

АКТУАЛІЗАЦІЯ ПОЕТИЧНОГО МИСЛЕННЯ У СУЧАСНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ
ТА ЕКРАННИХ ФОРМАХ

Антоніна КІКОТЬ – доктор культурології, професор,
Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
<https://orcid.org/0000-0001-6927-4892>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1133>
antonina_kikot@xdak.ukr.education

Цитування:

Кікоть А. Актуалізація поетичного мислення у сучасних театральних та екранних формах. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 157–163. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1133>

Досліджуються механізми актуалізації поетичного мислення в театральних і кіно практиках XXI ст. (з акцентом на період 2024-2026 рр.), зокрема, монтажність, ліризм, метафоричність, яскрава емоційність і розвинена почуттєва сфера, музично-пластична структура, взаємозв'язок і синергія виразних засобів театру і кіно. Соціокультурними чинниками повернення поетичного мислення, поетичності загалом на сцену і екран є умови війни, що сприяють переосмисленню національної, культурної ідентичності та самоідентичності, що, у свою чергу, потребує нової художньої мови осмислення досвіду. Сучасний український театр виконує націєтворчу функцію та є орієнтованим на моделювання майбутнього стану суспільства.

Ключові слова: поетичний театр, поетичне кіно, поетичне мислення, поетичність, метафоричність, символіка, художній образ.

Постановка проблеми. Поетичне мислення в українському мистецтві та культурі загалом виявляє стійкий внутрішній континуум, що дозволяє говорити про поєднання театральних практик (зокрема, втілення драматургії Лесі Українки) з новітніми формами кінематографа. Ця неперервність є не стільки безпосереднім наслідуванням, скільки виявляється на рівні глибинних художньо-філософських смислів. Відбувається розмиття меж між театральними практиками і кіно. Кіно набуває рис перформативності, а кінематографічність театру реалізується через використання художньо-виразальних засобів екранних видів мистецтва. Звернення до простору колективної рефлексії, терапії та національної самоідентифікації, які реалізуються в поетичному театрі та кіно, є актуальним в умовах війни.

Останні дослідження і публікації. Н. Липківська звертається до визначення ролі екранних засобів театру на прикладах постановок таких режисерів як Д. Богомазов, О. Крижанівський, М. Голенко, А. Бакіров та А. Білоус. Аналізуються трансформація сценічного простору; нова візуальність, що дозволяє розширити межі фізичної сцени до створення віртуальних світів; інтерактивність [1]. Б. Струтинський досліджує сучасний стан театру в Україні, аналізує важкі ситуації, з якими зіштовхнувся театр від початку війни, спільні тенденції розвитку та проблеми, які доведеться долати [2]. У статті Л. Хоролець «Проблематика театральних постановок драматичних творів Лесі Українки» аналізуються режисерські підходи, нові художні форми та адаптація неоромантичної поезики Лесі Українки до вимог сучасної театральної естетики [3]. В. Галатська досліджує роль медіаметафори в українському театрі на матеріалі провідних професійних видань: «Кіно-Театр», «Український театр», «Просценіум» тощо; визначає спільні тенденції репрезентації театральної сцени, такі як руйнування стереотипів, експериментування зі змістом, технологічні трансформації [4]. Е. Сепші підкреслює значення ритуальності та тілесної присутності у формуванні театрального досвіду, а також пропонує методологічну рамку для аналізу театру як простору символічної та перформативної комунікації [5]. С. Важинський досліджує процес формування образу сучасного українського театру через експериментальність, використання сучасних технологій, взаємодію з глядачем, а також роль театрального мистецтва у формуванні громадської свідомості [6].

Мета статті – визначити активне повернення поетичного мислення в культурно-мистецький процес. Матеріалом аналізу обрано культові постановки в театрі за творами Лесі Українки (2024-2026 рр.) та кіно («Памфір») як репрезентативні приклади актуалізації поетичного мислення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасний український театр формується в умовах війни, яка змінює соціокультурне тло суспільства. Дедалі театр стає простором колективної рефлексії, арт-терапії, національної самоідентифікації та пошуку сенсів.

