

М. М. Кисельов, Ю. І. Ковалів, Г. І. Веселовська, С. В. Тримбач

# Натуралізм

**НАТУРАЛІЗМ** (від лат. *naturalis* – природний) – система уявлень про світ, згідно з якою природа є єдиним універсальним принципом пояснення всього суцього без залучення містичного й надприродного. Н. властиві як матеріаліст. (механіст., вульгар., природн.-наук.), так і ідеаліст. (пантеїзм, гілозоїзм, панпсихізм) інтерпретації. У соц. філософії та соціології елементи Н. присутні в концепціях, що пояснюють розвиток культури та соціуму, виходячи з характеру природ. умов, у яких він відбувається (геогр. детермінізм, соціобіологія, природне право та природна мораль). У цьому аспекті Н. тлумачать як уособлення намагань пояснення склад. соц.-гуманітар. феноменів засобами природознавства, зокрема біології. Тому термін «натураліст», зазвичай, сприймають як синонім до «природознавець». В етиці Н. проявляє себе експлікацією гол. принципів моралі з природ. начала (гедонізм, евідемонізм, утилітаризм, екол. етика). У наш час говорять про більш складну й досконалу форму Н., що має давні традиції (її витоки – у системах природн. історії та натурфілософії, європ. романтизму, стародав. сх. світогляд. орієнтацій). Нині гостро постає потреба у своєрід. «натуралізації» гуманіст. ідеалу, всебіч. урахуванні цілісності люд. природи з її матеріал. і духов. характеристиками та «вписуванні» феномена людини в континуум природ. довкілля. У даному аспекті можна говорити про реабілітацію терміна «Н.», що традиційно розглядають як визначення однобіч. природн.-наук. підходу до вивчення склад. явищ люд. життєдіяльності. Природознавець і філософ В. Вернадський чітко розділяв фіз. і натураліст. розуміння природи, віддаючи перевагу останньому. Н. як домінування редукаціоніст. методології та як настійливе намагання звести складні явища (біол. і соц.) до більш простих – скоріше фіз., а не натураліст. розуміння природи. Набуває актуалізації Н. у розумінні нім. філософів Й.-В. Гете і В. Гумбольдта як цілісне світовідчуття, орієнтоване на реал. «життєвий світ» з усіма ознаками і властивостями. Н., де перетинаються процеси «натуралізації людини» та «гуманізації природи», де залучається не тільки розум, а й інстинкти, зокрема за умов сучас. екол. ситуації інстинкт самозбереження. Одним із проявів люд. мудрості вважають здатність дослухатися до своїх інстинктів. Н. у такому розумінні не тільки не ігнорує духов. світ людини, а сприяє його адекват. усвідомленню. За англ. філософом А.-Н. Вайтгедом, Н. романти. відродження був протестом проти виключення цінностей із традиц. наук. контексту, протестом з боку «органіцист.» бачення природи. Завданням сучас. філософії

він вважав виконання об'єднуваль. функції у наук. пізнанні для формування ціліс. наук. картини світу і подолання розриву науки з нашим естет. та етич. досвідом. Сучасні варіанти «наукового Н.» спираються на теорію інформації, загальну теорію систем, синергетику, теорію самоорганізації, глобал. еволюціонізм. У феномені та в теорії ноосфери вся історія людства постає як грандіоз. природ. процес. Своєрідною варіацією сучас. версії Н. є т. зв. екоцентризм. У цьому напрямку здійснюється світоглядна корекція усталених орієнтацій: людина попри всі її досягнення й відмінності від ін. представників тварин. світу, є одним із багатьох видів на планеті та органічно вписана в єдину глобальну екол. систему; люд. діяльність зумовлена не лише соц. й культур. чинниками, а й надзвичайно складними й різноманіт. зв'язками з природ. світом. Тому найвищу цінність має гармоній. розвиток (коеволюція) людини та природи. Усі фрагменти природ. оточення є самодостатніми і мають право на існування незалежно від того, корисні вони для людини чи ні. Людина є членом (громадянином) природного співтовариства і не повинна претендувати на привілеї лише тому, що розумна, навпаки, ця обставина покладає на неї додаткові обов'язки відносно довкілля.

