

Міністерство культури України
Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого

НАУКОВИЙ ВІСНИК

Київського національного університету
театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого

Збірник наукових праць

Заснований 2006 р.

Випуск 26

Київ
2020

УДК 7. 01 (07)

Засновник – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

ISSN 1997–4264

Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: О. І. Безгін (голова) та ін. К., 2020 р. Вип. 26. 200 с.

Матеріали, вміщені у 26-му числі Наукового Вісника, знайомлять зі здобутками театральних режисерів і кінорежисерів, новими напрямками та розробками (теоретичними й практичними) в царині театру, кіно, у мистецькій педагогіці. Культурологічні дослідження й архівні матеріали, безперечно, викличуть зацікавленість фахівців і читачів.

*Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
(протокол № 2 від 25.02.2020 р.).*

*Затверджено як фахове видання в галузі мистецтвознавства
наказом Міністерства освіти і науки України від 29.12.2014 № 1528
(до переліку наукових видань включено у 2008 р.)*

*Збірник наукових праць «Науковий вісник» КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого з 2015 року
представлено в міжнародних наукометричних базах Googl Scholar; Scientific Indexing Services;
Scientific Journals Impact Factor; CrossRet.*

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Безгін Олексій Ігорович, заслужений діяч мистецтв України, академік Національної академії мистецтв України, доктор філософії в галузі мистецтвознавства, професор (голова редколегії);

Братерська-Дронь Марина Тарасівна, заслужений працівник культури України, академік УАН, доктор філософських наук, професор;

Владимирова Наталія Вікторівна, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор;

Гайдабура Валерій Михайлович, заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства;

Клековкін Олександр Юрійович, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор;

Кравчук Петро Іванович, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор;

Миленька Галина Дмитрівна, доктор мистецтвознавства, професор (відповідальний секретар);

Мусієнко Оксана Станіславівна, заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор;

Оніщенко Олена Ігорівна, заслужений діяч науки і техніки України, доктор філософських наук, професор;

Ржевська Майя Юрївна, доктор мистецтвознавства, професор.

Пучков Андрій Олександрович, доктор мистецтвознавства, професор;

Росляк Роман Володимирович, кандидат мистецтвознавства, доцент (заступник голови редколегії);

Скуратівський Вадим Леонтійович, заслужений діяч мистецтв України, академік Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор;

Слободян Микола Іванович, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент;

Станіславська Катерина Ігорівна, доктор мистецтвознавства, професор;

Фіалко Валерій Олексійович, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, доцент;

Хетагурі Леван (Республіка Грузія), доктор мистецтвознавства, професор.

ЗМІСТ

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Олександр Клековкін Маркери театральної культури (Державний театр, 1917–1934, початок).....	7
Ангеліна Ангелова Новаторство ілюзіону Альберта Сміта «Сходження на Монблан» (1852–1858 рр.): між театром і шоу-бізнесом	17
Леся Овчівса Любов Ліницька – виконавиця ролей у п'єсах єврейських драматургів (перший український стаціонарний театр М. Садовського у Києві (1909–1915 рр.)).....	23
Тетяна Бойко, Марина Сорока Прийоми commedia dell'arte у практиці акторського дуету Йосипа Гірняка та Мар'яна Крушельницького (На прикладі вистави «Мікадо» 1927 р.)	30
Софія Роса-Лаврентій Християнські концепти в історичних драмах Г. Лужницького.....	
Дар'я Шестакова «Чайка» А. П. Чехова: перші театральні досвіди. До питання сценічності п'єси.....	43
Тетяна Батицька Режисерські пошуки Федора Стригуна	49
Владислав Кашуба Освітній чинник формування людського капіталу в українському цирку.....	60
Лариса Недін Монотеатр перед мікрофоном у контексті майстерності актора.....	69

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

Лариса Наумова Поява відеофільму на українському телебаченні та діяльність Віктора Кісіна. Історичні контексти.....	75
Галина Погребняк Свобода як морально-етична домінанта авторського кінематографа Мілоша Формана	86
Іван Канівець Варіативні екранні твори після виходу проєкту «Мозаїка»	93
Тетяна Сидорчук Музичний серіал: на перетині кіно і телебачення	98
Валентин Марченко, Юрій Помазков Сучасний погляд на викладання кінорежисури як дисципліни.....	105

CONTENTS

DRAMATIC ART

Oleksandr Klekovkin Theatre culture markers (state theater, 1917–1934, the beginning)	7
Anhelina Anhelova An innovation of Albert Smith's illusion in Ascent on «Mont Blank» (1852–1858) : between a theatre and show-business	17
Lesia Ovchieva Ljubov Linutska is a performer of roles in the plays of Jewish playwrights (first M. Sadovsky's Ukrainian stationary theatre in Kyiv (1909–1915))	23
Tetiana Boiko, Maryna Soroka Commedia dell'arte techniques in the practice of the acting duet Yosyp Hirniak and Marian Krushelnytskyi (for example, the 1927 «Mikado» play)	30
Sofia Rosa-Lavrentii Christian concepts in historical dramas of Hryhor Luzhnytskyi.....	
Daria Shestakova «The Seagull» by A. Chekhov: first theatrical experiences. To the question of stage of play	43
Tetiana Batytska Director's search of Fedir Stryhun.....	49
Vladyslav Kashuba Educational factor of human capital's forming in Ukrainian circus art.....	60
Larysa Nedin The mono-teatre in front of the microphone in the context of actor's skill.....	69

SCREEN ARTS

Larysa Naumova The appearance of the video on Ukrainian television and the activities of Victor Kisin. Historical contexts	75
Halyna Pogrebniak Freedom as mental and ethical dominant of authorial Milosh Forman's cinematograph	86
Ivan Kanivets Variant CRT works after an exit project «Mosaic»	93
Tetiana Sydorchuk Musical serial: on crossing of the cinema and television ...	98
Valentyn Marchenko, Yuriy Pomazkov Modern look is to teaching of film direction as disciplines	105

Катерина Станіславська	
Мистецьке шоу: маніпуляція мистецтвом чи мистецтво маніпуляції?	109
Ірен Роздобудько	
Структура кіносценарію	114

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Ростислав Громадський, Тетяна Ялоха	
Європейські моделі фінансування культурних проєктів.....	123
Олена Абрамович	
Теоретико-методологічні аспекти рекламування культурно-мистецьких послуг у сучасних соціокультурних умовах	131
Олена Оніщенко	
«Проблемне поле» французької гуманістики: досвід другої половини ХІХ століття.....	137
Марина Тернова	
Англійська гуманістика другої половини ХІХ – початку ХХ ст. в логіці становлення загальноєвропейського діалогу культур.....	145
Олег Бадалов	
Діяльність чернігівського відділу «Союзу Українок» у контексті національно-культурного відродження Чернігівщини кінця ХХ – початку ХХІ століть	152

МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА

Василь Білан	
Інформаційно-документальне забезпечення залучення позабюджетних коштів закладами культури і мистецтва України	158
Тетяна Кобзар	
Діалогічна форма спілкування в мовно-голосових тренінгах як спосіб формування навички взаємодіяти	166
Олександр Завальський	
Взаємодія дихальних м'язів і їхній вплив на голосоутворення.....	173
Тетяна Сільченко	
Проблема поєднання пластики ляльки і слова в процесі навчання	180

АРХІВ

Роман Росляк	
«Агент “Правдин” володіє значною, цікавою в оперативному сенсі, інформацією серед літературних кіл і працівників кінематографії»	186
Відомості про авторів	197

Kateryna Stanislavska	
Art show: manipulation of arts or art of manipulation?	109
Iren Rozdobudko	
Structure of film script	114

CULTURE STUDIES

Rostislav Hromadskyi, Tetiana Yalokha	
European cultural projects financing models	123
Olena Abramovych	
Theoretical and methodological aspects of advertising cultural and artistic services in modern socio-cultural conditions.....	131
Olena Onishchenko	
«Problem field» of French humanistic: experience of the second half of 19th century.....	137
Maryna Ternova	
English humanistics of the second half of the 19th – early 20th centuries in the logic of the formation of a pan-european dialogue of cultures	145
Oleh Badalov	
Activities of Chernihiv branch of the «Ukrainian women’s union» in the context of the national-cultural renaissance of Chernihiv region the end of the 20th – the beginning of the 21th centuries.....	152

ART PEDAGOGY

Vasyl Bilan	
Informational and documentary support of extrabudgetary funds attraction of Ukrainian cultural and art institutions.....	158
Tetiana Kobzar	
Dialogic form of communication in the language-vocal training as a method of forming of skill to co-operate.....	166
Oleksandr Zavalskyi	
Cooperation of respiratory muscles and their influence are on phonation.....	173
Tetiana Silchenko	
Problem of combination of the plastic arts of puppet and word in the process of studies.....	180

ARCHIVE

Roman Rosliak	
«Agent “Pravdin” owns considerable, interesting in operative sense, by information among the literary set and workers of cinematography»	186
Notes about autors.....	197

ТЕАТРАЛЪНЕ МИСТЕЦТВО



МАРКЕРИ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ (державний театр, 1917–1934, початок)

Розглянуто терміносистему українського театру 1917–1934 років як систему маркерів театральної культури України означеного періоду. Джерела дослідження — накопичений автором матеріал до словника з історії театральної культури України. Це майже дві з половиною тисячі корисних джерел — літописів, драматичних творів, поетик шкільного театру, програмних маніфестів діячів театру початку ХХ століття, листів, монографій, словників, рецензій, оглядів, творчих портретів та інших документів, у яких зафіксовано термінологію українського театру від його початків. Кількісно ці джерела поділяються на дві частини — близько тисячі джерел до 1917-го року, така сама кількість — до 1934-го року, і ще близько п'ятисот — від 1934-го року до початку ХХІ століття. У процесі аналізу джерел зафіксовано майже шість тисяч термінів і сталих словосполучень, з яких понад чотири тисячі, тобто дві третини, стосуються теорії і практики театру ХХ століття. Серед них період найактивнішого словотворення (понад дві з половиною тисячі термінів і сталих словосполучень) припадає саме на 1917–1934 роки. Опрацювання нових масивів текстів може змінити це співвідношення, однак навряд чи радикально, адже за законом великих чисел, похибка не буде критичною. У процесі аналізу виявлено основні блоки термінів і, відповідно, означених ними явищ, котрі й визначають особливості театральної культури України 1917–1934 рр.

Ключові слова: Терміносистема театру, одержавлення театру, формула мистецтва, масовий театр.

The term system of Ukrainian theater in 1917–1934 is considered as a system of markers of the theatrical culture of Ukraine of the specified period. The sources of the research are the materials collected by the author for the dictionary on the history of the theatrical culture of Ukraine. It comprises about two and a half thousand useful sources, including chronicles, dramatic works, school theater poetics, manifestoes by the theater luminaries of the early 20th century, letters, monographs, dictionaries, reviews, creative portraits, and other documents that record the terminology of Ukrainian theater from its inception. As regards quantity, these sources are divided into two parts — about one thousand sources are dated before 1917, the same number — prior to 1934, and about five hundred — from 1934 to the beginning of the 21st century. In the course of the analysis of the sources, nearly six thousand terms and set expressions, of which more than four thousand, that is, two thirds, relate to the theater theory and practice of the 20th century, were recorded. Among them, the period of the most active word-formation (more than two and a half thousand terms and set expressions) dates precisely to 1917–1934. Processing new text arrays can change this ratio, but it is unlikely to change dramatically, because by the law of large numbers, the error will not be critical. In the course of the analysis, the main blocks of terms and, accordingly, the phenomena that they define, which determine the peculiarities of the theatrical culture of Ukraine from 1917 to 1934, were identified.

Keywords: theater terminology, nationalization of the theater, formula of art, mass theater.

Рассмотрена терміносистема українського театру 1917–1934 годов как система маркеров театральної культури України указанного периода. Источники исследования — накопленный автором материал к словарю истории театральної культури України. Это почти две с половиной тысячи полезных источников — летописей, драматических произведений, поэтик школьного театра, программных манифестов деятелей театра начала ХХ века, писем, монографий, словарей, рецензий, обзоров, творческих портретов и других документов, в которых зафиксированы терминологию украинского

театра от его истоков. Количественно эти источники делятся на две части — около тысячи источников до 1917-го года, такое же количество — до 1934-го года, и еще около пятисот — от 1934-го года до начала XXI века. В процессе анализа источников зафиксировано почти шесть тысяч терминов и устойчивых словосочетаний, из которых более четырех тысяч, то есть две трети, касаются теории и практики театра XX века. Среди них период активного словообразования (более двух с половиной тысяч терминов и устойчивых словосочетаний) приходится именно на 1917–1934 годы. Обработка новых массивов текстов может изменить это соотношение, однако вряд ли радикально, ведь по закону больших чисел погрешность не будет критической. В процессе анализа выявлены основные блоки терминов и, соответственно, означаемых ими явлений, которые и определяют особенности театральной культуры Украины 1917–1934 гг.

Ключевые слова: Терминосистема театра, огосударствление театра, формула искусства, массовый театр.

Актуальність. Незважаючи на те, що періодизація, як спосіб структурування минулого, у процесі отримання нових фактів потребує постійного оновлення, від початку 1930-х років, із призначенням гуманітаристики на роль складової в ідеологічній роботі, дістали поширення періодизації історії театру з точки зору «революційної доцільності» — класової боротьби, боротьби прогресивних і реакційних тенденцій, так, ніби історія має вектор, пошепки повідомлений керівництву держави. У найчутливіших подібні періодизації викликали роздратування ще сто років тому: «Не знаю, чи вам не набридло ще слухати про всякі “періоди розвитку українського театру”, а мені набридло про них писати. Тож дозвольте не повторювати тут національної традиції і не починати з “тристарічного ярма”» [1, 9].

Аналіз останніх досліджень в Україні — періодизації історії українського театру — показує, що, визначаючи періоди, історики театру дуже часто спиралися на хиткі терміни — *старий, давній, середня доба, новітній, найновіший* театр; інші оперували термінами, звичними для історії образотворчого мистецтва — *бароко, рококо...*; виокремлювали періоди *до Котляревського, до Кропивницького та ін.*; виявляли етапи *зародження, становлення, дальшого розвитку, піднесення, розквіту*; або просто нумерували — *перший, другий, третій...* В основу цих періодизацій зазвичай було покладено *естетичний, класовий, національно-державний, календарний або стильовий принцип, інколи — канон найславетніших (кумирів)*.

Корективу до згаданих підходів запропоновано представниками *інтелектуальної історії*: «Йдеться про образи і уявлення, про *історію уявлень*», однак *«історія уявлень — це щось інше, ніж історія мистецтва, і навіть ніж історія іконографії»* [2, 29]. Застосування цього принципу в те-

атрознавстві сприймається поки що із обережним ентузіазмом, однак сама ідея поширюється: «Одним із головних принципів історика театру, — пише Ян Міхалік, — є *реконструкція свідомості людей минулої епохи*» [3, 21]. І навіть наводить приклад: «Пропозицію методу дослідження у сфері, можливо, найважчій — акторського мистецтва минулого <...> висунув *Дарій Косіньський*. <...> він запропонував, щоб предметом проникнення рефлексій зробити *мову розповіді*, почати досліджувати її семантично як частину певної особливої мовної системи, що закодує визначений спосіб спостереження і оцінювання» [3, 23].

Зв'язок особливостей мови і типу культури усвідомлювали впродовж досліджуваного періоду й українські автори. Так, М. Новицький, загостріючи увагу на «зв'язку мови бюрократизму з культурою бюрократизму» [4, 3], діагностував небезпечні лексичні тенденції *більшовицької культури*: «Гвинт бюрократичної системи затушовує себе, підкреслює свою пасивність, свою підлеглість і залежність від сил, що лежать зовні. Цим він авансом відгороджується од усякої відповідальності за те, що діється. Справді, він не поїхав своєю волею, а “был командирован”, він не приїхав, не прийшов, не прилетів, а “прибыл”, тобто знову-таки опинився на місці немов не своєю волею, а “прибыл” не куди схотів, а “на место назначения”, тобто туди, куди воля системи, воля начальства привела <...>. Пасивність, обережність, консерватизм, уникання відповідальності є першоосновою цієї тенденції» [4, 5].

Подібні дослідження здійснювалися й пізніше, але, про всяк випадок, з обережністю, адже зазнали нищівної критики: «10-й номер “Етнографічного Вісника”, де вміщено статтю Міртова “Словник донецького гірника”, являє одверту контрреволюційну вихватку. Автор статті “доводить”, що донецькі шахтарі є наносний “блат-

ний” елемент, який розмовляє “блатною” мовою. Міртов подає такий “лексикон” гірників Донбасу: “бухой” (п’яний), “кенать” (спать), “кіча” (в’язниця), “легавий” (інтелігент), “мандро” (хліб) і т.д. <...> цю нахабну контрреволюційну вихватку надруковано після передмови, де викладено націоналістичні позиції етнографії та заперечується потреба боротьби за *марксо-ленінську методологію*» [5, 123].

Об’єкт пропонованого дослідження — театральна культура України 1917–1934 років.

Предмет дослідження — терміносистема театру 1917–1934 років, котра виступає у ролі маркера *театральної культури* України означеного періоду.

Теоретичні передумови дослідження визначено поворотами у гуманітарних дослідженнях другої половини ХХ століття — *лінгвістичний поворот (linguistic turn)*, *культурний поворот (cultural turn)* і, крім того, ідея *культурного патерна* — системи структурованих зразків культури, що утворилися в рамках певної культури.

Робоча гіпотеза базується на уявленні, що у ролі *синтетичних маркерів* театральної культури минулого можуть виступати терміносистеми, котрі об’єднують *інституції, уявлення про функції і завдання театру, методи роботи, взаємодію елементів тощо*, тоді як істотне оновлення терміносистем засвідчує завершення одного і початок іншого періоду, адже *термін — це маркер уявлень і явищ*.

Мета дослідження — визначення маркерів театральної культури України 1917–1934 років.

Виклад основного матеріалу. Історія театрального мистецтва — це реконструкція і репрезентація театрального життя минулого у формі, детермінованій матеріалом, автором, очікуваннями наукової спільноти тощо; це спроба зрозуміти театрально життя минулого як систему, замкнену не лише театром, а й суспільством — його культурою, законодавством, владою, глядачем і т. ін.; історія театру — це також віяло жанрів, котре охоплює літописи, академічні портрети видатних митців, монографії, присвячені локальним періодам або виокремленій автором проблемі і т. ін.; нарешті — це система ознак, за якими здійснюється відбір елементарних фактів, а також способи, за допомогою яких створюються наукові факти і — головне — це визначення природи наукового факту в історії театру.

Брати участь у дискусії стосовно статусу тієї або іншої вистави, вважати її видатною чи ні, — нецікаво, адже подібні «факти» є не чим іншим,

як маніфестацією індивідуального або, частіше, групового смаку. Цікавіше (адже корисніше) з’ясувати структури театральної культури минулого. Принаймні для того, щоб запозичити вже накопичений досвід і запобігти помилкам, *привид яких і досі бродить по Європі*.

Джерельною базою цього дослідження слугував накопичений автором матеріал до словника з історії театральної культури України. Це майже дві з половиною тисячі *корисних* джерел — літописів, драматичних творів, поетик шкільного театру, листів, монографій, словників, рецензій, оглядів, творчих портретів та інших документів, у яких зафіксовано термінологію українського театру від його початків до сьогодення. Це також приблизно така сама або й більша кількість проаналізованих гуманітарних джерел, у яких *не виявлено* нових театральної термінів, вартих фіксації. Кількісно ці джерела поділяються на дві рівні частини — близько тисячі джерел до 1917-го року і майже така сама кількість — до 1934-го року, і ще близько п’ятисот — від 1934-го року до початку ХХІ століття. У процесі аналізу джерел зафіксовано майже шість тисяч термінів і сталих словосполучень. Період найактивнішого термінотворення (понад дві з половиною тисячі термінів, майже половина термінів і сталих словосполучень, отже, нових явищ) припадає саме на 1917–1934 роки. Це — перший факт, з яким, незалежно від політичних поглядів, доводиться рахуватися. Безперечно, опрацювання нових джерел може змінити це співвідношення, однак навряд чи радикально, адже дві з половиною тисячі джерел — достатньо велика кількість і, за законом великих чисел, похибка не може бути критичною. Селекція ключових термінів здійснювалася за простою, на погляд автора, ознакою: означуване терміном явище або поняття не могло з’явитися раніше, інакше б воно змінило всю попередню історію театру. І першим таким терміном став термін *криза: криза театру, репертуару, мистецтва*.

Початкові нового періоду і справді передувала тривала системна *криза*, що унаочнилася у дискусіях, інколи з істеричним присмаком, про *реалізм і чисте іскусство*, про *театральні напрями, субвенції і податки*; про скликання *театрального з’їзду* і створення *артистичних комісій, театральної бюро, союзу українських акторів, театрального товариства і театральної науки*.

Спільним знаменником цих поривань були мрії про *реорганізацію і реформу театральної справи*, зміст якої одні вбачали у створенні *ринку українського театру*, інші — у створенні *постій-*

ного правильного театру (стаціонарного національного театру). Від 1913-го року фіксується поняття *театр артистичний* або *художній*, що означало і визнання театру самостійним мистецтвом, і ухил в естетизм (адже у буквальному перекладі *артистичний театр* — це *театр мистецький*, *театр* — *також мистецтво*). На той час це була новина, котру, дратуючи старше покоління, оголошували автори молодечих *маніфестів*. І це також факт.

Від 1917 року Київ, тодішня столиця, пережив півтора десятки стрімких політичних переворотів, доки владу на сімдесят років не захопили більшовики. Кожна влада мала свої ідеологеми і стратегічні цілі, однак тактичні інструменти, якими вони користувалися, створюючи адміністративні вертикалі і горизонталі, мало відрізнялися: у боротьбі за владу театр мусив відігравати роль *ідеологічного чинника*. Для спраглих за естетичними реформами митців це був перший конфлікт із владою.

Розпочався цей конфлікт зі створення, а згодом і множення *державних органів* (*комітет національного театру, театральний комітет, 1917; управління мистецтв та національної культури, 1919; управління видовиськ, 1929*) і *посад* (*директор державних театрів, 1918, головноуповажений по організації театрів, 1923* та ін.), функцією яких був нагляд за мистецтвом. А далі — *удержавлення, націоналізація, реквізиція, облік і реєстрація артистів, мобілізація робітників мистецтв і т. ін.* Новостворене Міністерство культури підготувало проєкт удержавлення театральної справи, спрямований на роз'єднання діячів театру, і до того не надто консолідованих, на розмежування *своїх і чужих*, на тих, кому передбачено *дотацію і субсидію*, і на інших. Не дивно, що за *вищій статус* (*державний, національний, згодом — зразковий, показовий, центральний театр*) розпочалася боротьба, участь в якій взяли найспритніші: «... до голови Ради міністрів надійшла заява якогось *Креймса* з Клинців на Чернігівщині, про те щоб його театру можна було зватися Українським Державним театром на тій підставі, що його трупа “в качественном отношении очень хороша”, і в розпорядженні трупи є власні театральні убрання. Кілька ж день тому на ім'я *Ф. Лизогуба* надійшла нова заява цього ж *Креймса* вже з Новозибкова про те, що у нього “в трупі прибавилось 7 пар танцюристів” і що він “певний в одержанню дозволу на те, щоб його театр звався державним”. Уже назвав його таким» [6, 4]. Регламентована *творчими конкурсами*, боротьба за місце у *казенному (скарбовому) театрі* зовні нагадувала демокра-

тичну процедуру, якби не розмежування на *своїх і чужих* — *здебільшого за національною ознакою*. У словосполученні *український театр* означення *український* було головним.

За радянської влади це означення стає другим, адже головним критерієм розмежування стає *класове походження*, а у випадках, коли документально підтвердити його було неможливо, здійснювався незначний зсув понять і навішувалося тавро — *будь-кого і будь-що можна було охрестити пролетарським або буржуазним* — за погляди, ідеї, здійснені або ж навіть нездійснені вчинки. Так, уже на початку 1920-х років *буржуазним* охрестили ледь не все минуле: *буржуазні дослідження, буржуазну і дрібнобуржуазну естетику, глядача, критику, культуру, методологію, мистецтво, організацію театральної справи, психологію, публіку, культурну спадщину, театр, театрознавство (буржуазно-академічне і буржуазно-націоналістичне), театральні форми і т. ін.* Здебільшого це був конфлікт між поколіннями, між минулим і візією майбутнього.

Іншим інструментом, за допомогою якого здійснювалася селекція людського матеріалу, стала сама *формула* мистецтва. Якщо від другої половини XIX століття ключовими для позначення функції мистецтва була метафора храму, в якій митці, немов жерці, здійснювали службу, то більшовицьке мистецтво мислилося передусім як *державна фабрика видовиськ, теакомбінат культури*. У цьому контексті безневинне, на перший погляд, слівце *політичне* швидко породило антонім — *аполітичне*, тобто ухиляння від участі у політичному житті і намагання залишатися поза боротьбою або, як казали на початку 1930-х років, *аполітичний об'єктивізм*. Це породило конфлікт між тими, кого називали *політично зрілими і соціально активними*, з одного боку, і *пасивними* (їх охрестили *міщанами*), з іншого.

Державна система регулювання передбачала впровадження незвичної для митців системи *перспективного планування діяльності театрів* (*план роботи державних театрів, план репертуарний, фінансовий, художньо-виробничий*), отже, й різноманітних форм звітності, до розробки яких долучилися науковці (П. Рулін та ін.). Від 1929-го року гасло *За плановість у театральному будівництві*, якому все ще чинили опір митці (*богемщина*), стало ледь не найголовнішим. Це був конфлікт не лише зі звичними стратегіями мистецької творчості, а й із інтелігентністю — з її сумнівами, хитаннями, а подеколи й невтручанням як способом існування.

Перейшовши від *храму до фабрики мистецтв*, театр змушений був переглянути і зміст своєї духовної продукції. Замість культу висувається завдання *обслуговування, виховання і перевиховання глядача*. Агітаційно-пропагандистська функція фіксується у нових жанрових утвореннях — *агітбригада, агітвистава, агітка, агітка революційна, агітмайстерня театральна, агітплакат, агітпропгрупа, агітсуд, агітфарс, парадний концерт-мітинг* та ін. З погляду естетичної критики, можна, диференціювати театри й окремих митців на тій підставі, що одні, мовляв, агітували *високохудожньо*, а інші — *не дуже*, проте революційний час поділяв митців за іншою ознакою — наскільки натхненно демонстрували вони свою відданість владі, або навпаки — мляво і не дуже впевнено. За зовнішнім естетичним конфліктом приховувався конфлікт поведінковий — між спритними і бридливими.

Глядач також поділявся — на *буржуазного і пролетарського* або — у практичному сенсі — на *випадкового й організованого*. Завдання полягало в тому, щоб у країні *однопартійної демократії* всіх громадян країни перетворити на *своїх* однопартійців. Тому глядачів *вербували* — не поодиночки а оптом — виробничими колективами. Кінець кінцем, перед неорганізованим глядачем двері театру було зачинено.

Тим часом організованого глядача від середини 1920-х років стали улещувати, вивчати, впровадили навіть *анкети і таблиці для обліку й аналізу його реакцій* (ці таблиці фіксували *тишу, галас, великий галас, колективне читання, спів, стукіт, шаркання, свист, шикання, кидання речей на сцену, вибігання на сцену* тощо).

Для виконання *соціального замовлення (обслуговування і виховання глядача)* було створено *пільгову робітничу касу і примусову абонементну систему* (абонементами розраховували охопити до ста відсотків глядачів і витіснити *випадкового глядача*). А невдовзі здійснили і наступний крок: «В театрі “Березіль” “Бронепоезд” вперше піде 8 раз *закритими виставами*. — 4 рази для комсомольських організацій <...>. Решта вистав прем’єри розподілена поміж спілками й школами. <...> Так само успішно перебігає абонементна кампанія на другу половину сезону» [7, 14].

Поряд із абонементною системою поширилися *культпоходи, закупки вистав, формування глядацького активу, культвілазки, театральні диспути, суди, конференції глядачів, колективні рецензії*. Найвищим досягненням в організації *змички* робітничого глядача з творчою інтеліген-

цією вважалося *обговорення вистави*, що влаштувалося після перегляду спектаклю. Крім того, глядач міг давати театрові *письмові поради*: з цієї метою було створено *спеціальні скриньки для записок*. Іншою формою *змички* було *шефство* — патронат когось вже визнаного *своїм* над *попутником*. Заохочені можливостями впливу на театр, глядачі розширювали коло *забаганок*, вимагаючи то *влаштування перед виставами лекцій, то перенесення показу вистав на зручніший час, то обладнання і буфету й урізноманітнення його меню*.

Зміна статусу глядача, який відтепер став *гегемоном*, позначилася і на статусі митця. Якщо наприкінці XIX століття і навіть у перші пореволюційні роки поняття *інтелігентний артист, артистична інтелігентність, артист-інтелігент* уживалися із позитивним забарвленням, то від початку 1920-х років *буржуазного інтелігента* посунули до *попутників*, у перехідну *сіру зону*, до *латентних ворогів*, котрі перебувають у *інертному стані*, тяжіють до *контрреволюції* або, за словами Геббельса, сказаними у подібній ситуації, *тимчасово перебувають на волі*.

Одним зі способів виявлення справжнього обличчя інтелігентів стали *сеанси зривання масок і чистки* — масові звільнення від чужорідних елементів, відомі від початку 1920-х років. З огляду на постійне збільшення у кримінальному кодексі кількості політичних статей (*агітація контрреволюційного характеру, спрямована на допомогу міжнародній буржуазії; трудове дезертирство; дискредитація влади; захоплення влади; виготовлення і збереження контрреволюційної літератури; образа представника влади; поширення чуток; саботаж* тощо) переведення зі стану невизначеності у стан *ворога народу* не вимагало значних зусиль. Тому, намагаючись довести свою *благонадійність*, мусили підписувати і друкувати у пресі *відкриті листи*, запевняючи владу у відданості. Рятівного ефекту листи не давали навіть тим, кому надавався *чин* (звання) заслуженого або народного артиста.

Маючи розвинений інстинкт самозбереження, митець, котрий відчував небезпеку, міг спробувати *врятуватися*, влаштувавши сеанс *публічного самокатування* (щось на кшталт *флагеляції*): *визнати свої помилки й огріхи; зізнатися в ідейних, формальних або методологічних ухилах і збоченнях*. Охрещені *самокритикою*, ці акції поширилися від кінця 1920-х і розквітнули на початку 1930-х років. Для ширшого розгортання самопокарань передбачалося заснування *лабораторій самокритики*. Функцію *експертів* під час

цих сеансів виконували здебільшого найслухняніші — *представники громадських організацій*. І це також факт.

Повна процедура *катарсису (очищення)* передбачала, крім *визнання огріхів і помилок, колективне рецензування*, після якого тимчасовий статус могло бути змінено. У разі невизнання помилок митця передавали судовій владі, котра, з огляду на популярність від середини 1920-х років *агітсудів, політсудів і судів над товаришем*, здійснювала обидві функції — *унаочнення і покарання*. Від початку 1930-х років, коли органи НКВС чимдалі частіше стали інсценувати випадки *шкідництва, маскування ворога, підлої дворушницької контрреволюційної роботи*, а глядачів закликали до *піднесення революційної і більшовицької пильності*, навантаження на судові органи збільшилося і засідання проводилися за скороченою процедурою — рішення ухвалювалися трійками, без масовки. Особливу популярність дістав жанр *доносу*.

Важливою особливістю періоду стало своєрідне звідництво — влада всіляко сприяла розвиткові стосунків між театром і глядачем, диктуючи їм прийнятні форми поведінки (до революції у поведінку глядачів влада не втручалася, хоча інколи, як на початку XIX століття, обмежувала певні типи реакцій — сміх, оплески тощо).

Одержавлення театрів ще у 1917 році висунуло завдання створення цілісної освітньої системи, її підпорядкування спільним критеріям, вироблення методу, що, незважаючи на обмеження й утиски, сприяло бурхливому, хоча й короткочасному розвитку теорії режисури, теорії та історії театру, методології дослідження тощо.

Хоча перші приватні театральні (драматичні) школи фіксуються в Україні від XIX століття, однак від 1917 року, з огляду на ідеологічні функції, покладені на театр, впроваджується державна система театральної освіти — спочатку у формі *короткочасних інструкторських або інструкторсько-режисерських курсів*. Згодом від короткочасних курсів перейшли до *муздрамінів (музично-драматичних інститутів, артистичних драматичних і театральних шкіл)*, однак невдовзі, внаслідок перепрофілювання мистецьких вишів з підготовки кадрів для професійного театру на самодіяльність, з'являються *курси перепідготовки театральних робітників, заочні театральні курси й у цілому, від початку 1930-х років помітним стає ухил у підготовку організаторів театральної справи, своєрідних політруків театального процесу, інструкторів масової театральної політосвітньої роботи*.

У другій половині 1920-х років, зі збільшенням кількості самодіяльних театральних колективів, дістає поширення жанр *режисерських коментарів* — практичних *режисерських порад (уваги до ставлення, режисерські зауваження, режисерські поради, режисерські нотатки, уваги до режплану)* до постановки конкретних п'єс. Ці поради писали М. Вороний, З. Пігулович, Д. Грудина та ін. Посутньо, ці праці спрямовано на впровадження *театрального стандарту*, що зумовлено *політизацією* — навіть таких технологічних питань як жанр, сюжет, композиція тощо.

Становлення державної системи театральної освіти стимулювало також подальший розвиток історико-теоретичних дисциплін, про що свідчить місце, що його посідає від початку 1920-х років у літературо- і театрознавчих дискусіях проблема *методу*, а від середини 1920-х — і у практиці режисерів (*метод виставлення* — М. Вороний, 1925; *метод ставлення* — Д. Грудина, 1928; *метод колективний* — Г. Михайличенко, О. Кисіль, 1925; *метод психологічного театру, метод культивуваці зовнішньої форми тощо* — Лесь Курбас, 1925; *метод соціологічний* — П. Рулін, 1926; *метода соціологічна і метод формальний* — К. Копержинський, 1929). Здійснюються спроби впровадження *наукових методів аналізу п'єси* — *ідеологічний, соціологічний, формальний, естетичний* тощо. У 1929 році філологи і театрознавці академічного штубу — П. Рулін, К. Копержинський та інші — обговорюють *методи роботи над роллю, наукову методологію, методологічні настанови і методологічні прийоми театрознавства*, створюють *методологічні студії* тощо. Упродовж 1920-х років паралельними зусиллями Петра Руліна і Леся Курбаса було створено *схему постановочного плану вистави*, фактично — *сценарій режисерської діяльності* і досі чинний у навчальному процесі театральних вишів. У журналі «Сільський театр», підготовку якого здійснювали здебільшого учні Курбаса, створюється постійна рубрика «*Методика й техніка*», присвячена опису *методів режисерського аналізу п'єси і постановки вистави*. Однак від 1926-го року у царині методології фіксується відхід від специфічних методів конкретних дисциплін і підміна їх політико-ідеологічними (*марксівський метод, метод діалектичного матеріалізму*), а недостатньо гнучким закидають *методологічний дуалізм, використання буржуазно-об'єктивістських, літописно-спостерігальних, описових, буржуазно-ідеалістичних, формалістично-еклектичних методів, ідеологічно-методологічні хиби, методологічні ухили* —

одне слово, методи буржуазно-академічного театрознавства.

Словосполучення *режисерська система* і *система режисури* ще до революції вживає Микола Вороний, а з 1920-х років похідні терміни (*система театру*, *система гри актора* тощо) стають ключовими у лексиці Леся Курбаса, його учнів, однодумців (П. Рулін) і опонентів — Д. Грудини, Я. Мамонтова (останній вживає зокрема словосполучення *система радянського театру*). На відміну від О. Гвоздева, термін уживався для розрізнення мистецьких напрямів, що існували одночасно.

1918 року при Театральному відділі було створено термінологічну комісію, котра розпочала складання словника театральної термінології, однак справу не завершила. Згодом термінологічну проблему у галузі практичного *сценознавства* намагався вирішити Лесь Курбас, в історії театру — Петро Рулін. 1929-го року було розроблено проєкт *театральної енциклопедії*, у підготовці якої мусили взяти участь Л. Красовський, О. Білецький, Б. Варнеке, О. Гвоздев, В. Резанов, П. Рулін та ін.

Від того ж 1918-го року фіксуються терміни *театровід*, згодом — *театролог*, *театрознавство*, *сценознавство*; від 1930-х років розрізняють *театрознавців марксо-ленінського і буржуазно-націоналістичного або буржуазно-академічного спрямування*, фіксується поняття *мистецтвознавство*, проєкти створення *мистецтвознавчих кафедр* (1927) і навіть *академії мистецтвознавства* (1928).

Серед теоретичних проблем театрознавства найгострішою, вважав П. Рулін, стає проблема *наукового факту*, що актуалізувалася у контексті звинувачень у *схилянні перед фактами*, тобто в *аполітичному й академічному об'єктивізмі*.

Зважаючи на інфікованість науковців старої школи методами *буржуазно-академічного театрознавства* та передбачувану їхню неспроможність виконувати *соціальне замовлення*, головну увагу зосереджувалося на розвиткові масових видань. Так, у Харкові у 1919–1934 роках виходило, інколи впродовж короткого часу, понад сорок мистецьких видань (що майже вдсятеро більше, ніж до революції), накладу яких коливалися від однієї до десяти тисяч. Дослідникам театру було залишено скромне місце лише на шпальтах українознавчого часопису «Україна» (виходив від 1907 року) і «Записок історично-філологічного відділу ВУАН» (1919–1931).

Різниця між академічним театрознавством і журналістикою визначалася функціональністю:

критика — для виховання у глядача активної політичної позиції; *театрознавство*, — хоч як би воно пручалося, намагаючись залишатися об'єктивним і неупередженим, — для історико-теоретичного обґрунтування, з позицій марксизму-ленізму, еволюційного розвитку, досягнень радянського театрального мистецтва і радянської влади в цілому. Однак членство у *Комісії марксо-ленінського театрознавства* не забезпечувало істориків театру від звинувачення у *буржуазному еkleктизмі й аполітичному академічному об'єктивізмі*.

На початку 1930-х років українську театрознавчу школу, становлення якої лише розпочалося, майже у повному складі, за надуманими політичними звинуваченнями, було репресовано, а її місце посіла мистецька белетристика, котра й повернула мистецтвознавство на кілька століть назад — на донауковий етап.

На тлі *знищення буржуазно-академічних шкіл* дедалі потужнішу підтримку отримувала театральна журналістика, котру саме за радянської влади було *упартійнено*, надано *державний статус і навіть визначено жанрові особливості рецензії*. Адже «ніколи, в жоднім буржуазнім суспільстві чи за період росту його, чи в добу повного розквіту, так широко й відповідально не стояли межі роботи й права театральної критики, як то є зараз, тобто в нашу епоху творення соціалістичної культури. Ніколи ніде театральна критика не мала такого масового споживання своєї творчості!» [8, 1]. Ключовим стало поняття *масове споживання*.

Відтепер театральна критика виконувала *соціальне замовлення* — *виховувала і перевиховувала глядача*, формувала *пролетарський смак*, претендувала на *наукову експертизу*, створення *Інституту експериментальної критики і кафедри марксістської критики*. Однак, за відсутності «досвідчених і тямущих театральних робітників — партійців», довелося «притягати до роботи в театральних відділах газет найвидатніших робітників-публіцистів <...>, що розуміють і приймають художню політику партії і щодо ідеології і щодо форми» [9, 15]. На вирішення цих завдань спрямовувалося і *теаробкорівство* — рух театральних робітничих кореспондентів.

У лексиці партійних постанов і театральної критики дістають популярність відомі з дореволюційних часів умовні, тому й зручні пустушки *високохудожність, антихудожність* та ін. Зазвичай мистецькі інвективи вживалися поряд із політичними — як синоніми, через кому, адже зрозуміло, що *антихудожні тенденції* притаманні *дрібній буржуазії, а високохудожні* — *культури пролетаріату*.

Право призначати (*свій, чужий, попутник, ворог*) належало владі, тоді як журналістиці делегувалося *пильнування і транслявання* її настанов, поіменовування дошкульними метафорами і роль загонщиків в оголошеному владою полюванні. Патронат влади і безкарність сформували парканно-прокурорський стиль журналістики (*потворність, фальш, викрутаси, нісенітниця, пліснява, отруйна гнилизна*).

Однак обезпечити себе від звинувачень — у *вульгарному соціологізмі, безпартійному естетизмі* або у *груповщині* (щось на кшталт корупції на світоглядному, ідейному й естетичному ґрунті) — не могла і сама театральна журналістика: *згори* завжди міг з'явитися той, хто вимагатиме *«виправлення помилкових думок і поширення правильних поглядів щодо театального мистецтва»* або звинувачуватиме у *«притупленні більшовицької пильності»* [10, 19]. Ніхто не міг передбачити, яке гасло висуне день прийдешній, а він висував — то вимогу *радянського сміху*, то нову художню правду — *соціалістичну правду*.

Так само як і митців, критиків поділяли за немарксистською, тобто буржуазною, і марксистською орієнтацією. *Критиків-комуністів* об'єднували у колективи, тоді як безпартійно-естетську ніхто не збирався забезпечувати талонами на доживання; головні надії покладаються на колективну робітничу критику — *рецензентські гуртки, рецензентські бригади (рецьбригади), театральне робкорівство та ін.*

У 1930-х роках найголовнішим завданням театральної журналістики стає *пильнування*, а основними жанрами, хоч і неоголошеними — *дифірамби і політичні доноси у формі фейлетонів*, автори яких зазвичай сором'язливо підписувалися *псевдонімами* або, ще гірше, *приписували* свої дописи відомим театральним діячам, як у випадку з антикурбасівською статтею, підписаною прізвищем Гната Юри. Звісно, тим, кому демонструвалася *пильність*, авторство цих фальшивок було відомо.

Колективним органом критики і цензурування стають *художні ради*, відомі від 1918-го року і відновлені наприкінці 1920-х років. 1928 року законодавчо було визначено завдання художніх рад, однак ефективність їхньої роботи залишалася незадовільною. Тому невдовзі, для посилення *колективної відповідальності* за якість *колективного цензурування і формування ідеологічно витриманого репертуару*, — їх було витіснено *художньо-політичними радами*.

У контексті боротьби за статус *головного, державного, зразкового, передового, показового,*

центрального комуністичного театру впроваджуються змагання з потужним медійним супроводом: *конкурс драматургії, театральна олімпіада, огляд мистецької самодіяльності, конкурс на створення кращих театральних п'єс, олімпіада робітничо-колгоспних театрів* та ін. Від 1929-го року театри запозичують від промисловості новіші форми — *соціалістичне змагання, стаханівський рух* тощо.

Однією з ознак пореволюційної доби стала *диференціація театрів* за видами: *агітаційний, артистичний, виробничо-експериментальний, героїчний, масовий, політично-функціональний, революційно-модерний, шукань* та ін.

Однак найголовніші дискусії ще від останньої чверті XIX століття розгортаються навколо *реалізму*, призначеного за радянської влади на роль *головного творчого методу*, незважаючи на те, що інтерпретувався він по-різному: від 1870-х років — *як принцип*; згодом — *як спосіб гри; як течія; як антитеза ідеалізму; як протимистецтво* тощо. Зручне для маніпулювання мерехтіння терміна призвело до перетворення *реалізму* на демагогічне гасло з необмеженим віялом значень. Єдиний термін, з яким незмінно корелював *реалізм*, був термін *масовий* — *масовий театр і глядач, масове мистецтво, мистецтво мас і для мас* та ін.

В акторській творчості у перші пореволюційні роки зіштовхнулися *психологізм* (вплив російської театральної школи), *школа нутра* (традиція наддніпрянського театру) і *технологізм* (галицький театр). Прихильність до однієї з традицій корелювала з уявленнями митців про *правильний національний театр*.

Десь на узбіччі, претендуючи на роль *авангарду*, розвивалися *колективні дієства і декламації*, в яких акторові відводилася функція *схвильованого доповідача*.

До середини 1920-х років влада хиталася у своїх естетичних смаках, але на початку 1930-х віддала перевагу наймасовішому напрямку — *життєподібному реалізму*, тобто імітації, що протиставлялася *беззмістовному формалізму*.

На початку 1930-х років розпочалося впровадження системи Станіславського, але одночасно із цим, 1934 року, інсценування доповідей Сталіна та інших вождів.

Чи не найяскравіше ознаки доби переплелися у події, котра визривала від початку 1920-х років, доки не втілилася наприкінці 1930-х. У січні 1939 року у Москві, у Раді Народних комісарів, відбулася дводенна нарада, в якій, крім партійних

керівників, взяло участь п'ятнадцятеро виконавців ролі Леніна. Уявімо, як з різних куточків країни збиралися до РНК усі ці *леніни*, як начальник Управління у справах мистецтв відкривав нараду, пояснював, а може, й показував, як *перевтілюватися у леніних*. Уявивши цю сцену, відчуємо трагічну нескінченність державного балагану.

Закладені у цей час принципи, зберігалися у радянському театрі до 1990-х років, хоча в окремі періоди — у пом'якшеній формі. Деякі з них і досі чинні, адже левову частину наших уявлень про театральну культуру сучасності закладено, з незначними пізнішими вкрапленнями, саме у цьому періоді — сто років тому.

Висновки:

1. З точки зору термінотворення і появи нових явищ у театральній культурі України, досліджуваний період був найпліднішим, адже саме в цей час було впроваджено близько сорока відсотків термінів (отже і явищ, позначених цими термінами), що вживалися в українському театрі від початків до кінця ХХ століття. Таку лексичну активність було зумовлено не лише глобальними змінами у житті суспільства, а й найголовнішою подією у театральній культурі України, принаймні у ХХ столітті, — *одержавленням театру*, отже, появою потужного замовника, що визначило найбільший із досі зафіксованих системних поворотів, який неможливо позначити ні народженням якогось із *отців театру*, ні створенням знаменитої трупи, ні виставою, висунутою театальною журналістикою на роль *високохудожньої*.

2. Процесові одержавлення театральної справи, що розпочався у 1917 році, передувала тривала системна криза, що мала поколіннєвий характер і вписувалася у пізнішу формулу Миколи Хвильового: *Європа чи Просвіта*. Основними ідеологемами реформ були заклики до розвитку ринкових стосунків у царині театру, створення постійного, національного, народного художнього театру.

3. Привласнення (бюрократизація) театру вступила у суперечність з досвідом митців, вихованих на романтичному (індивідуалістичному) ідеалі творчості.

4. Створення загальнодержавної системи театральної освіти зумовило розвиток новітніх методологій, котрі від середини 1920-х років витіснила ідеологія.

5. Носієм «істини» стали засоби масової інформації і громадські організації (робітничі колективи, партійні збори), яким було надано *право транслювати вказівки й оцінки влади*, що й пояснює небачений досі розвиток театральної журналістики.

6. Спосіб структурування масової свідомості характеризується маніпулюванням мінливими, подеколи хаотичними значеннями і спекулятивними поняттями, серед яких домінували *пролетарська культура, масове споживання, народ*.

7. Важливою особливістю періоду стало здійснюване владою керівництво і регламентація стосунків театру і глядача (до революції поведінку глядачів влада не структурувала, хоча інколи, як у 1800-х роках, наслідуючи західну моду, обмежувала певні типи реакцій — сміх, оплески тощо).

8. В акторській творчості зіштовхнулися *психологізм, школа нутра і технологізм*. Прихильність до однієї зі шкіл корелювала з уявленнями митців про *правильний театр*. До середини 1920-х років влада хиталася у своїх естетичних смаках, але на початку 1930-х, відкинувши *колективні дієства, декламації і схвильованих доповідачів*, віддала перевагу *життєподібності*, тобто імітації життя.

9. Головними опозиціями театральної культури 1917–1934 років були: а) криза — вихід з кризи шляхом націоналізації, обліку, мобілізації тощо, включаючи плановість, звітність і т. ін.; б) культура пролетарська (колективна, масова, політична) проти буржуазної (міщанської, індивідуалістичної, аполітичної); в) формула мистецтва: нова фабрика мистецтв проти мистецтва-храму; г) глядач організований проти глядача випадкового; д) класовий підхід і революційна доцільність проти буржуазного об'єктивізму, академізму і схиляння перед фактами.

10. У межах досліджуваного періоду одержавлення театру супроводжувалося театралізацією державного життя; політика формувала порядок денний, а мистецтво пропонувало його й перекладало власною мовою; так політика і театр взаємопідживлювалися.

Джерела та література

1. Хмурий В. Щира й приязна розмова автора з читачем про сучасне українське мистецтво, при критику і про цю книжку. *Нотатки про театр, кіно та просторове мистецтво ...* [Харків]: Рух, [1926?]. 159, [1] с. : іл.
2. Ле Гофф Ж. Проблема історії. *Родак II*. Письмо. Книжка. Лектура: Розмови: Ле Гофф. Шартъє. Еблар. Фабр. Лезен. Варшава, 2016. С. 23-52.
3. Міхалік Я. Як писати історію? *Театр: історія, теорія, практика. Збірник статей*. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2013. С. 7-25.
4. Новицький М. Культура і мова бюрократизму. *Культура і побут*. 1927. № 45-46. 3 грудня. С. 3-5.
5. На фронті культури: [відчит до XIII Всеукр. та VII Всесоюз. з'їздів Рад]. Нар. комісаріат освіти УСРР. Київ: Рад. шк., 1935. 261, [3] с.
6. «Державний» Гаркун. *Нова Рада*. 1918. № 157. 5 вересня (23 серпня). С. 4.

7. Хроніка. *Нове мистецтво*. 1928. № 2. С. 14.
8. Христовий М. Про нашу театральну критику. *Нове мистецтво*. 1926. № 25. С. 1-2.
9. Тези про театральну критику (затвержені Відділом друку Бюро ЦК ВКП(б) 29 грудня 1926 року). *Нове мистецтво*. 1927. № 4. С. 14-15.
10. Афіногенов [О]. Радянська театральна критика. *За марксо-ленінську критику*. 1935. № 5. С. 19-31.

References

1. Khmuryi, V. (1926?). Sincere and friendliness conversation of author is with a reader about the modern Ukrainian art, at criticism and about this book. *Notat-ky pro teatr, kino ta prostoro ve mystetstvo ...*. [Kharkiv] : Rukh. 159, [1] s. : il. [in Ukrainian].
2. Le Goff, Zh. (2016). Problem of history. *Rodak P. Pysmo. Knyzhka. Lektura: Rozmovy: Le Hoff. Shartie. Ebrar. Fabr. Lezhen. Varshava*. S. 23-52 [in Ukrainian].
3. Mikhalik, Ya. (2013). How to write history? *Teatr: istoriia, teoriia, praktyka. Zbirnyk statei*. Lviv : LNU im. Ivana Franka. S. 7-25 [in Ukrainian].
4. Novytskyi, M. (1927). Culture and language of bureaucratism. *Kultura i pobut*. № 45-46. 3 hrudnia. S. 3-5 [in Ukrainian].
5. At the front of culture: [vidchyt do XIII Vseukr. ta VII Vsesoiuz. zizdiv Rad], (1935). *Nar. komisariat osvity USRR. Kyiv : Rad. shk.*. 261 [3] [in Ukrainian].
6. State «Harkun». (1918). *Nova Rada*. № 157. 5 veresnia (23 serpnia). S. 4 [in Ukrainian].
7. Chronicle. (1928). *Nove mystetstvo*. № 2. S. 14 [in Ukrainian].
8. Khrystovyi, M. (1926). About our theatrical criticism. *Nove mystetstvo*. № 25. S. 1-2 [in Ukrainian].
9. Theses are about theatrical criticism (zatverdzheni Viddilom druku Biuro TsK VKP(b) 29 hrudnia 1926 roku). (1927). *Nove mystetstvo*. № 4. S. 14-15 [in Ukrainian].
10. Afinohenov [O]. (1935). Soviet theatrical criticism. *Za markso-leninsku krytyku*. № 5. S. 19-31 [in Ukrainian].

НОВАТОРСТВО ІЛЮЗІОНУ АЛЬБЕРТА СМІТА «СХОДЖЕННЯ НА МОНБЛАН» (1852–1858 рр.): МІЖ ТЕАТРОМ І ШОУ-БІЗНЕСОМ

Стаття присвячена аналізу художніх і технологічних інновацій ілюзіону видатного драматурга та шоумена вікторіанської доби Альберта Сміта «Сходження на Монблан» (1852–1858 рр.). Доведено, що автор інтерактивної лекції розробив такі методи роботи з публікою, які згодом стали дієвими та популярними у світовому шоу-бізнесі. Великому успіхові ілюзіону «Сходження на Монблан» сприяли: актуальне ідеологічне підґрунтя, що відображало філософію позитивізму; вдале художнє оформлення вистави; використання складної театральної машинерії та світлотіньових ефектів; маніпулювання глядацьким сприйняттям, апелювання до широкого емоційного діапазону; елементи інтерактивності; ефективний менеджмент (рекламні кампанії, мерчандайзинг, логістика гастрольних турів, оновлення шоу, створення медіабренду, прагнення до монополізації тощо).

Ключові слова: організація театральної справи, шоу-бізнес, Альберт Сміт, ілюзії, вікторіанська доба.

The article is devoted to the analysis of artistic and technological innovations in Ascent of Mont Blanc (1852–1858), the work of Albert Smith, a prominent playwright and showman of the Victorian era. It is proved that the author of the interactive lecture developed such methods of work with the public that later became effective and popular in the world of show business. The Ascent of Mont Blanc show was successful for a few reasons: an actual ideological basis reflecting the philosophy of positivism; successful artistic presentation of the performance; use of sophisticated theatrical machinery and light effects; manipulation of spectators' perception, touching a wide range of emotions; elements of interactivity; effective management (advertising campaigns, merchandising, logistics of tours, updates to the show, creation of a media brand, the desire to monopolize this kind of entertainment, etc.).

Keywords: management of theatre business, show business, Albert Smith, illusions, Victorian era.

Статья посвящена анализу художественных и технологических инноваций иллюзиона выдающегося драматурга и шоумена викторианской эпохи Альберта Смитта «Восхождение на Монблан» (1852–1858 гг.). Доказано, что автор интерактивной лекции разработал такие методы взаимодействия с публикой, которые впоследствии стали действенными и популярными в мировом шоу-бизнесе. Большому успеху иллюзиона «Восхождение на Монблан» способствовали: актуальный идеологический базис, который отражал философию позитивизма; удачное художественное оформление спектакля; использование сложной театральной машинерии и светотеневых эффектов; манипулирование зрительским восприятием, апелляция к широкому эмоциональному диапазону; элементы интерактивности; эффективный менеджмент (рекламные кампании, мерчандайзинг, логистика гастрольных туров, обновления шоу, создание медиабренда, стремление к монополизации и т. п.).

Ключевые слова: организация театрального дела, шоу-бизнес, Альберт Смит, иллюзии, викторианская эпоха.

Постановка проблеми. Складні історичні та соціальні процеси, котрі сприяли становленню шоу-бізнесу як галузі, що бере початок зі сфери

організації театральної справи, залишаються досить цікавим предметом для досліджень з історії культури. Багато методів, принципів і підходів ін-

тертейменту, актуальних для сучасних міжвидових форм розважального мистецтва, формувалося в процесі розробки саме проміжних масових заходів, які були своєрідним синтезом театральних вистав та інших видовищ (інсценізацій, лекцій, ілюзій, атракціонів, виставок, театрів одного актора тощо). З цього погляду великий інтерес являє собою діяльність видатного драматурга Альберта Сміта (1816–1860 рр.) — англійця, який зробив блискучу кар'єру не лише як театральний діяч, літератор та видавець, а й як шоумен. На жаль, це ім'я є зовсім невідомим у вітчизняній гуманістиці, хоча він був видатним організатором театральної справи, творцем нових моделей відпочинку та розваг середнього класу, що здобули популярність не лише в західноєвропейських країнах, а й по всьому світу, в тому числі й в Україні (вітчизняними аналогами заходів А. Сміта у XIX столітті були певною мірою балагани, пленерні вистави, живі картини, масові гуляння з феєрверками та ілюмінацією тощо [1]).

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Діяльність одного з піонерів сучасного інтертейменту А. Сміта (зокрема його популярні спектаклі-ілюзії) раніше була предметом висвітлення лише західних авторів, зокрема, Даррена Бевіна [2] та Пітера Хансена [3]. Проте, описуючи організовані А. Смітом вистави, ці зарубіжні дослідники здебільшого зосереджувалися на фактологічному аспекті історії: реконструювали хронологію гастролей, перебіг і оформлення вистав, досліджували життєпис їхніх учасників. Таким чином, аналіз загального впливу доробку А. Сміта на розвиток театру та шоу-бізнесу залишився поза увагою як зарубіжних, так і вітчизняних дослідників, що й обумовлює важливість наукової розвідки з цієї теми.

Мета дослідження — висвітлити роль і значення новацій ілюзіону Альберта Сміта в розвитку організації театральної справи та шоу-бізнесу.

Виклад основного матеріалу. 15 березня 1852 року драматург, журналіст, головний редактор журналу «Чоловік на Місяці» Альберт Сміт оголосив про відкриття у центрі Лондона (в Єгипетському залі на Пікаділлі) нового шоу. Формат дійства — ілюзіон з елементами інтерактивної взаємодії з глядачем. Тема — експедиція на Монблан (найвищий пік Альп), яку А. Сміт здійснив у серпні 1951 року в супроводі трьох товаришів, 16 провідників та 18 носильників. Нове видовище мало безпрецедентний успіх: воно відбулося близько 2000 разів (включаючи виступ перед королівською родиною) й за 6 років своєї роботи

(до 1858 р.) принесло рекордний прибуток, що становив 30 тисяч фунтів стерлінгів.

Ілюзіон відкрився через рік після проведення в Лондоні першої Всесвітньої виставки 1851 р., яка стала справжньої віхою в історії промислової революції. Ця подія, організована британським союзом ремісників під патронатом самого принца Альберта, знаменувала нову епоху. Вона перетворилася на символ вікторіанської доби, своєрідну ідеологічну вітрину Британської імперії, демонструючи її тодішню економічну міць і промислові успіхи. Територіальна експансія Великої Британії, захопленість розповідями колонізаторів про далекі країни, інтерес до мандрівок, що стали більш доступними через будівництво залізничних доріг та розвиток судноплавства, — все це формувало у публіки живий інтерес до будь-яких екзотичних тем, у тому числі до пафосу підкорення диких місцевостей. Позитивістська ідеологія спиралася на почуття тріумфу людини над природним світом, бажання побувати в найсуворіших місцях планети. Саме на хвилі патріотично-святкового й переможного настрою нації А. Сміт відкриває нове шоу, яке продовжує оспівувати переваги промислової революції і мужність піонерів-першопрохідців.

Сама вихідна ідея видовища А. Сміта не була новаторською: у середині XIX століття панорамні та діорамні моделі вже були достатньо популярним видом візуального відтворення ландшафтів та історичних (зокрема батальних) подій. У свою чергу, вони походять від попередніх типів розваг для широких верств населення, популярних у XVII–XVIII століттях. Видовища, базовані на оптичних ілюзіях, атракціонах, трюках, використанні складної машинерії та оптики, викликали сталий інтерес у публіки. Такого роду вистави від часів класицизму вважалися низькими, балаганними, й стосовно високого театрального мистецтва цей вид спектаклів перебував на периферії культурного поля. Проте зверхнє ставлення класицистів та їхніх послідовників до такого роду дозвілля не відображали реального значення ілюзій у культурному житті тогочасної Європи. Адже більшість видовищних форм, профанізованих у процесі поширення ідеології Нового часу, походять з релігійної культури доби Відродження та є генетично пов'язаними з традиціями середньовічного театру.

Йдеться, насамперед, про оптичні ілюзії та імерсії, створені під патронатом католицької церкви у XV столітті. Кінцевою метою розробки нових видовищних форм римським духівництвом було збільшення авторитету папського престолу,

залучення пастви, адаптація традиційного християнського вчення під реалії історичної доби. Так, на межі XV–XVI століть серед римських паломників був популярним ілюзіон, який відтворював хресний шлях Ісуса Христа. Втілення цього грандіозного проєкту францисканця Бернадіно Каймі передбачало реконструкцію історичної архітектури Єрусалима в усіх подробицях, що й було здійснено папою Іннокентієм VIII у 1486 році. В результаті палігрими могли бачити діорами, котрі переконливо занурювала у детально відтворену віртуальну реальність. Одинадцять ілюзій відображали останні дні Ісуса — від таємної вечері до сцени розп'яття. Згодом вони були прикрашені фресками видатного живописця Гауденціо Феррарі (1475–1516), і це лише посилило емоційний вплив на глядача [4, 42–45].

Інший вид ілюзіонів — сеанси з використанням проєкційного апарата простої конструкції під назвою «магічний ліхтар» (*laterna magica*) — активно використовувався орденем єзуїтів, які в процесі ідеологічної боротьби з протестантизмом демонстрували вірянам жахи потойбічного світу. Екраном для проєкцій магічного ліхтаря слугувала не лише пласка біла поверхня стіни або тканини, а й дим чи туман. Безтілесні фігури, які рухалися разом з шарами непрозорого повітря, справляли шалене враження на глядачів. Вони бачили візуалізацію духів, демонів, химерних тварин — все те, що могла породити фантазія, уявляючи пекло.

Наприкінці XVIII століття так звані фантазмагорії (дослівно з давньогрецької — «публічні виступи привидів») перетворилися на світську розвагу. Вони являли собою оптичну виставу, що передбачала затемнену залу та надприродну образність. У цих видовищах парадоксальним чином поєднувалися ідеологія просвітництва та поширені серед широкої публіки забобони, інтерес до псевдонаукових експериментів, жахливі спогади про масові страти часів терору 1793–1994 рр. Фантазмагорії Етьєна Робертсона (1763–1837), котрі виконувалися за допомогою чарівного ліхтаря, були яскравим прикладом секулярної трансформації мистецтва отців-єзуїтів. У 1798 році в покинутій каплиці монастиря Капуцинок у Парижі розпочалися оптичні вистави з використанням фантаскопа (новітньої на той час модифікації чарівного ліхтаря). Перебуваючи у темній вежі, глядачі бачили оптичні картини із зображенням монстрів, скелетів і духів знаменитостей — Вольтера, Жан-Жака Руссо, Антуана Лавуазьє, жертв Великої французької революції та ін. Сенсаційної популярності додавала імерсивна атмосфера

спектаклів — декорації, освітлення, реквізит створювали ефект гіпнотичного занурення у світ привидів.

Для тієї частини публіки, яка не бажала брати участь у «диявольських розвагах», Е. Робертсон дещо змінив формат видовища. Він перейменував його на кінетозографію та розширив тематику: глядачі на сеансах отримали можливість побачити види Лондона, Рима, Петербурга, Ревеля, Праги, Мейсена, Бордо, Лозанни, пейзажні картини (наприклад, Женевське озеро чи острів Святої Єлени), природні явища (схід сонця, шторм, бурю), екстремальні розваги (полювання на екзотичних звірів, океанічну риболовлю тощо). Е. Робертсон також розпочав серію лекцій про астрономічні світила, назвавши їх «Уранографічні досліди, або Повчальні та приємні роз'яснення небесних феноменів». Цей вид публічних шоу швидко набув популярності та свого часу мав багато послідовників [5, 68].

Тим, хто продовжував прагнути до віртуальних подорожей, був адресований ще один, більш пізній винахід. Так званий стереоскоп, винайдений Чарльзом Вітстоном в 1837 р., давав можливість побачити різноманітні пейзажі та картини «в об'ємі». На Лондонській промисловій виставці 1851 року демонструвався стереоскоп Жюльє Дюбока з набором дагеротипних стереоскопічних зображень. У 1856 році лише в Англії було продано понад мільйон призмових стереоскопів. Лондонська компанія з виробництва цих приладів, яка пропонувала великий вибір стереоскопічних пластин, розгорнула рекламну кампанію під гаслом «жодного будинка без стереоскопа» та продавала їх дешевше одного фунта.

У першій половині XIX століття виникають й 180-градусні діорами як різновид розваги для публіки. Перша діорама була втілена «батьком» фотографії Луї Дагером та художником Шарлем Бутоном у Парижі в липні 1822 р. Цей ілюзіон поєднував ретельно виписані масштабні декорації, складну машинерію та витончену гру світла із використанням численних дзеркал. Діорами Л. Дагера і Ш. Бутона тримали в напрузі увагу глядачів, перед якими кожні 15 хвилин мінялися сюжети: гори, руїни готичних замків, італійські пейзажі тощо [4, 52–58]. Ще більш достовірні враження забезпечували 360-градусні панорами. Зазвичай вони будувалися у вигляді ротонд, подеколи об'єднаних критими галереями. Опиняючись у цьому штучному просторі, людина рухалася серед статичних зображень, що створювали ілюзію різноманітних краєвидів. Тож європейські глядачі були в захваті від можливості зануритися у світ

віртуальних подорожей. Популярність панорам і діорам полягала в самому принципі організації видовища: копіюванні пейзажу або сцени з історії, створенні реалістичної атмосфери, яка захочувала глядача пильно спостерігати за нею. Вдало підібрана музика, текст та елементи театральності посилювали інтерес публіки. Згодом були сконструйовані й мареорами — атракціони, що створювали ілюзію морської чи океанічної подорожі.

Добре усвідомлюючи можливості нового типу видовища, А. Сміт у 1849 році відкрив свій перший ілюзіон «Суходільна пошта», що являв собою щось середнє між моноспектаклем та сучасним стендап-шоу.

Хоча Альберт Сміт починав свою кар'єру як письменник і драматург (він написав чимало популярних на той час романів, а його перші п'єси, поставлені трупамі Суррея та театру «Лицеум», були доволі успішними), саме нова сфера творчої діяльності дала змогу розкритися талантам А. Сміта як оповідача, актора та організатора театральної справи. Ілюзіон «Сходження на Монблан» майстерно поєднував два види розваг — повчальну лекцію, на якій можна було не лише дізнатися про нове, а й отримати деякі практичні навички, та розважальне шоу, що дивувало і захоплювало. А. Сміт, добре відчуваючи дух епохи та настрої публіки, використовував цю універсальну формулу розваг для організації комерційно прибуткового проекту. Його ілюзіон, з одного боку, цілковито задовольняв цікавість глядачів, з іншого — створював незабутнє враження. Чарльз Дікенз після відвідування ілюзіону писав, що видатний шоумен «приніс Монблан на Пікаділлі, своїми здібностями й добрим гумором розморозив його вічний лід та сніг так, щоб найсміливіші жінки змогли підніматися на Монблан двічі на день без найменшої небезпеки або втоми» [6, 166].

Для ілюстрування розповідей про альпіністські «подвиги» Сміта демонструвалися величезні діорами, виготовлені за ескізами художника Вільяма Беверлі (1810–1889 рр.), вихідця з театральної родини (батько, дідусь та обидва брати митця були акторами). У 1830–40 роках В. Беверлі як художник-декоратор зробив чимало проєктів для лондонських театрів. У той самий період митець познайомився та почав співробітництво з А. Смітом, зокрема проілюстрував його попередній проєкт — гумористичну лекцію про подорожі на Схід під назвою «Суходільна пошта».

Діорами В. Беверлі, якого й справді надихала тема альпіністського підкорення Монблану, створювали в глядачів настрої абсолютного занурення

у подорож. Тогочасні лондонські газети писали, що шоу Сміта демонструвало краєвиди дикої природи, куди важко дістатися навіть в епоху бурхливого розвитку залізничного транспорту. Тривимірні декорації формували ілюзію плину часу і зміни погоди: глядач був занурений у непривітний, холодний високогірний клімат, далекий від лондонських дощів і туманів [2, 87].

Найбільш вражаючим елементом ілюзіону було використання світлотіньових ефектів з різнокольоровим освітленням, які й створювали в глядачів враження присутності. За свідченням очевидців, оживлення діорами із зображенням гірських пейзажів відбувалося через тонкі градації й переходи. Така відсутність конфлікту між світлом і темрявою, уникнення контрастів між яскраво освітленими абрисами та тінню згодом стала ознакою нормативної стилістики кінотеатрального мистецтва [7, 182–184]. Освітлення діорами синхронізувалося з розповіддю А. Сміта про вечір напередодні сходження на Монблан: «Мірою того як сутінки поступово заповнювали низину, світіння ставало дедалі яскравішим; і коли синій туман купчився по долинах, піки найвищих гір видавалися островами в океані мороку, золотим архіпелагом. Поступово цей металевий блиск пом'якшувався відтінками: спочатку помаранчевим, а потім яскраво-малиновим вздовж горизонту, піднімаючись крізь різні відтінки з призматичною правильністю, поки безпосередньо над нами небо не зробилося темно-синім, зливаючись на сході у фіалкове сяйво» [2, 87].

