

Ірина Зубавіна

учений секретар відділення кіномистецтва НАМ
України, головний науковий співробітник відділу
теорії та історії культури ІПСМ НАМ України, доктор
мистецтвознавства, професор, академік НАМ України

Iryna Zubavina

Doctor of Art Studies, Professor, Full Member
of the National Academy of Arts of Ukraine
(Academician), Chief Researcher of the Department
of Theory and History of Culture, Modern Art Research
Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: zubavina@mari.kiev.ua | orcid.org/0000-0002-0816-0207

Лялька як артефакт культури та філософський концепт у кінотекстах Кіри Муратової

The Doll as a Cultural Artefact and a Philosophical Concept in the Film Texts of Kira Muratova

Анотація. Надано огляд історико-культурного контексту появи ляльки та формування її функціоналу від первісних примітивних дерев'яних або кам'яних фігурок ритуального призначення до людиноподібних іграшок, манекенів, артоб'єктів у культурі і мистецтві ХХ століття. Наведено приклади фігурування ляльки / манекену в творах авангардистів — насамперед використання цього символу еротизму та моторошної «іншості» експресіоністами та сюрреалістами у візуальних мистецтвах — фотографії та кінематографії.

Наукову увагу автора статті сфокусовано на особливостях введення лялькоподібних об'єктів та маріонеточних персонажів у наратив екранних творів Кіри Муратової — режисерки, для якої лялька є не простим символом, радше — концентрованою ідеєю, ефективним інструментом осягнення відчуження, абсурду, екзистенційної порожнечі. Систематизовано форми й контексти появи лялькоподібних об'єктів у ключових фільмах мисткині. Зокрема, розкрито символічні, наративні функції ляльки, її роль у створенні ефекту моторошності та гротеску; обґрунтовано використання маріонеткової поведінки персонажів як метафори виснаженості, позбавлення волі, втрати внутрішньої сутності, ознаки підвладності зовнішнім маніпулятивним впливам у розгубленому перебуванні в стані комунікативної кризи на межі симулятивного буття.

Застосовуючи теоретичні підходи Жака Лакана, Славоя Жижека, Жана Бодріяра, Юлії Кристєвої та Жилья Делеза до аналізу муратівських фільмів, автор піддає осмисленню особливості використання Кірою Муратовою «лялькообразу» як філософсько-семіотичного феномену. Артикульовано введення ляльки в наратив як своєрідної фігури *іншості*, що проблематизує традиційні уявлення про суб'єктність, тілесність і вербальну комунікацію. Проаналізовано логіку ніби випадкового виникнення антропоморфної безсловесної фігури як акцентованої присутності в ситуаціях, що не піддаються «проговоренню» та адекватній вербалізації.

Виявлено та комплексно досліджено динаміку змін статусу ляльки в авторських інтерпретаціях Кіри Муратової: від артефакту, тобто предметно оформленого людиноподібного об'єкта, до симулякру — «клона» тілесності homo, копії, що, втративши прямий зв'язок з оригіналом, підміняє людину, радше — переозначає, викривляючи її вторинність, замінність, фейковість репрезентації.

Ключові слова: Кіра Муратова, авторське кіно, лялька, естетика мовчання, симптом, симулякр, суб'єктність, психоаналіз, постструктуралізм.

Постановка проблеми. Лялька як артефакт, матеріальний об'єкт, предметна копія homo супроводжує людство з найдавніших часів. В історико-культурному контексті — від первісних вірувань до сьогодення, від сакральних ритуальних фігурок до сучасних артоб'єктів — лялька постає одним із найбільш багатограних і символічно насичених предметів, функціональне призначення яких розширюється, постійно трансформується, відбиваючи колективні уявлення про життя та смерть, ідеали краси та потворності, людську природу та її межі. Поєднуючи в собі життєподібність та неживу матерію, антропоморфні фігури здатні викликати неоднозначні, переважно моторошні відчуття. Чим точніше лялька імітує людські риси, тим більш зловистими видаються її застигла міміка, нерухомість, осклянілі очі. Ще більше лякає, коли неживе

видає себе за живе, радше — несподівано оживає. Свідченням тому фобії, пов'язані з живими статуями, іноді — роботами, андроїдами, гіноїдами тощо.

У літературі та мистецтві лялька має традиційно широкий діапазон впроваджень / використань — від готичних оповідань до перформативних практик авангардистів, від екранної «класики» до сучасного високотехнологічного кіно.

Значущим для розширення функціоналу ляльки стало мистецтво рухомого зображення: кіно радо експлуатує антимімію живе-неживе практично від початку свого існування. Зокрема, яскраві приклади використання лялькових персонажів пов'язані з феноменом, що був описаний З. Фрейдом як «моторошне / незвичне» [Freud, 1919]. Фігури, що репрезентують / вдають людиноподібність, за браком ознак життя



Кіра Муратова, художній фотопортрет



Кіра Короткова, дитяче фото режисерки, 1936–1937 рр.

фактично належать до світу речей. При цьому, порушуючи конвенцію нерухомості, німоти, браку емоцій / почуттів, інших узвичаєних характеристик / ознак предметного контенту, ляльки здатні провокувати в спостерігача / глядача / реципієнта несвідоме відчуття дискомфорту, приваблюючи та відштовхуючи одночасно, викликаючи суміш різних почуттів: зацікавлення, захоплення, страху тощо.

Один із найбільш поширених підходів до тлумачення ляльки — *антропологічний* — передбачає прочитання людиноподібної фігури як «двійника», *homo simulacrum*, допеленгенера, копії, своєрідного «дублера» людини, тим самим проблематизуючи питання різниці між живим та неживим, суб'єктом та об'єктом. Показовою є стратегія використання фундаментальної знаковості неприродних, фантастичних персонажів, керованих зовнішньою волею фігур у фільмах європейського кінематографічного авангарду 1920-х, де гуманоїди, що іноді постають із неживої матерії, використовуються / функціонують як форма без психології. Класичні приклади: підвадний волі психопатичного доктора сомнамбула та його лялькова копія в експресіоністському



Режисерка разом із чоловіком Євгеном Голубенком

фільмі Роберта Віне «Кабінет доктора Калігарі» (1919), глиняний бовван Голем із картин Пауля Вегенера («Голем», 1915 та «Голем, як він прийшов у світ», 1920), механістичний робот — копія жінки — гіноїд Марія у стрічці Фріца Ланга «Метрополіс» (1927).

У дусі психоаналітичних інтерпретацій лялька постає потужним символом несвідомого, дитячих травм та моторошної *інішності*. Саме в такому контексті людиноподібні об'єкти, манекени часто фігурували у творах сюрреалістів. Серед найвідоміших прикладів — роботи Ганса Беллмера, чия серія спотворених жіночих манекенів «Лялька» (1930–1940) опрацьовує теми сексуальності, еротизму, тілесності та об'єктивації. Варто згадати використання манекенів та подібних до ляльок фігур в інсталяціях і деяких картинах одного з найвідоміших сюрреалістів — Сальватора Далі, в живописі якого манекеноподібні фігури символізують внутрішні стани або фрагменти сновидінь. Фотограф Ман Рей не тільки знімав манекени, створені іншими сюрреалістами (Андре Массоном, Джоаном Міро) для виставки 1938 року, а й винайшов власного, в образі якого простежується тема таємничості людської форми, що має очевидний перегук із ляльковою тематикою. Дослідники творчості сюрреалістів Чарльз Крамер і Кім Грант зазначають: «Жінки були центральною темою сюрреалістичного мистецтва. Художники-сюрреалісти часто зображували фрагментовані, деформовані та розчленовані жіночі тіла як об'єкти жорстких еротичних фантазій. Це може бути пов'язаним, принаймні частково, з прихильністю сюрреалістів до фрейдистських психоаналітичних теорій, в яких жіноче тіло є одночасно і головним об'єктом чоловічого гетеросексуального бажання, й джерелом сильної тривоги, що викликана чоловічим страхом кастрації. Таким чином, жінки являють собою найбільше джерело еротичного задоволення, одночасно викликаючи відразу й жах» [Cramer C., Grant K., 2025]. Тому ляльки, манекени сюрреалістів нагадують страхітливі мізогінічні фетіши. Водночас, піддаючи ірраціональній фрагментації та руйнації манекени як стандартизовані копії тіла, митці постають проти ідеї уніфікованої норми.