М. М. Кисельов

## **Натуралізм у літературі**

Натуралізм – напрям у літературі й мистецтві, що виник наприкінці 19 – поч. 20 ст. у країнах Європи та США під впливом позитивізму, передусім ідей франц. філософа О. Конта. Філософія позитивізму виникла як реакція на значні успіхи в природн. науках. Прибічники Н. у зображенні людини та її середовища прагнули до наук. точності, ґрунтувалися на того-час. знаннях, пояснювали вчинки, дії та характер особи природн. законами. Н. не характерне узагальнення, типізація, натомість властиве намагання якнайправдоподібніше представити окремі епізоди, явища життя індивідуума, не оминаючи й фізіол. сторін його буття, виявів жорстокості тощо.

Натуралізм у літературі виник у 1870-х рр. у Франції, згодом поширився країнами Зх. Європи та США (творчість братів Ж. та Е. Гонкурів, Е. Золя, А. Сеара, Л. Енніка, певною мірою М. Крайцера, Г. Гауптманна, А. Стріндберґа, Г. Ібсена, К. Гамсуна, Ф. Норріса та ін.). Для нього характерні об'єктивіст., фактогр. відтворення довкілля, тяжіння до ілюзій. мімесису, пояснення зумовленості характеру людини соц.-біол. чинниками, зображення «грубих шматків життя». Саме це відрізняло Н. від близького до нього реалізму, який визнавав вплив на особу соц.-матеріал. оточення. Н. протистояв не лише інерції романтизму, а й тенденціям містицизму, католицизму, обстоював потребу «наукового погляду» на життя з його часто грубими формами. Франц. філософ і мовознавець Е. Літтре вбачав у Н. ознаки антич. епікурейства. Сучас. значення цьому поняттю надав франц. худож. критик Ж.-А. Кастаньярі у статті, опубл. 13 вересня 1863 на сторінках «*Curier de dimanche*», аналізуючи полотна Г.

