

УДК 791/792:930.85

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-44>**Римма ДАНКАНІЧ**

кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри філософії, Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, просп. Науки, 72, м.Дніпро, Україна, 49000

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0003-4968-678X>

**Бібліографічний опис статті:** Данканіч, Р. (2025). Феномен театру і кіно в проекції античної культурної спадщини. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 346–353, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-44>

## ФЕНОМЕН ТЕАТРУ І КІНО В ПРОЕКЦІЇ АНТИЧНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Важко уявити сучасний світ без театрального дійства та кіномистецтва. Їх вплив на суспільну свідомість неможливо переоцінити. У XXI столітті театр і кіно залишаються одними з найвпливовіших форм мистецтва, що не лише відображають соціокультурні процеси, а й активно формують цінності, світогляд та естетичні орієнтири суспільства. У сучасній культурі, що характеризується гібридністю, динамікою та зростаючим впливом цифрових технологій, театральне і кіномистецтво набувають нових змістів та форм, перетворюючись на важливі комунікативні платформи. Театр, зберігаючи свої ритуальні і драматичні основи, дедалі частіше інтегрує елементи перформативності, мультимедійності та соціальної дії. У театрі перетинаються реалії всіх видів мистецтва: драматургії, режисури, акторської гри тощо. У свою чергу, кіно – як масове мистецтво – не лише розважає, а й виконує просвітницьку, критичну та художню функцію, формуючи і вдосконалюючи простір для різних форм комунікації, зокрема і для культурного діалогу. Обидві форми мистецтва реагують на глобальні виклики, такі як війна, пандемія, екологічна криза, водночас переосмислюючи людську ідентичність, пам'ять і майбутнє. Відповідно, **метою статті** є аналіз феномену театру та кіно в контексті античної культурної спадщини, з особливим акцентом на античну трагедію як універсальну художню модель, що поєднує естетичне переживання, міфологічне мислення та онтологічні роздуми про природу людського буття. **Методологія** дослідження представлена описовим, герменевтичним і феноменологічним методами у поєднанні з принципом історизму. Такий методологічний інструментарій дав змогу визначити специфіку становлення та розвитку театру й кіно, а також окреслити їхнє місце в сучасній культурі. **Наукова новизна.** І театр і кіно в системі світової культури є складним соціокультурним явищем. Феномен так званого кінотеатру характеризується здатністю до формування нових можливостей через творчу взаємодію театру і кіномистецтва, демонструючи ефективність інтеграції цих мистецтв. Таких досягнень можна досягнути на підґрунті глибокої дослідницької роботи світових теоретиків театру і кіно. Найвідомішим теоретиком античного театрального мистецтва є Арістотель. У контексті критичного дослідження театру і кіно актуальним є звернення до поетики Арістотеля, що зумовлено необхідністю осмислення класичних естетичних принципів у сучасному культурному просторі. Філософія Фрідріха Ніцше, що здійснює глибоку реінтерпретацію діонісійського міфу, актуалізує ірраціональні, екзотичні й трансцендентні аспекти творчості, які виявляються як у класичній трагедії, так і в експериментальному кінематографі XX–XXI століття. Трагедія, за Ніцше, – це не лише мистецька форма, а спосіб примирення людської свідомості з невідоротністю страждання через естетичне переживання краси, а міф – не застиглий архетип, а динамічний інструмент формування культурної ідентичності, що постійно оновлюється у художньому акті. Через міф і трагедію Ніцше повертає європейській культурі усвідомлення глибинної ірраціональної енергії, яка лежить в основі творчості та людського існування. **Висновки.** У сучасному театрі й кіно продовжують функціонувати ті ж естетичні та філософські моделі, що були закладені ще в античності, однак вони набувають нових форм, актуалізуючись через технічні засоби, віртуальні середовища та зміну способів сприйняття. Це свідчить про безперервність культурної пам'яті та необхідність системного міждисциплінарного осмислення художніх практик у світлі класичних періоджерел.