Поеднання людиноподібності з механістичністю, характерне для модерністичних напрямів у мистецтві, зазнає

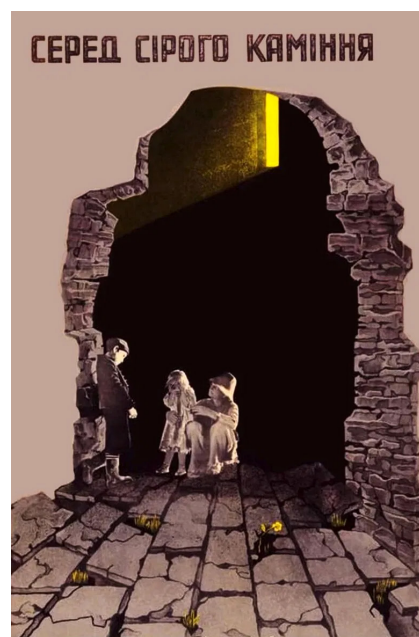
радикальних змін у межах постмодерної парадигми насамперед з огляду на переосмислення підходів до ідентичності, реальності та автентичності. Якщо в експресіонізмі та сюрреалізмі напруга між механізмом і організмом метафоризувала психологічну травму, критичну для суб'єкта перспективу втрати душі, то в постмодерних інтерпретаціях на зміну відчуттям тривоги, страху, моторошності приходить відсторонена іронічність та гра.

За приклад парадоксального взаємодоповнення, взаємопроникнення модерністичного та постмодерністичного підходів — фільми послідовника сюрреалістичних традицій, чеського режисера-аніматора Яна Шванкмаєра, який у своїх творах, часто поєднуючи ігрове кіно з ляльковою анімацією, використовує лялок, фігури та автомати, різноманітні форми буттєвості для відображення сюрреалістичних, тривожних станів та маніакальних ідей. Лялькообрази Я. Шванкмаєра, зокрема у фільмах «Дещо з Аліси» (1988), «Урок Фауста» (1994), «Конспіратори насолоди» (1996), «Поліно» (2000), «Божевілья» (2005), сприяють переосмисленню конфігурацій тілесності та життєвості в ігрових моделях буття, демонструють ірраціональність світу, сприяють поглибленню режисерських дослідів маргінальності, інакшості та *інішості*. Я. Шванкмаєр вважав, що ляльки найкращим чином символізують характер людини у маніпулятивному світі сьогодення [Hames, 2008, p. 103].

З огляду на те, як швидко втрачає свою значущість людина в умовах сучасності, де її повсякчасно намагаються перетворити на «маріонетку» різноспрямовані сили соціуму, влади, моди, технологій, фігура ляльки набуває дедалі більшої актуальності. Насамперед у кінематографі, де звернення до «тіла» ляльки отримує додаткове смислове навантаження у спробах доторкнутися до нерозв'язаних проблем нового часу, іноді поміркувати про них у підкреслено ігровому режимі. Отже, не потребує додаткових обґрунтувань перспективність вивчення специфіки використання лялькових фігур у фільмах Кіри Муратової, в авторському кіносвіті якої лялька, маріонетка, механістичний персонаж посідають не останнє місце.

Зазвичай творчість К. Муратової осмислюється через призму унікального, новаторськи еклектичного кіностилю, що поєднує елементи модерністичного та постмодерністичного підходів у злагоджену, хоча й несподівану композицію. Транслюючи модерністський пошук сенсу буття пересічної / «звичайної» людини, режисерка звертається до відверто ігрової форми, притаманної постмодерну. Найбільш опукло домінування формальних елементів проявляється в муратівських фільмах наприкінці 1980-х, коли характерними рисами авторського мовлення стають: колажування різних стилів, жанрів та естетик, сполучання фрагментів німого кіно з відвертою театралізацією. У фільмах К. Муратової реалізм документальних кадрів цілком може межувати з прийомами кінематографічного бароко. Показовим стає застосування пародії та гротеску, іронічного карнавалу маргіналів і «фріків», впровадження іронічних симуляцій різного рівня при осмисленні недоладності / безглуздості / спустошеності

Постер та кадри з фільму «Серед сірого каміння», 1983 р.



суспільного життя — насамперед пізнюбродяжської та пострадянської дійсності.

Режисерка часто вдається до запровадження прийомів на межі конвенцій екранного мистецтва. Йдеться, зокрема, про звернення до інтенсивних візуальних та звукових подразників, що підсилюють відчуття хаосу та дисбалансу. Використання нелінійного, переривчастого монтажу, багаторазових



Кадр із фільму «Зміна долі», 1987 р.

повторів слів, фраз, окремих сцен та інших прийомів, які, руйнуючи традиційну лінеарність оповіді, покликані вирвати / вивести глядача зі стану інертного / автоматичного сприйняття.

Важливу роль у поглибленні нонсенсу, гротеску та витонченого психологізму в фільмах Кіри Муратової відіграє лялька, що, виходячи за межі банального реквізиту, наділена широким функціоналом. Може виступати епізодичним персонажем (камео), знаком, символом, метафорою, з'являтися у кадрі як самостійний візуальний жест або провокація, що порушує звичний ритм екранної оповіді тощо. У фільмах режисерки постмодерного періоду творчості статус ляльки підноситься до *філософєми*, дієвого оператора хаосу та абсурду. Дедалі виразніше ляльки як фізичні об'єкти доповнюються «маріонетковими» персонажами в акторському виконанні, чим проблематизується дихотомія суб'єкт-об'єкт. Режисерка подає «лялькування» результатом об'єктивації людини, яка потрапляє під вплив маніпуляцій, тиск владної вертикалі, суспільних стереотипів та стандартів поведінки й мислення, інших обмежень у проявах індивідуальності.

Отже, дослідження динаміки змін у введенні Кірою Муратовою ляльки в екранний наратив дасть змогу краще зрозуміти процеси дегуманізації та відмінності автентики *homo soveticus*, *homo postsoveticus* та нашого сучасника. Вивчення підходів Кіри Муратової до використання антропоморфних об'єктів та лялькоподібних персонажів в екранному висловлюванні відкриє нові перспективи для осмислення світоглядних засад режисерки в кореляції з особливостями її унікального авторського стилю. У цьому і вбачаємо **актуальність** нашої статті.

Здавалось би, існує чимало розвідок творчості Кіри Муратової, але основний масив становлять кінознавчі праці, в яких аналізуються різні аспекти неповторного почерку режисерки та характерна для майстрині естетика гротеску. Окремі дослідження концентруються на висвітленні проблематики «маленької людини», інші — зосереджені на гендерному дискурсі тощо. При цьому існування та функції муратівської «ляльки-на-екрані», якщо і розглядалися, то переважно в межах прочитання її як простого символу

або декоративного елементу. Така ситуація видається дещо дивною, адже у кіносвіті Кіри Муратової звернення до ляльки та її похідних (манекенів, персонажів із лялькоподібною поведінкою) справедливо визнати одним із найбільш загадкових мотивів. Попри це, міждисциплінарні підходи до інтерпретації ляльки в авторському кінематографі Кіри Муратової на перетині кінознавчого, культурологічного та філософського дискурсів досі не запроваджувалися.

Проблема дослідження зумовлена необхідністю філософсько-кінознавчої інтерпретації одного з найбільш значущих і водночас недостатньо розвіданих мотивів в авторському кінематографі Кіри Муратової. Йдеться про введення у кінонаратив ляльки, яку режисерка розглядає не стільки як простий символ або декоративний елемент, а робить потужним інструментом організації сенсу, що дає змогу артикулювати складні світоглядні ідеї.

Стан наукової розробленості проблеми. Необхідний інструментарій проведення розвідок у цьому напрямі надає сучасна філософія культури, у пригоді стануть теорія симулякру, віртуалістика. Виходячи з різних теоретичних засад, принципівими для наших розвідок є роботи Ролана Барта, Мішеля Фуко, Славоя Жижека. Окремі аспекти вивчення ляльки як культурного феномену знаходимо в працях Сюзен Зонтаґ (у вимірі кіноестетики). Теоретичну базу для концепції екзистенційного абсурду, що візуалізується через безглузду повторюваність (слів, подій, окремих сцен), надає «Міф про Сізіфа» Альбера Камю. Важливими є підходи Юлії Кристєвої та Джудіт Батлер, які сприймали ляльку як суперсильну фігуру *іншості*. Психоаналітичний підхід Ж. Лакана інтерпретує ляльку як порожній означник, що зовні виглядає як суб'єкт, насправді не будучи таким; постструктуралістські інтерпретації Ж. Бодріяра дають змогу осмислити ляльку як симулякр, «формальну», суто зовнішню імітацію людської подоби — копію без оригіналу, що вказує на програмну «вторинність», засвідчує фальш емоцій та взаємодій; а постгуманістичне прочитання виводить тілесність за межі фізичної «актуальності», у віртуальний вимір розгалужених потенцій — рис, афектів, стосунків на перетині людського й технологічного.

Серед останніх досліджень і публікацій необхідно назвати монографії Ганни Чміль «Людина — екран: візуальна антропологія (пост)сучасності» (2020) та «Візуалізація реального в сучасному культурному просторі» (2013), де авторка розглядає філософські аспекти візуальної культури та екранності через динамічні буттєві процеси. Серед іншого, вона досліджує особливості конструювання смисломісткої реальності за допомогою візуальних образів у репрезентації життєвих світів. У статті «Тілесний ландшафт у сучасному культурному полі» (2016) дослідниця розглядає дотичну до наших розвідок проблему репрезентації тіла в контексті постмодерністських і постструктуралістських теорій із зосередженням на проблемах тілесності та ідентичності.