Курбе, які протиставив картинам Е. Мане. Цей стиль вплинув і на маляр. роботи П. Деляроша, Ф. фон Уде, М. Пимоненка та ін., а також на театр. мистецтво (Е. Золя, «Naturalism au théâtre» («Натуралізм у театрі», 1881), менше – на музику (А. Шьонберг). Е. Золя, переосмислюючи досвід Е. Сю, Г. Флобера, Шанфльорі, окреслив програму Н. у передмові до т. зв. наук. роману «Thérèse Raquin» («Тереза Ракен», 1867), обґрунтував її в працях «Le roman expérimental» («Експериментальний роман», 1880) та «Les romanciers naturalistes» («Романісти-натуралісти», 1881), вимагаючи від письменства по-науковому точного зображення життя, абсолютизував принцип аналізу та верифікації знань, основою яких є ретел. спостереження. Для створення достовір. образу машиніста в романі «La bête humaine» («Людина-звір», 1890) він певний час працював на локомотиві. Вершиною франц. Н. стала 20-том. серія його романів «Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire» («Ругон-Маккари, природна і соціальна історія однієї родини в епоху Другої імперії», 1871–93), яку І. Франко назвав «колосальною пірамідою на могилі Наполеонівського цідсарства», зауваживши, що «не все в тій піраміді тривкий граніт», що трапляється там «простий пісковець, є й згущене болото», «фальшиві перспективи». У передмові до неї Е. Золя зазначав: «Картина, яку я малюю, є простим шматком дійсності як вона є». Він вважав, що реалізм «звужував художньо-літературний кругозір», тому мав би бути витіснений «ширшим» Н. Його твор. досвід поглибили представники «групи Медан» (П. Алексіс, Ж.-К. Гюїсманс, Г. де Мопассан) і близькі до неї за світоглядом А. Доде, О. Мірбо, Ж. Ренар. Натураліст. естетику розробляли також засн. культурно-істор. школи І. Тен, Ф. Брюнетьєр, брати Ж. та Е. Гонкури. Її художня концепція (як заперечення традиції романтизму) формувалася на основі позитивіст. філософії О. Конта та експерим. фізіології К. Бернара, дарвінізму, сцієнтич. настанов, що мали універсал. характер. Важливими були уявлення, за якими ототожнення з природою відбувалося при одночас. невизнанні її як частини буття та несприйнятті надприрод. сил. Натуралісти прагнули зробити мистецтво подібним до науки. Тому їхні твори стали «клінічним документом», історією спадк. хвороби, протоколом судової експертизи. Натураліст. дискурс перетворився на описово-експерим., поширений у механіст. природознавстві серед. 19 ст. Це спричинило появу антихудожності: всі персонажі (робітники, селяни, солдати, лікарі та ін.) поставали як усереднені образи, хоч і були жертвами чи стихій. бунтарями: «Майстер Тіме» М. Кретца, «Декласовані», «Пекло» Дж. Гіссінґа тощо. Прагнення перетворити худож. твір на точну копію факту оберталось його детал. описом («Про роман» Е. Золя, 1888). Специфіка Н. виявилася в нім. письменстві (брати Г. та Ю. Гарти, Й. Шлаф, М. Конрад), в якому обстоювали гасло «Мистецтво має тенденцію знову стати природою» (А. Гольц). Тому відкидали спроби організації матеріалу, нехтували сюжетом, акцент робили на вульгарності й сатир. зображенні, фрагментарності та «потоці свідомості», приділяли увагу тех., побут., профес. аспектам, обстоювали макс. зумовленість матеріал. дійсністю, поєднаною з інтересом до фізіол.-інстинктив. природи. В англ. й амер. письменстві набула поширення локал. «література хатин» (Дж. Мередіт, Дж. Гіссінґ, С. Крейн, С. Батлер, А. Беннет, Ф. Норріс та ін.),