Окрім того, ефект присутності глядачів було створено за допомогою вертикального переміщення декорацій. Якщо в попередньому шоу А. Сміта та В. Беверлі «Суходільна пошта» діорами зображали різні ландшафти поодиноці, а ефект руху виникав лише завдяки освітленню, то в «Сходженні на Монблан» величезні декорації прокручувалися знизу вгору. У поєднанні зі світлотіньовими прийомами це посилювало ілюзію висхідного руху. Глядачі немов на власні очі «бачили» справжні засніжені вершини, льодовики, чорні тріщини й прірви, поміж яких «прямували» вперед, до вершини. Хоча В. Беверлі не супроводжував А. Сміта в підйомі на Монблан, готові діорами художника досить реалістично відтворювали чудеса високогір'я, подеколи так само перебільшуючи небезпеку, як і оповіді самого шоумена-«альпініста».

А. Сміт зарекомендував себе як видатний лектор, чий історії, сповнені м'якого гумору та яскравих метафор, захоплювали аудиторію. Його особисте сходження на Монблан було безумовно

важким, що пояснювалося відсутністю фізичної та альпіністської підготовки. Хоча експедиція була добре організована й досить безпечна для її учасників (фактично А. Сміта витягнули на Монблан його провідники), він невпинно перебільшував ризики, щоб максимізувати враження своїх глядачів. Умінню наголошувати драматичні деталі підйому, без сумніву, сприяв його літературно-театральний досвід. Хоча справжні альпіністи критикували це шоу як суцільну гіперболізацію й гонитву за сенсацією, об'ємні декорації, світлотіньові ефекти й акторський талант А. Сміта справляли неабияке враження на глядачів. Про суперечливу популярність ілюзіону А. Сміта свідчить іронічна замітка газети «Таймс» 1856 р., у якій зазначалося, що «манія Монблану пронизує свідомість наших співвітчизників» [цит. за 2, 89].

Комерційному успіхові шоу сприяв також вдалий маркетинг. Від першого дня роботи атракціону А. Сміт займався активною саморекламою, метою якої було ствердження себе в ролі єдиної авторитетної постаті в усіх питаннях, пов'язаних із підкоренням Монблану. Впродовж 1850-х років кожен мешканець Лондона, чуючи слово Монблан, одразу згадував автора відомого шоу. Інакше кажучи, маючи неабиякий підприємницький хист, А. Сміт уже тоді створив з шоу та власного імені певний бренд, який приносив чималий прибуток.

До того ж, для підтримання популярності свого підприємства Сміт напрочуд рано усвідомив потенціал мерчандайзингу: він розробив та втілював усі ті принципи, які згодом стануть наріжними для ведення шоу-бізнесу, зокрема, створення медіафраншиз [8]. Уже в перший рік відкриття ілюзіону він почав продавати у вестибюлі Єгипетського холу на Пікаділлі подарунки та сувеніри; до другого сезону був відкритий цілий сувенірний магазин, що пропонував відвідувачам широкий вибір товару, в тому числі листівки, розмальовки, значки, віяла, сани, альпенштоки й навіть ноти кадрили «Монблан» і польки «Шамоні», що були написані спеціально для ілюзіону.

Щоб зберегти інтерес публіки та забезпечити подальший успіх шоу, А. Сміт їздив в Альпи перед початком кожного театрального сезону. Він привозив звідти нові ідеї та експонати. Слід також зазначити, що перед гастрольними турами Європою А. Сміт разом з Беверлі відвідували всі міста, де планувалася демонстрація «Підйому на Монблан». Тому для кожного міста й для кожного сценічного майданчика готували свої, специфічні декорації та ефекти. За наказом керівника шоу сцену прикрашали екзотичними предметами — альпі-

ністським спорядженням, знаряддям праці мешканців високогір'я, шкурами, кошиками тощо.

Сама діорама «Сходження на Монблан» постійно оновлювалася. Її автори не лише вдосконалювали вигляд пейзажів, а й відображали зміни в ландшафті, пов'язані з розвитком туризму та альпінізму. Так, декорації середини 1950-х років містили зображення нещодавно збудованого прибудованого для перепочинку мандрівників. А. Сміт особисто брав участь у відкритті цього міні-готелю влітку 1853 року. Також корегувалися й панорами Шамоні, види яких значно змінилися і після повені 1852 р., і після пожежі 1855 р., і внаслідок активної розбудови цього курортного містечка біля підніжжя Монблану. Однією з великих дизайнерських знахідок В. Беверлі стало декорування інтер'єру Єгипетського залу на Пікаділлі під швейцарське село. Була побудована веранда двоповерхового швейцарського шале реальних розмірів, невеликий водоспад, оточений справжніми альпійськими рослинами. Вікна шале, зроблені у вигляді ложі для високоповажних осіб, створювали ілюзію перебування у справжньому швейцарському гірському котеджі, увитому рослинами, з якого можна побачити чудовий краєвид.

Щороку восени А. Сміт проводив рекламну кампанію свого шоу, роблячи акцент на його нових принадах. Окрім того, він прекрасно розумів, що лекція-моноспектакль як жанр має свої обмеження, обумовлені закономірною втратою інтересу до однієї, навіть харизматичної особистості. Тому для приваблення публіки він запрошував інших дійових осіб: професійних альпіністів, аристократів, мандрівників тощо. В антрактах у залі з'являлися навіть сенбернари з шоколадними цукерками на ошийниках — у той період їх все ще активно використовували як собак-рятувальників, що відшукували заблукалих, завалених снігом мандрівників.

У 1856 році А. Сміт припинив розповіді про своє сходження на Монблан. Того ж року він вирушив до Шамоні через Геную, Неаполь, Помпеї, Капрі й Везувій, бажаючи зібрати матеріал для радикального оновлення шоу. Проте усвідомлення того, що аудиторія потребує абсолютно нових вражень, призвело до виникнення ідеї освітлення неєвропейських краєвидів. На жаль, до моменту відкриття його абсолютно нового шоу «До Китаю і назад» (1858–1860 рр.) стиль і формат ілюзіону стали дещо старомодними. Здоров'я Сміта також погіршилося: за кілька днів до Різдва 1859 р. він переніс інсульт, хоча й повернувся на сцену наступного місяця. Весною 1860 року Альберт Сміт захворів на бронхіт і помер 23 травня цього ж року.

Успіх «Підйому на Монблан» спровокував цілу хвилю епігонства. Зокрема, драматург Джеймс Планч створив «панорамну феєрію-буфонаду» під назвою «Сходження пана Бакстона на гору Парнас», де в одній зі сцен недвозначно пародіював А. Сміта.

Слід зазначити, що ілюзіон А. Сміта, присвячений його сходженню на Монблан, був надзвичайно новаторським як на 50-ті роки ХІХ століття. Саме тут пасивне споглядання панорам, діорам чи театральних вистав перетворилося на інтерактивну ілюзію, що гарантувала занурення в атмосферу справжнього альпіністського походу. Це був новий видовищний формат театраль-но-розважального мистецтва, масове шоу, якому водночас вдавалося тримати досить високу художню планку.

Висновки. «Сходження на Монблан» Альберта Сміта став найпопулярнішим лондонським атракціоном 1850-х років. Ця вистава була побудована за тими методами та принципами, що згодом отримали плідний розвиток у світовому шоу-бізнесі. Успішності підприємства Альберта Сміта сприяли насамперед:

- пропаганда ідеології позитивізму, яка оспівувала переваги промислової революції та гідність людини-винахідника, підкорювача дикої природи;
- створення вражаючої атмосфери з гротескно надмірним емоційним діапазоном — від відчуття крайньої небезпеки до ейфорії після «підйому» на вершину, від м'якого гумору до захоплення тогочасними досягненнями науки та техніки, що дали змогу здійснити експедицію такої складності;
- ретельна розробка світлотіньових ефектів із використанням різнокольорових ламп, що сприяла естетичному розвитку та технічному вдосконаленню тогочасної освітлювальної машинерії, виробленню тих прийомів, що, з приходом до театру електрики, значно розширили можливості гри зі світлом на сцені та в глядацькому залі, призвели до фундаментальних змін способів бачення та сприйняття візуального;
- ефективний менеджмент, побудований на добре продуманому алгоритмі взаємодії організаторів ілюзіону та публіки; помірні ціни на входні квитки та широкий мерчандайзинг, що надали можливість долучитися до видовища багатьом представникам середнього класу.

Отже, ілюзіон Альберта Сміта «Сходження на Монблан» був вдалою відповіддю талановитого шоумена на запит публіки, сформований позитивістським світоглядом вікторіанської доби й

патріотичним настроєм мешканців Сполученого Королівства. Ажіотаж навколо вистави, яку відвідало понад 6 мільйонів осіб, спричинився не лише до формування попиту на подібні видовища, а й став значною віхою в історії розвитку шоу-бізнесу та організації театральної справи.

Джерела та література

1. Котис О. Балагани, ілюмінація, сади: видовища Луцька епохи Романових / *Олександр Котис*. Хроніки Любарта. 13 жовтня 2015. [Електронний ресурс]. URL: <http://www.hroniky.com/articles/view/88-balahany-iliuminatsiia-sady-vydovyshcha-lutska-epokhy-romanovykh>
2. Bevin, Darren. Mr Albert Smith's Ascent of Mont Blanc. *The new magic lantern journal*. Vol. 10 №5. (Autumn 2009), pp. 87-89.
3. Hansen, Peter. Albert Smith, the Alpine Club, and the Invention of Mountaineering in Mid-Victorian Britain. *The Journal of British Studies*. Vol. 34. Issue 03. July 1995, pp. 300-324.
4. Grau, Oliver. *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003. pp. xiv+416.
5. Новик А. Utile dulci miscere: «поучительное и занимательное» в публичных оптических зрелищах в Санкт-Петербурге и Москве первой половины XIX века. *Наука телевидения*. 2017. №13.3. С. 57-81.
6. Dickens, Charles. *The speeches of Charles Dickens*; ed. R.H. Shepherd (London: Michael Joseph LTD), p. 166. URL: <https://www.lang.nagoya-u.ac.jp/~matsuoka/CD-Speeches.pdf>
7. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллин: Александра, 1994. 216 с.
8. Epstein, Edward Jay. The Midas Formula. How to create a billion-dollar movie franchise Slate. *Culture*. May, 2005. <https://slate.com/culture/2005/05/how-to-create-a-billion-dollar-movie-franchise.html>

References

1. Kotys, O. (2015). Shows, illumination, gardens : spectacles of Lutsk of epoch of Romanov's. *Khroniky Lyubarta*. Retrieved from: <http://www.hroniky.com/articles/view/88-balahany-iliuminatsiia-sady-vydovyshcha-lutska-epokhy-romanovykh>
2. Bevin, D. (2009). Mr Albert Smith's Ascent of Mont Blanc. *The new magic lantern journal*. Vol. 10 №5. pp. 87-89.
3. Hansen, P. (1995). Albert Smith, the Alpine Club, and the Invention of Mountaineering in Mid-Victorian Britain. *The Journal of British Studies*. Vol. 34. Issue 03. pp. 300-324.
4. Grau, O. (2003). *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge, Mass.: MIT Press. pp. xiv+416.
5. Novik, A. (2017). Utile dulci miscere: «instructive and entertaining» in public optical spectacles in Saint Petersburg and Moscow of the first half of the XIX century. *Nauka televideniya*, (13.3), 57-81.
6. Dickens, Charles. *The speeches of Charles Dickens*; ed. R.H. Shepherd (London: Michael Joseph LTD), p. 166. Retrieved from: <https://www.lang.nagoya-u.ac.jp/~matsuoka/CD-Speeches.pdf>
7. Lotman Yu., Tsivyan Yu. (1994). *Dialogue with a screen Tallin : Aleksandra*. 216 p.
8. Epstein, E. J. (2005). The Midas Formula. How to create a billion-dollar movie franchise Slate: *Culture*. Retrieved from: <https://slate.com/culture/2005/05/how-to-create-a-billion-dollar-movie-franchise.html>

ЛЮБОВ ЛІНИЦЬКА — ВИКОНАВИЦЯ РОЛЕЙ У П'ЕСАХ ЄВРЕЙСЬКИХ ДРАМАТУРГІВ (ПЕРШИЙ УКРАЇНСЬКИЙ СТАЦІОНАРНИЙ ТЕАТР М. САДОВСЬКОГО У КИЄВІ (1909–1915 рр.))

У статті зроблена спроба узагальнити сценічну майстерність видатної української актриси Л. П. Ліницької, вихованої корифеями українського класичного театру — М. Кропивницьким, М. Старицьким, І. Тобілевичем та П. Саксаганським. Вона постійно шукала свій власний шлях на сцені. Окрім ролей в українській драматургії, Л. Ліницька блискуче виконувала ролі у п'єсах єврейських авторів.

Ключові слова: український національний театр, єврейська драматургія, М. Садовський, І. Мар'яненко, Л. Ліницька, акторський ансамбль, Я. Гордін, А. Марек.

The article attempts to summarize the stage skills of the outstanding Ukrainian actress L. P. Linitska, who was brought up the luminaries of the Ukrainian classical theater — M. Kropivnitskyi, M. Sadovskyi, P. Saksaganskyi and I. Tobilevich. She was constantly looking for her personal way on stage. In addition to her roles in Ukrainian drama, L. Linitska brilliantly performed roles in plays by Jewish authors.

Keyword: Ukrainian National Theater, Jewish dramaturge, M. Sadovskyi, I. Marianenko, L. Linitskaya, acting ensemble, J. Gordin, A. Marek.

В статье сделана попытка обобщить сценическое мастерство выдающейся украинской артистки Л. П. Линицкой, воспитанной корифеями украинского классического театра — М. Кропивницким, Н. Садовским, И. Тобилевичем и П. Саксаганским. Она постоянно искала свой индивидуальный путь на сцене. Кроме ролей в украинской драматургии, Л. Линицкая блестяще исполняла роли в пьесах еврейских авторов.

Ключевые слова: украинский национальный театр, еврейская драматургия, Н. Садовский, И. Марьяненко, Л. Линицкая, актерский ансамбль, Я. Гордин, А. Марек.

Актуальність проблеми полягає у недослідженості як стану театрального процесу на Україні кінця XIX і початку XX ст., так і творчості драматичної героїні того часу Л. Ліницької, яка у першому українському стаціонарному театрі М. Садовського фактично замінила М. Заньковецьку. Граючи всі головні ролі в українській драматургії, артистка майстерно виконувала ролі у п'єсах польських, російських та єврейських авторів. Крім того, Л. Ліницька стала актрисою перехідного періоду від класичного театру до театру новітнього, що представлений був творчістю Б. Грінченка, Л. Яновської, С. Черкасенка, Л. Старицької-Черняхівської, Олександра Олеся та В. Винниченка. Висвітлення театрального процесу того часу, проблем та активна участь Л. Ліницької у цих суперечливих пошуках є надзвичайно ціка-

вими і актуальними як для сучасних митців, так і загального кола театральних глядачів. Виступи артистки у творах Я. Гордіна, А. Марєка яскраво висвітлювали питання людських та сімейних стосунків, піднімали хвилюючі суспільні та морально-етичні проблеми, що вимагає ґрунтовного дослідження. Питання міжнаціональних відносин людей потребують невпинного розкриття і вивчення. Чим пояснюється величезний інтерес до вистави «Тев'є-молочник», поставленої в багатьох українських театрах.

Перший український стаціонарний театр Миколи Садовського у Києві працював 13 років (1907–1920 рр.). Любов Ліницька працювала у цьому колективі з 1909 по 1915 рік. Царський уряд послідовно й уперто проводив політику придушення національних культур інших народів.

У ті роки в Києві єврейського театру не було, тому постановка вистав за єврейськими п'єсами давала змогу не лише дивитись вистави різних авторів і пізнавати своє містечкове життя, а ще і вагомо підтримувати фінансове становище українського театру.

Та головне, згладжуючи наявні інколи ще антагоністичні погляди окремих осіб, ця акція впливала на загальний розвиток взаємозбагачення культур українського та єврейського народів, які в Російській імперії зазнавали жорстокого національного гноблення. Успішне сценічне втілення п'єс єврейських авторів на сцені першого стаціонарного українського театру давало непересічний внесок у загальну скарбницю культури України.

У своїй репертуарній політиці М. Садовський орієнтувався насамперед на оригінальну українську драматургію: як на твори класичних авторів, так і на п'єси сучасних драматургів. Навіть у нелегких умовах творчості за невеликий проміжок часу театр Садовського став для багатьох людей школою життя, адже він постійно прагнув до правдивого та реалістичного відтворення дійсності. Навіть у ті часи, коли імперські посіпаки розпалювали міжнаціональну ворожнечу серед народів, М. Садовський, виводячи театр на широкий шлях світового репертуару, здійснював перші постановки творів іноземних драматургів — російських, польських, єврейських, чеських, голландських та італійських. «Драматургія, яку мистецька критика 1910-х років не вважала за потрібне докладно аналізувати, а радянське театрознавство практично не згадувало, — твори тогочасних єврейських авторів — була, проте, широко представлена в репертуарі першого стаціонарного українського театру» [4, 134].

Вже до відкриття першого сезону у Києві трупю театру була підготовлена вистава «Євреї» російського автора Є. Чирикова, прем'єра якої відбулася ще в Катеринославі (нині м. Дніпро). Спектакль завдяки злободенній проблемі та майстерній грі акторів мав великий успіх.

З початком сезону 1908–1909 років у театрі відбулася прем'єра п'єси єврейського автора Шолом Аші «Бог помсти», твору на антирелігійну тематику, що значно активізувалась у ті часи. За спогадами очевидців, вистава йшла з великим успіхом. За жанровим звучанням це була драма з виразними ознаками мелодраматизму, де відтворювався відхід споконвічних укладів єврейського життя, а з ними і поступову втрату традиційних моральних засад євреїв. П'єса належала до сучасної єврейської драматургії, тому з успіхом по-

казувалася на сценах театрів Берліна, Варшави, Санкт-Петербурга, Москви та інших великих міст.

У липні 1910 року було випущено чи не найвдалішу прем'єру однієї з кращих п'єс Я. Гордіна «Міреле Ефрос». Яків Михайлович Гордін (1853, Миргород — 1909, Нью-Йорк) відомий єврейський драматург, який народився і почав свою громадсько-творчу діяльність в Україні. У його творчому доробкові приблизно — 70 п'єс, що дало йому можливість стати реформатором єврейського театру.

Я. Гордін — зачинатель і типовий представник єврейської міщанської драми. Здебільшого сюжети своїх драм він запозичував із творів європейських і російських авторів — Грільпарцера, Лессінга, Гюго, Гауптмана, Толстого, Горького та ін. Переробляючи сюжети цих авторів, драматург надавав їм відповідного єврейського колориту та форми. В основному матеріалом його п'єс ставала єврейська сім'я. У 1890-х роках традиційна єврейська сім'я почала давати тріщини: гострі конфлікти між «батьками і дітьми», прагнення єврейської молоді до активної громадськості, єврейської жінки до емансипації. Все це свідчило про наростання соціальних потенцій всередині сімейного життя. Загальна архітектоніка — це сентиментально-розумова проповідь просвітництва та дрібнобуржуазної моралі. Атмосфера його сімейних драм — обивательський шлюб, здебільшого невдалий. Персонажами його драм переважно ставали типи малоосвічених рабинів чи добродійно-недалеких духовних осіб, меламедів, чесних шевців, розумних кравців, сентиментальних прислуг, зіпсованих «панянок», жорстоко-грубих або добродішних купців. <...> «Наповнені актуальними смисловими сентенціями, п'єси Якова Гордіна зберігали традиційний мелодраматизм та схильність до сценічної афектації» [4, 138], що істотно сприяло появі цих драм у репертуарі українського театру. Визначною подією у діяльності театру М. Садовського стала постановка п'єси Я. Гордіна «Міреле Ефрос» (24 липня 1910 р. в українському перекладі Д. Пелонера). У свіжому відгукові на виставу рецензент під псевдонімом А. Вечерницький (О. Кузьминський) змалював атмосферу вистави як таку, «де весь час б'ють глядача по нервах, будять і удержують в ньому піднесений настрій і навіть не дають можливості задуматись» [5]. Історія мужньої та поважної єврейської жінки-матері (асоціації з горьківською Вассою Железноюю — Л. О.) була донесена до глядачів правдиво, хоча не без використання певних мелодраматичних мотивів. «Режисура досить обе-

режно поставилась до драматичних ефектів, широко розкиданих по п'єсі автором, розвела ті страшні тони, що дратують нерви, і добилась досить різноманітних індивідуальних сил виконавців гарного ансамблю» [5]. Але провідну роль у цьому ансамблі вела Л. Ліницька, яка зіграла заголовну роль Міреле Ефрос з великим вмінням і смаком. Василь Василько, очевидець постановки, у нарисі про Любов Ліницьку зробив спробу дослідити, як від першої до останньої дії в екстремальній атмосфері єврейської сім'ї змінювався і мужнів образ матері і господині, у відтворенні артисткою [2, 130–133]. Секретом успіху виконання ролі було те, що артистка точно визначила наскрізну дію ролі і розуміла перспективу її розвитку.

У першій дії її героїня незалежна, статечна, розумна, горда жінка-господиня. Справляла враження її велична постать глави сім'ї. У другій дії Міреле–Ліницька усвідомлює, що її син підпадає під вплив молодшої, красивої, але користолюбної невістки Шенделе. Але мужня Міреле–Ліницька вирішує миритися з появою різних неприємностей, аби лише в родині панував спокій. Та діти ставлять гостро питання про розподіл батьківської спадщини. Міреле–Ліницька з силою драматизму і емоційним напруженням зізнається, що ніякої батькової спадщини не було, адже перед смертю він збанкрутував. А Міреле сама, сповнена віри в свої сили, відродила господарство, повіддавала всі борги і тим довела, що жінка не слабке створіння, а сильна особистість. Цю сповідь В. Василько називав «монологом мислі і волі», під час якого вона давала дітям зрозуміти про причини всіх негараздів. «Величезне нещастя людей в тім, що кожне хоче виділити себе для себе», — і закликала дітей жити у згоді — «вкупі треба жити, вкупі!».

У третій дії Міреле–Ліницька переживала катастрофу втрати свого авторитету, своєї влади в родині. Надалі ця вольова жінка не може залишатися у своєму домі. Зовнішньо стримано при великому внутрішньому зусиллі Міреле–Ліницька заключала: «Мені здається, що той, хто нічого не робить, не повинен жити на світі!» Саме ця фінальна фраза третьої дії «викликала бурхливі реакції глядачів», про яку Василько занотував: «Це був один із сценічних шедеврів Ліницької» [3, 132].

У четвертій дії фізично надломлена «посивіла бабуся», але горда й непохитна у своїх рішеннях Міреле–Ліницька пішла з дому і живе у свого колишнього прикажчика Соломона. П'яту дію вважають невдалою в автора, мабуть, тому

найскладнішою для виконавиці ролі. Момент переродження героїні. Вона щаслива народженням онука і, прощаючи всі образи Шенделе й безвілля Йоселе, повертається додому.

У цій ролі від першої до останньої дії Л. Ліницька відтворювала цільний і завершений характер героїні. Особливо вона наголошувала на двох моментах, що руйнували цілісність характеру персонажа. Про це зауважував критик: «Два рази в житті Міреле–Ліницька зрадила своєму твердому слову, коли погодилась з любові до сина на його шлюб з Шенделе, і другий раз з любові до внука, коли повертається до своєї сім'ї. І обидва рази ця боротьба душі — яскраво і правдиво-художно виконується артисткою» [5].

Л. Ліницька у ролі Міреле Ефрос фактично вперше відважилась на створення образу драматичної літньої, поважної жінки, але й тут справжній успіх, талант і вміння перемогли. «Вражала велика внутрішня сила цієї міцної духом жінки. За її зовнішнім спокоєм приховувались тяжкі переживання, і це артистка передавала виразною мімікою, глибоким красномовним поглядом та яскравими інтонаціями. Ліницька добре знала психологію людини, тому такими переконливими були створені нею образи» [2, 65].

Рецензент газети «Огни», оцінюючи бенефісну роль Ліницької у п'єсі «Міреле Ефрос», писав: «Талановита д-ка Ліницька, в бенефіс якої і йшла п'єса, де вона грала розумну Міреле. Її Міреле жива і цікава постать» [10]. І далі продовжував, що вся роль розроблена артисткою тонко, з великим художнім розумінням, тому перед глядачем був образ жінки владної, гордої і сильної, образ правдивий і життєвий. «Дуже гарно підходить до цієї ролі красивий і мелодійний голос артистки, а особливо низи. Низи задушевні, ласкаві і хвилюючі. В її грі велика сила почуттів, виразність і одночасно простота, що зачаровує глядачів у драматичних місцях» [10]. А перед тим на десять днів раніше цей же рецензент під псевдонімом «Дядя Валя» (псевдонім — не розкритий. — Л. О.) підмітив ще одну рису творчої манери Л. Ліницької — найбільшої сили виконавиця досягає в сценах без слів: «Артистка мовчить і слухає. Та її мовчання — це чудова прониклива гра» [8].

У сценічному ансамблі з Л. Ліницькою успішно діяли — М. Петлішенко (Йоселе), О. Корольчук (Соломон), М. Малиш-Федорець (Шенделе), Є. Доля (Мойсей), О. Полянська (Хане-Двойра), П. Колесникова (Махле), Є. Захарчук (Доня).

Особливо відверто заявляв вже згадуваний анонімний рецензент газети «Огни», пишу-

чи: «Бачив цю виставу і на російській сцені, та не в обідю їм буде сказано: на українській сцені “Міреле Ефрос” набагато вирає, має на ній більшу яскравість і рельєфність» [8]. І далі про виконання ролі: «З усіх, що мені довелося бачити, Мір д-к Пасхалової, Смирнової і Ліницької, перевагу з усією справедливістю треба дати останній артистці з трупи Садовського» [8].

Сучасний театрознавець Г. Веселовська, даючи оцінку загальному вирішенню вистави робить висновок: «Якщо ж згадати, що Садовський-режисер особливо опікувався реалістичністю декорацій та костюмів, збереженням справжніх фактур та сценічними ефектами, то стане зрозумілим зовсім не випадковий, а закономірний успіх Гордіна на українській сцені» [4, 140–141].

Розголос театральної публіки, висновки рецензентів сходились на одному — постановка «Міреле Ефрос» в українському театрі М. Садовського — це колосальний сценічний бум.

Після голосного успіху п'єси Я. Гордіна в українському театрі М. Садовський ставить іншу п'єсу цього ж автора, «Кохання і смерть», у власному перекладі. Нова п'єса Гордіна за своєю літературною і сценічною вартістю була дещо слабшою від «Міреле Ефрос». Цей твір за жанром — побутова драма з неглибоким психологічним змалюванням характерів. Рецензент газети «Рада» оцінював її як таку, де «квазіпсихологізм бере гору над життям». Дія у п'єсі була нудною й малоенергійною, а тому автор, щоб запобігти неминучій катастрофі, «нашиває» на ній латки із кумедного побутового жарту. Допомогало драматургові прекрасне знання найдрібніших побутових рис єврейського життя.

«Хоч, — як зазначав рецензент, — у виставі беруть участь здебільшого сильні артисти трупи, та вона не досягає все ж таки тої досконалості, що дають артисти в “Міреле Ефрос”» [6].

Оскільки у рецензента склалося сильне і свіже враження від спектаклю «Міреле Ефрос», то він у рецензії дивився на постановку нової п'єси Гордіна крізь призму попередньої вистави. Навіть в образах героїнь обох постановок вбачав багато спільних рис, до того ж роль Міреле і роль Берти (у «Коханні і смерті») виконувала одна артистка — Любов Ліницька. Ось його міркування: «Ролі Міреле і Берти по суті паралельні, обидві вони керуються в житті одним лозунгом — жити для щастя ближніх, забувши про власне. З жалем на серці, з пекельною мукою матері розлучається Міреле з домом, з дітьми, для їхнього тільки щастя; навіки замикає в душі кохання до Бернар-

да Берта задля щастя сестри Іди. Міреле і Берта знайшли собі впевнене художнє місце у виконанні д-ки Ліницької» [6]. Якщо за складом внутрішніх характерних рис критики навіть і помічали паралелі в натурі Міреле і Берти, то Л. Ліницька докладала чимало зусиль, щоб постаті Берти придати індивідуальні особливості. Артистка не наголошувала на зовнішніх прикметах молодій горбатої Берти. Хоч зовнішні ознаки для сцени завжди мали значення. Міреле Ефрос була поважна літня жінка, з'являлася вона в оксамитовій сукні, з мереживною наколкою на голові, з палицею в руках, хода повільна, поважна, мова спокійна, розважлива, розумні очі, з яких випромінювали материнська любов і ласка. Зовсім іншою бачили глядачі і рецензенти Берту: «Артистка дала незрівнянно тонко змальований образ страдниці-невдахи. Її чудова міміка, її очі, сумні такі очі і нарешті мелодійний голос — давали змогу відчувати всю драму бідної змученої душі» [9].

Із матеріалів преси можна дійти висновку, що найбільш цінним у виставі була просвітлена і тонко-художня гра Ліницької. Так, в газеті «Киевский театральний кур'єр» за 31 жовтня 1911 року у дописові без підпису зазначалося: «Було щось глибоко щемливе в променистому образі ображеної долею горбатої Берти, доньки багатого Ашкеназі, для якої мрії про особисте щастя мусіли бути навечно похоронені. Зовнішня непривабливість Берти була повністю переборена її внутрішньою красою, яку натхненно відтворила д-ка Ліницька. У виконанні артистки найбільше яскравою сценою був епізод, коли Бернард збирається повідомити Берті, що він розлюбив її і своє кохання до неї переніс на її сестру. Берта, яка вже знала згасле кохання до неї Бернарда, при безкінечно внутрішніх муках вдає з себе зовні спокійну й байдужу і без пристрасті заводить з Бернардом розмову про господарські розрахунки. Вся ця сцена у д-ки Ліницької справжній художній шедевр» [12].

Вистава з незвичною і навіть затаємниченою назвою «Людожери» — була постановкою третьої п'єси Я. Гордіна, у якій Л. Ліницька у свої сорок п'ять років виконувала роль сімнадцятилітньої дівчинки Естер. У цій виставі, як і, до речі, в інших, актриса показала себе майстром ролей широкого вікового діапазону — у ролях молодих героїнь («Людожери») і в ролях «драматичних старих» («Міреле Ефрос»).

Єдиним задоволенням для публіки і критиків було виконання ролі молодій Естер талановитою Л. Ліницькою, яка «веде і держить у виставі на своїх плечах не тільки центральну роль, але і всю

п'єсу, весь спектакль. Своєю грою тут вона покрила весь ансамбль» [7]. Молоду дівчину силою віддають заміж за багатія — розпусника Рапопорта (С. Паньківський), який і надалі продовжує розгульний спосіб життя. Але щоразу, наче на задоволення нещасної Естер, її відвідує прикажчик Рапопорта Ельконе, трагікомічний образ якого відтворив Ф. Левицький. Цей персонаж зі своєю життєвою філософією пристосування дає «мудрі» поради молодій господині, чим підсвідомо загострює її малодосвідчену увагу і готує героїню до фінальної помсти розпусників.

У рецензії газети «Киевские вести» (без підпису) зауважувалось, що «слід віддати справедливість д-ці Ліницькій: вона розумно задумала і добре розробила роль Естер, зуміла відтінити наростання драми і підготувати заключний момент, сцену вбивства. І якщо їй довелося вдатися у виконанні ролі до ходульності, то в цьому винна, мабуть, більше сама роль» [11].

В. Чаговець глибоко і красномовно дав оцінку спектаклю «Людожери» через виконання центральної ролі Л. Ліницькою: «Тим вище мистецтво артиста, якщо він виходить чистим і світлим, духовно красивим і цнотливим через всі мерзенні митарства, які розставляє марнотратством автор протягом всієї п'єси. Саме такою цнотливістю була просякнута гра д-ки Ліницької–Естер і тоді, коли вона говорить про майбутнє материнство і веде діалог з домашньою коханкою свого законного чоловіка, і тоді навіть, коли в її душі піднімається буря ображеної дружини і вона мстить своєму гвалтівнику і перелюбнику, що відверто паплюжить сімейне вогнище. І тільки завдяки Ліницькій глядач звільнився від кривавого жахиття і отримав задоволення від споглядання прекрасного в мистецтві» [14].

Звісно ж, інтерес до творів Гордіна і в театрі, і в глядачів поступово спадав, хоч у чинному репертуарі вони ще певний час значились. А. Вечерницький у «Раді» свою рецензію закінчував словами: «Здається, на цей раз театр не вчадів за хлібним матеріалом в пекарні Як. Гордіна» [7]. Інколи на сцені театру затримувались вистави з дрібними хатніми темами, але глядач на них ішов і давав збори повного глядацького залу. Хоч драми Я. Гордіна виставлялись не дуже часто в прокат, але в чинному репертуарі зберігались і навіть поповнювались новими назвами. Так, у грудні 1911 року було поставлено четверту його п'єсу, мелодраму «За синім морем», що поповнювала афішу театру новою назвою і, за висловом В. Василька, «хлібним репертуаром».

Вистава «За синім морем» (прем'єра 17 грудня 1911 року) показувала життя євреїв українського походження, що з усяких причин мандрували «за синє море» — до Америки. Була ще й друга назва постановки — «За далеким океаном».

Про акторські досягнення у виставі писалось: «щодо виконання, то воно було набагато вище за саму п'єсу» [13]. І, як закономірно, найсильнішою була гра Л. Ліницької у ролі Естер. Після вистави у багатьох справлялося враження, ніби п'єса була спеціально поставлена для Ліницької, адже Естер–Ліницька була постійним центром уваги постановки. «Цілком закінчено, детально обдумано, з великим чуттям і щирістю провела вона свою тяжку і відповідальну роль Естерки Фрідлендер. Гра артистки задовольняла самим строгим вимогам, а в деяких місцях (напр. читання листа) набирала великої краси і сили. І взагалі з першої репліки і до останньої д-ка Ліницька була на висоті художньої правди й зробила глибоке враження своєю рівною, чисто артистичною грою» [13]. При позитивно-теплому сприйнятті гри Л. Ліницької та всієї вистави глядацькою аудиторією нова постановка театру М. Садовського протрималась у чинному репертуарі тривалий час.

У жовтні 1910 року відбулася прем'єра музичної мелодрами основоположника єврейського професійного театру Авраама Гольдфадена «Суламіф», яка була першою виставою, де український театр звернувся до єврейського фольклорного багатства — народної музики, танців і з етнографічною достовірністю показав історичні архетипи єврейства.

У цій музичній виставі Л. Ліницька участі не брала, але через декілька сезонів вона знову тріумфувала у новій зірковій ролі Перлі у п'єсі єврейського драматурга А. Марєка «Королева Сабат» (переклад О. Павленка та П. Коваленка). Єврейський драматург, режисер Марк Абрамович Арнштейн (псевдонім Анджей Марек) народився у 1878 році у Варшаві, в багатій єврейській сім'ї. Писав на ідиш, польською та російською мовами, а підписувався переважно псевдонімом Анджей Марек. На початку ХХ ст. пробує займатись кіно та театральною режисурою. З 1910-го по 1918 рік керував єврейським театром у Вітебську, а далі був одним із засновників єврейського театру «Габіта» у Москві. Серед відомих п'єс: «Вічна пісня», «Голема» і «Королева Сабат». А. Марек загинув у Варшавському гетто у 1942 році.

У театрі М. Садовського в бенефіс суфлера О. Павленка йшла вистава «Королева Сабат». Ця п'єса за жанровими ознаками — типова мелодра-

ма, про трагедію єврейської дівчини. Хоч ставив виставу режисер-початківець П. Коваленко, але, за визнанням анонімного рецензента газети «Последние новости», відзначалося, що «постановка здійснена старанно і розіграна досить вдало» [1]. Чітка архітектоніка твору забезпечувалась швидкими змінами сюжетних драматичних подій і виразним змістом. Донька статечного шанованого єврея Давида Ошера (С. Паньківський) та його дружини Перлі (Л. Ліницька) Ноймі (М. Малиш-Федорець) вчиться в Парижі й зустрічається там з хлопцем Яковом (Є. Захарчук), який порвав зв'язок з іудейством. Ноймі закохується в нього і мріє про своє майбутнє щастя з коханою людиною. Дізнавшись про це, батьки викликають доньку додому і спішають видати її заміж за нелюбого Зайвеля (В. Василько), сина такого ж авторитетного єврея, багатого лісопромисловця. З'являється Яків, щоб урятувати свою Ноймі, закохані втікають, але втеча закінчується невдало, і ославлена Ноймі все ж мусить стати дружиною Зайвеля. Ноймі, не бачачи жодного виходу із ситуації, приймає помалу діючу отруту і в момент благословення молодих рабином (П. Коваленко) втрачає свідомість і помирає. На перший погляд, така нескладна і журлива колізія твору, що доносить до глядачів сумну історію єврейської дівчини.

Однією з провідних ролей у виставі була роль Перлі — старої матері Ноймі. Ще до розподілу ролей у театрі точилися суперечки — хто має виконувати цю роль. Одні були за те, щоб доручити роль досвідченій Г. Борисоглібській, а інші, в тому числі і бенефіціант, наполягали, що Ліницька буде переконливішою у цій роботі, знаючи її глибокий темперамент. «Дехто побоювався, що виконавиця ролі Міреле Ефрос може повторитися, але Ліницька створила зовсім протилежний образ — м'якої, скромної, слухняної матері, жінки-рабині» [3, 10]. Адже Л. Ліницька не була вузькопрофесійною артисткою і в ролях літніх жінок також знаходила нові фарби і свіжі характерні риси.

Прем'єра захоплювала глядачів міцним акторським ансамблем: М. Малиш-Федорець із великим емоційним піднесенням передавала психологічний стан нещасної Ноймі; переконливо діяв у спілкуванні з партнерами у ролі батька Давида С. Паньківський; дуже смішною і щирою була Є. Доля у ролі братика Ноймі — підлітка Бені; доповнювали цю сімейну когорту своїми ролями Ф. Левицький (батько жениха Зайвеля) і сам жених (В. Василько) та Є. Захарчук — Яків, коханий Ноймі. Але вивершувала цей ансамбль тонкими сценічними пошуками й винахідливими актор-

ськими нюансами Л. Ліницька у ролі матері Перлі.

Учасник вистави В. Василько пізніше згадував, що по ходу постановки була сцена, коли мати одягала на доньку фату і готувала її до вінця. Під час репетицій говорилося, що за звичаєм у сцені має грати музика, принаймні хоч одна скрипка. Але ніхто спеціальної музики не писав, і тоді запитали оркестранта-скрипаль, чи знає він, що треба грати у такому разі. Звичайно, він знав справжню народну мелодію, яку грають на єврейських весіллях, та актори на репетиціях так і не почули цієї мелодії. «Настав час першої вистави. Ми стояли на виході за лаштунками. На сцені — Перля і Ноймі. Ліницька-Перля виносить фату. Заграв скрипаль — і Любов Павлівна почала свій монолог — “прощання з дочкою”. Мати Ліницької — Перля гуманна і благородна, палко любить свою єдину доньку і цілком співчуває їй. Але вона бореться між двома почуттями — любов'ю до дочки і бажанням спокою і згоди у родині [3, 140]. І далі В. Василько продовжував: «Я вже не пригадую тексту цього монологу, але то був один з шедеврів Ліницької, який потрясав до глибини душі. Ніби буйний потік, прорвалися довго стримувані горе і біль матері, вилились у слова відчаю й мольби за долю єдиної дитини. Вражаюча глибина материнського суму і сила емоційного збудження актриси, підтримувані супроводом сумної народної мелодії, цілком захоплювали не тільки глядачів, з яких більшість розплакалась у цьому місці, але й акторів» [3, 141].

Невимовну печаль матері, яка силою, а не з радістю віддавала доньку за нелюба, її внутрішню боротьбу Л. Ліницька виявляла з великою майстерністю. Очима та інтонаціями майже без жестів відтворювала артистка невгамовні страждання підневільної матері, яка мусила мовчати і робити те, що звелить їй чоловік. Спостерігаючи за цим неординарним дійством, В. Василько зізнавався, що рухи Любові Ліницької не були звичайною фізичною дією одягання фати, — «ні, кожен її жест немов приголублював доньку. Ліницька ніби пригортала, ніби в останнє обмацувала то голову, то плечі своєї дитини, яку віддавала з родини назавжди» [3, 142]. Анонімний рецензент газети «Последние новости» з усією спостережливістю зумів визначити важливий перехід актриси від виконання ролей молодих героїнь до органічного відтворення постатей літніх персонажів: «Як тільки проминули для д-ки Ліницької ролі молодих дівчат, настільки сильними і величавими з'явилися в її виконанні ролі матерів, літніх жінок, які переживають душевні драми, стільки ж свіжого

і могутнього дає артистка, захоплюючи своїм виконанням» [1].

Цілком заслужено Л. Ліницька після виконання нею ролі Перлі придбала імідж однієї з найкращих артисток не лише на українській сцені. Театральні критики не лише відзначали повсякчасний успіх Ліницької на сцені, а й, наприклад, О. Кузьминський прогнозував прекрасну подальшу її сценічну перспективу: «Взагалі ж артистка багато працює над новими ролями, вкладає в них багато життя і правди, стільки шліфовки і, головніше всього — силу молоді енергії <...> І придбайте щось велике, талановите до українського театру, і сміливо його можна оддати в руки д-ки Ліницької. В цій істоті тісно сплелися талант, розум артистки і добросовісне відношення до діла» [7].

Єдиний на Україні художній театр — стаціонарний український театр М. Садовського — за період з 24 липня 1910 р. до 7 березня 1915 р. поставив 6 п'єс єврейських авторів, що значно зміцнювало зв'язки між українським та єврейським театрами. Адже дехто визнавав, що в ті часи існувала ще певна життєво-культурницька конфронтація двох народів. Та успішна постановка в українському театрі п'єс Шолом Аші, Якова Гордіна, Авраама Гольдфадена, Анджея Марека доводить і спростовує цю абсолютно безпідставну думку.

І, зрештою, безпідставно дослідниця проблем сучасного українського театру Ганна Веселовська заключає, що втілення п'єс євреїв-драматургів на сцені театру М. Садовського «можна вважати свого роду мистецькою преамбулою до освоєння українським театром важливої для нього теми, до вершинних осмислень якої належать сучасні досягнення вітчизняного театру, зокрема, «Тев'є-Тевель» за Ш. Алєйхемом на сцені Київського театру ім. І. Франка» [4, 158].

Джерела та література

1. А. Д-ский. Театр Н. К. Садовского. *Последние новости*. 1915. 9 марта.
2. Василько В. Микола Садовський та його театр. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. 195 с.
3. Василько В. Спогади про Л. Ліницьку / В. Василько. Зб.: Любов Павлівна Ліницька. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. С. 142–176.
4. Веселовська Г. Театральні перехрестя Кисва 1900–1910-х рр. Київ: «Гнозис», 2007. 326 с.
5. Вечерницький А. (О. Кузьминський). Труппа Миколи Садовського. *Рада*. 1910. 28 липня.
6. Вечерницький А. (О. Кузьминський). «Кохання і смерть». *Рада*. 1910. 21 вересня.
7. Вечерницький А. (О. Кузьминський). «Людожери». *Рада*. 1910. 26 жовтня.
8. Дядя Валя. «Миреле Эфрос», драма Я. Гордіна. *Огни*. 1910. 9 сентября.
9. Дядя Валя. «Любовь и смерть». *Огни*. 1910. 22 сентября.
10. Дядя Валя. Бенефис Л. Линицкой. *Огни*. 1910. 29 сентября.
11. Киевские вести. «Людожери». 1910. 26 октября.
12. Киевский театральный курьер. «Кохання і смерть». 1911. 31 октября.
13. Старий В. (Василь Королів). «За синім морем», драма Якова Гордіна. *Рада*. 1911. 20 грудня.
14. Чаговец В. «Людожери» Я. Гордіна. *Киевская мысль*. 1910. 25 октября.

References

1. A. D-sky (1915). N. K. Sadovskyi Theater. Ostanni novynu. March 9th [in Russian].
2. Vasilko, V. (1962). Mykola Sadovskyi and the his Theater. Kyiv : Derzhavne Vud-vo obazotvorchnogo mytst-va i myzuchnoi literatyru URSR. 195 [in Ukrainian].
3. Vasilko, V. (1957). Memories about L. Linitzka / V. Vasilko. Zb.: Lyubov Pavlivna Linitzka. Kyiv: Derzhavne vidavnitstvo obrazotto-grumbling mytstv-va and museums. P. 142–176 [in Ukrainian].
4. Veselovska, H. (2007). Theatrical crossing of Kyiv of 1900-1910th pp. Kyiv: «Gnosis». 326 [in Ukrainian].
5. Vechernytsky, A. (O. Kuzminsky) (1910). The Troupe of Mykola Sadovskyi. Rada. 28 lypnia [in Ukrainian].
6. Vechernytsky, A. (O. Kuzminsky) (1910). «Love and death». Rada. 21 veresnia [in Ukrainian].
7. Vechernytsky, A. (O. Kuzminsky) (1910). «Cannibals». Rada. Zhovten 26th [in Ukrainian].
8. Uncle Valya (1910). «Mirele Efros», drama by Y. Gordin. Ogni. September 9th [in Russian].
9. Uncle Valya (1910). «Love and death». Lights. September 22 [in Russian].
10. Uncle Valya (1910). Liubov Linytska benefis. Ogni. 1910. September 29th [in Russian].
11. Kyievskie vesti. «Cannibals». October 26th [in Russian].
12. Kiev theater courier (1911). «Love and death». October 31 [in Russian].
13. Staryi, V. (Vasil Koroliv) (1911). «Beyond the blue sea», drama of Jacob Gordin. Rada. 20 grydnia [in Ukrainian].
14. Chagovets, V. (1910). «Cannibals» by Y. Gordin. Kiev thought. October 25th [in Russian].

Тетяна БОЙКО

<https://orcid.org/0000-0001-6941-8868>

Марина СОРОКА

<https://orcid.org/0000-0002-0509-8508>

ПРИЙОМИ COMMEDIA DELL'ARTE У ПРАКТИЦІ АКТОРСЬКОГО ДУЕТУ ЙОСИПА ГІРНЯКА ТА МАР'ЯНА КРУШЕЛЬНИЦЬКОГО (На прикладі вистави «Мікадо» 1927 р.)

Мета статті — здійснити історіографічний аналіз вистави «Мікадо» 1927 року та висвітлити специфіку прийомів *commedia dell'arte* у практиці акторського дуету Йосипа Гірняка та Мар'яна Крушельницького. **Методологія дослідження.** Процесові дослідження послуговували аналітичний (проаналізовано передумови створення оперети «Мікадо» на кону «Березоля»), історико-біографічний (розглянуто етапи формування акторського дуету Й. Гірняка та М. Крушельницького) та зіставно-типологічний (визначено стилістичні особливості березільської оперети у контексті розвитку театрального мистецтва 1920-х рр.) методи. **Наукова новизна** полягає у розширенні уявлень про процес створення музичних вистав на кону «Березоля» 1920-х рр. На прикладі оперети «Мікадо» окреслено специфіку розважальних жанрів того часу та схарактеризовано прийоми *commedia dell'arte* як домінуючі смислотворчі чинники акторської праці Й. Гірняка й М. Крушельницького у цій виставі. **Висновки.** Беручи до уваги співпрацю Гірняка та Крушельницького у березільських виставах «Пошились у дурні» (1924), «Золоте черево» (1926), «Король бавиться» (1927) тощо варто наголосити, що цей яскравий дует остаточно сформувався саме у виставі «Мікадо». Феномен їх успішної співпраці полягав у гармонійному поєднанні комізму, ексцентрики, психологічної глибини й інтуїтивного відчуття естетики *commedia dell'arte*.

Ключові слова: оперета «Мікадо», *commedia dell'arte*, Йосип Гірняк, Мар'ян Крушельницький, театр «Березіль».

The purpose of the article is to conduct a historiographical analysis of the 1927 «Mikado» performance and to highlight the specifics of *commedia dell'arte* techniques in the practice of the acting duo of Yosyp Hirniak and Marian Krushelnytsky. **Research methodology.** Process studies served as analytical (analyzed the prerequisites for the creation of «Mikado» operetta at the Berezil scene), historical and biographical (considered stages of the formation of the actor duo of Y. Hirniak and M. Krushelnytsky) and comparative typological features (defined stylistic contextual features of the stylistic development 1920s.) methods. **Scientific novelty** is the expansion of ideas about the process of creating musical performances at the Berezil scene in the 1920s. The example of the «Mikado» performance outlines the specifics of the entertainment genres of the time and describes the techniques of *commedia dell'arte* as the dominant sense-making factors of the acting work of Hirniak and Krushelnytsky in this performance. **Conclusions.** Taking into account Hirniak-Krushelnytsky's cooperation in many Berezil performances in «Sprouted in a Fool» (1924), «Golden Belly» (1926), «The King is Amused» (1927) etc., it is worth noting that this bright duet was finally formed precisely in the performance «Mikado». The phenomenon of their successful collaboration was a harmonious combination of comism, eccentricity, psychological depth and a subtle intuitive sense of the aesthetics of *commedia dell'arte*.

Keywords: «Mikado» operetta, *commedia dell'arte*, Yosyp Hirniak, Maryan Krushelnytsky, Berezil theater.

Цель статьи — осуществить историографический анализ спектакля «Микадо» в 1927 году и осветить специфику приемов *commedia dell'arte* в практике актерского дуэта Йосипа Гирняка и Марья-

на Крушельницького. **Методологія дослідження.** Процесу дослідження послужили аналітичний (проаналізовані предпосылки створення оперетти «Мікадо» на сцені «Березиля»), історико-біографічний (розглянуті етапи формування акторського дуєта Й. Гірняка і М. Крушельницького) і сопоставимо-типологічний (визначені стилістичні особливості березильської оперетти в контексті розвитку театрального мистецтва 1920-х рр.) методи. **Наукова новизна** полягає в розширенні представлень про процес створення музичних спектаклів на сцені «Березиля» 1920-х рр. На прикладі оперетти «Мікадо» визначено специфіку розвлекательних жанрів того часу і охарактеризовано прийоми *commedia dell'arte* як домінуючі фактори акторської роботи Й. Гірняка і М. Крушельницького в цьому спектаклі. **Висновки.** Приймаючи до уваги співпрацю Гірняка і Крушельницького в березильських спектаклях «Остались в дураках» (1924), «Золотопуз» (1926), «Король забавляється» (1927) варто відзначити, що цей яскравий дуєт остаточно сформувався саме в спектаклі «Мікадо». Феномен їх успішного тандема полягав у гармоничному поєднанні комізму, ексцентрики, психологічної глибини і тонкого інтуїтивного відчуття естетики *commedia dell'arte*.

Ключові слова: оперетта «Мікадо», *commedia dell'arte*, Йосип Гірняк, Мар'ян Крушельницький, театр «Березиля».

Актуальність теми. На сучасному етапі висвітлення творчості провідних митців-березильців: А. Бучми, В. Василька, Л. Гаккебуш, М. Гірняка, М. Крушельницького, Б. Тягна, В. Чистякової та інших набуло значних результатів, оскільки теоретичну спадщину й практичні надбання Леся Курбаса проаналізували й надали наукових коментарів вітчизняні й зарубіжні дослідники. Березильські постановки розглянуті під багатьма кутами зору, з урахуванням окремих сегментів їх творення (режисерська концепція, сценографічне рішення, акторська гра тощо). Разом із тим у сценічній історії березильських постановок та акторських здобутків ще є незавершені питання й невисвітлені епізоди.

Такою виставою, що не здобула всебічного розгляду й історичної реконструкції є, на наш погляд, березильська оперета «Мікадо», поставлена режисером Валерієм Інкіжиновим у 1927 році. Ця вистава цікава тим, що у ній був утілений сценічний симбіоз східної естетики з апробацією прийомів *commedia dell'arte* в акторській практиці березильців. Крім того, саме у «Мікадо» органічно продовжилася лінія березильської «арлекінади», накреслена ще Фавстом Лопатинським у виставі «Пошились у дурні» (за мотивами жарту-оперетки М. Кропивницького) 1924 року. Тоді сцени з селянського побуту було перенесено у простір циркової арени, а виконавці застосовували прийоми *commedia dell'arte* задля калейдоскопічної зміни комедійних епізодів. Окрім Ф. Лопатинського, естетикою *commedia dell'arte* дедалі частіше захоплювалися й інші березильські митці. Наприклад, Я. Бортник у виставі за п'єсою В. Ярошенка «Шпана» (прем'єра 19 березня 1926 року) використовував ігрові традиції *commedia dell'arte*

досить сміливо, він запозичував прийоми імпровізації та інтермедій, з яких складалася не лише акторська гра, а й загальна канва постановки. Вистава у сатиричній формі розвінчувала зловживання чиновників та розважала глядача дотепними трюками, сценками, прийомами конференсу. Своєю чергою, вистава В. Інкіжинова 1927 року якраз і надала свіжого дихання експериментам березильців, що були пов'язані із апробацією виконавських прийомів різних історичних епох. Продовжуючи розробку цієї теми, у статті увагу буде сфокусовано на акторських здобутках вистави «Мікадо».

Мета статті — здійснити історіографічний аналіз вистави «Мікадо» 1927 року та висвітлити специфіку прийомів *commedia dell'arte* у практиці акторського дуєту Йосипа Гірняка та Мар'яна Крушельницького.

Ступінь опрацювання теми. У контексті театрознавчих розвідок останніх років вистава «Мікадо» не фігурує. Історія її постановки сягає 1927 року, а відтак саме на цей час і припадає переважна більшість відгуків. Відреагували на цю нестандартну оперету провідні критики того часу: В. Іволгін на шпальтах «Вечірнього радіо», Петро Рулін у журналі «Життя і революція» та Юрій Смолич у тижневику «Нове мистецтво». Їх враження доволі цінні, бо містять опис багатьох епізодів постановки та роботи акторів.

Окрім критиків-сучасників, про цю виставу залишив важливу інформацію у книзі «Спомини» безпосередній її учасник, провідний актор-березилець Йосип Гірняк. Він, зокрема, розповідав про процес підготовки своєї ролі та співпрацю з режисером. На жаль, професійна діяльність В. Інкіжинова мало досліджена. Відомо, що напри-

кінці 1920-х років режисер емігрував. 1954 року в Мюнхені він залишив театрознавцеві І. Костецькому спогади про Леся Курбаса та свою роботу в «Березолі», що були опубліковані 1955 року в журналі «Україна і світ».

З останніх публікацій можемо виділити лише статтю Н. Єрмакової «Валерій Інкіжинов у “Березолі”» (2005), де висвітлено передумови створення вистави та специфіку режисури Валерія Інкіжинова.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Нову прем'єру на кону «Березоля» у квітні 1927 року втілював учень Вс. Мейерхольда — Валерій Інкіжинов. Музична вистава «Мікадо» була створена за мотивами оперети В. Гілберта—А. Саллівана (сценарій М. Йогансена, О. Вишні та М. Хвильового, музика Б. Крижанівського) і базувалася на маловідомому для української сцени матеріалі. Відомо, що в Україні постановку «Мікадо» було здійснено 1895 року лише в театрі Товариства «Руська бесіда». [7, 194]. Відтак звертаємо увагу на передумови виникнення цієї оперети.

Оперета «Мікадо» була створена 1885 року у Лондоні зусиллями драматурга Вільяма Швенка Гілберта (1836–1911) та композитора Артура Сеймура Саллівана (1842–1900). Тоді автори відомих опер театру «Савой» — «Фрегат його величності “Пінафор”», «Гондольєри», «Пірати Пензасу», активно шукали екзотичного сюжету, який міг би їх надихнути на новий оригінальний твір. Пошуки тривали, поки В. Гілберт випадково не потрапив на виставку японської культури, під враженням від якої і народилося лібрето «Мікадо». Східна тематика захопила й А. Саллівана, який дуже швидко створив музику для нової оперети. Тоді «Мікадо» мала шалений успіх як серед лондонської публіки, так і серед європейських поціновувачів оперети. Приміром, у Росії 1887 року над «Мікадо» працювали студійці Алексеєвського гуртка. У своїх творах К. Станіславський згадував, що для ретельного вивчення традицій Японії молоді актори запросили японських акробатів, які працювали у місцевому цирку. Згодом студійці вправно жонгливали різнокольоровими віялами, ритмічно оберталися на підборах, так щоб було видно то лівий, то правий профіль, кокетливо перебирали ніжками. Вистава вийшла дуже динамічною, яскравою, глядачі, затамувавши подих, насолоджувалися її ефектною театральністю. Сам К. Станіславський грав у виставі принца Нанкі-Пу. На сучасному етапі «Мікадо» не сходить зі сцени в усьому світі, сюжет цього твору часто захоплює й кінорежисерів. Найвідоміші версії: фільм «Мікадо» (реж. В. Штертзінгер, 1939) та стрічка про

створення цієї оперети — «Метушня» (реж. Майк Лі, 1999).

У сценічній адаптації березільських авторів сюжет «Мікадо» розповідав історію кохання принца Нанкі-Пу до гейші Юм-Юм. Через інтриги придворного почту: кравця і за сумісництвом державного ката Ко-Ко, міністра Пу-Ба, який посів усі міністерські посади одночасно та придворної дами Лі-Ті-Фу, принц Нанкі-Пу змушений розлучитися з коханою Юм-Юм. Фаворитка імператора Мікадо — Лі-Ті-Фу намагається через обман одружитися з принцем, якого в разі відмови буде страчено. Тікаючи від хитрих витівок Лі-Ті-Фу, принц вступає до трупи мандрівних музик. Згодом він зізнається у коханні гейші Юм-Юм, яка, на жаль, уже заручена зі своїм опікуном Ко-Ко. Розв'язання цієї заплутаної ситуації відбувалося у спосіб подібний до мольєрівських комедій, коли закохані домовляються і міняються місцями: так Нанкі-Пу одружується з коханою Юм-Юм, а Лі-Ті-Фу з ошуканим Ко-ко. А все японське місто Тітіпу на чолі з імператором Мікадо святкують весілля.

З оригінального твору «Мікадо» автори березільської сценічної версії запозичили лише фабулу, оздобивши її сатиричними інтермедіями на сучасні злободенні теми. Вони висміювали авторитарну форму правління вигаданого японського міста Тітіпу, що перегукувалася з реаліями бюрократичного устрою тодішньої столиці України. Запрошений до «Березоля» режисер Валерій Інкіжинов радо підхопив цей сумбурний сценарій березільців, оскільки у своїй постановчій практиці він синтезував театральні естетики попередніх століть, мав оригінальний режисерський почерк, створював яскраві ексцентричні видовища.

Як відомо, В. Інкіжинов захоплювався мистецькими новаціями Леся Курбаса. У роботі над «Мікадо», зокрема з поєднанням опереткового матеріалу й злободенних сатиричних інтермедій, В. Інкіжинов підхопив і розвинув тенденції, апробовані березільцями: Я. Бортником, Ф. Лопатинським, Б. Тягном та ін. З цього приводу Н. Єрмакова зауважує, що сатиричні інтермедії «створювалися не лише для актуалізації твору, — феномен інтермедії свідчив про увагу до формотворчих принципів комедії дель арте» [3, 11].

Сам же В. Інкіжинов про концепцію «Мікадо» згадував так: «Це одна з найстародавніших англійських опереток, яку я вирішив перетворити на певний елегантний балаган. Я хотів сполучити гостроту виразу, що характеризує китайський театр, з засобами європейської “комедія дель арте”. Я шукав гри точної, веселої, злої і, разом з тим,

такої, що прихилила б до себе. Ми вирішили, що актори повинні й співати — справжні бо актори повинні вміти все, в тому й співу. Тим то ми відмовилися від первісного задуму запросити для вокальних номерів артистів з оперети, а заходилися навчати своїх березильців. Так у Чистякової, наприклад, я витяг першоклясний голос. Велику роль в цій виставі відігравали також предмети» [4, 575].

Про свій задум В. Інкіжинов розповів через двадцять сім років по прем'єрі вистави, тому деякі подробиці вимагають уточнення. Зокрема, про естетику китайського театру. У лібрето «Мікадо» зазначено, що Тітіпу — японське місто. Крім того, саме на естетиці японського театру акцентували Й. Гірняк, Ю. Смолич й інші очевидці. Приміром? В. Іволгін зауважував, що у виставі: «Тонко витримано японський стиль, збережені темп і легкість комедійно-опереткового жанру. Багато міри, смаку й культурності» [5].

Окрім бажання створити непересічну опереткову виставу, Лесь Курбас та Валерій Інкіжинов ставили суто практичні завдання: випробувати специфічним музичним матеріалом вокальні здібності березильських акторів та продіагностувати глядацьке зацікавлення відносно доцільності відкриття театру оперети у Харкові. У результаті серйозної роботи всього колективу вистава вийшла феєричною, вона посіла одне з чільних місць серед опереткових постановок 1920-х рр. на кону українських театрів. Екзотична, витончена східна тематика «Мікадо» була особливо цікавою українській публіці. Глядачі зі щирим захопленням сприймали «дотепні й zarazом витримані в потрібних для оперети тонах костюми, досить свіжий словесний матеріал, елементи пародії — все це примушувало забути порожній сюжет, усе це робило з «Мікадо» веселе й здорове видовище, від якого годі, звичайно, вимагати якоїсь ідеологічної зосередженості, але яке давало відпочинок у незаялжених мистецьких формах» [8, 153].

За спогадами Йосипа Гірняка: «Режисер Інкіжинов і художник Меллер створили з мистецьким смаком та багатою видумкою зовнішні й внутрішні обставини, в яких актори почувались і поводитись, як уявні актори театру «кабукі». Березильцям доводилось танцювати й співати в японських манерах руху, жестах та зовнішніх образах. Інтермедії на сучасні злербоденні теми в устах японських персонажів Пу-ба, Ко-ко, Піш-Туш, Мікадо, Юм-Юм та ін. звучали грайливо й дотепно. Глядачі не тільки розважались, забуваючи про невідрадні будні, але разом з акторами переносились у романтичну Японію» [1, 272].

Як відомо, березильці були обізнані зі специфікою японського театру, на яку Лесь Курбас неодноразово звертав увагу під час своїх лекцій. Приміром, 1925 року в лекції з режисури «Актор у нашій системі і праця над роллю» Лесь Курбас радив прочитати книгу Бернгарда Келлермана «Країна Хризантем», у якій проводилися паралелі між європейським і японським театрами. За словами Лесея Курбаса: «Характерним моментом для даного порівняння є такий: європейське мистецтво вимагає, щоб актор від першого дзвінка до останнього закриття завіси був медіумом поета, який сугестіює глядачеві поетові ідеї. Мистецтво акторське дозволяє акторові брати в допомогу голосові й мімічні дані, індивідуально втілені, оскільки він з наміром поета погоджується.

А японське мистецтво перш за все виключає всяке індивідуальне трактування; тому Келлерман називає його пасивним мистецтвом, яке полягає в найбільшій економії засобів і ґрунтується на найгострішій спостережливості» [6, 59]. Повертаючись до «Мікадо», слід зазначити, що В. Інкіжинов саме і намагався поєднати елементи розважальної європейської оперети з промовистою символікою японського театру.

У цій виставі по-новому розкрився виконавський потенціал багатьох акторів театру. Неординарні, ексцентричні образи створили Й. Гірняк (Пу-Ба), М. Крушельницький (Ко-Ко), Л. Титаренко (Юм-Юм), В. Чистякова (Лі-Ті-Фу), О. Сердюк (Мікадо), Д. Мілютенко (Піш-Туш) та ін. «Парадокси ситуацій, поведінки героїв та їхньої іронічної оцінки підтримувалися принципом вирішення костюмів і гримів — макаронічних по суті. Схоже на японське, чоловіче вбрання сполучалося із «метеликами» та хвацькими оперетковими циліндрами, правда, мікроскопічних розмірів. А грим у такого героя міг бути майже клоунським, або пародіював стиль опереткового фата. В усякому разі, своєю інтенсивністю грим нагадував про відповідну традицію у японському класичному театрі, складав її вагомий резерв» [3, 11–12].

Йосип Гірняк створив у цій виставі комедійний образ Пу-Ба, який контрастував з попередньою трагігротесковою роллю Трібуле («Король бавиться», 1927). Основними засобами художньої виразності у створенні образу Пу-Ба були танець і співи, а не глибокі експресивні переживання. Завдяки винятковій багатогранності виконавської манери, Й. Гірняк органічно зіграв людину зі Сходу, відтворив притаманну їй ментальність, пластику, церемонність поведінки. Зовнішньо Пу-Ба–Гірняк скидався на «клоуна

в кімоно» — веселого і завзятого, легковажного і філософічно-задумливого. Яскравий грим актора увиразнював життєрадісну маску, придатну для миттєвих змін міміки персонажа. Стилїзований міні-циліндр та чорний «метелик» додавали «східному арлекіну» елегантності (фото 2). Показово, що зовнішній портрет гірняківського Пу-Ба згодом майже збігався із зовнішністю клоуна Скіда Михайла Чехова (фото 3) з легендарної вистави Макса Рейнгардта «Артисти» за Г. Воттерсом та А. Гопкінсом. Насправді ж, незнайомих між собою митців, але дуже близьких за виконавськими манерами, історичний час звів до візуально-віртуального контакту. У «Споминах» Й. Гірняк пригадував, що на власні очі бачив Рейнгардтову виставу під час лікування у Німеччині 1927 року. Втім, як відомо, цю виставу режисер втілював навесні 1928 року, а відтак, можливо, саме цей момент споминів Гірняк писав у зрілому віці й не точно пам'ятав дату. Саме тому ми не можемо стверджувати з упевненістю, що він бачив М. Чехова, який зіграв роль Скіда 1928 року у Відні.

Ще одне зіставлення творчості цих митців, на нашу думку, — дуже важливе, залишив у мемуарах Роман Черкашин. 1926 року актор побував у Москві, де отримав сильне мистецьке потрясіння від гри М. Чехова у виставах «Гамлет» за В. Шекспіром та «Ерік XIV» за А. Стріндбергом. «Геніальний актор своєю непоказною зовнішністю, хрипливатим голосом і загадковою духовною еманациєю нагадував якогось середньовічного аскета-монаха. Але яка вивірена віртуозність у характерності сценічних образів! Яка виразність інтонацій, пластичність рухів! Набагато пізніше я дізнався, що й Лесь Курбас, побувавши у Москві, зауважив у своєму щоденнику враження і думки, нав'язані цими виставами. Якщо «Ревізор», якому він віддав данину, все ж не викликав безперечного захоплення, то актора Михайла Чехова він визнавав за «свого». А мені згодом почав чимось невловимим нагадувати Михайла Чехова український актор Йосип Гірняк своїми кращими здобутками у березільських виставах» [10, 32]. На нашу думку, асоціації Р. Черкашина не випадкові, бо обидва актора тяжіли до полістилістичної творчості, застосування гіперболи, гротеску, відтворення глибокого трагізму через комедійні засоби виразності.

Повертаючись до гірняківського персонажа Пу-Ба з «Мікадо», зазначимо, що за характером і функціями він скидався на дельартівського світського хвалька — Скарамуччу. Дрібний чиновник Пу-Ба, який у період кадрових ротацій перебрав на себе усі функції міністрів м. Тітіпу (міністр

порядків і безладу, війни, краси й науки, здоров'я й моралі та ін.), гордовито пояснював, що посів одинадцять посад одночасно заради того, «щоб приборкати у собі природжену гордість патріція»¹. З нагоди одержання посади Міністра всіх міністрів Пу-Ба-Гірняк наспівував такі куплети²:

«Буду я міністр моралі
Я всіх способів дійду
Щоб кохались без печалі
Новий побут заведу.

Закон к бісу, сім'ю к чорту
Вільні ж ми, ми не раби
Для розваги й для здоров'я
Де піймав, там і люби.

Буду я міністр науки
А до того ще й краси.
Я на римські й українські
Перероблю всі носи.

Я культуру на халтуру
Заміню по сценах всіх
Мейєрхольда геть потурю
Заведу дні Турбінних.

А розваги як візьму я
В мене хватка, брат, така
К чорту «Березіль» пошлю я
Жарте, хлопці, гопака».