Із початком війни деякі театри припинили свою діяльність, чимало акторів стали волонтерами, пішли на фронт захищати рідну землю. «З іншого боку, війна стала каталізатором, який запустив і прискорив якісні зміни в українському театрі: перехід на українську мову, відмова від російської культури, усвідомлення необхідності зміни репертуарної політики та збільшення уваги до сучасної

української драматургії. Дедалі частіше постає питання про роль театру у російсько-українській війні та розгляд театру і культури як зброї. Український театр став більш цікавим для світу і, насамперед, для європейських країн – значно зросла кількість гастролей, участі у фестивалях, копродукцій та постановок українських режисерів на європейських сценах» [2; 30]. Сучасні вистави та інші форми сценічного мистецтва (перформенс, балет, театр ляльок, інтерактивні й імерсивні вистави тощо) активно звертаються до тем війни, втрати та людського досвіду в умовах катастрофи. Водночас відбувається повернення на українську сцену класики, особливо з т. з. її поетичного осмислення.

Новий імідж українського театру «залежить від багатьох чинників, включаючи історичний аспект, соціокультурні умови, художні інновації, міжнародні контракти, стратегії просування та сприйняття аудиторії. Розуміння цих процесів і ефективно використання отриманих знань допоможе зміцнити позиції українського театру у світовому культурному просторі та сприятиме його подальшому розвитку» [6; 19]. Важливо, що сучасний театр закладає основи майбутнього українського суспільства. У цьому сенсі поетичне мислення постає як передбачення, спосіб художнього осмислення того, що тільки зароджується і ще не набуло чітких соціальних форм.

Невипадково, що в останні роки в українському театрі відбувається глибоке занурення у творчість найяскравішої представниці поетичного театру Лесі Українки. При цьому під поняттям поетичного театру маємо на увазі не стільки жанр чи віршований або ритмізований текст, скільки світобачення авторки. Це контекст, у якому поетичність стає інструментом національного висловлювання. Існує декілька визначень поетичного театру, кожне з яких акцентує увагу на певних характеристиках, наприклад, на поєднанні здобутків етнонаціональної спадщини і філософської української думки або визначенні конфлікту, який обов'язково повинен мати світоглядний характер. На сучасному етапі розвитку поетичний театр більшою мірою визначається як мистецька течія, де провідну роль відіграють образно-ритуальні структури, візуальна композиція та пластика. Поетичне слово або текст залишається базовим елементом для розвитку й інтерпретації різних аспектів театрального мистецтва. У поетичному театрі емоції, почуття та сенси передаються через образність і ритм мови. Отже, поетичне слово перетворюється на дію в контексті міфологічної реальності.

Концепція поетичного театру корелює із поняттями поетичного мислення і поетичності як такої. При цьому поетичне мислення визначається як спосіб художнього осмислення реальності, у якому смисл структурується через художній образ, символ, метафору, архетип, емоційно-почуттєве втілення та пластичне рішення. А поетичність – це характеристика художньої форми, що виявляється у багатозаровості смислів, їх символічній насиченості та асоціативності.

Поетичне мислення визначається як особливий тип художньої свідомості, що відкидає логічно-раціональне осмислення реальності та ґрунтується на образності, міфологічності та символічності. Отже, поетичне мислення презентує домінанту художніх образів над поняттями, переживання над поясненнями та відсутність жорсткої причинно-наслідкової логіки.

«Драматургія Лесі Українки суголосна сьогоденню і відповідає естетичним і громадянським завданням, які нині стоять перед нашим мистецтвом. Її вкрай потребує український театр. Драматургія поетеси дуже вимагає сучасного, але своєрідного філософського і поетичного театру. Щоб домогтися її відповідного звучання, треба жити ідеєю українського мистецтва, ставлячись з великим пієтетом до Лесиноного слова» [3; 214]. Нині в Україні важко знайти театр, в репертуарі якого не було б вистав за творами Лесі Українки. Тільки за останні 2 роки вийшла чимала кількість вистав за п'єсами «Лісова пісня», «Кассандра», «Камінний господар», «Твій хтось» (на матеріалі листів, щоденників та творів Лесі Українки) тощо. Розглянемо деякі з них.