проаналізована данським критиком Г. Брандесом («Натуралізм в Англії», 1875). Відгомін Н. відчутний у творах угор. прозаїків Ж. Юста і З. Турі. Захоплення Н. позначилося на творчості польс. критиків А. Сигітинського, С. Віткевича, прозаїків А. Грушецького, А. Дигасинського, З. Нідзвідського, Г. Запольської (повість «Kaśka Kariatyda», 1887). Взавши за епіграф сл. І. Красицького «Пиши, що бачиш, цнота правди не лякається», Г. Запольська переносила ідеї дарвінізму на сусп. відносини, зверталася до табуов. тем, зокрема сексуал. інстинкту, венерич. захворювань («O czym się nie mówić», 1909; «O czym się nawet myśleć nie chce», 1914). Польс. натуралісти гуртувалися довкола тижневика «Путник» (1884–89, ред. – А. Грушецький). Н. викликав певний інтерес у представників літ. угруповання «Молода Польща», передусім в І. Данбровського, який використовував докум. матеріали, трактуючи їх як запис свідомості героїв літ. твору («Смерть»), а також С. Жеромського, В.-С. Раймонда. Різновидом напряму можна вважати також рос. натураліст. школу та італ. веризм. У рос. літературі програму Н. розробляв П. Боборикін («Европейский роман в XIX ст.», 1900). В укр. письменстві Н. не набув розвитку, хоча справив незнач. вплив на творчі пошуки О. Кониського, Олени Пчілки, Б. Грінченка, Т. Зіньківського, Н. Кобринської, а також І. Франка, який у своїх літ.-крит. студіях досліджував стильові особливості напряму («Влада землі у сучасному романі», 1891; «Еміль Золя, його життя і писання», 1898 тощо). Можливо, франків. теза про наук. реалізм з'явилася під впливом Н., адже ні автор натураліст. борислав. оповідань («Борислав. Картини з життя підгірського люду»), повісті «Voia constrictor», ні М. Драгоманов (див. Драгоманови) не розмежовували Н. та реалізм. Леся Українка, використавши деякі прийоми Н. у драмі «Блакитна троянда», вказувала, що за ілюзор. правдою факту натуралісти не бачили художньо узагальненої правди, обмежуючи поетику лише «пошуками фактичної правди». Особливий інтерес до Н. характерний для творчості В. Винниченка: експерим. проза («Краса і сила», 1902; «Щось більше за нас», 1909), драматургія («Дисгармонія», 1906; «Великий Молох», «Memento», обидві – 1908; «Брехня», 1910; «Чорна Пантера та Білий Медвідь», 1911), романи («Чесність з собою», 1910; «Рівновага», «По-свій», обидва – 1912; «Божки», 1914). Особливістю Н. було те, що він немовби «демократизував» мистецтво («Germinie Lacerteux» («Жерміні Ласерте») братів Е. та Ж. Гонкурів, 1865; «L'assomoir» («Пастка») Е. Золя, 1877), розширював його темат. обрії («дно» міста, поневіряння робітництва («Germinal» («Жерміналь») Е. Золя, 1885), патології психіки людини, несвідомі мотиви поведінки та ін.), однак нехтував естет. принципами творчості. Деякі прийоми Н. привертати увагу близьких до цього напряму апологетів «оновлюваного» реалізму на межі 19–20 ст. (А. Франс, Е. Ожешко, Г. Веллс, В.-С. Раймонд та ін.), були реалізовані в доробку франц. та польс. популістів (1920–30-і рр.) у «веритизмі» Г. Гарленда, у проголошуваній представниками твор. об'єдн. ЛЕФ («Лівий фронт мистецтв») «літературі факту», у т. зв. вироб. романі, поширеному при соцреалізмі. Н. також перегукувався з імпресіонізмом, тому що митці часто творили у двох відмінних стилях, напр. брати Е. та Ж. Гонкури, творчі зусилля яких, за спостереженням Е. Золя, «спрямовані на те, щоб фраза була миттєвим і точним знімком їхніх відчуттів... Передати всю

привабливість першого враження – ось їхня мета». В історії письменства немає усталеної позиції щодо місця Н., вичерпність якого засвідчили романи Ж.-К. Гюїманса («À rebours» («Навпаки»), Е. Гонкура («Chérie» («Шері»); обидва – 1884), П. Бурже («Le disciple» («Учень», 1889), який схилився до символізму. У франц. літературознавстві (Ф. Брунетьер, П. Мартіно) Н. розглядають у контексті романтизму та раннього модернізму. Натомість Ф. Ніцше, М. Нордау, Л. Толстой вбачали в ньому ознаки відмінного за стилем декадансу. Такого погляду дотримувався й угор. літ. критик Д. Лукач («К истории реализма», 1939), який сприймав Н. як відхилення від класич. реалізму. Тому потреба ідентифікації цього стильового явища залишається актуальною.

Ю. І. Ковалів

## **Натуралізм в образотворчому мистецтві**

Художники, що працювали в цьому напрямі, намагалися подати якнайкращу копію явища, предмета, події чи людини без проникнення в її сутність, внутрішній світ. Митець «фотографує» дійсність, зосереджуючись на деталях, дрібницях, прагне, щоб зображення якнайкраще відповідало оригіналу. Його мало цікавить питання етики, естетики, моралі, він не знає і не намагається пізнавати сутність об'єкта зображення.