У сатиричних куплетах Пу-Ба-Гірняка відбивалися реалії радянської дійсності, болючі для українських митців. З цього приводу Ю. Смолич зауважував, що «в самій системі гри березільського актора сатиричне (гостро критичне) ставлення до матеріялу являється методом сценічного перетворення» [2, 2].

Загальний успіх цієї вистави не вберіг деяких акторів від труднощів, пов'язаних зі специфікою опереткового жанру, «що потребував фахової музичної культури, якої, зрозуміла річ, березільцям бракувало» [8, 153]. З чоловічого складу філігранно опанувати матеріалом удалося тільки двом провідним акторам театру. Їх бездоганні вокаль-

¹ Цит. за сценічним примірником «Мікадо» М. Йогансена-О. Вишні. Зберігається в архіві Харківського державного академічного театру ім. Т. Г. Шевченка.

² У цитаті збережено правопис згідно зі сценічним примірником «Мікадо» М. Йогансена-О. Вишні, що зберігається в архіві Харківського державного академічного театру ім. Т. Г. Шевченка.

ні дані П. Рулін схарактеризував так: „Крушельницький і Гірняк навіть у найвідповідальніших музичних місцях почували себе так, наче вчора тільки лишили театр оперети. Цей жанр їм в пору. Обидва дали веселу, жваву буфонаду» [8, 153]. Схожої оцінки праці акторів надав В. Іволгін, який зазначив, що М. Крушельницький з Й. Гірняком «складають найцікавішу соковиту комедійну пару» [5]. Слід зазначити, що комедійність була лише однією зі складових творчого тандему Й. Гірняка та М. Крушельницького, який у цій виставі створив образ державного ката Ко-Ко. Адже вони не були акторами одного типуажу, хоча й мали спільні стилістичні ознаки виконання. Їх успіх у цих ролях зумовлений, насамперед, прагненням до розширення виконавського інструментарію. З цього приводу слушно зауважив Лесь Танюк, коли аналізував роботу М. Крушельницького в цій виставі: «Інкіжинов викладав у Мейєрхольда славетну “біомеханіку”; репетиції з ним стали гарною школою для березільського актора, навіть уже такого досвіченого, як Крушельницький. Під керівництвом Інкіжинова Крушельницький оволодів тут своєрідним методом “відчуження”» [9, 78]. Тобто березільські актори могли «виходити з образів» та глузувати над власними персонажами, а в цих виконавських прийомах відчувалося відлуння славетної вахтанговської «Принцеси Турандот» як символу артикульованої театралізації й ігрової стихії 1920-х рр.

Наукова новизна полягає в розширенні уявлень про процеси створення музичних вистав на кону «Березоля» 1920-х рр. На прикладі оперети «Мікадо» окреслено стилістичні особливості розважальних жанрів того часу та схарактеризовано прийоми *commedia dell'arte* як домінантні смислотворчі чинники у роботі акторів Й. Гірняка й М. Крушельницького у цій виставі.

Висновки. Беручи до уваги співпрацю Гірняка–Крушельницького у багатьох березільських виставах («Пошилися у дурні» (1924), «Золоте черево» (1926), «Король бавиться» (1927) тощо) слід наголосити, що цей яскравий дует остаточно сформувався саме у виставі «Мікадо». Феномен їх успішної співпраці полягав у гармонійному поєднанні комізму, ексцентрики, психологічної глибини й тонкого інтуїтивного відчуття естетики *commedia dell'arte*.

У процесі розгортання цієї теми потрібно зауважити, що нові грані акторської співтворчості Й. Гірняка й М. Крушельницького розкрилися у виставі-ревю «Алло, на хвилі 477» (477 — довжина хвилі, з якої подавалися трансляції тодішнього хар-

ківського радіо) за текстами О. Вишні, М. Йогансена, М. Хвильового (прем'єра 9 січня 1929 року). Постановники — молоді режисери Б. Балабан, К. Діхтяренко, Л. Дубовик та В. Скляренко — мали на меті створити різножанрове дійство з елементами буфонади, пантоміми, куплетів, щоб знову, після «Мікадо», актуалізувати питання щодо створення в Україні театрив сатири, оперети, естради. Загалом же, апробація у практиці березільських акторів музичних жанрів була пов'язана з репертуарною політикою театру. Лесь Курбас прагнув втілити на сцені керованого ним театру ті моделі сценічного видовища, котрі були актуальними для європейської сцени. Як відомо, 1927 року режисер здійснив поїздку до Німеччини, де, крім вистав Макса Рейнгардта та Ервіна Піскатора, побачив виступ театру «Паризьке ревю», що викликав у нього бажання втілити щось подібне на власній сцені.

Джерела та література

1. Гірняк Й. Спомини ; [упорядкував Б. Бойчук]. Нью-Йорк : Сучасність, 1982. 485 с.
2. Гудран Ж. [Смолич Ю.]. «Мікадо» в «Березолі». *Нове мистецтво*. Харків, 1927. №16. С. 2-4.
3. Єрмакова Н. Валерій Інкіжинов у «Березолі». *Аркадія*. Одеса, 2005. № 2. С. 6-13.
4. (ік). [Костецький І.] Контур, степ і доля : Валерій Інкіжинов розповідає про свою працю в театрі Леся Курбаса / (ік) ; [В. Інкіжинов]. *Танюк Л. С. Твори : у 60 т. Т. 7 : Шоденники*, 1963 р., січень-червень. Київ : Альтерпрес, 2006. С. 569-578.
5. Іволгін В. Оперетта «Мікадо» в театре «Березиль». *Вечернее радио*. Харків, 1927. 14 апр.
6. (194). Курбас Л. Березиль : із творчої спадщини; [упоряд. М. Лабінського; передмова Ю. Бобошка]. Київ : Дніпро, 1988. 518 с.
7. Паламарчук О. Музичні вистави Львівських театрив (1776–2001). Львів, 2007. 448 с.
8. Рулін П. На шляхах революційного театру. Київ : Мистецтво, 1972. 352 с.
9. Танюк Л. С. Мар'ян Крушельницький : Школа образного перевтілення, заповідана Курбасом. Київ : Либідь, 2007. 358 с.
10. Черкашин Р. О., Фоміна Ю. Г. Ми – березильці : театральні спогади-роздуми ; [упор., примітки В. Собіянського, передмова Н. Єрмакової]. Харків : Акта, 2008. 347 с.

References

1. Hirniak, Y. (1982). Memories; [uporiadkuvav B. Boichuk]. New-York : Suchasnist. 485 [in Ukrainian].
2. Hudran Zh. [Smolych Yu.] (1927). «Mikado» in «Berezil». *Nove mystetstvo*. Kharkiv. №16. S. 2-4 [in Ukrainian].
3. Yermakova, N. (2005). Valerii Inkizhynov in «Berezil». *Arkadia*. Odesa. № 2. С. 6-13 [in Ukrainian].
4. (ik). [Kostetskyi I.] (2006). Contour, steppe and fate: Valer y Inkizhynov tells about the labour in the theatre of Les Kyr bas / (ik) ; [V. Inkizhynov]. Taniuk L. S. Tvory : u 60 t. T. 7 : Shchodennyky, 1963 r., sichen-cherven. Kyiv : Alterpres. S. 569-578 [in Ukrainian].
5. Yvolhyn, V. (1027). Operetta «Mikado» in the teatre «Berezyil». *Veчерnee radyo*. Kharkiv. 14 apr. [in Russian].

6. (194). Kurbas, L. (1988). Berezil : from a creative inheritance; [uporiad. M. Labynskoho; peredmova Yu. Boboshka]. Kyiv : Dnipro. 518 [in Ukrainian].
7. Palamarchuk, O. (2007). Musical presentations of the Lviv theatres (1776–2001). Lviv. 448 [in Ukrainian].
8. Rulin, P. (1972). On the ways of revolutionary theatre. Kyiv : Mystetstvo. 352 [in Ukrainian].
9. Taniuk, L. S. (2007). Marian Krushelnytskyi: School of vivid reincarnation, bequeathed by Kurbas. Kyiv : Lybid. 358 [in Ukrainian].
10. Cherkashyn, R. O., Fomina, Yu. H. (2008). We are bereziltsi: theatrical remembrances-reflections ; [upor., prymitky V. Sobiianskoho, peredmova N. Yermakovo]. Kharkiv : Akta. 347 [in Ukrainian].

ХРИСТІЯНСЬКІ КОНЦЕПТИ В ІСТОРИЧНИХ ДРАМАХ Г. ЛУЖНИЦЬКОГО

У статті досліджено історичні драми Г. Лужницького (літературного та театрального критика, драматурга, поета, історика української церкви та театру, редактора, публіциста, громадського діяча, який працював у Львові впродовж 1920–40 рр., потім на еміграції у Празі, Граці, пізніше у США), що їх автор писав здебільшого для постанов у театрі «Заграва» у 1930-х рр. Драми розглядаються крізь призму християнського світогляду, що є основним художнім методом автора — за відсутності конкретних біблійних тем, у драмі є чіткі та впізнавані релігійні християнські сюжетні схеми, також автор піднімає проблеми національної боротьби з точки зору християнської моралі та етики.

Ключові слова: історична драма, християнський концепт, сюжетна схема, літературна критика, театральна критика.

The object of the article are historical dramas of Hryhor Luzhnytskyi (literary and theatrical critic, author, poet, historian of the Ukrainian church and theatre, editor, publicist, that worked in Lviv during 1920–40, then on emigration in Prague, later in the USA), that an author wrote mostly for the theatre «Zagrava» in 1930th. Dramas are examined through the prism of Christian world view that is the basic method of the author. In default of concrete biblical themes, there are clear and knowable religious Christian charts in drama. The author lifts the problems of national fight from the point of view of Christian moral and ethics. In default of concrete religious theme, there are clear and knowable religious Christian with a plot charts in historical dramas.

Keywords: historical drama, christian concepts, a plot chart, literary criticism, theatrical criticism.

В статті досліджені історичні драми Г. Лужницького (літературного та театрального критика, драматурга, поета, історика української церкви та театру, редактора, публіциста, громадського діяча, який працював у Львові впродовж 1920–40 рр., потім на еміграції у Празі, Граці, пізніше у США), які автор писав здебільшого для постанов у театрі «Заграва» у 1930-х рр. Драми розглядаються крізь призму християнського світогляду, що є основним художнім методом автора, — при відсутності біблійських тем, у драмі існують чіткі та впізнавані релігійні християнські сюжетні схеми, також автор піднімає проблеми національної боротьби з точки зору християнської моралі та етики.

Ключевые слова: историческая драма, христианский концепт, сюжетная схема, литературная критика, театральная критика.

Актуальність проблеми. У багатовекторній драматургічній спадщині Г. Лужницького досі знаходимо недосліджені аспекти. Драматичні твори автора становили значну частину репертуару знакового для України театру «Заграва» у 1930-х роках. З одного боку, драматургія, зокрема історичні драми, відзеркалювала запити часу, з іншого — формувала ці запити на українську християнську ідентичність. Сьогодні маємо можливість оцінити вагу і значення історичних драм Г. Луж-

ницького для історії та розвитку не лише українського театру, а й української християнської ідентичності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання цієї проблеми і на які спирається авторка. Дослідження літературного спадку Г. Лужницького, зокрема драматургії, починаються у працях Л. Рудницького [10], продовжуються у працях Хороба І. [11]. Про аспекти національної ідеї та релігії у драматургії

Г. Лужницького читаємо у працях Вівчарик Н. [2] та Дмитрів І. [6]. Історія прапрем'єр драматурга опрацьовувалась дослідниками Волицькою І. [4], Кошелінською М. [8], Лаврентієм Р. [10].

Мета статті — здійснити комплексний аналіз історичних драм Г. Лужницького. Виокремити основні аспекти, особливості, унікальність історичної драматургії автора.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Григор Лужницький відомий як літературний і театральний критик, драматург, поет, історик української церкви та театру, редактор, публіцист, громадський діяч, який працював у Львові впродовж 1920–40 рр., потім на еміграції у Празі, Граці, пізніше у США. У історичних і теоретичних працях автора виразно звучить ідея українського націєтворення і особливої ролі Церкви у цьому процесі. Такі позиції виявилися у очевидному конфлікті з радянською ідеологією, у полі якої остаточно опинилася західна частина України по Другій світовій війні. Тому ім'я Григора Лужницького було викреслене з культурної спадщини, а повертатися поступово почало зі здобуттям незалежності України. Сьогодні важливо актуалізувати творчість і наукові праці Г. Лужницького, відновити тяглість із сучасними науковими реаліями. Нині маємо дослідження про Г. Лужницького як модерного поета, театального критика, творця, разом із режисером В. Блавацьким, такого нового явища, як «монументальний театр» (1930-ті рр.), а також як автора низки релігійних драм.

Натомість об'єктом аналізу цієї статті будуть історичні драми Г. Лужницького, що їх він писав здебільшого для постанов у театрі «Заграва» у 1930-х рр. До них належать такі твори, як «Ой, Морозе, Морозенку», «Дума про Нечая», «Лицарі ночі», «Січовий суд», «Іван Мазепа», «Слово о полку Ігоревім», «Мотря». Наскрізною ідеєю усіх історичних драм Г. Лужницького є пошук національного ідеалу, поетизація героїчного минулого. Власне, основною місією українського театру на поч. ХХ ст. Г. Лужницький як теоретик, практик та критик вважає творення української нації, але через модерні засоби та форми. Важливою є роль Церкви у цьому процесі. Вона, на думку Г. Лужницького, не лише сприяла збереженню української ідентичності, а й також завдяки їй було збережено давні театральні форми, від яких розвивається вже сучасний український театр.

Г. Лужницький відкидає версію про «криваве» впровадження християнства на території Київської Русі, висловлену В. Заїкіним 1928 р. у праці «Християнство на Україні за часів кн. Ярополка І

(969–979)» [7]. Не підтримує Г. Лужницький думку про те, що нова релігія категорично відкидала будь-які прояви язичництва і тому зруйнувала традицію передхристиянського народно-обрядового театру. Натомість, як спростування попередньої версії, дослідник наводить як доказ численні народно-обрядові традиції (гаївки, колядки й інші), що збережені донині саме завдяки Церкві, котра не викоринила їх, а, навпаки, вплела у християнські обряди і традиції. Це свідчить якраз не про радикально-революційні методи Східної Церкви, яка, на відміну, від Західної, більш категоричної, адаптувала багато язичницьких традицій. Театральні форми первісного народно-обрядового театру збереглися саме завдяки цій адаптації Східною Церквою. «Всі ці давні традиції, ритуали, святкові пісні та танці як зародок театральних мистецтв змогли вижити, більш того, завдяки охороні церкви вони продовжили свій вплив на ріст та розвиток українських театральних мистецтв через нові теми, нові вистави». [11; 116] Цю ж версію підтримував також історик української літератури М. Возняк, який вважав, що саме церковні «драматичні» Богослужіння якраз і вберегли український театр від абсолютного занепаду в умовах відсутності державності [3]. Не дивно, отже, що у 1930-х рр. зі сцени новоствореного модерного театру «Заграва» (на західноукраїнських землях) звучатиме актуальна тема формування української нації крізь призму біблійних сюжетів та сюжетів з історії України. «Театр „Заграва” засновує свій репертуар на переконанні, що одним із суттєвих чинників естетичного зворушення мусить бути масовість настрою. Тим самим шукає він з одного боку сюжетів, які давали б надію чуттєвого відгомону в якнайширшій масі і з другого: такого суспільного оформлення, що якнайбільш сприяло б масовій чуттєвій реакції. Таке оформлення найшов театр у свого роду комбінації кінових і містерійних мотивів» [9, 5]. Це щонайсвіжіший відгук сучасника драматурга — О. Кульчицького, який писав про атмосферу єднання, що панувала на виставі «Слово о полку Ігоревім» 1937 р. Крім того, влучно підмічає реакцію публіки один із глядачів у газеті «Мета»: «Тоді щезла межа між сценою і салею і спонтанний ентузіазм довго ще після спущення завіси не вгавав» [5, 8]. Аналіз історично-релігійних драм Г. Лужницького, відгуки на їх постанови театром «Заграва» у тодішній пресі дають можливість говорити про певний елемент сакрального, що єднав сцену і глядача. «Єдність сцени й зали ґрунтувалася на національній ідеї, на причетності до власної історії і державницьких

змагань предків, на вірі в духовне й політичне відродження України» [4, 257]. Більшість історичних драм Г. Лужницького за ненаявності біблійного сюжету та виразної релігійної ідеї все ж можемо віднести до категорії релігійної драми¹ завдяки християнським топосам, певним біблійним моделям, що закладені в основу творів.

Месіянські мотиви, модель принесення себе в жертву заради друзів звучать у драмах «Ой, Морозе, Морозенко», «Лицарі ночі», «Іван Мазепа». Крім того, оскільки Г. Лужницький був прихильником філософських поглядів В. Липинського, котрі базувалися на переконанні, що важливі історичні процеси відбуваються завдяки сильним і харизматичним особистостям, драматург фактично творить образи таких сильних вольових героїв, історичні образи, котрі межують із міфом.

Драма «Ой, Морозе, Морозенко...» відштовхується від народної пісні про героя часів Хмельниччини. Перед читачем/глядачем постає вже сформований характер, і в драмі ми бачимо героя в момент остаточного вибору, після якого він розпочинає активні дії, що є вже завершенням драми. Це особливий прийом автора — він використовує форму театру дискусії, виводить головного героя із важливим для нього співрозмовником, щоб остаточно проговорити, ніби словесно зафіксувати і аргументувати свій вибір. Для Морозенка — зустріч із батьком (який є представником української, але спольщеної шляхти) є тим індикатором, який остаточно утверджує героя у його виборі, його самоідентифікації як українця. Друга, емоційно напружена і важлива, сцена драми — це момент смерті Морозенка. Це сцена розв'язки, яка йде після кульмінації, котра відбувається за межами сценічного простору. За подією логікою кульмінаційним є момент жертви Морозенка — він іде на неминучу загибель — підриває мур, щоб дати шлях побратимам, внаслідок чого отримує смертельні рани. Проте, як і в давньогрецьких драматургів, про цю подію глядач дізнається тільки з уст героїв. Саме тому момент розв'язки, коли на сцену виносять раненого Морозенка і в оточенні друзів він помирає, є так званою «тихою» кульмінацією для глядачів. Саме в цій сцені особливо виразно звучить християнська ідея жертви заради друзів. Морозенко у своїх останніх словах звертається до тих, хто його оточує, з усмішкою й проханням не плакати над ним, адже смерть заради друзів — це найкращий кінець. Якщо впродовж

цілої п'єси Морозенко постійно зупиняє пориви козаків до співу, бо це може виказати їх ворогові, то у фіналі останніми словами, навпаки, є прохання заспівати йому... і козаки починають відому глядачам пісню:

“Ой, Морозе-Морозенку, ти славний козаче,
За тобою, Морозенку, вся Україна плаче...”.

Тихе звучання пісні підсилює емоційний тон всієї сцени, і саме в цьому моменті вочевидь відбувається кульмінація саме вистави — у емоційній співдії з глядачем. Месіянські мотиви у цій п'єсі, хоч і звучать досить яскраво, все ж подані автором окремими мазками.

Більш виразно тема жертви заради друзів і свого народу, а також її оправданості з християнської точки зору, звучить у «Лицарях ночі». Історична драма про часи зруйнування Січі, написана 1937 року. Лицарями ночі автор називає козаків, таких собі таємних агентів, котрі вбивають московських воєначальників. Такий метод боротьби з набагато сильнішим противником є дуже прозорою асоціацією до діяльності ОУН у 20–30-х рр. ХХ ст. Г. Лужницький у цій драмі піднімає важливе питання оправданості чи засудження методів партизанської боротьби з точки зору християнської моралі. У словесній дискусії, яка розгортається у драмі, звучить думка, що мовчати на злочини проти людської гідності є ще гіршим злочином. Лужницький піднімає цю дражливу тему і хоча для читача/глядача очевидно є позиція автора (він трактує вчинки «лицарів ночі», а отже й оунівців, як єдиний можливий опір та самозахист), все ж він не виступає, як остаточний суддя у цьому складному питанні. Устами героя проговорюється думка, що кожен все ж відповідатиме за свої вчинки перед Господом. Подібна дискусія звучить і у драмі «Іван Мазепа», де головний герой у своїй боротьбі за свободу прирівнюється до Месії. Він готовий на поразку і на смерть заради того, щоб майбутнє покоління мало на що опертися у своїй національній історії. Мазепа веде діалог із Матір'ю-Ігуменею, котра ставить важливе питання — чи варта його жертва стількох життів, які він веде за собою, чи зможе він перед Богом відповісти за смерть цих людей. Це важливі глибокі питання, які ставить перед своїм глядачем драматург. Мазепу Лужницький вимальовує як месію-пророка, котрий, незважаючи на знання майбутнього (що йому відкриває Господь) все одно робить свій вибір на користь боротьби за гідність. Завдяки темам, що їх піднімає автор, та методам ведення диспуту на сцені можемо назвати зазначені історичні драми Лужницького інте-

¹ Сьогодні категорія *релігійна драма* описана у істориків театру О. І. Брокет та Ф. І. Гілді, Л. Дмитрової.

лектуальним театром, адже призначені вони для проговорення складних моральних питань.

Ще однією важливою історичною драмою Г. Лужницького є «Слово о полку Ігоревім». Поставлена 1937 року в театрі «Заграва» режисером В. Блавацьким.

Хоча конкретна релігійна тема тут звучить не виразно, у драмі помічаємо чіткі та впізнавані релігійні християнські сюжетні схеми. Перша — *модель зради друга заради збагачення* (Тевмаргос), друга — *це модель блудного сина* (Ігор — Ярослав Мудрий), третя — *модель двох грішників* — той, що кається, і той, що не жаліє за провини (Ігор — Тевмаргос).

Перша модель втілюється завдяки розвитку теми зради ближнього заради збагачення, влади. Ця тема у драмі «Слово о полку Ігоревім» гостро звучить через уведену Г. Лужницьким лінію купця Тевмаргоса, який зраджує свого друга, залишає серед ворогів заради збагачення. Власне, постать Пантелеймона Тевмаргоса є різко негативною, фактично це єдиний абсолютно негативний персонаж у творі. Навіть половці Іза та Кончак із ворожого табору прочитуються радше як позитивні герої. Таким чином наголошується вага прихованої небезпеки з боку зрадливого друга, порівняно із видимою загрозою відвертого ворога. Конфлікт Тевмаргоса і його оточення звучить у п'єсі гостріше за конфлікт розрізнених, необ'єднаних князів. Тевмаргос виступає втіленням однієї з перешкод, що загрожують єдності на вищому рівні. Іншою загрозою на шляху до єдності є непослух. У драмі ця тема реалізується, власне, через вчинок Ігоря — його самовільний похід на половців. Лінія князя Ігоря — перебування у полоні, потім втеча — описується у другій дії та розвивається у четвертій. У цій лінії реалізується друга релігійна схема — модель притчі про блудного сина. Блудний син — це князь Ігор, який кається перед князем київським Святославом. Князь Святослав, як мудрий батько, пробає синові його провини. У поемі «Слово о полку Ігоревім» немає виразного конфлікту, який би чітко втілювався через конфлікуючих героїв. Це прийнятне для жанру поеми, однак є неприпустимим для драматичного жанру. Театральна сцена все-таки вимагає зіткнення через конфлікуючі сторони. І якщо основна ідея твору — це єдність нації, то до драми-інсценізації потрібно було додати і засудити щось чи когось, хто б цю єдність порушував. Князь Ігор для цього не підходив, адже він покався перед князем київським і своїм народом. Тому Лужницький і створює підступного персо-

нажа Пантелеймона Тевмаргоса, який, зрадивши друга, не відчуває каяття. Власне, Ігор та Тевмаргос, обидва зробивши лихий вчинок, протиставляються наче два грішники, один з яких кається, а другий — ні. І хоча між Тевмаргосом та Ігорем у п'єсі безпосереднього зіткнення немає, проте ці персонажі створюють у драмі дві протилежні поведінкові моделі: зрадника, що кається і фактично стає блудним сином, який покався і повертається до батька, та зрадника, який не відчуває власної провини. Так увиразнюється конфлікт, виявляючись у системі пріоритетів, цінностей героїв: що важливіше — своє, особисте, часом дріб'язкове і буденне, де в центрі світу «я» і рух навколо «мене», чи «я» є в русі для служіння іншим — це християнська концепція, де влада дається не для визискування задля особистої вигоди (як у випадку Тевмаргоса), а для служіння іншим (такими володарями із християнською свідомістю є, найперше, князь галицький Ярослав Осмомисл, княгиня Ярославна, київський князь Святослав, а наприкінці — і князь Ігор). Власне, трактування героя — виправдання його чи засудження не за самий вчинок, а крізь призму ставлення персонажа до своїх дій — кається у провині чи ні — відбувається за християнською ідеєю прощення. Християнська релігійність як принцип художнього мислення наскрізна у творчості Г. Лужницького — за цим принципом будуються конфлікти, розв'язки і не лише у релігійних драмах за жанром, а й у історичних творах, комедіях [13, 173].

Драма «Слово о полку Ігоревім» закінчується оптимістично, романтично-піднесено, присягою усіх князів руських єдиному князеві київському Святославу. Г. Лужницький досить ретельно в об'ємній ремарці (майже на півсторінки) вимальовує місце останньої дії. Дуже детально описує розташування місць, які поступово займатимуть князі. Із центральною фігурою київського князя ці місця мають утворити неперервну лінію на сцені, лінію, що її уявно протягував би глядач у залі, домальовуючи символічний, об'єднаний ланками ланцюжок. Зрештою відчуття піднесення, єдності, яке виникло у глядачів вистави театру «Заграва» 1937 року і про які читаємо у рецензіях [14; 5], вочевидь були викликані завдяки вмілому режисерському поєднанню В. Блавацьким відповідної акторської гри, літературного тексту та мізансцен, що їх пропонує автор драматичного твору. Із конкретних вказівок Г. Лужницького про вигляд сцени і деяких мізансцен відчуваємо, що автор пише твір не для колись можливої постанови, а для конкретної сцени, акторів і глядача. Драма-

тург описує у п'єсі не місце дії взагалі, а місце дії, що відбуватиметься саме на тій сцені. За допомогою уявної сценографії автор драми створює для кожної знакової сцени відповідну атмосферу, наприклад — благословенного Богом галицького князя Ярослава Осмомисла під сонячним промінням, що спадає крізь вікно на задньому плані (у третій дії). Тут уже мала б бути не ілюстративна декорація, а така, що творить атмосферу і відображає внутрішній стан героя, можливі інші його характеристики. Відомо, що В. Блавацький у співпраці з художником Леонідом Боровиком пішли ще далі, відтворивши у вікні княжого замку крилоську катедру, що її тоді розкопували². Цей вдалий візуальний акцент зумів поєднати давні події із тогочасними, стати символом «Правди і Справедливості» [9, 5].

Отже, бачимо, як Г. Лужницький у своїх історичних драмах піднімає питання української національної ідентичності, використовуючи християнські концепти, моделі, щоб увиразнити зазначену ідею, надати їй вагомості для реципієнта, котрий перебуває у полі християнської культури. Крім того, автор у творах ставить і проблеми національної боротьби з точки зору християнської моралі та етики. Драми Г. Лужницького загалом призначені не для читання, але для постанов на сцені, звідки і мали публічно прозвучати згадані питання. Це підтверджує зрілість суспільства, принаймні його передової спільноти, готовність до обговорення морально-етичних проблем національної боротьби. Театральна форма, запропонована Г. Лужницьким апелює до модерних форм театру дискусії та може бути різновидом українського інтелектуального театру поч. ХХ ст.

Джерела та література

1. Атаманчук В. Образи історичних діячів у драмах Григора Лужницького. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства : збірник наукових праць*. ДВНЗ «Ужгород. нац. ун-т»; відп. ред. І. В. Сабадош. Ужгород : Ужгородський нац. ун-т, 2018. Вип. 23. С. 21-23.
2. Вівчарик Н. Поетика драми Григора Лужницького «Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа Нашого Ісуса Христа» [Текст]. *Наукові записки ТДПУ ім. В. Гнатюка*. Сер. Літературознавство. 2002. Вип. 1 (11). С. 139-147.
3. Возняк М. С. Історія української літератури : У 2 книгах: Навч. вид. Вид. 2-ге, перероб. Кн.1. Львів: Світ, 1992. 696 с.
4. Волицька І. «Монументальний театр» Володимира Блавацького. *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка*. Т. 224. С. 185-209.

² У 1930-х роках проводилися розкопки княжого Галича (давньоукраїнської столиці з 1141 р.), який містився на території сучасного села Крилос (тепер Галицького району Івано-Франківської обл.), а кафедральний собор височів у самому центрі княжого «города».

5. Глядач «Слово о полку Ігоря» на сцені. *Мета*. Львів, 1937. 17 жовтня. Ч. 40. С. 8.
6. Дмитрів І. Національна ідея у творчості письменників-«логосівців». [Текст]. *Літературологія*. 2013. Вип. 1. С. 151-157.
7. Заїкін В. Християнство на Україні за часів кн. Ярополка І (969–979). *OSBM*. Жовква, 1928. Т. 3. С. 11.
8. Кошелінська М. Драми Григора Лужницького «Ой, зійшла зоря над Почасвом» та «Голгота» у сценічній практиці галицького українського театру «Заграва» (1933–1938). Львів. 2005.
9. Кульчицький О. «Слово про полк Ігоря» на сцені. Прем'єра «Заграви» в Коломиї – історичне видовище на 4 відслони Г. Лужницького. *Назустріч*. Львів, 1937. 15 жовтня. Ч. 20. С. 5.
10. Лаврентій Р. Г. Лужницький «Голгота». Український Молодий театр «Заграва» (1936). *Український театр ХХ ст.: Антологія вистав*; за загред. М. Гринишиної. Київ: Фенікс, 2012. 964 с.
11. Лужницький Г. Літургійні елементи в історії українського театру. *Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Збірник праць*. Львів, 2004. Т. 1. Наукові праці. С. 116.
12. Рудницький Л. Драматургія Григора Лужницького. *Записки наукового товариства імені Т. Шевченка*. 1992. Т.224. С. 185-209.
13. Хороб С. Українська драматургія: крізь виміри часу (Теоретичні та історико-літературні аспекти драми). Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. 200 с.
14. Чайківський Й. «Слово о полку Ігоря». *Новий час*. Львів, 1937. 11 жовтня. Ч. 225. С. 8; Кульчицький О. «Слово про полк Ігоря» на сцені. *Назустріч*. Львів, 1937. 15 жовтня. Ч. 20. С. 5.

References

1. Atamanchuk, V. (2018). Offenses of historical figures are in dramas by Hryhir Luzhnytskyi. Suchasni problemy movoznavstva ta literaturoznavstva : zb. nauk. Prats. Uzhhorod : Uzhhorodskiy nats. un-t. Vyp. 23. S. 21-23 [in Ukrainian].
2. Vivcharyk, N. (2002). Poetics drama by Hryhir Luzhnytskyi «Golgota – Passions, Death and Resurrection of Lord Our Jesus Christ» [Tekst]. Naukovi zapysky TDPU im. V. Hnatiuka. Ser. Literaturoznavstvo. Vyp. 1 (11). S. 139-147 [in Ukrainian].
3. Vozniak, M. S. (1992). History of Ukrainian literature: U 2 knyhak: Navch.vyd. Vyd. 2-he, pererob. Kn.1. Lviv: Svit. 696 [in Ukrainian].
4. Volytska, I. (1999). «Monumental theatre» of Volodymyr Blavatskyi. Zapysky Naukovoho tovarystva imeni T. Shevchenka. T. CCXXXVII. Pratsi teatroznavchoi komisii. Lviv. S. 257 [in Ukrainian].
5. Hliadach «A spectator is “Word oh to the regiment of Ihor” on the stage. (1937). Meta. Lviv. 17 zhovtnia. Ch. 40. S. 8 [in Ukrainian].
6. Dmytriv, I. (2013). A national idea is in work of writers-«lohosivtsiv» [Tekst]. Literaturolohiia. Vyp. 1. S. 151-157 [in Ukrainian].
7. Zaikin,V.(1928). Christianity on Ukraine in the days of prince Yaropolk I (969-979). OSBM. Zhovkva. T. 3. S. 11 [in Ukrainian].
8. Koshelinska, M. (2005). Hryhir Luzhnytskyis dramas «Ouch, sunset climbed above
9. Pochaiev» and «Golgota» in a stage practice of the Galychina Ukrainian theatre Glow (1933–1938). Lviv [in Ukrainian]. Kulchytskyi, O. (1937). A «Word is about the Ihor regiment»

- on the stage. Premiiera «Zahravy» v Kolomyi – istorychne vydovyshe na 4 vidslony G. Luzhnytskoho. Nazustrich. Lviv. 15 zhovtnia. Ch. 20. S. 5 [in Ukrainian].
10. Lavrentii, R. (2012). H.Luzhnytskyi «Golgota». The Ukrainian Young theatre is «Glow» (1936). Ukrainskyi teatr XX st.: Antolohiia vystav. Kyiv: Fenix. 964 [in Ukrainian].
11. Luzhnytskyi, H. (2004). Liturgical elements are in history of the Ukrainian theatre. Ukrainskyi teatr. Naukovi pratsi, statti, retsenzii: Zbirnyk prats. Lviv, 2004. T. 1. Naukovi pratsi. S. 116 [in Ukrainian].
12. Rudnytskyi, L. (1992). Dramaturgy by Hryhir Luzhnytskyi. Zapysky naukovooho tovarystva imeni T. Shevchenka. T. 224. S. 185-209 [in Ukrainian].
13. Khorob, S. Ukrainian dramaturgy: through measuring of time (Theoretical and historical and literary aspects of drama). Ivano-Frankivsk, 1999. 200 [in Ukrainian].
14. Chaikivskyi, Y. (1937). «Word oh to the Ihor regiment». Novyi chas. Lviv. 11 zhovtnia. Ch. 225. – S. 8; Kulchytskyi, O. (1937). «Word oh to the Ihor regiment» na stseni. Nazustrich. Lviv. 15 zhovtnia. Ch. 20. S. 5 [in Ukrainian].

«ЧАЙКА» А. П. ЧЕХОВА: ПЕРШІ ТЕАТРАЛЬНІ ДОСВІДИ. ДО ПИТАННЯ СЦЕНІЧНОСТІ П'ЕСИ

Драматургія А. Чехова, подолавши рамки естетичної події окремо взятої національної культури, стала феноменом світового театру. Театр Чехова проходив кілька етапів розвитку, і саме у п'єсі «Чайка» нова система координат, запропонована автором, вперше проявила себе як комплексне явище, долаючи стереотипи драматургічних правил і передбачаючи театральні пошуки більш пізніх десятиліть. Будучи, наразі, знаковою для театального мистецтва, попервах новаторська п'єса проходила крізь серйозні випробовування, що ставили під сумнів її потенціал для сцени. Дана стаття пропонує поглянути на вистави, які з'явилися у період між двома загальновідомими естетичними сюжетами — девальвацією «Чайки» на кону Александринського театру й її канонізацією на сцені МХТ. Адже саме у київському театрі «Соловцов», на сцені його ж одеської антрепризи та харківської антрепризи О. Дюкової «Чайка» відновлює статус-кво. І саме ці вистави стануть прецедентом першопрочитань п'єси в театрах на території України.

Ключові слова: «Чайка», А. Чехов, нові принципи драматургії, театральна реформа, сценічність п'єси, першопрочитання п'єси на території України, ідейно-естетичний контекст.

The dramaturgy of A. Chekhov, having overcome the framework of the aesthetic event of a particular national culture, became a phenomenon of world theater. The Chekhov Theater went through several stages of development, and it was in the play «The Seagull» that the new coordinate system proposed by the author manifested itself as a complex phenomenon, overcoming the stereotypes of dramatic rules and anticipating theatrical searches in later decades. Now a landmark for the theatrical arts, for the first time, the groundbreaking play went through serious trials that questioned its potential for the stage. This article offers a look at the performances that emerged between the two well-known aesthetic subjects — the devaluation of «The Seagull» at the Alexandrinsky Theater and its canonization on the stage of the Moscow Art Theatre. After all, it is at the Kiev Solovtsov Theater, on the stage of his Odessa entreprise and O. Dukov's Kharkov entreprise, that «The Seagull» restores the status quo. And these performances will become a precedent for the first readings of the play in theaters in Ukraine.

Keywords: «The Seagull», A. Chekhov, new principles of dramaturgy, theatrical reform, theatrical effectiveness of play, first reading of the play in Ukraine, ideological and aesthetic context.

Драматургія А. Чехова, преодолев рамки естетического события отдельно взятой национальной культуры, стала феноменом мирового театра. Театр Чехова проходил несколько этапов развития, и именно в пьесе «Чайка» новая система координат, предложенная автором, впервые проявила себя как комплексное явление, преодолевая стереотипы драматургических правил и предвосхищая театральные поиски более поздних десятилетий. Будучи сейчас знаковой для театального искусства, поначалу новаторская пьеса проходила через серьезные испытания, которые ставили под сомнение ее потенциал для сцены. Данная статья предлагает рассмотреть спектакли, которые появились в период между двумя общеизвестными эстетическими сюжетами: девальвацией «Чайки» на сцене Александринского театра и ее канонизацией на сцене МХТ. Ведь именно в киевском театре «Соловцов», на сцене его же одесской антрепризы и харьковской антрепризы А. Дюковой «Чайка» восстанавливает статус-кво. И именно эти спектакли станут прецедентом первопрочтений пьесы в театрах на территории Украины.

Ключевые слова: «Чайка», А. Чехов, новые принципы драматургии, театральная реформа, сценічність п'єси, первопрочтения п'єси на территории Украины, идейно-эстетический контекст.

Драматургія А. Чехова стала переворотом у сценічному мистецтві і ознаменувала народження нової театральної системи, визначальної для ХХ століття, і саме у п'єсі «Чайка» ця нова система вперше розкриває свою всеосяжну сутність [4, 5].

Добре відомо, що початок шляху п'єси А. Чехова «Чайка» на театральній сцені позначено двома маркерами із протилежними значеннями — тотальним її знищенням, що поставив під питання сценічність твору на прем'єрному показі 17 жовтня 1896 року на сцені Александрінського театру та повній її реабілітації 17 грудня 1898 року у Московському художньому театрі.

Мета даної статті — розглянути сполучну ланку в історії постановок п'єси, що знаходиться між вищезазначеними двома полярними театральними сюжетами і яку можна вважати початком сценічної історії «Чайки» на території України. **Об'єктом** дослідження обрані вистави за п'єсою «Чайка» у київському театрі «Соловцов», на сцені його ж одеської антрепризи та харківська постановка в антрепризі О. Дюкової. **Предметом** стає аналіз результату роботи зазначених театрів із новими принципами чеховської драматургії.

Завдання праці полягає у характеристиці кризь визначене проблемне поле особливостей першопрочитань п'єси «Чайка» на території України.

Заради об'єктивності аналізу варто визначити контекст, у якому з'явилися вищезазначені постановки.

Ймовірну причину Александрінського провалу «Чайки» легше за все відшукати у глядацькій залі. І справді, лєвова доля «неуспіху», на думку багатьох дослідників, лежала на совісті неправильно налаштованої публіки, яка прийшла на прем'єру у той злочасний для всіх причетних день.

«Як відомо, на прем'єру зібралися глядачі, які бажали розважитися і посміятися. “Чайка” йшла у бенєфіс комічної актриси Є. Левкєєвої <...> Вистава 17 жовтня була для неї не лише бенєфісною, але й ювілейною — виповнювалося двадцять п'ять років її сценічної діяльності» [6, 109]. З. Паперний у своєму дослідженні зазначає, що неадекватна поведінка публіки під час вистави була пов'язана насамперед із оцим легковажним налаштуванням [6, 110–111]. А. Кузічева наводить слова молодого актора Александрінського театру Ю. Юрьєва, який став свідком цього неочікуваного і неприродного неуспіху п'єси: «Дійшло до того, що артистам грати не давали. Коли у першій дії В. Ф. Комісаржевська читала вірші, притому загортаючись у простирадло, — публіка реготала. Коли Давидова, який грав роль дядечка, ви-

возили — реготала» [5, 124]. Та, незважаючи на переконливість цих та подібних свідчень, яких було немало, адже резонанс навколо постановки був аж занадто гучний, проблема, що виникла на прем'єрі «Чайки», мала більш глибоке коріння і містилася у площині складної зустрічі нової драматургії та вже чинної сценічної практики. Той самий Ю. Юрьєв бачив розгадку дивної поведінки публіки у невідповідності сценічних засобів, якими у постановці «Чайки» скористувався Є. Карпов, і гри акторів театру самій п'єсі [5, 124]. Таким чином, ще одним «жертвоним ягням» у цій історії стала постать режисера вистави Є. Карпова, який увійшов до історії світового театру як постановник, який дискредитував «Чайку». Реабілітація чи винесення обвинувального вироку Є. Карпову стоїть за межами завдань даної статті, але, якщо вже розглядати цю проблему з точки зору історичної перспективи, очевидно, що причина неуспіху складається із багатьох чинників, які не обмежуються лише невіглаством публіки і тим, що постановку здійснив режисер, за словами З. Паперного, протипоказаний п'єсі [6, 104]. Складність становища Карпова полягала у тому, що його постановка «Чайки» припала на переломний момент розвитку театрального мистецтва, коли старий театр вже потягнувся до реформи, але завмер у проміжному стані.

При роботі із чеховською п'єсою в Александрінському театрі акцентувалися такі проблеми. По-перше, театр досить безцеремонно ставився до авторської образності, пристосовуючи драматургічний матеріал до своїх засобів вираження. Тому, драматично переживши сам процес «прилаштування» п'єси до театру в період постановки «Іванова», Чехов намагався не втручатися у репетиції «Чайки» [8, 89]. Проблематизувалася також і ситуація із розподілом ролей. Взяти хоча б рокировку виконавиць ролі Ніни Заречної. Призначення на роль прем'єрші театру М. Савіної і фактичне виконання дебютанткою сезону В. Комісаржевською долають площину інтриги у окремо взятому театральному колективі. На думку О. Чепурова, Савіна і Комісаржевська репрезентували два різних акторських типи: цитадель старого і знамення нового театру, а сам перерозподіл ролей став окремим естетичним сюжетом [8, 88]. Також не на користь виставі проявилася одна із специфічних рис александрінських майстрів — здатність існувати на сцені окремо одне від одного, турбуючись кожен лише про свою роль. Спектакль таким чином був позбавлений ансамблевості, а скоріше монтувався із окремих ролей, образів і дієвих «блоків»

[8, 93]. Нарешті, сама сцена і зала Александрінського театру стали однією з причин провалу. У способі спілкування акторів між собою і з глядачами лежить певна система стосунків. Спілкування із партнером будується тут «через зал», із певною театральною підкресленістю, і створює так званий репрезентативний стиль. Ненаявність же театральної-умовної афектації найчастіше призводить на Александрінській сцені до уявної невивраженості. Саме це і змусило виконавців інстинктивно вдатися до коректури гри, в результаті чого вистава напередодні прем'єри опинилася у стані естетичної і емоційної невизначеності [8, 97–98].

Ці епохальні змагання старої театральної системи із новими пропозиціями від літератури віддзеркалилися у відгуках амбівалентними звинуваченнями. Зрештою рецензенти розподілилися на два нерівномірних табори. Відсотково значно менша частина наполягала на тому, що неуспіхом п'єси забов'язана «слабкому виконанню і вкрай недбалій постановці» [5, 122]. Інші ж виносили смертний вирок: «це в жодному разі не п'єси» [5, 103].

«У цій драмі якимось особливо яскраво відчувається, наскільки її автор стоїть вище цілої плеяди новоявлених драматургів, у яких все може бути: і сценічність, і навіть надлишок дії, але немає головного — таланту» [6, 131]. Так Сергій Глаголь описував надзвичайний успіх «Чайки» на прем'єрному показі на сцені МХТ. Насправді, те, що відбулося 17 грудня 1898 року у новому приватному театрі було більшим, ніж просто успішна вистава. Відбулася реабілітація автора, п'єси «Чайка» була відновлена у правах сценічності. Здається, всі основні огріхи Александрінського театру були ліквідовані й у рецензіях зазначалося, наприклад, що «"загальний тон" цілком відповідний тому настрою, який має бути від п'єси і до кінця витриманий артистами» [5, 160]. У цьому ж відгуку критик І. Ігнатов вбачає заслугу артистів в умінні зберегти цілісність враження і акцентує увагу на режисурі, яка, на його думку, «вище похвал» [5, 160].

Наголошуючи, що саме МХТ довів повну сценічність п'єси, М. Ефрос у своєму коментарі зазначав: «Тепер, після галасливого успіху "Чайки" у нас, можна сміливо сказати, що Антон Чехов поніс покарання за чужу провину. Виконавці <...> які не зуміли забути рутинні прийоми, сценічну вульгарність навіть у п'єсі, де все свіже, все по-своєму <...> розбили вщент цей тонкий, тендітний витвір... Московський театр мав бути наділений великою сміливістю, аби після такого страшного прецеденту ризикнути поставити

«Чайку». Він виявився правий у своїй сміливості <...>» [5, 164].

Справді, саме щодо вистави МХТ стали говорити про цілісність режисерської концепції, про особливості тонкого психологічного аналізу ролей, зрештою, про пресловутий чеховський настрій.

Але, от вже дійсно кому не забракло сміливості і навіть куражу, так це Миколі Соловцову, який менше ніж за місяць після неприємностей із «Чайкою» у Петербурзі ставить цю п'єсу у себе в театрі. Саме соловцовська вистава примусила замислитися над причиною провалу «Чайки» в Александрінському театрі [2, 53]. Київська «Чайка» (прем'єра 12 листопада 1896 року) разом із одеською версією того ж М. Соловцова і харківською постановкою в театрі О. Дюкової (прем'єра 30 грудня 1896 року) з'явилися на хвилі поразених настроїв після невдачі, до мхатівського ж тріумфу залишалось цілих два роки.

Аналіз цього матеріалу тим і цікавий, що дає змогу побачити ставлення до чеховської драматургії до офіційного визнання її театральним шедевром.

Залучення нової драматургії, надання акторам незвичного для них матеріалу ставали актуальними темами театального процесу початку ХХ століття. Як зазначала авторка в одній із своїх попередніх статей, присвяченій постановкам чеховських водевілів у театрі М. Садовського: «Знайомство із драматургією А. Чехова стало свого роду випробуванням для української театральної практики початку ХХ століття» [10, 261]. У рамках цієї статті проблема пошуку сценічної адекватності нового драматургічного матеріалу розглядається в контексті театального процесу Російської імперії. До уваги, як зрозуміло, беруться постановки не в українських театральних колективах, але розглядається прецедент перших звернень до п'єси «Чайка» саме на нашій території, з чого, власне, і розпочинається її сценічна історія в Україні.

Основним матеріалом, який дає можливість розглянути ці вистави і як самостійні артефакти, і у контексті театального процесу кінця ХІХ століття, стали відгуки у пресі. Якщо петербурзький досвід красномовно заявляв про катастрофічні наслідки зустрічі старого театру і нової драматургії, то київська вистава, а за нею одеська і харківська, були прийняті в цілому лояльно, а, за деякими свідченнями, навіть позитивно, що дає можливість раціоналізувати результати без зайвих епітетів.

Використовуючи нечисленні, порівняно із резонансом у петербурзькій та московській пресі, від-

гуки на вистави можна побачити, що основне коло проблем щодо сценічності п'єси сформоване передусім новаторством драматургічного матеріалу.

Основні питання, акцентовані у відгуках, здебільше компліментарного характеру, унаочнюють наявність проблеми у співвідношенні нових сценічних прийомів та умов, запропонованих А. Чеховим, і можливістю театрів їх реалізувати, а публіки адекватно сприйняти.

Ці питання можна згрупувати за такими основними напрямками: проблема сценічної дії; проблема головного героя і засобів створення «чеховського» образу; і, зрештою, — світ чеховської п'єси та його сприйняття глядацькою аудиторією.

Якщо звернутися до рис новаторства драматургії Чехова, можна помітити, що ці категорії оцінки вистав співвідносяться із основними тенденціями оновлення драматургії, котрі виникають у автора.

Перетворення драматургічних форм, що його запропонував Чехов, різнобічне, але основними тенденціями можна вважати децентралізацію наявних принципів драматургії та пропонування нової системи виражальних засобів.

Зіставляючи вищезазначені проблемні вектори з відгуків на вистави із рисами новаторства драматургічного матеріалу, можна побачити бінарну систему, використавши її для аналізу.

Так, наголошена у рецензіях проблема сценічної дії корелюється із принципом децентралізації, застосованим Чеховим щодо відмови від звичної напруженої, стрімкої дії та децентралізації образів і сюжетів.

Теза про те, що «автор не бажає рахуватися із вимогами і традиціями сцени» [5, 124] вже не могла нікого здивувати та, на відміну від столичної, київська преса використовувала її скоріше як комплімент. При цьому і тут Чехова звинувачували у відсутності цільності і зв'язності [5, 129], а також у нестачі сценічного руху, відзначаючи при цьому, що п'єса дуже цікава [5, 130]. Деяких критиків при перегляді соловцовської «Чайки» дратувала саме ця невмотивованість і невиправданість сценічних епізодів. «Автор зав'язав кілька інтриг перед глядачем, і глядач із зрозумілим нетерпінням очікує їхньої розв'язки, а герої п. Чехова, як не було нічого, ні з того, ні з сього, всідаються за лото <...>, а глядач має млюсно очікувати <...>. Глядач жадає скоріше взнати, що буде далі, а вони все грають в лото. Але, погравши ще трохи, вони так само раптово йдуть до іншої кімнати пити чай» [1]. А ось І. Висоцький, навпаки, зазначає, що, попри існування у п'єсі абстрактних

тем, вона цікава на сцені від початку і до кінця, як цілісний витвір [5, 124–125]. Більшість авторів, до речі, відзначають філігранність психологічної деталізації п'єси, але при цьому наполягають, що це послаблює п'єсу у сценічному плані [5, 128]. Цікаво, що у відгуках на перші постановки вже очевидний, але ще незрозумілий новий принцип відбору і композиції епізодів у чеховській драмі. Його п'єси насичені сценами, інформація яких залишається нереалізованою у загальній картині подій і характерів персонажів, чого ніколи не було раніше [9, 191–193].

Другим проблемним вектором постановок, судячи з рецензій, стало подолання винятковості та «єдинодержавності» головного героя, що його запропонував Чехов і що бентежило при роботі з цим матеріалом не лише окремих постановників, а й театральну практику в цілому.

«Чайка» з'являється на кону в період кризи так званого «самогрального» театру, який орієнтувався на зіркових виконавців головних ролей. Спроби визначення головного героя твору пов'язані радше із бажанням адаптувати цю дивну річ під звичну, перевірену роками систему сприйняття сценічного твору. Ще з александринської прем'єри виникло питання, яке не могло у той час знайти адекватного вирішення, адже Чехов, в принципі, девальвує поняття пріоритетності героя у п'єсі.

У відгуках рецензенти відверто шукають того самого єдиного героя, визначаючи основними претендентами Ніну Заречну, Треплева і Тригоріна. Аналізуючи, приміром, київську виставу, хвалять М. Роціна-Інсарова в ролі Тригоріна за цілісність образу, звинувачують М. Морську-Ніну за холодність і ходульність, викривають Треплева-О. Анчарова-Ельстона, звинувачуючи у непрофесіоналізмі [5, 125] і високо оцінюють роль того ж Треплева у виконанні Л. Леонідова в одеській антрепризі, порівнюючи його із Р. Апполонським (Треплев в Александринському театрі) не на користь останнього [3, 43]. У цьому небажанні сприйняти нову «прожекторну» систему героїв, запропоновану драматургом, пригадується парадокс, влучно підмічений З. Паперним, що роль Ніни у виконанні В. Комісаржевської, ставши окрасою вистави, не врятувала александринську прем'єру від провалу, а Ніна — М. Роксанова, до виконання якої було багато запитань, не зіпсувала загального враження від мхатівського тріумфу [6, 133–134].

До речі, у «Чайці», яка була поставлена в антрепризі О. Дюкової і з'явилася вслід за соловцовською виставою 30 грудня 1896 року, судячи

із відгуків, акцент робився саме на акторських роботах, адже успіх вистави пояснювався виконавською майстерністю харківських акторів, завдяки яким п'єса, що провалилася, була реабілітована для сцени [7, 105].

У даному разі вистава композиційно групувалася навколо образу Ніни — Е. Днепрової, через таку артикульовану централізацію та самовільне скорочення актрисою ролі, на думку рецензента, у виставі з'явився зайвий тут мелодраматичний акцент [3, 44].

Ще одним напрямом у питанні існування акторів у чеховській виставі стали способи створення образу і створення ансамблю. В основному відзначалася простота одних виконавців; так, характеризуючи Тригоріна — М. Інсарова-Рощина в соловцовській виставі, казали, що він був простим і художньо вірним [5, 125], яким протиставлялася неприродність інших. Так, майже одноставно критики вважають, що роль Треплева у цій же виставі О. Ельстон-Анчаров провалив через неприродні манери [5, 128]. А ось у харківській виставі відзначали Треплева — П. Самойлова за нервову силу та щире страждання, а Тригоріна — Л. Людвігова за зрозуміле психологічне життя персонажа [3, 45]. Також уже на цьому ранньому етапі з'являються визначення щодо гри актора — «по Чехову» чи «по-своєму» [5, 136]. Прикладом же того, що у цих перших виставах постановники і виконавці намагалися дотримуватися принципу ансамблевості, може слугувати таке зауваження рецензента щодо виконавиці ролі Аркадіної у М. Соловцова — В. Немирович: «<...>розумна і чутлива актриса, не висувається ніде з другого плану, не нав'язує без необхідності глядачам фігури, яку автор тимчасово залишає у тіні» [5, 129].

І, нарешті, третім елементом, який унаочнював проблему сприйняття нової п'єси і акцентувався у рецензіях, стало співвідношення між «пропозицією» драматурга і «попитом» публіки.

Незважаючи на те, що на виставах у театрах М. Соловцова і О. Дюкової в глядацькій залі не було такого радикального несприйняття, як на прем'єрі у Петербурзі, проблеми все ж таки існували і тут.

Так, наприклад, у відповідь на вистави в Україні з'являються такі собі критичні есе на саму п'єсу «Чайка», в яких ідеться не лише про особливості твору, а й про причини несприйняття його першими глядачами. Однією з імовірних причин називається глибина і оригінальність ідеї, котру не зрозуміла публіка, розбещена прянощами і пікантностями новітнього псевдотеатру [5,

132]. Дехто з критиків припустив, що «всі чекали від “Чайки” «чогось особливого», а «щось особливе» в цій п'єсі якраз і полягає у тому, що в ній немає «нічого особливого», всім зрозумілого, загальнодоступного, карколомного і «ненудного»» [5, 136]. І що у петербурзької публіки просто не вистачило вміння побачити у п'єсі глибоку правду повсякденного життя [5, 134]. Та, судячи з рецензій, це останнє звинувачення, на жаль, можна віднести і на адресу глядачів в інших містах. М. Гринишина наводить слова з рецензії О. Єфимовича щодо харківської «Чайки», який зазначає, що вистава була «уважно прослухана», однак задовольнила небагато. Адже харківська публіка не любила вистав, що потребували великих духовних затрат і замість вдивлятися у «спеціальний» чеховський світ воліла побачити «хай і в тисячний раз дружину купця, яка залюбилася із прикажчиком <...>» [3, 45].

Висновки. Виходячи із трьох основних критеріїв, які акцентуються у рецензіях, очевидним стає протиставлення вже чинної, звичної для постановників і глядачів системи та оновлення її основних елементів у п'єсі А. Чехова. Розглянуті постановки характеризують етап у роботі з чеховською драматургією, коли фіксується факт порушення автором старих правил (щодо оціночних категорій, то це явище може мати протилежні значення), але ще не визнається нова система запропонованих виражальних засобів:

- Викликає подив/захоплення відмова автора від напруженої, стрімкої дії, існування однієї головної події та децентралізація образів і сюжетів, але ще не вивчений і незрозумілий ефект «відсутності» події, при якому драматична напруга виникає від самого очікування події [6, 144] і ще не завжди усвідомлюється поява у Чехова образу-мотиву, який скріплює п'єси по-новому.

- Починається шлях подолання принципу єдиного головного героя, актори складно адаптуються до «рухливих» центральних персонажів, які можуть переакцентуватися у кожній дії, починається пошук «чеховського» характеру

- Нарешті, відбувається знайомство із дисгармонійною, буденною, уламчастою моделлю життя, що потребує цілісності в осмисленні драматургічного матеріалу, створення атмосфери.

Першопрочитання п'єси «Чайка» в театрах на території України діагностують: розкол між можливостями сценічної практики кінця ХІХ століття і рівнем нової драматургії А. Чехова; кризу акторського театру; необхідність для адекватної роботи над новим матеріалом, цілісного, концептуально-

го його осмислення, тобто переналаштування на режисерську модель театру.

Вистави, які з'явилися у неоднозначному ідейно-естетичному контексті, ставши одними з перших сценічних версій п'єси, з якої розпочалася трансформація театрального досвіду, виявилися сміливим кроком назустріч не лише новому автору, а й новому театральному мисленню. Будучи своєрідною роботою над помилками, вони експериментальним шляхом довели необхідність перетворення театральної системи, наступним етапом чого і стане «Чайка» на сцені Московського художнього театру.

Джерела та література

1. Александровский И. Театральные заметки. Киевлянин, 1896. №315. 14 ноября.
2. Городиський М. Київський театр «Соловцов». Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. 121 с.
3. Гринишина М. Містові й світові: Драматургія А. П. Чехова на українському кону в інтерконтекстуальних зв'язках із світовим сценічним простором. Київ: Інтертехнологія, 2008. 426 с.
4. Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. Москва: РИК Русанова, 2001. 432 с.
5. Кузичева А. А.П. Чехов в русской театральной критике: Комментированная антология. Москва: Летний сад, 2007. 532 с.
6. Паперний З. «Чайка» А. П. Чехова. Москва: Художественная литература, 1980. 159 с.
7. Парамонов А, Титарь В. Материалы к истории Харьковского театра (1780-1930). Харьков: Аверс, 2007. 141 с.
8. Чепуров А. А.П. Чехов и Александринский театр (1889–1902). Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2006. 320 с.
9. Чудаков А. Поэтика Чехова. Москва: Наука, 1971. 289 с.
10. Шестакова Д. Водевіль Антона Чехова на сцені київського театру Миколи Садовського. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2007. Вип.1. С. 254-261.

References

1. Aleksandrovskiy, I. (1896). The theatrical notes. Kievlyanin. №315. 14.11 [in Russian].
2. Horodyskyi, M. (1961). Kiev «Solovtsov» Theater. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR [in Ukrainian].
3. Hrynyshyna, M. (2008). City and World: A.P. Chekhov's dramaturgy on the Ukrainian stage in intertextual relations with the world stage space. Kyiv: Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
4. Zingerman, B. (2001). Chekhov Theater and its global significance. Moskva: RIK Rusanova [in Russian].
5. Kuzicheva, A. (2007). A. P. Chekhov in Russian theater criticism: Commented anthology. Moskva: Letniy sad [in Russian].
6. Paperniy, Z. (1980).The Seagull by A. P. Chekhov. Moskva: khudozhestvennaya literatura [in Russian].
7. Paramonov, A, Titar, V. (2007). Materials for the history of the Kharkov Theater (1780-1930). Kharkov: Avers [in Russian].
8. Chepurov, A. (2006). A. P. Chekhov and the Alexandrinsky Theater (1889-1902). Sankt-Peterburg: Baltiyskie sezony [in Russian].
9. Chudakov, A. (1971). Poetics of Chekhov. Moskva: Nauka [in Russian].
10. Shestakova, D. (2007). Anton Chekhov's vaudeville on the stage of Mykola Sadovsky's Kiev Theater. Scientific Bulletin of the Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theater, Cinema and Television University (pp. 254-261). Kyiv. Vyp.1 [in Ukrainian].

РЕЖИСЕРСЬКІ ПОШУКИ ФЕДОРА СТРИГУНА

У статті досліджено режисерську творчість багатолітнього художнього керівника, головного режисера Національного театру ім. Марії Заньковецької Федора Стригуна: простежується його робота від 1987 року, прихід у режисуру та 30-річний стаж постановника у заньківчанському колективі. Увагу зосереджено на напрямках мистецького пошуку, виокремлено та реконструйовано важливі вистави для кожного з них, проведено аналіз творчого почерку, методології режисерської роботи, виділено притаманні його постановкам риси.

Ключові слова: Федір Стригун, Театр імені Марії Заньковецької, історія театру, режисура, репертуар.

The article reviews the directorial work of a long-time artistic director, the main producer of the National Maria Zankovetska Theater Fedir Stryhun: traces his activity since 1987, his evolution in a director and 30 years of experience at the Maria Zankovetska Theater. Attention is focused on the directions of the artistic search, the important performances for each of them are singled out and reconstructed, creative sign, methodology of directing work are being analyzed, the features of his performance are singled out.

Keywords: Fedir Stryhun, Maria Zankovetsky Theater, theater history, directing, repertoire.

В статье исследовано режиссерское творчество многолетнего художественного руководителя, главного режиссера Национального театра им. Марии Заньковецкой Федора Стригуна: прослеживается его работа с 1987 года, приход в режисуру и 30-летний стаж постановщика в заньковчанском коллективе. Внимание сосредоточено на направлениях художественного поиска, выделены и реконструированы важные спектакли для каждого из них, проведен анализ творческого почерка, методологии режиссерской работы, выделены присущи его постановкам черты.

Ключевые слова: Федор Стригун, Театр имени Марии Заньковецкой, история театра, режисура, репертуар.

Федір Стригун — видатна постать для української культури загалом, театру імені Марії Заньковецької — зокрема. Народний артист України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, актор, у творчому доробку якого понад 130 ролей у театрі та кіно, художній керівник і головний режисер з 1987 р., поставив більше 70 вистав, серед них — близько 25 звернень до творів української класики на заньківчанській сцені, а також численні роботи в інших театрах країни. Тяжіння до української народності, етносу закладене ще з його народження в 1939 р. та «творчого» дитинства в с. Томашівка Черкаської області, де й формувалося світобачення майбутнього артиста. Акторську освіту здобув у Київському інституті імені І. К. Карпенка-Карого¹ (1957–1961 рр., курс

професора В. Неллі), після закінчення працював актором у Запорізькому театрі², з 1965-му переїхав до Львова. Хоча Стригун прийшов до заньківчан вже сформованим актором, він органічно влився у колектив.

Загальноукраїнської популярності Ф. Стригуну принесли ролі в кіно й закріпили за ним образ героя-українця, особливо створений ним персонаж запорожця Андрія у парі з І. Миколайчуком (Василем) у фільмі Б. Ілленка «Пропала грамота» (1972 р.) Проаналізувавши акторський досвід Ф. Стригуна за весь період творчої праці, Т. Осадчук узагальнила манеру його акторської природи: «Для актора напрочуд важливий типаж, який значною мірою обумовлює майбутні ролі. Федір Стригун — це класичний український тип:

¹ Нині — Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

² Нині — Запорізький академічний обласний український музично-драматичний театр ім. В. Г. Магара.

зовнішність, темперамент, сильна енергетика, хороші вокальні дані. Це «актор відкритих почуттів, актор різноплановий». Власне, тому багато ролей митця — українсько-національні. Зокрема, такі його сценічні образи, як Богдан Хмельницький, Олекса Довбуш, Данило Галицький, Гонга, Павло Полуботок, Іван Мазепа, Андрей Шептицький та ін. У втілених образах актора чітко проявляється мужня шляхетність, лицарське благородство — більшість із них виборюють чи обороняють кохану жінку, свободу, землю, державу». [11, 94, 96] З роками творчої праці такі якості актора почали асоціювати з його індивідуальністю і поза сценою.

З обранням на посаду творчого керівника, ці прикметні риси актора знайшли виявлення у його режисерській творчості. Ю. Богдашевський у 1995 р. писав про прихід Ф. Стригуна у режисуру: «Ми й не помітили, як уперто і наполегливо наближався Стригун до цілком закономірного лідерства, як йшов він до режисури. Будучи асистентом у незабутнього О. Ріпка, Федір досить часто входив з ним у творчу конфронтацію і, може, завдяки цьому з'явилась така класична, напрочуд сучасна вистава, як «Суєта». Він вчився режисурі не на шкільній лаві, а на репетиціях у Ріпка, Данченка й інших талановитих режисерів, що працювали з заньківчанами» [1, 25]. Так, спеціалізованої режисерської освіти Ф. Стригун не мав, але значний акторський досвід та авторитет у колективі дав йому можливість увійти у професію, яка невдовзі стала для нього головним засобом творчого вияву.

У режисерській творчості митця виокремлюємо декілька напрямів пошуку: першим і наймасштабнішим є цикл постановок, у яких режисер досліджував історію українського державотворення, що у колі театрознавців отримав назву «*гетьманіана Федора Стригуна*». Такі роботи мали й просвітницьку функцію, й залучення масового глядача, проте видається, що головною причиною їхньої появи було власне прагнення режисера віднайти відповіді на проблемні питання розбудови української державності.

Шевченкові «*Гайдамаки*» 1988 р. були четвертим до них зверненням театру ім. Марії Заньковецької. Найбільш важливий літературний твір для самоідентифікації українців диктує певні правила постановникові — театр до нього звертається з метою вияву громадської позиції. Проте у 1922 р. в постановці Леся Курбаса «*Гайдамаки*» стали знаковою постановкою, не в останню чергу визначаючи естетичні пріоритети тоді молодого колективу (на цій виставі зупинялася в своїй праці Г. Веселовська [3, 113–116]). «*Гайдамаки*» 1939 р.

були спробою приховати ім'я Курбаса з афіші театру, а вже наступна постановка у 1963 р. — стала акцією його повернення.

Федір Стригун поставив виставу-заклик до боротьби за свободу, волю, мир, майбутнє. З інсценізації Курбаса було збережено «Хор слів поета», проте склад його видозмінено: у першій постановці серед жінок Хору було виділено Головне слово поета — цю роль грала одна з жінок, що було стилізацією античного театрального дійства; у останній постановці поряд з жіночим складом Хору режисером додано роль Автора (І. Бернацький). Фізичне уособлення постаті Шевченка як інтелігента XIX століття в чорному костюмі, за яким вервечкою слідує 12 дівчат у національних строях, — мало небагато спільного з античним театром. «Більше брехтівським хором за своєю дією» назвала його Г. Липова [10, 74]. Вистава була пройнята патетикою, наголошувалася значущість і кожного слова Шевченка, й розвитку сюжетних ліній, ідеалізувалося благородство історичних постатей борців за незалежність України та нищість їхніх ворогів. Бачимо у виставі й портрет Шевченка — на початку першої й другої дій він здійснював над сценою, паралельно йшов аудіоряд — голос поета. У виставі наявні героїчні масові сцени, особливого значення режисер надає димовій завісі, що уособлює часову дистанцію від зображуваних подій минулого, створює ілюзію фрески, що рухається, і є буквальним відсиленням до бойових дій. Зверненням до метафоричного мислення було також сценічне рішення М. Кипріяна: стовбур дерева діаметром у декілька метрів розпиляно на величезні пласкі сходинки, на них й відбувалося дійство — це уособлювало створений виставою образ українського народу, який хоч і пошматовано, проте не знищено, а, навпаки, — він є фундаментом для нових звершень.

Митецьке досягнення вистави — роль Гонти Ф. Стригуна. На загальному тлі ідеалістичних промов режисер виділив її, позбавивши пафосу. Актору вдалося передати почуття не ватажка повстання, а людини, у якої війна віднімає найдорожче. Завдяки силі акторського таланту сцена загибелі дітей є кульмінаційним моментом вистави, що створює образ трагічності кровопролиття — у всі часи, за будь-яких обставин. Критика не надто жалувала постановку: В. Гайдабурі «*Гайдамаки*» видалися вторинними за театральним мисленням, до того ж «заспіваними» й «затанцьованими» [4, 20], А. Драк відгукувався про неї загалом позитивно, виправдовуючи спірні, на його погляд, моменти: «Він вправно будує пластику масовок,

сполучаючи певну міру умовності (у сценах, коли діють «Думи поета» і сам поет) і жанристської барвистості (гайдамацька стихія). Часом ритм дії гальмують дивертисментні, статичні сцени. Цілісніше, природніше сприймаються масові епізоди, коли танок, спів випливають з дії, як, наприклад, у сцені скомороших витівок гайдамаків. Зовнішня кінетика, гра світлом, дими, «уповільнена зйомка», скульптурна статичність у манері старовинних «живих картин» — все це сильні прийоми, та чи не забагато їх?» [6, 16–17]. Режисер ставив для себе питання інакше — яким ще засобом можна акцентувати вагу твору для сучасника? Видається, цим він виправдовував усі «сумнівні» режисерські ходи, а також безперечним успіхом у глядача.

