, С. Безклубенко відзначав, що Вертов робив свій фільм, ґрунтуючись на «логіці телевізійного монтажу», у «передбаченні телебачення» [2, с. 86—88].

Отже, є всі підстави розглянути «Людину з кіноапаратом» як унікальний науково-художній експеримент, як дослід телевізійної кінорефлексії, спробу «обігнати час» і здійснити телевізійну постановку кінематографічними засобами. Такий телевізійний ключ прочитання фільму як прообразу телепрограми, телепередачі по-іншому розставляє акценти, привносить додаткові сенси й усуває багато суперечностей, що виникають при кіноаналітичному підході.

Наявність вбудованої структури «фільму у фільмі» (як і тема «кіно про кіно») вже сама по собі є важливою передумовою до розгляду кінотвору як метафільму, що тяжіє до метакіно, тобто до виходу за межі кіно в широке поле екранної культури. При цьому

вступна частина (прелюдія) постає у Вертова в декількох іпоста-сях. Подоба рамкового обрамлення виконує художнє завдання: ускладнює образну структуру, збагачує фільм стилістичною різноманітністю і вводить відмітні ступені умовності. Як вважає О. Аронсон: «Таке кіно знімається вже для іншого глядача, здатного сприйняти закон хаосу зображень як нову збірку світу, де немає випадкових і зайвих елементів» [1, с. 79]. З іншого боку, таке «оголення конструкції» виявляє аналітичний аспект претензією на наукове дослідження. І, нарешті, наявний суто прагматичний прийом: прелюдія як елемент налаштування сприйняття, запрошення до перегляду: глядачі розсаджуються в кріслах, відкривається завіса екрана, вмикається кінопроектор, починає грати оркестр.

Варто особливо відзначити, що перехід від вступної до основної частини (фільму у фільмі) відбувається по наростаючій і маркований появою цифри «1». Подібне маркування з чітко позначеною часовою прив'язкою — традиційний телеприйм, що зумовлений диктатом заявленого в телепрограмі конкретного ефірного часу. Такий вступ, особливо в теленовинах, часто практикує включення до свого візуального образу (динамічної або статичної картинки) циферблата годинника або іншої форми посекундної фіксації відліку часу до початку телепередачі. У новинних програмах таке акцентування точки входу відповідає початку прямого ефіру (або його імітації), тобто припускає зміну характеру телепоказу і активізацію сприйняття. Зазвичай, така картинка, що виконує функції візуальної заставки, супроводжується відповідним аудіо-оформленням, бажано, з постійною музичною темою. Пригадаємо відому енергійну музичну композицію «Час, уперед!» до центральних теленовін «Время» за радянських часів або вишукану аудіо-відеозаставку до телепрограми «У світі тварин». Вражає, що Вертов використовує подобу музичної заставки в німому фільмі, а в музичному сценарії до картини додатково вказує перед вступом оркестру: «Музики не чути. Тільки цокання годинника» [6, с. 126]. Подібна прелюдія разуче відрізняється від зазвичай прийнятого в кіно вступу.

Також кінотвір, зазвичай, не практикує повтору своєї назви у вступній частині або варіативність її подання всередині фільму. Проте на телебаченні неодноразова демонстрація з обіграванням назви передачі у вступній частині (фірмові заставки, біжучі рядки з назвою та ін.) — повсюдний і неодмінний атрибут самореклами. У «Людині з кіноапаратом» назва фільму дублюється у вступній частині на коробці, звідки кіномеханік дістає плівку. Усередині самої телепередачі дублювання її назви може здійснюватися логотипом у кутку екрана, на виїжджаючій плашці, на фоні за спиною ведучого, а якщо програма передбачає інтерв'ю, то назва передачі або каналу-студії неодмінно

наявна на мікрофонах. У Вертова роль таких «саморекламних» логотипів усередині фільму відіграють численні рефрени-образи «кіноока» (основоположного терміна вертовської теорії і назви його групи — кінокі, кіно-оки) та різне варіативне подання «людини з кіноапаратом». Вона з'являється на даху будівлі, на підніжжі поїзда або трамвая, монументально підноситься над натовпом або над міськими дахами, віддзеркалюється в об'єктиві камери. Як напівіронічно зауважив один з рецензентів фільму: «Задовго до ери телебачення Вертов уже знав, що найважливішим елементом кінокартини є рекламний ролик» [5, с. 123].