Вистава «Лісова пісня» у Рівненському обласному академічному музично-драматичному театрі (2025 р.) вирізняється магічною атмосферою, де конфлікт двох світів (людської спільноти і природи) втілюється через автентичну музику, хореографію та символічні костюми. Авторка костюмів О. Тарутя об'єднала функції режисерки і художниці-постановниці, що дозволило створити абсолютну візуальну єдність, коли кожний рух актора узгоджується з пластикою його костюма.

Загальновідома концепція, коли людина створює костюм і виражається через нього. Але більш цікава друга концепція, коли костюм магічно створює особистість (Р. Барт). Саме таку функцію виконують костюми, створені художницею. Костюми міфічних істот (Лісовика, Водяника, Перелесника) виглядають як частина лісового ландшафту, поєднуючи в собі фактури, схожі на кору дерева, мох, листя та коріння. Замість типових яскраво-зелених кольорів художниця обирає глибокі кольори лісових сутінків, що підсилює атмосферу містики і драми.

Символізм образу Мавки демонструють зміни в костюмі: від ефірної, прозорої сукні на початку (символ волі та духу) до важкого приземленого одягу невістки у людській хаті, що символізує втрату свободи. У костюмах Лукаша, його матері, Килини простежується художня стилізація традиційного

волинського одягу. Для костюмів використовуються натуральні тканини з додаванням об'ємних декоративних елементів, які створюють ефект багатошаровості та містичності під специфічним театральним освітленням.

Поетичне мислення оперує художніми образами, які втілюються в театрі за допомогою багатьох елементів: музично-шумового оформлення, світла, костюмів як рухомої декорації. Такий синтез елементів і засобів безпосередньо співвідноситься з поетичним мисленням, у якому образ, слово, ритм і пластика функціонують як єдина смислотворча структура. «Сучасний театр активно використовує символи, метафори та інші мовні засоби для створення художнього враження та впливу на глядача. У цьому контексті неологізми та візуальні меми розглядаються як аналогії до театральних елементів, що функціонують як засоби впливу через вербальні структури» [4].

Яскраву метафоричність демонструє вистава «Лісова пісня» у Тернопільському академічному українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка (2026 р.). Режисер-постановник О. Мосійчук актуалізує метафору нерозривного зв'язку між світом людей і стихіями, де Мавка – чиста душа, що не відчуває страху, жадібності, соціальних заборон, а Лукаш уособлює втрачений потенціал. Сопілка у його руках – це Божий дар, який він зраджує заради матеріального добробуту.

Сценографія вистави мінімалістична, але багатозначна. Метафора вертикалі підкреслює велич природи; дерева та лісові істоти подаються як вищі за людей. Водночас метафора клітки трактує соціальні норми і побут матері та Килини як те, що обмежує вільний дух Мавки. Побут як іржа знищує щирі почуття. Кольори та світло виконують функцію емоційних маркерів. М'яке зелене світло супроводжує моменти гармонії між Мавкою та Лукашем, а тривожні червоні та холодні сині кольори символізують зраду Лукаша.

У виставі велике значення має живий звук і народний спів. Мавка чує ліс, тоді як люди (окрім дядька Лева) не чують його. Метафорично це означає здатність чути власну совість і голос Всесвіту. Мелодія сопілки, лейтмотив, зв'язує світ реальний і міфічний, коли сопілка замовкає – гине душа і кохання. Під час війни всесвіт «Лісової пісні» демонструє ідею духовного піднесення в умовах тяжких випробувань, високість духу над буденним, заклик зберегти сакральність української культури, і це дуже актуально.