Чотири вистави Ф. Стригуна поч. 1990-х рр. — *«Павло Полуботок»* К. Буревія, трилогія *«Мазепа»* Б. Лепкого («Мотря» 1991 р., «Не вбивай» 1992 р., «Батурина» 1992 р.) — є тотожними у художньому та громадському вимірах. Важливим для постановників було повернення імен й авторів, самих державних діячів у свідомість глядача [15]. Б. Лепкий жив і працював за «залізною завісою» спочатку в Європі, згодом у США, Кость Буревій був розстріляний радянським трибуналом. Їхня творчість не була відомою в Україні. Ім'я ж гетьмана Мазепи, з якого зняли анафему лише у XXI ст., у радянський час в контексті української історії трактувалося неоднозначно: для росіян він був зрадником, для українців — повстанцем за Україну, який зазнав невдачі, що й стало причиною занепаду Гетьманщини. Цими виставами заньківчани вперше заговорили про Мазепу як про національного героя. Не позбавлена «мазепіана» й якісного акторського виконання: Ф. Стригун (Мазепа), Б. Козак (Петро І), Г. Шумейко (Меншиков), В. Яковенко (Князь Пьотр Павлович), І. Швайківська (Мотря), І. Бернацький (Кочубей) створили об'ємні образи.

Цінність постановки полягала у історичній реконструкції важливого для української державності періоду, режисер використав метод дотримання історизму. Реалізм як художній орієнтир, вочевидь, було обрано свідомо — як вимога часу, відповідь на багаторічні агітаційні зразки радянської риторики та «табу» на національно-патріотичну тематику. Детально, сцена за сценою, театр подавав розвиток історичних подій, навіть внутрішній голос гетьмана Мазепи під час затяжних пауз звучав голосовим супроводом дії (прозовий характер першооснови був цьому також причиною), наголошено патетично гралися цілі сцени, звучали акцентовані вислови на кшталт «В Укра-

їні ніхто не хоче сильної влади, волять чужу, ніж свою», «Забули княжі часи, а новий дух ще не народився», «Мазепинці єсть і будуть, поки Україна вольною не стане». Заньківчани насолоджувалися можливістю говорити відкрито те, що попередні десятиліття повинні були ховати «між рядків».

Постановка *«Андрей»* В. Герасимчука (2000 р.) виконувала, знову ж таки, історіографічну та просвітницьку функції. Нею розглянуто історичну постать митрополита Андрея Шептицького та її значення для української історії та культури. Вистава-реквієм з яскравою трагедійною забарвленістю — дія відбувається в останні дні перед смертю героя у безнадійно ворожому, на його думку, середовищі для справи його життя — захисту українського народу. Сама ж постановка є взірцем літературного театру, оскільки режисер майже повністю та у дрібницях відтворює авторський текст, віршований його характер певною мірою пояснює таке рішення постановника. Вистава дотримується й авторських ремарок, наприклад, В. Герасимчук пропонує театрові ввести у виставу вальс Штрауса — у сцену появи княжни Кароліни, й режисер його вводить. Вочевидь, Ф. Стригун зосередив увагу на акторській роботі — на створенні образу митрополита, якого він, власне, й зіграв.

Сама вже драма В. Герасимчука не надто сприятлива для постановки театром, є радше твором літературним. Головний герой у ній постійно перебуває на сцені — є статичною одиницею, — прикутий до ліжка, що не дає змоги сценічному твору бути достатньо динамічним. У виставі Шептицький сидить (за сприйняттям та сценічною інтерпретацією — лежить) на великому кріслі-tronі, обрамлений величезними церковними свічками (художник М. Кипріянов), лише наприкінці встає, щоб обійняти Долю у терновому вінку (Н. Шепетюк). В. Собуцька зазначала: «Сценографія вистави скупа, але промовиста. Залежно від подій і настрою змінюється світлове оформлення: безжурна зелень лісу і звуки віденського вальсу — юність, райдужні перспективи молодості» [20]. До митрополита приходять видіння — батьки (Є. Федорченко, Т. Литвиненко), симпатія молодості Кароліна (І. Швайківська), Олекса Новаківський (Т. Жирко), «хижі» генерали різних державних утворень-завойовників (О. Огородник, А. Козак, Я. Кіргач, В. Гончаренко), а також наяву «енкаведист» — Я. Мука. Допомогає у створенні образу Шептицького персонаж-слуга Атанасій у виконанні С. Глови. Саме трепетне ставлення Атанасія передає почуття поваги, з яким сприймають

постать митрополита сьогодні. Ф. Стригун «грає вік» персонажа, передає всі нюанси його хвороби: біль, неможливість різких рухів, страждання. Незважаючи на всі об'єктивні перепони — статистику, фізичну віддаленість від авансцени, вік героя та віковий грим, — акторові вдалося створити повнокровний образ сильної духом, надзвичайної людини. Досягає такої мети Ф. Стригун головним чином голосом — його глибиною, відтінками, паузами передає потрібні внутрішні переживання, робить роль значною для своєї акторської кар'єри.

У виставі є одне помітне відхилення від слідування авторській парадигмі. Ф. Стригун видалив найбільш життєрадісну сцену — бал, на якому молодий Шептицький у колі прекрасних дам, де про нього говорять, як про перспективну в кар'єрному напрямку людину. Режисер вочевидь не хотів уводити в дію персонаж молодого Шептицького, а статика наявного героя не давала змоги цій сцені відбутися. Фінал вистави режисер зробив, наскільки це можливо, оптимістичним: смерті на сцені немає. «Андрей–Стригун постає перед залом, як величний монумент одному з найбільших духовних провідників українців. Могутній пастир обняв свою крихітку-долю, і підвівся над світом справжнім велетом», — писала Г. Садовська, виокремлюючи образ вистави [17].

Вистава-роздум *«Державна зрада»* Р. Лапіки (2003 р.) була спробою переосмислення постаті Шевченка та його творчості для сучасників. Змістовим наповненням постановки були ідеї, особистість, творчість, «увесь Шевченко», а не його конкретний твір, у тісному взаємозв'язку та в конкретний історичний момент суду над членами Кирило-Мефодіївського товариства. Ф. Стригун значно скоротив та переробив п'єсу американського автора, залишивши «за кадром» перипетії розправи з членами товариства, виокремивши головний меседж — «Рей Лапіка Шевченка сприймає як пророка, як самотню творчу людину, яка з'явилася на зламі століть саме для того, щоб відродити українську націю» [7].

Провідне художнє рішення, хоч як дивно, визначено в жанрі — «сон на дві частини», за яким Стригун залишає головного героя на самоті, й саме довкола потоку свідомості поета й розгортається дія, але ним лише не вичерпується. Такий прийом продукує існування у виставі двох реальностей Шевченка — світу зовнішнього, у якому відбувається допит його та кирило-мефодіївців, стосунків із Варварою Репніною, та світу внутрішньої дійсності поета — його поезія у буквальному сенсі весь час «ходить» за ним, персонажі

Душі снують довкола нього кожен із своєю невіршеною проблемою, шукаючи розуміння та розради. Композиційно початок першої й другої дії є майже тотожними сценами розмови Душ із Шевченком, за основу взято містерію «Великий льох», наділивши її персонажей іменами та якостями й з інших творів — Причинна, Сирітка, Доля, Катерина, Лілея, Гонта, Чернець, Степан, Запорожець — у шматяних «потойбічних» балахонах.

Вистава, як і творчість Т. Шевченка, — багатогранна та полізмістовна. На перше місце режисер виносить тему свободи, як засадничу категорію для всього суцього. Саме універсальне значення свободи протиставляється російській імперській машині та її головному принципу — поневолення. Стригун вибудовує дію так, що розвиток архітектоніки конфлікту відбувається саме у цих межах — свобода–рабство. Конфлікт продукований також внутрішнім світом поета, що ілюстровано в його словах «Я — несамопитий. Я коли згадаю про той біль, який зробили Україні, я тоді несамопитий роблюся». Героя зводить з розуму усвідомлення, що його народ перетворився на інертне обивательське середовище, душі померлих не дають йому забути, якою колись була Україна та її люди. Жодних активних дій герой не вчиняє, тому розвиток конфліктної ситуації відбувається лише на основі знаменитих творів поета, промовлених у зал його прямою мовою, що нівелює штучний пафос всієї дії й, навпаки, робить Кобзаря живою людиною. Шевченко у виставі постає як особа унікальна, наділена усілякими талантами — крім художнього та літературного — інтелектом, вихованням, освітою (знанням американського законодавства, за яким «читаються» європейські цінності прав людини), а також він є обраним вищими силами, адже з ним розмовляють духи. Вагомий у виставі й біблійний пласт, за яким Шевченко — Ісус, який прийшов у світ щоб жити і померти за українську ідентичність.

Актор С. Глова не має вікового гриму, проте це не робить його людиною «з народу». Г. Липова писала: «У п'єсі *«Державна зрада»* відсутня така категорія, як «простий народ». У постановці Ф. Стригуна Поет веде світське існування серед вродливих панянок та альтанок з квітами. Дискурс народництва, притаманний Шевченковому міфу, так би мовити, історично, тут не розглядається в принципі» [10, 76]. Художник В. Бортяков сприяє створенню трансцендентності на сцені засобами позбавлення простору від громіздких деталей та насичення її елементами-знаками: прикордонним шлагбаумом як символом роз-

межування — культур, світів, життів; на заднику величезною постаттю на коні у короні, яка здійснює по-загарбницьки руку; гойдалкою, на якій, як центр «світлого» боку життя поета, гойдається красуня Варвара Репніна. Оркестрову яму накрито паралельними дошками, отож у потрібний момент спіднизу, ніби з потойбіччя, пробивалося яскраве світло. Такий прийом є засобом сценічної виразності, котрий працює на створення загального образу вистави, що розшифровується, хоч як дивно, існуванням гармонії у цьому, зрозумілому лише для обраних, світі, який не ділиться на «до», «під час» та «після», є єдиною фазою тривання духу. У цій виставі Ф. Стригун виступив і як актор — у ролі царя Миколи І.

Вирізнялася за об'єктом дослідження на тлі інших постановок єдина трагедія І. Карпенка-Карого «*Сава Чалий*» (2006 р.), у якій режисер розглядав причини та характер зради — як чи не головної біди українського народу, який поряд з героями завжди мав «запроданців». Вперше центральним героєм постановки Ф. Стригуна був антигерой. Поступова зрада, як наскрізна дія вистави, вибудована режисером, головним чином, завдяки акторській індивідуальності О. Норчука-Сави, який зумів передати «подвійне дно» свого героя. Як лейтмотив звучать слова Знахаря (Б. Мірус): «Це — зрада, а вона вічна», — яких немає у п'єсі, але вони є важливим меседжем режисера глядачеві. Кризь призму запропонованої ситуації постановник розглядає низку доленосних для країни та її народу колізій, що не вичерпуються історичним вектором. У композиційну будову вистави внесено відеопроекції на всю величину задника декорації із масштабними моментами Помаранчевої революції, що є художнім прийомом осучаснення дії та надання конфліктові універсального значення, створенню культурно-історичних аналогій.

«Гетьманіана Ф. Стригуна» була одним з можливих варіантів відповіді мистецтва на суспільний запит доби. Були й інші спроби у контексті міста Львова: публіка мала змогу обирати постмодерний, радикальний чи традиційний методи художньої інтерпретації вимог часу, кожен отримав глядача і критика. Заньківчани дотримувались традиційності, виробивши з неї одну з рис своєї творчості — говорити незауважено на злободенні теми, про що критично висловлювались сучасники (Р. Коломієць [8, 3], Т. Шевченко [21, 20] та ін). До цього циклу відносимо ще дві вистави за творами Т. Шевченка — «*Невольник*» (2011 р.), «*Назар Стодоля*» Т. Шевченка (2013 р.), «*Орґію*» Лесі Українки (2004 р.), а також «*У. Б. Н.*» Г. Тель-

нюк, у якій режисером був М. Гринишин, проте у головній ролі українського паріота виступив Ф. Стригун.

Ще одним напрямом пошуку режисера є «просвітництво», під яким розуміємо тенденційність до оспівування у постановках України як культурного, етнічного феномену, презентацію кращих якостей українського народу. Особливе місце у творчому доробку Ф. Стригуна посідає рідкісна в контексті української класичної літератури соціально-психологічна драма «*Безталанна*» І. Карпенка-Карого (1987 р.) — одна з перших самостійних режисерських робіт не належить до «акторської режисури». Відсутність випадкових негативних обставин, навіть — навпаки — усі події в житті героїв сприяють мінімалізації причин для виникнення конфлікту, але вони все ж глибоко нещасливі. Ф. Стригун прямує за автором, але розставляє власні акценти в запропонованій ситуації. Ставлення Гната до Софії м'якше ніж у творі — він усвідомлює тяжкість своєї провини перед нею й підвищує голос від власного розпачу й неможливості втамувати свою пристрасть. Він не вбиває Софію, хоча й женеться за нею з палицею — вона сама падає і гине з розпачу. Режисер є адвокатом кожного з героїв, жалюючи та виправдовуючи їхні вчинки, він вибудовує психологічні мотиви поведінки кожного з них, залишаючи можливість для розкриття акторських індивідуальностей, виокремлює роль Ганни як найбільш негативну, яку напрочуд переконливо втілила Т. Литвиненко.

Місцем дії у виставі є сільська місцевість, але режисер наголошує «городський», міський спосіб мислення як чинник впливу на події та пристрасті, що їх бачимо на кону. Одяг парубків у першій дії — піджаки та камізельки — міський; Гнат (І. Бернацький) перед сваркою з Варкою був у місті, ймовірно, під впливом тимчасової відірваності від автохтонних зв'язків, поводить зухвало, закоханості у Варку в грі актора немає й натяку — відбувається зав'язка конфлікту. Головною героїнею вистави є не Варка (Л. Нікончук) з її руйнівним демонічним спрямуванням волі, а «тишко» Софія (Л. Боровська). Вона не надто спокійна, як акцентовано І. Карпенко-Карим, скоріше добре вихована, знову ж таки міська дівчина — самій же актрисі Л. Боровській притаманний внутрішній аристократизм, що передається кожній її ролі, але й за п'єсою батько Софії довго працював у місті, що, вочевидь, і вплинуло на виховання доньки.

У час доживання останніх років Радянського союзу, «Безталанна» Ф. Стригуна була зорієнто-

вана на синтез загальнолюдських рис та національних якостей, що свідчило про бажання «вписати» українську культуру в загальносвітовий контекст. Режисер акцентував на довершеності вітчизняної традиції, у виставі навіть повсякденне вбрання сільських дівчат відрізнялося вишуканістю, а у сцені весільної процесії було напрочуд багатим та розкішним (худ. М. Кипріян). А. Драк говорив про новаторський характер трактування класичного твору, що криється у «колориті» дійства: «Відбулася парадоксальна ситуація: драма, яка в історії українського театру знаменувала собою відмову від етнографізму в ім'я соціальної правди, сьогодні трактується як твір з яскравим фольклорно-етнографічним забарвленням. Зі сцени вигнано багноку, закопчене хатне начиння. М. Кипріян збудував витончену спіралевидну конструкцію — лабіринт тинів і свіжої деревини. Велитенські казкової краси мальви вінчають композицію. Ми раптом усвідомили не соціальні вади, болячки цієї культури, а її високий духовний і моральний потенціал» [6, 18]. «Безталанна» була якісним зразком психологічного театру у метафоричній декорації, демонстрацією краси та неповторності української культури.

У 1991-му Ф. Стригун звернувся до ще одного знакового твору для української культури — «*Наталки Полтавки*» І. Котляревського. Написана у 1819 р. п'єса була окреслена літературознавцями як «нова драма». Головним значенням її для розвитку вітчизняного театрального мистецтва є відхід від сприйняття його як елітарного (шкільний театр) та сакрального (літургійна драма) явища, проте наголошено його природу — народність та етнографізм, що в умовах домінування в царській Росії іншої культури мало особливе націєтворче значення. Літературознавець В. Саррапин проаналізувала специфіку художнього тлумачення українства у водевілі «Козак-стихотворець» О. Шаховського та «малоросійській опері» «Наталка Полтавка» [19] — дослідження цієї опозиції ґрунтується не лише на аналізі згаданих творів, а й на конкретній згадці в «Наталці» подій та персонажів «Козака-стихотворця» як засудження карикатурного зображення українців. У виставі ця сцена, у якій Петро (Я. Мука), Возний (Б. Козак) та Виборний (Ф. Стригун) ведуть мову про театр у Харкові, критикуючи постановку в ньому, подано підкреслено колоритно, актори використовують увесь свій професійний досвід і талант з метою не лише здобути оплески глядача веселою розповіддю, а й передати цей особливий момент історії українського театру [16, 5].

Щодо інших цінностей вистави, Н. Чечель наголошувала на прагненні «якось інакше, свіжими очима глянути на класику і національну сценічну традицію» [16, 7]. А вже «Наталку» впродовж майже 200 років ставили чи не у всіх театрах України, головним чином, у романтично-побутовому дусі. Тому театралізацію п'єси Ф. Стригуна та умовне сценічне рішення сприйняли як, якщо не експеримент, то принаймні «свіже» бачення. Художник використав прийом зображення вистави у виставі, задник сцени наблизивши до глядача. Над сценою здійснювалася картина із зображенням українського побуту — дівчини біля річки (копія картини К. Трутовського «В місячну ніч», яку театрознавці помилково трактували як одну з робіт Пимоненка [11, 147], [2]), нижче картини, з різних боків сцени розміщено три манекени та скриня з народними костюмами. Оркестр на сцені, публічне переодягання, діалог із залом, залучення глядачів зали як території дії — все це були прояви театру представлення.

На природній доброті, а особливо на релігійності ґрунтував вирішення конфлікту п'єси Ф. Стригун: «Вони всі дуже красиві люди. І дуже бояться Бога. Але й жити хочуть — як звичайні земні люди, їм усім дуже хочеться: Возному — молодій красивій дівчині, Терпилисі — мужика. Але в них всіх врешті-решт перемагає християнська мораль» [16, 5]. Глядач отримує меседж «доброти» — актори створюють різні, не схожі між собою типи українців, об'єднані цією спільною рисою, навіть Возний не робить негативних вчинків (Ф. Стригун один з перших, хто вбачав у сценічному рішенні ролі Возного самого Котляревського). Цією виставою режисер продовжив позитивно представляти українство людям кінця ХХ ст.

Оскільки сама п'єса й характер її постановки є «акторськими», перший «зірковий» склад за участю Б. Козака, Ф. Стригуна, Т. Литвиненко, Л. Никончук мав особливу вагу. Актори грали психологічно достовірно, демонструючи багатий вокальний потенціал (музичною основою є твори М. Лисенка в аранжуванні В. Льорчака). Незважаючи на режисерську роботу, у 90-х Ф. Стригун зіграв чимало значних ролей, серед них роль Виборного, про яку згадувала Світлана Веселка у контексті прагнення «перевищувати самого себе» [2]. Вистава отримала довге життя й станом на 2019 р. є у репертуарі, проте, можливо, з роками дещо втратила момент новизни сприйняття.

Виставами «*Шаріка*» (1995 р.) та «*Гуцулка Ксеня*» (1997 р.) Ф. Стригун продовжив просвіт-

ницький напрям роботи театру — повернув українському глядачеві жанр-шар культури творами найвідомішого міжвоєнного композитора Я. Барнича, який після Другої світової війни емігрував до Німеччини, згодом у США, а на батьківщині його ім'я було заборонене та забуте. Також у опереті «Шаріка» піднята тема важливості історичної місії Українського січового стрілецтва (до його легіонів замолоду належав Я. Барнич). Два сюжети на основі романтичної любовної історії оздоблені піснями й танцями, тому полюбилися львівському глядачеві, що стало приводом регулярного звернення театру до цього жанру. О. Паламарчук писала: «Відгрімилі прем'єрні вистави, а люди йдуть і йдуть на “Шаріку”. Молоді і літні, вишукано одягнені, і не дуже, сильні світу цього і дзвінкоголосе учнівство, йдуть сім'ями, екскурсіями. Дещо змінилися етичні та естетичні акценти, але людей цікавить життя власного народу, історія, показана у романтичному світлі» [12, 12]. Т. Осадчук у дисертації детально зупинялася на постановках «Шаріка» [11, 136–140] та «Гуцулка Ксеня» [11, 140–142]. Переліченими назвами просвітництво Ф. Стригуна не вичерпується (були ще «Маклена Граса» М. Куліша, 1994 р., «У неділю рано зілля копала» за О. Кобилянською, 1998 р., «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» М. Кропивницького, 2001 р.), значною мірою воно притаманне його творчому пошукові загалом.

Ще одній групі вистав митця суголосна назва *«режисерські»*, домінантну рису яких вбачаємо у зануренні в сферу екзистенції, проектуванні власної моделі бачення світобудови. *«Маруся Чурай»* за Л. Костенко (1989 р.) стала демонстрацією славної минувшини українського народу часів Б. Хмельницького, презентована крізь призму теми «miteць-народ, митець-суспільство». Усна народна творчість, поряд з писемною, була (і залишається) носієм національної ідентичності українців. Поетесою, носієм народної пам'яті вважають Марусю Чурай, роль якої стала етапною для актриси Д. Зелізної. Виставі притаманні риси театру літературного — вона була поставлена за віршованою поезією у жанрі великої, складної літературної форми роману. У першій дії режисер майже повністю йде за текстом автора, створює масштабне полотно, у межах якого розгортається сюжетна лінія — суд над Марусею за вбивство Гриця, три дні її ув'язнення після вироку, протягом яких, услід за романом, застосовується прийом історичної ретроспективи — ілюстровано події минулого, що призвели до такого фіналу, й розв'язка вистави — порятунок її під час страти

гетьманським указом. Фабульно історія про Марусю першою дією завершується, умовно виділяється кульмінація — проголошенням смертного вироку. Частина твору Л. Костенко, яка йде після цих подій (друга дія вистави), є ніби довгою післямовою — режисер рефлексує з приводу історичного часу разом з автором, проте значно скорочує текст, залишає частину прощі в Києві та самотності героїні. Ф. Стригун, з метою досягнути цілісності першої та другої дій, використовує історію нерозділеної любові Івана Іскри (С. Глова) до Марусі, зав'язка якої відбувається поза подіями на сцені, постановник додає, у порівнянні з авторським текстом, присутність Івана впродовж всієї вистави.

Однією з головних тем твору і вистави є любов — високоморальна, духовна, філософська, носієм якої є Маруся (Д. Зелізна), що протиставляється «побутовому» почуттю з розрахунком й користоловством, що його уособлює Гриць (Т. Жирко). Маруся, як носій всіх можливих чеснот — краси, таланту, доброти, ширості, — є образом ідеалізованим, що наголошено сценографом вистави М. Кипріяном: задник із зображенням Христа у потрібні моменти з метою акцентуації призбирується догори, підсвічується одночасно з затемненням сцени — промовиста алегорія святості молодої дівчини. Така святість набуває ще ширшого звучання, адже головна героїня, за словами Івана Іскри: «Ця дівчина не просто так, Маруся. Це — голос наш. Це — пісня. Це — душа», — уособлення сили духу українських воїнів-козаків, у метафоричному сенсі — прообраз стражденної, проте незламної України. Ця проєкція в свідомість глядача відбувається не лише сценографічно: крім Марусі, ідеалізуються усі представники козацтва — її захисники та рятівники Лесько Черкес, Іван Іскра, її батько хорунжий та мати, навіть Хмельницький. Така група людей, як узагальнений тип благородних патріотів своєї землі, протиставляється звичайним обивателям-конформістам Бобренкам, Вишнякам. Такий антагонізм — на одному рівні ідеалів Марусі й Гриця, на вищому — українських воїнів-захисників та «мирських» людей — творить образну структуру вистави, власне, й робить її масштабним полотном.

Тип вистави — інтелектуальна драма — обумовлений автором Л. Костенко. Вагомою відмінністю вистави від роману є гендерна приналежність суб'єкта розмови. Твір пройнятий жіночою самоідентифікацією, значну частину його становить монолог-сповідь Марусі: з її слів читачеві стає ві-

домо про події у житті її сім'ї. У виставі ж Маруся є персонажем, хоча й головним. Значну частину поетичного тексту з вуст Марусі режисер передає Ведучим (Я. Мука і Р. Біль) — двом кобзарям, а також унаочнює ті події, про які у романі вона говорить сама. Такі дії режисера мінімалізували «жіночність» вистави. Кобзарі — своєрідні трубадури у вільних сорочках та джинсових штанах, поведуться вільно на сцені, втручаються та коментують події, подекуди виконують функцію «зонгів», а ще суто технічно — «логосу» Марусі. Тема смерті, очищення з відходом у інший світ надає екзистенційної ваги постановці та епічності. Цьому сприяє й музичне оформлення (композ. В. Камінський), яке є сильним та точним засобом емоційного налаштування глядача: як розгорнуті її форми (хоровий спів, виконання кобзарями пісні на слова Б. Стельмаха «Історія» під час якої на сцені масовка з'являється у білих масках смерті), так і «мікроелементи» — церковний дзвін, «зойк» кобзи. А. Драк акцентував на оформленні костюмів М. Кипріяна: «Костюми — розкішне українське бароко, нагадують про те, що за часів Хмельниччини і раніше народ утворив оригінальний, ні на що не схожий стиль матеріальної культури, який зумовив національну своєрідність України. В костюмах втілюється естетичне кредо театру на сучасному етапі. Театральні строї далекі від історичного побутовізму, відверто святкові — ні соціальних, ні побутових, ані психологічних характеристик у них не знайдемо. Будучи історично достеменними в силуеті, крої, вони водночас театральні-умовні: відкриті насичені кольори, чиста фактура нагадують стилізовані умовні костюми східного театру» [6, 17]. «Маруся Чурай» стала однією з кращих режисерських робіт Ф. Стригуна.

Вперше на теренах країни після півстолітньої перерви Ф. Стригун поставив *«Народного Малахія»* М. Куліша, 1990 р. (наприкінці 1980-х ставили п'єсу в Москві та Польщі). Філолог В. Саєнко, детально аналізуючи п'єсу, доміантним художнім узагальненням твору вважає символіку, «яка базується на народнопоетичних традиціях, на духовних матрицях, запозичених з Біблії, античності, західноєвропейської і східної культури, не тільки не лежить на поверхні тексту, а й захована углиб, наділена схильністю до езотеричності» [18, 229]. Ф. Стригун здійснив спробу дешифровки прихованої символіки, акцентуючи на націоналістичному прихованому пласті. Височину сцени заповнив пошмарований український прапор, одяг дійових осіб також був лахміттям — злиденність, нужденність всіх прошарків населення, поєднана з «хао-

сом» подій п'єси, розкривала ущербність радянської системи. Антирадянськість була вагомим акцентом у трактуванні твору — радянські партійні діячі представлені аморальними, брутальними гвалтівниками, носіями руйнації доль простого набожного українського люду. Малахій, як представник цього понівеченого народу, є, з одного боку — «одним з», який божеволіє від навколишнього безнадійного занепаду, з іншого — людиною обраною, мислячою; визначальними видаються його слова «Далі так жити не можна», що у 1990-х, напевне, звучали як вирок чинній системі.

Цінною є думка з приводу вистави Н. Кузякіної: «Стригун-режисер намагався відірватись від побуту 20-х років. М. Кипріян одягнув героїв у якесь дрантя, що мало, напевно, символізувати їхнє тяжке життя й нестатки, хоча насправді тільки заважало акторам. Назбирав режисер й чимало вже випробуваних у (закордонних — Т. Б.) виставах останніх років засобів, прийняв він і хід — Малахій–Сталін. Та усе це стає неістотним, коли на перший план виходить сам Малахій–Стригун. Найсильніша, мабуть, у нього сцена — розмова з глядачами. Тут цікава режисерська знахідка і вдалий акторський хід щасливо поєдналися. Заради таких хвилин люди і ходять до театру, це хвилини справжніх збуджень і потрясінь. Високий, у довгій білій сорочці, як пророк давніх часів, Малахій–Стригун стає біля краю рампи й дивиться в зал. Він бачить нашу мізерію, наші дріб'язки, — і хоче збудити в людях високі думки та осмислену тривогу. “Вітаю гегемонів!” — глузливо, тривожно-випитливо звучить його соковитий, сильний голос. “Не розпізнали і не визнали, дарма що я показав ознаки і клейноди свої, що про них оповістив у першій декреті”» [9, 9–10]. Згаданий монолог у зал є прикладом зняття з вистави тавра радянщини, адже у самій п'єсі Малахій, після втечі з божевільні, веде діалог з робітниками, яким заважає працювати, провідним завданням сцени є надання ваги, рушійної сили прогресу, людській праці. У виставі ж робітничий клас відсутній, герой промовляє до сучасників, визначаючи цю сцену головним акцентом режисера, центральною з точки зору метафоричного сприйняття образу Малахія як Дон Кіхота (про таку характеристику говорили дослідники В. Саєнко, Н. Кузякіна та ін.), надаючи дії екзистенційного масштабу. Загалом постановник намагається передати авторський світ, втілюючи у дії поетичні ремарки.

«Революцію готують генії, роблять романтики, а її плодами користуються пройдисвіти», — ця фраза Бісмарка є дотичною до вистави, яка

була поставлена у бурхливий період остаточно-го розпаду Радянського союзу, час революційної романтики, тому представлення на кону театру романтика з минулого історичного досвіду та демонстрація смерті його прекрасних мрій на догоду пануванню пройдисвітів — мабуть, була актуальною. Остання сцена є остаточно розвінчуванням «голубої мрії»—«червоної» реальності: зрікшись «родинного стану», пройшовши божевільню, опинившись у борделі, — Малахій, а також інші герої вистави залишаються на розпутьї й на самому дні життя. Дерев'яна драбина, що простяглась у височинь сцени, біля якої у висоті простору символічно вішається Любуня (О. Чорній), ніби й прормовляла глядачеві, що єдиним виходом із таких обставин є небесна константа. І. Чужинова присвятила п'єсі «Народний Малахій» статтю, у якій, послуговуючись аргументами інших дослідників, власним аналізом, висуває одну з версій дешифровки «загадкової» п'єси, що полягає у веденні автором паралелі між християнством, у якому в часи Стародавнього Риму вбачали ідею пояртунку від тоталітарного режиму, та комуністичною мрією: «“Негайна реформа людини”, реформа, якої фанатично вимагає Стаканчик, є прообразом нової утопії людства — комунізму, приреченого, як і християнство, на заперечення і розвінчання» [22, 94]. Можливо, Ф. Стригун, змальовуючи у виставі ідеаліста-мрійника, натрапив на етичне зерно п'єси.

Найбільш масштабна вистава Ф. Стригуна — *«Ісус, си Бога живого»* В. Босовича (1994 р.), за жанром визначена як містерія на дві дії за Євангеліями від Матвія, Марка, Луки та Івана. Складність завдання для постановників при зверненні до релігійного матеріалу очевидна: поряд з художнім, історичним, громадським рівнями мислення, на перший план висувається моральний аспект сприйняття твору. Режисер вибудовує дію, використовуючи прийом ретроспективи — починає з моменту розв'язки. Перша та остання сцени — є однією, роз'єднаною у сценічному часі, частиною. На початку відбувається зустріч апостолів, збентежених звісткою про смерть Ісуса, у останній частині він воскресає, між цими сценами й відбуваються всі події містерії. Євангельську половину про народження Христа п'єса випускає, є хронологічним ланцюгом подій від пророкування приходу Месії Іваном Хрестителем, потім його появи, проповідування, обирання учнів, змовою проти нього первосвящеників та його розп'яттям. За режисерською концепцією, Ісус є центральною постаттю, кожна сцена просякнута напругою

з приводу неординарності та сакральності його особи для інших, що передається в глядацький зал. Й зовнішність, й психофізика Т. Жирка мали необхідний для ролі Ісуса магнетизм, він створив повнокровний образ доброї, мудрої, красивої визначної особистості.

Вистава є ланцюгом сцен сильної емоційної напруги. Перша поява Христа відбувається під час хрещення, він з'являється спиною до глядача, після обряду зникає зі сцени, так й не показавши залові обличчя. Такий прийом посилення інтриги часто використовується у кінематографі. Наступні сцени його появи та магічного впливу на людей своїми мудрими промовами продовжують «тримати» зал. Ф. Стригун демонструє глядачеві світоглядну відстань між Ісусом та його учнями: у одній зі сцен після скоєних чудес і спілкування з «фарисеями та книжниками», він, напівлежачи, довго магнетизує поглядом простір, адже знає своє майбутнє, коли позаду нього учні безтурботно проводять час. Ще одна «сильна» сцена — вагання Ісуса останньої ночі щодо невідворотності власної трагічної долі.

Частини, в яких сакральна енергетика змінюється на гріховну, є контраверсійним прийомом для посилення сприйняття конфліктної ситуації між прибічниками та ворогами Ісуса. Головна серед таких сцен-контрастів відбувається у палаці Ірода: підступна владоцентрична змова Іродіади (І. Швайківська) з Іродом (П. Бенюк), танець Саломеї (А. Сотникова), засудження Іоанна. У світовому мистецтві цей біблійний сюжет досить часто трактується довільно, згадати хоча б трагедію О. Вайльда «Саломея», де танцівниця сама жадає Іоанна й це є однією з причин його загибелі. У виставі ж Ф. Стригуна він подається у максимальній відповідності з текстом Нового Завіту, без надмірної авторської фантазії, що може видатися надто спрощено. Режисером введений у виставі й антагоніст Ісусової духовності — постать у чорному — Спокусник (Є. Федорченко). Він з'являється як образ гріха, а також як персонаж, що намовляє героїв вистави на зрадницькі вчинки. «Мирською» сценою, подібною до «вставних номерів» у концертах — є весілля, під час якого забракло вина. Чи не весь акторський склад задіяний у ній, сцена насичена танцями молодих актрис з тарелями фруктів (хореографія О. Лань). Б. Козак у ролі Пілата створює яскравий образ можновладця часів Римської імперії, якому притаманна розсудливість і людяність. Він використовує весь свій хист з метою не допустити страти Ісуса, проте не може нічого вдіяти проти волі народу.

Дослідниця сценічного костюма Ю. Пігель писала про оформлення «Ісуса»: «Кипріяні з філософською виваженістю пропонують аскетично суворі, рафіновано прості, узагальнююче сконцентровані пластичні форми. Архітектоніка вистави побудована на тонких нюансних зіставленнях. Костюми ізраїльтян, які символічно реконструюють історичні біблійні персонажі, вирішені як єдина кольорова пляма у білих, світло-сірих, темно-сірих, охристих, чорних тонах, делікатно акцентуючи виключно на образі Христа. Приголомшливе враження справляє сцена — костюми на тлі червоного яскравого світла хреста, що утворюється із двох вертикальних площин, які символізують скрижалі (10 заповідей) і в момент розп'яття Христа розколюються, видаються небесно-синіми, символізуючи чистоту одкровення, очищення, воскресіння до Бога» [13, 102]. Ритмічне музичне оформлення у модерному аранжуванні сприяє сприйняттю містерії як сучасного драматичного дійства.

Є й сцена, яка не відповідає релігійному сюжетові і введена, вочевидь, з метою зняття надмірної метефізики та наближення подій з Книги Книг до земних реалій. Марія (Т. Литвиненко) та брат Ісуса Яків (Г. Шумейко) просять його перестати вдавати з себе царя, пророка й повернутися до звичних щоденних справ. Цей момент став предметом найбільшої критики з боку теологів, М. Погорілець писала: «Зайва в сценарії розмова Якова з Ісусом нібито від імені матері, яка тривожиться за Сина. Марія була посвячена в таємницю Ісусової місії, знала, що буде страждати за Сина, тому не могла вмовляти Його залишити проповідництво» [14, 7]. Проте ця сцена не справляє впливу на цілісне уявлення про події з Нового Завіту, вистава створює образ Ісуса Христа відповідно до релігійного вчення — як Божого сина, чийм настановам має відповідати кожен християнин.

Ще однією «режисерською» роботою Ф. Стригуна вважаємо «Гамлет» (1997 р.), цій постанові М. Гарбузюк присвятила Розділ 4.5. свого дисертаційного дослідження [5]. Також у доробку митця є й низка вистав розважального характеру, т.з. «хлібного репертуару», проте митець у кожній, навіть на перший погляд «легковажній», п'єсі ставив собі за завдання віднайти глибинну суть та важливу місіонерську думку. До таких відносимо й вже розглянуті постановки «Шаріка» та «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича, «Коханий нелюб» Я. Стельмаха (1999 р.), «Сільву» І. Кальмана (2007 р.), «Даму з камеліями» А. Дюма-сина (2008 р.), «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка

(2009 р.), «Циліндр» Е. де Філіппо (2014 р.), «Різдвяна ніч» М. Старицького за М. Гоголем (2015 р.) тощо — ці «шлягери» міцно закріпилися в репертуарі заньківчан і стали улюбленими постановками львівської публіки.

Тематика та проблематика постановок Ф. Стригуна незмінно працює на формування національного концепту: це й звернення до героїчного минулого народу, дослідження ролі особистості у творенні української державності, де у центрі висвітлення гостроактуальні та споконвічні проблеми як українського народу, так і людства загалом; «любовна балада» наявна у кожній роботі режисера. За жанровою приналежністю вистави мають найчастіше граничне гостро-трагедійне забарвлення або розважально-комедійне.

Ю. Богдашевський писав: «З критикою у Стригуна стосунки досить складні. Акторське єство його прагне насамперед до успіху у глядачів, а нова режисерська іпостась орієнтується на схвальну оцінку у критики. Як рідко вдається примирити ці два прагнення» [1, 25]) Отож рисами режисерського почерку Ф. Стригуна, котрі суголосні заньківчанській традиції, є: орієнтація на глядача як домінуюча потреба митця та особистості, що втілюється у добірї суголосного часового матеріалу; реалізації його зрозумілою для широкого глядача театральною мовою; неприйняттю на сцені нецензурної лексики, «грубих», аморалізуючих театральних прийомів; представлення на кону ідеалів, моральних чеснот як взірця, незмінного імперативу поведінки для театального колективу, який отожднює себе зі своїм глядачем.

Джерела та література

1. Богдашевський Ю. Стригун : [Творчі портрети]. *Український театр*. 1995. № 2. С. 22-25.
2. Веселка С. Там, де Ятрань круто в'ється. *Неділя*. 1995. 8 вер. С. 4
3. Веселовська Г., Лаврентій Р. Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької : Час і долі. Книга перша (1917–1944). Львів: Каменяр, 2016. 520 с.
4. Гайдабура В. Прощання з романтикою?. *Український театр*. 1991. № 3. С. 20–22.
5. Гарбузюк М. В. Сценічні прочитання трагедії «Гамлет» В. Шекспіра у Львівських театрах (1796–1997 рр.) : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.02. Київський національний ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.
6. Драк А. Заньківчани знову в Києві. *Український театр*. 1989. № 5. С. 16–20.
7. Єгорова І. Державна зрада з лапками та без. *День*. Львів. 2003. № 200. С. 5.
8. Коломієць Р. Заньківчани. Антологія театральних пристрастей. *Український театр*. 1993. № 1. С. 2-4.
9. Кузякіна Н. Щедре літо Миколи Куліша. *Український театр*. 1992. № 6. С. 2-13.

10. Липова Г. Творчість Тараса Шевченка і стильові тенденції українського театру II пол. XX ст. Студії мистецтвознавчі. 2015. № 3. С. 70-79.
11. Осадчук Т. Творчість Федора Стригуна у контексті театральної культури України останньої третини XX – початку XXI століття [Текст] : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Осадчук Тетяна Романівна ; ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2017. 276 с.
12. Паламарчук О. Нова барва в театрі. *Український театр*. 1996. № 4. С. 11-12.
13. Пігель Ю. Сценічний костюм львівських театрів кінця XX – поч. XXI століття. Художні особливості та пошуки образності). Львів: Аз-Арт, 2009. 180 с., 58 іл.
14. Погорілець М. «Ісус, син Бога живого»: короткі зауваження щодо постановки п'єси Василя Босовича. *Неділя*. 1994. 15 лип. С. 7.
15. Про інсценізацію трилогії Богдана Лепкого «Мазепа»: роздуми-монологи заньківчан / Богдан Антків, Таїсія Литвиненко, Іван Бернацький, Борис Мірус, Богдан Козак. *Неділя*. 1995. 17 лют. С. 4.
16. Про «Наталку Полтавку», український характер, національну сценічну традицію та інше / Ліна Костенко, Наталія Чечель, Федір Стригун, Таїсія Литвиненко та ін. *Український театр*. 1994. № 2. С. 4-7, 27.
17. Садовська Г. Дві зустрічі з «Андресом». *Вільне життя*. 2000. № 136 (14029), 23 груд. С. 4.
18. Сасенко В. Поетична драма «Народний Малахій» Миколи Куліша. *Вісник Дніпропетровського університету ім. Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*. 2013. № 2 (6) 230. С. 229-236.
19. Сарапін В. «Наталка Полтавка» Івана Котляревського як національна художня опозиція до водевілю «Козак-стихотворец» Олександра Шаховського. *Рідний край*. 2009. № 2. С. 124-133.
20. Собуцька В. Шлях у безсмертя, або Реквієм Митрополитові. *Міст*. 2001. № 47. Груд. С. 11.
21. Шевченко Т. Примхливе життя львівської мільпомени. *Український театр*. 1993. № 4. С. 20-21.
22. Чужинова І. Quo vadis, Малахію? : [Біблійні ремінісценції у творах М. Куліша]. *Просценіум*. – Львів, 2007. № 1. С. 91-95.
5. Harbuziuk, M. V. (2007). Stage readings of Shakespeare's Hamlet tragedy in Lviv Theaters (1796–1997). Doctor's thesis. Kyiv : Karpenko-Karyi KNUVST [in Ukrainian].
6. Drak, A. (1989). Zankivchany are back in Kiev. *Ukrainskyi teatr*, 5, pp. 16–20 [in Ukrainian].
7. Iehorova, I. (2003). State treason with and without quotation marks. *Den*, 200, 5. [in Ukrainian].
8. Kolomiets R. (1993). Zankivchany. Anthology of theatrical passions. *Ukrainskyi teatr*, 1, pp. 2-4 [in Ukrainian].
9. Kuziakina, N. (1992). A generous summer of Mykola Kulish. *Ukrainskyi teatr*. 6, pp. 2-13 [in Ukrainian].
10. Lypova, H. (2015). Creativity of Taras Shevchenko and style tendencies of Ukrainian theater in the second half of twentieth century. *Studii mystetstvovnavchi*. 3, pp. 70-79 [in Ukrainian].
11. Osadchuk, T. (2017). Creativity of Fedor Stryhun in the context of theatrical culture of Ukraine in the last third of XX – beginning of XXI century. Doctor's thesis. Ivano-Frankivsk : Vasyl Stefanyk PU [in Ukrainian].
12. Palamarchuk, O. (1996). New color in the theater. *Ukrainskyi teatr*. 4, pp. 11-12 [in Ukrainian].
13. Pihel, Yu. (2009). Stage costume of Lviv theaters of the late XX – beginning. XXI century. Artistic features and the search for imagery. Lviv : Az-Art [in Ukrainian].
14. Pohorilets, M. (1994). «Jesus the Son of the Living God»: short remarks on the play by Vasyl Bosovych. *Nedilia*. 15.07, p. 7 [in Ukrainian].
15. On re-enactment of Bogdan Lepky's «Mazepa» trilogy: Reflections- Monologues of Zankivchan actors Bohdan Antkiv, Taisiia Lytvynenko, Ivan Bernatskyi, Borys Mirus, Bohdan Kozak. (1995). *Nedilia*. 17.02, p. 4 [in Ukrainian].
16. About «Natalka Poltavka», Ukrainian character, national stage tradition and more Lina Kostenko, Nataliia Chechel, Fedir Stryhun, Taisiia Lytvynenko. (1994). *Ukrainskyi teatr*. 2, pp. 4-7, 27 [in Ukrainian].
17. Sadovska, H. (2000). Two meetings with «Andrei». *Vilne zhyttia*. 136 (14029), p. 4 [in Ukrainian].
18. Saienko, B. (2013). The screening of the drama «Narodnyi Malakhii» by Mykola Kulish. *Visnyk of Alfred Nobel Dnipropetrovsk University : Philological Sciences Series*. 2 (6) 230, pp. 229-236 [in Ukrainian].
19. Sarapyn, V. (2009). «Natalka Poltavka» by Ivan Kotlyarevsky as National Artistic Opposition to Alexander Shakhovsky's Poem «Kozak-stykhotvoretts». *Ridnyi kraj*. 2, pp. 124-133 [in Ukrainian].
20. Sobutska, V. Way in immortality, or Requiem to Metropolita n. *Mist*. 2001. № 47. Grud. P.11.
21. Shevchenko, T. (1993). The moody life of the Lviv Melpomena. *Ukrainskyi teatr*. 4, pp. 20-21 [in Ukrainian].
22. Chuzhynova, I. (2007). Quo vadis, Malakhiiu?: Bible Reminiscences in the Works of M. Kulish. *Prostsenium*. 1, pp. 91-95 [in Ukrainian].

References

1. Bohdashevskiy, Yu. (1995). Stryhun: [Artistic portraits]. *Ukrainskyi teatr*, 2, pp. 22-25 [in Ukrainian].
2. Veselka, S. (1995). Where the Yatran twists steeply. *Nedilia*. 8.09, p. 4 [in Ukrainian].
3. Veselovska, H., Lavrentii, R. (2016). National Academic Ukrainian Dramatic Theater named after Maria Zankovetsky: Time and Destiny (1917–1944). Lviv: Kameniar [in Ukrainian].
4. Haidabura, V. (1991). Farewell to romance? *Ukrainskyi teatr*. 3, pp. 20–22 [in Ukrainian].

ОСВІТНІЙ ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ЛЮДСЬКОГО КАПІТАЛУ В УКРАЇНСЬКОМУ ЦИРКУ

У статті розкрито специфічні риси сучасної циркової освіти в Україні в контексті її взаємодії з виробництвом, обґрунтовано її першочерговість як чинника формування творчих кадрів, щодо яких визначено їх основоположну роль у структурі факторів виробництва загалом і людського капіталу зокрема.

Ключові слова: сучасна українська циркова школа, циркове виробництво, людський капітал, Київська муніципальна академія естрадного і циркового мистецтв.

In the article the modern Ukrainian circus arts education's peculiarity is considered in its interaction with the circus arts production; its priority in the forming of creative personnel is substantiated; the artistic personnel's priority in the structure of human capital is defined, as well as its (human capital's) prevailing among the production factors of the circus arts production is approved.

Keywords: modern Ukrainian circus arts school, circus arts production, human capital, Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts.

В статье раскрыты специфические черты современного циркового образования в Украине в контексте его взаимодействия с производством, обоснована его первостепенность как фактора формирования творческих кадров, в отношении которых определена их основоположная роль в структуре факторов производства в целом и человеческого капитала в частности.

Ключевые слова: современная украинская цирковая школа, цирковое производство, человеческий капитал, Киевская муниципальная академия эстрадного и циркового искусств.

Відповідно до традиційної класифікації, основними факторами будь-якого виробництва є *капітал* (споруди, устаткування), *земля* (сировина, природні ресурси), *технологія* (знання щодо найефективнішого способу виготовлення продукту) і *праця* [10, 132]. Якщо перші три складники є «підвидами» власне капіталу (матеріального й нематеріального), являючи собою *засоби виробництва*, то останній (працю) часто називають «людським капіталом». У сучасному розумінні, людським капіталом називають потенціал людських знань, навичок, умінь, фізичної й розумової енергії тощо, задіяних у суспільному виробничому процесі, як правило, з метою отримання доходу [12].

У застосуванні до цирку саме цей, особливий, вид капіталу набуває статусу головного фактора виробництва. До обґрунтування цієї тези повернемося трохи згодом. Наразі ж зазначимо, що корениться вона в феномені *творчості* як базової передумови й специфічної властивості цирку.

А творчість є суто людським, особистісним чинником.

Особлива вага мистецьких кадрів у організаційно-творчому процесі обґрунтовує *актуальність* розгляду теми їх формування й розвитку в українському цирку. Зараз, коли внаслідок хаотичних суспільно-економічних трансформацій в Україні ціла циркова галузь змагається за виживання, важливим є кожен організаційно-творчий аспект її функціональної системи, серед яких кадровий є першим і визначальним. Разом із тим, це питання практично не розроблене науковцями, особливо в частині українського циркового простору останніх десятиліть.

Конкретніше, *об'єктом* даного аналізу є творчі трудові ресурси українського цирку, джерела їх формування й передусім, професійна освіта, *предметом* — її особливості й значення як чинника формування людського капіталу, тоді як *завданнями* є, з одного боку, визначення місця мистецьких

кадрів у структурі трудових ресурсів цирку й вагу їх як фактора виробництва; а з іншого — висвітлення специфіки циркової фахової освіти на сучасному етапі, із метою пояснити взаємодію її з виробництвом у формуванні людського капіталу.

Тема досі не здобула наукового опрацювання, попри те, що деякі з праць опосередковано її торкаються. Науковці від економіки праці, якот: Т. Шульц, А. Сен, Н. Марушак, А. Шевчук та ін., розглядають сутність поняття «людський капітал», указують на провідну роль освіти; аспекти навчання видовищних мистецтв досліджують О. Безгін, А. Бернадська, І. Кочарян, О. Успенська тощо, — втім, поза межами циркознавства.

З іншого боку, визнані професіонали цирку Ю. Нікулін, В. Філатов, Е. Кіо, династії Дурових, Запашних, Х. Бургес (Hovey Burgess), З. Гуревич та багато інших цікавляться практичними аспектами підготовки артистів, жанровими її особливостями, оминаючи аналіз кадрової проблеми та її зв'язку з виробництвом. Праці знавців цирку — Є. Кузнецова, Д. Жандо (Dominique Jando), Р. Славського, Ю. Дмитрієва та інших — торкаються питань циркової освіти побіжно, з позицій історико-мистецтвознавчих. Написано чимало посібників із фахових дисциплін (М. Бауман, С. Кожевников, В. Барінов, О. Вадимов та ін.). Майже всі праці названих науковців є досить давніми (здебільшого середина ХХ ст.), вони не присвячені українському цирку й теоретичному осмисленню проблем підготовки кадрів. Нові статті українських авторів Д. Орла, Ю. Кашуби стосуються освіти у сенсі конкретних прийомів викладання вузькоспеціалізованих дисциплін у Київській міській академії естрадного та циркового мистецтв (КМАЕЦМ), раніше — Київське державне училище естрадного і циркового мистецтв (КДУЕЦМ). Із позицій педагогіки й психології розглянуто російську циркову освіту в дисертації В. Савіної (2001). Деякі відомості про українську циркову школу подають автори свіжих дисертацій про український цирк — Г. Курінна (2008), С. Шумакова (2015), М. Малихіна (2016). Корисними є дані першого очільника «Союздержцирку» Ф. Бардіана (1981) про діяльність московського «ГУЦЭИ» (абр. від рос. «Государственное училище циркового и эстрадного искусства»). Втім, як чинник кадрового забезпечення циркова освіта залишається нерозглянутою, зокрема, специфічні її ознаки, обумовлені (як і згадуваний вище основоположний статус мистецьких кадрів у градації факторів циркового виробництва) творчою спрямованістю цирку.

У широкому сенсі, творчий характер притаманний майже будь-якій професійній діяльності загалом, проте різною мірою для кожного фаху. Якщо класифікувати учасників циркового виробництва за ступенем наявності мистецької складової в їхній праці, ієрархія може мати такий вигляд (за наростанням):

- 1) адміністративно-управлінський і допоміжний персонал (керівники, канцелярія, бухгалтерія, адміністратори, завгосп, охорона, білетери та ін.);
- 2) виробничий блок художньо-постановочної частини (інженери, монтажники обладнання, майстри з виготовлення декорацій, бутафорії, реквізиту, костюмів тощо);
- 3) творчий блок художньо-постановочної частини (звукорежисери, освітлювачі, гримери та ін.);
- 4) допоміжний творчий персонал (репетитори, акомпаніатори, асистенти артистів тощо);
- 5) музиканти (оркестр);
- 6) постановники й автори (режисери-постановники, композитори, автори сценарію чи ідеї, художники, балетмейстери та ін.);
- 7) виконавський склад (артисти).

Аналіз значення кожної з груп у структурі циркового виробництва робить очевидною визначальну роль останніх двох: вони здатні створити й експлуатувати цирковий продукт (принаймні певні його форми) навіть без участі решти персоналу, а от навпаки, тобто без цих двох груп, ніякого цирку не існує взагалі.

Автори й постановники є творцями основоположного етапу — задуму, що лежить в основі будь-якого номеру чи вистави. Артистичний же склад є не просто робочою силою, а власне головним засобом виробництва: тіло виконавця і є тим «агрегатом», який, втілюючи задум авторів, під орудою постановників виробляє кінцевий продукт (наприклад, номер). Цікаво, що артист виступає водночас і предметом, і засобом праці (його зусилля в процесі створення номеру спрямовані на зміну самого себе). Таким чином, творчий працівник виконує функції не лише праці, а й частково капіталу і, крім того, прямо або опосередковано долучається до створення технології. Із цього випливає превалювання в цирковому виробництві людського капіталу й, зокрема мистецьких кадрів, над рештою виробничих факторів.

Серед основних шляхів поповнення виконавського персоналу в цирку можна виділити принаймні чотири:

- 1) виховання артистів безпосередньо в умовах виробництва (діти та вихованці циркових династій);

2) залучення перспективних виконавців із самодіяльних колективів (народні циркові студії та гуртки);

3) перекваліфікація спортсменів та вихованців системи спортивної освіти;

4) професійна підготовка кадрів у спеціалізованих навчальних закладах.

Останній пункт, тобто творча освіта, потребує окремого розгляду як, імовірно, найсуттєвіший фактор формування кадрів. Підготовка фахівців в умовах навчального закладу вбачається особливо ефективним процесом, оскільки ґрунтується на підходах, природно властивих освіті: науковості, методичності, практичності, систематичності, комплексності, цілеспрямованості, технологічності. На важливі переваги систематичної освіти вказують визначені законодавством її принципи, серед яких: інтеграція науки з виробництвом, взаємозв'язок з освітою інших країн, гнучкість і прогностичність, єдність і наступність систем освіти, органічний зв'язок із світовою та національною культурою й історією тощо [24, ст. 6]. Американський економіст Т. Шульц конкретизує цінність освіти, прирівнюючи її до форм капіталу. Отримана людиною освіта набуває ознак капіталу, адже, в кінцевому підсумку, використовується для створення благ та отримання доходу [28, 13]. Індійський нобеліант із економіки А. Сен іде далі, обстоюючи обов'язок держави створювати інститути розвитку людського капіталу (у т.ч. через освіту) й масштабно інвестувати в них, оскільки саме це передусім «економічному диву» [29, 44].

Якість кадрів зумовлена передусім рівнем кваліфікації, що, у свою чергу, залежить від низки чинників: як-от обдарованість, фізичні дані, працелюбність, практичний досвід та ін., головним же чином — від фахової освіти, яка є базовим джерелом знань, умінь, навичок, професіоналізму. Закономірно, що освіта є одностайно визнаною серед дослідників як один із найвагоміших компонентів трудового потенціалу [27, 50].

За умов дієвого зв'язку, що його тримає циркове виробництво із системою освіти, попит на тих чи інших фахівців, на окремі жанри, на певний репертуар і конкретні номери задовольняється оперативно, точно та якісно, що сприяє стабільному розвитку підприємства. Ф. Г. Бардіан наводить приклад 1950-х років, коли «Союздержцирк», відчувши дефіцит у кінних номерах і клоунаді, цілеспрямовано організував розвиток цих жанрів на базі Ленінградського та Московського цирків. Свою роль відіграла освіта: при Центральній студії циркового мистецтва одразу відкрилися курси

перепідготовки клоунів, а в «ГУЦЭИ» — відділення клоунади [1]. Результатом організаційних зусиль став розквіт названих жанрів наступними роками [7, 96] (тут і далі номер для даного видання сторінки вказано не за книжковим варіантом, а за нумерацією, створеною при розміщенні книжки на сайті).

Цінність системи професійної освіти полягає не лише в постачанні «основних засобів виробництва» — кваліфікованих артистів і режисерів, а й досить часто в забезпеченні цирків уже готовим продуктом: поставленим номером чи атракціоном. У системі «Союздержцирк» добре розуміли значення й місце фахової освіти в структурі циркового виробництва й максимально використовували її потенціал. Зокрема було напрацьовано вельми раціональну технологію планомірної інтеграції студентів у майбутні колективи, яка водночас забезпечувала постійний приплив нових номерів. Учні передостанніх курсів Московського циркового училища переглядала комісія «главку» й направляла їх для участі в реальних програмах циркових підприємств. Таким чином, студенти практикувалися й приживалися в майбутньому колективі ще на етапі навчання. На момент випуску в них уже був готовий номер — часто призер конкурсів різного рівня, аж до міжнародного. Продукт був якісним, адже, крім педагогів-постановників сценаріями опікувалися у Всесоюзній дирекції з підготовки нових програм, її ж коштом фінансувалася оплата реквізиту, костюмів, художнього оформлення, праці авторів репертуару й педагогів-режисерів. Це забезпечувало вигреш у часі й коштах: зазвичай на постановку номера треба рік-два, коли артист фактично в простій отримує платню за репетиційний період [1].

Слід окремо зазначити *рідкісність* явища систематичної циркової освіти: заклади на кшталт КМАЕЦМ або «ГУЦЭИ» є поодинокими навіть у світовому масштабі. Так склалося історично, внаслідок особливого підходу до цирку в СРСР. Як відомо, уперше циркові училища, здатні вести комплексну й базовану на науковій методиці підготовку артистів і режисерів цирку, з'явилися лише в ХХ ст. в РРФСР [11, 176–177]. Наочність успіхів нового підходу ілюструє видатна актриса Рина Зелена, що писала про «ГУЦЭИ»: «Слава тим, хто створював першу радянську циркову школу, тим, хто закінчив її, став майстром і допомагав готувати в школі нових і нових артистів усіх циркових жанрів. Циркове училище на вулиці Правди, слава тобі!» [9, 74] (номер сторінки за нумерацією на сайті).

Коли ж у 1962 р. московський виш «ГИТИС» (абр. від рос. «Государственный институт театрального искусства») відкрив циркову режисуру, це зумовило дещо парадоксальну ситуацію: вже у 1970-ті серед клоунів, фокусників, циркових режисерів та інших служителів арени з'явилися кандидати наук, переважно мистецтвознавства. Приділялася увага й економіці циркового виробництва: з 1960-х її обговорювали на науково-практичних конференціях, у т.ч. міжнародних; передові розробки поширювалися на соціалістичні країни, а із західними точилися дискусії, а інколи й обмін досвідом. Цирк СРСР вийшов на госпрозрахунок із рентабельністю, що дедалі зростала [3].

Радянський досвід наукового підходу до підготовки кадрів був предметом не наслідування, а радше зачудування (та й заздощів) у західних країнах, де держава цирк не фінансувала. Історик цирку Д. Жандо називав відкриття циркової школи в Москві 1927 р. «першим і важливим вкладом радянського уряду в укріплення цирку», і далі відзначав: «Училище це, приголомшливі досягнення якого очевидні, постачає артистів шістдесяті стаціонарним циркам Радянського Союзу, тридцяти шапіто та десяти об'єднанням «Цирк на сцені». Нерясно циркових училищ було навіть у країнах соцтабору: їх мали Чехословаччина, Угорщина, Польща та Болгарія [7, 94–96]. Тим часом СРСР постачав кадри й за кордон — як «товаришам», так і капіталістам [13].

Лише на межі 2000-х на Заході подекуди, зокрема в Австралії, відкриваються циркові освітні заклади, і навіть вищої освіти, причому в науковій літературі це іменують «новою концепцією», що знаменує еру «нового цирку» [28; 29].

УРСР започаткувала власну циркову школу з 1961 р. Виріши зі студії, нині заклад є вишем (КМАЕЦМ) і залишається єдиним в Україні за даним профілем. У решті ж республік Союзу ніколи не було циркових училищ.

Деякі з аспектів взаємодії з виробництвом у практиці КМАЕЦМ варті окремого розгляду, як такі, що розкривають специфіку освіти як чинника формування творчих кадрів.

Уже зі «студійного» періоду в закладі сформувався виражений прикладний профіль освітнього процесу. Результат навчання зорієнтувався на випуск не просто фахівця, а артиста з готовим номером, хоча це не передбачалося ні навчальним планом, ані кошторисом. Це виходило з розуміння, що роботодавець «оцінює саме номер і тільки через номер — якість роботи виконавця» [2].

На широкий потік була поставлена виконавча практика, яка популяризувала відповідні види мистецтв у широких верствах населення й давала змогу учням студії не лише гартувати виконавську майстерність перед реальним глядачем, а й призвичаїтися до реалій майбутньої гастрольної діяльності, яка є невід'ємним атрибутом творчого життя артиста. Лише за останню п'ятирічку (1971–1975) діяльності студії її концертні бригади дали понад сотню шефських концертів на заводах та в навчальних закладах, а також на виїздах у військові частини Київщини, до моряків Чорноморського флоту, Одеського військового округу й навіть Далекого Сходу. Так само підшефними були й колгоспи Київщини, Херсонщини, Тернопільщини, Дніпропетровщини, Криму, Ворошиловградщини (нині Луганщина) [25, арк. 6].

Усіляко заохочувалася участь студентів і випускників у фахових змаганнях усіх рівнів. Студія випустила чимало дипломантів та лауреатів всесоюзних і міжнародних конкурсів та оглядів, серед яких: Я. Вітебський, М. Руденко; вихованці братів Ялових — Ю. Поздняков, В. Чернов, В. і Г. Пастухови та ін. [4, арк. 11–20].

Із середнім контингентом у 60 учнів віком від 16-ти до 25 років, студія випускала раз на два роки близько 50 артистів, із них «цирковими» були, в кращому разі, щотретій або щочетвертий. Основна частина випускників ішла Укрконцертові, інших розподіляли в облфілармонії й творчі колективи не лише України, а й Росії, Білорусії та інших республік. «Циркові» ж призначалися передусім для системи «Союздержцирку»: у стаціонарні цирку, шапіто, пересувні («Цирк на сцені»), Московський цирк на воді тощо, але потребу в них мали й філармонії, мюзик-холи, естрадні театри й навіть ансамблі військових округів та флоту. Загалом студія випустила близько 400 фахівців, здійснивши сім випусків, перший із яких — 1963 року, останній — 1975 [4, арк. 11–20].

Велика частина кадрів працювала за межами України, тим часом Мінкультури УРСР звітувало, що студія не встигає задовольнити потреби 25 українських облфілармоній, які змушені були поповнювати штат самодіяльними виконавцями. Ще гострішою залишалася кадрова проблема на манажах. Як згадувалося, циркові навчальні заклади були тільки в Росії, і випускники їхні для роботи в Україні не планувалися [4, арк. 5].

На базі студії 1975 року відкривалося КДУЕЦМ. Щорічний набір становив 50 учнів на базі восьмирічної середньої школи [4, арк. 1–2], з яких 30 відводилося на естрадне відділення і 20 — на цир-

кове. Втім, розділення спеціалізацій на естрадні й циркові є досить умовним, адже до естради в різні роки відносили такі притаманні цирку спеціалізації, як ілюзія, ексцентрика, клоунада, пантоміма тощо. Відтак виник туманний термін «оригінальний жанр», до якого спершу відносили всі циркові номери, призначені для естради, а згодом «такий собі синтез пантоміми, хореографії, майстерності актора й елементів якоїсь циркової спеціалізації» [2]. Отже, за умов щорічного випуску кількість випускників зросла порівняно зі студією майже вдвічі. У прогнозі до 2000 р. передбачалося довести план щорічного набору до 100 при загальному контингенті в 400 учнів [17, арк. 2].

Концепцією училища було передбачено навчання за двома циклами водночас — спеціальним та загальноосвітнім, з метою дати учням повну середню освіту й професійну підготовку артиста. Кількість учнів у групах не перевищувала 10–15 осіб. Навчання було безкоштовним. Абітурієнти мали володіти яскравими професійними даними та міцним здоров'ям. Професійні дані перевірялися під час попередніх консультацій. Крім групових занять за загальноосвітніми й теоретичними дисциплінами, було передбачено індивідуальні, на яких педагог допомагав окремому учневі відпрацьовувати навички за спеціальністю. За необхідності викладачі давали додаткові уроки учням, які відставали. Потреби навчального процесу покривав не лише викладацький склад, а й навчально-допоміжний: концертмейстери, акомпаніатори, ілюстратори, лаборанти [23].

Популярність навчального закладу серед абітурієнтів була високою. Так, досить типовою є картина вступної кампанії 1986 р., де 415 осіб претендували на 60 місць, тобто майже сім до одного [8, арк. 4]. Деякі спеціальності були особливо популярними. Приміром, 1985 р. найвищими були конкурси на акробатику (109 абітурієнтів на 12 місць), гімнастику (32 на 2), ексцентричний танець (27 на 2), музичної ексцентрики (75 на 4), куплетів та конферансу (41 на 5) [21, арк. 2].

Зазвичай уже в першому турі відсіювалася третина, а до третього (останнього) доходила чверть претендентів. Більші шанси мали вихованці циркових студій. Так, у звіті приймальної комісії 1985 р. відзначався високий рівень підготовки, що їх забезпечували студії м. Біла Церква (кер. Г. та А. Бандур), м. Балаково Саратовської обл. (кер. Б. Мамонов), Будинку культури київського заводу «Арсенал» (кер. В. Рахштейн), міст Львова, Донецька, Новомосковська [21, арк. 2].

Серед вступників чималий відсоток припадав на вихідців із інших республік. Так, у вступній кампанії 1985 р. із 37 зарахованих на базі неповної середньої освіти 8 (тобто понад 20%) були з інших республік, 13 — з інших областей України, 16 — із Київщини та з м. Києва [26, арк. 4]. Проте ще вищий відсоток випускників розподілявся для роботи поза межами України. Приміром, у 1979 р. третина випускників залишилася працювати в м. Києві, 36,1% — в інших регіонах України й понад третина (36,6%) вибули за направленням на роботу за межі УРСР [17, арк. 3].

Якість здібностей абітурієнтів, ступінь їхньої попередньої підготовки багато в чому є визначальною щодо рівня майбутньої кваліфікації спеціаліста, тому в училищі окремо опікувалися тим, щоб максимально сприяти претендентам у підготовці до вступу. Профорієнтаційні консультації проводила постійна комісія задовго до приймальної кампанії; упродовж усього року відбувалися зустрічі педагогів із вступниками для прослуховування й перегляду, а відтак абітурієнтам надавалися поради й методична допомога [16, арк. 4].

Училище, що за своєю специфікою мало риси мистецького підприємства (бо постійно готувало вистави, номери та атракціони, у т.ч. призначені для масового показу), облаштувало власну майстерню з виготовлення й ремонту реквізиту. Хоча функціонувала вона епізодично, адже бракувало належного приміщення, обладнання, матеріалів, а також майстрів, функції яких «на ентузіазмі» виконували деякі викладачі з фаху, що керували роботою учнів [8, арк. 19].

У 1980 р. в структурі закладу з'явилася художня рада. Згодом була введена й посада художнього керівника (часто ним був директор). Як і на будь-якому реальному підприємстві виконавських мистецтв, худрада затверджувала літературний та музичний матеріал, а також сценарні заявки на випускні номери (для екзамену зі спеціальності), оцінюючи їх за низкою критеріїв, як-от: художня цінність, ідейна спрямованість, режисерський задум, відповідність репертуару можливостям виконавця тощо. Організовувала показ випускних номерів майбутнім роботодавцям, що сприяло розподілу фахівців одразу ж після випуску.

Дипломні проекти піддавалися особливо ретельному контролю: ними в училищі опікувалися на всіх рівнях: від репертуарної й циклових комісій, художньої й методичної рад до директора. У результаті досягався стовідсотковий їх захист і придатність до впровадження у виробництво. Так, із великими складнощами відбувалася під-

готовка до першого випуску (1979 р.): треба було подолати брак репертуару, ескізів до костюмів, талановитих педагогів-постановників. Попри перешкоди, кожному випускникові було підготовлено від одного до трьох робочих номерів, із якими можна було розпочинати професійну діяльність на підприємствах, куди вони направлялися по завершенню навчання. Кожному було пошито костюми й виготовлено реквізит [15, арк. 17].