**Ключові слова:** театр, трагедія, кіно, мистецтво, драматургія, мімізис, катарсис, Діоніс, міф, Арістотель, Ніцше.

**Римма ДАНКАНІЧ**

Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Philosophy, Oles Honchar Dnipro National University, 72 Nayku Avenue, Dnipro, Ukraine, 49000

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0003-4968-678X>

**To cite this article:** Dankanich, R. (2025). Fenomen teatru i kino v proektsii antychnoi kulturnoi spadshchyny [Phenomenon of theater and cinema in the light of ancient cultural heritage]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 346–353, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-44>

## PHENOMENON OF THEATER AND CINEMA IN THE LIGHT OF ANCIENT CULTURAL HERITAGE

*It is hard to imagine the modern world without theatrical performance and cinematic art. Their impact on public consciousness cannot be overstated. In the 21st century, theater and cinema remain among the most influential forms of art, not only reflecting sociocultural processes but also actively shaping the values, worldviews, and aesthetic orientations of society. In contemporary culture – characterized by hybridity, dynamism, and the growing influence of digital technologies – both theatrical and cinematic arts are acquiring new meanings and forms, becoming important communicative platforms. Theater, while preserving its ritualistic and dramatic foundations, increasingly integrates elements of performativity, multimedia, and social engagement. It unites the realities of multiple artistic disciplines: dramaturgy, directing, acting, and more. Cinema, in turn, as a mass art form, not only entertains but also fulfills educational, critical, and artistic functions, creating and enriching a space for diverse forms of communication, including intercultural dialogue. Both art forms respond to global challenges such as war, pandemics, and ecological crises, while simultaneously rethinking human identity, memory, and the future. Accordingly, the aim of the article is to analyze the phenomenon of theatre and cinema in the context of the ancient cultural heritage, with a particular focus on ancient tragedy as a universal artistic model that integrates aesthetic experience, mythological thinking, and ontological reflections on the nature of human existence. The research methodology combines descriptive, hermeneutic, and phenomenological methods with the principle of historicism. This methodological framework has made it possible to determine the specific features of the formation and development of theatre and cinema, as well as to outline their place in contemporary culture. Scientific novelty. Theater and cinema, within the framework of world culture, represent a complex sociocultural phenomenon. This phenomenon is marked by their ability to generate new opportunities through the creative interaction of theatrical and cinematic arts, demonstrating the effectiveness of integrating these forms. Such achievements are made possible through profound research conducted by leading global theorists of theater and cinema. The most renowned theorist of ancient theatrical art is Aristotle. In the context of critical studies of theater and cinema, reference to Aristotle's Poetics remains relevant, driven by the need to comprehend classical aesthetic principles within the modern cultural space. Friedrich Nietzsche's philosophy, offering a profound reinterpretation of the Dionysian myth, brings to the forefront the irrational, ecstatic, and transcendent aspects of creativity, manifested in both classical tragedy and the experimental cinema of the 20th and 21st centuries. According to Nietzsche, tragedy is not merely an artistic form but a means of reconciling human consciousness with the inevitability of suffering through the aesthetic experience of beauty. Myth, in turn, is not a static archetype but a dynamic instrument for shaping cultural identity, continually renewed through the artistic act. Through myth and tragedy, Nietzsche restores to European culture an awareness of the deep irrational energy that underlies both creativity and human existence. Conclusions. In contemporary theatre and cinema, the same aesthetic and philosophical models that originated in antiquity continue to operate, yet they acquire new forms through technical means, virtual environments, and the transformation of modes of perception. This demonstrates the continuity of cultural memory and the necessity of a systematic, interdisciplinary interpretation of artistic practices in the light of classical sources.*

**Key words:** theatre, tragedy, cinema, art, dramaturgy, mimesis, catharsis, Dionysus, myth, Aristotle, Nietzsche.

**Актуальність проблеми.** Глобалізаційні процеси у сучасному суспільстві стали викликом для всіх форм суспільної свідомості для науки, релігії, філософії, політики, моралі і права. В умовах цифрового суспільства та всезагальної діджиталізації дуже складно зберігати культурну ідентичність як окремої людини, так і людства в цілому. У цій нестабільності та інформаційному перенасиченні лише мистецтво продовжує відігравати роль надійного джерела формування антропологічного виміру культури духовності, морально-етичних і ціннісних орієнтирів. В цих умовах, такі провідні форми мистецтва, як театр і кіно набувають особливої значущості, бо перетворюються на універсальні платформи для комунікації, рефлексії