У Київському академічному театрі ляльок «Замок на горі» вистава «Лісова пісня» (2025 р.) надихається глибоким символізмом, де маски і ляльки грають ключову роль у створенні містичної атмосфери. Важко переоцінити значення маски в поетичному театрі і світовій культурі в цілому. Маска презентує метафору і міф, магію і символ, а також наділена сильною емоцією і чуттєвістю.

Маски-образи міфічних істот (Лісовик, Водяник, Перелесник, Той, що в скелі сидить і Той, що греблю рве тощо) підкреслюють їх неживу природу, є гротескними, схожими на примар. Художник М. Данько працює в модерновому стилі з елементами глобал-ф'южн, що поєднує українські етнічні мотиви з сучасним підходом до ляльки. Художник створив магічний простір, де лісові істоти виглядають як загадкові та часом небезпечні сили природи. Це синтез дерев'яних конструкцій, ниток, пір'я, стрічок, колосків тощо. Неймовірні очі та феєричні капелюхи-перуки.

У виставі гармонійно поєднується гра ростових ляльок і маріонеток із грою реальних акторів. Саме в образі Мавки відбувається таке поєднання, де маска і грим підкреслюють її ефемерність та ніжність. Лялька відображає душу Мавки, її перетворення та крихітність. Слід додати, що Мавку оточують квіти, які презентують її красу, наче на екрані, схожі на дощ із квітів. Використання масок дозволяє глибше передати метаморфози героїв, не тільки Мавки, а й перетворення Лукаша. Отож, у виставі поєднується майстерна робота з масками, рухомими об'ємними ляльками та «живим» планом, де актори занурюються у лісовий всесвіт.

Український драматичний театр «Заграва» у Канаді (м. Торонто) здійснив постановку «Лісової пісні» (2024 р.), що мала великий успіх. У виставі поєднуються міфічні та філософські мотиви, втілюється чарівність і магія української природи. Театр «Заграва» вже понад 70 років популяризує українську культуру за межами України. Останнім часом театральний колектив поповнився молодими креативними українцями. Така хвиля оновлення дарує нове дихання театру, зміцнює його позиції як важливого культурного осередку української громади в Канаді.

Вистава «Лісова пісня» ставиться не лише в драматичному, а й інших видах театру, формах та жанрах. У Національній опері України поставлено балет за мотивами драми-феєрії Лесі Українки (2025 р.) на музику М. Скорульського. Незважаючи на складнощі «перекладу» тексту на музично-хореографічну мову, у балеті найточніше відтворено зміст твору, емоційність, збережені головні персонажі та сюжетні події. Основна філософська ідея у цій постановці пов'язана з образом Лукаша – простого сільського хлопця, але музично обдарованого, емоційно-чуттєвого, спроможного бачити

красу Мавки і закохатися в неї. Але він слабкий, зрікається свого кохання і втрачає світло у своїй душі.

Домінуючими рисами партитури балету є емоційна насиченість, мелодійність, ліризм та романтична окриленість. Це досягається за рахунок народнопісенних мотивів, зокрема, музичного фольклору Волині. Центральне місце в музиці посідає втілення глибоких переживань Мавки та Лукаша. Хореографія балету базується на поєднанні елементів класичного і українського народного танцю. Пластика, звук, ритм визначають поетичність балету.

Драматургія Лесі Українки в сучасному театрі актуалізується як простір архетипних образів, де поєднуються міф, історія та екзистенційний досвід людини. «У театрі «реальні події» постають як метафори, тісно пов'язані з ритуалами. «Поетичний ритуал» мистецтва виходить за ці межі, стаючи саморефлексивним і таким, що ставить під питання самого себе. Глядач сприймає цей самозамкнений об'єкт анаморфно, коли йдеться про ритуал. Іншими словами, лише занурення в ритуал робить певні смисли видимими» [5; 67]. У даному контексті ритуал сприймається як традиційний порядок символічних дій, що супроводжує важливі моменти життя.