Вертовська триада «самореклама — саморефлексія — кінорефлексія» органічно зумовлена темою «кіно про кіно», винесеною ще й у назву. Це сюжетно мотивує рясну демонстрацію закулісної кінокухні і різних кінозасобів. У разі, коли кінорефлексія не є складовою частиною сюжету, навіть натяк на таке засвічення (попадання до кадру віддзеркалення оператора, тіні кінокамери, мікрофона та ін.) вважається в кіноіндустрії браком. У Вертова численні вставки-кінообрази часто виконують функції широко вживаних у телебаченні перебивок між епізодами. Кіно лише винятково практикує подібне, в разі, коли це стає авторським прийомом, своєрідною ремаркою-нагадуванням «ви дивитися кіно» (наприклад, фінал фільму «І корабель пливе» (1983) Ф. Фелліні). Розглядаючи образно-сміслові функції таких прийомів у фільмах 1970-1980-х рр., О. Трошин пояснював це впливом багатьох чинників, не останній з яких — телебачення, «ця грандіозна мозаїка мов і стилів, яка не могла не скорегувати відповідним чином естетичні настанови художника і глядача» [13, с. 127].

І хоча фільм Вертова виготовлено в дотелевізійну епоху, зразок подання «кінокухні» в нього подібний до прийнятого на телебаченні. У Вертова показана підготовка кіноапаратури до сеансу (заряджання плівки, вмикання проектора), «входження» оператора у фільм, підготовка до зйомки (установка камери, вибір плану) і сама зйомка. Подібне характерне й для ТБ: наїзд на дикторів, що розкладають папірці, або ведучих, коли вони виходять з-за лаштунків, показ студії та студійної техніки в процесі роботи. Уже клішований прийом теленовин — під час тривалого інтерв'ю давати перебивку інтерв'юера планом оператора або журналістів, що сидять у залі.

Окремо пригадаємо також наявність у вступній частині глядачів, що розсаджуються у залі, і неодноразовий показ під час фільму їх реакції на те, що демонструється. На думку В. Іванова, таким чином моделюється рецепція фільму, «показується нібито еталонна реакція глядацької зали, яку немов пропонується продовжити реальним глядачам» [9, с. 172]. Уведенням глядачів — співучасників процесу екранної дії — режисер не тільки удався до кіноімітації ще не існуючого прямого ефіру, але й перекинув місток

до сучасної практики різних телешоу, коли глядачі мають змогу бути як пасивними спостерігачами (традиційні ток-шоу), так і активними співтворцями, навіть героями передач (американське шоу Опри Уїнфрі або українське «Караоке на майдані»). Сучасне ТБ усе ширше використовує інтерактивні методи для залучення масового глядача також до заочної участі, скажімо, надаючи йому право вибору по телефону або Інтернет-голосуванням певних учасників програми (практика конкурсу «Євробачення», українське телешоу «Танцюю для тебе»).

Українці цікавим є подання самої «людини з кіноапаратом» як прохідного героя фільму. Аналогічно телеведучому він виконує функції гіда, з'єднуючи різнотематичні епізоди. При цьому оператор прагне максимально акцентувати свою присутність у центрі й усередині подій, які показуються, описати те, що відбувається, очима учасника, а не стороннього спостерігача. Немов герой екстремального реаліті-шоу, він підіймається на мостові щогли, зависає в ледіці над водопадом, лягає під колеса поїзда, що рухається. Такий доказ «входження в подію» характерний саме для телебачення, що педалює, на відмінність від кіно, «правдивість» того, що показується. У Вертова «ефект присутності» може акцентуватися по-різному. Так, у спортивному епізоді мотогонки показані зсередини дії за допомогою прийому «суб'єктивної камери» і зовні — видом оператора, що їде серед мотогогонщиків зі встановленою на кермі мотоцикла кінокамерою. Для порівняння пригадаємо сучасні зйомки олімпійських змагань із бобслею або стрибків на лижах з трампліна з обладнаною на «засобі пересування» камерою. Також показ переміщень оператора часто супроводжується позначенням у кадрі адреси репортажу, що значною мірою компенсує відсутність титрів відповідно до авторської установки на «фільм без слів», ставкою на створення міжнародної кіномови, що була б зрозумілою без перекладу. Такий собі «no comment», що практикують нині міжнародні теленовини.