та естетичного досвіду. Проте у фокусі сучасних досліджень дедалі частіше опиняються цифрові інновації, перформативні експерименти та соціальні трансформації, тоді як глибокі культурні витoki кіно і театру – зокрема антична спадщина – залишаються на периферії уваги. Ця ситуація зумовлює потребу у комплексному переосмисленні античних основ театрального та кіномистецтва, адже саме в них сформувалися фундаментальні естетичні, філософські та символічні принципи, що визначають структуру сучасної драматургії, наративу і типології художніх образів. Поетика Арістотеля, з її поняттями мімезису, катарсису, міфу та трагедії, і досі формує канонічну основу для аналізу художньої творчості, а філософське

переосмислення античного міфу у працях Фрідріха Ніцше відкриває нові горизонти інтерпретації людського буття через призму мистецтва. Дослідження взаємозв'язку античного театру, міфу, поетики Арістотеля та сучасного кінематографу дозволяє простежити генеалогію художніх форм і розкрити їх потенціал як інструментів глибинного впливу на свідомість, емоції та ідентичність сучасної людини.

#### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Театральність як культурологічна категорія активно осмислюється в контексті загального культурного процесу у працях таких теоретиків, як М. Мерло-Понті, Р. Барт, М. Бахтін, Ж. Дельоз та М. Фуко.

Соціокультурні аспекти театральної і кінодіяльності в українському контексті вже частково висвітлено у працях Т. Агеєнко, І. Безгіна, О. Бувальця, М. Бажанова, Л. Брюховецької, Л. Ванюги, Л. Госейко, О. Колісник, І. Матіїв, О. Поліщук, О. Ізосімової та ін. Однак ця сфера потребує подальшої систематизації та міждисциплінарного переосмислення.

В останніх дослідженнях театру і кіно простежується діджитал або віртуальний поворот. Так дослідники вже не аналізують і театр і кіно як окремі види мистецтва і творчої практики. Радше вони простежують тенденцію театралізації цифрового простору. Так в монографії театрального критика Зорніці Дімітрової «Театр і віртуальне» звертається увага на те, що сьогодні віртуальне постає як певна театральна сила. На думку Дімітрової, саме в теперішніх умовах, більше ніж будь-коли раніше, ми оточені безліччю прикладів віртуальності, що пронизують наше буття. Нам стає все важче сприймати щось як твердий, кінцевий, дискретний об'єкт, відокремлений від своїх численних середовищ та полів взаємодії. Дослідниця підкреслює, що в суспільстві зростає усвідомленість всепроникної сили віртуального зростає. Водночас, зростаюча мимовільність нашого буття змушує нас шукати різні онтології та нові системи оцінок, які можуть належно відобразити наші мінливі умови. Віртуальне є всюди в театрі, проте існує надзвичайно мало концептуальних інструментів, які можуть допомогти зрозуміти його різноманіття (Dimitrova, 2022, p.1). Цікаво, що українські вчені Катерина Юдова-Романова, Тетяна Гоменюк, Сергій Горевалов, Сергій Гончарук і Володимир

Михайлов також вказують на віртуалізацію театральності і тлумачать в значно широкому розумінні. На їх думку, театральну реальність також можна визначити як одну з віртуальних реальностей, і завдяки властивому їй плюралізму сприйняття реальностей вона може бути майже «першою серед рівних». Про різні типи реальності говорять, коли ставлять питання про те, чи існує певний світ (віртуальний, художній, релігійний, езотеричний), яка специфіка цього світу та чим він відрізняється від інших світів. Українські дослідники зазначають, що термін «віртуальна реальність» театрального мистецтва є продуктом епохи глобальної інформатизації суспільства, здебільшого він передбачає історико-психологічний аспект тлумачення «віртуальності», яка є універсальним культурним явищем. На думку вітчизняних вчених, віртуальність – один із тих аспектів культури майбутнього, де активно використовуються багато напрацювань художніх авангардно-модерністських тенденцій 20-го століття. Це сталося не лише завдяки безсумнівним повсякденним та науковим допоміжним перевагам цифрових технологій (Iudova-Romanova, Humenyuk, Horevalov, Honcharuk, & Mykhalov, 2023, p.1). На думку німецького культуролога Арнольда Гроха, особливий вплив на кіно і театр справила урбанізація і індустріалізація. Вчений зауважує, що цей вплив відчувається протягом всього 20-го століття (Groh, 2020, p.193). Водночас сучасні дослідники практично не звертають увагу на античні витоки сучасного кіно і театру, акцентуючи увагу на його цифровізації і залежності від суспільних перетворень.