«Поетичний ритуал» можна спостерігати у виставі «Кассандра». Це спільний проєкт двох потужних столичних театрів: Національного академічного драматичного театру ім. Лесі Українки і Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка (прем'єра навесні 2026 р.). У виставі переосмислюється античний міф крізь сучасний досвід війни. Надзавдання режисера Гжегожа Яжини – висвітлити узагальнені історії жінок, які споконвіку потерпають від світових конфліктів. З української сцени вустами Кассандри промовлятимуть усі жінки, на долю яких випало жити в умовах війни. Це буде поєднання сучасного і античного текстів крізь оптику подій в Україні.

У сучасному українському мистецтві все частіше використовується принцип інтермедіальності, зокрема між сценою і екраном. Театр стає візуально акцентованим, використовує екранні види мистецтва, а кіно наближається до сценічної присутності, використовуючи довгий план, фактуру простору та тілесність. Обидва мистецтва презентують спільну мову, зокрема, поетичну. Театр і кіно об'єднують споріднені художньо-виразні засоби, наприклад, просторова композиція, принцип живої присутності, монтаж уваги, ритмізація руху, тілесна експресія, символіка світла і темряви як носіїв смислу тощо. Джерелом сучасної сценічної та кінематографічної поетики стає українська обрядовість і ритуал як кульмінація обряду бере на себе функцію впорядкування катастрофічного досвіду.

«Однією з визначальних тенденцій сучасної сцени є превалювання візуального образу (відеоряду) над рядом вербально-змістовним. Очевидно, що саме візуальними каналами нині передається чи не найбільший масив естетичної інформації, і серед цих каналів посилюється значення та частіше використання новітніх технічних засобів» [1; 105]. Насамперед, це екранні засоби, такі як кіно, мультиплікація, відеоарт, інсталяція тощо.

Українське поетичне кіно актуалізувалося у 60-ті роки минулого сторіччя у творчості С. Параджанова, зокрема, у фільмі «Тіні забутих предків». Нині яскравим прикладом поетичного кіно можна назвати фільм «Памфір». Обидва ці фільми, при всіх їх диференціаціях, мають певні збіги. Місце дії – Західна Україна (у першому випадку події відбуваються на Гуцульщині та Закарпатті, у другому – на Буковині та Прикарпатті); естетика природи; народне світосприйняття вибудовується з використанням свят, обрядів, ритуалів; яскравість національних костюмів як візуальний знак ідентифікації та візитівки української культури; специфіка пластики, ритму в контексті тілесності; показ на екрані не тільки акторів, а й реальних людей, місцевих мешканців.

Фільм Д. Сухолиткого-Собчука можна презентувати як модель сучасного українського поетичного кіно. «Памфір» насичений символізмом, який поглиблює його поетичність. Саме значення назви фільму є символічним. За словами головного героя Леоніда, це його родинне прізвище (бо так звали його батька і діда), і походить воно від назви каменю. Леонід дійсно схожий на камінь не тільки зовнішньо, але й характером, усією своєю поведінкою. Його обличчя і фігура начебто грубо витесані з каменю, він холодний і нелюдимий до всіх, окрім своєї сім'ї, особливо сина. Син – єдине світло у житті Памфіра та його найбільша цінність. Остання розмова з сином відбувається при світлі ліхтаря, що уособлює символи світла і темряви. Світло яскраво спалахує та за мить гасне, як і життя головного героя.

Памфір постає як образ родинної сили, провини, батьківського обов'язку та жертвового переходу. Водночас ім'я героя функціонує як символічна характеристика сили та архаїчності, і у такий спосіб презентує узагальнений образ сучасного українця. Цей колективний портрет некомфортний, суперечливий та не дуже зрозумілий. Водночас він уособлює українську бунтівну природу, де гідність та волелюбство передаються з покоління в покоління.