Аналіз творчості Кіри Муратової неодноразово був предметом уваги українських кінознавців. Лариса Брюховецька у статті «Другорядні люди як діагноз» (2025) наголошує соціокультурні контексти творення та сприйняття фільмів

Кіри Муратової, зокрема, інтерпретує фільм «Астенічний синдром» як протест проти лакувального кіно часів СРСР.

Дисертацію Єлизавети Онищенко «Поетика кіномови Кіри Муратової» (2018) присвячено вивченню засобів, принципів та шляхів організації авторського кіноsvіту режисерки.

Асмаї Чібалашвілі в праці «Роль автора в мистецтві нових медіа на прикладі композиторських пошуків» (2021) аналізує концепції авторства, відображені в літературознавчих роботах французьких структуралістів, а також моделі авторства в культурі нових медіа Л. Мановича. Дослідницею виявлено, що, з одного боку, означені ідеї ґрунтуються на парадигмі постмодернізму, а з іншого — відображають вплив цифрових технологій на мистецькі процеси, що згодом підштовхує до формування нових моделей творення та, відповідно, авторства.

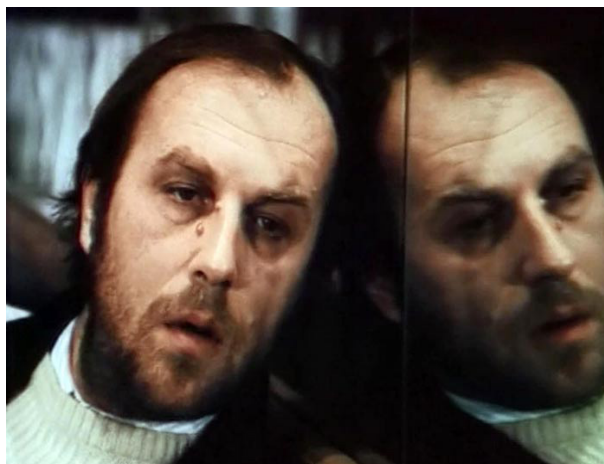
Послідовно досліджує феномен авторського кіно від його витоків до тепер Галина Погребняк. У монографії «Авторський кінематограф крізь призму мистецької особистості» (2012) розглядається творчість автора-режисера у вимірах екранного і сценічного мистецтва, оскільки аудіовізуальні мистецтва дедалі активніше проникають у простір сцени. У праці «Авторський кінематограф в культурному просторі другої половини XX — початку XXI століття» (2020) Г. Погребняк вивчає розвиток авторського кіно, аналізуючи його культурне значення та еволюцію в контексті суспільних змін.

Дотичними до нашої теми є проблеми анімування театральної ляльки. Сутність такої віталізації, тобто акту надання «неживому» ілюзії життя, розглядає польський історик театру ляльок Халіна Вашкель у праці «Ляльковий театр в Польщі».

При цьому немає наукових розвідок, які б цілісно вивчали поставлену нами проблему у триєдності кінознавчого, культурологічного та філософського підходів. Така лакуна утворилася унаслідок недостатньої розробленості методології, яка б дала змогу цілісно проаналізувати ляльку на перетині трьох площин, з огляду на культурологічне осмислення історичного шляху ляльки як артефакту від обрядового символу до кінематографічного знаку, філософські підходи до ляльки як метафори відчуженої людини, що діє за «механічним сценарієм» екзистенційного абсурду та кінематографічні аспекти візуалізації цих ідей / концепцій у фільмах Кіри Муратової через використання лялькоподібних об'єктів, гру виконавців, освітлення, мізансценування тощо.

Представлена стаття прагне розпочати заповнення цієї наукової прогалини, перевівши дискусію про ляльку в творчості Кіри Муратової з описового рівня на рівень теоретичного осмислення.

Метою статті є комплексне дослідження функціонування ляльки в кіноsvіті Кіри Муратової, що передбачає: детальне вивчення стратегій / способів інтегрування режисеркою ляльки / маріонетки та «злялькованих» персонажів в кінооповідь; осмислення цих стратегій з урахуванням соціокультурного контексту та унікального авторського мовлення; артикуляцію логіки використання маріонеткоподібних персонажів та запровадження ефекту «лялькування» як «операторів»



Кадри з фільму «Астенічний синдром», 1989 р.

абсурду, дискomунікації, екзистенційної порожнечі в різні періоди творчості режисерки.

У розвідках виходимо з гіпотези, що лялька в фільмах К. Муратової — насамперед постмодерністичного періоду її творчості — перетворюється на інструмент, своєрідний «ключ» до деконструкції / препарування різноманітних «невідповідностей», маркер перетворення кінопростору на специфічний «театр ляльок / маріонеток» — виставу симулякрів. Одним із базових завдань дослідження вважаємо артикуляцію режисерських стратегій у поступовому зміщенні акцентів з ляльки як фізичного об'єкта, артефакту культури до «лялькових» персонажів, волевияв яких замінено механічною повторюваністю рухів, дій, фраз. Аналіз цих стратегій дасть змогу глибше зрозуміти витoki авторської філософії абсурдизму.

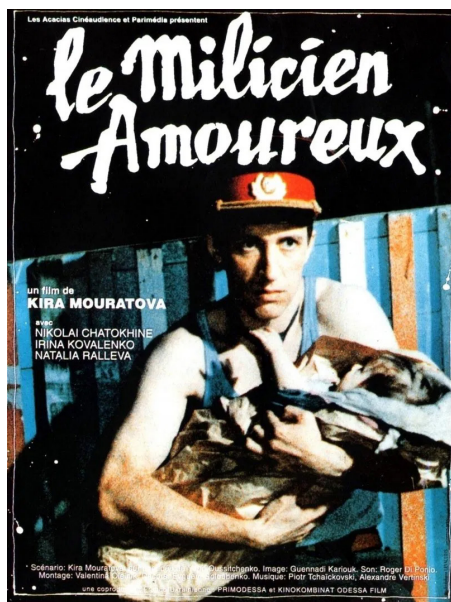
Виклад основного матеріалу. Вивчаючи творчий доробок Кіри Муратової, важко не помітити появу ляльок майже в кожній її картині. Послідовна людина гри, К. Муратова зробила ляльку своєрідним «талісманом», латентним зв'язком між окремими творами і водночас — засобом невербального вираження складних філософських ідей та авторського світобачення.

Уже в перших самостійних фільмах режисерки — «провінційних мелодрамах» «Короткі зустрічі» (1967) та «Довгі проводи» (1971) — людиноподібні

фігурки використовуються для створення емоційних наголосів (чекання маска, що висить над ліжком у «Коротких зустрічах»). Одночасно унаочнюються зародки ставлення до людини в кадрі як до механізованого «тіла для вистави». Свідченням тому — багаторазові повтори пустопорожніх фраз, виразно «неорганічні» рухи, жести, інтонації вкрай невротизованих героїнь цих фільмів.

Уперше К. Муратова обрала для ляльки значущу епізодичну роль, можна сказати — «лялькове камео», в фільмі «Серед сірого каміння» (1983) — картині, що позначена оновленням авторської стилістики, тематики, експресивністю виразно метафоричного мовлення. Насправді в стрічці фігурують дві ляльки. У маленькій бідної хворобливої дівчинки Марусі є подоба іграшки, зроблена з ганчір'я. Подарована ж їй омріяна гарна велика лялька Катя стає об'єктом психоаналітичного переносу, а вслід за тим — провідником хворої дитини в небуття смерті. Отже, предмет / бездушний об'єкт активував драматургічні події. В якомусь розумінні виявився їх каталізатором, набуваючи не меншої наративної ваги, ніж персонажі.

Чимдалі введення К. Муратовою ляльки в екранний текст розширює векторність смислового навантаження, тим більше розкриваються аспекти суто людського. Послідовна зосередженість на людині властива Кірі Муратовій, яка в різні періоди творчості переосмислює своє ставлення до ідей антропоцентризму, але незмінно фокусує увагу на суб'єкті, його невротичних відхиленнях, фобіях, виявах неповторного, сутнісно індивідуального. У фільмах, починаючи з кінця 1980-х, поява в кінострічці Кіри Муратової ляльки як штучної копії, імітації людського тіла постає знаком, що відсилає до інших знаків у інтертекстуальній грі з цитатами та алюзіями. Лялькоподібний об'єкт більше не потребує оригіналу, заміщуючи його, радше переозначаючи. У дискурсі постмодернізму лялька може бути інтерпретована як позбавлений референції симулякр, вказувати на нестачу, виступати як означник втраченого суб'єкта.



Французька версія постеру українсько-французького фільму «Чутливий міліціонер», 1992 р.