**Мета дослідження.** Метою статті є дослідження феномену театру і кіно в проекції античної культурної спадщини, з особливим акцентом на античну трагедію як універсальну художню модель, що поєднує естетичне переживання, міфологічне мислення та онтологічні роздуми про природу людського буття.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Театр має давню історію. Різні театральні підмостки ми спостерігаємо в різних суспільствах, серед яких найяскравішим є грецький театр. Як відомо, грецький театр формується в лоні античної міфології. Міфи утворюють ґрунтовну культурну основу. Отже, грецький театр починається як театр трагедії. Поняття «трагедія» в перекладі з давньогрецької мови означає

«пісня козла», що сформувалася в лоні міфології олімпійських богів. Так, Діоніс син Зевса і Семели виступає першим трагічним героєм грецького театру. Адже витoki давньогрецького театру пов'язані з театралізованим відтворенням міфу про Діоніса – від його народження до входження в пантеон олімпійських богів як бога виноробства. Тому грецький театр часто називають «театром Діоніса».

Однак відомий давньогрецький філософ Арістотель прямо не посилається на міф про Діоніса в розкритті підвалин давньогрецької трагедії. У роботі «Поетика» Арістотель вводить поняття «мімезис» не тільки для обґрунтування театрального дійства, а й для формування культурно-філософських і естетичних принципів в мистецтві загалом. Отже, мімезис, за Арістотелем – це процес відтворення дійсності в мистецтві. У перекладі з давньогрецької мімезис (μίμησις) – це «наслідування», «відтворення», «імітація». Цим терміном позначали фундаментальний принцип художньої творчості. Арістотель поняття «мімезис» відтворення життя не буквально, а символічно, з поєднанням загальним і сутнісних рис буття людини через гру акторів. Ця ідея стала основою європейської драматургії та вплинула на побудову сюжетів у театрі й кіно. За Арістотелем, трагедія – це відтворення важливої та завершеної дії, що має певну величину, здійснене прикрашеною мовою, не шляхом розповіді, а через сценічну дію, яка, викликаючи співчуття і страх, веде до очищення цих почуттів – катарсису. У цьому визначенні зосереджено ключові принципи античної драматургії. Передусім трагедія для Арістотеля – це дія, а не оповідь, тобто події розгортаються перед глядачем у сценічній формі, що надає твору безпосереднього емоційного впливу. Дія, або міф, є «душею трагедії», оскільки саме вона структурує сюжет і дозволяє розкрити характери та ідеї. З точки зору Арістотеля, трагедія визначається такими структурними елементами, як: міф, характер, мислення, вираження, мелодія, зображення.

Особливу увагу мислитель приділяє емоційному ефекту трагедії. Вона покликана викликати у глядача страх і співчуття, що, за Арістотелем, приводить до катарсису – емоційного очищення та гармонізації внутрішнього стану людини. Завдяки цьому трагедія виконує не

лише естетичну, а й психологічну та культурну функцію, перетворюючись на колективний акт осмислення людського буття.

Таким чином, у визначенні Арістотеля поєднуються естетичний і філософський аспекти трагедії: вона відображає сутнісну дію, показує межі людської свободи та через емоційне переживання веде до внутрішнього оновлення. Це визначення відокремлює трагедію від її ритуальних витоків у діонісійських святах, переводячи її в площину раціонально осмисленого мистецтва, яке стало основою всієї європейської драматургії та вплинуло на кінематограф (Арістотель, 1967, с. 47-48).

Міф Арістотель вважав найважливішим елементом трагедії, що формує підвалини античного театру. Говорячи про міфотворчість, грецький класик звернув особливу увагу на те, як саме поет чи митець буде тлумачити міфологічну оповідь. Арістотель вводить поняття «до ладу», що означає (грец. εὖ, «добре», «правильно», «належно»), тобто сюжет має бути сформований логічно й послідовно. Це тлумачення пов'язане з вимогою цілісності, повноти й причинного зв'язку подій. Поет чи митець повинен не просто переказувати міф, а творити його наново – так, щоб усе в ньому було до ладу, тобто гармонійно узгоджено. Арістотель наголошує, що навіть, якщо митець використовує уже відому міфологічну історію, її треба переосмислити і художньо впорядкувати так, щоб вона викликала катарсис – очищення через співпереживання страху та жалю. Таким чином, для Арістотеля важливо не те, наскільки історія правдива буквально, а наскільки вона «впорядкована» – εὖ ἔχει – і викликає належну естетичну та емоційну реакцію.