Простір Буковини у фільмі подається як художній космос. Цей простір працює не як тло, а як активне середовище смислів. Естетика природи створює барвистий антураж; символіка лісу, який завжди уособлював для українців життєдайну силу, таємничість та загадковість. Фільм знято крупними планами, тому у кадрі немає лісу як такого, обов'язково є людина. Наприклад, Памфір із подільниками біжить серед дерев, і ліс приглушує його важкі кроки, начебто намагаючись приховати, захистити. Буковина постає територією переходу, межі, яку змушені постійно перетинати герої фільму, оскільки живуть у прикордонні, не лише географічно-територіальному, а й метафізичному. Це кордон між законом і кримінальним порядком, між родиною і звичаєм, між церквою і язичницькою стихією, що розгортається під час святкування Маланки. Як відомо, Маланка – це українське свято зимового циклу напередодні Святого Василя. Завдяки карнавальній формі воно репрезентується як свято перевтілення і переродження. Перевтілення тут позиціонується як спосіб художнього оголення сутності особистості, виділення «зерна» образу. Важливим обрядом Маланки є «водити козу», доки закінчиться боротьба між світлими і темними силами, і світло переможе темряву. «Водять козу» по всій Україні, але буковинська Маланка має свої особливості, наприклад, обрядові перевдягання у звірів і міфологічних істот, танцювальний двобій тощо. Обрядова кульмінація фільму підкреслює існування Памфіра на межі двох світів, і тут треба звернутися до поняття «всесвіт Памфіра», наповненого художніми образами, символами, метафорами, емоціями і сильними почуттями, тобто всім тим, що є характерним для поетичного кіно.

Документальний фільм Д. Сухолиткого-Собчука «Красна Маланка», матеріали виставки «Памфірова Маланка. Танок життя і смерті», інтерв'ю з режисером указують, що він осмислював Маланку як культурну самоідентифікацію і поєднання кількох локальних традицій. Це не етнографічна декорація, а структура, що організовує часопростір, атмосферу, мотив перевтілення і стає кульмінацією фільму. Маланка певною мірою є драматургічною матрицею усього фільму. Сильним пластичним рішенням під час свята є чоловічий танок, головна мета якого перетанцювати суперника, у такий спосіб перемогти його і, головне, дожити до світанку. Це своєрідна метафорична чоловіча дуель. Спільне поле народного карнавалу містить не лише святковість, а й загрозу темних сил, яку треба подолати. Карнавальна харизма Маланки втілюється через костюми і маски.

Функція маски завжди пов'язана з трансформацією і перевтіленням, можливістю змінити свою звичну сутність на іншу. Це відміна заборон, іноді саме в масці реалізується справжня сутність людини. Невипадково, що Памфір з'являється у масці ведмедя, який є символом сили, витривалості, хитрощів і люти до ворогів в українській обрядовості. Це хазяїн, вуйко, лісовий «архімандрит». Цікавим звуковим супроводженням образу є гарчання Памфіра. Він гарчить і вчить цьому свого сина. Наближеність героя до тваринного світу, використання образу звіра формують особливу пластику. Людина втрачає чіткі межі між культурою і природою, і в цьому також проявляється поетичне мислення.

Треба підкреслити, що буковинські маски не «красиві», вони навіть лякають, але вони могутні, випромінюють предметну містичність та символізм у цілком реалістичну історію.

Поетичність фільму також будується на автентичному гуцульському діалекті та атмосферній музиці, яка не є фоном, а звучить в кадрі. Наприклад, персонаж співає пісню, або вона звучить з радіо (дієгетична музика). Музика у фільмі – це експресивне поєднання автентичних українських інструментів та сучасних мотивів.

Порівнюючи особливості поетичного мислення в театрі (на прикладі вистав за п'єсами Лесі Українки) і кінематографі (на прикладі фільму «Памфір»), слід підкреслити, що в драматургії Лесі Українки персонажі функціонують як носії універсальних смислів. Головні герої (Мавка, Кассандра, Дон Жуан) виходять за межі конкретної історичної ситуації. Подібну логіку втілює герой «Памфіра», який, попри соціальну визначеність, набуває рис архетипної постаті – носія сили, провини та жертвності. Отже, і в театрі, і в кіно герой набуває надіндивідуального виміру, що є ознакою поетичного мислення.