Наприкінці 1980-х, на схилку радянської доби, відчуваючи занепокоєння ознаками соціальної втоми, виснаженості культури, К. Муратова знімає «Астенічний синдром» (1989). У першій частині фільму погляд камери зупиняється на зламаній ляльці з чорними провалами замість очей, що визирає з купи зав'язаних та штучних квітів на звалищі цвинтаря. Цей знецінений предмет є промовистим символом занепаду і водночас — віддзеркаленням внутрішнього стану героїні, яка поховала чоловіка і який весь світ здається мертвим екзистенційним провалом. Зрештою, виявляється, що чорно-біла оповідь є фільмом-у-фільмі — таким собі симулякром-у-симулякрі (принцип ляльки-матрьошки). Друга частина «Астенічного синдрому», зафільмована у кольорі, починається з включення світла в кінозалі, що, розсіюючи ілюзію витиснення / заміщення реальності на одному рівні, переводить нас на інший.

У спорожнілому кінозалі залишається єдиний глядач, який проспав увесь сеанс. Це персонаж, який центрує другу частину фільму, — вчитель-письменник Михайло Олексійович. Не маючи сил опиратися шаблонам соціального буття, він періодично впадає у хворобливий нарколептичний сон як провалля між свідомим буттям і забуттям, коли тіло, наявне, але позбавлене живого імпульсу, маркує шов між присутністю і свідомістю — стан, характерний для людини і соціуму кінця 1980-х. Істеричний сон персонажа як «онтологічний розрив» між буттям і небуттям, живим і неживим відсилає до міжбуття маріонеткоподібного об'єкта. З іншого боку, безконтрольні напади сну можна інтерпретувати як акт ескапізму. Така «втеча» від реальності в безсилій реакції на неможливе існування резонує з ідеєю Жилья Делеза. Французький філософ-постструктураліст у дослідженні «Марсель Пруст і знаки», в розділі «Знаки мистецтва і сутність» трактує сон як «чудове / чарівне звільнення, що зупиняється лише в мить прокидання, коли сплячий змушений робити вибір, слідуючи порядку часу, що розгортається наново» [Deleuze, 1964, p. 59].

Напади нарколепсії приводять учителя-письменника до божевільні — репресивного інституту «нормалізації», що симптоматично прикрашений меморіальним погруддям — людиноподібною фігурою як реплікою пам'яті, мовчазним свідченням марності колишнього визнання. Пацієнти клініки, сусіди Михайла Олексійовича по палаті, представлені у межах улюбленої муратівської естетики багаторазових повторів слів та типажів. Зав'язнувши в психопатології власних переживань, вони надокучливо повторюють свої спогади-монологи, нагадуючи тим самим зламані механізми. У вимірі гротескного буття інтелектуалу Михайлу Олексійовичу дедалі важче долати тривожне усвідомлення автоматизму буття та порожнечі людських стосунків. В останньому епізоді фільму його тіло в стані повного виснаження сповзає з лавки у вагоні метро й застигає у позі розп'яття поруч зі зрізаною рожевою трояндою на підлозі потягу, що мчить тунелем в інфернальне Нікуди.

Отже, ввівши ляльку в наратив спочатку як культурний артефакт, Кіра Муратова вслід за тим поступово розширює її функціонал — до постмодерністичного концепту, філософемі. Це дає змогу режисерці деконструювати модель

«психологічного» кіно, оприяваючи симптоми суспільної нечуйності, бездушності.

Відповідно, спостерігаємо дрейф в інтерпретації ляльки — від штучного об'єкта, понівеченої дитячої іграшки до «лялькування» людини з наступним її перетворенням на очевидний знак. У такий спосіб режисерка демонструє взаємопроникність межі живе-мертве, суб'єкт-об'єкт. Лялька при цьому стає своєрідною репрезентаційною фігурою.

Ніби бажаючи відійти від наданого в «Астенічному синдромі» песимістичного діагнозу / вироку соціуму й невтішного прогнозу, К. Муратова знімає фільм казково-міфологічної орієнтації «Чутливий міліціонер» (1992). У цій стрічці лялька виступає структурно-фабульним ключем. Зламаний пупс, що його знаходить на капустяному полі та лагодить міліціонер Толя, є прозорим символом. Такий атрибут у руках дорослого персонажа підкреслює його незрілість, інфантильність, складнощі з адаптацією до дорослого світу. Водночас лялька виявляється провокацією: запускаючи процес ініціації професійного захисника порядку, іграшковий пупс провіщує іншу знахідку — в капусті представник закону Толя знаходить маленьку дівчинку. У рамках такого майже фантастичного сюжету шляхетне бажання в дочерити дитину несподівано стає тригером подій, що викривають симулятивну «ефективність» соціальних інститутів, громадських активістів та інших «зацікавлених» осіб. Повернувшись після судової відмови в усиновленні на місце колишньої знахідки, Толя бачить там опудало — хтось приніс на поле страхітливу «ляльку» для відлякування птахів.

Незалежно від стратегії прочитання, можна впевнено стверджувати, що у фільмах Кіри Муратової лялька ніколи не використовується випадково. Вона завжди вплетена у філософські та психологічні контексти. У виснаженому світі «Астенічного синдрому» син завуча школи, підліток, який не в змозі сепаруватися від матері, звично відпочиває на дивані, займаючи місце між ляльками, що розкладені при узголів'ї як симптоми затяжної інфантильності юнака, та саксофоном — фалічним символом і водночас — інструментом, на якому любить грати його мати.

У такий спосіб лялька стає потужним засобом авторського коментаря. У фільмі «Лист до Америки» (1999) уважний глядач бачить текстильну ляльку, що виглядає з капелюшної полиці шафи хижкої орендарки квартири «зайвого інтелігента». У цій же шафі маніпуляторка ховає свого коханця: іронічний натяк на інші можливі «скелети в шафі». Варто зазначити, що частіше за hand made артефакт у фільмах Кіри Муратової різних періодів використовуються інші лялькоформи, зокрема, стереотипний пупс. Зламаного пупса знаходить уже згаданий міліціонер Толя в фільмі «Чутливий міліціонер»; у новелі «Офа» з «Трьох історій» (1997) несподівано бачимо оголеного целулоїдного пупса. З піднятими до гори руками він стоїть на столі, в архіві пологового будинку. По застиглому в штучній усмішці обличчю ляльки не зрозуміло: чи це жест радості, чи відчаю. Ясно, що сам пупс — продукт масового виробництва — забавка, атрибут дитинства і водночас лячний символ непотрібності залишених у закладі немовлят.



Фрагмент кадру з фільму «Три історії», 1997 р.

Рандомне / спонтанне введення ляльки в кадр треба визнати авторською художньою стратегією, що її режисерка часто сполучає з технікою відсторонення / учуднення, коли буденне постає дивним у відриві від життєвого контексту.

У картинах Кіри Муратової часто все виявляється не таким, як видається спочатку. Ось і трагікомедія «Другорядні люди» (2001) тільки на перший погляд є оповіддю про «маленьких», пересічних людей, другорядність яких можна інтерпретувати як вторинність і невідповідність своїм соціальним ролям. Вбивці, охоронці, лікарі, вчитель-філолог із мафіозними звичками, працівниці пошти та інші персонажі не здатні вправно виконувати свої функції. Навіть покійник, тіла якого ексцентрична дружина намагається позбутися упродовж більшої частини фільму, насправді виявляється живим. Лженебіжчик має брата-близнюка. Взаємозамінність близнюків у фільмі відсилає до ідеї дублювання, клонування, відтворюваності, що є очевидною алюзією до втрати неповторності індивіда. Мотив близнюківства, подвоєння завжди цікавив Кіру Муратову й неодноразово запроваджувався нею в наратив фільмів, у тому числі через різні форми ляльковості. Ідея такого «клонування» опосередковано співвідноситься з практикою штампування ляльок у добу масового конвеєрного виробництва — на кшталт целулоїдних пупсів, що часто фігурують у муратівських фільмах. Звернімося за теоретичною підтримкою до автора ідеї «втрати аури» предметом масового виробництва — Вальтера Беньяміна, який у статті «Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності» стверджував: «Техніка репродукції вивільняє репродуковане зі сфери традиції. Тиражуючи репродукцію, ця техніка заміняє її неповторний вияв масово повторюваним» [Беньямін, 2002, с. 58]. «Однак, тієї миті, — розвиває думку теоретик культури, — коли чинник справжності мистецької продукції припиняє діяти, настає зміна і всієї соціальної функції мистецтва. Замість ритуалу мистецтво починає ґрунтуватися на іншій практиці, а саме — на політиці» [Беньямін, 2002, с. 61]. Підтвердженням тому — концепція заміності індивіда як елемента системи, закодована К. Муратовою в практиці абсурдної взаємопідміни персонажів, що сполучається у режисерки з ідеєю формальної «технічної» відтворюваності. За приклад: брати-близнюки у «Другорядних



Кадри з фільму «Другорядні люди», 2001 р.

людях», два Діди Морози в стрічці «Два в одному», змінні пари акторів у «Вічному поверненні» тощо.