Серед згаданих авторів у Арістотеля бачимо Евріпіда, що намагається відтворити трагедію вбивства Медеою своїх дітей; Софокла, з його оповіддю про Епіда та трагічних героїв – Алкмеона і Телегона тощо. Головним висновком у процесі задіяння міфологічної історії в театральній трагедії Арістотель вважає здатність поетів до оволодіння методикою оброблення міфів. Це має бути таке мистецтво адаптації міфу до конкретного глядача в конкретній історичній ситуації, щоб глядач міг провести аналогію між подією на сцені і власним життям, зробивши певний висновок, що неминуче призведе до катарсису (Арістотель, 1967, с. 61).

Тож, важливим структурним елементом трагедії є епос, тобто характер героїв, що здійснюють вчинки. Характер, за Арістотелем має відповідати чотирьом вимогам. Перше – гідність, друге – відповідність чесноті статі або соціальному статусу. Наприклад, для чоловічого характеру важливо бути мужнім і рішучим, але, у той же час, для жінки такі риси – неприйнятні. Третью складовою трагедією Арістотель вважає подібність, це персонаж має бути впізнаваним, типовим, але, водночас, індивідуалізованим. Глядач повинен бачити в ньому щось знайоме – риси, які характерні для певного типу людей. І четвертою складовою Арістотель вважає послідовність. Цікавим є те, що в хаотичному характері людини, на думку Арістотеля, беззаперечно має прослідковуватися послідовність, сталість і передбачуваність її поведінки (Арістотель, 1967, с. 62).

Найголовнішим для театральної трагедії, на думку Арістотеля, є сам зміст, що має бути логічним, впорядкованим із зав'язкою, кульмінацією і розв'язкою. На думку Арістотеля, існує 4 види трагедії: 1) Трагедія з переплетенням подій; 2) Трагедія характерів – зосереджена на моральних якостях і діях персонажів; 3) Трагедія страждання – акцент на сценах муки, жаху, страждання; 4) Трагедія видовищна – зосереджена більше на ефектах і сценічності, ніж на глибокому змісті (Арістотель, 1967, с. 68). Арістотель вважає трагедію з переплетенням подій найвищим і найдосконалішим типом, бо вона найкраще викликає катарсис – очищення через страх і жаль. Важливою складовою арістотелівського вираження трагедії є катарсис (від дав.-гр. κάθαρσις – «очищення». «оздоровлення», «піднесення»). У катарсисі вбачаємо психологічну функцію трагедії яка і сьогодні є дієвою в драматичному театрі та кіно. За задумом Арістотеля, катарсис є головною ідеєю трагедії.

Отже, трагедія – це відтворення важливої завершеної дії (праксису), що має певний обсяг, обрамленої мовними засобами, наприклад, засобами художньої творчості (поезису). Усе це відбувається за допомогою витонченої, прикрашеної мови, яка, за Арістотелем, поєднує в собі ритм, гармонію та наспів. Саме така форма вираження дозволяє трагедії виконувати свою головну функцію – бути мімезисом. Мімезис (від дав.-гр. μίμησις – «наслідування»,

«відображення», «імітація») – це одне з ключових понять у філософії Арістотеля, яке означає творче відтворення дійсності через мистецтво. Трагедія, як вид поетичної творчості, не просто зображує події, а наслідує їх у художньо осмисленій формі, викликаючи у глядача глибокі емоції та ведучи до катарсису. Не дивлячись на те, що Арістотель не згадує про Діоніса, як символічного засновника давньогрецького театру сюжетна лінія діонісійського міфу відповідає розумінню Арістотелем основних засад античної трагедії. Отже, сучасне осмислення основних підвалин грецької культури, як колиски європейської цивілізації лежить у площині аполлонівського і діонісійського протистояння. Фрідріх Ніцше був одним із перших у європейській філософії XIX століття, хто здійснив глибоку реінтерпретацію давньогрецької міфології, надавши їй нового – ірраціоналістичного – змісту. Вважається, що саме Ф. Ніцше реанімував діонісійську міфологію та переосмислив грецьку трагедію у контексті міфу про Діоніса. З огляду на специфіку міфотворчості Арістотеля, Ф. Ніцше був тим мислителем, який зміг адаптувати давньогрецьку міфологію до західної культури XIX століття.