На відміну від московського, київське училище не фінансувалося «Сюздержцирком». Перший ювілей (1985 р. виповнилося 10 років КДУЕЦМ) воно зустрічало без власного приміщення, орендуючи розрізнені спортзали й навчальні площі, розкидані містом; як і не мало ні власного манежу, ані залів, придатних для підготовки висотних циркових спеціальностей. Однак тут самотужки виготовляють унікальний реквізит, створюють сценарії й здійснюють постановки цілком «робочих» номерів та вистав, адже саме вони презентують професійний рівень вихованців на звітних концертах, на які приїздять «покупці» — майбутні роботодавці [2].

Якість випускних номерів традиційно залишалася пріоритетним завданням й наступними роками. До прикладу, 31 із 48 дипломних робіт випускників 1987 р. отримала найвищий бал. Серед талановитих педагогів-постановників того часу відзначалися М. Баранов, А. Асланьян, Т. Гарань, М. Лич, В. Крюков, В. Кувшинов, А. Підгорний, Ф. Микитюк, В. Яловий та багато інших [8, арк. 18].

Навчально-виробнича практика виступила одним із тих факторів, що надали училищу рис реального підприємства. Мета її — поставити учнів в умови, максимально наближені до виробничих. Як і на реальному підприємстві, від них вимагалася серйозна робота на професійному рівні, а від педагогів — навички з організації творчо-виробничого процесу. Крім того, було введено завідувача практикою, який опікувався всіма виробничими етапами. Він готував плани й звіти щодо практики, шукав для неї бази, домовляючись із керівниками зацікавлених установ (філармоній, цирків, театрів тощо); брав участь у формуванні концертних бригад, визначенні для них режисерів, педагогів, бригадирів груп та забезпечував їхній інструктаж. Спільно з головами циркових комісій та худардою опікувався підготовкою й відбором номерів для практики. Відтак стежив за станом готовності програм і надавав консультації щодо організаційних питань. Завідувач практикою відповідав і за всі супутні питання матеріально-технічного й документального забезпечення:

оформлював списки бригад, репертуарні листи, заявки на проїзні квитки тощо. Для об'єктивнішого оцінювання якості виробничого навчання вівся журнал відгуків за результатами практики. Також завпрактикою організував позапланові виїзні вистави на замовлення підприємств, військових частин та підшефних установ, що слугували додатковими майданчиками для вдосконалення виконавського рівня [22, арк. 22–23].

В умовах радянської економіки функціонувала система планового розподілу молодих фахівців й направлення їх після випуску в конкретну установу для роботи. Це давало змогу підприємствам ґрунтовніше планувати свою діяльність, а випускникам бути впевненими в майбутньому працевлаштуванні. Державна кваліфікаційна комісія під час держіспитів складала коротку характеристику на кожного з випускників і висловлювала пропозицію щодо можливого направлення. Разом із тим, як свідчить статистика другої половини 1980-х, у середньому чверть випускників працевлаштовувалася самостійно. Близько 40% вихованців КДУЕЦМ направлялися поза системою Мінкультури УРСР [8, арк. 33].

Осібним чином організовано було кадрове постачання «Союздержцирку», яке мало своєрідне «право першої ночі». Директори училища й Київського цирку на основі попереднього перегляду готували перелік рекомендованих випускників і запрошували з Москви комісію представників художнього відділу та Всесоюзної дирекції для остаточного відбору [5, арк. 12].

Із початку 1990-х КДУЕЦМ постає перед потребою зміни підходів до організації діяльності, оскільки державне фінансування постійно й стрімко зменшується. Приміром, 1994–95 років училище мало змогу оплачувати цим коштом роботу лише 10–15 з понад 70 викладачів [6, арк. 1–5]. Головним завданням стає збереження закладу в умовах невизначеності, викликаній розформуванням «Союздержцирку» й розбалансуванням циркового конвеєра. Втім, на зміну колишньому союзному главку приходить державне об'єднання «Укрдержцирк», з яким училище тримає зв'язок. Творча робота триває: влаштовуються щорічні презентації училища та творчі звіти у вигляді концертів у Будинку актора, як за окремими цикловими комісіями, так і загальноучилищні — попри нові виклики, аж до загрози призупинення занять через чергове виселення закладу в 1995 р. [18; 19; 20].

1999 року училище стає коледжем, а з 2008-го — Київською муніципальною академією естрадного та циркового мистецтва (КМАЕЦМ). За

цей період здобуває власне приміщення, набуває статусу вищого навчального закладу IV рівня акредитації, започатковує практику відкритих випускних шоу. Особливого розвитку академія набула останнім часом під орудою нинішнього її очільника В. Корнієнка: ґрунтовно оновлено матеріально-технічну базу, до викладання залучено заслужених митців, введено освітній рівень магістра, запроваджено заочну форму навчання, створено умови для навчання іноземних студентів.

Щорічні гала-концерти нині проходять масштабно — на арені Національного цирку України. Практика публічних випускних звітів є традиційною в навчальному закладі, адже почала формуватися ще за часів заснування училища. Так, уже перший випуск 1979 р. як іспит зі спеціалізації представив концерт-екзамен на сцені Київського театру оперети, відкритий для сторонніх глядачів. Як зазначала державна екзаменаційна комісія, вистава зацікавила аудиторію й були б доречними ще 3–4 додаткові публічні покази, що, крім іншого, популяризувало б діяльність училища [14, арк. 2]. Набуваючи з роками дедалі більшого розмаху, такі вистави перетворилися на резонансну подію мистецького життя, слугуючи своєрідним «міжнародним ярмарком фахівців»: окрім глядачів і гостей, їх відвідують антрепренери вітчизняних і закордонних підприємств, аж до канадського цирку Дю Солей, які «контрактують» перспективних виконавців до власного штату.

Підсумовуючи викладене, можна дійти наступних висновків.

Заклад освіти виконавського мистецтва й, зокрема, циркового, має специфічні відмінності, що відрізняють його від більшості інших освітніх установ. Передусім це *поєднання ознак навчального закладу й реального виробництва*. Будучи ланкою, що з'єднує освітню сферу з виробничою, такі заклади належать водночас до них обох. Це своєрідний «учбовий комбінат», який не лише формує кваліфіковані кадри, а й здійснює виробничу діяльність: продукує готові номери, атракціони, створює цілісні шоу-програми, які виконуються перед глядачами в масовому масштабі. Відповідно, в його організаційній структурі з'являються позиції й підрозділи, властиві підприємствам видовищних мистецтв: художній керівник, худрада, завідувач виробничою практикою (виконує функції, властиві прокатній агенції), художня майстерня тощо.

Піку свого виробничого прояву фахова освіта досягає в практиці «Союздержцирку», що цілеспрямовано курує й фінансує постановку номерів

і атракціонів силами учнів та педагогів у московському училищі, роблячи його повноцінним виробничим підрозділом.

Іншою специфічною рисою є яскраво *виражений творчий та екстремальний характер професії*, що їх дає заклад циркової освіти. Цим зумовлена низка особливостей процесу відбору й навчання:

1) Особливі вимоги до абітурієнтів. Вони повинні мати яскраві артистичні здібності й обдарування, виразні зовнішні дані, міцне здоров'я, серйозну спортивну підготовку та юний вік. З огляду на майбутній режим постійних гастролей, вимагається й особлива психологічна витривалість і здатність знаходити спільну мову з будь-яким колективом. Крім того, вступникам потрібна серйозна попередня спортивна підготовка.

2) Вимагається надзвичайна інтенсивність навчального процесу й відповідна витривалість учнів: студенти буквально днюють і ночують у закладі, бо, окрім занять, постійно задіяні в репетиційному процесі, а багато хто поєднує повноцінну зайнятість у цирковому колективі з навчанням за умовами денного відділення, що, звісно, є серйозним навантаженням.

3) Опанування творчої професії неможливе без особистої роботи з кожним із учнів. Індивідуальні заняття з викладачами є об'єктивною потребою й становлять обов'язковий блок навчального плану.

4) Процес навчання артистів потребує максимального наближення до виробничих умов, що реалізується через концерти виробничої практики, участь у фахових фестивалях і конкурсах, а також у культурно-мистецьких подіях громади тощо.

Таким чином, у статті розкрито характерні риси циркової освіти в Україні в контексті її взаємодії з виробництвом, обґрунтовано її першочерговість як чинника формування творчих кадрів, щодо яких визначено їх основоположну роль у структурі факторів виробництва загалом і людського капіталу зокрема. Поза розглядом свідомо залишені кількісні показники на кшталт статистики щодо відтоку випускників української циркової школи за кордон або співвідношення артистів із цирковою освітою та без неї в українських колективах. Ці завдання не входять у дослідження, бо інформативність їх у даному контексті низька. Розуміння ж якісної природи освітнього чинника, його специфіки є корисним для укріплення органічного зв'язку між цирковими школою та підприємством — задля формування надалі дієвих

механізмів виводу галузі з кризи, а відтак створення оптимальних умов для повноцінної реалізації багатого потенціалу українського цирку, як творчого, так і економічного.

Джерела та література

1. Бардиан Ф. Г. Организация и планирование циркового производства [Электронный документ]. В мире цирка и эстрады [Сайт]. М. : ГИТИС, 1981. 89 с. URL : <http://www.ruscircus.ru/science/orgcirc.shtml> (дата обращения: 28.11.2018). [без нумерации страниц].
2. Бурцева Н. Становление школы Киевского государственного училища циркового и эстрадного искусства [Электронный ресурс]. Журнал Советская эстрада и цирк. Январь, 1986 г. В мире цирка и эстрады [Сайт]. URL: http://www.ruscircus.ru/kgucei_672 (дата обращения: 10.12.2018).
3. Ганжа А. Цирк в культурной политике позднего СССР [Электронный ресурс]. 18.05.2018. URL: <https://postnauka.ru/video/86720> (дата обращения: 10.12.2018).
4. Документ об организации училища 01.07–27.08.1975. ЦДАМЛИ Украины (Центр. гос. архив-музей литер. и искусства Украины). Ф. 1351. Оп. 1. Дело 2.
5. Документ про роботу Державної кваліфікаційної комісії 21.03–28.06.1985. ЦДАМЛИ України (Центр. держ. архів-музей літер. і мист. України). Ф. 1351. Оп. 1. Т. 2. Спр. 262.
6. Документ про роботу Художньої ради 23.03.1995 (Там само). Спр. 361.
7. Жандо Д. История мирового цирка. [Электронный ресурс]. М. : Искусство, 1984. 192 с.. URL : <https://www.rulit.me/books/istoriya-mirovogo-cirka-read-470855-1.html> (дата обращения: 18.12.2018) [137 с.].
8. Звіт про роботу училища 1986–1987 навч. р. ЦДАМЛИ України. Ф. 1351. Оп. 1, т.2. Спр. 274.
9. Зеленая Р. Цирк / Разрозненные страницы. [Электронный ресурс]. М. : STD, 1987. 448 с. URL : <https://www.litmir.me/br/?b=158261&p=74> (дата звернення: 25.02.2019) [86 с.].
10. Косік А. Ф., Гронтковська Г. Е. Мікроекономіка : навч. посіб. 2-ге вид., перекр. та доп. К. : Центр учбової літератури, 2008. 438 с.
11. Малихіна М. А. Професійна циркова освіта в Україні: історико-мистецтвознавчий аспект. Альманах «Культура і Сучасність». Серія «Мистецтвознавство». Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2012. № 1. С. 174–179.
12. Марущак Н. П. Людський капітал як фактор розвитку економіки України. [Електронний ресурс]. Вінницький торговельно-економічний інститут КНТЕУ. URL : http://www.rusnauka.com/SND/Economics/14_maruschak%20n.p..doc.htm (дата звернення: 25.02.2019).
13. Организация циркового производства за рубежом. [Электронный ресурс]. В мире цирка и эстрады [Сайт]. URL: <http://www.ruscircus.ru/orgrub> (дата звернення: 25.02.2019).
14. Отчет о работе председателя Государственной экзаменационной комиссии за 1979 г. ЦДАМЛИ Украины. Ф. 1351. Оп. 1. Дело 84.
15. Отчет о работе училища за 1978–1979 учебный год. (Там же). Ф. 1351. Оп. 1. Дело 55.
16. Отчет о работе училища за 1980 г. и 10-ю пятилетку. (Там же). Дело 101.
17. Паспорт училища на 1979 г. (Там же). Дело 68.
18. План основных навчально-методичних заходів на 1992–1993 н.р. (Там само). Ф. 1351. Оп. 1, т.2. Спр. 339.
19. План основных навчально-методичних заходів на 1993–1994 н.р. (Там само). Спр. 350.

20. План основних навчально-методичних заходів на 1994–1995 н.р. (Там само). Спр. 363.
21. План прийому і випуску студентів і звіт про його виконання. 1985–1986 н.р. (Там само). Спр. 263.
22. План работы училища на 1979–1980 г. (Там же). Ф. 1351. Оп. 1. Дело 73.
23. Положение об училище, утвержденное 12.01.1978 г. (Там же). Дело 50.
24. Про освіту : Закон України від 05.09.2017 р. № 2145-VIII. Дата оновлення: 19.01.2019. База даних «Законодавство України» ВР України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19> (дата звернення: 02.03.2019).
25. Справки, информации о деятельности училища. 30.07–11.09.1975. ЦДАМЛИ Украины. Ф. 1351. Оп. 1. Дело 4.
26. Статистичний звіт про чисельність, розподіл і склад студентів на початок 1985–1986 н.р. (Там само). Ф. 1351. Оп. 1, т. 2. Спр. 265.
27. Шевчук А. В. Регіональні освітні системи: теорія, методологія, практика інноваційного розвитку. Львів : Інститут регіональних досліджень НАН України, 2013. 463 с.
28. Baile, A. & MacMahon, C. (2018). Exploring talent identification and recruitment at circus arts training and performance organizations. *High Abilities Studies*. 29(2). Pp. 213–240. DOI: 10.1080/13598139.2018.1518776.
29. Burt, J. & Lavers, K. (2017). Re-imagining the development of circus artists for the twenty-first century. *Theatre, Dance and Performance Training*. 8(2), Pp.143–155. DOI: 10.1080/19443927.2017.1316305.
30. Schultz, T. (1960). Capital Formation by Education. *Journal of Political Economy*. № 6. Pp. 571–583.
31. Sen, A. (1990). Development as Capability Expansion. *Human Development and the International Development Strategy for the 1990s*. London, Macmillan.

References

1. Bardian, F. G. (1981). [Circus Arts Production Organizing and Planning]. V mire tsirka i estrady. Moscow, GITIS. 89 p. URL: <http://www.ruscircus.ru/science/orgcirc.shtml> (accessed: 28.11.2018) [no page numbers]. [in Russian].
2. Burtseva, N. (1986). [Formation of the Kiev State School of Variety and Circus Arts]. Sovetskaya estrada i tsirk. January. URL: http://www.ruscircus.ru/kgucei_672 (accessed: 10.12.2018) [in Russian].
3. Ganzha, A. (2018). [Circus Arts in the late USSR cultural politics]. URL: <https://postnauka.ru/video/86720> (accessed: 10.12.2018) [in Russian].
4. Documents about the School's organization. (1975). Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine. Fund 1351. Description 1. File 2. [in Russian].
5. Documents about the State Qualification Commission work. (1985). (Ibidem). Description 1, vol. 2. File 262. [in Ukrainian].
6. Documents about the Art Council work. (1995). (Ibidem). File 361. [in Ukrainian].
7. Jando, D. (1984) [World Circus Arts History]. Moscow, Iskustvo. 192 p. URL : <https://www.rulit.me/books/istoriya-mirovogo-cirka-read-470855-1.html> (accessed: 18.12.2018). [137 p.]. [translated from French into Russian].
8. Report about the School work. (1986-1987). Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine. Fund 1351. Description 1, vol. 2. File 274. [in Ukrainian].
9. Zelenaya, R. (1987). [Circus / Separated pages]. Moscow, STD. 448 p. URL : <https://www.litmir.me/br/?b=158261&p=74> (data zvernennya: 25.02.2019). [86 p.]. [in Russian].
10. Kosik, A. F. and Hrontkovska, H. E. (2008). [Microeconomics]. Kyiv, Tsentr uchbovoi literatury. 438 p. [in Ukrainian].
11. Malichina, M. A. (2012). [Professional circus education in Ukraine: historical and art-related aspect]. Almanac «Culture

- and Contemporaneity». Ser. «Art-Studies». National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. Issue 1. P. 174–179 [in Ukrainian].
12. Marushchak N. P. [Human capital as an Ukrainian economics' development factor]. Vinnytskyi torhovelno-ekonomichniy instytut KNTEU. URL : http://www.rusnauka.com/SND/Economics/14_maruschak%20n.p..doc.htm (accessed: 25.02.2019) [in Ukrainian].
 13. [Circus Arts Production Organizing abroad]. V mire tsirka i estrady. URL: <http://www.ruscircus.ru/orgrub> (accessed: 25.02.2019) [in Russian].
 14. Report on the State Examination Commission Chairman work. (1979). Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine. Fund 1351. Description 1. File 84 [in Russian].
 15. Report on the School's work. (1978–1979). (Ibidem). File 55 [in Russian].
 16. Report on the School's work for the 1980 sch. y. & 10th five-year plan implementation (1980). (Ibidem). File 101 [in Russian].
 17. Passport of the School. (1979). (Ibidem). File 68 [in Russian].
 18. Plan of main educational-methodical activities. (1992–1993). (Ibidem). Fund 1351. Description 1, vol. 2. File 339 [in Ukrainian].
 19. Plan of main educational-methodical activities. (1993–1994). (Ibidem). File 350 [in Ukrainian].
 20. Plan of main educational-methodical activities. (1992–1993). (Ibidem). File 363 [in Ukrainian].
 21. Students' admission and graduation plan and report on its implementation. (1985–1986). (Ibidem). File 263 [in Ukrainian].
 22. School's work plan. (1979-1980). (Ibidem). Fund 1351. Description 1. File 73 [in Russian].
 23. Regulation of the School (January 12, 1978). (Ibidem). File 50 [in Russian].
 24. [Law of Ukraine on Education from September 5, 2017, № 2145-VIII]. (2017). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19> (accessed: 02.03.2019) [in Ukrainian].
 25. References, information about the activities of the School. (1975). Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine. Fund 1351. Description 1. File 4 [in Russian].
 26. Statistical report about the number, distribution and composition of students at the school year beginning. (1985-1986). (Ibidem). Fund 1351. Description 1, vol. 2. File 265 [in Ukrainian].
 27. Shevchuk, A. V. (2013). [Regional Education Systems: Theory, Methodology, Practice of Innovative Development]. Lviv, Instytut rehionalnykh doslidzhen NAN Ukrainy. 463 p. [in Ukrainian].
 28. Bailey, A. & MacMahon, C. (2018). Exploring talent identification and recruitment at circus arts training and performance organizations. *High Abilities Studies*. 29(2). Pp. 213–240. DOI: 10.1080/13598139.2018.1518776.
 29. Burt, J. & Lavers, K. (2017). Re-imagining the development of circus artists for the twenty-first century. *Theatre, Dance and Performance Training*. 8(2), Pp.143–155. DOI: 10.1080/19443927.2017.1316305.
 30. Schultz, T. (1960). Capital Formation by Education. *Journal of Political Economy*. № 6.
 31. Sen, A. (1990). Development as Capability Expansion. *Human Development and the International Development Strategy for the 1990s*. London, Macmillan.

МОНТЕАТР ПЕРЕД МІКРОФОНОМ У КОНТЕКСТІ МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА

У статті розглядається монотеатр як актуальний напрям не лише драматичного театру, а й театру звукової драматургії, який розширює творчу палітру актора, допомагає глибніше проявити й увиразнити свою творчу індивідуальність, зокрема, і в контексті виконавської майстерності актора. Відстежується історичний шлях зародження моно'єси у жанрі оригінальної радіодрами та адаптації літературних творів.

Ключові слова: монотеатр, монодрама, моновистава, слово, монолог, радіодрама, радіоп'єса, потік свідомості, радіосповідь.

The article considers the mono-theatre as a relevant direction of not only dramatic theatre, but also theatre of sound dramaturgy, which expands the creative palette of the actor, helps to more deeply show and express creative personality, in particular, in the context of the performing mastery of the artistic speech. The historical path of origin of mono-play in the genre of original radio drama and adaptation of literary works is traced.

Keywords: mono-theatre, monodrama, mono-play, word, monologue, radio-drama, radio-play, flow of consciousness, radio-confession.

В статье рассматривается монотеатр как актуальное направление не только драматического театра, но и театра звуковой драматургии, который расширяет творческую палитру актера, помогает глубже проявить свою творческую индивидуальность, в частности, и в контексте исполнительского мастерства актера. Прослеживается исторический путь зарождения монопьесы в жанре оригинальной радиодрамы и адаптации литературных произведений.

Ключевые слова: монотеатр, монодрама, моноспектакль, слово, монолог, радиодрама, радиопьеса, поток сознания, радиоисповедь.

Один зі шляхів розвитку сучасного театру — це популяризація здобутків виконавської майстерності, репрезентація можливостей універсальної мови театру, сприяння інтеграції до світового театрального процесу шляхом не реставрації, а пошуку їхнього розвитку в сучасному мистецькому просторі, коли руйнуються штампи, інертність заради переосмислення світових театральних ідей, заради виявлення больових точок життя і залучення публіки до роздумів.

Починаючи з кінця 80-х років ХХ століття, в Україні виокремлюється і активно розвивається така форма театрального мистецтва як моновистава, яка обумовила розвиток жанру монодрами, жанру із єдиним суб'єктом дії, що дало поштовх розвиткові камерних театрів, котрі допомагають акторові проявляти і увиразнювати свою індивідуальність шляхом глибинного відчуття Слова,

виразності мовлення, адже Мова здатна розкрити, збудити талант мислення і талант дії, реформує думку, бачення, світосприйняття Людини.

Ці процеси обумовили і розвиток фестивального руху в цьому напрямку, який став складовою міжнародних театральних процесів.

Моновистави є в репертуарі більшості провідних майстрів драматичної сцени. Щойно актор чи актриса входять в етап творчої зрілості, неминує виникати бажання створити моновиставу, бо моновистава — це найвищий рівень акторської майстерності. Як правило, до цієї форми звертаються актори, які тяжіють до глибоко психологічного театру, які здатні душевним камертоном обирати сповідальну ноту і довіряють їй творення світу. У цю сповідальну подорож беруть із собою лише одного побратима — своє «я», усвідомлюючи, що ризикують зійти на одноманітність, бути нудними

або повчальними. Актори, які відчувають у собі силу і впевненість бути цікавими, тривожними, а часом по-шекспірівськи монументальними або ж іронічними і навіть смішними.

Стрімке зростання кількості камерних сцен у державних і недержавних театрах сприяє цьому. Камерна сцена — це своєрідний рентген для виконавця. Вона виявляє мотиви його вчинків, слів, жестів, міру обдарованості актора, його культуру в ставленні до професії, вміння синтезувати власний творчий стиль із життєдайною енергією мистецтва. Камерна сцена — це можливість створити, передати через власне «я» простір, пронизаний відчуттям дисгармонії сучасного світу і, водночас, організувати власний гармонійний театральний космос.

Камерна сцена — простір, де гостро перетинаються інтереси драматурга й актора. Може, тому часто-густо актори виступають авторами своїх вистав. І першочерговий предмет їхнього дослідження — особистість з правдивими пристрастями, активна життєва позиція, прагнення до філософського осягнення буття людини в світі. Основний ключ моновистав — особистість у всій повноті стосунків, почуттів, духовних надбань людства.

У жанрі монотеатру яскраво, самотньо, неповторно працюють актори: Ольга Бразинська і Олександра Галицька (м. Дніпро), Богдан Козак, Лідія Данильчук, Святослав Максимчук, Наталя Половинка (м. Львів), київські майстри — Вікторія Васалатій, Лариса Кадирова, Ірина Кліщевська, Олег Комаров, Петро Миронов, Лариса Недін (авторка статті), Галина Стефанова, Михайло Фіца, Галина Яблонська; у Херсоні — Любов Калюжна, а також Олена Ластівка, Тетяна Крижанівська у Черкасах. І цей перелік можна продовжити.

Завдяки Міжнародному театральному фестивалю монодрам «Марія» (засновниця і організатор — народна артистка України Лариса Кадирова) український глядач мав змогу в різні роки бачити моновистави акторів з інших країн: Шовгі Гусейнов (Азербайджан), Марія Захаревич, Галина Дзягілева, Олена Дудич (Білорусь), Нора Бадалян (Вірменія), Марія Відаль (Іспанія), Біруте Мар (Литва), Юні Дар (Норвегія), Пітер Чижмар (Словаччина–Великобританія), Віктор Лафорович, Ельжбета Левак, Барбара Дзекан (Польща), Джікан Бикмаз (Туреччина) тощо.

У моновиставі актор сам на сам із публікою. У цьому монодіалозі він безмежно зрозумілий, бо відвертий, чесний, висловлює те найглибше, що може розіграватись у душі людини. У своє творін-

ня вкладає все, що у нього є ідеального і трагічного, чесного та іронічного. Ось чому моновистави здебільшого глибоко драматичні й дуже рідко мають розважальний, комедійний характер.

Розмірковуючи про сучасне мистецтво, не варто ігнорувати той факт (він очевидний), що естетичні погляди, смаки сучасної людини формуються під впливом електронних засобів масової комунікації. Соціальні мережі надають можливість відстежувати події в будь-якій частині світу. Це впливає на всі сфери життєдіяльності. У сучасної людини процес усвідомлення подій забирає набагато менше часу. Ця здатність народилась під впливом телебачення, насамперед, радіо і гаджетоманії. Молодь має «кліпове» мислення. Сучасна вистава підвладна логіці, яка прийшла до нас із кінематографа. Логіка монтажу без послідовних переходів, умотивування переходу одного епізоду в інший, відповідно і сцен та сюжетних ліній. Виникла нова якість побудови вистав. Та й у сучасних п'єсах значною мірою враховано принцип поєднання елементів, раніше несумісних. Це особливість сучасного театру, сучасної драматургії. Ці процеси змінили не лише глядацьке сприйняття, а й змусили режисерів вдаватися до нових форм, вплинули на акторську техніку. Як засвідчує практика, базова акторська школа в Україні єдина. Коли актори з різних причин переходять з одного театру до іншого, вони легко адаптуються в новому колективі. Їх об'єднує базова школа, професійне виховання, побудоване на засадах психологізму, вмінні відтворювати життєву правду художніми засобами. Різняться лише способи. Та оскільки театр не може існувати поза обставинами часу, сталися певні зміни у виконавській манері. Вміння відчувати сьогодення, бути органічним у ньому, «своїм» — запорука визнання. Прослуховуючи фондові записи 30-х, 60-х, 80-х років, ловиш себе на думці, що актори дуже відрізняються за манерою гри від сьогоднішніх, це відмінне бачення правди. Сьогодні еталон змінився. Мине 10–20 років, він знову зміниться. Сучасний актор здатен працювати й органічно почувається і на театральній сцені, і на телебаченні, на радіо, і в кіно. А це не так легко, як здається на перший погляд. Актор опановує суміжні професії. Питання самовдосконалення кожен актор вирішує для себе сам. Це справа індивідуальна. У будь-якій професійній сфері цінуються професіонали, а це зобов'язує працювати над собою.

Інформаційний простір і мистецький простір весь час щільно перетинаються. Разом з тим простір мистецтва має свою яскраво виражену специ-

фіку, структуру, яка, скажімо, тендітніша, чуттєвіша, ніж структура простору інформації. Мистецький простір передбачає звернення до духовного, яке, на жаль, охоплює далеко не всі суспільні прошарки, випадання яких з мистецьких процесів є небезпечним, бо призводить до деградації.

Інформації про *радіомистецтво* бракувало і в середині ХХ ст., і в 90-х, бракує її й у ХХІ ст. Та, попри це, чимало журналістів, сценаристів, письменників, драматургів, акторів відчувають потребу в формах самовираження, які є найприроднішими для радіоефіру. Починаючи з кінця 80-х років минулого століття народжуються, так би мовити, змішані жанри, написані суцільними діалогами. Досить поширеною є точка зору, що радіодраматургія — це, насамперед, мистецтво створення досконалого природного діалогу. Наголошую, природного. Зробіть невеличкий експеримент: прочитайте вголос будь-який фрагмент художньої прози. Ви відчуєте, що вам бракує обірваних речень, вигуків, семантичних повторів і т.д., словом, того, що надає забарвлення, колориту усній мові. Сценічні п'єси — «читабельні», мова театральних персонажів відрізняється від звичайного спілкування (саме тому на театрі у всі часи актори прагнуть часто-густо спрощувати написане, наближати до звичайної розмовної мови).

Прийнято вважати, що історія радіомистецтва розпочалася у 1923 році, коли Бі-Бі-Сі видало в ефір озвучені уривки з п'єс В. Шекспіра. Та зауважу: «ще у 1908 році англійський режисер і теоретик сцени Гордон Крег стверджував, що п'єси Шекспіра написані не для сцени, що думка в них важливіша за вчинки і речі» [1]. Не менш важливим є те, що театр «Глобус», для якого писав Шекспір, замість декорацій послуговувався написами: «Палац», «Балкон», «Ліс» тощо. Тобто глядач мав дофантазувати, доуявляти. Так само, як, слухаючи радіо, коли не бачиш, а лише чуєш, — і вже твоя уява творить стрічку бачення.

У фондах Українського радіо зберігається багато записів моновистав різних років. І не лише тому, що це і документальний запис голосів акторів різних поколінь, і тих, кого вже немає серед живих. Цей жанр затребуваний в ефірі. Записи напихаті. Їх любить слухати радіослухач. Чому?

«Драматичний монолог — невід'ємна частина п'єси. Літературні монологи — це твори лірики та епосу. Якщо в театральних виставах сценічне мовлення існує поряд з музикою, співом, рухом, танцем, то в монолозі — чи драматичному, чи літературному — панує слово. Літературний монолог може бути не наділений такою активною,

дієвою функцією, як у п'єсі, проте зміни подій, прагнень, рішень героїв мають розкриватися через внутрішню філігранну трансформацію мовлення актора-оповідача. Основа цього образу — чітко визначені завдання акторської та виконавської концепцій», — пише кандидат мистецтвознавства А. Гладішева [2]. Монолог найчастіше має сповідальний характер. Це процес мислення на очах у публіки, при цьому вся внутрішня техніка актора сконцентрована на рухові думки. Надважливою складовою завдання в процесі виконання монологу є вміння не зосереджуватися на переживаннях у собі, а діяти словом, вести діалог із глядачами, мати чітку людську позицію.

Моноп'єса — це твір, який завжди виконує один актор. Його виконавська природа має поєднувати зовнішню та внутрішню техніку акторського мистецтва, майстерність художньої розповіді та художнього читання.

Камерна природа радіомистецтва майже тождна інтонації сповіді, розмови віч-на-віч. Багато хто з літераторів, журналістів, митців вважає монолог пріоритетною формою радіодраматургії. «Монолог, найменш сценічна частина п'єси, є найрадіогенішою» [3], — стверджував П. Антокольський.

Перші радіоп'єси-монологи у світовому радіомистецтві з'явилися у 30-х роках ХХ ст. В їхній основі від самого початку використовувався принцип літературної традиції — «потік свідомості». Характер героя, як і всі події, їхня послідовність, конфлікт, розкривалися в процесі словесного самовираження, а не конфлікту двох чи більше дійових осіб. Герой (героїня) «запрошував» і «впускав» слухачів у свій внутрішній світ, і саме слухачі, а не партнер-персонаж, ставали співрозмовниками і свідками сповіді. Слухачеві надавалося право бути співучасником подій, робити висновки, виносити присуд. Цей прийом виявився бездоганним і напрочуд радійним. Радіо звертається до всіх і до кожного зокрема. «Інтимний» характер таких постановок ототожнюється з радіосповіддю. Не механічна складова (мікрофон, запис, монтаж), а «душа», «я», виражені в слові, стали головним виражальним засобом для актора і, відповідно, знаряддям для режисера. Голос виконавця здатен передавати витончені й радісні таємниці людського буття, гармонію, яка є містком до глибин століть, увібравши в себе мистецький досвід тисячоліть.

Прикладів радіоп'єс-монологів багато (їдеться як про оригінальні, так і адаптовані літературні твори). Слід зауважити, виокремлюються своєю

не сценічності і водночас вишуканою професійністю німецькі твори, написані драматургами, письменниками повоєнного часу (йдеться про Другу світову). Для прикладу кілька імен: Г. Белль, Арнольд Мейноф, Герман Кессер, Гюнтер Айх. Та саме бурхливий розвиток німецької радіодрами (і у моножанрі, зокрема) у повоєнний час спровокував негативні явища-рефлексії у Радянському Союзі, до складу якого входила Україна. Подібні радіоп'єси таврувалися як «формалістичні», «фашистські» (спишемо це на драматично-трагічний шок, пов'язаний з подіями Другої світової війни). Радянській ідеології були завжди чужими поняття «індивідум», «особистість», «пошук свого “я”», «сповідь». П'єса-потік свідомості, п'єса-монолог надовго зникли з літературного, театального процесу і, відповідно, — з радіофіру. Радіодраматургія змушена була шукати інші шляхи розвитку. І тільки з розпадом СРСР уможливились міжнародні зв'язки, які стали поштовхом до відродження «забутого жанру» і розвитку його на новому професійному рівні. У монодрамі — це шлях характерного загострення уваги до конфлікту «індивідум — загальне», до внутрішніх потреб особистості. Затребуваними стають «п'єса-потік свідомості», п'єса-монолог, в яких людська уява руйнує звичні просторово-часові зв'язки.

Монодрама — це широке поле різноманітних засобів виразності, в якому поєднані емоційна, фізична та словесна дія. Коли ж ідеться про радіовиставу, то інтонаційна палітра стає домінантою актора. Професійні актори знають, що інтонація не існує сама по собі. Її не варто штучно створювати і механічно відтворювати. Інтонація має народитися внаслідок глибокого аналізу твору, шляхом якого розкривається внутрішнє життя героя чи героїні. В інтонації віддзеркалюється образне бачення подій, ставлення виконавця до вчинків героя.

«Практика засвідчує, що інтонаційно убога мова найчастіше народжена відсутністю у актора не лише виразних голосових даних, а й яскравого бачення, багаті творчої фантазії, справжньої словесної дії» [4], — зазначає заслужена артистка України Зоя Віхарева — доцент кафедри сценічної мови Київського Національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого. Безпосередність інтонаційного звучання монологу має передавати безпосередність та органічність виникнення тексту ролі. Можна стверджувати, що інтонація — один з найважливіших виразних засобів актора в радіотеатрі. Інтонація розкриває риси характеру, свідчить про соціальну та професійну приналежність героя (героїні),

передає нюанси почуттів, думок, підтекстів. Саме інтонацією передаються звертання, запитання, порівняння або ж особливий емоційний стан персонажа. Актор наділяє героя своїм голосом, через який «оживляє» його. Через голос, інтонаційний малюнок ролі, підтексти, власний життєвий досвід, який проєктується на героя, темперамент робить свого героя зримим.

Актор, який має досвід роботи на радіо й усвідомлює специфіку слова у радіовиставі, розуміє значення вміння проникати в мовну палітру твору. Він шанобливо ставитиметься до авторської стилістики, яка дає можливість відчутти і мелодіку, і ритм мови героїв, їхню мовну манеру. Інтонація як засіб виразності допомагає передати найтонші психологічні нюанси почуттів героїв та емоційно-го стану.

Беручи до уваги соціокультурний контекст, в якому було створено п'єсу, аналізуючи форму радіотвору в зв'язку з його змістом, слід зауважити, що монологічні різновиди радіомистецтва часто вбирають в себе традиції конкретної національної школи радіодраматургії. Як приклад, традиція, пов'язана генетично з поетичною спадщиною минулого, з усною народною творчістю (міф, легенда, сказання, як відомо, народжувалися у дописемний, долітературний періоди розвитку людства, існували в монологічній формі). До таких форм у радіотворчості свого часу зверталися фінський драматург Павло Хаавіко, російські автори В. Гусєв, Е. Багрицький, українські поетеси Любов Забашта, Наталія Давидовська. У новітні часи такі спроби мають Марія Морозенко та Ігор Павлюк. Коли ж говорити про адаптовані літературні твори, то слід зазначити, що актори часто звертаються до творів українських класиків — Тараса Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка, створюючи цікаві моно-вистави, тематично суголосні часу.

Передбачити шляхи розвитку ефірного ринку важко. Та, враховуючи специфіку аудиторії шанувальників радіо, стабільність художніх смаків значної частини радіослухачів, вихованих на культурних цінностях і традиціях нашого народу, можна сміливо прогнозувати інтерес до радіомистецтва загалом і до монодрами зокрема, як оригінальних радіоп'єс, так і до адаптованих літературних творів. У монодрамі життя ніби спресоване. Це біль і радість, трагічна безвихідь і найніжніша іронія, байдужість і співчуття, втиснені в якусь годину часу (моновистави, як правило, тривають 45 хв, 1 год., 1 год. 20 хв).

Персоніфікована складова моновистави, її зміст залежать не лише від натхнення автора, а й

від виконавської майстерності виконавця. Творчі уподобання драматурга інтерпретуються актором. Технічна складова досить часто впливає на засоби втілення задуму, та й на сам задум. Скажімо, радіомікрофон вплинув на діапазон можливостей драматурга, розширив просторові координати, які в театрі обумовлені і обмежені розміром сцени. Сценічним майданчиком моновистави став не радіоприймач, а внутрішній світ та уява слухача. Ю. Архипов зазначає: « Місце дії радіоп'єси — справді людська душа, в котрій нема і не може бути “праворуч”, “ліворуч”, яка не підвладна законам Евклідової геометрії» [5].

Кінцевий результат моновистави перед мікрофоном — не текст на столі редактора, не задум режисера-постановника і звуковий запис і навіть не інтерпретація авторського задуму актором, а взаємозв'язок з аудиторією, таїнство співтворчості зі слухачем. І в цьому трикутнику головна роль відведена виконавцеві. «Слово мовлене у порівнянні зі словом написаним несе додаткове інформаційне навантаження» [6]. Виконавець ролі підказує, мотивує шлях до створення радіообразу, кінцевий образ і події народжуються в уяві радіослухача. Актор стає автором «театру уяви». Збудником стає словесна дія, слово, помножене на творчу уяву, думку, бачення, оцінку, енергетичний посыл, інтонування, власний життєвий і творчий досвід, майстерне і досконале володіння зовнішньою і внутрішньою акторською технікою.

Радіо — самодостатнє. Воно повернуло і піднесло на значно вищий щабель усне мистецтво, тепер уже високо організоване. Надало рівні права слову друкованому і слову мовленому. Сценічні постановки у драматичних театрах рано чи пізно зникають з репертуару, з театральних афіш. Театр

звукової драматургії залишає людству у формі фондових записів зразки високохудожніх творінь.

Монотеатр перед мікрофоном — це записи оригінальних радіоп'єс, адаптовані літературні твори і трансляційні театральні записи моновистав, що зберігають для майбутніх поколінь голос і часточку душі найкращих майстрів, які творять у царині художнього слова.

Джерела та література

1. Ляшенко Б. Радио без тайн: «Рассказ неизвестного диктора». Москва : Искусство, 1990. 224 с. С. 21.
2. Гладішева А. Сценічна мова. Монологи. Композиції. Моноп'єси : Навч. посібник-хрестоматія. Біла Церква: Білоцерківська книжкова ф-ка, 2013. 367 с. С. 13.
3. Бараневич Ю. Жанры радиовещания. Киев; Одесса: Вища школа, 1978. 194 с. С.175.
4. Віхарева З. Робота над віршем та логічний аналіз тексту. Київ, 2005. С. 4.
5. Шишлина М. Приглашение на вернисаж // Темная башня: Радиопьесы Великобритании и Ирландии. Москва : Искусство, 1990. 224 с. С.7.
6. Хоменко І. Оригінальна радіодрама: Навч. посібник. Київ: Київ. націон. ун-т. Інститут журналістики, 2002. 320 с.

References

1. Lyashenko B. (1990). Radio without secrets: «Story by unknown». Moskva : Iskusstvo. 224 194 [in Russian].
2. Gladisheva A. (2013). Stage language. Monologues. Compositions. Monoplays: Navch. posibnik-hrestomatiya. Bila Tserkva: Bilotserkivska knizhkova f-ka. 367 [in Ukrainian].
3. Baranovich Yu. (1978). Genres of broadcast. Kyiv; Odessa: Vischa shkola. 194 [in Russian].
4. Vihareva Z. (2005). Prosecution of verse and logic analysis of text. Kyiv [in Ukrainian].
5. Shishlina M. (1990). Invitation on an opening day. *Temnaya bashnya: Radiopesyi Velikobritanii i Irlandii*. Moskva: Iskusstvo. 224 [in Russian].
6. Homenko I. (2002). Original radiodrama: Navch. posibnik. Kyiv: Kyiv. natsion. un-t. Institut zhurnalistiki. 320 [in Ukrainian].

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА



ПОЯВА ВІДЕОФІЛЬМУ НА УКРАЇНСЬКОМУ ТЕЛЕБАЧЕННІ ТА ДІЯЛЬНІСТЬ ВІКТОРА КІСІНА. ІСТОРИЧНІ КОНТЕКСТИ

Поява відео на телебаченні спровокувала виникнення нового жанру — відеофільму. На українському телебаченні в 1970–1980 роках саме в межах цього жанру проходили надзвичайно плідні й цікаві творчі експерименти і пошуки. Ці пошуки велися не лише у виразальній сфері, а й у методах і підходах до самого фільмовиробництва. В цей час вибудовувалася принципово інша концепція нового екранного видовища.

Ключові слова: відеофільм, телебачення, кіно, режисер, Віктор Кісін.

Появление видео на телевидении спровоцировало возникновение нового жанра — видеофильма. На украинском телевидении в 1970–1980 годах именно в пределах этого жанра происходили весьма плодотворные и интересные эксперименты и поиски. Эти поиски велись не только в выразительной сфере, а и в методах и подходах к самому фильмопроизводству. В это время выстраивалась принципиально другая концепция нового экранного зрелища.

Ключевые слова: видеофильм, телевидение, кино, режиссер, Виктор Кисисн.

The appearance of video on television provoked the emergence of a new genre — videofilm. There were many necessary and interesting searches in 1970–1980 in this genre on Ukrainian television. These searches were in the artistic and expressive sphere and in the methods and approaches of film production. A fundamentally different concept of a new screen spectacle was being built at this time.

Keywords: videofilm, television, cinema, director, Victor Kisisn.

Сьогодні повністю змінюється спосіб виробництва, як, власне, і сама природа телебачення і кіно. Новітні технології дедалі більше впливають на екранну видовищну творчість. Здавалося б, що у таких умовах, коли відео давно програло у двобой з електронними носіями, актуальність вивчення відеотворчості відійшла у минуле, та все ж існує необхідність звернення до епохи відео і до самого феномену відео як до передтечі усіх електронних, цифрових можливостей сучасного екрана. Слід зазначити, що саме поява відео стала першим кроком на шляху тих грандіозних перетворень, які сьогодні продовжують відбуватися із технологіями екранної творчості. Саме поява відео дала можливість визначити перспективи і пріоритетні напрями подальшого поступу і подальших пошуків.

Одним з мистецьких напрямів, який підтверджує актуальність розвідки у сфері відеотворчості є, зокрема, відео-арт. Щоправда, відео-арт від-

носять більше до сфери так званого візуального та медіамистецтва, аніж до екранного мистецтва.

Існує погляд на відео навіть як на окремий культурний і мистецький феномен. Відповідно до цієї концепції поняття «відеофільму» цілком прив'язане до технічного носія, який забезпечує можливість перегляду. Таким чином, будь-який твір, що його є можливість переглядати за допомогою відео, перетворюється на «відеотвір», будь-який фільм — на «відеофільм». Так, автори російського навчального посібника 2005 року — видання «Нові аудіовізуальні комунікації» — стверджують, що з появою побутового відео «з'явилася принципово нова форма спілкування аудиторії з екранним твором. Відеозаписи, як спеціально здійснені, так і такі, що являють собою відеоваріанти кінофільмів чи телевізійних програм, вилучаються з телевізійного мовлення. Споживач має справу з автономним твором, сприйняття якого він сам здатен контролювати, тобто зупиняти

в будь-який момент, продовжувати далі, прискорювати, сповільнювати, декілька разів повторювати тощо. З цієї точки зору перегляд відеофільму ближче всього до читання книги...» [6, 207]. «Відтак очевидно, що відео не можна вважати ні в якій мірі складовою частиною ні телебачення як такого <...>, ні кіно...» [6, 207].

Та все ж слід віддати належне ролі відео в історичному й мистецькому розвитку телебачення. Отож звернення до відеотворчості в одній зі сфер його найяскравішого і найефективнішого функціонування — на телебаченні — дає змогу ширшого і глибшого вивчення насамперед історії самого телебачення. Історія українського телебачення саме й вимагає прискіпливого і ретельного дослідження. Відтак абсолютно не вивченим у цьому річизні залишається феномен відеофільму, зокрема і на українському телебаченні. Окремі розвідки присвячувалися телефільму (про український телефільм писали Юрій Косач, Нонна Капельгородська, Іван Машенко та інші), але відеофільм на українському телебаченні досі не отримав належного висвітлення в контексті проблеми розвитку та пошуків у сфері екранної видовищної творчості ХХ століття. Порушував тему відеофільму ще у 1980-ті його започатковувач, практик і теоретик Віктор Кісін, про перші кроки українського документального відеофільму писав його практик, режисер Олексій Одинець, технічні особливості створення відеофільму розглядав Євген Палій. Та усі ці розвідки мають вигляд одиничних статей. Системного дослідження теми українського відеофільму так і не було здійснено.

Про появу відеофільму на українському телебаченні неможливо говорити без висвітлення праці на цій ниві Віктора Кісіна. Слід зауважити, що власне вся його діяльність: як практична, режисерська і педагогічна, так і теоретична, ще й досі потребує ретельного вивчення. Адже постань Віктора Кісіна — започатковувача кафедри режисури телебачення Київського інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, режисера-експериментатора і педагога, — являє собою одну зі знакових постатей української режисерської педагогічної школи.

Відеофільм як новий жанр телевізійної творчості. Творчі та естетичні суперечності.

Палкий прихильник і популяризатор телебачення не як засобу масової культури, а, передусім, як мистецького видовища зі своїми, властивими лише йому особливостями, а відтак і можливостями, В. Кісін визначає відео на свій час як но-

вий етап розвитку видовища. У своїй «загальній схемі розвитку видовищної культури» він виділяє відео окремим, останнім рядком, згадуючи його носії — відеокасети і відеодиски [3, 20]. Сьогодні відео посідає уже аж ніяк не останній рядок у розвитку видовищної культури загалом та екранної видовищної творчості зокрема. Однак те значення феномену відео, що його акцентував дослідник свого часу, не можна залишати недооціненим в історичному контексті та в контексті подальшого розвитку технологій і технік як інструментів екранної видовищної творчості.

Щодо самого відеофільму, як приватного випадку творчого впровадження відео у виробничий телевізійний процес, то Віктор Кісін був переконаний, що колись його історію писатимуть так, як писали історію кіно. Навіть сьогодні подібну історію можна написати лише про перші кроки і лише почасти. Почасти, адже можна сказати, що розвиток відео (як в професійних умовах телебачення, а згодом і кіно, так і для побутового ужитку) органічно продовжується цифровим форматом. А ця історія ще аж ніяк не завершена. Цифровий формат (хоча і не безуспішно) все ще знаходиться лише на шляху випробувань своїх сил і пошуків свого найоптимальнішого співіснування зокрема з усіма сферами екранної видовищної творчості.

Починаючи розмову про відео, В. Кісін зазначає, що з його появою з'явилася необхідність повної переоцінки специфіки кіно і телебачення. Такого очевидного бачення відмінностей природи цих різних за своєю суттю мистецтв, як раніше, уже не могло бути.

Передусім потребувало перегляду базове уявлення про телебачення як «дальнобачення». Чимдалі інтенсивніше порушувалося питання про його трансляційні можливості. Цю ситуацію зумовили спершу передача зображень, фіксованих на кіноплівку, яка все ж розглядалася первісно більше як додатковий привілей телевізійного ефіру, окрема його несамостійна опція, надалі — на спеціальну плівку, так би мовити «телевізійну». Таким чином, телебачення з появою відео мало б остаточно втратити свої специфічні самостійні властивості «дальнобачення». Воно б, можливо, і перетворилося на своєрідне кіно, тільки іншого, так би мовити, «домашнього», формату. Та до цього часу встигло сформувати цілу низку самостійних специфічних, притаманних саме йому засобів екранної виразності (програмність, інформаційність як базову ознаку, присутність диктора, ведучого, за яким іде глядач, співрозмовника — того, хто відкриває для глядача цю інформацію тощо), які

і дали йому можливість, навіть з появою відео, продовжити своє самостійне мистецьке видовищне існування поруч з кінематографом та іншими видовищними мистецтвами. Та поява відео все ж спровокувала серйозне теоретичне переосмислення місця й ролі кіно і телебачення як самостійних екранних мистецьких видовищних форм.

В. Кісін чітко визначає стратегічні вузли розбіжностей кіно і телебачення як мистецтв іще до появи відео: «Сьогодні ми розрізняємо ці мистецтва не за способом фіксації, а за внутрікадровим змістом, за функціями і можливостями монтажу, за способами оперування часом і простором при відтворенні подій.» [2, 82].

Можливість трансляції кінозображення впродовж розвитку телебачення породила появу нових жанрів на його екрані. Серед цих форм з'явився і телевізійний фільм. Саме поява телевізійного фільму зробила надзвичайно непевною і хиткою межу поділу кінематографічної і телевізійної специфіки у подібних жанрових формах.

Первісно технологія виробництва телевізійного фільму навіть особливо не відрізнялася від технології кіновиробництва, адже в обох випадках зображення фіксувалося на кіноплівці з одною умовою: кінофільми були розраховані на показ у кінотеатрах (на великому екрані), а телевізійні фільми — для трансляції по телебаченню (на малому екрані). Така цільова орієнтація, за великим рахунком, так і не стала визначальною для специфічного визначення та розрізнення жанрів, отож сформувалося стійке уявлення, що телебачення потребує власного виробництва фільмів для забезпечення своїх особистих потреб. Ситуація з жанровою класифікацією ще більш ускладнилася з появою відео. Точніше, з тим етапом його розвитку, коли відео уможливило не лише елементарну фіксацію зображення, а й забезпечило здійснення повного циклу виробництва і навіть запропонувало інструменти творчості, якими на той час не володів кінематограф або володів в умовах достатньо складного технологічного виробничого процесу (це різноманітні спецефекти, результат з якими досягався значно простіше і менш затратно, ніж у кіно; можливості кольорової і тональної загальної корекції зображення, що давали чи не моментальний результат, і можливість швидкої зміни; використання шрифту і графіки також було значно простішим і менш затратним, ніж у кіно тощо).

Галина Шергова, тоді член сценарно-редакційної колегії Московської студії художніх телефільмів творчого об'єднання «Екран», спробувала дещо узагальнити новітні можливості телебачен-

ня із появою відео і навіть вивести їх естетичні засади:

«1. Художницьке (наголошую — художницьке!) використання спецефектів дає багатозвучний спектр на пластичній палітрі екрана — в композиції кадру, у монтажі, у зображальних акцентах.

2. Відеотехніка дає змогу вести довгу, ненав'язливу (не як під оком кінокамери!) бесіду з героєм. Це дає можливість добитися найбільш повного духовного розкриття людини у кадрі.

3. З'явилась можливість не контратипувати стару плівку, що зберігає відчуття свіжості минулих подій.

4. Відеотехніка принесла також природність поєднання різноманітних телевізійних жанрів у одному фільмі, забезпечуючи органічне поєднання ігрового і документального мистецтва» [11, 121–122].

І от з такими, а надалі й з іншими, більшими і більшими новими можливостями почали експериментувати телевізійники, не лише режисери, а передусім технічні працівники.

Іще наприкінці 70-х років ХХ ст. московський режисер І. Романовський стверджував, що «уже сьогодні відеотехніка впливає на формування сценарних і режисерських задумів, які можуть бути втілені тільки при використанні її багатих можливостей. Але скільки ще потрібно досягнути, вивчити, сформулювати!» [10, 56]. А інший практик телебачення, А. Лисенко, тоді редактор-консультант Головної редакції програм для молоді Центрального телебачення, відзначав: «при відеозаписові кількість записаного матеріалу переходить в якість, вірніше, дає можливість створити цю нову якість» [5, 63]. Ідеться передусім про технічні можливості фіксації великої кількості матеріалу, котра потім отримує у подальшому процесі підготовки твору свою якісну характерність.

Поле для творчих експериментів і пошуків із застосування нової відеотехніки і технології виробництва могли стати телевізійні художні форми (рідше інформаційні). Саме на таких засадах В. Кісін звертається до жанру відеофільму і розпочинає його теоретичне і практичне осмислення в реаліях українського телевізійного виробництва. Він прагне розширити поле експерименту на великі форми, повнометражні проекти. Він бачить величезний потенціал таких експериментів в умовах розвитку українського телебачення.

Олексій Одинець зауважує, що спершу В. Кісін пропонував до ужитку термін «електронний фільм». «Він вважав, що наявний термін <...>

прив'язаний до відеомагнітофонної стрічки-носія. Термін своїм походженням зобов'язаний технології фіксації, і замість нього пропонувалася назва “електронний фільм”, яка походила від того, що зображення і звук створюються і передаються за допомогою електронної апаратури.» [7, 111]. Та, як видно, термін, запропонований українським дослідником, не прижився, адже широкоживим уже було поняття «відеофільм».

«Відеофільм» В. Кісін зрештою визначає як «сплав можливостей та естетичних якостей кіно і телебачення» [2, 82]. Зникнення кордонів між кіно і телебаченням, що його натхненно передбачає автор у контексті реалізації цього нового жанру творчості, з часом справді відбувається і навіть призводить до повного взаємопроникнення.

«Збереження реальності, безперервності простору і часу, безперервності розвитку подій — основна видова особливість телебачення. Покадрова зйомка, монтажне “конструювання” подій за рахунок відчутних змін просторових і часових “параметрів” відзнятого матеріалу — все це створює ту особливу динаміку та образну структуру кіно, яку сучасний глядач легко відрізняє від неквапливої достовірності телебачення.» [2, 82]. Дивовижно, але ті характеристики екранних мистецтв, що їх наводить В. Кісін, так, як вони виглядають на 1983 рік, сьогодні не надто виражають художні особливості й відмінності кіно і телебачення. І для кіно, і для телебачення сьогодні можна залучити як одне, так і інше визначення. Імовірно, це і є результатом того взаємного впливу, зникнення кордонів і розмежувань, що відчувалося уже у 80-ті роки ХХ століття.

Визначення «відеофільму» В. Кісіна зі свого боку підтримує старший інженер Київського республіканського телецентру Євген Палій, який оперує, як і належить інженерові, більш технічною термінологією. «Відеофільм — це телевізійний твір, народжений засобами телевізійної техніки, який поєднує елементи телевізійного театру, телевізійного кінематографа і прямої передачі». [8, 96]. Надалі Є. Палій відзначає характерні риси відеофільму у порівнянні з кінофільмом: «Очевидна різниця між кіно- і відеофільмом полягає в різній технології їх виробництва, що зумовлена використанням принципово різної апаратури.» [8, 96].

Дослідник телевізійного фільму, український радянський мистецтвознавець Юрій Косач, фактично підтвердив самостійне існування жанру відеофільму як особливого і самодостатнього. Він у 1984 році зазначав: «Вже перші успіхи відеофільму показали, що він здатний оволодіти цілим рядом виражальних особливостей, не властивих

кінофільму, знятому на плівці, що відеозапис не тільки технічний засіб, а головне — нова естетична форма, яка відкриває небачені обрії для ще тіснішого зв'язку телевізійного кіно з усіма іншими формами і жанрами телебачення.» [4, 32–33].

В. Кісін, між тим, відзначає надзвичайно важливу особливість відеофільму (яку, зрештою, можна віднести не лише до цього жанру, а й в цілому до усієї сфери відеотворчості), що принципово відрізняла його від кіно: «Розвиток телемистецтва, а відеофільму — особливо, залежить від розвитку техніки, опанування її нових можливостей, перетворення її у виражальні засоби. Ця ситуація поки що унікальна в історії мистецтв, навіть якщо враховувати досвід кіно, де з рівня 20-х років усе було навпаки: розвиток кіномистецтва вимагав удосконалення кінотехніки. Тому кожний новий крок у напрямку відеофільму ми повинні розглядати слідом за кроками техніки відеозапису і телезйомки.» [2, 83]. Справді, нові й нові технічні можливості, раніше навіть і не мислимі, досі залишаються потужним стимулятором уяви митців екрана (не лише режисерів, а й операторів, монтажерів та інших). Спершу елементарні ефекти, а на сьогодні вже і складні перетворення і трансформації, що їх може зазнавати й фіксоване зображення (або уже навіть і зображення у процесі фіксації) розширюють творче поле експерименту фактично до безмежності.

Історія становлення жанру відеофільму на українському телебаченні.

Говорячи про особливість розвитку українського відеофільму, В. Кісін виходить з положення, що українські, і зокрема київські телемитці, вимушені були слідувати за митцями російськими, з Центрального телебачення, яке тривалий час набагато випереджало розвиток республіканських телевізійних студій за технічними, а відтак і за творчими показниками.

Так, якщо перший запис Центрального телебачення з передачею його в ефір в Радянському союзі відбувся 20 лютого 1960 року з відеомагнітофона «Кадр-1», спроектованого і виготовленого в Москві, то перший відеозапис на екранах українського телебачення з'явився лише через чотири роки (!), в березні 1964 року з одного з перших екземплярів відеомагнітофона КМЗІ ленінградського об'єднання ЛОМО. Відомо, що керував роботою інженер С. Копанський. Назва ж і точна дата цього відеозапису не встановлені. Першими програмами, котрі передавалися в ефір, були футбольні матчі та театральні вистави.

На ранніх етапах появи відеозапису на телебаченні, як зазначає Василь Вітер, «про монтаж можна було говорити тільки як про монтаж з кількох камер, що транслювали події наживо під час зйомок за пультом ПТС (пересувної телевізійної станції). Записували це на велетенські магнітофони висотою в людський зріст і на такі ж велетенські відеобобіни, розміром як колесо легкового автомобіля. Хронометраж їхній був 30 хв. або 60 хв. на плівці ТЛЦ.

Монтажна можливість склейки відзнятого матеріалу існувала, але тільки для інженерів і для технічних потреб (підклеїти технічний початок запису і його закінчення). Одна така склейка тривала до 10 хвилин — так було прописано в інструкціях. Для порівняння: склейка на кіноплівці відбувалась за 15–20 секунд.» [1, 32–33].

Самому Вікторові Кісіну в 1964 році пощастило бути режисером однієї з перших постановочних телевізійних програм, що знімалася на відео, — передачі про Л. Українку. Провідні діячі мистецтва з фойє театру ім. Л. Українки розповідали про українську поетесу, ювілей якої якраз відзначався. «Камери пересувної телестанції через “малий ефір” посилали зображення на телецентр, де два магнітофони КМЗІ (кожен важив майже тонну) записали на величезні рулони цю передачу. А наступного вечора з цих солідних апаратів запис було передано у Москву на антени ЦТ.» [2, 84].

Тоді працювали ще на апаратурі «першого покоління», яке давало чорно-біле зображення. Хронометраж становив не більше години без можливості монтажу. Зупинка або якась невправність коштували дуже дорого: потрібно було весь запис починати з самого початку. Як згадує В. Кісін, на 56 хвилині актор переплутав текст і довелося починати все знову. Це негативно відобразилося на загальній якості програми: вона втратила «привабливість першого імпровізаційного дихання».

«Друге покоління» апаратури уже значно розширювало технічний, а відтак і творчий потенціал відеозапису на телебаченні: дозволяло кольорове відтворення, підвищувало якість передачі зображення, відчутно збільшувало можливості управління його характером, ввело в професійний ужиток рухливі камери з трансфокаторами, а також відеоманітофони «Електрон-2» та «Кадр-2» з можливістю електронного монтажу відеозапису. Все це зрештою уможливило виникнення нового напрямку телевізійної творчості — відеофільму.

Відеоманітофон «Електрон-2» з'явився на українському телебаченні в листопаді 1968 року. «Ці апарати дозволяли вести запис із зупинками

зйомки: і в режимі продовження запису, і в режимі вставки нового фрагмента в готовий запис. Тепер режисери телебачення могли знімати за кінотехнологією: кожен кадр окремо і будь-якої довжини; могли ретельніше працювати над деталями зображення і звуку. Це був важливий етап в опануванні телебаченням досягнень кінозйомочного процесу, зрештою — кіноестетики.» [2, 85–86]. Зображення, однак, продовжувало на цей період залишатися чорно-білим.

Історія становлення відеофільму була б неповною без окремої згадки про технічних працівників — інженерів, які працювали над удосконаленням устаткування, що надходило з Москви для роботи. Так, протягом року апарати «Електрон-2», були «реконструйовані» (імовірно, зазнали значних технічних переробок), за свідченням В. Б. Кісіна, інженерами Київського телецентру А. Іванченком та Ю. Сервінським спільно з СКБ ЛОМО для кольорового відеозапису. Завдяки цим зусиллям перший кольоровий запис вийшов в ефір у жовтні 1969 року, що було на два роки (!) пізніше, ніж на Центральному телебаченні, та на чотири роки (!) раніше, ніж студія була забезпечена з Москви серійними апаратами для кольорового відеозапису. До слова, першу кольорову програму було записано і відтворено на лабораторних блоках, які надалі запустили у серійне виробництво, а відеоманітофони «Електрон» на усіх телестудіях СРСР надалі стали кольоровими.

Старший інженер Київського республіканського телецентру Євген Палій взагалі зауважує, що творчий процес створення відеофільму «відрізняється від “оптичного” кіно перш за все прямою участю відеоінженерів в усіх творчих “операціях”, починаючи із задуму» [8, 96]. Він, зокрема, зазначає, що з появою відеозапису творча група сконцентрувала свою увагу на нових виражальних засобах, закладених в техніці. І дедалі частіше режисери, оператори, художники почали звертатися до інженерів по консультації про творчі можливості апаратури.

В. Кісін, із належним йому захопленням, нахненно описує творчу атмосферу, в якій здійснювався на київському телебаченні експеримент із впровадження відео у телевізійну практику. «Всі важливі кроки в розвитку відеофільму на УТ були б просто неможливі, якби не постійна підтримка з боку інженерів, ініціатив режисерів та операторів по новому використанню техніки в творчому процесі. Талановиті інженери... були справжніми співавторами кращих передач УТ, “витискували” з техніки такі можливості, які зго-

дом ставали нормою лише для апаратури наступного покоління.» [2, 86]. Ініціатором, запалювачем такого колективного робочого натхнення, власне, був в тому числі й сам Віктор Кісін.

Пошуки зображальної мови телебачення (зокрема, у форматі відео), відмінної від мови кіно, зрозуміло, були найбільш продуктивними при створенні художньо-постановочних програм. Відтак тривалий час розвиток відеофільму на українському телебаченні пов'язувався напряму з телевиставами і музичними програмами. Так, першим кольоровим записом стала вистава лялькового театру «Чарівна калоша» телережисера Є. Челока і оператора В. Юрченка.

У 1972 році передачею «Дівочі мрії» (режисер Ю. Баранович, оператор Ю. Бордаков, художник А. Перепелиця, відеоінженер С. Федоров) було зроблено спробу створити своєрідний оригінальний телевізійний жанр. Українська артистка Ніна Матвієнко та ансамбль «Мрія» виконували низку театралізованих пісень. «Динаміка передачі, побудована на контрастах і багатстві зорових вражень, точний розрахунок ритму у монтажних зіткненнях, широке використання напливів, ріпроекцій, комбінованих кадрів — багато було в цій програмі від відеофільму (тоді, до речі, це поняття ще не було поширеним).» [2, 86]. «Дівочі мрії» кілька разів транслювалися по українському телебаченню і двічі — по центральному. Такі експерименти були рідкісними також і на ЦТ.

Реалізація подібних проєктів могла відбуватися на той час лише за умов монтажу під час самої зйомки. Зйомка ж, хоч і могла проводитись із зупинками, мала вестись лише в порядку розвитку сюжету і без дублів. Отже, ніяких технічних можливостей здійснення монтажу після зйомок із творчим переосмисленням та оцінкою відзнятого матеріалу до того часу в режисерському арсеналі так і не було.

У травні–червні 1974 року після появи апаратної з трьома відеомагнітофонами «Кадр-3» (в 1973 році) з можливостями перезапису і вільного монтажу зображення та на базі кольорової студії була здійснена спроба зйомки та монтажу телевистави «за повною технологією відеофільму» (за виразом В. Кісіна). Було обрано п'єсу «Весняний день тридцятого квітня» про події під час штурму Берліна в 1945 році. Режисером став Віктор Кісін. Знімальна група: художник Е. Колесов, оператор П. Черняхівський, асистент режисера Н. Фролова, інженери відеозапису О. Венгрін, П. Глузд, М. Омельчук.

Про один зі своїх власних кроків «на шляху до відеофільму» оповів режисер українського

телебачення Олексій Одинець. Свій фільм 1974 року за повістю Володимира Дрозда «Люди на землі» (оператор П. Черняхівський) він скромно визначає як телевиставу. Ця постановка важлива тим, що здійснена вона була за межами студії, і, об'єктивно кажучи, принаймні окремі елементи відеофільму були наявні й у ній.

Автори вирішили поєднати студійні зйомки з кадрами сцен, відзнятими у реальних обставинах за допомогою ПТС. Практично, як зазначає О. Одинець, це була перша подібна спроба на Київському телебаченні. Таких сцен було дві: одну знімали на автобазі у Києві, другу — на тваринницькій фермі села Халеп'я. «Цього разу ми ще більше відійшли від канонів кіновиробництва, відмовившись зовсім від дублів сцен і подальшого озвучення кадрів, навіть відзнятих в умовах колгоспної ферми і автобазі засобами ПТС. Технологія телебачення давала можливість іти таким шляхом: записана сцена переглядалася на місці і ніякої “страховки” не вимагала. Звук, записаний в умовах зйомок на природі, цілком задовольняв і звукорежисера <...>, і режисера-постановника.» [7, 105–106]. Зйомки проводилися поєднано: монтажною одиницею був не окремий кадр, як у кіно, а подія, сцена, епізод. Таким чином, за багатьма показниками (насамперед технічними): зйомки телевізійними засобами, електронний монтаж, запис на відеоплівку первинного і кінцевого продукту — цей фільм наближається за способом і технікою виробництва до відеофільму.

У наступній телевиставі О. Одиця за романом Миколи Олійника «Зерна» творча група уже сміливіше планувала позастудійні зйомки із задіянням ПТС у природних умовах. Наступним кроком на шляху до відеофільму, як відзначає сам О. Одинець, було більше подрібнення монтажною одиницею уже від епізоду і сцени до окремої події. Та кадр як монтажна одиниця досі ще не був досягнутий.

Монтаж телевистави здійснювався у монтажній апаратній на відеомагнітофоні «Кадр-ЗП», керування яким могло здійснюватися через пульт управління. Та і режисери, і відеоінженери на той час ще не звикли до нововведення і «не завжди користувалися автоматикою».

Отже, складнощів на шляху до повноцінного відеофільму було надзвичайно багато: недостатньо розвинута техніка відеозапису, мала кількість магнітофонів, недостатня кількість студійних площ. Набутий в процесі роботи досвід можна було використовувати винятково у виробництві складних постановочних програм, але для щоденного застосування в умовах тогочасного телеви-

робництва цей процес був занадто трудомістким і складним.

Таким чином, виробництво відеофільмів за технічних обставин довелося відкласти і поновилося воно на українському телебаченні лише з 1978 року, з початком роботи монтажно-апаратної з трьома «Кадрами-ЗП», що забезпечували напівавтоматичний монтаж та зі збільшенням кількостей студій з кольоровою апаратурою.