На відміну від об'єктного статусу ляльок та штучного лялькоподібного існування людей, у фільмах Кіри Муратової символом / втіленням справжнього інстинктивного життя часто виступають тварини. Режисерка знімала тварин у всіх своїх фільмах: собак, котів, коней, папугу, тигра, ведмедя, мавпочку. У стосунках людина-тварина К. Муратова завжди чутливо ставиться до «братів менших», часто показуючи їхні страждання, коли ці вразливі істоти стають жертвами людської жорстокості. Відштовхуючись від думки Моріса Реймса, що «річ для людини є чимось на кшталт неживого собаки [...] щось типу дзеркала, що вірно являє їй не реальний, а бажаний образ» [Rheims, 1959, p. 50], Жан Бодріяр розвиває цю ідею: «Дійсно, кімнатні тварини утворюють проміжну категорію між людьми і речами» [Baudrillard, 1968, p. 125]. Далі філософ логічно обґрунтовує судження, чому річ, а отже, і лялька, перетворюється на дзеркало: «Це бездоганне дзеркало, оскільки відбивається в ньому не реальний, а бажаний образ. Отже, собака, від якої залишилась лише вірність» [Baudrillard, 1968, p. 126]. У праці зрілого періоду «Симулякри і симуляція» Ж. Бодріяр, розглядаючи шлях, що його пройшли тварини поряд із людиною — «від божественної жертви до собачого кладовища», зазначає: «Ми вважаємо їх за ніщо, і саме на цій основі [...] ми створили з них

радикально нижчий світ, котрий навіть не заслуговує на нашу справедливість, хіба що на нашу прив'язаність і соціальне милосердя» [Бодріяр, 2004, с. 193]. «Щодо тварин, то вони не розмовляють. [...] Та саме через це ми перебуваємо з ними у близьких взаєминах. У світі, який пристав до гегемонії знаків і дискурсу, їхнє мовчання набуває дедалі більшого значення для нашої організації смислу» [Бодріяр, 2004, с. 197]. Водночас «ми стаємо об'єктом аналізу з боку їхнього мовчання» [Бодріяр, 2004, с. 198].

У контексті динамічної взаємодії *людина-лялька-тварина* в фільмах Кіри Муратової лялька може бути протиставлена тварині як символ штучного, позбавленого живої душі. Утім, і лялька, і тварина «дзеркалять» недосконалість людини, її девіації.

Глядачеві надається свобода на власний розсуд інтерпретувати гіпотетичні враження цих безсловесних свідків від абсурдності, хаотичності, маріонетковості людського світу, гротеску та самоприреченості індивідів. К. Муратова свідомо обирає стратегію відкритості (у дусі «відкритого твору» Умберто Еко) [Еко U., 1979, p. 40], що передбачає нескінчену можливість інтерпретацій такого свідкування. Глядач вільний скласти власну позицію у цьому «художньому діалозі», радше — полілозі з автором, персонажами та лялькоподібними об'єктами, що мають чимало версій «прочитання».

У психоаналітичній оптиці Жака Лакана та Славоя Жижека лялька постає як об'єкт «маленького а» — непрорахований залишок бажання, що не піддається повній репрезентації, але постійно збуджує суб'єкта [Žižek, S., 1992]. Семіотик психоаналітичної орієнтації Юлія Кристева іменує ляльку «аб'єктом», наділяючи її здатністю зберігати відлуння архаїчних стосунків. У тезаурусі Ю. Кристєвої «аб'єктність» ляльки міститься на межі між суб'єктом і об'єктом поза повнотою тілесного і визначеністю соціального «Я» [Kristeva, J., 1982]. З позицій постгуманістичного підходу лялька є тим, що Жиль Делез та Фелікс Гваттарі назвали «тілом без органів» (ТБО) [Deleuze, G., & Guattari, F., 1983]. На противагу цілісному організму як метафізичній категорії, що визначає буття людини у світі, ТБО — лише проста явленість, репрезентація тілесності — тіло, з якого усунули волю, мову, життєвий функціонал.

К. Муратова активно використовує індиферентний погляд мовчазної ляльки як погляд *іншого*, стороннього, сказати б, відстороненого. Ця запакована в антропоморфну форму порожнеча стає для режисерки інструментом дотримання дистанції, особливим типом означника, що функціонує в полі між означенням і замовчуванням.

Одним з улюблених авторських прийомів є введення ляльки в кадр у неочікуваних місцях, що утворює своєрідну паузу / цезуру. Такий акт здолаття лінійної семіотики стає елементом деструкції оповіді, викликає емоційно-символічну аномалію у сприйнятті подій, і це місце візуальної зупинки у певному розумінні символізує «фігуру смерті суб'єкта за межею емоційного співчуття» [Barthes, R., 1977, p. 147].

Принципово інший підхід до введення лялькоподібних об'єктів у кадр спостерігаємо у фільмі «Настроювач» (2004):



Кадри з фільму «Другорядні люди», 2004 р.

бронзові скульптури, порцелянові статуетки, антикварні фігурки тощо присутні в композиції кадру, ніби побачені «боковим зором», на другому плані, у дзеркальних відображеннях тощо. Лялькоподібні об'єкти маркують буттєві простори персонажів. Помешкання володарки статусного рояля фірми «Циммерман», Анни Сергіївни, перенасичено предметністю. Її вітальню щедро прикрашено безсистемним скупченням антикваріату та «новоробу», що створює загальну атмосферу абсурдно перевантаженого предметністю простору. Разом із маленьким, майже іграшковим песиком Міккі лялькоподібні фігури спостерігають за театром людських пристрастей, жадібності, вишуканого крутіства. Інші інтер'єрні акценти спостерігаємо в приватному будинку приятельки респектабельної Анни Сергіївни, медика Люби. Тут стоїть білий рояль і домінують опудала диких тварин. Натомість на горіщі, де мешкають ніби на тимчасовій мансарді представники «нового світу», носії пластичних моральних цінностей — настроювач роялів, прийомний у спілкуванні молодий чоловік Андрій зі своєю коханкою Ліною, бачимо понівечений манекен — фігуру людського зросту, виготовлену з дешевого пап'є-маше, через розломи якої прозирають елементи металевої конструкції. Такий атрибут являє очевидний генеалогічний зв'язок із манекенами, фігурами, подібними до маріонеток, у творах сюрреалістів — скульптурами та фотографіями шарнірних ляльок Ганса Беллмера, картинами Джорджо де Кіріко, інсталяціями Сальвадора Далі, фотографіями Мана Рея тощо.

Різні лялькоподібні об'єкти не тільки маркують людино-простори в «Настроювачі», а й виступають симулятивною формою тілесності, балансуючи між психоаналітичним означником і симптомом переносу, утворюючи своєрідний «трикутник не-Карпмана» між суб'єктом, симптомом і симулякром, де симулятивне лялькове тіло відсилає до «препарованої» суб'єктності. Постає безсловесним *іншим* у взаємодії з людиною, для якої виступає симптомом переносу або ж проєкцією бажань.

У цьому фільмі ляльки та інші штучні об'єкти (манекени, порцелянові фігурки) задають фоновий візуальний мотив, що створює атмосферу штучності та іронії, символізуючи подвійність і дисонансність соціальних / буттєвих ролей / машкар персонажів. Екранне дослідження такого зв'язку між лялькооб'єктом і персонажем продовжене Кірою

Муратовою в фільмі «Два в одному» (2007). Під час вивчення кордонів між грою й реальністю, театром та життям, між індивідуальним тілом виконавця та тілесністю його сценічного втілення К. Муратова не тільки артикулює мотиви паралельних / взаємозамінних персонажів, викриває штучність, умовність будь-якої соціальної ролі (самозакоханий актор, відчайдушна трамвайниця, донька актора), а й оприявляє симптоматику суб'єктів поза симулятивним існуванням їхніх «театральних тіл». Виконавці, актори виявляються такими ж «маріонетками», як і цілком «буттєві» прототипи. У другій новелі під назвою «Жінка-життя» «механістичність» поведінки Маші, інфантильної доньки підстаркуватого альфа-самця, свідчить про перебування її під контролем та постійним тиском. Симптомом виглядає навіть хобі цієї інфантилізованої жінки: вона зосереджено шие одяг своїм лялькам, ніби в такий спосіб прикрашаючи ними свідків накопичених образ і таємниць. Її імprovізований танець ляльки транслює комплекси пригніченого «я», нівеляцію індивідуальності, є знаком нестачі, понад це — внутрішньої порожнечі, навколо якої вибудовується / формується комплекс її посттравматичного мовчання. Антиподом Маші є зухвала трамвайниця Аліска, яку Маша приводить до батька, аби уникнути протиприродних домагань старого ловеласа. Попри зовнішні ознаки часткової причетності Аліски до лялькового світу (загіпсована рука), активна трамвайниця не планує ставати «жертвою». Гіпсова пов'язка на її руці зникає, коли дівчині вдається захистити власні кордони. Натомість гіпс як елемент штучної тілесності з'являється на плечі тиранічного прем'єра / актора. Така передача зовнішніх ознак «лялькування» виглядає символічно, хоча й пов'язана з суто життєвими обставинами під час знімального процесу (про що Кіра Муратова неодноразово згадувала в своїх інтерв'ю). По-різному можна зчитати симетричне розміщення огрядних хтонічних фігур «скіфських баб» (символіка яких пов'язана з землею, родючістю та світом мертвих) із двох боків ванни самозакоханого донжуана. У його вітальні бачимо ширму, прикрашену копіями класичних живописних зображень розкішних жіночих тіл — підробними «двійниками» відомих мистецьких артефактів. Як знак дзеркального подвоєння і театральний кін розділено дзеркалом, але події, що відбуваються по два боки відбиваючої поверхні, виявляються хоч і пов'язаними, та далеко не тотожними. «Криве



Кадри з фільму «Два в одному», 2007 р.