## **Натуралізм у театрі**

Теоретичне обґрунтування Н. у театрі належить франц. письменникові Е. Золя, на думку якого індивідуальність є «результатом расового походження, національного колориту, повсякденних обставин». Згідно з доктриною Н., життєвий шлях людини залежить від її походження та спадковості. Театр, зважаючи на природні, фіз. та психол. обставини, має максимально об'єктивізувати й детермінувати життєві ситуації. В європ. театрі естетика Н. стала основою для творчості реж. А. Антуана (Франція; вважав, що характер персонажів формується переважно через їхнє психол. оточення), О. Брама (Німеччина), К. Станіславського (Росія), драматургів Г. Ібсена (Норвегія), А. Стріндберґа (Швеція). Для сценіч. Н. важливою є точність у відтворенні фізіології дійових осіб (міміка, манера мовлення, жестикуляція), увага до деталей одягу, психол. зближення виконавця ролі з соц., етногр., фіз. характеристиками його персонажа, фотографічність у зображенні обставин, в яких відбуваються події. Показовою натураліст. постановкою була інсценізація 1887 на сцені Париз. театру роману Е. Золя «Череве Парижа», де реалії життя були представлені на сцені справж. тваринами та овочами.

Наук. підхід до аналізу поведінки персонажів, їхніх соц. взаємин, психол. станів виявився в археол. Н., що розвивався в театр. мистецтві Англії 1860–80 і передбачав науково достовірне відтворення на сцені істор. матеріал. середовища. При такому сценіч. оформленні одяг, зброя, посуд, інтер'єри були детально реконструйовані, а театр.

бутафорія заміщена справж. речами, почасти музей. походження. В укр. театрі Н. пов'язаний, насамперед, із діяльністю труп укр. корифеїв 1880–1900-х рр. Розгортання їхньої сценіч. традиції збіглося в часі з археол. Н., а також із Н. А. Антуана та запровадженням постановоч. принципів Н. Саксо-Мейнінґем. трупом під орудою Л. Кронека. Прийоми етногр. (варіант археол.) Н. застосовували вже в укр. аматор. виставах 1870-х рр. Яскравим прикладом є постановка оперети «Різдвяна ніч» М. Лисенка в режисурі М. Старицького та П. Чубинського на сцені Міського театру Києва (1874). До організації вистави долучилися історики, етнографи, археологи В. Антонович, П. Житецький, Ф. Вовк, О. Левицький, громад. діяч О. Русов. Костюми та детал. декорації інтер'єрів полтав. хат створювали за ескізами етнографів, замість бутафорії використовували істор. речі, повноцінно відтворювали обряд колядування. У такий спосіб укр. театр через етногр. Н. впроваджував народниц. дискурс, важливий на той час для нац. ідентифікації. Розвиток укр. профес. театру стимулював поєднання прийомів етногр. Н. і засадничих принципів атмосфер. Н. Е. Золя. Зокрема, М. Старицький і М. Садовський вдавалися переважно до етногр. Н. Для вистави «Сорочинський ярмарок» за М. Гоголем М. Старицький замовляв волів, вози та погоничів із Херсон. губ.; у «Невольнику» М. Кропивницького за Т. Шевченком М. Садовський виїжджав на сцену на справж. коні. Як і у виставах Саксо-Мейнінґем. трупи, корифеї частково замінювали бутафорію реал. речами, а сценічні костюми справж. одягом. Напр., для ролі Харитини («Наймичка» І. Карпенка-Карого) М. Заньковецька придбала латаний фартушок у служниці в одному з шинків.

Атмосфер. Н. успішно впроваджував М. Кропивницький через комбінування засобів актор. і декор. мистецтва. Достовірність атмосфери таємничості досягалася через світл. й декор. ефекти: у сцені укр. ночі на небі сяяв, як справжній, місяць, у світлі якого виблискували хати. Повноцінне акуст. тло у виставах М. Кропивницького створювали вже на поч. 1890-х рр. У першій дії вистави «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» у сцені біля болота кумкали жаби, було чути, як плюскали у воді качки, у полі кричав перепел, у садку співав соловейко, з села лунало мукання корів, ревів бугай, десь гризлися собаки, а потім один із них довго скавчав.