У роботі «Народження трагедії з духу музики» Ф. Ніцше представив Давню Грецію з одного боку в антропоморфічному вимірі, а з іншого – у культурно-філософському й символічному прочитанні. Антропоморфізм, до якого вдався Ніцше, був задіяний як метод введення міфологічних героїв у реальне життя давніх греків.

Наприклад, історію Діоніса переживає вся країна: його батько – Зевс, а мати – проста гречанка Семела. Тут розкриваються проблеми людського життя: кохання, вірності, зради, ненависті, болю, страждань, смерті тощо. Богиня Гера, дружина Зевса, прагне знайти Семелу, з якою зрадив її чоловік, щоб помститися.

Отже, Діоніс – один із найяскравіших і водночас найсуперечливіших образів грецької міфології. Син Зевса і смертної Семели, він втілює **подвійну природу життя і смерті, страждання й радості, руйнації та відродження**. У міфах його доля позначена мотивом розірвання та воскресіння (вбивство титанами й повторне відродження за волею Зевса), що символізує вічне коло життєвих сил природи. Саме ця здатність до постійного оновлення

робить культ Діоніса фундаментом античних містерій, ритуальних танців, оргіастичних свят і театральних дійств, з яких виріс грецький театр. Ніцше визначав міф як дзеркало людської природи, у якому відображаються дві взаємопов'язані сторони буття – сон та активне життя, що відповідають ілюзії та емпіричній реальності. Ніцше приходять до парадоксального висновку про те, що людина, маючи вибір між реальністю та ілюзією, несвідомо тяжіє до ілюзії, оскільки її внутрішній інстинкт прагне створення метафізичного світу образів і символів. Мислитель вважав, що Істинно-Суще або Першоєдине є вічно стражденим і внутрішньо суперечливим, але водночас потребує звільнення через народження радості та краси у формі ілюзорних видінь. Людина, як частина цього Першоєдиного, відчуває потребу в ілюзії, адже в емпіричному досвіді сприймає буття як безперервне становлення в часі та просторі, що й становить її уявлення про реальність (Nietzsche, 1988, s.39).

У цьому контексті міфологія постає не лише як відображення буденного життя, а як простір, у якому людина уявляє себе героєм, здатним виходити за межі власних обмежень. Героїчна міфологія демонструє, що людство завжди прагнуло перевершити себе – заради кохання, родини, рідної землі, справедливості чи високих ідеалів. Це вказує на глибоке розуміння сутності людини в античній культурі: міф стає дзеркалом потенційно безмежних можливостей людського духу, здатного реалізувати внутрішню волю до перемоги над обставинами. Саме через цю ірраціональну потребу в ілюзії народжується аполлонічний світ мистецтва, у якому, за Ніцше, людина отримує вищу форму задоволення – «ілюзію в ілюзії». Сновидіння та художні видіння дозволяють на мить вийти за межі емпіричного світу та відчути себе частиною космічного буття. Тут з'являється символіка аполлонічної краси, покликана виправдати життя перед лицем страждання та смерті.

Одним із найяскравіших символів трагічності буття у Ніцше стає легенда про мудрого Силена, супутника Діоніса. За переказом, цар Мідас довго переслідував Силена, прагнучи дізнатися від нього, що є найкращим для людини. Коли ж Силен нарешті потрапив до нього в руки, він спочатку мовчав, а потім із гіркою іронією відповів: «Нещасний рід

людський, діти випадку і потреби! Найкраще для вас – не народжуватися, не бути взагалі, бути ніщо. Друге за добром – швидше померти». Ця «страшна мудрість Силена» узагальнює античне відчуття трагізму буття і водночас перегукується з думкою самого Ніцше: життя є стражданням, а людина приречена на нього від самого народження (Nietzsche, 1988, s.35). Філософ, інтерпретуючи грецьку міфологію, фактично торкається першої з чотирьох благородних істин буддизму, хоча подає її у європейській культурній формі.