дзеркало» театральних симуляцій повсякчасно провокує «недовіру»: то сніг йде зі стелі глядацької зали, то актора в сценічному вбранні білого клоуна знаходять повішеним на гілці дерева в декораціях минулої вистави, де мертве тіло в гримі виглядає недоладною лялькою. Такі «атракції» породжують у глядача сумнів щодо «реальності» зображаного за метафоричною «завісою». Задаючи такі «правила гри», К. Муратова свідомо підкреслює / артикулює природу людської поведінки як «тіла театру» у вирі симуляцій та невротичних самопрезентацій гротескних, дивних, абсурдних персонажів.

У фільмах, що належать до пізнього періоду творчості Кіри Муратової, — «Мелодія для шарманки» (2009), «Вічне повернення. Кастинг» (2012) — присутність лялькоподібних об'єктів помітно втрачає свою «буквальність». У «Мелодії для шарманки» лялькоподібні фігури мимохіть виникають у неформальних просторах вуличного мистецтва; манекени прикрашають вітрини дорогих магазинів, контрастуючи з непотрібними речами й старими іграшками на звалищах. Такі реалії холодного передріздвяного міста, сповненого байдужих людей-клонів, з якими зустрічаються осиротілі брат і сестра. Діти — єдині, хто не скутий стереотипами (мислення, поведінки тощо), а тому вільні від штучності машкар. Тим самим вони нагадують прогресивних персонажів італійського вуличного театру дель арте. Натомість ефект ляльковості дорослого оточення підсилюється використанням специфічних типажів дорослих акторів, які нагадують гротескні маски, розширюючи обшир аномальних експонатів муратівської «Кунсткамери».

У фільмі «Вічне повернення. Кастинг» (назва якої відсилає до циклічності як концепції сприйняття світу і водночас римується / корелює з базовою ідеєю «Веселої науки» Фрідріха Ніцше) змінні пари акторів, кожен з яких є пізнаваною медійною «маскою» — своєрідною «лялькою культури», розігрують одну й ту саму сцену на кастингу майбутнього фільму, втілюючи ідею тотальної заміненості як антиномії / антиподу неповторності. Багаторазові повтори банального тексту — псевдодіалогів, що «пласко» ковзають по поверхні «вічних» тем кохання та вірності, викривають спустошеність під завченим набором слів сценарію — семантично порожньої «матриці». Натомість лялька, розміщена десь у глибині кадру, серед нагромадження інших речей — картин, меблів тощо, виглядає доволі вагомим як фізичний елемент декорацій. Ця штучна подоба ното стає свідком фатальних спроб розв'язання безсмертних питань у театрі людських драм. Для К. Муратової (насамперед пізнього періоду її творчості) характерно створювати копії без оригіналу, оприявлювати порожнечу в поведінці та стосунках людей, які діють наче заведені механізми, маріонетки під тиском обставин, чужої волі тощо. Такі актори, беручи участь у кінопробах, є лише функціями сценарію та режисерського задуму. Те, що кастинг проходять претенденти на ролі в майбутньому фільмі, режисер якого помер, є очевидною алюзією до констатації «смерті автора» у працях філософів-постмодерністів [Р. Барт, 1967; М. Фуко, 1969]. У певному розумінні цей майстерний муратівський «симулякр» став логічною фіналізацією трансформацій від об'єктності ляльки / манекену до «зляльковілої» людини-знаку в коконі пустопорожньої / беззмістовної комунікації в світі, що застиг на межі абсурду в наближенні тотального Хаосу. Є певний сенс у тому, що після «Вічного повернення» Кіра Муратова нічого не знімала. Але напрацьований матеріал дає підстави екстраполювати знахідки майстрині на дослідження ляльок доби панування цифри та ідей трансгуманізму. Це могло б стати перспективним напрямом продовження досліджень, оскільки подальші трансформації ляльки перейшли вже у віртуально-цифровий вимір. Цікаво, скажімо, порівняти ляльок в фільмах К. Муратової з творіннями представників руху трансгуманізму — різноманітними цифровими фігурами, постлюдськими істотами (posthuman), біотехнологічними гібридними фігурами, що виводять на новий рівень усвідомлення людського, осмислення проблем тілесності та ідентичності.

Висновки. У результаті комплексного дослідження художніх стратегій Кіри Муратової щодо введення в екранний наратив лялькоподібних об'єктів та персонажів у міждисциплінарному дискурсі сучасної філософії культури, структуралістських, постструктуралістських студій та кінознавчої науки, із залученням психоаналітичних підходів до екранного тексту осмислено функціонування в авторському кінопросторі режисерки «ляльки» як мультифункціонального етико-естетичного знаку, що поєднує в собі обрядову символіку артефакту культури, психологічний симптом (витиснених феноменів несвідомого) та постмодерний симулякр.

Перебуваючи на перетині кількох онтологічних і семіотичних осей: живе / неживе, суб'єкт / об'єкт, заміна / перетворення тощо, лялька в фільмах К. Муратової виступає не просто об'єктом в кадрі, а елементом авторського філософського коментаря в проблемному полі ідентичності, небанальної тілесності, *іншості*, мовчання, свідкування, порожності форми — своєрідним медіумом / посередником у пізнанні суб'єкта доби пізнього модерну та постмодерну.

Підтверджено гіпотезу, що «ляльковість» у фільмах Кіри Муратової, насамперед постмодерністичного періоду творчості, запроваджується як своєрідний «інструмент», що використовується авторкою для препарування / деструкції понять *людяності* та *справжності*. Запропонований Кірою Муратовою «диполь» людина-лялька, передбачаючи дедалі нові інтерпретації в психоаналітичному, семіотичному, постструктуралістському, постгуманістичному та інших



Кадр із фільму «Одвічне повернення», 2012 р.

актуальних дискурсах, доводить суголосність ідей режисерки буттєвості сьогодення.