Важливі експерименти на шляху до відеофільму тривали також і в сфері телевізійної документалістики та публіцистики. Тут засвоєння специфіки відеовиробництва було не таким затратним. Одним з перших проєктів на цьому шляху був цикл «Найдорожче» 1976 року Олексія Одиця. Сам О. Одиць і ці свої фільми не вважає повноцінними відеофільмами. Та «ці програми, незважаючи на наявність готових відзнятих і змонтованих кінофрагментів, що демонструвалися учасникам передачі в студії і ставали предметом обговорення, своєю технологією виробництва передбачали обов'язковий відеомонтаж, результатом якого була готова програма. Кінофрагменти практично завжди записувалися одночасно зі студійною частиною.» [7, 107]. Тут також велася поєпізодна зйомка. Одиницею монтажно-побудови була подія, що відбувалася у студії.

У створеному в 1978 році відеофільмі «Автограф. Алла Пугачова» (режисер Ю. Баранович, оператор В. Юрченко) було вперше застосовано метод тривалого багатокамерного спостереження та накопичення матеріалу. Робота над драматургією проводилася вже після зйомок. Успіх фільму став важливим стимулом для подальших творчих пошуків. Також з цього проєкту започаткувалася тісна співпраця у роботі над відеофільмом творчих та інженерних працівників, починаючи з етапу задуму фільму.

В. Кісін свідчить, що протягом року сформувалася група ентузіастів, яка створила низку цікавих проєктів. «Кожний відчував себе співавтором фільму, кожен робив внесок і в драматургію, і в зображальне рішення, і в режисуру, і в технічні процеси, отже фільм ставав своєрідним сплавом цих зусиль. Душею групи були відеоінженер Сергій Федоров та художник Едуард Колесов, вони і раніше активно працювали над створенням відеофільмів. У творчому контакті з ними були В. Шульгін, оператори Ю. Бордаков, О. Сульдін, редактор М. Амосов. Інженери А. Пичерога, Ю. Матяш, Є. Палій. Можна сміливо твердити, що такий тісний неформальний контакт творчих та інженерних працівників, який в Києві вже став

доброю традицією, — явище нове в історії радянського телебачення.» [2, 88].

Визначними кроками для розвитку українського відеофільму стали перший документально-публіцистичний відеофільм 1978 року «Вагомий колос України» (режисер О. Одиць, оператор В. Канюка, інженери О. Венгрін та А. Пичерога), «Міфи і дійсність» 1980 року виробництва тієї само знімальної групи, «Кобза» (режисер В. Шульгін), «Справа про час» 1980 року.

Технологія виробництва цих фільмів, як свідчить О. Одиць, мало чим відрізнялася від попереднього. Тут так само поєднувалися кінозйомки камерою «Еклер» зі зйомками ПТС на полях та інших угіддях (у фільмі «Вагомий колос України» О. Одиця). Хоча у Москві на ЦТ у цей час уже використовували портативну телекамеру ТЖК (тележурналістський комплекс) з ранцевим або пересувним, на візку, відеомагнітофоном, який працював уже на плівці БЦН, значно вужчій від ТЛЦ і давав режисерові значно ширші можливості у порівнянні з монтажем на широкоплівочних відеомагнітофонах «Кадр-ЗП». «У нас такої техніки ще не було. Ми були змушені поєднувати кіно і телетехнології. Для збереження якості оберненої кіноплівки, яка після декількох прогонів (не кажучи вже про проєктор, навіть на монтажному столі) потребувала реставрації, ми <...> процес кіномонтажу зводили до мінімуму, лише “підбиралися” синхрони (розмови людей в кадрі), і кіноматеріал переганявся на відеоплівку, після чого й відбувався його остаточний монтаж.» [7, 108].

У фільмі «Міфи і дійсність» 1980 року (режисер О. Одиць, автор сценарію В. Пасак) «Творча група з ведучим телеінженером А. Печерогою зуміла експресивно поєднати у процесі відеомонтажу за допомогою спецефектів і поліекрана тогочасну зарубіжну кіно- і відеохроніку з власними відеоматеріалами, відзнятими ще за допомогою тої самої кінокамери “Еклер” (кінооператор В. Канюка). Результатом такої роботи став гострий фільм-памфлет.» [7, 109–110]. Саме цей свій фільм О. Одиць вважає першим повноцінним відеофільмом у своїй режисерській практиці, адже методом кіновиробництва таку стрічку створити було б неможливо.

У квітні 1981 року вперше в системі радянського телебачення було створено спеціальний підрозділ — відділ з виробництва відеофільмів. Упродовж того ж 1981 року було випущено два художніх і один музичний відеофільм. Паралельно на студії «Укртелефільм» велася робота відеоспособом над повнометражним фільмом-балетом.

У 1982 році було завершено будівництво нового павільйону з сучасною відеотехнікою, де було вирішено розгорнути виробництво відеофільмів. Згодом павільйон обладнали сучасною телевізійною технікою.

Як згадує В. Вітер, «на початку 80-х на українському телебаченні за ініціативи Віктора Борисовича було створено відділ із виробництва відеофільмів, а згодом — об'єднання в структурі студії “Укртелефільм”. У ньому працювали учні В. Кісіна — молоді режисери, перші випускники заснованої ним кафедри телевізійної режисури. Вони розуміли специфіку фільмовиробництва в умовах телебачення.» [1, 33].

Таким чином В. Кісін доклав чимало зусиль також і для збагачення телебачення творчими кадрами, заснувавши разом з В. Чубасовим кафедру режисури телебачення при тодішньому Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, очоливши її і продовжуючи працювати як майстер курсу телевізійних режисерів. Так, уже в 1981 році режисерами двох тридцятихвилинних відеофільмів за новелами Євгена Гуцала виступили випускники інституту В. Вітер та І. Кобрін, уже над зйомками багатьох відеофільмів працював випускник телеоператорського факультету Ю. Бордаков та інші.

Зрештою, В. Кісін на 1983 рік з усією відповідальністю стверджував: «Виробництво відеофільмів у Києві пододало важливий рубіж. Якщо раніше воно відбувалося від нагоди до нагоди і багато в чому залежало від ентузіастів, які в основному робили планові передачі, то тепер організовано групу, для якої відеофільм — постійна турбота, професія. До цієї групи з розширенням виробництва (а таке розширення вже заплановане) зможуть увійти і досвідчені кадри телебачення, і перспективна молодь. Тепер є можливість постійно розвивати технологію відеофільму, комплексно вирішувати кадрові та технологічні проблеми.» [2, 91].

О. Одинець, проте, звертає увагу на особливість роботи об'єднання «Відеофільм» на студії «Укртелефільм»: «За роки свого існування об'єднання випустило багато різнопланової продукції, але, на жаль, електронний спосіб виробництва телефільмів чомусь не став на “Укртелефільмі” домінуючим, попри зусилля молодих режисерів, зокрема І. Кобрини і В. Вітра, які увійшли до складу цього об'єднання.» [7, 116].

Творчі контексти жанру відеофільму на етапі становлення.

Поява відео як технічної можливості значно розширила потенційне поле творчості перед мит-

цями різних напрямів. Особливо В. Кісіна у цьому контексті цікавило зображальне вирішення екранного твору. Робочий арсенал оператора і художника у процесі розвитку техніки збагатився новими інструментами.

«При телезйомці оператор бачить те ж саме, що побачить і глядач. Відразу ж після зйомки дубля вся група може оцінити результат. Через це телеоператор працює значно сміливіше, він може собі дозволити таку міру імпровізації, на яку кінооператор ніколи не зважиться, оскільки результат з'ясується лише через кілька днів. Коли зйомку, як правило, вже не можна повторити. Все це створює принципово новий психологічний контакт з апаратурою, зображенням, з акторами і, нарешті, з глядачем. Можна сказати, що ми ще не навчилися перетворювати переваги такої зйомки на нові виражальні засоби, рідко користуємося безпосередністю імпровізаційної телекамери, монтажем, що твориться під час зйомки, можливостями тієї, як б сказав, психологічно об'ємної зйомки, яка здатна утворювати особливий ефект співучасті глядача в екранній дії не “я дивлюся”, а “я знімаю”» [2, 93].

Сьогодні такі можливості знімальної техніки стали робочою реальністю не лише в умовах телебачення (щоправда, зовсім не в усіх його формах і жанрах), а й у кіно. У наведеній цитаті хочеться звернути увагу на розуміння теоретиком і практиком самої суті процесу і творчих можливостей, які відкриваються. Такі поняття, як «психологічний контакт з апаратурою, зображенням, з акторами і глядачем», «безпосередність імпровізаційної телекамери», «психологічно об'ємна зйомка», ефект співучасті глядача (за аналогією з театром і кіно), ефекти «я дивлюся» і «я знімаю» залишилися авторськими поняттями в теорії В. Кісіна, які не втрачають, однак, своєї актуальності навіть сьогодні. Усі ці феномени, про які згадує практик, а вже потім дослідник В. Кісін, варті ретельного вивчення уже у контексті сучасної екранної творчості та її подальших шляхів розвитку й перспектив. Імовірно, окремі з них уже досліджувалися (як, наприклад, ефекти «я дивлюся» і «я знімаю», зокрема, в контексті поняття суб'єктивної камери) в дещо іншій термінологічній інтерпретації. Точність же визначення, запропонованого В. Кісіним з точки зору передусім практичної режисури, все ж робить ці поняття своєрідними термінами, і розкриває дещо інші грані їх можливостей. Вживання, наприклад, тих же термінів «ефекти “я дивлюся” і “я знімаю”» порушують зовсім інше коло проблем з точки зору естетики екранного,

знімального, а надалі й інтерпретованого засобами монтажу, зображення.

Стрімкий і складний розвиток відеотехніки й технології виробництва зумовив на телебаченні нові умови взаємодії творчих і технічних працівників. Передові режисери постійно намагалися підвищувати свої знання в галузі телетехніки, проте арсенал новітніх засобів настільки стрімко розвивався, що без глибокого інженерного розуміння структурних і функціональних особливостей апаратури нею неможливо було оволодіти. Телеоператор за аналогією з кінооператором уже не міг брати на себе основні функції інженерного мислення, оскільки складність телеапаратури була уже на кілька порядків вища, ніж кіноапаратури, як зазначає інженер українського телебачення Є. Палій. Усі перелічені проблеми зрештою знайшли своє практичне вирішення: «Повна і досконала режисерська розробка літературного сценарію на телебаченні сьогодні неможлива без участі технічного персоналу, який обслуговує телевізійну техніку.» [8, 97]. Таким чином, відеоінженери повністю влилися у творчий процес творення відеофільму на телебаченні.

Досвід експериментальних творчих груп, за твердженням Є. Палія, добре зарекомендував себе при створенні не тільки відеофільмів, а й складних телевізійних програм. Креативний підхід до розробки кожного окремого проєкту із залученням до творчої співпраці усіх без винятку фахівців телебачення загалом стали ознаками розвитку телебачення періоду 1970–1980 років. Відео у цьому процесі відіграло роль стимулюючо-позитивного фактора. Освоєння його інструментарію провокувало творче натхнення і пошук нових виражальних можливостей екранної творчості. Як зазначав у 1983 році Є. Палій: «Становлення відеофільму спочатку йшло по шляху запозичення методів кіно та ефірного телебачення. Зараз же ведуться інтенсивні пошуки власної мови, стилістики відеофільму, однією з характерних особливостей якого є можливість необмежено вільної екранної інтерпретації художнього образу і сюжетної побудови.» [8, 99].

В. Кісін також підіймає важливе питання про появу своєрідної професії художника відеофільму. Дослідник уже в той час розумів особливі специфічні художні можливості відео як зображального мистецтва, бачив його перспективи у напрямі, який на сьогодні розвинувся навіть уже й у такий самостійний вид творчості як відео-арт. Його спостереження, однак, стосуються питання органічної взаємодії результатів роботи художника з фак-

турою відеоматеріалу, пропонованою оператором і можливостями знімальної техніки. «Очевидно, правомірно говорити про електронну графіку, електронний живопис, електронну сценографію. Словом, про новий вид образотворчої виразності, яка реалізується в матеріалі телезображення, яким легко керувати, яке має насичені і прозорі кольори; зображення, яке здатне реальне середовище перетворити у графічне умовне тло і навіть у динамічну кольорову музику. Тут деталь, світловий блик, предмет реквізиту, попадання у камеру прямого променя світла виконують активні образотворчі функції. Ось чому таке важливе уміння Е. Колесова контактувати з інженерами та операторами, створюючи на екрані зображення, характерне саме для даного матеріалу.» [2, 92].

Подібні та інші пошуки й експерименти з особливостями й фактурою екранного зображення Віктор Кісін зауважував та відзначав і в інших українських відеофільмах. Зокрема, він звертає увагу на епізод з фільму «Кобза» режисера В. Шульгіна, де в стрічку вмонтовано кілька епізодів з анімаційного фільму «Як козаки по сіль ходили». «Але це не просто кіноцитати. Наприклад, воли, що везуть гарбу з мішками солі, на телеекрані <...> затанцювали під музику “Кобзи”: кадри мультфільму пропустили через апаратуру, що дозволяє багатократно повторювати рух, змінювати його темп і напрямок. Аналогічні операції було здійснено і з відзнятими у студії мізансценами акторів. Ця знахідка, застосована групою вперше, — яскравий приклад післязйомочного втручання у внутрікадровий зміст, що <...> ставить режисера в позицію мультиплікатора, який не просто дає репродукцію руху, що відбувається перед камерою, а може заново відтворити зафіксований на стрічці рух, користуючись магічною владою відеотехніки над відзнятим матеріалом.» [2, 89–90].

Таким чином, у своїх творчих режисерських прагненнях Віктор Кісін ішов далі можливостей, що їх давала змогу використовувати техніка кіно на той час — робота з відзнятим на плівку матеріалом засобом монтажно-компіляції. Він бачив новітні можливості відео як екранного мистецтва у повному перетворенні відзнятого матеріалу. Це мало відбуватися не лише на рівні монтажу, а й на рівні докорінної зміни зафіксованого на електронний носій зображення (корекція кольору, руху, темпу, напрямку тощо). Чим більша кількість складових зображення (й не лише зображення) могла зазнати перетворень, тим цікавішим був експеримент, тим неочікуванішим і фантастичнішим міг бути потенційний результат.

Своє прагнення творчого експерименту із взаємодії різних фактур екранного зображення В. Кісін як режисер максимально можливо реалізував у фільмі 1983 року «Останній засіб королів». Автори фільму свідомо обрали шлях творчого пошуку. Цей 4-серійний серіал значно відходить від традицій телевізійного театру, з одного боку, з іншого — він також і не є спробою стати аналогом кінофільму.

Фільм «Останній засіб королів» є повноцінним новим продуктом свого часу. Автори працювали з усвідомленням того, що створюють саме відеофільм. Вони, отже, намагались органічно задіяти усі новітні специфічні технічні можливості суто відео задля найвиразнішого втілення на екрані загального перебігу подій (рипроекцію як із шматками відзнятого відео, так і з графікою, можливості телевізійного монтажу, багатокамерну зйомку тощо). «Кісін запропонував принципово нову естетику у фільмовиробництві. Вона виходить із самої природи утворення відеозображення та його потенційних можливостей, поелементного розчленування цього зображення і продовження обробки окремих елементів цього зображення, додаючи йому нових якостей, а часом і нового смислу.» [1, 33].

Перед знімальною групою, судячи з усього, стояло достатньо складне завдання: створити уявлення американської дійсності (в тому числі з інтер'єрами Білого дому, кабінетів ЦРУ, американського телецентру тощо). Це завдання автори фільму успішно вирішили, в тому числі також і за допомогою саме технічних можливостей відео, зокрема, із застосуванням рипроекції в умовах відеовиробництва. «Багато режисерів використовували цей прийом (часто виправдано, іноді зовсім недоречно), але до «Останнього доказу королів» не було жодного відеофільму чи телевістиви, у яких рипроекція використовувалася б і як основний художній прийом, і як основний виразальний засіб.» [7, 117].

Загалом зображальний ряд серіалу — принципово витриманий у телевізійній естетиці 1980-х з її жорсткою насиченістю кольорів і чітким контуром картинок.

Впродовж розгортання сюжету використані навіть специфічні, так би мовити, «чорнові» можливості відео: в кадрі показано перемотку, стоп-кадри, пришвидшення і уповільнення зображення. Така демонстрація усіх можливих режимів роботи відео з'являється цілком органічно, у зв'язку з нагальною необхідністю оповіді. Сам цей прийом вільного поводження з відео у відеотворі створює ефект імпровізаційності під час зйомки.

У фільмі «Останній засіб королів» «Віктор Кісін активно застосовує нові прийоми монтажу. У нього звична кіношна “вісімка” перетворюється на поліекран. І два персонажі, що ведуть діалог між собою, існують для глядача одночасно, і глядач має можливість сприймати дію та реакцію на цю дію одномоментно двох і більше персонажів.

Активно застосовуються хронікально-документальні матеріали із одночасним коментарем автора-журналіста (в структуру фільму було введено відомого тоді на Центральному телебаченні журналіста-міжнародника Володимира Дунаєва), зі стрімким переходом до чисто ігрових епізодів (актори А. Роговцева, Г. Дрозд, О. Філіпенко та ін.). А потім додається музика — не як емоційна підтримка, а як активний натиск на глядача. Фактично це зонг із обов'язковим смисловим навантаженням. Отже, за задумом режисера, відбувається і штурм свідомості глядача.» [1, 33].

Таким чином, у фільмі «Останній засіб королів» Віктор Кісін продемонстрував навіть далеко не весь, але надзвичайно потужний і різноплановий спектр можливостей, що його відкривало відео для режисерської екранної творчості. І на прикладі свого фільму запропонував режисерам скористатися цим засобом, спонукаючи і молодих митців до творчого пошуку й експерименту на цій ниві.

З іншого боку, відео не обмежувало сферу свого впливу виключно у межах телевізійної творчості. Його можна розглядати і ширше: також і як впливове загальнокультурне явище. Російський дослідник Кирил Разлогов в 1987 році зауважував, що феномен відео має надзвичайно потужний вплив також і на інші екранні видовища. «...Виникла інша тенденція — все більшого використання відеотехніки в ході створення кінофільму. Електронний монтаж, спецефекти, зйомка окремих епізодів, репетицій тощо з допомогою відеотехніки для подальшого повторення чи для прямого переведення на кіноплівку (поки що цей процес, на відміну від простого переведення з кіноплівки на відео, технічно не до кінця відпрацьований і тому важкий і дорогий) стали достатньо поширеними. Більше того, естетика цілої низки кінокартин стала базуватися на відеоэффектах.» [9, 129–130]. Як приклад, К. Разлогов наводить фільм Френсіса Копполи «Від усього серця» 1982 року. Зрештою, сам В. Кісін уже свого часу далекоглядно розцінював ті перетворення, що відбувалися у телебаченні з появою відео, не лише як важливі події мистецького, а й загальнокультурного значення. Відкриття у напрямі відеофільму, за пере-

конанням дослідника, не зможуть залишитися ізольованими від інших мистецтв. Передусім відео матиме вплив загалом на екранну естетику. Також «досвід розвитку відеофільму і в нашій країні, і за кордоном дає право говорити про початок нового етапу розвитку кіномистецтва, про оновлення кіноестетики.» [2, 94].

Виникнення відео на телебаченні стало переламним моментом для розвитку всієї екранної видовищної творчості та телевізійної творчості зокрема. Із появою нових технічних можливостей почали з'являтися і нові форми й жанри телевізійної творчості. Одним з таких жанрів постає відеофільм. Імовірно, з сучасного погляду цей відносно невеликий за часом період з його пошуками й експериментами і може видатися спочатку незначною фазою в історії розвитку телебачення, та слід зауважити, що експерименти і пошуки у сфері телевізійної відеотворчості передують виходу на новий етап розвитку телебачення — цифровий. І тут усі попередні пошуки і надбання актуалізуються з новою потужною силою. Відеофільм, де відбувалися найбільш напружені шукання засобів нової екранної виразності (у сфері фактури екранного зображення, монтажу, спецефектів тощо), отже, можна цілком закономірно вважати попередником усіх форм і жанрів цифрової епохи. Слід зауважити, що в Україні, незважаючи на певне технічне відставання навіть від Росії, процес оволодіння й застосування відео як потужного виражального засобу не стояв на місці, а рухався зусиллями прогресивних режисерів, операторів, відеоінженерів, художників та інших творчих і технічних працівників телебачення, і результати цієї роботи часто далеко упереджували тогочасні технічні можливості. А ті художні експерименти, що їх представляли творчі групи, які працювали на власному ентузіазмі, в багатьох випадках випереджали час, та часто були неналежно оцінені сучасниками.

Джерела та література:

1. Вітер В. Віктор Кісін: на шляху до видовища. *Кіно-Театр*. № 2, 2011. С. 30-34.
2. Кісін В. Б. Відеофільм. Перші кроки і перспектива. *Мистецтво кіно: Республіканський міжвідомчий науковий збірник*. Київ: Мистецтво. Вип. 4, 1983. 103 с., с. 82-95.

3. Кісін В. Б. Режисура як мистецтво та професія. Навчальне видання. Київ: Науково-освітній центр «АЕЛС-технологія», 1998. 104 с.
4. Косач Ю. А. Кіно- і теледокументалістика: перспективи розвитку. *Мистецтво кіно: Респ. міжвід. наук. зб.* Київ: Мистецтво. Вип. 5, 1984. 108 с., с. 24-33.
5. Лысенко А. Главный герой / А. Лысенко. Документальный видеофильм: этап становления. Москва: Искусство, 1982. С. 57-72.
6. Новые аудиовизуальные технологи: Учебное пособие. Москва: Эдиториал УРСС, 2005. 488 с.
7. Одинець О. Український документальний відеофільм. Перші кроки. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого: Зб. наук. праць*. К., 2010. Вип. 7. 372 с., с. 99-118.
8. Палій Є. Н. Інженер як співавтор відеофільму. *Мистецтво кіно: Респ. міжвід. наук. зб.* – Київ: Мистецтво. Вип. 4, 1983. 103 с., с. 95-99.
9. Разлогов К. «Видеобум»: истоки и перспективы. *Телевидение вчера, сегодня, завтра*. Вып. 7. Москва: Искусство. 1987. 276 с., с. 126-139.
10. Романовский И. Видеофильм – технология и творчество / И. Романовский. Документальный видеофильм: этап становления. Москва: Искусство, 1982. С. 29-56.
11. Шергова Г. Арсенал выразительных средств / Г. Шергова. Документальный видеофильм: этап становления. Москва: Искусство, 1982. С. 106-126.

References

1. Viter, V. (2011). Victor Kissin: on the way to the spectacle. *Kino-Teatr*, 2, pp. 30-34 [in Ukrainian].
2. Kisin, V. B. (1983). Videofilm. First steps and perspective. *Mistectvo kino: Respublikanskij mizhvidomchij naukovij zbirnik*, 4, pp. 82-95 [in Ukrainian].
3. Kisin, V. B. (1998). Directing as an art and a profession. Educational edition. Kyiv: AELS-Technology [in Ukrainian].
4. Kosach, Y. A. (1984). Film and TV documentary: prospects for development. *Mistectvo kino: Respublik. mizhvid. naukovij zb.*, 5, pp. 24-33 [in Ukrainian].
5. Lysenko, A. (1982). The main character. Documentary videofilm: the stage of formation. Moscow: Iskusstvo, 57-72 [in Russian].
6. New audiovisual technologists: A training manual. (2005). Moscow: URSS editorial [in Russian].
7. Odinets, O. (2010). Ukrainian documentary videofilm. First steps. *Naukovij visnik Kiyivskogo nacionalnogo universitetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo: Zbirnik naukovih prac*. Kyiv, 7, pp. 99-118 [in Ukrainian].
8. Paliy, E. N. (1983). Engineer as co-author of the videofilm. *Mistectvo kino: Respublik. mizhvidom. naukovij zb.*, 4, pp. 95-99 [in Ukrainian].
9. Razlogov, K. (1987). «Videobum»: sources and perspectives. *Television yesterday, today, tomorrow*, 7. Moscow: Iskusstvo, pp. 126-139 [in Russian].
10. Romanovsky, I. (1982). Videofilm – technology and creativity. Documentary videofilm: the stage of formation. Moscow: Iskusstvo, pp. 29-56 [in Russian].
11. Shergova, G. (1982). Arsenal of expressive means. Documentary videofilm: the stage of formation. Moscow: Iskusstvo, pp. 106-126 [in Russian].

СВОБОДА ЯК МОРАЛЬНО-ЕТИЧНА ДОМІНАНТА АВТОРСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА МІЛОША ФОРМАНА

У статті визначається сутність авторства в кінематографі, виявляються особливості авторської режисури крізь призму морально-етичних категорій і понять, досліджується специфіка творчості Мілоша Формана в інтерпретації поняття свободи як загальнолюдської цінності, котрому вдалося, спираючись літературні та музичні твори, реалізувати свій художницький потенціал у театрі, кіно, на телебаченні.

Ключові слова: авторська режисура, суб'єктивація творчості, авторське кіно, морально-етичні домінанти.

The article defines the essence of authorship in cinematography, reveals features of the author's directing through the prism of moral and ethical categories and concepts, explores the specificity of Milos Forman's work in the interpretation of the concept of freedom as a universal value, which succeeded in relying on literary and musical works, to realize its potential, to realize its potential cinema on television.

Keywords: authoring, subjectivation of creativity, author's cinema, moral and ethical dominant.

В статье определяется сущность авторства в кинематографе, выявляются особенности авторской режиссуры сквозь призму морально-этических категорий и понятий, исследуется специфика творчества Милоша Формана в интерпретации понятия свободы как общечеловеческой ценности, которому удалось, опираясь литературные и музыкальные произведения, реализовать свой художнический потенциал в театре, кино, на телевидении.

Ключевые слова: авторская режиссура, субъективация творчества, авторское кино, морально-этические доминанты.

Відомо, що морально-етичний зміст становить основу проблематики авторської кінематографічної творчості. При цьому суспільно-історичне значення подій і фактів минулого й сучасного, соціальні мотивування вчинків людей і обґрунтування людських характерів, зміст реальних життєвих суперечностей, представлені авторським кіномистецтвом в їх особистісному заломленні, з найбільшою силою розкриваються глядачеві через висвітлення їх морального сенсу, що і визначає **актуальність нашого дослідження**.

Виокремлюючи поняття свободи як загальнолюдської цінності, «без якої немислимий духовний прогрес як окремої людини, так і цивілізації в цілому» [2,136], й однієї з домінант авторського кінематографа, варто зосередити нашу увагу на інтерпретації вказаного поняття у творчості Мілоша Формана — вихідця і яскравого представника чеської моделі авторського кіно, більш відомої

як чеська «Нова хвиля». Проіснувавши недовгий час — з 1962-го до 1968 років (причиною тому було вторгнення в країну радянських окупаційних військ, встановлення жорсткої цензури й фактична заборона фільмів даного напрямку) — означена авторська модель була сформована вільними від ідеології режисерами Вірою Хітіловою, Іваном Пассером, Іржи Менцелем, Яном Немцем, Яромілом Йірешем, Войтехом Ясни, Яном Шмідтом, які вочевидь не прагнули знайти заміну застарілим кінематографічним догмам, не намагались висувати ані художні, ані політичні маніфести. Однак вкажемо, що названі режисери, деякою мірою об'єднані спільними інтересами й прагненнями, понад усе воліли свободи самовираження й, попри жанрове розмаїття їх фільмів, презентували на екрані цілу низку дивакуватих екзистенційних героїв (котрі існували ніби самі по собі, звільнені від тих соціальних реалій, що у дійсності вирували навко-

ло них, проте навмисне штучно занурені авторами в примітивні, позначені присмаком абсурду кумедні ситуації побутового характеру). Виходячи в площину, здавалося б, повсякденного людського виміру, молоді митці тим самим вразили тогочасну кіноспільноту в чомусь депресивними (хоч і насиченими відчуттям деякої примарності свободи) кінострічками, наповненими сюрреалістичними мотивами й водночас дотепно й щедро пересипаними досить жорсткими знахідками чорного гумору, що фактично був використаний, без сумніву, сміливими авторами чеської «Нової хвилі» як засіб висвітлення в умовах жорсткого ідеологічного тиску заборонених на той час тем.

З огляду на вищезазначене, у даній статті ми, спираючись на праці авторитетних дослідників у галузі авторського кінематографа (зокрема, Т. Анікінної [1], М. Братерської-Дронь [2], М. Гудової [3], О. Ковалова [4], К. Соловійової [3], Х. Еріксона [12], П. Каель [14], Д. Ральське [15], Е. Роджера [11], С. Гоуксфорд [13]), ставимо собі за *мету* здійснення всебічного аналізу інтерпретації морально-етичних доміант у творчості одного з найяскравіших представників авторського кінематографа й проектування отриманих результатів на подальші розвідки в галузі вивчення векторів розвитку сучасного кіномистецтва.

Розглядаючи поняття свободи як своєрідний моральний «ціннісний орієнтир» [2, 141] у творчості Мілоша Формана, вкажемо, що вже перший з його ранніх ігрових фільмів «Чорний Петро» (назву якого, спираючись на відому карткову гру, слід тлумачити як безталанний невдаха), створений 1964 року, «став емблемою чеської Нової хвилі» [4], у кінотворах якої різноманітні вчинки героїв завжди постають як певним чином відображення суб'єктивно-об'єктивних умов і обставин, в яких діють дивакуваті персонажі, котрі за удаваною чудернацькістю поведінки вміло приховують завуальоване прагнення життєвої свободи. Так, приміром, як і годиться, у кінострічках означеного напрямку, простакуватий і незграбний Петро, усвідомлюючи свою самотність, постійно, а іноді, на жаль, безпідставно, потерпає від безмежної батьківської тиранії (що зовні має начебто благородний характер — наставити на путь істинний, дати путівку в життя непутящому чаду), хоч належним чином і виконує доручення й, здається, не здатний ані до бунту, ані до боротьби за звільнення від домашнього насильства «адже свобода може бути анархічною, може носити диктаторсько-авторитарний характер» [2, 140]. Тож із розвитком сюжету стає зрозумілим, що автор

скромної на перший погляд чорно-білої стрічки (що, проте, не завадило їй стати володаркою першого призу міжнародного кінофоруму в Локарно), примушуючи героя з особливою ретельністю стежити за тим, щоб у невеличкій крамниці унеможливити крадіжки, доводить його дії до абсурду для того, щоб переконати себе, героїв, глядачів: якщо людська діяльність, не пов'язана з можливістю вибору, не може вважатись вільною, то і моральна свобода, яка ігнорує потрібне в змісті норм поведінки, перетворюється на щось протилежне своєму призначенню, іноді навіть на злочин. Зацькований сімейною опікою, Петро (що, безперечно, є сатиричним образом) щосили намагається вирватись з її затісних лещат-обіймів, гостро відчуваючи, що сім'я потрібна йому передовсім для бажаної духовної близькості і турботи, а не для полегшення виконання житейських обов'язків [7, 213]. Поживок для розмислів дають міркування Хела Еріксона, котрий, аналізуючи у своєму короткому конспекті вказану стрічку, слушно зазначає, що режисер вміло розповідає одвічну історію про сором'язливого підлітка, який закохується, при цьому авторська оповідь «містить у собі сильний вплив Франсуа Трюффо, як і більшість інших постановок епохи “нової хвилі”, проте навіть на цій ранній стадії майстерність фільмотворчості Формана дала йому змогу подолати будь-які наслідування» [12]. У картинах М. Формана «чеського» періоду, як і в пізніших роботах, відчуття й прагнення героями свободи «має різні обличчя й прояви, а її відносини з мораллю суспільства неоднозначні й часто-густо носять напружений характер» [1]. Так, приміром, Андугла — головна героїня «Любовних пригод блондинки», підступно зваблена й легковажно покинута столичним музикантом-пройдисвітом робітниця місцевої взуттєвої фабрики, понад усе намагається звільнитись «від рутини провінційного життя й батьківського нерозуміння» [1], а тому, відстоюючи справедливість власного вибору, відповідально поставившись до нібито випадкової зустрічі з хлопцем (з яким проводить всього одну ніч), втамовує гординю й «зібравши речі, прямує до Праги, де, як здається дівчині, її очікує коханий Мілде і його батьки. Адже після всього, що сталось між ними вночі, вони мають жити разом», — вказує у своїх конспектах Джош Ральське [15]. Сам же режисер у невибагливому на перший погляд фільмі, де віддає перевагу роботі з непрофесійними виконавцями, у такий досить іронічний, далекий від моралізаторства спосіб доводить, що в критичних ситуаціях мораль

через свободу вибору відіграє роль своєрідного внутрішнього джерела активності людини, а моральні цінності, як то, приміром, любов, стають стимулом рішучих дій, перетворюючись в особисте надбання [7, 165].

Засуджуючи у гостросатиричному фільмі «Бал пожежників» такі моральні пороки, як «корумпованість, жадібність, безглуздя, безсовісність» [1], байдужість, злодійкуватість, нахабство, Форман, вірний авторським принципам роботи з непрофесійними виконавцями, сміливо й впевнено презентує впізнавану, проте сповнену «алегорії та прихованих смислів» [12] модель сучасного йому соціалістичного суспільства, модель, як влучно зазначає О. Ковалов, «братського режиму, не такого вже й віддаленого у часі й просторі» [4], через показ свята, сповненого благих, але спотворених мешканцями намірів, свята, пересипаного абсурдними ситуаціями, в тихому містечку (що так нагадує провінційні Врхлаби) на честь відставного керівника пожежної команди. Навмисне вдаючись до певної «безсюжетності» (що має їдкий ідеологічний присмак — «оскільки кожна клітинка його структури підпорядкована викриттю “звичайного соціалізму” як прикореневого гниття» [4], відмовляючись від чіткого вибудовування кінематографічного матеріалу стрічки, режисер (для якого пошуки правди були важливішими, ніж сама правда, оскільки кожна людина має у собі відносну правду, тож і постановник не намагався знайти загальну правду, а лиш крок за кроком шукав її [8, 36]), зумів блискуче представити жорсткий безжальний стьоб на той руйнівний ідеологічний режим, який перебивав йому шлях у режисерську професію, унеможлилював свободу авторської творчості й грубо вичавлював з Батьківщини.

Відчуваючи гостру потребу вивчати й відображати різні аспекти ставлення та прагнення людиною свободи як усвідомленої необхідності [5, 260] й водночас необхідність вийти на новий творчий рубіж, довести, передовсім собі, власну спроможність реалізуватись як автору в інших, ще чужих тоді для майстра соціальних і виробничих умовах США, Мілош Форман з ентузіазмом приймає пропозицію Майкла Дугласа екранізувати (а надалі переважно екранізуватиме як п'єси, так і прозові літературні твори) роман-бестселер Кевіна Кізі «Пролітаючи над гніздом зозулі» (що на той час вже мав і сценічну версію), героєм якого «був в'язень психіатричної клініки, котрий за своїм почином, сказати б, “прописав” її пацієнтам свободу, а тим часом у світ вже просочи-

лись відомості про специфіку психіатричного “виправлення” вільнодумства в СРСР» [4]. Водночас цікавими видаються нам міркування М. Гудової та К. Соловйової, котрі в колективній праці «Співвідношення концептуальних моделей літературного твору і його екранізації» відзначають, що центральна проблема твору Кізі — боротьба з системою і прагнення свободи у фільмі також відтворена, однак не настільки яскраво виражена, як у романі. Дослідники вказують, що екранізація демонструє не стільки війну з системою, скільки бажання потрапити на свободу, тому замість банального «“Система” — “Свобода” <...> більш точним, на переконання вчених, буде ввести протидію “Ув'язнення” — “Свобода”» [3, 95]. Заради справедливості врахуємо й думку Саллі Хоуксфорд, в якій викладено, що кінострічка Мілоша Формана підриває оригінал автора Кена Кізі, котрий стосується складних культурних питань ХХ століття. До того ж адаптація фільму включає важливі сцени та теми з оригіналу, як то, жорстка расова дискримінація [13] як обмеження свободи волі.

Використовуючи кінематографічний інструментарій у дослідженні поведінки широко відомих на той час літературних персонажів, постановник виявляв унікальну точність режисури, відтворюючи процес своєрідного спостереження за дією, жестами і поведінкою персонажів, за звуками, словами й інтонаціями в їх довільному, проте саме кіноавтором задуманому варіанті, тим самим ніби перевіряючи правомірність думки про те, що лише усвідомлення свободи як добровільного самовизначення особистості в стосунках з іншими індивідами слід визначати як моральну значимість її вибору. Спонукаючи глядача до роздумів і разом з тим пропонуючи йому самостійно аналізувати як дії (а дія за В. Малаховим є моральною, коли ґрунтується на виборі в полі протистояння добра і зла [5, 259]), так і бездіяльність героїв, декотрі з яких добровільно прийняли лікарняне «ув'язнення» й усіляко боронять свій удаваний «спокій», захищаючи авторитетність влади медичної сестри («котра думає, що робить добро для людей») [14], майстер виявляє впізнаваний авторський почерк, виходячи не з бажання упорядкувати кінематографічну тканину, користуючись звичними режисерськими засобами її оформлення, а, навпаки, демонструє прагнення «створити вільне часове поле, живий динамічний простір — і в таких координатах міцно схопити, утримати й зберегти усі елементи виразності в природних формах життєвої правди» [10, 148].

Прискіпливо розглядаючи події, що начебто стосуються лише буднів психіатричної лікарні, митець, сміливо кидаючи виклик тій репресивній системі, з міцних лещат якої йому вдалось вирватись, виходить через показ несамовитого бунту Макмерфі (аутсайдера в житті, але беззаперечного авторитетного лідера серед пацієнтів) в царину загальнолюдських проблем (жорсткого насильства і вимушеного конформізму, нещадного приниження й нестерпного безправ'я людини, цінності людської особистості, грубого поправлення її гідності, позбавлення свободи вибору) й, ставлячи разом з тим справедливе для режисера-автора «наріжне питання — наскільки особистість, власне, готова до свободи дії» [2, 140]. При цьому Мілош Форман у координатах фільму «Пролітаючи над гніздом зозулі», що, кидаючи виклик будь-якій репресивній системі [4] згодом став своєрідним символом спротиву, з притаманним йому прагненням до документальності (вкраплюючи хронікальні кадри телевізійного репортажу про вільний прохід мешканців Східного Берліна крізь сумнозвісну стіну в Різдвяні свята) відображуваних подій і героїв, на переконання Пауліни Каїл, впевнено «замінює потрібну суб'єктивність роману більш реалістичним поглядом на пацієнтів, що залишає їх психічний стан неоднозначним» [14].

Показово, що смерть Макмерфі у блискучому й багатому на емоційно-чуттєву палітру виконанні Джека Ніколсона (який урізноманітнює центральний образ виразною й вишуканою пластикою, зумів відтворити не лише неповторну індивідуальність, а й тип особистості, одержимої ідеєю бунту) не знижує в цілому оптимістичного настрою кінооповіді, оскільки у фіналі стрічки, сказати б, «прозріває» чи не найбільш безнадійний пацієнт клініки на прізвисько «Вождь». З ненавистю розбивши громіздкою кахляною тумбою шибки, могутньої статури герой, представник пригноблених індіанських меншин, виявляючи свій особистий бунт проти усіляких обмежень і утисків, що їх накладає будь-яка система, поступово усвідомлює значення свободи [4].

Відкрито виражати власні думки мистецькими засобами й активно вступати у відвертий діалог з широкими колами глядачів, висвітлюючи сутнісні ознаки морально-етичних категорій і понять через проникнення в свідомість героїв, їх складні зв'язки зі світом Мілош Форман намагається і в наступних кінострічках, прагнучи розвивати кінематографічну дію передовсім углиб і лиш згодом у часі. Зокрема, в яскравому багатоплановому мюзиклі «Волосся», що став сво-

єрідним антивоєнним молодіжним маніфестом, режисер віддає данину волелюбному руху хіпі, свідомо наголошуючи зіткнення двох протилежних начал — Добра і Зла, потужним уособленням котрих постають світле палке кохання (провінційного Клода й розбещеної татусевим багатством Шейли) і кровопролитна війна у В'єтнамі як узаконене насильство, що поглинає, а згодом й позбавляє життя героя на ім'я Бергер, який, перш ніж потрапити до війська, на жаль, втрачає свободу разом із зрізаним перукарем волоссям, як своєрідним символом свободи волі — здатності «людини вільно визначати власну життєво-практичну спрямованість» [5, 264].

Серед морально-етичних доміант авторської творчості Мілоша Формана — й тема захисту людської гідності, а ще проблеми толерантності й терпимості суспільства, котрі з особливою силою будуть висвітлені у фільмі «Регтайм», що знову ж таки виявиться екранізацією (а отже інтерпретацією) цього разу роману Едгара Лоуренса Доктору. А. Романенко у праці «Свято зі мною і без мене» зазначає, що насправді безглуздо заперечувати інтерпретацію, оскільки будь-яке сприйняття тексту вже є інтерпретацією. Крім того, немає сенсу виступати проти свідомої інтерпретації, адже під її знаком склалось мистецтво ХХ століття... Інша річ, переконана авторка статті, що інтерпретатор має визначитись заради чого, з якою метою і з яким етичним та художнім результатом здійснюється переосмислення літературного першоджерела [6, 34]. Отож, вдаючись до інтерпретації роману Доктору, режисер, розвиваючи у більш відкритому форматі викривальні мотиви фільму «Пролітаючи над гніздом зозулі», свідомо зосереджується на засудженні расизму як ганебного суспільного пороку, який неможливо замовчувати, а тому виводить оповідь у морально-етичну площину, де неможливі ані компроміси, ані угоди із совістю. Унікаючи разом з автором літературного твору надмірного моралізаторства, режисер між тим, як вказує Роджер Еберт, відмовляється від сюжетної калейдоскопічності книги, в основному акцентуючи увагу на одній, найважливішій з них [11], тій, в якій ідеться про трагічну долю Джона Колхауера Вокера, котрому так і не довелося створити щасливої сім'ї з коханою й водночас зрадженою Сарою, проте вдалося продемонструвати потужну здатність з гідністю протистояти расовій нетерпимості, не лише опираючись, а й даючи нещадну, на межі власного існування, відсіч нарузі кривдників над його особистістю. Гранично достовірно відтворюючи лютий двобій чорношкірого му-

зиканта з нетерпимими до расових відмінностей вогнеборцями (що зображені далеко не в сатиричних шатах, як у фільмі «Бал пожежників»), режисер, виявляючи співчуття й повагу до головного героя, який воліє встановлення справедливості й толерантності в міжлюдських стосунках, по суті «представляє «історію Колхауера Вокера-молодшого із Чехословаччини з незвичайним пильним поглядом для американського суспільства, ведучи мову не тільки про білий расизм, якого ми начебто очікуємо, але й про білий лібералізм» [11]. Цікаво, що К. Зануссі, на відміну від М. Формана, в одному з інтерв'ю скептично висловився щодо толерантності, назвавши її дресируванням, оскільки добру вона не потрібна, а до зла не варто виявляти толерантність. Людина культури, — на переконання режисера, — яка прагне зрозуміти, а отже, полюбити іншу людину, ніколи не говоритиме про терпимість, адже любов вища за це поняття» [9].

Звернення Мілоша Формана до п'єси Пітера Шефнера «Амадей», попри цілковиту вигаданість історії стосунків Вольфганга Амадея Моцарта й Антоніо Сальєрі, дала, однак, майстрові можливість у своєрідній бароковій інтерпретації презентувати сучасній кіногромадськості погляд на свободу творчості й заслужено здобути довготривалий феноменальний успіх. Виводячи на екран такого собі, на переконання О. Ковалова, «хіпі свого часу — в інфантильній, напнутій, ніби на спір, ніжно-рожевій перуці, у вузькому болотяного кольору камзолі, обсипаному візерунком із дрібних квіточок, який несподівано заходиться моторошним сміхом чи то незалежного ексцентрика, чи то веселого ідіота» [4], режисер, використовуючи нехай і надуманий драматургом сюжет, обігрує деякі факти з біографії видатного композитора, щоби вкотре вибороти власне право на свободу дії в творчості, адже на той час сам майстер потрапляє в опалу й змушений звертатись до історичної тематики. Створюючи доволі широкими й водночас оригінальними «мазками» (разом з Томом Хальсом — неймовірно органічним у ролі геніального музиканта) витончений і наддивовижно живий кінематографічний образ-портрет Моцарта, митець впевнено демонструє, яким чином, переконаний В. Малахов, «щільно до свободи дії примикає свобода творчості», що дає художникові право «втілювати свої мрії й задуми, створювати щось нове, підвладне лише владним законам». Однак, нехай і вигадане, представлене в оригінальній авторській кіноверсії, протистояння Моцарта і Сальєрі, доводить, як вважає вчений, що від «свободи дії в широкому розумінні свобода

творчості відрізняється передусім неутилітарною спрямованістю, адже (творчість переважно має на меті внутрішню досконалість свого предмета, а не задоволення нагальних життєвих потреб), а відтак зосередженістю у сферах мистецтва, науки, філософії». Отож, ніби солідаризуючись із думкою дослідника, М. Форман, створюючи саме такий неординарний образ визначного композитора, сповненого духовної щедрості, й відверто вкотре популяризуючи його безсмертні музичні твори, ніби намагається переконати глядача в тому, що «можливість бути собою, реалізувати своє життєве призначення становить основу невід'ємних прав людської особистості» [5, 261–262].

Роман Шодерло де Лакло «Небезпечні зв'язки» став літературним першопоштовхом для наступного фільму майстра — «Вальмон», бо ж відомо, що через екранізацію кіномистецтво постійно перевіряє свої можливості як у відображенні глибоких буттєвих процесів, так і у створенні складних характерів. Принагідно зауважимо, що в авторському кіно, попри розмаїття художніх індивідуальностей, режисерських завдань і цілей, слід виділити те спільне, що об'єднує майстрів даного напрямку — це передовсім інтерес до етичної тематики, що уможлиблює дослідження поведінкового механізму героїв.

Отож, поринаючи більш глибоко, ніж у попередній роботі, в культуру міжлюдських стосунків XVIII століття, проникаючи в психологію персонажів, режисер (обережно, епізод за епізодом, переносячи на екран події названого роману) й спираючись передовсім на злагоджений акторський ансамбль Коліна Ферта, Мег Тіллі, Еннет Бенінг, розповідає витонченою мовою кіно (що у дивовижній гармонії поєднує колір і світло, мізансцени і монтаж, динаміку руху і статику й часом перебирає на себе складну функцію слова) вишукану, але сповнену двірцевих інтриг сумну історію кохання на тлі пригод віртуозного ловеласа віконт де Вальмона. При цьому майстер, демонструючи в художній побудові кращих кадрів високу культуру зображального рішення і начебто сперечаючись з автором роману, намагається виявити й викрити мерзенну сутність цинізму (що грубо проникає й руйнує духовну сутність людини, нищачи моральну цінність любові), щоби через власний суб'єктивний погляд авторського «я» переконати своїх глядачів у тому, що кохання не може виправдати відвертого насильства й втрачає своє призначення, коли перетворюється на звичку, стає удаванним, таким, що приховує пересит, нудьгу, холодний розрахунок.

Благодатне підґрунтя для висвітлення одвічного двобою кохання й ненависті, вірності й зради, любовних підозр і щастя примирення Мілош Форман віднайде для кінострічки «Ревнощі» в романі Нори Ефрон. У нехитрій історії нічим, здається, не примітного подружнього життя Рейчел і Марка (що, попри обіцянки цінувати й берегти одне одного, спільне облаштування родинного помешкання, народження дітей і оптимістичні сподівання героїв жити в злагоді довго й щасливо, власне, так і не склалось) художник, зберігаючи об'єктивний погляд на світ, спробував відшукати морально-етичні домінанти взаєморозуміння й довіри, терпимості й поваги, пристрасті й самовіддачі, котрі дали б можливість висвітлити «сенс любові загалом як пошуку й віднайдення людиною жаданої цілісності — тілесної, духовної чи тілесно-духовної — цілісності, до котрої вона прагне» [5, 350] й котру, як виявляється, не завжди вдається здобути людині у своєму житті.

Свій внесок в розробку і розвиток Мілошем Форманом морально-етичної проблематики вносить і фільм «Народ проти Ларрі Флінта», в якому художник з особливою достовірністю й рідкісною щирістю відтворив у низці драматичних подій і людських пристрастей цілий пласт сучасної моральної свідомості. При цьому саме екстремальність ситуацій, в які потрапляє головний герой — видавець порнографічного журналу «Хастлер», дає можливість кіноавтору перевірити моральні установки як протагоніста, так і його оточення. Повертаючись до документального стилю оповіді у названому байопіку, режисер цілком підпорядковує його своїм, сказати б, дослідницьким завданням, обираючи й розглядаючи категорію моральної правди й свободи найбільш прийнятними і водночас дієвими засобами як розкриття характерів, так і впливу на публіку. Показово, що автор менш за все схильний інтригувати глядача як тонкощами подружнього життя Ларрі та Алтеї (з відповідними ефектами його мелодраматичного й трагічного перебігу), так і емоційно шокувати тими численними судовими процесами, до яких постійно залучають Флінта поборники суспільної моралі, котрі вважають його суспільним розбещувачем. Йдучи назустріч глядацькій вірі в справедливість авторського присуду, особливе режисерське піклування Форман виявляє у ретельній психологічній розробці образів, кожний з яких мав би скласти своєрідний моральний іспит на міцність почуттів, життєвих позицій, доводячи, що в разі несправжності й удаваності етичних ідеалів, людські заботони не витримують такої перевірки й варті громадського осуду.

Підбиваючи *підсумки* нашого дослідження, вкажемо, що у фільмах представників різних авторських моделей, зокрема, Мілоша Формана, ми можемо констатувати, що кінематографісти намагаються брати щонайактивнішу участь у житті сучасного суспільства, не лише відображаючи наявні часом суперечливі процеси, а й активно втручаючись в них. До того ж повернення до моральних основ і витоків моральної свідомості мало не класичний мотив для сучасного авторського кіно. Загострюючи увагу на сфері морально-етичного, автори-режисери, свідомо абстрагуючись від усього зайвого й, звертаючись до широкої аудиторії, сказати б «викадровують» з життєвих реалій ті події та явища, котрі вимагають прискіпливого розгляду й аналізу. Адже відомо, що чим глибше й органічніше проникає митець в духовний світ особистості, в суть моральних проблем і конфліктів певної епохи, тим ширше коло явищ і прикмет дійсності охоплює він своєю творчістю, тим потужніші його можливості в осягненні й дієвому втручанні в буття.

Джерела та література

1. Аникина Т. Мілош Форман: Жить в страхе – это очень скучно. URL: <http://ruslo.cz/index.php/наука/item/998-milosh-forman-zhit-v-strakhe-eto-ochen-skuchno>. Дата звернення 04.08.2019.
2. Братерська-Дронь М.Т. Інтерпретація проблеми свободи в кінематографі. *Мистецтвознавство України*. Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ Збірн. наук. праць 2009. Вип.10. С.13-143.
3. Гудова М., Соловьева К. Соотношение концептуальных моделей литературного произведения и его экранизации (на примере романа Кена Кизи «Пролетая над гнездом кукушки» и одноименного фильма Милоша Формана) *Вестник культуры и искусств*. 2018, №2(54). С. 89-95. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/sootnoshenie-kontseptualnyh-modeley-literaturnogo-proizvedeniya-i-ego-ekranizatsii-na-primere-romana-kena-kizi-proletaya-nad-gnezdom-kuukushki>. Дата звернення 07.02.2020.
4. Ковалов А. Мілош Форман: поколение ветра. URL: . Дата звернення 06.08.2019.
5. Малахов В. Етика Київ: Либідь, 2000. 384 с.
6. Романенко А. Праздник со мной и без меня. Экран, 89/ Сост. Тюрин Ю., Долматовская Г. Москва: Искусство, 1989. С. 32-35.
7. Росенко М. Н. Основы этических знаний. Санкт-Петербург: Изд-во «Лань», 1998. 256 с.
8. Форман Мілош. Круговорот. Вагриус. 1999. 204 с.
9. Чекан О. Серце на долоні. URL: <https://tyzhden.ua/Society/27845>. Дата звернення 28.08.2019.
10. Что такое язык кино / ВНИИ киноискусства; редкол.: Е. С. Громов, В. С. Соколов, Л. К. Козлов. Москва: Искусство, 1989. 240 с.
11. Ebert Roger. Ragtime URL: звернення 23.08.19.
12. Erickson Hal. The Firemen's Ball: Synopsis. URL: <https://www.allmovie.com/movie/the-firemens-ball-v91503>. Дата звернення 06. 02.2020.
13. Hawkesford Sally. One Flew Over the Cuckoo's Nest by Ken Kesey / Milos Forman. URL: . Дата звернення 19.08.19.

14. Kael Pauline. One Flew Over The Cuckoo's Nest from abbreviated review in 5001 Nights. URL: . Дата звернення 15.08.19
15. Ralske Josh. Loves of a Blonde:Synopsis. URL: . Дата звернення 15.08.2019.

References

1. Anykyna, T. Mylosh Forman: Zhyt v straxe – eto ochen skuchno. URL:<http://ruslo.cz/index.php/nauka/item/998-milosh-forman-zhit-v-strakhe-eto-ochen-skuchno>. [in Russian].
2. Braterska-Dron, M. (2009) Interpretaciya problemy svobody v kinematografi. Mystecztvoznnavstvo Ukrainy. Instytut problem suchasnogo mystecztva AMU.Vyp.10. S.137 –143. [in Ukrainian].
3. Gudova, M., Soloveva, K. (2018). Sootnoshenye konceptualnuh modelej lyteraturnogo proyzvedeniyya y ego ekranyzasyi (na primere romana Kena Kyzy „Proletaya nad gnezdом kukushky” y odnoymennogo fylma Mylosha Formana) Vesnyk kultury y yskusstv. 2018,2(54). S.89–95. URL:<https://cyberleninka.ru/article/v/sootnoshenie-kontseptualnyh-modeley-literaturnogo-proizvedeniya-i-ego-ekranizatsii-na-primere-romana-kena-kizi-proletaya-nad>. [in Russian].
4. Kovalov, A. Mylosh Forman: pokolenye vetra. URL: [in Russian].
5. Malaxov, V. (2000). Etyka. Kyiv: Lybid, 384 [in Ukrainian].
6. Romanenko, A. (1989). Prazdnyk so mnoj y bez menya. Ekran, 89/ Sost.Tyuryn Yu., Dolmatovskaya G. Moskva: Yskusstvo, S. 32-35. [in Russian].
7. Rosenko, M. (1998). Osnovy etycheskyh znanyj. Sankt-Peterburg: «Lan», 1998. 256 [in Russian].
8. Forman, Mylosh (1999). Krugovorot. Moskva.Vagryus. 204 [in Russian].
9. Chekan, O. Serce na doloni. URL: <https://tyzhden.ua/Society/27845/>
10. Chto takoe yazyk kyno (1989) / VNYY kynoyskusstva; Redkol.: E. S. Gromov, V. S. Sokolov, L. K. Kozlov. Moskva: Yskusstvo, 240 [in Russian].
11. Ebert, Roger (1981). Ragtime. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/ragtime>. [in USA]
12. Erickson, Hal. The Firemen's Ball: Synopsis. URL: <https://www.allmovie.com/movie/the-firemens-ball-v91503>. [in USA]
13. Hawkesford, Sally. One Flew Over the Cuckoo's Nest by Ken Kesey / Milos Forman. URL: . [in USA].
14. Kael, Pauline. One Flew Over The Cuckoos Nest from abbreviated review in 5001 Nights. URL: . [in USA].
15. Ralske, Josh. Loves of a Blonde: Synopsis. URL: . [in USA].

ВАРІАТИВНІ ЕКРАННІ ТВОРИ ПІСЛЯ ВИХОДУ ПРОЄКТУ «МОЗАЙКА»

Стаття присвячена огляду сучасних варіативних проєктів, серіалу HBO «Мозаїка» та тих, які виходять у 2018 році. Проаналізовано критику проєкту «Мозаїка». Розглянуто, наскільки його поява могла вплинути на інших виробників. Подано огляд творчих та технічних особливостей цих проєктів, розглянуто принципи застосування варіативності. Визначено їх відмінність від інших варіативних проєктів та дано огляд перспектив розвитку подібних творів.

Ключові слова: варіативність, «Мозаїка», віртуальна реальність, інтерактивність.

The article is devoted to the review of modern variable cinema projects, the HBO series «Mosaic» and those released in 2018. The critique of the Mosaic project is analyzed. It is considered how its appearance could affect other productions. An overview of the creative and technical features of these projects is given, the principles of the application of variability are considered. Their differences from other variable cinema projects are determined. An overview of the prospects for the development of such works is given.

Keywords: variability, «Mosaic», virtual reality, interactivity.

Стаття посвящена обзору современных вариативных проєктов, сериала HBO «Мозаика» и тех, которые выходят в 2018 году. Анализируется критика проєкта «Мозаика». Рассматривается, насколько его появление могло повлиять на других производителей. Дается обзор творческих и технических особенностей этих проєктов, рассматриваются принципы применения вариативности. Определяется их отличие от других вариативных проєктов. Дается обзор перспектив развития подобных произведений.

Ключевые слова: вариативность, «Мозаика», виртуальная реальность, интерактивность.

Постановка проблеми. Варіативні екранні твори, тобто ті, які існують у кількох різних завершених варіантах, зазнали тривалої еволюції. Вони з'явилися невдовзі після появи кінематографа, і сьогодні, з появою доступної інтерактивності, завдяки Інтернету, переживають період бурхливого розвитку. Важливим етапом цього процесу став серіал HBO «Мозаїка» режисера Стівена Содерберга, який вийшов наприкінці 2017 року. Серіал від самого початку замислювався саме як варіативний інтерактивний проєкт, і версія зі звичайних шести серій вийшла пізніше за варіативну та з'явилася як додаткова опція. Бюджет проєкту склав понад 20 мільйонів доларів, у головній ролі знялася голлівудська зірка Шарон Стоун. Це перший в історії інтерактивний варіативний проєкт такого рівня. Наскільки успішним він став з точки зору авторів, критики та інших творчих груп?

Який вплив цей проєкт буде мати на варіативне кіно загалом? Відповідь на ці питання допоможе українським режисерам у створенні вітчизняних варіативних проєктів.

Останні дослідження та публікації. Поява «Мозаїки» не залишилася непоміченою кінокритиками та оглядачами Сполучених Штатів Америки. Поза цим регіоном глядачі могли дивитися лише неваріативну версію проєкту, тому з точки зору поставленої проблеми варто розглянути лише публікації американських авторів. Насамперед це стаття Рендела Колбурна для видання «The Guardian» «Чи є програма для перегляду “Мозаїки” природним наступним кроком у розвитку телебачення, чи надто зарозумілим трюком?». Важливою також є стаття Роба Шеффілда для «Rolling Stone» — ««Мозаїка» Стівена Содерберга, загадкове вбивство від HBO — це зовсім нова

гра». Негативний погляд на цей проєкт поданий у статті для «Slate» Інку Канга «Нам не потрібна програма для цього». Є також статті в інших періодичних виданнях та на сайтах, з відповідної тематики. Про нові проєкти можна говорити, передусім виходячи з матеріалів, котрі публікуються знімальними групами та студіями, що виробляють подібні продукти.

Мета статті. Проаналізувати відгуки на проєкт НВО «Мозаїка», а також нові варіативні проєкти, щоб зрозуміти, чи отримає нове дихання варіативне кіно.

Виклад основного матеріалу.

Від часів масової появи альтернативних фіналів у німих стрічках початку ХХ століття, розвиток варіативності у кіно гальмувався через неможливість налагодити повноцінний зворотний зв'язок із глядачем. Спроби такого зв'язку пройшли декілька стадій. Спочатку прокатники фільмів самі вирішували, що хоче бачити глядач (російські фінали до датських стрічок у 1910-х роках), згодом глядачі писали листи на студії та телеканали, з'явилися фокус-групи, потім SMS- та інтернет-голосування. Від «Кіноавтомату» Радуга Чинчери 1967 року і до нинішнього дня шукають форми взаємодії з глядачем у межах зали кінотеатру. На кожній стадії зв'язок ставав оперативнішим, думка глядача враховувалась краще. Зараз за допомогою Інтернету можна організувати миттєвий індивідуальний зв'язок із глядачем і відтворити для нього персонально його версію екранного твору. Окремі знімальні групи вже не перший десяток років експериментують з цією формою творчості. Проте проєкт НВО «Мозаїка» став першим по-справжньому масштабним проєктом, який від самого початку задумувався для втілення саме у варіативному форматі [1]. Він був представлений глядачеві 8 листопада 2017 року, причому поява проєкту маркувалася не прем'єрою на телеканалі (мінісеріал у шести частинах з'явився на екранах лише у січні 2018-го) а появою програми для мобільного телефону чи планшету, де глядач міг би переглядати саме варіативну версію.

Сюжетом «Мозаїки» є загадкове вбивство письменниці Олівії Лейк, котре розглядається з точки зору різних персонажів, які так чи інакше пов'язані з подіями.

Якою була реакція на оприлюднення настільки нестандартного твору?

«Ілюзія вибору» — це остання тенденція в світі електронних ігор <...> Кінорежисер Стівен Содерберг у новому проєкті “Мозаїка” не пропонує таку ілюзію. Це інтерактивний детек-

тив з Шарон Стоун та Гарретом Хедлундом, який можна переглядати за допомогою власного додатка. “Це фіксований всесвіт”, — сказав він минулого тижня “The Verge”, зазначивши, що роль інтерактивності у тому, що глядачі вибирають порядок, в якому вони побачать семигодинну драму, пересуваючись багатьма сюжетними вузлами на мапі оповіді. Це не дає аудиторії “Мозаїки” будь-якого контролю над подіями. “Я все ще тягну за ниточки”, — стверджує він. Те, що пропонує Содерберг, — це більша свобода для глядачів. Використовуючи додаток, вони можуть на власний розсуд слідувати за цікавими для них персонажами і сюжетними лініями, а не йти шляхом автора. І, якщо це не ваш вибір, НВО випустить серіал із шести епізодів в січні», — читаємо в статті Рендела Колбурна [2].

Роб Шеффілд пише: «Там є напружений момент, який підсумовує “Мозаїку”, трилер НВО Стівена Содерберга про вбивство на гірськолижному курорті у штаті Юта. Персонаж стикається з іншим через подію в їх заплутаному минулому, щоб переконатися, що вони мають узгоджену версію для поліцейських. <...> Тим часом ми намагаємося з'ясувати, хто з них бреше, — може, обидва. Ми не можемо сказати, чи вірять вони своїй історії, чи ні. Але це те, що робить “Мозаїку” привабливою таємницею: ніхто, здається, не є повністю чесним. Фактично, ніхто, схоже, не є ним навіть наполовину» [3].

Роб Шеффілд позитивно оцінює роботу Стівена Содерберга, наголошуючи саме на свободі, яка робить глядача учасником історії. Рендел Колбурн більш стриманий, він стверджує, що аудиторія має забагато інформації, котру треба самостійно аналізувати: «Ми стаємо дослідниками, а не споживачами. І, врешті-решт, у нас не залишається відчуття, що ми бачили гарну історію, нам здається, що ми бачили все, що було. А це — велика різниця» [2].

Більшість відгуків на «Мозаїку» також наголошують на зазначених вище моментах. Але є й інший погляд. Інку Канга зауважує: «Джос Уедон, творець Баффі, винищувачки вампірів, часто пояснював успіх своїх шоу власною сценарною філософією: “Не давайте людям те, що вони хочуть, дайте їм те, що їм потрібно”. <...> Содерберг, схоже, віддає перевагу інтерактивній версії, але, пройшовши шлях через “Мозаїку”, я виявив, що дедалі частіше бажаю більш пасивного спостереження. Уедон має рацію: я почав задумуватись над тим, чого хочу, і пропустив те, що мені потрібно. Виявилось, що я потребую кращого виконання амбіт-

ної ідеї, майстерності митця, яка робить серіальну оповідь захоплюючою, а не відштовхуючою» [4].

Більшість критиків зосередилися на описі окремих елементів сюжету та викладенні свого ставлення до нової технології варіативного інтерактивного кіно. Ставлення до технології є важливим елементом сприйняття проєкту, проте не ключовим. Адже технологія нова, і, як з появою самого кіно, появою у ньому кольору, звуку і т.д., завжди можна знайти тих, хто не сприймає новітню подачу матеріалу. З точки зору професійної критики проєкту «Мозаїка», важливе інше питання: в чому полягає варіативний доробок і наскільки якісним він є? Говорячи про варіативний доробок, маємо на увазі роботу, проведenu понад класичну кінематографічну розробку, яка перетворює лінійну оповідь на сюжетне дерево із багатьма варіантами перегляду картини [5, 145].

Важливий висновок можемо зробити зі статті Інку Канга. Він пише, що програма фактично дає глядачеві можливість обрати свого протагоніста [4]. За цією ознакою можемо визначити тип варіативного твору. Класифікація варіативних творів запропонована у посібнику «Варіативне кіно: режисура екранних творів з сюжетами, що змінюються». Безпосередньо відповідний підхід там не вказаний, проте він є різновидом варіативності зі зміною точки зору: «Такий вид екранного твору базується на однакових подіях, які не змінюються незалежно від версії твору, проте у кожній версії показані по-різному» [5, 140–141]. Цей підхід напрочуд добре підходить саме для детективних історій. При цьому автори проєкту не вдалися до режисерського «популізму», і хід сюжету визначається саме авторами, а не глядачем. Між іншим, хоча з опису «Мозаїки» ми бачимо, що практично глядач обирає епізоди, не протагоністів, проте вибір саме протагоніста може бути хорошою опцією для варіативного меню («Найпростішим варіантом організації вибору є поява перед глядачем переліку з кількох опцій») [5, 182–185].

Отже, обираючи головного героя, глядач обирає конфлікт. І варіативний доробок в такому разі — це створення кількох драматургічних конфліктів у одному сюжетному середовищі. Якість подібної варіативної драматургії можна визначити, лише проаналізувавши всі варіанти перегляду картини, але, на жаль, сьогодні ця можливість для нас закрыта, бо глядацькі програми проєкту «Мозаїка» для портативних пристроїв чи персональних комп'ютерів працюють лише в межах США.

Актуальною залишається також проблема темпоритму перегляду. Адже, як можна визначи-

ти з наявної інформації, меню для перегляду являє собою візуалізацію графу варіативності, скоріше за все, без таймера, отже, затримки при виборі наступної сцени глядачем можуть бути непрогнозованими. Для вирішення цієї проблеми можна піти або шляхом включення меню до темпоритму картини (зробивши його елементом однієї зі сцен з обмеженням максимального часу, що дається на вибір), або драматургічно оформивши частини між точками варіативності як завершені серії.

Хоча через вищеозначену причину ми не можемо оцінити варіативну якість проєкту «Мозаїка», до оцінки критиків треба додати ще два факти. Стівен Содерберг стверджував, що розпочав роботу над другим сезоном проєкту [6]. Проте офіційної інформації від НВО на цю тему досі немає. Можливо, це пов'язано з рейтингами, які ставлять «Мозаїку» на 23-тє місце серед серіалів НВО [7]. Втім, сучасні рейтинги телевізійних програм та серіалів є до певної міри умовними через механізми їх обрахунку. Та рейтинг проєкту «Мозаїка», його варіативної версії, може бути обчислений зовсім по-іншому, з дуже високим ступенем точності. Адже програма, котра керує переглядом у глядача, знає точно, коли він почав перегляд, що дивився і коли зупинив перегляд. На жаль, НВО не публікувало такої статистики. Але, мабуть, при прийнятті остаточного рішення щодо виділення коштів для другого сезону, керівництво каналу врахує ці цифри. Тим більше, що загальний бюджет першого сезону перевищив 20 мільйонів доларів [1].

Але не лише «Мозаїка» формує обличчя варіативного кіно у 2018 році. Навесні 2018 року на конференції розробників ігор було показано проєкт «TRINITY», створений компанією UNLTD. «TRINITY» — це інтерактивний науково-фантастичний фільм, створений для віртуальної реальності й унікальний навіть для цієї технології. Стрічка поєднує відзнятих акторів та генеровані комп'ютером сцени. Картина вже більше року у виробництві й планувалася до виходу восени 2018 року [8].

Важливим є те, що UNLTD створила не лише стрічку, а й платформу для появи інших подібних проєктів у майбутньому.

«Творці, подібні до UNLTD, переосмислюють кінематограф віртуальної реальності. Ми дуже пишаємося тим, що підтримуємо постановки такого калібру, як «TRINITY», яка піднімає планку якості для всіх», — заявила Ізабель Рива, керівник «Made with Unity», компанії «Unity Technologies», котра технічно розробляла 3D-платформу [8].

Виробництвом «TRINITY» опікується голова UNLTD Джон Гамільтон. Режисером картини є Патрік Бойвін. У роботі також задіяна команда UNLTD з Себастьяна Гроса та Роберта Буолоса [9]. Сюжет картини розгортається в апокаліптичному майбутньому, коли люди вже зникли як вид і людиноподібні андроїди воюють зі своїм богом.