Відзначимо також широкий географічний розкид того, що показується, який має в «Людині з кіноапаратом» свої особливості. З одного боку, у Вертова немає прив'язки до якогось одного міста, на відміну від конкретики відомих «міських кіносимфоній» про Берлін, Москву, Ніццу, де «географія» заявлена вже в самій назві. З іншого — його «ідеальне місто» має вельми впізнавані, а то й знакові для мільйонів глядачів місця, такі, як московський будинок «Известия» або будівля Большого театру. Інколи режисер безпосередньо зазначає місце дії і навіть дату того, що відбувається. У сцені розлучення ми бачимо заповнюваний бланк київського загсу із «записом про розлучення» і дату «6 вересня 1928». А ось вулицею мчить карета «Негайна Медична Допомога» із зазначенням службової адреси: місто, вулиця і навіть номер будинку (м. Київ, Рейтерська № 22). Щоправда, деякі

прикладі розпізнаються переважно за допомогою стопкадрів, але є й загальнодоступні моменти. Оператор сходить з борту пароплава, а біля причалу над білетною касою висить розклад рейсів з Одеси або найвна вивіска над входом до клубу, що свідчить про належність закладу одеському управлінню залізниць.

Такі «внутрішньокадрові титри» демонструють широкий географічний зріз: Одеса, Київ, Москва, Волховстрой, донбаські шахти, сталеливарні заводи Запоріжжя. Відомо, що Вертов відібрав для «Людини з кіноапаратом» чимало кіноматеріалів з «Одинадцятого» й інших своїх попередніх фільмів. Ю. Цив'ян пояснює таке вторинне використання (автоциткування) тим, що «кінокі» будували свої фільми як «груповий» текст [14, с. 450]. У звичайному кіно такі рясні запозичення — аномалія. Проте сучасні телепрограми, особливо новинні, за відсутності необхідного відеоряду постійно вдаються до використання «домашніх заготівок» з архівних відеоматеріалів, а в телесеріалах це розтиражований прийом подання «спогадів» з минулих серій.

Широта як географічного, так і тематичного діапазонів — серед основоположних принципів побудови новинних телепрограм, що прийняли цю естафету від кінохроніки. У зв'язку з цим можна лише дивуватися максимальній широті тематичного обсягу у Вертова. Його годинна «програма» містила: міську хроніку, виробництво, побут, торгівлю, сферу обслуговування, транспорт, події, подорожі, дозвілля, розваги, культуру, мистецтво, спорт та ін. Тільки спортивний блок презентував близько двох десятків(!) видів спорту. Цікаво, що З. Кракауер у своїй рецензії 1929 р. запропонував скоротити спортивні епізоди, що «несумірно розрослися, певно, в силу педагогічного запалу» [10, с. 66]. Зазначимо, що в програмах сучасного телемовлення спортивним блокам належить значна питома вага, тож 10-хвилинний спортивний епізод у передфінальній частині майже годинного фільму Вертова цілком відповідає телепропорціям сьогодення.

Неодноразово застосовується в «Людині з кіноапаратом» анімація (прийоми покадрової зйомки). Спортивний блок починається мультиплікаційною грою в «городки», а в сатирично забарвленому епізоді в пивній оживлені анімацією раки розповзаються з тарілки. У фінальній частині Вертов уводить окремих мультепізод, фактично мініфільм майже хвилиною екранного часу. Другий (або все ж таки перший?) заголовний герой — кіноапарат на тринозі — виконує подобу танцю, а закінчивши свій «механічний балет», розкланюється та йде. За задумом автора, комічність мультепізоду має підкреслюватися не лише показом посмішок глядачів, але й «ляльковою музикою на високих нотах» [6, с. 129].

Іронічність наведених мультвставок налаштовує на грайливий лад і крім іншого слугує паузою-розрядкою, що зовсім не зайве, зважаючи на підвищену складність конструкції та інфор-

маційну перевантаженість фільму. Також відзначимо, що послідовність вибудовування тематичних блоків-епізодів має свою внутрішню логіку і спрямована на продуктивніше глядацьке сприйняття. Наприклад, розслабляючий спортивний епізод колишній студент психоневрологічного інституту Вертов ставить після монтажно ускладненої центральної частини картини, а гумористична сценка танцю кінокамери дана «під завісу», перед ударною фінальною п'ятихвилинкою, що являє собою наддинамічну монтажну нарізку з усього фільму. У такому монтажному нарізі вбачається прообраз майбутніх телеанонсів і кінотрейлерів епохи розвинутого промоушену і «просунутого» маркетингу.

Численність та оригінальність кінорефлексій, як і складність конструкції, донині вражають дослідників фільму. «До речі, в «Людині з кіноапаратом» маємо не просту наративну структуру «фільм у фільмі» або «кіно про кіно» (хоча і те, й те наявне)... Фільм має структуру стрічки Мьобіуса, де «поверхні висловленого» і «акту висловлювання» переходять одна в одну», — відзначила О. Брюховецька [3, с. 55]. Додамо, що структура стрічки Мьобіуса надає можливість безлічі проходів. Таким чином, збагачуючись попередніми інтерпретаціями, ми можемо послідовно заглиблюватися в усе нові пласти і смислові підтексти. При такому методі дослідження плавність переходів, перетікань та нашаровувань міжрівневих стиків сприяє розкриттю нових граней і якостей цього багаторівневого твору.