В актор. мистецтві театру корифеїв переважно виявилися такі риси Н., як прагнення до повного ототожнення виконавця з персонажем. Зокрема, актори вдавалися до копіювання психол. станів, дотримувалися розмов. манери спілкування, природ. жестикуляції, застосовували складні характерні грими. М. Заньковецька уславилася тим, що на сцені по-справжньому плакала, рвала на собі волосся, фізіологічно правдиво зображувала зомління, передсмертні муки, вмирання.

Для переконливості сценіч. образу Голохвостого («За двома зайцями» М. Старицького) П. Саксаганський використовував характер. костюм (куценький картатий піджачок і яскрава жилетка), а, граючи роль Стецька («Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка),

виробив особливу манеру говорити, притискаючи кінчик язика до щоки. Різноманітні прийоми Н. застосовували актори І. Карпенко-Карий, Г. Затиркевич-Карпинська, Г. Борисоглібська та ін.

У 1900-і рр. принципи Н. використовували в окремих виставах М. Садовський, О. Суслов та О. Суходольський. У виставах трупи О. Суходольського були представлені деталізов. живописні декорації, побут. епізоди були зображені із винятк. ретельністю, зокрема по сцені ходили качки, кури, бігали собаки. У Театрі М. Садовського (Київ) художник-постановник В. Кричевський в істор. виставах, зокрема «Богдан Хмельницький» і «Тарас Бульба», а також у «Ревізорі» М. Гоголя, опері «Галька» С. Монюшка застосовував прийоми археол. й етногр. Н. У виставі «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого було використано справжню козац. зброю, а для «Загибелі “Надії”» Г. Гейєрманса закуплено рибал. взуття та одяг. За допомогою тех. засобів у «Старій шахті» М. Делле-Граціє натуралістично створювали ілюзію пожежі, а в «Різдвяній ночі» за М. Гоголем – снігопаду.

Естетика Н. стала основою діяльності театрів, створ. Г. Хоткевичем: Робітн. театру при Нар. домі в Харкові (1902) та Гуцул. театру у Галичині (1910). В обох випадках акторами були аматори: у першому – робітники, у другому – гуцули, мешканці с. Красноїлля (нині Верховин. р-ну Івано-Фр. обл.). Етногр.-фольклорна достовірність стала квінтесенцією діяльності Гуцул. театру. Його перша й показова вистава «Гуцульський рік» за Г. Хоткевичем відтворювала повний календар. рік життя селян. родини гуцулів з усім ритуал. циклом (різдвяні обряди, весняні ігри, весілля, похорон та ін.). На сцені актори-аматори не виконували ролі, а діяли як у повсякден. житті. Через заміну бутафорії справж. речами, лаштунків – реальним інтер'єром гуцул. хати, акторів – справж. гуцулами відбувалося ото-тожнення сценіч. і життєвої реальностей. У практиці сучас. укр. театру прийоми Н. використовував В. Оглоблин у виставах «Васса Железнова» М. Горького, «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка, «Свої люди – поквітаємося» О. Островського (усі – 2000-і рр., Центр сучас. мистецтва «ДАХ», Київ).

Г. І. Веселовська

## **Натуралізм у кіно**

Виникнення кіно та початк. період його формування (на межі 19–20 ст.) як нового виду мистецтва збігається в часі з утвердженням Н. як напряму в європ. та амер. літературі та мистецтві. Прокламоване Н. повернення до природи (а відтак і протиставлення природ. і цивілізац.), до безпосеред. спостереження, правдиве візуал. зображення того, що відбувається в середовищі людей та поза ним, було реалізоване передусім у фільмах «батьків» кіно, братів Л. та О. Люм'єрів. Саме метод прямого спостереження (зазвичай з однієї статич. точки) у перші роки існування кіно й увиразнював подібність кінозйомки до методів натураліст. літ-ри, а згодом і театру. Імпресіонізм у пластич. мистецтвах, що певний