Для Лесі Українки характерною є драматична композиція, яка використовує ритуал, обрядовість, а кожна подія набуває символічного характеру. У «Памфірі» цю функцію виконує свято Маланки як система перевтілення, карнавальний вихід особистості за межі себе звичайної, як межовий стан і кульмінація (вища точка дійової напруги). Таким чином, обрядовість і ритуальність виступають універсальною формою організації поетичного досвіду.

Слово в поетичному театрі має високу щільність смислу і діє як втілення філософської напруги. У «Памфірі» значення слова посилюється на контрасті з мовчанням, деякі його значення відображає жест, тіло, простір. Поетичне слово трансформується, але не зникає, воно переходить у пластичну і візуальну форму. У творах Лесі Українки конфлікт завжди має світоглядний характер, між вірою і

сумнівом, між свободою і долею. Наприклад, у «Лісовій пісні» конфлікт розгортається між двома світами: людським (побутовим, матеріальним) і природним (міфологічним, духовним). У «Памфірі» конфлікт як вирішення метафізичної напруги виникає між християнством і архаїкою, між родинною етикою і законом тощо. Конфлікт у поетичному театрі й кіно не є соціальним у вузькому сенсі, а має екзистенційний характер.

Простір у поетичному мистецтві існує як символ, метафора, міф, у будь-якому випадку, не просто декорація, а носій смислу. У Лесі Українки простір здебільшого умовний, символічний. У «Памфірі», на перший погляд, конкретний (Буковина), але працює як міфологічний простір і формує світ як замкнену систему (всесвіт Памфіра). Трагічне є формою існування героя. І у виставах за п'єсами Лесі Українки, і у «Памфірі» герой не уникає трагічної долі. Отже, трагічне в українському поетичному мисленні пов'язане з прийняттям, а не запереченням неминучого.

Висновки. Сучасне українське мистецтво звертається до поетичного мислення тому, що саме такий тип художнього висловлювання виявляється придатним для роботи з досвідом національної вразливості, гідності та незламності. Вистави за творчістю Лесі Українки та фільм «Памфір» демонструють різні історичні форми існування поетичного мислення, в яких зберігається спільна змістовність, а саме, архетипізація героя, ритуальна або обрядова організація дії, символічна насиченість образу та метафізична напруга конфлікту. Це дозволяє визначити сучасний український театр і кіно як інноваційне переосмислення традиції та їх наповненість поетичними смислами.

Перспективи подальших досліджень можуть торкатися нового «перевідкриття» класичної поетичної школи в контексті національної ідентичності, образної лексики сцени та модерністської традиції Леся Курбаса.

Список використаної літератури

1. Липківська Н. Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2018. Вип. 1. С. 103-115. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759x.1.2018.144964>.
2. Струтинський Б. Д. Український театр під час російсько-української війни: зміни, проблеми, тенденції. *Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. пр. Київ, 2023. Вип. 32. С. 30-35. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281318>.
3. Хоролець Л. Проблематика театральних постановок драматичних творів Лесі Українки. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 1. С. 209-215. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2021.229598>.
4. The mediametaphor of contemporary Ukrainian theatre (based on specialised printed publications of the period of Independence) / Valentyna Galatska et al. *Salud, Ciencia y Tecnologia – Serie de Conferencias*. 2024. Vol. 3. DOI: <http://dx.doi.org/10.56294/sctconf20241088>. URL: <https://www.scopus.com/pages/publications/85200674806?origin=resultslst>
5. Sepsi E. Methodological considerations and the hungarian context of reception. *Poetic images, presence, and the theater of kenotic rituals* / Enikő Sepsi. Routledge, 2021. P. 67-72. DOI: <https://dx.doi.org/10.4324/9781003163930-5>.
6. Vazhynskyi S. Forming the Image of Ukrainian Theater in the 21st century. *Current Issues of Mass Communication*. 2024. Iss. 36. P. 12-20. DOI: <https://doi.org/10.17721/CIMC.2024.36.12-20>.