Література

- Barthes R. The Death of the Author // Image, Music, Text. 1977. P. 142–148. URL: https://monoskop.org/images/0/0a/Barthes_Roland_Image-Music-Text.pdf (access date: 17.08.2025).
- Butler J. The Psychic Life of Power: Theories in Subjection. Stanford: Stanford University Press, 1997. 117 p. URL: <https://web.education.wisc.edu/halverson/wp-content/uploads/sites/33/2012/12/Judith-Butler-The-Psychic-Life-of-Power-copy.pdf> (access date: 17.08.2025).
- Baudrillard J. Le système des objets. 1968. URL: https://monoskop.org/images/0/0e/Baudrillard_Jean_Le_syteme_des_objets_1968.pdf (access date: 17.08.2025).
- Belton J. Digital doubles and virtual actors: A genealogy // Screen. 2019. Vol. 60, No. 1. P. 1–20. DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/hjy066> (access date: 17.11.2025).
- Boudoir Doll Salon. 2008–2020. URL: <http://www.boudoirdoll-salon.com> (access date: 17.08.2025).
- Buchan S. Puppet animation in the digital age // Animation: An Interdisciplinary Journal. 2011. Vol. 6, No. 3. P. 289–305. DOI: <https://doi.org/10.1177/1746847711417933> (access date: 17.11.2025).
- Choi J. The uncanny in digital performance: Puppetry, avatars, and affect // Journal of Visual Culture. 2021. Vol. 20, No. 2. P. 203–220. DOI: <https://doi.org/10.1177/14704129211021652> (access date: 17.11.2025).
- Cramer C., Grant K. Surrealism and Women // A Beginner's Guide: Surrealism. 2025. URL: [https://human.libretexts.org/Courses/Housatonic_Community_College/Art_E103%3A_Art_History_III_\(1840Present\)/03%3A_Dreams_and_Nightmares_Invention_and_Abstraction_\(c_1900c.1945\)/3.07%3A_Dada_and_Surrealism_\(II\)](https://human.libretexts.org/Courses/Housatonic_Community_College/Art_E103%3A_Art_History_III_(1840Present)/03%3A_Dreams_and_Nightmares_Invention_and_Abstraction_(c_1900c.1945)/3.07%3A_Dada_and_Surrealism_(II)) (access date: 17.11.2025).
- Deleuze G. Cinema I: The Movement-Image. Paris: Editions de Minuit; Bloomsbury, 1983/2013. 304 p.
- Deleuze G. Proust et les signes. Paris: Presses Universitaires de France, 1964. 221 p.
- Deleuze G., Guattari F. Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia / trans. by R. Hurley, M. Seem, H. R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. 400 p. URL: <https://files.libcom.org/files/Anti-Oedipus.pdf> (access date: 17.08.2025).
- Eco U. The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington: Indiana University Press, 1994. 228 p.
- Foucault M. What Is an Author? // Language, Counter-Memory, Practice. Ithaca: Cornell University Press, 1977. P. 113–138. URL: https://www.dumn.edu/~cstroupe/handouts/8906/What_is_an_author_foucault%20.pdf (access date: 17.11.2025). (First published: Bulletin de la Société française de Philosophie. 1969. Vol. 63, No. 3. P. 73–104.)
- Freud S. Das Unheimliche // Imago. 1919. Jahrg. 5, Heft 5/6. P. 297–324.
- Kristeva J. Powers of Horror: An Essay on Abjection / trans. by L. S. Roudiez. European Perspectives: A Series of the Columbia University Press. New York: Columbia University Press, 1982. 219 p. URL: <https://www.thing.net/~rdom/ucsd/Zombies/Powers%20of%20Horror.pdf> (access date: 17.08.2025).
- Lacan J. Écrits / trans. by B. Fink. W. W. Norton & Company, 2006. 878 p. URL: https://mudrac.ffzg.hr/~bmikulic/Filoz-Psy2012/JL_0393329259.pdf (access date: 17.08.2025).
- Mori M. The uncanny valley / trans. by K. F. MacDorman & N. Kageki // IEEE Robotics & Automation Magazine. 2012. Vol. 19, No. 2. P. 98–100. DOI: <https://doi.org/10.1109/MRA.2012.2192811> (access date: 17.11.2025). (Original work published: Mori M. Bukimi no tani // Energy. 1970. Vol. 7(4). P. 33–35.)
- The Cinema of Jan Švankmajer: Dark Alchemy (Directors' Cuts) / ed. by P. Hames. London: Wallflower Press, 2008. 224 p.
- Hanáková P. Jan Švankmajer and the uncanny valley: Puppets, objects, and surrealist cinema // Illuminace: Journal for Film Theory, History and Aesthetics. 2014. Vol. 26(3). P. 45–61.
- Rheims M. La vie étrange des objets. Paris: Plon, 1959. 274 p. Edition in English: Rheims M. The strange life of objects: 35 centuries of art collecting & collectors. Atheneum Publishers, New York, 1961, 274 p.
- Schulzki I. Touch and Sight in the Films of Kira Muratova: Towards the Notion of a Cinema of Gesture // Frames Cinema Journal. 2021. Issue 18. P. 296. URL: <https://www.researchgate.net/>

- publication/353078370_Touch_and_Sight_in_the_Films_of_Kira_Muratova (access date: 17.08.2025).
22. Shpolberg M. Deconstructing socialism in the early films of Kira Muratova // *Frames Cinema Journal*. 2021. Issue 18. P. 291–295.
 23. Waszkiel H. The Puppet Theatre in Poland // *Problems of Interaction Between Arts Pedagogy and the Theory and Practice of Education*. 2018. Vol. 51. P. 164–179. DOI: 10.34064/kh-num1–51.09 (access date: 17.08.2025).
 24. Wells P. Re-figuring the puppet: Contemporary contexts for animated bodies // *Animation Studies*. 2018. Vol. 13, No. 2. P. 45–58.
 25. Žižek S. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge: MIT Press, 1992. 188 p.
 26. Бенґямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності // *Вибране* / пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська. Львів: Літопис, 2002. 214 с.
 27. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / пер. з фр. В. Ховкун. Київ: Основи, 2004. 230 с. (Оригінальний твір опубліковано 1981.)
 28. Брюховецька Л. Другорядні люди як діагноз // *Кіно-Театр*. 2025. № 1. С. 38–40.
 29. Ювченко А. Феномен ляльки у світовому театральному просторі: естетика і технологія / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури, Ф-т сцен. мистецтва, Каф. режисури. Харків: ХДАК, 2021. 112 с. URL: <https://herository.ac.kharkov.ua/handle/123456789/1129> (дата звернення: 17.08.2025).
 30. Зубавіна І. Концепт антропоцентризму та його втілення в фільмах Кіри Муратової // *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2025. № 21(1). С. 9–18.
 31. Камю А. Міф про Сізіфа. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=3221> (дата звернення: 17.08.2025).
 32. Канівець А. Кіра Муратова в західному кінознавстві, або проблема російськомовної української кіноспадщини // *Кіно-Театр*. 2025. № 1. С. 40–43.
 33. Корабельова В. Віртуальна реальність як простір симулякрів у поліонтологічному світі постсучасності // *Практична філософія*. 2008. № 1. С. 114–120.
 34. Ніцше Ф. *Весела наука* / пер. з нім. В. Б. Чайковського. Харків: Фоліо, 2020. 284 с. (Оригінальний твір опубліковано 1882.)
 35. Онищенко Є. Поетика кіномови Кіри Муратової: дис. ... канд. н./Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2018.
 36. Погребняк Г. Авторський кінематограф крізь призму мистецької особистості. Київ: НАКККіМ, 2012. 128 с.
 37. Погребняк Г. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ — початку ХХІ століття. Київ: НАКККіМ, 2020. 448 с.
 38. Сосюр Ф. де. *Курс загальної лінгвістики*. Київ: Основи, 1998. 324 с.
 39. Фуко М. Що таке автор? // *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./Львів. держ. ун-т ім. Івана Франка. Центр гуманіт. дослідж., Наук. т-во ім. Шевченка; за ред. М. Зубрицької*. Львів: Літопис, 1996. С. 442–456.
 40. Чібалашвілі А. Роль автора в мистецтві нових медіа на прикладі композиторських пошуків // *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2021. № 17(2). С. 54–59. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(2\).2021.247962](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247962) (дата звернення: 17.11.2025).
 41. Чміль Г. Людина — екран: візуальна антропологія (пост)сучасності. Київ: Інститут культурології НАНУ, 2020. 256 с.
 42. Чміль Г., Корабельова Н. Візуалізація реального в сучасному культурному просторі. Київ: Інститут культурології НАНУ, 2013. 256 с.
 43. Яковленко К. Дитинство й страх: впливи сюрреалізму в творчості українських митців 1990-х років // *Korydor*. 2018. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/ditinstvo-j-strah-uplyvi-syurrealizmu> (дата звернення: 17.11.2025).

References

- Barthes, R. (1977). *The Death of the Author*. In *Image, music, text* (pp. 142–148). Fontana Press. (Original work published 1967.)
- Baudrillard, J. (1968). *Le système des objets* [The system of objects]. [in French].
- Baudrillard, J. (2004). *Symuliakry i symulatsiia* [Simulacra and Simulation] (V. Khovkun, Trans.). *Osnovy* (Original work published 1981.) [in Ukrainian].
- Belton, J. (2019). Digital doubles and virtual actors: A genealogy. *Screen*, 60(1), 1–20. DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/hjy066>
- Benjamin, W. (2002). *Mystetskyi tvir u dobu svoiei tekhnichnoi vidtvoriuvanosti* [The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction]. In *Vybrane* (Y. Rybachuk & N. Lozynska, Trans.). *Litopys*. (Original work published 1936.) [in Ukrainian].
- Boudoir Doll Salon. (2008–2020). Retrieved from <http://www.boudoirdollsalon.com>
- Briukhovetska, L. (2025). *Druhoriadni liudy yak diahnoz* [Secondary People as Diagnosis]. *Kino-Teatr*, (1), 38–40 [in Ukrainian].
- Buchan, S. (2011). Puppet animation in the digital age. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 6(3), 289–305. DOI: <https://doi.org/10.1177/1746847711417933>
- Butler, J. (1997). *The psychic life of power: Theories in subjection*. Stanford University Press.
- Camus, A. (n.d.). *Mif pro Sizifa* [The Myth of Sisyphus]. Retrieved from <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=3221> [in Ukrainian].