час співвідносився з Н., був так само впливовим методом візуалізації, що знайшло відображення у фільмах перших кінематографістів (передусім у послідов. настанові на пряме спостереження за реальністю, а також у виборі точок зйомки та композиції кадру). Фотографія виконувала функцію об'єктив. фіксації дійсності. Ін. стратегію і тактику втілював т. зв. мельєсів. кінематограф (Ж. Мельєс), в основі якого – створення ілюзій. уявлень про реальність. У 1920–40-і рр. в кіно домінували 2 тенденції – «одна з них презентована тими режисерами, які вірять в образність, інша – тими, хто вірить в реальність» (А. Базен), у яких протиставлялося монтажне й антимонтажне кіно. Одним із прикладів останнього була фільмографія амер. реж. Р. Флаєрті (д/ф «Нанук з Півночі», «Табу» та ін.), засн. на прямому тривалому спостереженні за певним стабіл. соціумом, який видається архаїчним у контексті сучас. цивілізац. процесів. У 20 ст. подібні методи використовували в багатьох фільмах (д/ф «Сіль Сванетії», 1930, реж. М. Калатозов тощо). В ігровій стрічці «Тіні забутих предків» (1965) С. Параджанов поєднав символізм певного ряду кадрів й етногр. достеменність у відтворенні обряд. дійств і нар. костюмів. Набула розвитку тенденція, означена ще в 1920-і рр., коли натураліст. прискіпливість «кіноока» (як безосіб. тех. фіксатора) поєднувалася із суб'єктив., образ. переосмисленням дійсності. В укр. кіно яскравим прикладом став фільм «Земля» (1930) О. Довженка, якого тогочасна критика звинувачувала у надмір. Н. і «фізіологізмі». У кінокритиці та кінотеорії спадок натураліст. концепцій виявлявся насамперед в уявленнях про кіно як візуал. й об'єктивне пізнання світу. Зокрема, це стосується т. зв. дзеркал. теорії кіномистецтва нім. кінокритика З. Кракауєра, в основі якої лежить уявлення про те, що кіноекран є засобом візуал. фіксації первин. життєвої «тканини», що найменше піддається еволюц. впливам і тому найадекватніше сприймається глядачем. Таким чином констатується антиідеаліст. розуміння того, що образ народжується не в процесі сприйняття, він належить самій матерії існування (натурі Буття), і ситуація бачення полягає саме в зчитуванні її образ. змісту.

Після 2-ї світової війни в кінематографі розвинулася впливова течія – італ. неореалізм, осн. спрямування якого – «повне ототожнення мистецтва і позахудожньої реальності» (Ю. Лотман). Водночас в основу неореалізму покладено пошуки поет. реалізму, який розвивався в 1920–30-х рр. переважно у франц., частково в рад. (О. Довженко, М. Донської, І. Кавалерідзе, Б. Барнет) кіно. Схожі принципи сповідували й митці франц. «нової хвилі» (1950–60-і рр., Ж.-Л. Годар, Ф. Трюффо та ін.; дуалізм безпосеред. спостереження за життям і домінування автор. погляду на світ), а також низка митців рад. кіно. Так, А. Тарковський розробив теорію «закарбованого часу», в основі якої лежить уявлення про те, що кінозображення «виростає» з безпосеред. фіксації реальності в її натурній ідентичності. Попри тяжіння до мови символів та метафор, режисери напряду, який дістав назву «українське поетичне кіно», прагнули до ретел. відтворення натурності об'єктив. реальності. Ю. Ілленко у низці фільмів виходив з особливостей віднайденної природи



(занесене пісками село в «Криниці для спраглих», 1965; глибокі яри, що символізували уярмлену гріхом людську душу, у «Вечорі на Івана Купала», 1968) – тобто в самій фактурі натурального об'єкта автор виявляє цілком конкретну образність.