Німецький філософ підкреслює, що греки створили своїх богів не лише зі страху перед силами природи, а передусім із глибокої потреби виправдати власне існування. Початковий титанічний пантеон, сповнений жаху і темряви, поступово трансформувалася в олімпійський світ радості й гармонії завдяки аполлонічному інстинкту краси. Для гомерівської людини, яка гостро відчувала трагізм життя, олімпійці стали своєрідним художнім «перемир'ям» із жорстокою дійсністю. Боги не просто панували над людьми – вони жили їхнім життям, тим самим виправдовуючи людське існування. Найбільшим страхом для грека була швидка смерть, а другим – постійна підлеглисть смерті. Саме тому навіть найвеличніший герой, за Ніцше, не вважав негідним прагнути продовження життя, хай навіть у скромній і принизливій формі (Nietzsche, 1988, s.37).

Отже, у трагедії, на думку Ніцше, відбувається синтез аполлонічного та діонісійського начал: гармонійна форма й упорядкованість поєднуються зі стихією колективного екстазу, страждання та відродження життя. Через міф і трагедію Ніцше повертає європейській культурі усвідомлення глибокої ірраціональної енергії, яка лежить в основі творчості та людського існування. Містика діонісійського культу, переосмислена філософом, виявилася близькою сучасній людині, бо відкрила шлях до примирення зі стражданням через красу та мистецтво. У XX – XXI столітті ніцшеанський образ Діоніса надихнув експресіонізм, авангардний театр і кінематограф, де домінують ідеї екстатичного переживання, руйнування форми, звільнення підсвідомого. До прикладу, кінематографія Сергія Параджанова відображає діонісійську естетику, що розгортається в трьох вимірах: хаос, страждання, соціум. Нове прочитання

хаосу як джерела творчості, страждання – як шляху до очищення, соціального – як перемоги над самотністю – сформували метафору вічного повернення життя через страждання та воскресіння і духовне переродження. Кінематограф є не лише технічною інновацією модерної епохи, а й історичним спадкоємцем античного театру. Його естетика розвиває давні моделі колективного переживання, катарсису і драматичного конфлікту. Досвід античної культури, зафіксований у поезії театру та міфологічних образах, продовжує жити в кіно як у мистецтві, що одночасно зберігає і трансформує тисячолітню культурну пам'ять людства.

Дуже важливо усвідомити специфіку кінематографа як нового виду мистецтва, який постає на межі XIX–XX століть. Кіно з'явилося як культурний феномен у 1895 році, коли брати Огюст та Луї Люм'єр організували перший публічний показ кінострічки в паризькому «Grand Café» на бульварі Капуцинів. Ця подія – демонстрація фільму «Вихід робітників із фабрики Люм'єр» (*La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*) – вважається відправною точкою історії кіно та символізує початок нового виду візуального мистецтва. Отже, кінематограф – це мистецтво оповіді за допомогою рухомого зображення, що спирається на оптичні принципи (затримку зору, феномен ф), а також фотографію як технологію, що перейшла до серійного зображення на плівці. Це – синтез технічних винаходів і художнього виразу, що дозволяє не лише фіксувати реальність, а й трансформувати її в образ, оповідь і символ (Cook & Sklar, 2025).

Іншими словами, за допомогою технічних засобів кіно має можливість фіксувати реальність, а також створювати ілюзію, тому перша назва кіно «ілюзія». Так, перші кіносеанси Люм'єрів стали справжньою сенсацією: глядачі, які побачили на екрані рухомий поїзд у фільмі «Прибуття потягу на вокзал Ла-Сьота» (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1896), інстинктивно відсувалися від екрану, сприймаючи зображення як реальність, а після закінчення фільму почали шукати потяг на сцені за екраном. Таким чином, кіно згодом перетворилось на самостійне і масове мистецтво. Особливістю кіно є те, що одного боку, воно є мистецтвом, а з іншого – індустрією. Важливо вказати на різницю між театром і кіно для розуміння специфіки і значення двох