«Для створення “TRINITY”, UNLTD розробила власну камеру для створення справді інтерактивного розважального мистецтва, — сказав Гамільтон. — Використовуючи об’ємні, 360 градусів, кадри та живі зйомки, ми можемо дозволити глядачам рухатися в епізоді “TRINITY” так, як ніколи раніше у віртуальній реальності» [9].

Сама природа сучасних пристроїв для віртуальної реальності, що передбачає шолом та різні види маніпуляторів, дуже швидко приводить митця до думки про інтерактивність. Тим більше, що інтерактивність сюжету, яка передбачає меню у тому чи іншому вигляді, не потребує обов’язково віртуальної реальності. Тоді як будь-яка сцена для віртуальної реальності вже є інтерактивною, бо глядач може водити головою і бачити подію без традиційного «кадрування», що, з одного боку, може бути шкідливим для сприйняття глядачем сюжету, але лише в тому разі, якщо стрічка задумувалася та розроблялася як класична картина не для віртуальної реальності й автори її не думали, що глядач може відвернути голову від «центру композиції».

Тому навіть за відсутності варіативності сюжету, глядач, який керує власною точкою зору, вже опиняється у варіативному проєкті. Це певною мірою єднає такі проєкти з «Мозаїкою», а також із потенціалом, котрий був закладений ще у DVD-формат (можливість дивитися на сцену під різними кутами) і жодного разу не був творчо реалізований у масштабному проєкті. Однак масштаб роботи, який передбачає урахування потенційних дій глядача при перегляді сцен віртуальної реальності, настільки перевищує відповідний масштаб у класичному кіно, що створення проєктів, подібних до «Мозаїки», видається значно простішим. Можливо, для якісного втілення таких проєктів треба враховувати досвід сучасного театру з глядацькою участю, проєкти якого дедалі частіше з’являються в різних країнах.

«Самсунг», який є одним з виробників пристроїв для віртуальної реальності, у квітні 2018 оголосив про випуск шести серіалів для цієї технології в рамках ініціативи «Сезон пілотів». Компанія хоче знайти митців, які зможуть творити у новому форматі, та готова спонсорувати цікаві проєкти [10].

Серед цих шести серіалів немає стилістичної та форматної домінанти. Вони різні за сюжетом і методом втілення. Зокрема, це: «&Design» — документальний серіал з Паолою Антонеллі про дизайн, що має змінити погляд на світ. Ідеться про зв’язки дизайну з наукою, технікою та антропологією. «Bro Bots» — це анімаційна науково-фантастична комедія для віртуальної реальності, дія якої розгортається у майбутньому в Нью-Йорку. Головні герої — два британські роботи Отіс і Роберто. «Тлумачення снів» — у цьому серіалі у кожній серії переосмислюють один з оригінальних прикладів з відомого твору Зигмунда Фрейда. У кожному епізоді — загадка, для розв’язання якої глядач занурюється у сни пацієнта, що порушують закони часу, простору та сприйняття. «Lightcatcher» — ще одна анімаційна одіссея, яка розповідає про Землю та людей у 2150 році. Головні герої — п’ять авантюристів, які мандрують світом. Це сага, що поєднує елементи пригод, романтики та наукової фантастики. «Sam’s Surreal Gems» — це протилежність футуристичним та фантастичним серіалам віртуальної реальності. Він шукає можливості показати в розважальному ключі елементи реального світу, що оточує нас. «Voyages» — ще одна анімація для віртуальної реальності, котра веде глядача шляхом розвитку людини від народження до смерті. Вона покликана передати досвід того, що відчувають, коли народжуються, ростуть, старіють і вмирають [10].

Створюючи контент для пристроїв віртуальної реальності власного виробництва, «Самсунг» намагається створити «екосистему», в рамках якої користувачі, котрі придбали продукти «Самсунг», споживатимуть виключно їхній же контент. Але, щоб втілити це в життя, шести серіалів вкрай мало. Тому, якщо ініціатива «Сезон пілотів» буде успішною, нас, імовірно, очікують десятки подібних проєктів. В такому разі, інші виробники пристроїв віртуальної реальності будуть змушені наслідувати «Самсунг», щоб не втратити свою долю ринку.

Висновки. Наскільки проєкт «Мозаїка», як перший високобюджетний екранний твір у своєму роді, виправдав очікування виробника, сьогодні судити важко. Критика по-різному сприйняла появу картини, проте зосередилася на самій технології оповіді, не маючи теоретичного апарату для оцінки складових проєкту. Варіативні проєкти, які з’явилися після «Мозаїки», по-своєму намагаються використати інтерактивні можливості сучасних технологій, застосовуючи насамперед інструменти віртуальної реальності.

Розглянуті у цій статті проєкти — комерційні, з бюджетами, котрі обраховуються мільйонами доларів. Отже, можна говорити, що в світі з'являється ринок варіативних продуктів. Причому, якщо минулого року йшлося лише про пару анімаційних проєктів від «Netflix» та саму «Мозаїку», то цього року творчий та тематичний спектр значно ширший. Хоча про прямий вплив «Мозаїки» на інші розглянуті проєкти (окрім другого сезону «Мозаїки») не йдеться, проте цілком імовірно, що автори цих проєктів стежили за сприйняттям аудиторією проєкту Содерберга.

Іншою важливою тенденцією є полегшення створення нових варіативних проєктів за рахунок роботи над уже втіленими. Тут, передусім, ідеться про технологію показу через програму «Мозаїки» та середовище, розроблене «Unity Technologies» для проєкту «TRINITY».

Усі розглянуті проєкти підтверджують тезу про те, що класичні принципи побудови сценарію та режисерської роботи залишаються актуальними для проєктів як варіативних, так і для проєктів віртуальної реальності.

Надалі цікаво було б дослідити малобюджетні проєкти варіативного типу, які з'явилися після появи «Мозаїки», а також проаналізувати можливість створення інтерактивних варіативних проєктів доповненої реальності.

Джерела та література

1. Constine, J. HBO launches Soderbergh's choose-the-order storytelling app and show Mosaic [Електронний ресурс]. 2017. Режим доступу: <https://techcrunch.com/2017/11/08/hbo-mosaic/>.
2. Colburn, R. Is the Mosaic app TV's natural next step or a gimmick too far? [Електронний ресурс] / Randall Colburn // The Guardian. 2017. Режим доступу: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/nov/13/mosaic-app-tv-steven-soderbergh-natural-next-step-or-a-gimmick-too-far>.
3. Sheffield, R. 'Mosaic': Steven Soderbergh's HBO Murder Mystery Is a Whole Other Ballgame [Електронний ресурс] / Rob Sheffield // Rolling Stone. 2018. Режим доступу: <https://www.rollingstone.com/tv/tv-news/mosaic-steven-soderberghs-hbo-murder-mystery-is-a-whole-other-ballgame-201424/>.
4. Kang, I. We Don't Need an App for That [Електронний ресурс] / Inko Kang // Slate. 2017. Режим доступу: http://www.slate.com/articles/technology/technology/2017/11/mosaic_from_steven_soderbergh_is_a_noble_failure.html.
5. Канівець І. Варіативне кіно: режисура екранних творів з сюжетами, що змінюються. Київ: Видавець Олег Філюк, 2018. 242 с.

6. Seitz, M. Z. Steven Soderbergh on Filmmaking, the Weinstein Scandal, and Why You Shouldn't Call Mosaic a Video Game [Електронний ресурс] / Matt Zoller Seitz // Vulture. 2017. Режим доступу: <http://www.vulture.com/2017/11/steven-soderbergh-interview-mosaic.html>.
7. HBO TV Show Ratings [Електронний ресурс]. 2018. Режим доступу: <https://tvseriesfinale.com/tv-show/hbo-tv-show-ratings-33447/>.
8. UNLTD and Made with Unity Partner for Virtual Reality Interactive Experience, TRINITY [Електронний ресурс]. 2018. Режим доступу: <https://www.newswire.ca/news-releases/unltd-and-made-with-unity-partner-for-virtual-reality-interactive-experience-trinity-679271513.html>.
9. Silver, C. UNLTD Debuts Virtual Reality Sci-Fi TV Series 'Trinity' Trailer At SXSW [Електронний ресурс]. 2017. Режим доступу: <https://www.forbes.com/sites/curtissilver/2017/03/14/unltd-debuts-virtual-reality-sci-fi-tv-series-trinity-trailer-at-sxsw/#4ab7b3e6324c>.
10. Low, C. Samsung is making six TV series just for VR [Електронний ресурс]. 2018. Режим доступу: <https://www.engadget.com/2018/04/23/samsung-pilot-season-six-vr-tv-series/#/>.

References

1. Constine, J. (2017). HBO launches Soderbergh's choose-the-order storytelling app and show Mosaic. Retrieved from: <https://techcrunch.com/2017/11/08/hbo-mosaic/>
2. Colburn, R. (2017). Is the Mosaic app TV's natural next step or a gimmick too far? Retrieved from: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/nov/13/mosaic-app-tv-steven-soderbergh-natural-next-step-or-a-gimmick-too-far>.
3. Sheffield, R. (2018). 'Mosaic': Steven Soderbergh's HBO Murder Mystery Is a Whole Other Ballgame. Retrieved from: <https://www.rollingstone.com/tv/tv-news/mosaic-steven-soderberghs-hbo-murder-mystery-is-a-whole-other-ballgame-201424/>.
4. Kang, I. (2017). We Don't Need an App for That. Retrieved from http://www.slate.com/articles/technology/technology/2017/11/mosaic_from_steven_soderbergh_is_a_noble_failure.html.
5. Kanivets, I. (2018). Variable cinema: Directing of screen works with changeable storyline. Kyiv, Ukraine: Oleg Filuk [in Ukrainian].
6. Seitz, M. Z. (2017). Steven Soderbergh on Filmmaking, the Weinstein Scandal, and Why You Shouldn't Call Mosaic a Video Game. Retrieved from: <http://www.vulture.com/2017/11/steven-soderbergh-interview-mosaic.html>.
7. HBO TV Show Ratings. (2018). Retrieved from: <https://tvseriesfinale.com/tv-show/hbo-tv-show-ratings-33447/>.
8. UNLTD and Made with Unity Partner for Virtual Reality Interactive Experience, TRINITY. (2018). Retrieved from: <https://www.newswire.ca/news-releases/unltd-and-made-with-unity-partner-for-virtual-reality-interactive-experience-trinity-679271513.html>.
9. Silver, C. (2017). UNLTD Debuts Virtual Reality Sci-Fi TV Series 'Trinity' Trailer At SXSW. Retrieved from: <https://www.forbes.com/sites/curtissilver/2017/03/14/unltd-debuts-virtual-reality-sci-fi-tv-series-trinity-trailer-at-sxsw/#4ab7b3e6324c>.
10. Low, C. (2018). Samsung is making six TV series just for VR. Retrieved from: <https://www.engadget.com/2018/04/23/samsung-pilot-season-six-vr-tv-series/#/>.

МУЗИЧНИЙ СЕРІАЛ: НА ПЕРЕТИНІ КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ

Роль телебачення як основного засобу комунікації людини з навколишнім світом важко переоцінити. Однією з найбільш усталених функцій «малого екрана» є його розважальне призначення, репрезентантом якого для пересічного глядача є серіал. У статті аналізується явище музичного серіалу, досліджуються його характерні особливості як музично-екранної форми, простежуються причинно-наслідкові зв'язки розвитку та функціонування музичного серіалу за кордоном та в Україні.

Ключові слова: серіал, телефільм, музичний серіал, музично-екранні форми, ліпсинг, меш-ап.

It is difficult to overestimate the role of television as the primary way of human communication with the outside world. One of the most established function of the «small screen» is its entertainment appointment, representative of which for the average viewer are TV-series. The article analyzes the phenomenon of a musical series, investigates its characteristic functions as a musical-screen forms, traces the causality of enlargement and functioning of a musical series abroad and in Ukraine.

Keywords: TV-series, web-series, television film, musical series, musical-screen forms, lip sync, mash-up.

Роль телевидения как основного средства коммуникации человека с окружающим миром трудно переоценить. Одной из наиболее устоявшихся функций «малого экрана» является его развлекательное назначение, представителем которого для рядового зрителя является сериал. В статье анализируется явление музыкального сериала, исследуются его характерные особенности как музыкально-экранной формы, прослеживаются причинно-следственные связи развития и функционирования музыкального сериала за рубежом и в Украине.

Ключевые слова: сериал, телефильм, музыкальный сериал, музыкально-экранные формы, липсинг, меш-ап.

Найбільш звичним екранним продуктом кінотелепростору в його розважальному сегменті для середньостатистичного вітчизняного глядача є серіал. Однак якщо широка конкуренція студій-виробників, змагання стрімінгових платформ та, глобально, довший час існування на просторах медіа змушують іноземних виробників схилитися в бік розвитку та урізноманітнення жанровості серіалу, українські продуценти ставляться до виробництва контенту досить однобоко. Спробуємо розглянути явище музичного серіалу, дослідити його автентичність як музично-екранної форми та зрозуміти причини недостатньої поширеності на теренах нашої країни.

Для українського глядача «циклічний спосіб телевізійного мистецтва» [12] є відносно новим: якщо в США зародження серіалу ознаменувалось 1937-им роком, то на наших теренах популяризація цього формату (такого, яким він є сьогодні)

почалася лише в 1990-х. Найперші серіали в загальному потоці медіамистецтва зародились у форматі радіоп'єс: наприклад, серіал «Дороговказне світло» (англ. «Guiding Light»), що стартував 1937-го на NBC Radio, в 1952 році почав своє тривале життя на каналі CBS. Якщо ж не обмежуватись медіарамками, то своєрідними попередниками серіалу навіть до появи телебачення можна вважати популярні публікації частин одного роману в низці випусків журналів, газет (наприклад, «Чорна маска», «Науково-пригодницькі книги», «Роман-газета»), або навіть комікси («Бойові комікси»/ «Action Comics»).

У СРСР «нішу» серіалу зайняли багатосерійні телефільми — різниця між явищами насамперед полягає в кількості серій (телефільм налічує від двох до восьми серій), а також у тривалості: хронометраж одного епізоду серіалу може становити 20 і навіть менше хвилин. Крім того, різниця

криється і в можливості продовження: «у випадку з багатосерійним художнім фільмом продовження буде новим твором, а продовження серіалу — це новий сезон» [5, 9]. Однак відмінність простежується не лише у формальних характеристиках, а й у засадничих принципах побудови візуального та сюжетного ряду: так, наприклад, телефільм «17 миттєвостей весни» (1973), хоч і налічує стандартну для серіалів кількість епізодів, однак побудований переважно за законами кінематографа, а не серіалу. Крім того, телефільм передбачає створення драматургічно завершеного продукту, тоді як телесеріал може містити відкритий фінал, що натякає на створення чергового сезону. Враховуючи ці ознаки, можна знайти релятивність між вітчизняним явищем телефільму та світовим терміном «міні-серіал».

Цікаво, що радянські кінокритики вже на початку 1990-х відзначали занепад вітчизняного телефільму: «варто замислитись про те, чому більшість телефільмів сприймаються зараз як архаїчні конструкції <...>. (До речі <...>, зарубіжні фільми такого стилю досі популярні, про що свідчить хоча б “Рабиня Ізаура”» [11, 22]. Причини зниження рейтингів радянського телефільму І. Сепман вбачає у специфіці телевізійного контенту, позаяк телепрограма складалася переважно з соціально-публіцистичних і музично-розважальних передач («Музичний ринг», телешоу, трансляції музичних відеокліпів), і телефільм, на думку критика, «губиться» в її просторах, оскільки передач оповідного та просвітницького характеру в ефірі немає: «щоб органічно існувати на телеекрані 80-х років, телефільм має або чітко орієнтуватися на естрадно-музичні жанри <...>, або вийти на якісно новий рівень соціальної актуалізації» [11, 23]. Як бачимо, ідея популяризації телефільму з домінантною музичною складовою витала в повітрі вже тоді.

Незважаючи на те, що знайомство радянського глядача з серіалом відбулося ще на початку 1970-х («Сага про Форсайтів», 1967) [18], масовий потік подібного зарубіжного контенту відбувся за часів «перебудови» та зі здобуттям незалежності. Відкриття культурного простору для іноземного продукту охарактеризувалась демократизацією і форми, і змісту, тому відразу позначилося засилям «довгограючих мильних опер»: одними з найперших імпортованих проєктів стали латиноамериканські серіали на кшталт «Рабині Ізаури» (1977) (серії якого, відповідно до усталених звичок ще радянського глядача, перемонтували в притаманний телефільму хронометраж — години) чи «Дикої троянди» (1994).

Ліквідація державної монополії в галузі мистецтва та переорієнтація медіаринку на комерційність зробили економічною основою телебачення прибуток від реклами. Перенасичення глядача іноземним контентом призвело телекомпанії до акцентування на виробництві власних серіалів: на відміну від кіно чи телефільму, серіал міг «забити сітку мовлення» на доволі тривалий термін, крім того, стабільно високі рейтинги забезпечували активність рекламодавців. Шкода, що дане твердження актуальне переважно для російського виробника: водночас з побутуванням на наших теренах таких українських «хітів», як «Роксолана» (1997), «Острів любові» (1996) чи «Злочин з багатьма невідомими» (1993), високі рейтинги в години прайм-тайму тримали серіали російського виробництва, які розповідали про місцевих міліціонерів чи злочинні угруповання. Слід додати, що перелічені українські серіали мають всі ознаки телефільму.

Поділ сюжетної історії на частини, котрі виходять у звичний час, наближували обмежену кількість основних персонажів до рівня своєрідних «телезнайомих», які в простій формі діалогів доносили до реципієнта нехитру основну ідею твору, герої якого переважно переймались або влаштуванням особистого життя, або розкриттям злочинів. Поляризація добра та зла, абсолютне торжество протагоніста і спокута антагоніста, завжди молоді та привабливі персонажі — ці характерні риси мелодрами спостерігаємо досі. Ірина Победоносцева підсумовує: «загалом ідеться про таку схематизацію серіальної (та й телевізійної) драматургії, яка дозволяє глядачеві у найкоротший проміжок часу зрозуміти, що до чого, “зчитати” повідомлення і продовжити чи не продовжити перегляд» [9, 138]. Поєднання цих факторів, котрі різьчоне контрастували з утопічними ідеалами СРСР та його безликістю (відоме «людина — лише гвинтик») щодо простої людини, піднесли серіальну продукцію на високий щабель популярності. З часом екранний простір урізноманітнівся контентом інших країн, однак виробництво власне українських серіалів усе ще залишалося на рівні створення поодиноких теленовел.

Звільнення від гнітючих пут ідеології, що диктувала митцю потрібний вектор розвитку, мало б ознаменувати епоху буйного розквіту кіно-телеконтенту, період творчого піднесення та експериментів. Однак після смуги «малюкартиння», пік якого припадав на 1996-й, якісний прорив, на жаль, так і не стався: створення унікальної моделі розвитку кінотелепростору підмінилось мімікру-

ванням під знайомі реалії. Ірина Зубавіна аналізує причину такого становища: «...позбавлення цензурних утисків збіглося з втратою творчої потенції, своєрідною інфантилізацією» [7, 92], та пояснює його за допомогою Еріха Фрома: «право виражати свої думки актуальне лише в тому разі, якщо ми справді маємо змогу мати власні думки. Свобода від зовнішньої влади стає надбанням лише в тому випадку, якщо внутрішні психологічні умови дозволяють нам ствердити свою індивідуальність» [13, 201]. Далі І. Зубавіна продовжує: «...у ситуації дозволеної свободи <...> “внутрішній редактор” митців продовжив активно діяти. <...> Позначився “радянський рефлекс” до само-редагування і контролю за відсутності навичок вільного мислення. <...> В умовах санкціонованої волі парадоксально виявилась нестача органічного сприйняття світу, що замінювалась штучними конструктом <...> — звернення до знайомих моделей та аналогій, що збереглися у сфері пам’яті» [7, 92]. Крім того, зміна історичних епох характеризувалася зміною парадигм сприйняття інформації, тому проблеми суспільства, які передбачувано впливали на якість телебачення, є виправданими: «сімдесят років радянської влади були царством Слова, символ радянського ТБ — крупний план диктора в кадрі. Ми не бачили подій у країні, ми чули про них. Парадокс вітчизняного ТБ-мовлення був у тому, що воно підміняло реальність не візуальними симулякрами, а слуховими» [11, 29].

Проблема виробництва власне українських серіалів не поставала гостро до подій 2014 року. Російський контент, виготовлення якого значно пошавилося з кінця 1990-х, захопив вагому частину українського телефіру: для порівняння, частка вітчизняних серіалів станом на 2014 рік становила 7%, тоді як російських — 68% [10]. Однак ухвалення Закону про внесення зміни до статті 15 Закону України про кінематографію, який накладає заборону на «...трансляції фільмів, вироблених фізичними та юридичними особами держави-агресора <...>, поширюється на фільми, вироблені та/або вперше оприлюднені (демонстровані) після 1 січня 2014 року» [2], та ухвалення Закону України про внесення змін до деяких законів України щодо мови аудіовізуальних (електронних) засобів масової інформації [1], що зобов’язував медіаресурси забезпечити не менше 75% україномовного контенту, стимулювали розвиток виробництва власне українського продукту.

Звісно, навіть обмеження на законодавчому рівні не можуть стримати кмітливих кіновиробників, які продовжують знімати телесеріали «на дві

країни» (з пріоритетом, вочевидь, на російський ринок). Пояснює причини такого напівлегального кінобізнесу продюсер Андрій Дончик: «ринок Росії значно більший за український. За рахунок реклами там серіали самоокупаються. Тому українські (серіали. — Т. С.) знімають так, щоб їх можна було продати в Росію. Вирізати епізоди, які прямо вказують на місце зйомки» [4]. Виробники контенту нарікають, що вітчизняний ринок не спроможний повернути витрачені на створення продукту кошти, і своєрідним виходом з ситуації є копродукційне виробництво. Однак саме копродукція є певною «шпариною» покупки та трансляції російських серіалів. Відповідно до Закону 1046-VIII, який забороняє трансляцію контенту, створеного країною-агресором, проекти, створені в копродукції, мають право з’являтися в ефірі. Відповідно, для того щоб показати заборонений контент, достатньо просто внести в титри серіалу компанію-виробника, зареєстрованого в Україні. Подібні дії можна було часто спостерігати на ТРК Україна та в продакшенах ABC Film (генеральний директор, Віталій Сіренко, також очолює і компанію Фільм Стрім), Нова Студія. Це серіали «Чорна кров» (2017), «Замок на піску» (2019), «Гірке щастя» (2017), «Забута жінка» (2019).

Однак тенденція на покращення становища простежується. За словами генерального директора «1+1 медіа» (інтерв’ю, датоване 2016 роком), «ми (медіахолдинг 1+1. — Т. С.) серйозно зменшили імпорт програмного продукту <...>. Якщо ставити в пріоритет власне виробництво, у нас з’являється не куплена, а своя власна бібліотека програм та серіалів, а це стратегічно набагато більш вигідний вклад, ніж покупка тимчасових прав зарубіжної продукції» [6].

Таким чином, як бачимо, телесеріальне виробництво в Україні лише почало розвиватися, крім того, в глядача, який звик до стандартно відзнятих мелодрам, уже встигла сформуватися своя звичка сприйняття, а музичні серіали, що їх так важко можна було зустріти на вітчизняних просторах (навіть з урахуванням імпортованого продукту), слугували радше винятками, які підтверджують правило. Серіали, котрі за своїм змістом можуть бути музичними, насправді представляють лише певні «декорації», в яких розвивається традиційна ще з 1990-х мелодрама. Наприклад, телесеріал «Новенька» (2019), створений холдингом StarlightMedia та кінокомпанією Film. Ua, позиціонує себе як твір, що розповідає про захоплених музикою підлітків: «родзинкою проекту стала музика — її в серіалі буде багато, саме вона

об'єднує “звичайного” підлітка Віру і головного “мажора” школи, в якого вона закохалася. Саундтреком до серіалу стануть пісні неймовірно популярного і модного співака Melovin» [3]. Однак при перегляді виявляється, що впродовж 20-ти серій герої виконують лише дві пісні («Вітрила» та «На хайпі»), а репетиції музичного гурту «Банда», в якому головний герой проводить левову частку вільного часу, слугують швидше місцем для продакт-плейсменту та екзотичним тлом для розгортання подій (звучання дієгетичної музики тут вкладається в 10 секунд екранного часу).

Схожа ситуація з серіалом «Балерина» (2017), сюжет якого дуже збігається з американським «Плоть та кістки» (2015). Обидва твори розповідають про молоду балерину, яка прагне досягти успіху в новому колективі, намагаючись подолати перепони, що трапляються на шляху. Ідентичність сюжету проявляється в тотожному зображенні не лише долі самої героїні та її колег, а навіть у таких деталях, як наголошення трансформації характеру дівчини шляхом зміни зачіски — обрізання волосся. Форматування серіалу відповідно до наших реалій носить невід'ємний наліт мелодраматичності та мінімізації контраверсійних моментів, наявних в американському оригіналі. Крім того, вітчизняна адаптація містить значно менше драматургічно мотивованої дієгетичної музики, зводячи її до репетицій та фінального концерту. Однак, попри це, «Балерину» можна назвати мелодрамою з рисами музичного серіалу.

Незважаючи на недостатню кількість прикладів музичного серіалу в українському медіапросторі, це явище широко популярне на закордонних медіаресурсах, ба більше, приклади жанру вже завоювали свого глядача серед української аудиторії. Рівень популярності музичного серіалу та своєрідну данину цьому жанру можна відзначити, зокрема, за традицією американських виробників включати спеціальну «музичну серію» в твір, де музика є лише супроводом: це проекти «Клініка» (2006) (6 сезон, 6 серія), «Анатомія Грей» (2011) (7 сезон, 18 серія), Рівердейл (2017) (2 сезон, 18 серія), або навіть «Межа» (2010) (2 сезон, 20 серія) чи «Зоряний шлях: Вояжер» (2000) (6 сезон, 13 серія). Якщо поглянути на час появи музичного епізоду в серіалах, можна помітити, що він з'являється після (або з) другого сезону, а причина такого дещо радикального включення, на нашу думку, — тривіальна: підняття рейтингів. Аудиторія, що вже встигла звикнути та збайдужіти щодо одноманітного розвитку сюжету, відреагує на таку «епізодну трансформацію», крім того, такий «хід»

надає шанси привабити нових шанувальників. Однак домінування музики не завжди є лише маркетинговою стратегією: так, в американських серіалах часто знімаються зірки Бродвею, які володіють хистом артиста мюзиклу, тому природно скористатися талантом і водночас «розбавити» звичний виклад сюжету (Лін-Мануель Міранда в «Угамуй свій запал» (2019), (9 сезон, серія 10), Крістофер Джексон в «Булл» (2017) (2 сезон, 16 серія)).

Як ми виявили вище, український телепроцес відзначається зверненням до знайомих та випробуваних форматів, що мінімізує ризики виробництва, а отже, ми припускаємо, що явище музичного серіалу буде адаптовано вітчизняними виробниками, тому ми спробуємо проаналізувати характерні ознаки, які притаманні цій музично-екранній формі. Так, якщо редукувати предмет нашого дослідження та відкинути основні відмінності телесеріалу від кіно- та телефільму, то спершу може виявитись, що існування музики в кадрі серіалу — аналогічне до її побутування в повнометражному фільмі. Навіть розділення на види тут синхронізується з кінематографом: маємо анімаційні, документальні та ігрові серіали. Однак, якщо розділення відповідно до характеру втілення дієгетичної музики в картині відбувається очевидно (сьогодні можна не лише розмежувати поняття «фільм-концерт» та «фільм-опера», а й детальніше класифікувати кіномюзикл та фільм-мюзикл), до серіалів з домінантною музичною складовою застосовується загальний термін «музичний серіал».

Як у фільмі з домінантною музичною складовою, музичні номери в серіалі можуть виражатись у кількох іпостасях: мюзикл, коли вербальний текст перетікає безпосередньо в музичний номер, у такий спосіб продовжуючи думку героя; концерт, коли в кадрі наявна імпровізована сцена та відчувається межа між вербальною й музичною подачею інформації — іноді виконання пісні є смисловим (але не дослівним) дублюванням монологу героя. Однак поєднання кількох локацій музичного номеру (що найчастіше і відбувається в серіалах) в один концепт виникає завдяки методу кліповості. Виконання пісні чи танцю в кадрі здійснюється в формі сюрреалістичного використання просторових метафор, які відкривають нереальний світ мрії, більш стилізований і прикрашений. З іншого боку, просторові метафори виступають у симбіозі разом із часовими, це помітно на прикладі серіалу «Божевільна колишня» (2015–2019), коли героїня виконує номер «Feeling Kinda Naughty» одразу в кількох місцях, і саме музика та кліповий монтаж поєднують їх.

Р. Копилова пропонує: «метафора потрібна тому і тоді, хто і коли потребує не “окремого” спеціалізованого знання, а генералізуючої ідеї, що узагальнює образ, широкої картини <...>. Метафора скорочує шлях пізнання, тому що втілений у ній образ є своєрідним ключем та кодом» [8, 9].

Дихотомічний засіб наративу, що виражається в чергуванні вокальних та словесних «сповідей» — непересічний спосіб перенести історію на екран, і, на відміну від звичних серіалів, де такий епізод є родзинкою всього сезону, музичний серіал потребує особливо педантичної роботи над музичним матеріалом кожної серії. Крім того, сама серіальність, тобто чергування епізодів, накладає на предмет нашого дослідження очевидний відбиток: на відміну від повнометражного фільму, який має свою зав'язку, розвиток та кінець історії, серіал може містити відкритий фінал (рішення про створення чергового сезону приймається переважно після показу всіх серій). Американська дослідниця Джейн Фейер пише про протиставлення мюзиклу та музичного серіалу: «в голлівудських мюзиклах всі шари історії створюються так, щоб вони могли врешті поєднатись через союз романтичної пари» [14, 68]. Тобто повнометражний фільм передбачає наявність кінцевої точки, апогеєм якої стане виконання музичного номеру. Джек Харрісон доповнює твердження дослідниці: «відхід від реалізму в просторових та часових розривах музичних номерів підводить до кульмінації воз'єднання гетеросексуального союзу <...>, що, у свою чергу, потребує нарративного фіналу, який не має давати шансів для продовження чи сиквелу. Устої телесеріалу не допускають такої остаточності» [16, 259]. Така незавершеність насичує дієгетичну музику серіалу психологізмом, додає характерних нестереотипних рішень та спонукає до експериментів; можливість звернутися до більшої кількості персонажів, втілити найтонші переживання героя за допомогою більшого хронометражу, сприяє створенню справді непересічного твору.

Пояснимо нашу думку на конкретному прикладі. 1986-го та 2003-го за одним синопсисом було створено два мюзикли «Співаючий детектив». Перший — британський серіал виробництва ВВС, другий — американський повнометражний фільм. Історія в обох творах ідентична: ідеться про хворого письменника, який переживає творчу та особисту кризу, намагаючись вилікувати свою хворобу в лікарні. Головний герой не відрізняється м'яким норовом, тому дуже часто «зривається» не лише на персонал, а й на своїх близьких. Перше, на що варто звернути увагу — історія головного героя: в фільмі,

через обмежений хронометраж, вона окреслена схематично (внутрішні конфлікти та соціальні аспекти обмежені до мінімуму), тоді як серіал з кожним епізодом перетворює відверто неприємного персонажа в чоловіка з дуже складною життєвою історією (стосунки з матір'ю, відчуття провини через її смерть, проблеми з самореалізацією). Серіал наповнений алюзіями та ремінісценціями на твори Раймонда Чендлера: героя серіалу звали Філіп Марлоу (як приватного нишпорку з популярних детективів), тому всі серії просякнуті цитатами та омажами на творчість «батька нуару». В фільмі ж таке ім'я дісталось лише альтер-его персонажа — героєві написаного ним роману, а гіпертекстування використовується досить обмежено. Крім того, в серіалі, на відміну від фільму, блискуче «прописані» другорядні персонажі, наприклад, пацієнти, що розділяють палату з героєм, персонал клініки, однокласники та викладачі — через глибокий опис характерів епізодичних героїв розкривається природа героїв головних.

Протагоніст через свою хворобу перебуває у вічних мареннях, а набуті в дитинстві комплекси виливаються в боротьбу з підсвідомістю (на думку лікаря, саме психологічний стан призвів до захворювання). Ці фактори виливаються в заперечення Марлоу часу та простору і наповнюють хронотоп трьома шарами реальності (в кінофільмі лінія дитинства показана доволі умовно, тому ми вважаємо, що в картині їх лише два). Симбіоз просторових і часових метафор органічно втілюється в музичних номерах — в обох творах використано типові для 1940–1950-х популярні пісні, що слугують «мастилом» для поєднання всіх сюжетних рівнів. Однак родзинка виконаної музики і в фільмі, і в серіалі полягає у використанні оригінальних пісень, а не в попередньо записаних акторами «кавер-версіях». Таким чином, герой співає голосом і Герні Холла («The Teddy Bears' Picnic»), і Гаррі Бейтта («The Umbrella Man»). Метод ліпсингу (синхронізація аудіо- та відеоряду методом точного влучання в артикуляцію слів пісні), котрий використано в творі, є абсолютно новаторським. Ба більше, цей проєкт вніс значний вклад у розвиток телебачення, ставши натхненником наступного «співбрата за формою» — «Поліцейський рок» («Cop Rock») (1990), цим самим започаткувавши поширення популярності музичного серіалу.

Взаємовплив музичного кінематографа й телебачення втілюється і в більш конкретних формах, наприклад, у способі використання дієгетичної музики. З часів золотої пори мюзиклів існувало негласне правило: виконання «екранізованих» на знімальному майданчику пісень має невідділь-

но асоціюватися з персонажем — навіть якщо цю функцію виконує професійний співак, якого в фільмі немає (такий собі «вокальний дублер»). Однак вихід серіальної трилогії Деніса Портера (разом із «Співаючим детективом» (1986) на екрані вийшли «Гроші з неба»/«Pennies from Heaven» (1978) та «Помада на комірі»/ «Lipstick on Your Collar» (1993), в яких вокальна музика реалізувалась методом ліпсінгу) відкрив нові можливості для музично-екранних форм. Так, ліпсінг використано в кульмінації фільму Пола Томаса Андерсона «Магнолія» (1999), коли герої виконують «Wise Up» Еймі Ман.

Однак як домінуючий спосіб побутування в кадрі дієгетичної музики ліпсінг застосовано у стрічці «Любов та цигарки» (2005). Зав'язка фільму досить тривіальна: це конфлікт зраженої дружини та її чоловіка, якого мучить криза середнього віку. Проте Джон Тортурро, режисер картини, переосмислює банальність сюжету за допомогою тонкої іронії, яка втілюється у використанні популярних пісень. Сам факт наголошення абсурдності ситуації через включення вокального номеру для кінематографа не новий, однак Тортурро підходить з іншого боку. Режисер буквально деконструє і мелодраму, і музичний фільм, і саме використання дієгетичної музики за допомогою включення в канву фільму хітів («Delilah» Тома Джонса, «Piece of my Heart» Даггі Спрінгфілд, «Trouble» Елвіса Преслі) в оригінальному варіанті. Ба більше, одну пісню під час її монолітного звучання в картині можуть виконувати різні персонажі. Парадоксальність підсилюється тим, що до оригінального звучання додаються справжні голоси акторів, які підспівують (саме підспівують, а не виконують) композиції — так, у момент виконання «Prisoner of Love» Сінді Лопер, можна почути по черзі голоси Сьюзен Серендон та Джеймса Гандольфіні, які перебувають у зовсім різних місцях (звичні для музично-екранних форм просторові алюзії).

Таким чином, музичний кінематограф наситив серіали кінематографічними засобами виразності, а музичне телебачення додало кіновиробництву можливості розкритися з непередбачуваного боку. Сьогодні метод артикуляції під відомою композицією є одним з найпопулярніших музичних жанрів на відеохостингу YouTube: музичні відео з найбільшою кількістю переглядів — це так звані ліпсінг-битви, де гравці виконують композицію під фонограму та намагаються виглядати при цьому максимально природно (учасниками битв стали Том Круз, Емма Стоун, Майк Тайсон). Три-

логія Деніса Портера та популярність ліпсінгу в інтернет-просторах надихнула Netflix на створення проєкту «Саундтрек» (2019): «де кожен співає свої почуття, і всі ці почуття виходять у формі досконалого ліпсінгу поп-пісень» [17].

Однак творці «Саундтреку» не обмежились використанням одного цікавого прийому та запропонували вокальне вирішення кожного епізоду серіалу «в стилі» меш-ап: «наприкінці багатьох епізодів лінії персонажів зіштовхуються за допомогою меш-апу двох пісень (виконуваних ліпсінгом), що одночасно поєднує дві пісні» [17]. Цікаво, що меш-ап звучить не в кожній серії саме з економічних причин, адже створення «кавер-версій» виявляється значно дешевшим: крім того, що потрібно викупити право на використання композиції в серіалі, значну частину бюджету доводиться витратити на дозвіл створення нового твору, базисом якого є знайома пісня. До того ж багато поп-зірок намагалися контролювати процес створення меш-апу, що досить ускладнювало виробництво. І лише коли композиції було відібрано, команда проєкту взялася за написання сценарію [15]. Як і ліпсінг, меш-ап є одним з сучасних трендів серед блогерів, і використання його як музичної основи кульмінації епізоду означає наростаючу демократизацію серіалу як музично-екранної форми. Крім того, звернення до таких полярних джерел, як класична трилогія Деніса Портера, з одного боку, та «тренди YouTube» — з іншого, означає надактуальне сьогодні використання нового підходу до якості музично-екранного продукту, який, однак, міститься в релятивній близькості з обома першоджерелами.

Отже, ми спробували довести право на секуляризацію музичного серіалу від загального потоку музично-екранних форм. Якщо спершу може здатись, що музичний серіал — продукт абсолютно похідний від музичного фільму, при детальному розгляді виявляється, що така форма є індивідуальною — зі своїми особливими засобами виразності та з унікальною імплементацією вираження музично-екранних елементів. Цей формат має мало аналогів на українському телебаченні, проте складний процес становлення серіалу на наших теренах нарешті кристалізується. Тому маємо надію, що врешті-решт з'явиться вітчизняний матеріал для аналізу. Музичний серіал стає натхненником не лише введення в кінематографічне полотно нетипових та експериментальних творчих жестів, а й сам залишається відкритий до творчих пошуків, тим самим розвиваючи на наповнюючи палітру музично-екранних форм.

Джерела та література

1. Про внесення змін до деяких законів України щодо мови аудіовізуальних (електронних) засобів масової інформації: Закон України від 23.05.20017 р. №2054-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2054-19#Text> (дата звернення: 7.02.2020).
2. Про внесення зміни до статті 15 Закону України «Про кінематографію»: Закон України від 29.04.2016 р. №1046-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/main/1046-VIII> (дата звернення: 7.02.2020).
3. «Новенька» на Новому: скільне кохання, детектив і багато музики. URL: <https://film.ua/uk/news/2130> (дата звернення: 6.02.2020).
4. Агапова Д. Украинские сериалы ориентируются на российские стандарты. URL: https://gazeta.ua/ru/articles/culture-newspaper/_ukrainskie-serialy-orientiruyutsya-na-rossijskie-standarty/763516 (дата звернення: 6.02.2020).
5. Беленький Ю. М., Шергова О. Б. Мелодрама, драма и ситком: зарубежная практика и первые российские опыты: науч. издание. Москва: Академия медиainдустрии, 2013. 156 с.
6. Гладских Е. Переход количества в качество – как индустрия производства украинских сериалов и телешоу выходит из кризиса. URL: <https://delo.ua/lifestyle/perehod-kolichestva-v-kachestvo-kak-industrija-proizvodstva-ukra-329411/> (дата звернення: 6.02.2020).
7. Зубавина І. Б. Кінематографія незалежної України: тенденції, фільми, постаті. Київ: ФЕНІКС, 2007. 293 с.
8. Копылова Р. Зрелище века: «про» и «contra». *Очерки телевизионного кино*. Ленинград: ЛГИТМиК, 1990. С. 9-18.
9. Победоносцева І. Є. Телевізійний дискурс у культурному просторі постмодернізму: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.04 / Київ. Нац. ун-т театру, кіно і телеб. ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2005. 196 с.
10. Стадник С. В Україні почали безмерно снимать сериалы. Что теперь показывают по телевизору. URL: https://ru.espresso.tv/article/2017/12/12/chto_teper_pokazyvayut_po_televizu_seryaly (дата звернення: 6.02.2020).
11. Сэпман И. Злободневность классики. *Очерки телевизионного кино*. Ленинград: ЛГИТМиК, 1990. С. 21-35.
12. Телевизионное искусство. *Словари, энциклопедии и справочники*. URL: <https://slovar.cc/enc/bse/2047631.html/> (дата звернення: 6.02.2020).
13. Фромм Э. Бегство от свободы. Человек для себя. Москва: АСТ МОСКВА, 2006. 571 с.
14. Feuer J. The Hollywood Musical. Bloomington: Indiana University Press, 1993. 154 p.
15. Fitzpatrick A. Smash Showrunner Joshua Safran Debuts His New Musical-Esque Netflix Series Soundtrack. *Playbill*, 2019. Retrieved from: <http://www.playbill.com/article/smash-showrunner-joshua-safran-debuts-his-new-musical-esque-netflix-series-soundtrack> (last accessed: 8.02.2020)
16. Harrison J. The Television Musical: Glee's New Directions. *Time in Television Narrative: Exploring Temporality in Twenty-First-Century Programming*. Jackson: University Press of Mississippi, 2012, pp. 257-270.
17. McHenry J. Why Netflix's Soundtrack Is a Fully Lip-Synced Musical TV Show. *Vulture*, 2019. Retrieved from: <https://www.vulture.com/2019/12/netflix-soundtrack-lip-sync-musical.html> (last accessed: 8.02.2020)
18. The Forsyte Saga Retrieved from: <http://web.archive.org/web/20080416172630/http://www.televisionheaven.co.uk/forsyte.htm> (last accessed: 5.02.2020)
- Ukraine activity from May 23, 2017, № №2054-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2054-19#Text> (last accessed: 7.02.2020) [in Ukrainian].
2. On amendment of Article 15 of the Law of Ukraine «On Cinematography». The Law of Ukraine activity from April 29, 2016, №1046-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/main/1046-VIII> (last accessed: 7.02.2020) [in Ukrainian].
3. «The new girl» on Novy Channal: school love, detective and a lot of music. URL: <https://film.ua/uk/news/2130> (last accessed: 6.02.2020) [in Ukrainian].
4. Agapova, D. Ukrainian TV-series are guided by Russian standards. URL: https://gazeta.ua/ru/articles/culture-newspaper/_ukrainskie-serialy-orientiruyutsya-na-rossijskie-standarty/763516 (last accessed: 6.02.2020) [in Russian].
5. Belenky Yu. M., Shergova O. B. (2013). Melodrama, drama and sitcom: foreign practice and the first Russian experiments: scientific edition. Moscow: Academy of Media Industry. 156 [in Russian].
6. Gladskikh E. Transition of quantity into quality - how the industry of Ukrainian TV-series and television shows production issues from the crisis. <https://delo.ua/lifestyle/perehod-kolichestva-v-kachestvo-kak-industrija-proizvodstva-ukra-329411/> (last accessed: 6.02.2020) [in Russian].
7. Zubavina, I. B. (2007). Cinematography of Independent Ukraine: Trends, Films, Figures. Kyiv: FENIKS. 293 [in Ukrainian].
8. Kopylova, R. (1990). Show of the Century: “pro” and “contra”. *Essays on television cinema*. Leningrad: LGITMik, pp. 9-18 [in Russian].
9. Pobedonostseva, I. E. (2005). The Television Discourse in the Cultural Space of Postmodernism: Dis. ... Cand. Art Studies: 17.00.04 / Kyiv. Nat. I. K. Karpenko-Kary theater, cinema and television University. Kyiv. 196 [in Russian].
10. Stadnik, S. There's beginning of immensely shooting of TV-series in Ukraine. What now is shown on TV. Retrieved from: https://ru.espresso.tv/article/2017/12/12/chto_teper_pokazyvayut_po_televizu_seryaly (last accessed: 6.02.2020) [in Russian].
11. Sepman, I. (1990). The urgency of the classics. *Essays on television cinema*. Leningrad: LGITMik, pp. 21-35 [in Russian].
12. Television art. Dictionaries, encyclopedias and manuals. Retrieved from: <https://slovar.cc/enc/bse/2047631.html/> (last accessed: 6.02.2020) [in Russian].
13. Fromm, E. (2006). Escape from the freedom. Man for himself. Moscow: ACT MOSCOW. 557 [in Russian].
14. Feuer, J. (1993). The Hollywood Musical. Bloomington: Indiana University Press. 154 [in English].
15. Fitzpatrick, A. (2019). Smash Showrunner Joshua Safran Debuts His New Musical-Esque Netflix Series Soundtrack. *Playbill*. Retrieved from: <http://www.playbill.com/article/smash-showrunner-joshua-safran-debuts-his-new-musical-esque-netflix-series-soundtrack> (last accessed: 8.02.2020) [in English].
16. Harrison, J. (2012). The Television Musical: Glee's New Directions. *Time in Television Narrative: Exploring Temporality in Twenty-First-Century Programming*. Jackson: University Press of Mississippi, pp. 257-270 [in English].
17. McHenry, J. (2019). Why Netflix's Soundtrack Is a Fully Lip-Synced Musical TV Show. *Vulture*. Retrieved from: <https://www.vulture.com/2019/12/netflix-soundtrack-lip-sync-musical.html> (last accessed: 8.02.2020) [in English].
18. The Forsyte Saga Retrieved from: <http://web.archive.org/web/20080416172630/http://www.televisionheaven.co.uk/forsyte.htm> (last accessed: 5.02.2020) [in English].

References

1. On amendment of some laws of Ukraine regarding the language of audiovisual (electronic) media. The Law of

СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД НА ВИКЛАДАННЯ КІНОРЕЖИСУРИ ЯК ДИСЦИПЛІНИ

Кінорежисура, так само як у цілому кіноіндустрія, зазнає постійного впливу нових технологій. Система викладання у профільних вищих навчальних закладах має надавати адекватну відповідь до таких вимог і наближати навчальний процес до реалій сучасного аудіовізуального виробництва. Стаття презентує погляд авторів на цю проблему та певні висновки з накопиченого практичного досвіду.

Ключові слова: кіно, кінорежисура, вища освіта, методи навчання.

Film directing is under influence of new technologies the same as the entire film industry. The system of student education at high institutions requires the appropriate answer to these permanent changes in order to bring the process closer to the modern audiovisual environment. In this paper authors share the practical experience of several relevant educational techniques.

Keywords: cinema, film directing, high education, education techniques.

Кінорежиссура, как и вся киноиндустрия, находится под постоянным влиянием новых технологий. Система обучения студентов в профильных высших учебных заведениях должна дать адекватный ответ этим требованиям и приблизить процесс обучения к современным реалиям аудиовизуального производства. Статья представляет взгляд авторов на данную проблему и содержит ряд выводов из накопленного практического опыта преподавания.

Ключевые слова: кино, кинорежиссура, высшее образование, методы обучения.

Майже непомітно і «безболісно» у вітчизняному кінематографі промайнула технологічна революція і «кіношна спільнота» «прокинулась» у світі цифрових технологій. Світ, що його вже давно опанували кінематографії інших країн. Якщо засвоєння сучасного цифрового аудіо-відео інструментарію не така вже й складна процедура, то підготовка, навчання та виховання вітчизняних режисерів — професіоналів у кіносвіті — має часом «класичний» характер, а зміна умов існування аудіовізуального простору вимагає інших підходів та інших, сучасних методик опанування фаху.

ІТ-технології вже стали невід'ємною частиною кіновиробництва, а підготовка спеціалістів, які поєднують технічну грамотність і креативність творчого підходу, часом, на жаль, все ще лежать у площині «Home Video». Реалії сьогодення кіновиробництва — це новітні технології, котрі потребують і відповідних фахівців. Режисер, як ніхто інший, зобов'язаний знати, що таке сучас-

на аудіовізуальна культура. Вирішення багатьох творчих проблем має йти через опанування майбутніми режисерами всіх компонентів ремесла.

Але від початку — трішки історії вітчизняного кіновиробництва. На 1991 рік на теренах України функціонували 22723 (!) кінодемонстраційні установи (кінотеатри, клуби, мобільні комплекси і т.д.), працювали п'ять заводів «Кінап», котрі продукують специфічне обладнання для функціонування галузі. В місті Шостка працював надпотужний хімічний комбінат «Свема», забезпечуючи потребу в кіноплівці не лише кінематографії СРСР, а й значну частину виробництва фільмів у Східній Європі. Вісім кіностудій України (різних видів кінопродукції) щорічно наповнювали екрани кінопрокату і телебачення фільмами власного виробництва, одночасно виборюючи левову частину «союзних» призив і нагород на численних міжнародних форумах та фестивалях. Щоправда, фінансувалось, а відповідно й контролювалось,

це системою держзамовлення з центром у Москві — Держкіно СРСР. Але обсяги кількості щорічно створюваних кіностудіями України стрічок вражають увагу: сам лише «Київнаукфільм» іноді за рік випускав до 300–400 фільмів різноманітного виду та жанрового розмаїття. Решта студій не завжди могли похвалитися такими обсягами, але, природно, намагалися дотримуватись умовного поділу на види кінопродукції. І це обумовлювало специфіку навчання. Для студій готував творчий склад єдиний на той час вищий навчальний заклад України — кінофакультет Київського університету театру кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Відповідно, державне замовлення на підготовку фахівців планувалось і виконувалось за цільовим призначенням. Режисери-«ігровики» навчалися у майстернях «метрів» від ігрового кіно. Випускники документальних і науково-популярних чи «телефільмових» майстерень поповнювали лави відповідних студій.

Зрозуміло, що на той час працювала така модель абсолютно адекватно. Хоча певні обмеження в ефективності специфіки процесу лежали в двох вимірах. Перший — майстер-художній керівник створював на курсі культурне середовище, в якому індивідуальності студентів взаємозбагачувались культурним надбанням кожного, і другий — особистий вплив майстра, його смакові та фахові особливості формували часом непогано підготовленого... теоретика в різноманітних мистецьких течіях і особливостях творчого почерку класиків від Ейзенштейна до Тарковського, Фелліні чи Тарантіно... Ну, а на питання «як робити кіно» відповідь — «на високому ідейно-художньому рівні», а в практичній площині головний методологічний посил майстра — «роби, як я». З огляду на вкрай обмежений ресурс можливості реалізації власних екранних робіт (кіноплівкова технологія не з дешевих) студент, як правило, лише на третьому (!) році навчання міг спробувати здобути теоретичні викладки втілити в екранні роботи. При цьому результат — «розповзання» теорії і практики часом бував приголомшливий! Все, що так до ладу виглядало на папері, екран нівелював, виявляючи чи не головну ваду такої системи організації процесу підготовки кінорежисера: абсолютне ненабуття практичних навичок — ремесла!

А на календарі ХХІ століття! Вже «цифрова ера». Зміна технологій дала можливість змінити й процес фахової підготовки режисерів кіно. Здавна напрацьована методика, що вправно працює вже не один десяток років в американських та й у значній частині європейських кіношкіл, стала

доступною у вітчизняній кіноосвіті. Доступність і відносна дешевизна цифрових фото- та відеокамер дала змогу вирішувати чимало проблем. Отже вже і в нас поєднання теорії і практики на решті стало можливим, починаючи із засвоєння елементів усієї палітри режисерських технологій і набуття практичних навичок. Плутанина з побудовою розкадровки зйомочного епізоду діалогу двох персонажів, так званої «вісімки», стає «каменем спотикання» до моменту «власноручно» створеного 2–5 хвилинного епізоду — вправи з усіма виробничими етапами: написання сценарію епізоду, паперової розкадровки, зйомки і складання в монтажній програмі. Декілька таких вправ (бажано з «ускладненням» — спілкування трьох-пяти персонажів чи однокадрова «вісімка») і професійні навички студента вже стають органічними в наборі виразних елементів режисерських технік. Таких «екранізованих» вправ у процесі засвоєння професії кінорежисерського фаху, на наш погляд, має бути не менше двох десятків, і основна частина має бути реалізована протягом перших 2–3-х років навчання за програмою бакалаврату. Подібні вправи не замінюють, а лише доповнюють щосеместрові короткометражні фільми з повним циклом міні-виробничого процесу від заявки до копії. При цьому це стосується будь-якого виду чи жанру стрічки — залежно від навчальної програми та спеціалізації.

Один з найяскравіших російських режисерів пострадянського кіно Борис Хлебніков, порівнюючи методики навчання в кіношколах Ізраїлю, США, Франції і ВДІКу, слушно зауважив: «в останньому майстри не вчать професії. Адже перше завдання — на кшталт того, що робить інструктор з водіння. Той випрацьовує в учня чіткий рефлекс — коробка передач, зчеплення, газ, гальма, праворуч, ліворуч... А вдківські викладачі, не навчивши своїх студентів елементарним речам, наприклад, розкадровці, починають розповідати про Тарковського і високе мистецтво. Ось ми з вами розмовляємо, і в цій кімнаті знаходяться інші люди... Як розкадрувати цю сцену? Я б зараз про це довго думав, а у студента американської кіношколи в голові вже є 15 готових схем, яким його навчили, і йому залишається обрати одну з них. Якщо він майбутній Коппола, то вигадає шістнадцяту, сімнадцяту, вісімнадцяту...» [1].

Ось такий нелегкий спадок комплексу методик залишився нам від «єдиноправильної» системи «всесоюзної кузні кінокадрів»... А ми й досі дивуємось: і чому це наші фільми інколи виглядають «штучними» і де ця природність і органіка

в елементарній побудові простих сцен та епізодів, немовби на екрані не кіно з притаманним йому тяжінням до реалістичності, а театральне дійство зі своєю специфічною умовністю, але ж усе це в переважній більшості — зона відповідальності режисера.

Режисура кіно, операторська майстерність, драматургія, монтаж, майстерність актора — основні складові фахової майстерності режисера, але без розуміння сучасних «кіномовних» тенденцій і новітніх екранних технологій у сьогоденному світі кіноіндустрії професіоналові буде вкрай важко... З огляду на це студентів режисерського фаху вже з першого курсу вкрай важливо з застосуванням практичних завдань і вправ опанувати основи суміжних професій — драматурга, оператора, звукооператора, монтажера продсера, що дає можливість від «паперового» навчального процесу перейти до «екранної» реалізації хоча б на рівні етюдів чи вправ. Саме для цього керівник курсу-викладач, інколи штучно формуючи кіногрупу розподіляє «ролі» з кола однокурсників режисерської майстерні за принципом — у цій роботі ти «продюсер» колега — «режисер монтажу», наступний — «асистент режисера» і т.д. У роботі над фільмом іншого студента відбувається зміна «ролей», і так рухається «по колу».

Програмне наповнення другого та третього року навчання та професійні дисципліни традиційно «працюють» за сталою і давно вже відпрацьованою схемою, і ця система достатньо життєздатна. Хоча певне «ноу-хау» і тут є в досвіді кінорежисерських майстерень. Традиційно студенти кінорежисерських спеціалізацій три роки опановують на сценічному майданчику всі премудрості акторської майстерності та навички роботи режисера з актором і не актором, і кінцевий результат кожної сесії — сценічні етюди, мінівистави в умовних обставинах аудиторії з нехитрим реквізитом, приблизними костюмами і ширмами, що «грають» стіни, ліс, а інколи навіть... море! Цифрові відеотехнології сьогодні дають змогу перенести частину навчального процесу безпосередньо на екран, наблизивши процес до максимально реалістичного середовища і отримуючи при цьому нову якість результату.

Традиційна плівкова структура студійного виробництва передбачала наявність на кожній студії власної кінолабораторії з окремими технологічними підрозділами — установки світла та кольору під час друку позитивних кіноматеріалів, цех комбінованих зйомок з оптичною трюк-машиною, що давала можливість робити міжкадрові

«напливи», штучні «рапіди» чи багат шарові експозиції. Окрім того, — титрувальний підрозділ зі специфічним оптичним агрегатом, який займав простір понад 50 квадратних метрів. Мультистанок з покадровою камерою — теж не надто компактний пристрій з масою заліза, що важив не менш ніж сучасний автомобіль. Ще один студійний цех, котрий, окрім основних операцій із запису музики й тексту, вирізнявся потужним технологічним комплексом устаткування, яке часом займало 2(!) поверхи і забезпечувало зведення всіх плівкових фонограм на один носій, який потім з магнітної плівки друкувався на оптичну доріжку кінокопії. Але вінцем всієї цієї технологічної армади, що забезпечувала процес створення фільму в монтажно-тонувальному процесі (постпродакшн), був монтажний цех теж з робочою станцією, що його лише умовно можна було називати «монтажний стіл». Насправді ж це більше нагадувало великий заводський токарний верстат — і за розмірами, і за вагою, бо кіноінженери та розробники чавуну на цей «гаджет» не жаліли.

І ось уся ця інженерна кавалькада з оптичного скла, лампової електроніки та металу, котра вірою й правдою слугувала всім кінематографістам понад 100 років, майже водночас виявилась... металобрухтом! А всі операції з обробки зображення та звуку опинились у комп'ютерному «сундучку» або ще краще — в мобільному ноутбукі. Отже і навантаження на режисера чи режисера монтажу зросло, точніше функціональні можливості й спектр палітри виразних можливостей значно розширилися.

І тут починається найцікавіше — не так вже й давно фахові виші, готуючи спеціалістів для кіно, взагалі цим не переймались. Знов-таки з теорією монтажу начебто все в порядку, а навчити в будь-якій програмі «клатати» на міжкадрові склейки можна на одній-двох парах, але оперувати комплексом нового спектра можливостей у новітніх творчо-технологічних реаліях... тут і в 2–3 роки вкласти не просто, бо засвоєння виразних можливостей технічних засобів і технологій не є таким вже й складним завданням. Проблемою насправді стає оперування цими можливостями для досягнення найкращого результату. І базова основа цього — все багатство загальної культури й традицій світової культури.

Сьогоднішні обсяги виробництва фільмів в Україні, на жаль, незіставні з минулими чи навіть з кількістю стрічок, що їх знімають щорічно в кінематографічних країнах з потужною і налагодженою інфраструктурою кіно-відео-телепро-

кату та сферою виробничих послуг. І, отримавши диплом кінорежисера, вчорашній студент у пошуку реалізації своїх навичок і вмінь часом може постати перед вибором, який обумовлений реальними потребами та вакансіями сьогоdnішнього ринку праці, простіше кажучи на телебаченні, чи у новітніх структурах, котрі освоюють Інтернет-простір. А там мистецька складова, на відміну від традиційного кіно, займає не таку вже й велику нішу. Готувати студента до потенційної можливості опинитись у такій ситуації — теж завдання, яке ще вчора не було актуальним. Закладати вміння працювати в різних телеформатах. Засвоїти специфіку створення ТВ-проектів різноманітних видів та жанрів, вміння орієнтуватись у тематичній політиці різних каналів хоча б на теоретичних засадах сьогодні вельми актуально. І, звичайно, спробувати розібратися в тенденціях і можливостях відеодизайну, візуальних ефектах, композитингу 2D чи 3D-анімації — просто необхідні умови виховання і підготовки «універсального солдата» мультимедійного «аудіовізуального фронту».

Ринкові умови і майже докорінна зміна умов системи фінансування кіногалузі змінили практично всі процеси і психологію режисерського мислення. На вітчизняному кінопросторі потроху з'являються професіонали новітньої формації — продюсери. З'явилися незвичні для вітчизняного кіно терміни в пакетах паперів, що супроводжують творчі документи, — product placement, pitching, медиафраншиза... Нині, за умовами часу, режисер, окрім своїх професійно-творчих і технічних знань, має орієнтуватись в світі економічних «можливостей» (чи «неможливостей») своїх проектів. Він повинен бути обізнаним у сфері юридичного законодавства, а саме — знати та захищати свої (та суміжні) авторські права, відповідно до Закону України, він повинен орієнтуватись у складних змінах, що відносяться до подат-

кових фінансових інституцій (скажімо, йдеться про спонсорські гроші та правила їх оподаткування). Тобто, готуючи свій проєкт, режисер має прорахувати всі «за» і «проти», однак і це ще не головне. Реалізація вже готового фільму (в нинішніх умовах) теж часом лежить на плечах режисерів і тут виходить на поверхню обізнаність режисера з психологією як інструментом, що допоможе йому орієнтуватись в перипетіях часу. Тому курси «Психологія управління», «Авторське право», «Менеджмент і маркетинг», «Продюсер у кіно» стають поряд з основними фаховими дисциплінами, бо режисерський маркетинг — це вміння продавати не конкретний фізичний товар, а ідею; точніше — сукупність ідей: СВІТОГЛЯД.

Р. С.: Може скластися хибне уявлення, що автори, аналізуючи переваги та недоліки чинної в мистецьких вузах системи побудови навчання в творчих майстернях, надають перевагу поточковому процесу, до якого прагнуть адепти Болонської системи. Категоричне ні! Лише творчі майстерні з яскравими лідерами-професіоналами з власним індивідуальним професійним досвідом можуть і повинні виховувати і випускати яскраві й несхожі особистості, які наділені повним обсягом ремісницьких навичок професіонала. А досягти цього можна, лише збільшивши кількість часу на індивідуальні години спілкування та консультацій. В іншому разі можна отримати загони уніфікованих роботів «від мистецтва». І хто від цього виграє в кінцевому результаті?

Джерела та література

1. Сергей Семенов «Сумасшедший неореализм». «Эксперт», № 44, 2012.

References

1. Semenov, S. (2012). Crazy neorealism. «Expert», vol. 44 [in Russian].

МИСТЕЦЬКЕ ШОУ: МАНІПУЛЯЦІЯ МИСТЕЦТВОМ ЧИ МИСТЕЦТВО МАНІПУЛЯЦІЇ?

У статті розглянуто екранне мистецьке шоу у контексті естетичних та комунікативних пріоритетів. Проаналізовано науковий дискурс понять «шоу», «шоу-технології», «шоуїзація». Визначено високу міру маніпулятивності сучасного шоу.

Ключові слова: шоу, шоу-технології, шоуїзація, мистецьке шоу.

The article discusses screen art shows in the context of aesthetic and communicative priorities. The scientific discourse of the concepts of «show», «show technology», «showization» is analyzed. The high degree of manipulability of a modern show is determined.

Keywords: show, show technology, showization, art show.

В статье рассмотрено экранное художественное шоу в контексте эстетических и коммуникативных приоритетов. Проанализирован научный дискурс понятий «шоу», «шоу-технологии», «шоуизация». Определена высокая степень манипулятивности современного шоу.

Ключевые слова: шоу, шоу-технологии, шоуизация, художественное шоу.

Слово «шоу» вже давно і впевнено утвердилось в сучасному медіапросторі та нашому побуті. У науковому дискурсі використовуються не лише сталі вислови на кшталт *шоу-бізнесу*, а й відносно нові, зокрема *шоу-індустрія*, *шоу-політика*, *шоу-дискурс*, *шоу-цивілізація*, *шоу-контент*, *шоу-дидактика*. Усі ці «подвоєння» передбачають активне впровадження шоу-технологій (ще одне, ключове «подвоєння») у відповідні соціокультурні сфери.

Засадничими чинниками цих шоу-технологій слід відзначити ігрове начало, наявність ролей-амплуа, змагальний характер розвитку події, конкурентну комунікацію, інтерактивність, кліповість, переважання *емоцій* над *рацією*. Усе це в комплексі обумовлює найголовнішу, як на мене, особливість шоу, його причинно-наслідкову квінтесенцію, його водночас вихідну позицію, основний метод впливу та фінальний результат — маніпулятивність. Спробуємо розглянути в цьому контексті сучасне мистецьке шоу та визначити його естетичні та комунікативні пріоритети.

Досліджуючи шоу як соціокультурну форму, українські й зарубіжні вчені (К. Акоюн, Е. Бурдіна, Н. Дубовик, І. Коротаєва, Ю. Романенко,

А. Скрипка, В. Саметов, О. Тимохович та ін.) відштовхуються передусім від поняття «видовище». Справді, у постмодерному *суспільстві спектаклю* (влучно названому Гі Ернестом Дебором ще 1967-го у книжці «*La Société du spectacle*») саме видовищність, демонстративність, образна опосередкованість починають визначати комунікативну орієнтацію не лише мистецтва, а й політики, бізнесу, громадського життя та побуту — культури загалом. Природно, що провідною ознакою суспільства спектаклю став *видовищецентризм* (термін російського культуролога Миколи Хренова). Його думку поділяє Володимир Мартинов: «на зміну літературоцентризму приходить якийсь новий “центризм”, який поки що за відсутністю кращого в робочому порядку можна визначити як “видовищецентризм”, або як “шоуцентризм”» [9, 33].

Отже, більшість дослідників простежують історичний шлях шоу від стародавніх видовищ, а його біологічні передумови, на думку В. Саметова, зводяться до «соціального імпринтингу» — вродженої схильності до копіювання поведінки, що її транслює лідер [14, 165]. Погодьмося, що традиційні видовища завжди демонстрували фор-

му наймасовішої комунікації, а отже напряду пов'язані із масовою свідомістю учасника-глядача.

У сучасних умовах під феноменом шоу вчені пропонують розуміти:

– «масове театралізоване дійство, що побудоване за ігровим принципом і має видовищний характер» [5, 224];

– «одну з найяскравіших форм сучасної розважальної культури, що містить основні відмінні особливості постмодернізму, зокрема синтез, монтаж, фрагментарність та амбівалентність» [8];

– «форму псевдокомунікативного спілкування, що має характер масового видовища, технологічно орієнтовану на закріплення в аудиторії потрібних організаторам вражень та оцінок, зокрема й на невербальному рівні» [14, 170];

– «сучасну культурну форму, що є символічним художнім витвором, підпорядкованим певному жанру, основу якого становить поєднання засад відтворення традиційних видовищних форм із сучасними технологічними можливостями візуалізації з урахуванням суспільної сфери, в межах якої відбуватиметься трансляція результатів цього втілення» [11, 7]; «конкретну подію, яка відбувається в просторі та часі, представляє поєднання принципів створення символічних художніх витворів, з одного боку, та комерційно-вигідних проєктів — з іншого, як правило, реалізується на засадах масової культури, має яскраво виражений видовищний та розважальний характер, а також латентну спонукальну спрямованість» [11, 7]; «потужну комунікативну технологію» [11, 1]; «соціокомунікативний феномен» [11, 1];

– «феномен культури, в якому провідну роль грає зовнішнє, формальне, зв'язки якого з сутнісним, глибинним якщо і не відкидаються, то не можуть розглядатися як ті, що мають істотне значення» [1, 18].

Цікавий приклад диференціації шоу і видовища висловлює І. Коротаєва, називаючи шоу «згущеним видовищем», що презентує граничний максимум різноманітності та виразності. Дослідниця доходить висновку, що «шоу, з'єднуючись з будь-якими формами побутування явищ мистецтва, привносячи в них усі свої характеристики (передусім особливу видовищність), сприяє перетворенню цих явищ у продукцію масової культури» [8].

Як бачимо, дослідники обирають різні критерії для визначення поняття «шоу»: характерні ознаки будь-якого видовища взагалі, постмодерну специфіку, комунікативну складову, соціокультурні особливості, онтологічні виміри. Така панорама підходів свідчить не лише про масштабність та

багатофункціональність означеного феномена, а й про його глибоке проникнення в усі сфери життя суспільства. Це відбувається завдяки вже згаданому вище шоу-технологіям.

Безперечно, провідними каналами розповсюдження шоу-технологій є телебачення та інтернет, позаяк саме вони демонструють найвищий ступінь візуалізації і, так би мовити, *видовищезації* ретрансльованої інформації. Навіть ті мистецькі шоу, що знімаються у сценічних (концертних) умовах і вже за походженням є видовищними, у своєму екранному втіленні набувають нових потужних рис інтерактивності, підкресленої виразності, розцвіченої барвистості, шику-блиску. А. Скрипка влучно зазначає, що шоу-технології «поступово перетворюються на основну форму подання інформації та засіб конструювання подій різного рівня значущості» [11, 1].