Загалом «спадкоємці натуралізму заслуговують ніцшеанського епітета “лікарів цивілізації”... Вони ставлять цивілізації діагноз» (Ж. Дельоз). Зазвичай так і буває: ухил від знаків і акцентів. образності до конкретики оголеного людського життя виникає у випадках жорсткого протистояння кіномитця проклямованим у сучас. суспільстві «здобуткам цивілізації». Прикладом подіб. екран. стратегії є фільм «Іди і дивись» (1985, реж. Е. Климов, «Мосфільм», «Білорусьфільм»), де події 2-ї світової війни відтворено в максимально жорсткому, наближеному до реалій знімал. дискурсі. Етапним щодо моделей відображення війни на екрані став амер. фільм «Врятувати рядового Райана» (1998) С. Спілберґа, який запропонував пряме відтворення подій, пов'язаних із Норманд. операцією 1944 – без звичних для цього жанру умовностей і будь-яких терапевт. послаблень для глядача. В укр. кіно у фільмах К. Муратової «Три історії» (1997) і «Два в одному» (2007) простежується чимало результатів протиставлення натурального і цивілізаційного. Також це знайшло відображення у кінострічках «Плем'я» М. Слабошпицького (2014) з його установкою на відмову від звичних для цивілізації комунікац. ресурсів; «Вулкан» Р. Бондарчука (2019), де життя укр. провінції показано в його натурній конкретиці, позбавленій цивілізац. «віньєток»; телесеріалі «Спіймати Кайдаша» О. Тіменка (2020, за мотивами класич. твору І. Нечуя-Левицького і сценарієм Н. Ворожбит), у якому образна сфера спирається на знання первин. матерії життя, а образи людей перебувають у зоні макс. контакту із сучасністю. Найпослідовнішим виявом стратегій натураліст. відображення дійсності є мультимедій. проект «Дау» І. Хржановського (2019), який складається із фільмових текстів, орієнтованих на максимально достовірне відображення реалій повоєн. рад. життя в усій повноті його натурних та фізіол. проявів.

Сучасні кіноекранні технології відображають нові прояви протистояння натурального і цивілізаційного. Зокрема, в теорії та практиці мистецтва актуалізовано явище полісенсорності, яке впливає з уявлення про опозицію тілесно-орієнтованого та раціонального. Суб'єкт у цих співвідношеннях виникає як наслідок власне тілесного, а не інтелект. досвіду. Реальність екрана та апріор. глядач. досвід опосередковуються тілесною, афект. практикою комунікації людини й сучас. технізов. світу. Таким чином, філос.-культурні традиції Н. зберігають свої засади в екран. мистецтвах.

С. В. Тримбач

## Рекомендована література

1. Вернадский В. И. Размышления натуралиста. Кн. 1: Пространство и время в неживой и живой природе. Кн. 2: Науч. мысль как планет. явление. Москва, 1975;

2. Уайтхед А.-Н. Избранные вопросы по философии / Пер. с англ. Москва, 1990;
3. Кисельов М. М. та ін. Етика науки: Виклики сучасності. Ніжин, 2014.
4. Базен А. Что такое кино? / Пер. с франц. Москва, 1972;
5. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973;
6. Кракауэр З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности / Пер. с англ. Москва, 1974;
7. Зубавіна І. Б. Час і простір в кінематографі. К., 2008;
8. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело / Пер. с англ. С.-Петербург, 2016;
9. Мусієнко О. С. Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття. К., 2018.

## **Бібліографічний опис:**

Натуралізм / М. М. Кисельов, Ю. І. Ковалів, Г. І. Веселовська, С. В. Тримбач //  
Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І.  
Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. – К. : Інститут енциклопедичних  
досліджень НАН України, 2020. – Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-70580>

2001-2025 © Ця енциклопедична стаття захищена авторським правом згідно з чинним законодавством України  
([докладніше](#)).