соціокультурних феноменів. Театр – це одномоментна дія, це живий, неповторний акт, що відбувається одночасно для усієї аудиторії. Кожен спектакль унікальний, змінюється сама енергетика, акторська імпровізація, реакції глядачів – і ніхто не може повторити назад виставу. Однак актори, що знімаються в кіно, часто навіть не уявляють яким буде результат: позитивним чи негативним. Кожен дубль – це фрагмент, який не формує цілісного уявлення про мистецький продукт. В кіно діяльність акторів виступає, як фіксована дія, яку можна відтворювати необмежену кількість разів, що не впливає на реакцію аудиторії в момент перегляду. А в театрі актори відчують емоційний контакт з глядачем, тобто відбувається зворотній зв'язок, що робить постановку живою і неповторною. Попри це, і театр і кіно у XXI столітті залишаються найвпливовішими видами мистецтва, в яких до сьогодні діє аристотелівський катарсис, що сприяє очищенню, оздоровленню і піднесенню людської душі.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Проаналізувавши феномен театру і кіно в проекції античної культурної спадщини, можна стверджувати, що ці дві мистецькі форми у своїй єдності зберігають тісний зв'язок із давньогрецькою філософією, міфологією та естетикою. Як театр, так і кінематограф беруть свій початок з міфу – як способу осмислення буття, а через принцип мімезису в мистецтві втілюється універсальна здатність людини до наслідування, інтерпретації й трансформації реальності. Аристотелівське визначення трагедії, побудоване на поняттях дії, катарсису і структури міфу, стало основою європейської драматургії та кінематографа, а його акцент на очищенні через емоції залишається актуальним для сучасного глядача. Така трансформація мистецького простору вимагає переосмислення основоположних категорій поезики, зокрема трагедії, мімезису та катарсису, що були сформульовані Арістотелем у «Поезиці».

Філософія Ф. Ніцше, що переосмислює діонісійський міф, повертає у фокус уваги ірраціональні, екстатичні аспекти творчості, страждання та переродження, які є ключовими як у античному театрі, так і в авангардному кіно. Трагедія, за Ніцше, – це форма культурного примирення зі стражданням через красу, а сам

міф – не архаїчний залишок, а живий механізм творення ідентичності.

Таким чином, у сучасному театрі й кіно продовжують функціонувати ті ж естетичні та філософські моделі, що були закладені ще в античності, однак вони набувають нових

форм, актуалізуючись через технічні засоби, віртуальні середовища та зміну способів сприйняття. Це свідчить про безперервність культурної пам'яті та необхідність системного міждисциплінарного осмислення художніх практик у світлі класичних першоджерел.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Аристотель. Поетика. Київ: Мистецтво, 1967. 130 с.
2. Cook D. A., Sklar R. History of film. *Encyclopaedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/art/history-of-film> (дата звернення: 06.08.2025).
3. Dimitrova Z. *Theatre and the Virtual: Genesis, Touch, Gesture*. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2022. 166 p.
4. Groh A. *Theories of Culture*. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2020. 342 p.
5. Iudova-Romanova K., Humenyuk T., Horevalov S., Honcharuk S., Mykhalov V. Virtual Reality in Contemporary Theatre. *ACM J. Comput. Cult. Herit.* 2023. (4) 75, P. 1–11. DOI: 10.1145/3524024. (дата звернення: 06.08.2025).
6. Nietzsche F. *Die Geburt der Tragödie. Sämtliche Werke Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden KSA* / hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988. Bd.1. S. 9 – 156.

#### REFERENCES:

1. Arystotel. (1967). *Poetyka [Poetics]*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
2. Dimitrova, Z. (2022). *Theatre and the Virtual: Genesis, Touch, Gesture*. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
3. Cook, D. A., & Sklar, R. (2025, August 2). *History of film*. In *Encyclopaedia Britannica*. The Editors of Encyclopaedia Britannica. Retrieved August 6, 2025, from <https://www.britannica.com/art/history-of-film>
4. Groh, A. (2020). *Theories of Culture*. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
5. Iudova-Romanova, K., Humenyuk, T., Horevalov, S., Honcharuk, S., Mykhalov, V. (2023). *Virtual Reality in Contemporary Theatre*. *ACM J. Comput. Cult. Herit.* (4) 75, 1-11. <https://doi.org/10.1145/3524024>
6. Nietzsche, F. (1988). *Die Geburt der Tragödie* (G. Colli & M. Montinari, Eds.). In *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* (Vol. 1, pp. 9–156). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Дата першого надходження рукопису до видання: 21.08.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 18.09.2025

Дата публікації: 07.11.2025