Як теоретик і практик кіномистецтва Дзига Вертов далеко випередив свій час, закладаючи основи і принципові настанови екранного мистецтва майбутнього. Численні новації та ідеї, що впроваджував та обстоював Вертов на цьому шляху, виводять режисера за власне кінематографічні межі, зближуючи його з фігурою «пророка електронної епохи» [11, с. 35]. Демонстрація багатовекторності екранного матеріалу, обіграння його динамічних та темпоральних характеристик, входження автора-героя у фільм, заявка варіативності ланцюжка автор-виконавець-глядач, показ перемонтажу і збірки фільму в процесі «сеансу» — ці та багато інших новацій відсилають до практики інтерактивного телебачення, засобів і методик віртуальної реальності та комп'ютерних ігор, новітніх відеомедійних форм та комп'ютерно-цифрових технологій, що надає нові можливі проекції в сприйнятті та «читанні» фільму, розкриваючи широкі перспективи подальших досліджень.

### Список літератури

1. Аронсон О. Метакино / О. Аронсон. — М. : Ad Marginem, 2003. — 264 с.
2. Безклубенко С. Телевизионное кино. Очерк теории / С. Безклубенко. — К. : Мистецтво, 1975. — 277 с.
3. Брюховецька О. Монтажное кіно: українська і німецька симфонії / О. Брюховецька // Кіно-Театр. — 2005. — № 6 (62). — С. 52—56.



4. Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы / Д. Вертов. — М. : Искусство, 1966. — 320 с.
5. Гева Н. «Людина з кіноапаратом» Дзиги Вертова / Н. Гева // Кіно-Коло. — 2005. — № 26. — С. 123—124.
6. Дзига Вертов. Из наследия. Том 1. Драматургические опыты / Дзига Вертов. — М. : Эйзенштейн-центр, 2004. — 536 с.
7. Дзига Вертов. Из наследия. Том 2. Статьи и выступления / Дзига Вертов. — М. : Эйзенштейн-центр, 2008. — 648 с.
8. Зінич С. Іван Кавалерідзе / С. Зінич, Н. Капельгородська. — К. : Мистецтво, 1971. — 184 с.
9. Иванов В. О функциях и категориях языка кино / В. Иванов // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1975. — № 7. — С. 170—192.
10. Кракауер З. Людина з кіноапаратом / З. Кракауер // Кіно-Коло. — 2003. — № 20. — С. 65—66.
11. Малькова Л. Современность как история: Реализация мифа в документальном кино / Л. Малькова. — М. : Материк, 2006. — 224 с.
12. Ткач В. Мова кіно у театральних постановках Леся Курбаса «Джіммі Гіггінс», «Макбет» / В. Ткач // Зап. Наук. т-ва ім. Шевченка. Праці Театрознавчої комісії. — Л., 1999. — С. 234—245.
13. Трошин А. Фильм в фильме / А. Трошин // Что такое язык кино? : сб.ст. — М. : Искусство, 1989. — С. 115—138.
14. Цивьян Ю. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896-1930 / Ю. Цивьян. — Рига : Зинатне, 1991. — 492 с.
15. News and notices // Historical Journal of Film, Radio and Television. — London : Routledge, 1981. — Vol. 1. — №1. — P. 67—80.

*Надійшла до редколегії 16.12.2009 р.*

УДК [792.97.028.3:378.147](477.54) О. Ю. РУБИНСЬКИЙ  
**ДО ІСТОРІЇ ФОРМУВАННЯ ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ  
 ЛЯЛЬКАРІВ**

*Розглядається історія формування Харківської школи лялькарів. Розкривається зміст естетичного напрямку Харківської акторської школи лялькаря.*

**Ключові слова:** школа переживання, вивчення натури, ефект пожвавлення, проживання через ляльку.

*Рассматривается история формирования Харьковской школы кукольников. Раскрывается смысл эстетического направления Харьковской актерской школы кукольника.*

**Ключевые слова:** школа переживания, изучение натуры, эффект оживления, проживание через куклу.

*The author describes the history of the Kharkiv puppet theatre school. The aesthetic essence of the Kharkiv puppet theatre school is analyzed.*

**Key words:** the school of emotional experience, study of nature, revival effect, characterization through puppet.