References

1. Lypkivska N. Multymediyni zasoby na suchasniy teatralniy szeni. *Visnyk Kyivskogo natsionalnogo universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Stsenichne mystetstvo*. 2018. Vyp. 1. S. 103-115. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759x.1.2018.144964>.
2. Strutynsky B. D. Ukrainsky teatr pid chas rosiysko-ukrainskoi viyny: zminy, prodlemu, tendentsiy. *Naukovy visnyk Kyivskogo natsionalnogo universytetu teatru, kino i teledachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo* : zb. nauk. pr. Kyiv, 2023. Vyp. 32. S. 30-35. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281318>.
3. Khorolets L. Problematyka teatralnykh postanovok dramatychnykh tvoriv Lesi Ukrainky. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2021. № 1. S. 209-215. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2021.229598>.
4. The mediametaphor of contemporary Ukrainian theatre (based on specialised printed publications of the period of Independence) / Valentyna Galatska et al. *Salud, Ciencia y Tecnologia – Serie de Conferencias*. 2024. Vol. 3. DOI: <http://dx.doi.org/10.56294/sctconf20241088>. URL: <https://www.scopus.com/pages/publications/85200674806?origin=resultslst>.
5. Sepsi E. Methodological considerations and the hungarian context of reception. *Poetic images, presence, and the theater of kenotic rituals* / Enikő Sepsi. Routledge, 2021. P. 67-72. DOI: <https://dx.doi.org/10.4324/9781003163930-5>.
6. Vazhynskyi S. Forming the Image of Ukrainian Theater in the 21st century. *Current Issues of Mass Communication*. 2024. Iss. 36. P. 12-20. DOI: <https://doi.org/10.17721/CIMC.2024.36.12-20>.

**ACTUALIZATION OF POETIC THINKING IN CONTEMPORARY THEATRICAL
AND SCREEN FORMS**

Antonina KIKOT' – Doctor of Culturology, Professor, Professor
of the Department of Actor Skills, Kharkov State Academy of Culture, Kharkov.

The aim of this paper is to explore the active resurgence of poetic thinking in the cultural and artistic process. The material for analysis includes landmark theatrical productions, particularly those based on the works of Lesya Ukrainka (2024–2026), as representative examples of the actualization of poetic dramaturgy, as well as cinema (the film *Pamfir*). *Research methodology*. At the present stage of development of Ukrainian poetic theatre and cinema, which is accompanied by the actualization of poetic thinking, it is appropriate to apply both cultural studies and art criticism approaches. The cultural approach allows art to be examined within the broader context of culture as an integrated system of values and production meanings. The art criticism approach is also essential; it relies on methods of analyzing the artwork and the author's *creative work* (in this case, Lesya Ukrainka), as well as semiotic analysis to interpret the symbolic, figurative and emotional structure of poetic thinking. *Results*. The findings demonstrate that Ukrainian ritual culture serves as a source for contemporary stage and cinematic poetics. Ethnographic decorativeness is being replaced by rituality, which connects individual drama with collective memory, the present with archaic experience, and the everyday with the metaphysical. This allows us to define contemporary Ukrainian theatre and cinema as an innovative reinterpretation of tradition, enriched with poetic meanings.

Novelty. The concept of poetic thinking has been refined as a universal mode of artistic cognition through meaning-making, sensory-symbolic existence, and cultural self-preservation, based on examples from contemporary theatrical productions of Lesya Ukrainka's dramaturgy. A comparative analysis of these performances and the poetic qualities of the film *Pamfir* demonstrates the blurring of boundaries between dramatic, performative, and cinematic modes of thinking. *Practical significance*. The results of the study may be applied in further research on contemporary artistic and cultural practices, as well as in the academic work of master's and doctoral students. The topic can also be used in the development of lectures and seminars on Ukrainian poetic theatre and cinema.

Key words: poetic theatre, poetic cinema, poetic thinking, poeticity, ritual, metaphoricality, symbolism, artistic image.

Стаття отримана 16.01.2026

Стаття прийнята 24.02.2026

Стаття опублікована 28.05.2026