- Chibalashvili, A. (2021). Rol avtora v mystetstvi novykh media na prykladi kompozytorskykh poshukiv [The Role of the Author in New Media Art on the Example of Composer Explorations]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 17(2), 54–59. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(2\).2021.247962](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247962) [in Ukrainian].
- Choi, J. (2021). The uncanny in digital performance: Puppetry, avatars, and affect. *Journal of Visual Culture*, 20(2), 203–220. DOI: <https://doi.org/10.1177/14704129211021652>
- Chmil, H. (2020). *Liudyna—ekran: vizualna antropolohiia (post)suchasnosti* [Human—Screen: Visual Anthropology of (Post)Modernity]. In-t kul'turolohii NAMU [in Ukrainian].
- Chmil, H., & Korablova, N. (2013). *Vizualizatsiia realnoho v suchasnomu kulturnomu prostori* [Visualization of the Real in the Contemporary Cultural Space]. In-t kul'turolohii NAMU [in Ukrainian].
- Cramer, C., & Grant, K. (n.d.). Surrealism and Women. In *A beginner's guide: Surrealism*. LibreTexts. Retrieved from [https://human.libretexts.org/Courses/Housatonic_Community_College/Art_E103%3A_Art_History_III_\(1840Present\)/03%3A_Dreams_and_Nightmares_Invention_and_Abstraction_\(c._1900c.1945\)/3.07%3A_Dada_and_Surrealism_\(II\)](https://human.libretexts.org/Courses/Housatonic_Community_College/Art_E103%3A_Art_History_III_(1840Present)/03%3A_Dreams_and_Nightmares_Invention_and_Abstraction_(c._1900c.1945)/3.07%3A_Dada_and_Surrealism_(II)).
- Deleuze, G. (1964). *Marcel Proust et les signes* [Proust and Signs]. Press University de France. [in French].
- Deleuze, G. (2013). *Cinema I: The movement-image*. Bloomsbury. (Original work published 1983.)
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1983). *Anti-Oedipus: Capitalism and schizophrenia* (R. Hurley, M. Seem, & H. R. Lane, Trans.). University of Minnesota Press.
- Eco, U. (1994). *The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts*. Indiana University Press. (Original work published 1979.)
- Foucault, M. (1977). What Is an Author? In *Language, counter-memory, practice: Selected essays and interviews* (D. Bouchard & S. Simon, Trans.; pp. 113–138). Cornell University Press. (Original work published 1969.)
- Foucault, M. (1996). Shcho take avtor? [What Is an Author?] In *Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* [Anthology of world literary and critical thoughts of the 20th century] (pp. 442–456). Litopys [in Ukrainian].
- Freud, S. (1919). Das Unheimliche. *Imago*, 5(5/6), 297–324.
- Hames, P. (Ed.). (2008). *The cinema of Jan Švankmajer: Dark alchemy (Directors' Cuts)*. Wallflower Press.
- Hanáková, P. (2014). Jan Švankmajer and the uncanny valley: Puppets, objects, and surrealist cinema. *Illuminace: Journal for Film Theory, History and Aesthetics*, 26(3), 45–61.
- Kanivets, A. (2025). Kira Muratova v zakhidnomu kinozhnavstvi, abo problema rosiiskomovnoi ukrainskoi kinospadshchyny [Kira Muratova in Western Film Studies, or the Problem of Russian-Language Ukrainian Film Heritage]. *Kino-Teatr*, (1), 40–43 [in Ukrainian].
- Korablova, V. (2008). Virtualna realnist yak prostir symuliakriv u poliontolohichnomu sviti postsuchasnosti [Virtual Reality as a Space of Simulacra in the Poly-Ontological World of Postmodernity]. *Praktychna filosofiia*, (1), 114–120 [in Ukrainian].
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection* (L. S. Roudiez, Trans.). Columbia University Press.
- Lacan, J. (2006). *Écrits: The first complete edition in English* (B. Fink, Trans.). W.W. Norton & Company. (Original work published 1966.)
- Mori, M. (2012). The uncanny valley (K. F. MacDorman & N. Kageki, Trans.). *IEEE Robotics & Automation Magazine*, 19(2), 98–100. DOI: <https://doi.org/10.1109/MRA.2012.2192811> (Original work published 1970.)
- Nietzsche, F. (2020). *Vesela nauka* [The Gay Science] (V. Chaikovskyi, Trans.). Folio. (Original work published 1882.) [in Ukrainian].
- Onyshchenko, Ye. (2018). *Poetyka kinomovy Kiry Muratovoi* [The Poetics of Kira Muratova's Film Language] [Candidate's thesis, Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television] [in Ukrainian].
- Pohrebniak, H. (2012). *Avtorskyi kinematohraf kriz pryzmu mystetskoi osobystosti* [Auteur Cinema Through the Lens of Artistic Personality]. NAKKKiM [in Ukrainian].
- Pohrebniak, H. (2020). *Avtorskyi kinematohraf u kulturnomu prostori druhoi polovyny XX—pochatku XXI stolittia* [Auteur Cinema

- in the Cultural Space of the Late 20th—Early 21st Century]. NAKKKiM [in Ukrainian].
- Rheims, M. (1961). *The strange life of objects: 35 centuries of art collecting & collectors*. Atheneum Publishers. (Original work published 1959.)
- Saussure, F. de. (1998). *Kurs zahalnoi linhvistyky* [Course in General Linguistics]. Osnovy [in Ukrainian].
- Schulzki, I. (2021). Touch and Sight in the Films of Kira Muratova: Towards the Notion of a Cinema of Gesture. *Frames Cinema Journal*, (18), 296.
- Shpolberg, M. (2021). Deconstructing socialism in the early films of Kira Muratova. *Frames Cinema Journal*, (18), 291–295.
- Waszkiel, H. (2018). The Puppet Theatre in Poland. *Problems of Interaction Between Arts Pedagogy and the Theory and Practice of Education*, 51(51), 164–179. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-51.09>
- Wells, P. (2018). Re-figuring the puppet: Contemporary contexts for animated bodies. *Animation Studies*, 13(2), 45–58.
- Yakovlenko, K. (2018). Dytynstvo y strakh: vplyvy syurrealizmu v tvorchosti ukrainskykh myttsiv 1990-kh rokiv [Childhood and Fear: Surrealist Influences in the Works of Ukrainian Artists of the 1990s]. *Korydor*. Retrieved from <https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/dytynstvo-j-strah-uplyvi-syurrealizmu> [in Ukrainian].
- Yuvchenko, A. (2021). *Fenomen lialky u svitovomu teatralnomu prostori: estetyka i tekhnolohiia* [The Phenomenon of the Puppet in the Global Theatre Space: Aesthetics and Technology]. KhDAK. Retrieved from <https://repository.ac.kharkov.ua/handle/123456789/1129> [in Ukrainian].
- Zubavina, I. (2025). Kontsept antropotsentryzmu ta yoho vtilennia v filmakh Kiry Muratovoi [The Concept of Anthropocentrism and Its Realization in the Films of Kira Muratova]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 21(1), 9–18 [in Ukrainian].
- Žižek, S. (1992). *Looking awry: An introduction to Jacques Lacan through popular culture*. The MIT Press.

Zubavina I.

The Doll as a Cultural Artefact and a Philosophical Concept in the Film Texts of Kira Muratova

Abstract. The article offers an overview of the historical and cultural context of the emergence of the doll and the evolution of its functions—from primitive wooden or stone ritual figurines to human-like toys, mannequins, and art objects in the culture and arts of the twentieth century. It outlines key examples of the use of dolls and mannequins in the works of avant-garde artists, focusing particularly on their deployment by Expressionists and Surrealists in visual arts—photography and cinema—as symbols of eroticism and uncanny otherness.

The author's scholarly attention is directed toward the specific ways in which doll-like objects and puppet-like characters are introduced into the narrative structure of Kira Muratova's films. For Muratova, the doll is not merely a symbol but a concentrated idea, an effective instrument for conveying alienation, absurdity, and existential emptiness. The article systematizes the forms and contexts in which doll-like objects appear in the director's key films. In particular, it reveals the symbolic and narrative functions of the doll and its role in producing effects of uncanniness and grotesque; it also substantiates the use of puppet-like behavior of characters as a metaphor for exhaustion, loss of agency, erosion of inner essence, and susceptibility to external manipulative forces amid communicative crisis and quasi-simulative existence.

Drawing on the theoretical approaches of Jacques Lacan, Slavoj Žižek, Jean Baudrillard, Julia Kristeva, and Gilles Deleuze, the author analyzes Muratova's use of the "doll-image" as a philosophical and semiotic phenomenon. The introduction of the doll into the narrative is examined as a figure of otherness that problematizes conventional understandings of subjectivity, corporeality, and verbal communication. The article explores the logic of seemingly random appearances of anthropomorphic, voiceless figures as emphasized presences in situations resistant to articulation or adequate verbalization.

The study reveals and comprehensively examines the dynamics of the doll's changing status in Muratova's authorial interpretations: from an artefact—a materially shaped human-like object—to a simulacrum, a "clone" of human corporeality, a copy that, having lost its direct connection to the original, substitutes for the human or, rather, redefines it by exposing its secondariness, replaceability, and the inherent artificiality of representation.

Keywords: Kira Muratova, auteur cinema, doll, aesthetics of silence, symptom, simulacrum, subjectivity, psychoanalysis, post-structuralism.

Стаття надійшла до редакції 28.08.2025

Стаття прийнята до друку 17.09.2025

Дата публікації: 30.12.2025