Шоу-технології перетворюють видовище та середовище, в якому воно функціонує, на особливий світ. Дослідниця С. Колтишева, розглядаючи метафоричну модель «Шоу-бізнес це релігія» й аналізуючи її вербальний корпус у медіа-ресурсах, доводить, що в ній, як і в реальній картині світу, «присутні боги і демони, праведники і грішники, божа благодать і покарання за гріхи» [7, 84]. Бог Рейтинг і Богиня прайм-тайму, свій Олімп та зірковий пантеон, ідоли та ідеали, гуру та пророки, ритуали та забобони — усім цим наповнений шоу-дискурс, посилюючи емоційно-експресивний вплив на глядача і тим самим актуалізуючи ідеологічну та маніпулятивну функції шоу [7, 88].

Розглядаючи комунікаційні особливості шоу-технологій, варто звернути увагу на поняття *псевдокомунікації*, уживане В. Стаметовим. Псевдокомунікацію автор протиставляє духовній (і, власне, істинній, на думку автора) комунікації. Духовна комунікація відзначається продуктивним спілкуванням двох рівноправних партнерів у стані спільного «психічного резонансу» за відсутності лідерства та агресії. Натомість псевдокомунікація є спілкуванням нерівних, де лідер досягає власних цілей (чи цілей замовника), нав'язуючи свої правила щодо певної діяльності та способи поведінки, формуючи у співрозмовника потрібні йому уявлення. І саме таке «буття соціальних псевдокомунікацій» — «масштабне, невикорінне, сповнене потужних протиріч» — є фундаментальною характеристикою шоу [13].

Ще одна шоу-технологія, що дає змогу маніпулювати увагою глядача, передбачає тимчасове (але воно може бути й досить тривалим) відвертання уваги глядача від стрижневої, магістральної

теми завдяки зміщенню акцентів у бік другорядних елементів, явищ, подій. Така кліповість шоу визначається його структурною фрагментарністю, своєрідним «нагнітанням новизни» звідусіль, калейдоскопічністю продукованих вражень, постійним порушенням «непорушних» правил. Спостерігається цікавий парадокс: аби *утримати* увагу глядача, шоу має повсякчас його *відволікати* від стрижневої лінії на додаткові, паралельні рівні, але робити це з підвищеною мірою експресивності. Таку експресивність забезпечують медіаресурси, використовуючи максимальну міру візуалізації, епатажності, сенсаційності, симулятивності. Фактично створюється медійний ажіотаж, бум, інформаційна лихоманка навколо осіб чи подій, що самі по собі не привертають до себе уваги, — зчиняється галас «на порожньому місці», «бура в склянці води» або, як кажуть у народі, «діла на копійку, а балачок на карбованець». У цьому контексті вся палітра виражальних засобів мистецького шоу спрямовується на те, аби провокувати глядачів, підвищувати їхній емоційне тло, відволікати їх від зосереджено-аналітичного оцінювання, натомість підживлюючи спонтанно-експресивні прояви. За таких умов «уявна або реальна участь в шоу стає звичкою швидше, ніж людина встигає прийняти екзистенційне рішення з цього приводу» [12, 20].

Успішне, популярне шоу стає таким завдяки тому, що виявляє у глядача незадоволені потреби — у коханні, повазі, самоповазі, залученні до соціокультурної активності, усвідомленні належності до певної соціальної групи, самовираженні, відпочинку і розвагах, емоційній релаксації — і задовольняє їх. Дослідниця О. Тимохович влучно зазначає, що «кожний складовий елемент видовищного дійства має спрямовуватися на глядача, організувати його увагу, утворювати враження. Потрібно, аби кожен компонент видовищного дійства (тобто мовлення, пластика, речове середовище, динамічні, механічні ефекти), що впливає на глядача, був розрахований з максимальним урахуванням глядацького сприйняття» [15, 11].

У своєму найвищому прояві така «орієнтація на глядача» перетворюється на потужну шоу-технологію *якорування*. Цей психологічний термін означає свідому або частіше несвідому установку, що насаджується людині (власне *якір*), фіксуючи в ній міцний умовно-рефлекторний зв'язок. У мистецькому шоу найчастіше це примусове запам'ятовування певних образів чи символів, повторення яких викликатиме у людини конкретну емоційну реакцію, потрібну маніпуляторіві.

Зрозуміло, що таке насадження глядачеві програми-якоря уможливорює в подальшому керування ним. Використовуючи потужні методи психологічного впливу на аудиторію шоу, зокрема навіювання, імітування, тиск під маскою переконливості, шоу-технології стають у такий спосіб вагомим засобом формування світогляду та світосприйняття глядача, важелем маніпулювання його свідомістю та прихильністю.

Весь комплекс шоу-технологій (розглянутих вище та інших) у дії можна представити як умовну схему процесу, провідною ознакою якого буде посилення маніпулятивності на кожному наступному етапі: інформація про — популяризація — реклама — пропаганда — інформаційний терор.

Глобальне проникнення шоу-технологій чи не в усі сфери суспільного життя, що ми спостерігаємо сьогодні, уможливорює науковий дискурс навколо явища *шоуїзації*. Так, Н. Дубовик доходить висновку, що шоу виходить за рамки телебачення та індустрії розваг, стаючи сучасною карнавалізованою формою культури, що дає авторові можливість говорити про явище «шоуїзації» [5, 224].

А. Скрипка наголошує, що шоу стає універсальною комунікативною практикою сучасного суспільства, елементи якої (апеляція до чуттєвого рівня сприйняття, видовищність, епатажність, симулятивність, спрощення смислів, висока технологічність, адаптивність до соціальних запитів) проникають в усі сфери суспільного життя [11, 8].

Д. Єжов теж вважає шоуїзацію «об'єктивно існуючою реальністю, що має цивілізаційну природу» [6, 132].

Е. Бурдіна вживає поняття «шоуїзація» синонімічно з виразами «розвага заради розваги» [3, 15], «спосіб шокувати глядача» [3, 65], «яскрава форма без змісту» [3, 78], що, на нашу думку, є не надто точним і дещо обмеженим. Утім, погоджуємося з авторкою, що поняття шоуїзації «поєднує і розважальний аспект, і розрахованість на сенсаційність, і акцентування уваги на “обгортці” повідомлення. Термін використовується здебільшого медіакритиками й науковцями для позначення негативних тенденцій у журналістиці (порожня видовищність, прийоми заради прийомів, обман глядацьких очікувань, маніпулятивність тощо)» [3, 76].

К. Акоюн під терміном «шоуїзація» розуміє відносно самостійний процес поширення шоу як специфічного соціокультурного феномена. Учений засмучується, що сьогодні на шоу перетворюється те, що таким не може бути апріорі: виступи артистів академічного мистецтва, презентації

наукових праць та отримання грантів, телевізійні трансляції богослужінь, політичні акції; і гірко жартує, що процес шоуїзації чудово римується з процесами цивілізації та глобалізації [1, 19].

Своє тлумачення терміна «шоуїзація» дає Ю. Романенко, дослівно переводячи це слово як «показуха». На думку автора, шоуїзація — це установка сучасної цивілізації, обумовлена тотальним поширенням засобів масової інформації та комунікації, яка виражається у маніпуляції зором натовпу, постійному прагненні виставити будь-які факти і явища напоказ, задоволенні гіпертрофованої психологічної потреби у видовищах. Шоуїзація виявляється в експансії візуальної культури, налаштованої на ураження уяви обивателя через безперервне відстеження і демонстрацію у режимі non-stop екстраординарних подій, використовуючи дві основні форми шоуїзаційної подачі матеріалу — сенсацію та ексклюзив. Шоуїзація сама фактично і є інформаційним тероризуванням — екстремальним способом реалізації можливостей засобів масової комунікації. Гаслом шоуїзації може бути рядок з видатної пісні Фредді Мерк'юрі «Show must go on»: шоу має тривати за будь-яких обставин [10].

А суспільство з цього приводу, — дивується Ю. Афанасьєв, — не надто непокоїться. «Його (суспільство. — К. С.), видається, вже привчили, що, перефразовуючи напівзабутого класика, для нас найважливішим з мистецтв є шоу. Шоуїзація культурного життя стає тотальною, і суспільство з якоюсь дивною байдужістю спостерігає, не опирається тому, що його перетворюють на римський натовп часів Нерона, всі потреби якого формулювалися двома словами: хліба і видовищ. Утім, закони культурного життя свідчать про те, що якщо гарно оброблене поле, яке ще нещодавно було засаджене культурними рослинами, хоча б рік не культивувати, воно заросте бур'яном. А бур'ян вже не в змозі усвідомити, що він не є культурною рослиною, та це йому і байдуже. Зате він усвідомлює себе господарем на цьому полі, а поодинокі де-не-де вцілілі культурні рослини видаються йому дивними маргіналами, потреби яких (культурні потреби) не обов'язково задовольняти» [2, 172].

Швидкі темпи шоуїзації та потужна активізація щодо виробництва шоу пояснюються двома взаємообумовленими факторами: з одного боку, шоу-технології спрямовані на маніпулювання глядачами та здійснення певних змін у свідомості суб'єктів комунікації (через «підсадження» глядача на те чи інше телешоу), з другого — самі

глядачі у певний спосіб маніпулюють виробниками телепродукту (своїм інтересом, жвавою інтерактивною участю, високим рейтингом перегляду), стимулюючи продовження улюблених шоу в наступних сезонах та створення нових подібних форм. Така взаємообумовленість призводить до того, що розважально-гедоністичні функції мистецького шоу поступово втрачають свою першість, а на авансцену виходить керування свідомістю глядача і різновекторне маніпулювання його інтересами і оцінками, емоціями і настроєм, та загалом — суспільною позицією.

Отже, погоджуся з думкою В. Гопка, що одне з головних завдань шоуїзації — розважати і відвертати увагу, викликаючи в суспільстві почуття хронічного переживання свята [4, 14]. І додам: а наслідки такого переживання (які, ймовірно, будуть і негативними) ліквідуватимуться за допомогою нового шоу. Чи зможе людина вистрибнути з цієї *show-must-go-on*'ної зацикленості? Чи захоче? Сьогоднішній рівень маніпулятивності шоу не надто обнадіює.

Джерела та література

1. Акопян К. З. Шлягеризация, шоуизация и эксгибиционизация в современной культуре. Горизонты культуры: от массовой до элитарной: *Материалы IX ежегодной международной конференции 16–17 ноября 2007 г.* Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2008. С. 15–21.
2. Афанасьев Ю. Соціальне призначення мистецтва як системоутворювальний чинник національної художньої культури. *Культурологічна думка*. 2010. № 2. С. 169–173.
3. Бурдіна Е. О. Інфотейнмент як соціокомунікативне явище в сучасних українських інформаційно-публіцистичних телепроєктах: дис. ... канд. н. із соц. комунікацій: спец. 27.00.04 «Теорія та історія журналістики». Харків, 2017. 257 с.
4. Гопко В. Так ли избыточно избыточное потребление? *Гуманитарные исследования*. 2014. № 3 (4). С. 13–15.
5. Дубовик Н. Шоуизация современной культуры. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: зб. наук. пр.* 2010. № 7. С. 224–233.
6. Ежов Д. А. Выборы в условиях шоуизации: технологии и социальные последствия. *Вестник Института социологии*. 2018. Т. 9. № 2 (25). С. 130–144.
7. Колтышева С. Я. Шоу-бизнес как сфера-магнит для религиозной метафоры. *Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика*. 2008. № 16 (116). С. 83–88.
8. Коротгаева И. В. Шоу-программы как феномен массовой культуры. URL: <http://elibrary.ru/download/27908761.htm>
9. Мартынов В. Пестрые прутья Иакова: Частный взгляд на картину всеобщего праздника жизни. Москва: МГИУ, 2008. 140 с.
10. Романенко Ю. М. Шоуизация. URL: <http://hpsy.ru/public/x3066.htm>
11. Скрипка А. О. Шоу-технології як форма соціальної комунікації: автореф. дис. ... канд. соціологічних наук: спец. 22.00.04 «Спеціальні та галузеві соціології». Харків, 2010. 19 с.

12. Стаметов В. В. Природа шоу как массовой псевдокоммуникации: автореф. дис. ... канд. социол. н.: спец. 22.00.06 «Социология культуры, духовной жизни». Тамбов, 2008. 22 с.
13. Стаметов В. В. Шоу-технологии как фактор формирования тенденций отчужденности в обществе. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_15565251_44195992.pdf
14. Стаметов В. В. Шоу-феномен как форма массовой псевдокоммуникации. *Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки*. 2008. № 10. С. 165–170.
15. Тимохович А. Н. Социально-психологические факторы популярности шоу как массового зрелища: автореф. дис. ... канд. психол. н.: спец. 19.00.05 «Социальная психология». Москва, 2003. 20 с.
5. Dubovik, N. (2010). Showcasing of modern culture. *MIST: Mystetstvo, istoriya, suchasnist', teoriya: zb. nauk. pr.* Vol. 7 [in Russian].
6. Yezhov, D. A. (2018). Elections in the conditions of showization: technologies and social consequences. *Vestnik Instituta sotsiologii*. Part 9. Vol. 2 (25) [in Russian].
7. Koltysheva, S. Ya. (2008). Show business as a sphere-magnet for religious metaphor. *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Lingvistika*. Vol. 16 (116) [in Russian].
8. Korotaeva, I. V. Show-programs as a phenomenon of mass culture. Retrieved from: <http://elibrary.ru/download/27908761.htm> [in Russian].
9. Martynov, V. (2008). Motley rods of Jacob: A private look at the picture of the universal holiday of life. *Moskva: MGIU* [in Russian].
10. Romanenko, Yu. M. Showization. Retrieved from: <http://hpsy.ru/public/x3066.htm> [in Russian].
11. Skrypka, A. O. (2010). Show technologies as a form of social communication: Extended abstract of candidate's thesis: 22.00.04. Kharkiv [in Ukrainian].
12. Stametov, V. V. (2008). Nature of the show as mass pseudo-communication: Extended abstract of candidate's thesis: 22.00.06. Tambov [in Russian].
13. Stametov, V. V. Show technologies as a factor in the formation of alienation trends in society. Retrieved from: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_15565251_44195992.pdf [in Russian].
14. Stametov, V. V. (2008). Show-phenomenon as a form of mass pseudo-communication. *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnyye nauki*. Vol. 10 [in Russian].
15. Timokhovich, A. N. (2003). Socio-psychological factors of the popularity of the show as a mass spectacle: Extended abstract of candidate's thesis: 19.00.05. Moskva [in Russian].

References

1. Akopyan, K. Z. (2008). Schlagerization, showization and exhibitionism in modern culture. *Gorizonty kul'tury: ot massovoy do elitarnoy: Materialy IX yezhegodnoy mezhdunarodnoy konferentsii 16–17 noyabrya 2007 g.* Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburgskoye filosofskoye obshchestvo [in Russian].
2. Afanasyev, Yu. (2010). The social purpose of art as a systematic factor of national artistic culture. *Kul'turolohichna dumka*. Vol. 2 [in Ukrainian].
3. Burdina, E. O. (2017). Infotainment as a Socio-Communicative Phenomenon in Contemporary Ukrainian Information and Journalistic TV Projects: Candidate's thesis: 27.00.04. Kharkiv [in Ukrainian].
4. Gopko, V. (2014). Is it excessively excessive consumption? *Gumanitarnyye issledovaniya*. Vol. 3 (4) [in Russian].

СТРУКТУРА КІНОСЦЕНАРІЮ

Стаття узагальнює досвід роботи авторки над великою кількістю власних сценаріїв ігрового кіно, а також спирається на результати фахового структурного аналізу найуспішніших вітчизняних і світових кіноробіт. Для сучасного українського кінематографа характерні як вочевидь провальні — і в прокаті, і за висновками критиків, — так і досить яскраві й самобутні фільми-відкриття, причому спостерігається дуже невисока кореляція якості фільму з його бюджетом, а часом навіть з досвідом режисера й актуальністю та популярністю теми. Ключовим фактором для успіху фільму є розуміння як кінодраматургом, так і продюсером та режисером важливості правильної побудови структури сценарію і подальшого збереження її у процесі втілення сценарію на екрані. Стаття присвячена аналізу цієї структури і є стислим викладом однієї з важливих тем, що входять в розроблений авторкою навчальний курс «Кінодраматургія» Інституту екранних мистецтв Київського Національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого.

Ключові слова: кіно, кінодраматургія, структура сценарію, вища освіта, методи навчання.

The article summarizes the author's experience on a large number of his own scripts of feature films, as well as draws on the results of professional structural analysis of the most successful national and world films. Contemporary Ukrainian cinematography is characterized by both blatant failures — both at the box office and according to the critics' conclusions — and quite striking and distinctive films-revelations, with a very low correlation between the quality of the film and its budget and sometimes even with the experience of the director and the relevance and popularity of the topic. The key to the success of the film is understanding by both the playwright and the producer and director of the importance of properly constructing the script structure and further preserving it in the process of its implementation on screen. The article is devoted to the analysis of this structure and is a brief presentation of one of the important topics included in the educational course «Film Dramaturgy» of the Institute of Screen Arts of the I. Karpenko-Kary National University of Theater, Cinema and Television (Kyiv).

Keywords: cinema, screenwriting, script structure, higher education, teaching methods.

Статья обобщает опыт работы автора над большим количеством собственных сценариев игрового кино, а также опирается на результаты профессионального структурного анализа самых успешных отечественных и мировых киноработ. Для современного украинского кинематографа характерны как явно провальные — и в прокате, и по выводам критиков, — так и довольно яркие и самобытные фильмы-открытия, причем наблюдается очень невысокая корреляция качества фильма с его бюджетом, а порой даже с опытом режиссера, с актуальностью и популярностью темы. Ключевым фактором для успеха фильма является понимание как кинодраматургом, так и продюсером и режиссером важности правильного построения структуры сценария и дальнейшего сохранения ее в процессе воплощения сценария на экране. Статья посвящена анализу этой структуры и является кратким изложением одной из важных тем, входящих в разработанный автором учебный курс «Кинодраматургия» Института экранных искусств Киевского Национального университета театра, кино и телевидения им. И. Карпенко-Карого.

Ключевые слова: кино, кинодраматургия, структура сценария, высшее образование, методы обучения.

Кіно — «спільна мова світу», адже воно підкріплене зрозумілою кожному візуалізацією дії. Але кожен сценарист пише історію, якій належить втілитися на екрані, своєю мовою. Парадокс «мови кіно» полягає в тому, що її можна «прочитати», навіть не знаючи рідної мови сценариста. На відміну від книги, яка потребує точного перекладу, кінематографічна історія може бути зрозумілою в чистій візуалізації дії. Тобто добре і професійно написаний сценарій, втілений в так само добре і професійно зроблений фільм, можна зрозуміти навіть з вимкнутим звуком. Досягти такої майстерності і такої «кіномови» можливо лише в тому разі, коли сценаристи обізнані в усіх нюансах науки, котра називається кінодраматургією. Адже для створення гарного сценарію самих лише фантазії та бажання працювати в цій галузі початківцям недостатньо. Нині, особливо в українському кінематографі, який бурхливо розвивається і закономірно має неминучі «хвороби росту», вже стає помітною тенденція непрофесійного підходу до створення «кіно на папері». Побутує думка, що сценаристом може бути кожен, хто вміє вправно писати, не маючи при цьому професійних ґрунтовних знань з теорії, яку з часів Аристотеля ніхто не відміняв. Навпаки: чим більше створюється кінематографічного продукту, тим жорсткішими стають вимоги щодо теоретичних знань про структурну побудову фільму, мотивацію вчинків, візуалізацію дії і т. п. На жаль, кінематографічний світ перенасичений поганими і непрофесійними стрічками, які після перегляду викликають у глядача купу запитань.

Це наслідок одного з головних недоліків сценариста-початківця — а часом, на жаль, не лише початківця, — робота над сценарієм без достатніх професійних знань. Простежується оманлива тенденція: сценаристом може бути будь-хто, а опанування теоретичних знань є не так важливим — варто лише вигадати цікаву історію.

Але це хибне судження. Хист до письма і буяння фантазії — цього замало для професійно зробленого сценарію. Потрібно опанувати основи професії.

Створювати кінотвір, маючи на те саме палке бажання, — все одно, що конструювати механізм, не знаючи основ математики і механіки. Лише знання теорії у поєднанні з практикою здатні дати реальний поштовх до створення «мови», яка буде зрозуміла всім. Спіратися лише на власний досвід і приклади вже створених успішних кінострічок недостатньо — це ніби намагатися побудувати автомобільний двигун, знаючи лише зовнішній

вигляд і звук найкращих готових зразків. Сумне видовище, коли сценарист-початківець прагне таким чином «самореалізуватись» без урахування теоретичних канонів, і, користуючись лише інтуїцією, захищає свій твір розхожою фразою «Я так бачу!».

Сценарна майстерність — система чітких законів і правил, які належить вивчати так само глибоко і методично, як і будь-які інші науки. А вже до добре опанованої науки приєднуються і фантазія, і хист, і вміння узагальнювати та моделювати людські реакції, почуття, емоції, втілені в дію на екрані.

В такому виді мистецтва, як кіно, важливо вміти розповісти історію структуровано, вклавши її в чітку систему координат, що залишаються незмінними з часів Лопе де Вега, який колись дав просту і зрозумілу формулу успішного драматургічного твору: «В першому акті почніть інтригу. В другому сплетіть інтригу так, щоб до середини третього акту передбачити розв'язку було неможливо. Завжди обманюйте очікування! Наслідком цього буде те, що все, що відбувається, не збігатиметься з очікуванням. І дасть роботу розуму глядачів» [1, 5]. Тобто йдеться про драматичну структуру і поетапну побудову розвитку історії — «по висхідній» аж до самого фіналу. Майстерно вибудувати кіноісторію в рамках кінодраматургії як науки, зробити її універсальною, а, зрештою, талановитою — не означає скопіювати вже наявні зразки успішних кінострічок. Проте опанувати теоретичні знання і вкласти їх у потрібну форму — завдання тих сценаристів, котрі насправді хочуть говорити зі світом однією «мовою», що лежить в основі кінодраматургії як мистецтва.

1. Структура побудови фільму

Коли відомого американського теоретика сценарної майстерності Річарда Волтера [2] запитали, що є найважливішим у сценарії, він назвав три речі: а) структура; б) структура; в) структура.

І ця відповідь дещо здивувала молодих драматургів: а як же політ фантазії, захопливий сюжет, непересічні герої?! Зрештою, а де свобода творчості, заради якої вони й навчаються кіномистецтву. Але уявіть: без чіткої структурованості кінематографічного твору, навіть найцікавіший сюжет розвалиться, ідея губиться в хаосі дрібниць, а непересічні герої опиняються в ситуації потопельників серед розбурханого моря, яких не врятує жоден «політ фантазії»!

Отже вигадати карколомний сюжет недостатньо для того, щоби на його основі створити

сценарій! Адже з першого ж, ще чистого, аркуша виникають запитання: з чого почати, яка частина історії ляже у розвиток події, скільки поворотних пунктів призведуть до логічного фіналу. І якщо у літературному творі автор покладається лише на свою волю і смак, то в кінематографічному ця воля має підпорядковуватися чітким законам кінодраматургії.

Закон кінематографічного твору такий: ВСІ ФІЛЬМИ В СВОЇЙ ОСНОВІ МАЮТЬ ОДНАКОВУ СТРУКТУРУ!

А відома поетична формула про те, що «гармонію не можна перевірити алгеброю», тут не працює. Як не працює і улюблена фраза дилетанта: «Я так бачу!».

Отже — структура, структура, структура.

Будь-яка історія — чи то вигадана для кіновиробництва, чи та, що її переказує біля під'їзду охоча до розмов сусідка, — завжди має в собі три компонента: початок, розвиток, фінал.

Це три «кити», на яких тримається будь-яка розповідь і будь-яка історія. Особливо та, що створюється «для кіно».

Цих «трех китів» можна називати по-різному: зав'язка — кульмінація — розв'язка. Або: експозиція — розвиток — фінал. Адже будь-яка історія з чогось починається, чимось продовжується і має своє логічне завершення. Власне, як людське життя.

Звісно, розповісти про нього можна починаючи і з «кінця», переважаючи екскурсами в минуле, оздоблюючи спогадами чи купою побічних сюжетних відступів. Але якщо при цьому не дотримуватися певного «кістяка», така розповідь мало кого зацікавить і буде схожа на нав'язливу розмову випадкового перехожого, котрий, вчепившись в гудзик вашого пальта, тримає увагу лише цим жестом — і нічим більше.

Уявімо, що історія, котру ви хочете розповісти глядачеві, від початку і до завершення, — дорівнює ста відсоткам цілісної оповіді.

Із цих ста відсотків 25% відносяться до першої частини, 50% — іде на «розвиток» і 25% — на фінал. Кожна з цих трьох частин має своє навантаження і виконує свою місію.

Перша частина, «зав'язка» або експозиція, виконує роль гачка для глядача. В ній динамічно, стисло і максимально цікаво подається головний конфлікт, описуються час і місце події, експонуються обставини, в яких діятимуть персонажі, окреслюються їхні характери. Експозиція триває від 2 до 5 (максимум) хвилин, під час яких глядач має одразу зрозуміти, чи сподобається йому кіно в цілому. Експозиція задає тон всьому фільму.

Коротко і динамічно вона дає інформацію: що? де? коли? хто?

Завдання сценариста під час створення цієї частини сценарію — з перших сцен (кадрів) залишити глядача в залі. Тому основу «зав'язки» становить ПОДІЯ, яка в другій частині переростає в низку ДІЙ.

Друга частина — «розвиток події». Якщо в першій частині ми заявляємо ПОДІЮ — в другій мусимо показати низку ДІЙ, котрі розвиваються довкола неї і ведуть героя до вирішення проблеми із застосуванням усіх необхідних для цього поворотних пунктів. Дія героя рухає сюжет аж до останньої, третьої, частини.

Третя частина — кульмінаційна, «розв'язка». В добре зробленому кіно кульмінація, як правило, збігається з фіналом: герой вирішує проблему!

Поворотні пункти

Тричастинність — не єдина умова добре побудованого сценарію, адже сюжет просувають і рухають уперед «поворотні пункти».

Схема поворотних пунктів «працює» і у повнометражних блокбастерах, і в телевізійних «муві».

Перший поворотний пункт. «АЛЬТЕРНАТИВА»

Герой потрапляє в ситуацію, яка змушує його діяти і, власне, виводить на розвиток історії.

Другий поворотний пункт. «ЗМІНА ПЛАНІВ»

Несподіванка, котра ставить героя в нові умови.

Третій поворотний пункт. «УСКЛАДНЕННЯ СИТУАЦІЇ»

Діючи в умовах «змінених планів», герой потрапляє в ситуації, що ускладнюють його просування до мети.

Четвертий поворотний пункт. «ТОЧКА НЕПОВЕРНЕННЯ»

Ця точка — «маленька смерть» героя, безвихідна ситуація, після якої має відбутися злам у всій історії та нова «висхідна» лінія. Долаючи «точку», герой починає діяти активніше.

Фінал

Вирішення проблеми.

Поворотні пункти завжди:

а) спонукають сюжет до нового, неочікуваного розвитку;

б) дають можливість по-новому оцінити ситуацію;

в) дають поштовх для розвитку сюжету в наступній частині фільму;

г) інтригують, рухають сюжет.

Структура фільму буває лінійна і вертикально-горизонтальна.

Якщо уявити графічно, лінійна історія розвивається «по висхідній» і має в основі одну сюжетну лінію. Історія розвивається поступово.

Вертикально-горизонтальна історія має в собі два (можливо, більше) сюжетів, котрі перетинаються завдяки головним героям, розведеним у часі. Або одному (чи більше) «наскрізному» героєві.

Зазвичай приклади міцної структури слід наводити зі стрічок голлівудських майстрів, тим самим доводячи, те, що сказано на початку: в основі будь-якого фільму (сценарію) лежить однакова структура. І її можна досить добре простежити у відомих лідерів світової кінематографії.

Наведемо приклад фільму Спілберга «Титанік» — вертикальну розповідь, що стосується історії кохання Джека і Розі (горизонталь сценарію): розповідь про це постарілої героїні на човні, команда якого полнеє за скарбами з затонулого судна.

Експозиція: молодий безробітний художник Джек у барі мріє потрапити на «Титанік», але у нього немає грошей на квиток. Заявлено: подія, час, характер героя, його мета, соціальний статус і т.п.

Альтернатива: Джекові несподівано «таланить» — він отримує квиток на «Титанік» від п'яного співбесідника.

Зміна планів: Джек закохується в багату наречену — Розу Дьюїтт Б'юкейтер.

Ускладнення ситуації: кохання бідного художника і аристократки унеможливує купа небезпечних колізій.

Точка неповернення. В «Титаніку» їх безліч — і кожна призводить до нового повороту в сюжеті й нових дій героїв.

Фінал: Загибель Джека — врятування Розі.

Постфінал: Стара жінка кидає діамант у воду...

А ось приклад зовсім маленького, десятисекундного фільму за сценарієм Тоніно Гуерри.

(Цікава і передісторія створення такої мінідрами. Якось Федеріко Фелліні посперечався зі своїм сценаристом Гуеррою про те, що він не зможе створити закінчений сценарій, який вкладався б у 10 секунд екранного часу. Наступного ж дня Тоніно Гуера приніс Фелліні текст. І... виграв парі)

Сценарій (а згодом і 19-секундний фільм) був таким.

Експозиція: жінка дивиться телевизор. На екрані — трансляція старту ракети.

Розвиток: На екрані йде зворотний відлік: 10... 9... 8... Ми бачимо обличчя жінки, на якому відбивається буря емоцій. На останніх секундах вона бере телефон і набирає номер «7-6-5-4-3-2-1»...

Фінал: Ракета злітає. Зі стартом ракети жінка каже в слухавку: «Прийжджай, він полетів!»

2. ЧОТИРИ КРОКИ ДО СТВОРЕННЯ ФІЛЬМУ

Підготовка до створення сценарію відбувається в чотири етапи. Сценаристові треба чітко сформулювати і прописати *ідею* фільму, скласти *заявку*, написати *синопис і поєзодний план*.

Це чотири важливих кроки для створення сценарію.

Крок 1

ІДЕЯ

Фільм не може бути «просто історією» — ця історія мусить привести до висновку, який ви в неї закладаєте. «Добро перемагає зло», «Любов перемагає смерть», «Одне людське життя — не менша цінність, ніж життя людства», «Злочин веде до покарання» і т.п.

Кожен добрий фільм має в своїй основі ось такі, коротко сформульовані посили.

Зазвичай вони стосуються почуттів, емоцій. А вже на добре сформульовану «емоцію» (ідею) нанизуються дія і все інше, що стосується візуалізації вашої ідеї.

Хоч як дивно, але ідея, яку ви закладаєте в основу сценарію, може вплинути на увесь хід і розвиток історії. Наведемо приклад. Відомий теоретик драматургії початку ХХ століття, Лайош Еґрі [1], наводить таке формулювання ідеї драми Шекспіра «Ромео і Джульєтта»: «Любов перемагає смерть». Переставимо слова (посил): «Смерть перемагає любов». Як інша ідея вплинула б на розвиток подій? Побоявшись смерті, обидва герої лишилися б живими і пішли б своїми шляхами. Відповідно до цієї ідеї змінилися б характери героїв, а зрештою і увесь сюжет.

І це вже була б зовсім інша історія.

Крок 2

ЗАЯВКА...

...лаконічно і максимально змістовно відповідає на запитання «Про що кіно?»

«Голлівудський стандарт» заявки — не більше тридцяти слів. Ця невелика кількість слів має

зацікавити, заінтригувати і довести, що ваш фільм може стати цікавим, захопливим, непересічним.

Заявка розширює ідею до рівня коротко викладеного сюжету зі *збереженням інтриги*. Заявка не передбачає докладного змалювання сюжету, пишеться в довільній формі.

Приклад заявки

«Повернувшись із закордонного навчання, син дізнається, що рідний дядько вбив його батька, обійнявши посаду останнього і... одружився з матір'ю. Жага помсти і встановлення справедливості, призводить самого месника до низки злочинів, а зрештою — смерті...»

Крок 3

СИНОПСИС...

... короткий (бажано не більше 1–1,5 стор.) виклад історії. В ньому автор стисло і максимально цікаво переповідає сюжет, суть історії, її головну інтригу, окреслює головних дійових осіб, їхню взаємодію.

Синопис «розшифровує» заявку, розширює і пояснює її зміст. Інтрига розкривається у всій своїй логіці.

Синопис — не докладний переказ подій, що мають відбуватися в фільмі, а лише короткий виклад суті історії. З синопису має бути зрозуміло основний конфлікт майбутньої стрічки.

Синопис має розкрити:

- характер героя і його взаємодії з іншими персонажами;
- ситуації, які змушують героя змінюватися, діяти;
- мету, до якої прямуватиме герой;

Приклад синопису

«Данський принц Гамлет кілька років перебував на навчанні за кордоном. Повернувшись у рідний Ельсінор, він дізнається, що його батько помер. Його товариш переповідає йому, що ночами островом блукає привид, що дуже схожий на померлого короля.

Гамлет зустрічається з привидами і справді впізнає в ньому свого батька. Привид переповідає Гамлетові жахливу історію своєї смерті: його отруїв рідний брат, посів його трон і одружився на матері-удові (ситуація).

Звідтоді Гамлет вирішує помститися дядькові за смерть батька і встановити справедливість (мета). Для здійснення цього плану він прикидається божевільним (дія)...

...дії мають бути прописані коротко, послідовно, цікаво.

Крок 4

Поепізодний план

Стислий (на один абзац) виклад того, що відбувається в кожному епізоді фільму, хто бере в ньому участь, про що говорять або що роблять герої. В разі потреби в пункті епізоду можна змалювати емоціональний стан героїв, дати фразу з діалогу.

Власне, поепізодник — це основа майбутнього сценарію, його «кістяк».

Епізод може складатися з кількох сцен. Поява кожного нового героя або нова локація — окрема сцена. Навіть якщо все це відбувається в рамках одного епізоду!

Приклад епізоду

На острів прибуває човен принца Гамлета. Принц прямує до замку порожніми вулицями міста. Вартовий шанобливо впускає Гамлета на подвір'я. Гамлет прокидається в кімнаті свого дитинства. Бачить, що на ліжку сидить його мати. Мати сповіщає синові про трагедію, що сталася з батьком — той помер від укусу змії в саду. Вона говорить і про зміни в своєму особистому житті — вийшла за татового брата. Гамлет засмучується.

Виникає питання: скільки епізодів має бути в сценарії? І відповідно: скільки сцен може вміщувати епізод?

Фільм, залежно від тематики, динаміки і жанру, може складатися з різної кількості епізодів. В односерійній стрічці їх може бути від 35-ти до 45 — але, як правило, не більше. З огляду на технологію, сценарій більше ніж на 150 епізодів уже виглядає непрофесійним.

Епізоди розбиваються на сцени. Для кращого розуміння, що таке «епізод» і що має входити до цього поняття, варто уявити епізод, як маленький закінчений «фільм у фільмі».

У наведеному прикладі ми бачимо коротку історію повернення сина на рідну землю і отримуємо інформацію про ситуацію — ту подію, яка потім вплине на увесь хід драми.

Цей епізод складається з кількох сцен: «човен прибуває на острів», «Гамлет біля замку — розмова з вартовим», «вранішня зустріч з матір'ю в спальні принца».

Всі ці сцени розповідають про один епізод з життя героя: повернення принца на батьківщину і ситуацію, яка склалася довкола смерті його батька.

Звісно, коли пересічний глядач дивиться фільм, він ніколи не замислюється, скільки в ньому сцен чи епізодів. Для сценариста ж магія мистецтва перетворюється на «математику».

Крок останній: СЦЕНАРІЙ?

Після того, як поепізодний план готовий можна братися за створення сценарію.

Власне, починається творча частина, все те, що називається «магією кіно» і вкладається в формулу

2С+2Д:

Співчуття-Співпереживання плюс Дія-Діалог.

2С

Що нас приваблює в кіно, крім сюжету, акторської гри, майстерності режисера і оператора? Що змушує думати, збурує почуття, або навіть спонукає до переосмислення власного життя? Що вражає?

Або так: як перевірити, чи добре це кіно, чи... «ні про що»?

Досить просто: добре кіно спонукає до співчуття і співпереживання.

Це саме ті 2С, без яких фільм перетворюється на «мильну бульбашку» або жувальну гумку: мильна бульбашка лускає у повітрі, жуйку можна виплюнути.

І забути і про те, й про інше...

Правило перше: глядач мусить перейнятися переживаннями героя і... змоделювати ситуацію «на себе». Коли глядач почне думати, як би він вчинив в тій чи іншій ситуації — це вже половина успіху стрічки. Навіть якщо він, глядач, почне сперечатися з героєм, або — зневажати, насміхатися, або навіть ненавидіти.

Все, що завгодно, аби не залишатися байдужим!

Але як досягти подібного ефекту?

Добре кіно завжди звертається до підсвідомості глядача, виявляє його потаємні бажання і не обманює очікувань. Це все і змушує нас влізти в шкуру героя, плакати і сміятися разом із ним, побачити в ньому себе і вигукнути: «Це кіно — про мене!».

Часом це — досить жорсткі і жорстокі прийоми. Але їх дозволяють собі лише добрі режисери і добрі кінодраматурги, які знають, що почуття в кіно треба *гіперболізувати*, іншими словами, балансувати на межі життя і смерті, ставити героя перед вибором. А ще — зробити з екранним героєм все те, чого глядачеві не вистачає в житті.

Але, аби це було й справді так, — спочатку примірте шкуру, яку ви підготували для героя — на себе! Адже співчуття і співпереживання насамперед мусить відчувати саме сценарист.

2Д

Головна помилка тих, хто починає писати сценарій, — «літературщина». Адже кожному творцю-початківцеві дуже хочеться розписати і якомога докладніше змалювати внутрішній стан героя або всю красу чи неподобство ситуації, пояснити думки і прагнення персонажа... Словом,

розлого і експресивно показати при нагоді власну майстерність володіння всіма літературними прийомками.

Правило перше: кіно — будується за принципом двох «д»: Діалог і Дія.

Це може видатися досить дивним, але сценарист — не письменник! А сценарій — не літературний твір. Роман чи повість — це річ закінчена і самодостатня, вона готова до «споживання», щойно книжка виходить друком. А сценарій лише «сировина», котру ще треба втілити на екрані. Тому, хоч як би сумно це здавалося б на перший погляд, сценарист мусить задушити в собі письменника.

Але це не лише сумно, а й... цікаво. Адже сценарист мусить написати гарний, професійний твір, котрий при тому не є літературою! І зробити це так аби кожен, хто читатиме сценарій, «бачив» його у своїй уяві, як вже відзняту стрічку.

Саме тому в сценарії не варто користуватися розлогими метафорами-порівняннями чи розтягувати на шість абзаців змалювання того чи іншого явища. Це притаманно лише художньому твору. А кіно — мистецтво візуалізації дії, яка мусить бути записана лаконічно і — «дієво».

Можна досить яскраво змалювати і спеку, і дощ, і гнів, застосовуючи всі відомі літературні засоби. Але, отримуючи сценарний текст, продюсер чи редактор не стане читати більше двох-трьох речень. Тому:

- викреслюємо те, що стосується літератури!
- хоч скільки б ви змалювали внутрішній стан героя, показати емоцію — це робота *актора*.
- візуалізація дії, постановка мізансцени — царина *режисера*.

– освітлення, звук — зроблять ті професіонали, котрі мають відповідні професії.

А завдання сценариста показати дію і підкріпити її гарними діалогами.

ДІАЛОГ

Це друге сакраментальне «д» сценарію. Адже всі сценарії побудовані на діалогах.

Але кінематографічний діалог — мистецтво особливе.

Не завадить процитувати відомого американського сценариста і теоретика сценарного мистецтва Роберта Маккі: «Сенс кінематографічного діалогу полягає в тому, що в грецькому класичному театрі було відоме, як “стихоміфія” — швидкий обмін репліками. Довгі репліки несумісні з естетикою кінематографа. Діалог, що займає весь простір сторінки, потребує того, аби камера цілу хвилину утримувала обличчя героя. Простежте за

секундною стрілкою — і ви зрозумієте, що хвилина — це довго!»

Отже, хвилина «діалогу» перетворює розмову героїв на монологи. І якщо ви цього не планували, а промова персонажа не несе ніякого змістового навантаження, то ваше кіно перетворюється на збіговисько «балакучих голів»...

Що варто знати про діалог?

1. Діалог у кіно — засіб розкриття характеру

а) для того аби створити добрий образ, характер, атмосферу стосунків — не обов'язково вкладати в уста персонажів розлогі тексти.

б) добрий діалог завжди несе змістовне навантаження, емоційну напруженість, інтригує.

2. Діалог — рухає сюжет, розкриває передісторію або передусе наступній сцені

3. Діалог не копіює дійсність.

У реальному житті люди говорять, не дбаючи про час. Ще б пак! Їх же не знімають на кіноплівку! «Кіношна» ж розмова відрізняється від звичайної тим, що в ній навіть нібито спонтанні та випадкові репліки здаються такими лише на перший погляд. Насправді кожен написаний рядок діалогу мусить містити своє змістове навантаження, мати свою мету і працювати на персонажа або на розвиток сюжету.

4. Економність у діалозі

Працюючи над кожної реплікою, слід завжди думати про те, чи впливає вона на розвиток сюжету, на особливість характеру, чи додає новий штрих до нього. А написавши таку репліку, спробувати... переписати на коротку. Тобто обміркувати оригінальність, ємність, змістовність кожного слова. Кіно — мистецтво економне. На рахунок — кожна хвилина.

Річард Волтер [2] наводить блискучий приклад такої економії. Skorистаємося ним.

У фільмі «Втеча з Алькатраса» (реж. Дон Сігел) в'язничний психолог питає у героя: «Яким було ваше дитинство?». Герой відповідає: «Коротким».

В цій репліці — ціле життя...

5. Діалог не передбачає повторів

Повтори — одна з найбільш поширених хвороб сценаристів.

Адже часом дотепну думку дуже кортить повторити в різних інтерпретаціях, аби краще зосередити на ній глядача. Насправді, повтор того, про що вже було сказане, розвиває і спрощує ідею. Кожен новий діалог створює неповторне.

6. Діалог і ритм

Діалог призначений для того, аби його вимовляли актори.

Тому «кіношний» діалог мусить відрізнятися від «літературного» або почутого в реальному житті. В ньому мусить бути ритм. У кожного персонажа він свій.

Особливості слуху глядача полягають в тому, що він чує загальний ефект від сказаного героями. Якщо в їхній мові немає певного ритму, слух глядача «відключається».

Порада: написавши діалог, прочитайте його вголос!

7. Діалог і професія

Зазвичай герої, котрі ведуть діалог, мають якісь професії, фахові знання.

Це також відбивається на їхній розмові, додає їй глибини, а глядачеві — нової інформації. Помилка багатьох сценаріїв у тому, що сценаристи не використовують цих можливостей — і герої видаються «безробітними», а образи — ніби вирізнаними з одного шматка картону.

Звичайний глядач може не зрозуміти суть розмови, але повага до героїв виникне через те, що вони — професіонали. А людям завжди цікаво, як розмовляють професіонали.

Є ще кілька правил, які слід пам'ятати при написанні діалогів (Robert McKee [3]):

а) скорочуйте репліки. Звернімося до того ж Маккі: «...краща порада при написанні кінематографічних діалогів — **промовчати** там, де можна висловити ідею візуально».

б) чим менше пояснень у розмові — тим зрозуміліший сенс сказаного.

Власне, це вже приклад «з життя», який «працює» і в кіно. Кілька максимально точних реплік в кінематографічній мові запросто можуть пояснити суть п'ятого постулату Евкліда. Слід лише вміти знайти потрібні і влучні слова!

в) «краще один раз побачити, ніж сто разів почути!». Максимально візуалізуйте те, про що хочете сказати!

г) у реальному житті не буває задовгих розмов, якщо ця «розмова» не є доповіддю на науковій конференції.

д) персоналізуйте героїв! Пам'ятайте: мова слюсаря-сантехніка відрізнятиметься від мови професора-славіста.

Кожна розмова в кіносценарії — ретельно вивірена, бажано — із застосуванням повної форми слів. Навіть більше — сценарист мусить думати і про порядок розстановки цих слів у діалозі. Аби не створювати мовних конструкцій, котрі складно вимовляти акторам.

ПІДТЕКСТ

Підтекст завжди надає додаткову інформацію про героїв, утворює «нелобову» атмосферу і передбачає розвиток стосунків. Коли між героями все сказано, наступні сцени і наступний розвиток стосунків не видається цікавим.

Скажімо, герой може сказати сакраментальну фразу всіх часів і народів: «Я тебе люблю», — і цим поставити крапку, яка зазвичай ставиться у фіналі.

Але якщо такий діалог і сам сюжет фільму передбачає подальший розвиток у стосунках, краще поміркувати над... аналогами цієї фрази, аби дати героям можливість «подрозжити глядача», дати йому змогу самому розібратися, як герої ставляться одне до одного, чи будуть вони разом, чи їхні шляхи розійдуться.

Підтекст завжди гарно працює в тих випадках, коли кіно створюється, як діалог (інтерактив) із глядачем. У доброму фільмі, зробленому з повагою до глядача, останній завжди розумніший за героїв.

Чи не спостерігали ви такого явища, коли ми, глядачі, хочемо підказати героям, як їм діяти далі? Ми це бачимо, ми це відчуваємо, ми, як діти в ляльковому театрі, хочемо вигукнути з темної зали: «Вовк тут, за кущами! Стережися!» — а персонаж продовжує прямувати в небезпечний бік...

І чим довше він не відчуває небезпеки — тим активніше ми включаємося до гри!

Глядач може з перших кадрів зрозуміти, що герої утворюють прекрасну пару. Але самі герої мусять про це дізнатися набагато пізніше, подолавши купу різних випробувань.

До речі, фразу «Я тебе люблю» можна передати багатьма іншими словами чи відтінками емоції: «На вулиці холодно. Надінь теплі шкарпетки!» «Ти поїв?»

«Поспи. Посуд вимію сам»...

Аналоги будь-якої банальної фрази завжди можна знайти. А грамотно використовуючи їх, показати неоднозначність героїв, дати про них додаткову інформацію. Розкрити характер.

Отже, підтекст у діалогах працює на розвиток і розкриття характеру.

* * *

Історія, викладена з розумінням основ кінодраматургії, буде зрозумілою для глядачів усьо-

го світу і залишиться актуальною впродовж багатьох років. Таких прикладів у світовому кінематографі чимало. Довге життя кіношедевра зумовлюється, зокрема, і сильним, майстерно зробленим сценарієм, в основі якого лежить чітка, міцно вбудована структура.

І наприкінці слід звернути увагу на ще одну необхідну умову для створення доброго сценарію. Хоч як дивно, це — переписування [4]. Адже жоден кінотвір, на відміну від літературного, не доходить до екрана без змін, часом — досить кардинальних. Недаремно найперший варіант сценарію називається «першим драфтом» — буквально «першим чорновиком». Після його написання текст має відлежатись, підлягти осмисленню і переосмисленню, в тому числі з урахуванням зауважень режисера. Зазвичай сценарист-професіонал зупиняється на «третьому драфті», а початківець може зробити і десять варіантів. Адже, використовуючи метафору, кіно — це «шахова партія з глядачем», в якій перемога авторів кіно полягає в тому, що виграти має глядач.

Джерела та література

1. Egri Лайош. Мистецтво драматургії. NY: Simon and Schuster, 1946. 305 с.
2. Волтер Річард. Сценарна майстерність: кіно- і теледраматургія як мистецтво, ремесло та бізнес. Screenwriting: Plume; Reissue edition, 1988. 256 с.
3. Маккі Роберт. Сценарій. London: Methuen Publishing Ltd, 2005., 480 с.
4. Сьюгер Лінда. Як хороший сценарій зробити великим. Практичний посібник голлівудського експерта. Вид.-во Манн, Іванов и Фербер, 2019. 390 с.
5. Роздобудько Ірен, Санін Олесь. Кіно на папері. Навчально-публіцистичні нотатки. Київ: Нора-Друк, 2016. 288 с.

References

1. Egri, Lajos (1946). The art of dramatic writing. NY: Simon and Schuster. 305 [in English].
2. Wolter, Rychard (1988). The Art, Craft, and Business of Film and Television Writing. Plume; Reissue edition. 256 [in English].
3. McKee, Robert (2005). Story. London: Methuen Publishing Ltd. 480 [in English].
4. Сёгер, Линда (2019). How to do a good scenario great. Practical guidance of the Hollywood expert. Izd.-vo Mann, Ivanov i Ferberest dlya perekladu. 390 [in Russian].
5. Rozdobudko Iren, Sanin Oles. The cinema is on a paper. Navchalno-publitsistichni notatki. Kyiv: Nora-Druk, 2016. 288 [in Ukrainian].

КУЛЬТУРОЛОГІЯ



ЄВРОПЕЙСЬКІ МОДЕЛІ ФІНАНСУВАННЯ КУЛЬТУРНИХ ПРОЄКТІВ

На підставі аналізу відкритих джерел та сучасних культурологічних праць розглянуто особливості сучасного європейського досвіду фандрейзингу та можливості його застосування в сучасній українській мистецькій практиці. Динаміка ринкових відносин, загальна складна і погано прогнозована ситуація в економіці України створюють суперечливі передумови для матеріальної підтримки культурних проєктів. Зазначені чинники, а також прагнення України органічно включатись до сучасних європейських культурних процесів стимулюють посилену увагу до світового досвіду організацій і фінансування в культурній сфері.

Ключові слова: фандрейзинг, моделі фінансування, культурно-мистецький проєкт.

On the basis of the analysis of open sources and contemporary cultural studies the features of the modern European experience of fundraising and the possibility of its application in contemporary Ukrainian artistic practice are considered. The dynamics of market relations, the overall difficult and poorly predicted situation in the economy of Ukraine create contradictory prerequisites for material support of cultural projects. These factors, as well as Ukraine's desire to be organically involved in contemporary European cultural processes, stimulate increased attention to the global experience of organizations and funding in the cultural sphere.

Keywords: fundraising, financing models, cultural and artistic project.

На основании анализа открытых источников и современных культурологических трудов рассмотрены особенности современного европейского опыта фандрейзинга и возможности его применения в современной украинской художественной практике. Динамика рыночных отношений, общая сложная и плохо прогнозируемая ситуация в экономике Украины создают противоречивые предпосылки для материальной поддержки культурных проектов. Указанные факторы, а также стремление Украины органично включаться в современные европейские культурные процессы стимулируют усиленное внимание к мировому опыту организации и финансирования в культурной сфере.

Ключевые слова: фандрейзинг, модели финансирования, культурно-художественный проект.

Країни Європи мають розгалужену систему джерел фінансування культурної сфери, що характеризується різними типами співвідношення залучення до культурної сфери державних і приватних коштів. Загальноєвропейська тенденція скорочення бюджетних видатків на культуру та запровадження механізмів залучення позабюджетних коштів на розвиток культури стали помітними в останні десятиліття у більшості європейських країн. Наприклад, у Великобританії державні витрати на культуру почали скорочуватись ще у 1979 р. з приходом до влади уряду Маргарет Тетчер; у Польщі бюджетне фінансування культури різко скороти-

лось у 1989 р.; в Австрії ця тенденція набула свого поширення з 2002 р.

За умов ринкової економіки сфера культури не може розраховувати лише на державне фінансування. Аналіз тенденцій розвитку менеджменту культури доводить, що в країнах ЄС, США держава дотримується стратегії підтримки культури, яка спрямована не лише на бюджетне фінансування, а й, насамперед, на створення сприятливих умов для залучення позабюджетних коштів.

У європейських країнах поширені різні форми стимулювання позабюджетного фінансування культури. Вище зазначалося, що може йтися

саме про «процес формування сприятливих умов залучення позабюджетних коштів для реалізації мистецьких проєктів і/або підтримки діяльності організацій культури». В такому аспекті фандрейзинг постає як «механізм фінансування культури» і передбачає розвиток зв'язків організацій культури та бізнесу, вироблення різних форм і можливостей їх взаємовигідної співпраці, а також формування громадської думки на користь підтримки культури.

Вкладання ресурсів у культурні проєкти стало одним з інструментів маркетингу комерційних організацій. Основними мотивами, що спонукають представників бізнесу спрямовувати кошти на культурний розвиток є:

- рекламні можливості (промоція бренду чи продукції компанії) в рамках культурного проєкту;
- створення позитивного іміджу компанії, демонстрація політики соціальної відповідальності;
- доступ до цільової аудиторії в рамках проведення мистецького заходу з метою промоції власної продукції/послуг.

Практика фандрейзингу вперше була застосована в США через обмеженість фінансової підтримки культурної сфери з боку держави. Зокрема, державні кошти в бюджеті американських організацій культури становить лише 9%. Натомість держава створює в країні необхідні умови для розвитку культури через комплексну систему пільг та заохочень для потенційних донорів і спонсорів.

Упровадження механізмів фандрейзингу надало можливість урядам європейських країн (наприклад — Франція, Австрія), які свого часу орієнтувалися на 100% державну підтримку культури, значно скоротити бюджетні видатки на культуру й адаптувати організації культури до роботи в ринкових умовах. Внаслідок проведення фандрейзингових реформ в Австрії сформувалися усталені практики співпраці організацій культури з бізнесом. Зокрема, 73% австрійських організацій культури розробляють власні культурні проєкти з урахуванням комерційних інтересів партнерів-донорів.

Сьогодні можна бачити різні підходи до узагальнення типологій підтримки культури в європейській практиці.

Найчастіше виокремлюють кілька моделей фінансування культури за кордоном: романську, німецьку («германську»), британську та американську. Остання не є предметом нашого розгляду, хоча саме США стали «батьківщиною» фандрейзингу як системи, виходячи з орієнтації країни на утримання культури з позадержавних джерел.

Романський тип характерний для Франції, Іспанії, Італії. Значну частину фінансування культурної сфери бере на себе держава, а відтак — маємо помітну централізацію. Наприклад, «культурні заходи в Італії дозволено організовувати тільки урядовим організаціям та в деяких випадках приватним особам, які мають спеціальний дозвіл. Вважається, що такий високий рівень фінансування державою сфери культури викликаний особливо пильним ставленням до своєї культурної спадщини, що уявляється цілком логічним» [1]. Зрештою, Італія є лідером за кількістю об'єктів всесвітньої спадщини ЮНЕСКО, ніж будь-яка інша країна.

«Ставлення до культури як до національного надбання призводить до того, що в країнах з романським типом фінансування сфери культури надзвичайно високий внесок туризму як в абсолютних величинах, так і в процентному відношенні до загального значення ВВП. Так, вклад туризму в економіку Франції склав 7% ВВП, що більше (!) ніж у автомобільній промисловості. Італія посідає п'яте місце в світі за відвідуваністю і четверте за прибутком від туризму. Щорічний дохід в цій сфері становить 10 млрд доларів США і 12% ВВП» [2]. Ця обставина унаочнює певний прагматизм такої європейської моделі, адже в кінцевому підсумку йдеться про повернення грошей до держави у вигляді доходів державних закладів культури та податків, а з іншого — про можливість реалізації певної культурної політики.

У кінцевому підсумку недооцінка культурно-туристичного кластера «призводить до істотного зниження темпів економічного зростання і проблеми безробіття, гостроту якої при правильному підході можна було б істотно знизити, оскільки, за даними СОТ, обслуговування одного іноземного туриста в країні його перебування сприяє утворенню близько 9 робочих місць» [3]. Водночас маємо зазначити, що в останні роки у більшості країн Європи відсоток асигнувань на культуру зменшується незалежно від загальної моделі й тенденцій.

Німецький тип фінансування культури характерний для Німеччини і скандинавських країн: Швеції, Фінляндії, Норвегії й Данії. В цьому разі з боку центральної влади спостерігається адміністративна підтримка, але основна частина фінансування здійснюється за рахунок місцевих бюджетів (суб'єктів Федерацій), а також за допомогою різних незалежних фондів.

Покажемо досвід Австрії — підтримка культури і мистецтв залишається традиційно високою:

федеральні та муніципальні субсидії становлять від 75-ти до 100% бюджету організацій культури Австрії. Державне фінансування культури тут здійснюється на трьох рівнях: федеральному, регіональному, муніципальному. Загальна сума щорічних субсидій становить близько 2 млрд євро, при цьому на кожний з цих рівнів припадає близько 600–750 млн євро. Показово: якщо на частку федеральної канцелярії доводиться близько 220 млн євро, то при цьому близько 140 млн щорічно прямує на цільове фінансування чотирьох найбільших оперних будинків і театрів Відня.

Окреслений тип допомоги культурній сфері передбачає особливу вагу грантової підтримки. Гранти можуть виділятися як організаціям, що мають право здійснення відповідної діяльності, так і окремим особам. Механізми і умови їх надання в різних країнах істотно відрізняються залежно від особливостей місцевого законодавства. Форми грантової підтримки в країнах з німецьким типом фінансування культури можуть бути дуже різноманітними. Одні виділяються на здійснення концертної діяльності, інші — на організацію художніх виставок. У деяких випадках з метою виконання конкретного завдання в сфері культури / мистецтва (постановка спектаклів, зйомка кінофільмів тощо) може створюватися так званий «тимчасовий творчий колектив», підсумки діяльності якого можуть бути представлені на різних конкурсах або фестивалях [4, 6].

Гранти можуть надаватися на різних умовах. Для отримання договірної гранти між установою культури і державою складається спеціальна угода певного строку дії. У деяких випадках грант видається за підсумками діяльності (наприклад, за рівнем відвідуваності) відповідно до затверджених норм фінансування. Інший тип гранту, базисний, призначений для покриття певної частки витрат (як правило, близько 50%) на оплату праці працівників установ сфери культури. Оскільки рівень зарплати для театральних артистів, музейних екскурсоводів, музикантів оркестрів визначається місцевими нормами, то і виділені суми також відрізнятимуться. Незважаючи на те, що базисний грант може і не покривати реальні витрати окремо взятої установи, певний рівень зайнятості в сфері культури в конкретному територіальному утворенні при такому підході все ж гарантує... Щоб уникнути механічного характеру підтримки культури, для її видатних діячів — як визнання їхніх заслуг — передбачені безстрокові почесні гранти. Для підтримки ж талановитих молодих письменників / художників передбачені п'ятирічні гран-

ти, які є гарантованим джерелом доходу і дають їм можливість займатися творчою діяльністю, не відволікаючись ні на що інше. Більш того, процедура їх отримання максимально спрощена.

Британська модель уявляється для європейської практики чи не найцікавішою й найдинамічнішою, надто в контексті можливого запозичення зарубіжних технологій і моделей фандрейзингу. Країна, яка у відносно стислий термін досягла значних успіхів у розвитку спонсорської та фандрейзингової діяльності і домоглася цього багато в чому завдяки ефективній і скоординованій роботі трьох складових — держави, сфери мистецтва і приватного сектору. Її досвід в цій галузі є актуальним ще й тому, що для Великобританії характерна традиційно значна державна підтримка мистецтва, що є особливо актуальним з огляду на не лише українську, а й світову тенденцію скорочення асигнувань на культуру.

Фінансування мистецтва у Великобританії — це складна система з великою кількістю різноманітних джерел коштів. У цій системі перша роль відведена державним коштам, але чималу частку фінансування становить і власний дохід організацій. Крім того, в наявності жорсткість критеріїв виділення державних субсидій і грантів на всіх рівнях і зростання конкуренції за бюджетні кошти. Тенденція останніх двох десятиліть — збільшується значення позабюджетного фінансування мистецтва. Сьогодні в країні створені, мабуть, найсприятливіші умови в Європі для спонсорства та благодійності в галузі мистецтва, і чималою мірою це політика і заслуга британського уряду».

Британська держава, зацікавлена в збільшенні частки недержавних коштів у фінансуванні мистецтва, забезпечує об'єктивні умови для активізації спонсорства (сприятливий податковий клімат, різні програми заохочення спонсорства мистецтва, ініційовані державою); з іншого боку — заклади мистецтва та мистецькі спілки й організації відчують дедалі жорсткішу конкуренцію в рамках державного субсидування, займають більш активну позицію з пошуку недержавних коштів фінансування, розробляючи креативні програми співпраці з компаніями-спонсорами.

Говорячи про посередницькі організації в нашому контексті, дослідники, насамперед, згадують креативну й успішну структуру Arts & Business («Мистецтво й Бізнес»), чий досвід став уже хрестоматійним. Структура заснована в 1976 році ініціативною групою з британського комерційного сектору. Це незалежна благодійна організація, «місія» якої — «заохочення партнерства між кор-

поративним сектором і мистецтвом для їх взаємної вигоди і користі для суспільства в цілому». Arts & Business надає широкий спектр послуг своїм членам: на сьогодні — 350 компаніям і 700 організаціям мистецтва. Arts & Business має мережу представництва по всій Великобританії з головним офісом у Лондоні.

Ось лише деякі напрями роботи:

«Форум розвитку». В рамках цієї програми члени організації (представники бізнесу та мистецтва) отримують такі послуги, як консультації з ефективного спонсорства та корпоративного фандрайзінгу; надання баз даних (компаній-потенційних спонсорів — для здобувачів і бази даних організацій мистецтва і творчих проєктів — для спонсорів).

«Банк навичок Артур Андерсен». Це програма підвищення кваліфікації менеджерів мистецтва різного профілю, і зокрема фандрайзерів. Фахівці-добровольці з корпоративного сектору відповідного профілю (фахівці з маркетингу, PR або фахівці, в компетенціях яких — питання спонсорства компанії) тимчасово розміщуються в організаціях мистецтва як консультанти для роботи з відповідними співробітниками організації мистецтва з метою поліпшення їх професійних навичок. Ця програма допомагає організаціям бізнесу та мистецтва краще зрозуміти одне одного.

«Творчий форум культури і економіки» — це зовсім нова ініціатива, покликана виробити нові креативні програми і форми співпраці британського мистецтва й бізнесу. Крім цього, Arts & Business публікує масу навчальних посібників, довідників та інших матеріалів на допомогу ефективній співпраці корпоративного сектору і організацій мистецтва. Arts & Business — прекрасний приклад успішної посередницької діяльності. Це визнає і Департамент з мистецтва, спорту і ЗМІ Великобританії, який тісно працює з цією організацією з метою «налагодження механізмів поліпшення розуміння важливості спонсорства для мистецтва і оптимізації взаємної вигоди».

Налагодження механізмів покращення розуміння важливості спонсорства для мистецтва та оптимізації взаємної вигоди від співпраці британського бізнесу та мистецтва» [5].

Доволі популярною сьогодні в публікаціях щодо моделей фінансування культури є типологія, запропонована дослідниками Ради мистецтв Канади Гаррі Х. Шартраном і Клер Мак-Кафі. На ґрунті аналізу практик різних країн виокремлено чотири концепційні настанови у взаєминах «держави» — «культура»:

Держава-«натхненник», або «помічник», — притаманне фінансуванню культури, здійснюється в формі субсидій, що стимулюють приватні або корпоративні вкладення в цю сферу. Йдеться про не лише економічні методи (податкові пільги), а й про створення відповідної атмосфери в суспільстві, що активізує як практику вкладати, так і пошук закладами культури нових партнерів. Класичним прикладом такої політики вважаються США.

Держава-«патрон», або «меценат», — принципово важливою є наявність Рад мистецтв, котрі розпоряджаються фондами з розподілу державних субсидій, не дозволяють бюрократії втручатися в творчий процес осіб та установ (принцип «довгої руки» — «the arms-length principle»). Тобто розподіл між конкретними установами проводять незалежні від держави посередницькі організації, що є своєрідним «буфером» між урядом та культурою. Класичний приклад — Великобританія, а також країни Скандинавії. Створюються передумови посилення ролі експертів, підтримки інновацій, гнучкої реакції на зміни в культурі.

Держава-«архітектор», — фінансування культури державою через канали міністерства або іншого державного органу. Культурна політика тут є частиною соціальної політики, а її мета — загальне поліпшення добробуту народу. Вважається що витоки цієї моделі — в домодерній Європі, коли ідея меценатства, ктиторства як така вважалась чесною. Характерна для Франції та інших країн Західної Європи. Цей тип створює передумови для плавного переходу до політики «держави-патрона».

Держава-«інженер». Вважається, що група країн, де, підтримуючи культуру, держава виступає в ролі «інженера», відносно невелика. Раніше до неї входили всі країни Східної Європи. Як і «архітектор», держава-«інженер» приймає рішення щодо розподілу фінансових ресурсів, контролює доцільність витрат через спеціальні органи. Однак творча енергія творця підкоряється в даному разі цілям державної ідеології. Відповідно на загальне становлення культури стало активне поширення культури «андеграундів».

Держава-«інженер» характеризується тим, що є власником матеріальної бази культури та приймає рішення про розподіл фінансових ресурсів, визначає, хто їх отримує, й, по суті, постає як замовник. Вважається, що в такому разі почасти може обмежуватись культурне розмаїття [6].

За всіх відмінностей, системи фінансування культури в Європі мають чимало спільного. Зокрема, як і у США, так і у Франції, Великобрита-

нії та Німеччині створюються незалежні організації, які здійснюють посередництво між державою, культурою та бізнесом. Серед них: *Initiativen Wirtschaft fur Kunst, Kulturkontakt* в Австрії; вже згадана *Art & Business* у Великобританії; *Admical* у Франції. Значною мірою ці організації сприяли формуванню нового світогляду щодо ролі культури в суспільному житті, а також нової моделі фінансування культури в європейських країнах. Ще у 1983 р. *Art & Business* визначила наступні аргументи для взаємодії в трикутнику «культура — уряд — бізнес»:

- для культури — «ми активізуємо підтримку з комерційного сектору, що доповнить державне фінансування»;

- для держави — «ми залучимо позабюджетні кошти, якщо держава здійснить зустрічне фінансування культурного проєкту (програми)»;

- для бізнесу — «ми сприятимемо вашим комерційним інтересам, якщо ви вкладете кошти в культуру» [7].

Важливо, що в європейських країнах держава фінансує не лише державний, а й недержавний (громадський та приватний) сектор культури. Розподіл бюджетних асигнувань здійснюється переважно на конкурсній основі під патронатом недержавних інституцій (фонди, творчі асоціації, громадські інститути культури). Культурні та мистецькі проєкти отримують державні гранти в конкурентному змаганні. При цьому держава здійснює суворий контроль за якістю реалізації проєкту (програми) та цільовим використанням коштів. Наприклад, у Великобританії фінансування культури здійснюється через Раду по культурі (*Arts Council*), яка є самостійною, незалежною організацією (третину становлять діячі мистецтва).

За винятком постійного фінансування діяльності невеликої кількості національних закладів культури, передусім у сфері професійного мистецтва, розподіл бюджетних коштів здійснюється за такими критеріями:

- культурні програми оцінюються незалежними організаціями з позицій культурно-мистецької цінності, соціальної значущості та економічної рентабельності;

- державні кошти виділяють після експертної оцінки та за умови суміжного фінансування (державні кошти виділяються за наявності партнерів-представників бізнесу);

- суміжне фінансування вважається запорукою успішності та комерційної рентабельності проєкту.

Наприклад, у США модель фінансування відповідних проєктів реалізується у співвідношенні

1:3 (одна частка — державні кошти, три частки — кошти з комерційного сектору). Аналогічне співвідношення фінансування культурних програм існує у Великобританії, проте, наприклад, у Франції передбачена значно більша участь держави в системі зустрічного фінансування — 5:1.

Благодійництво — надання набувачам матеріальної, фінансової, організаційної та іншої благодійної допомоги від фізичних та юридичних осіб. Специфічними формами благодійництва в культурі є меценатство (некомерційна підтримка організацій культури, мистецьких проєктів і водночас механізм покращення іміджу компанії) та спонсорство (підтримка культури з метою досягнення організацією-донором певних бізнес-цілей). Стимулювання розвитку благодійництва (спонсорства і меценатства) здійснюється державою в Європі через:

- податкові пільги — держава розробляє систему податкових пільг, котра заохочує надходження від комерційного сектору на розвиток культури;

- у Бельгії та Великобританії передбачене стимулювання спонсорства шляхом вилучення суми, витраченої на рекламу та маркетингові операції, з обсягів, що обкладаються податком. В Австрії та Франції спонсорство трактується як маркетингові витрати компанії на рекламу і не оподатковуються.

Система податкових пільг суттєво різниться по країнах. Розміри вкладів комерційних організацій на потреби культури, що не обкладаються податком, вимірюються у процентному відношенні до їх сукупного річного прибутку. За експертними оцінками цей показник у Франції становить 0,2–0,3%, Португалії — 0,2%, Австрії — 10%, Нідерландах — 6%, Бельгії — менше 5%.

«Відсоткова філантропія» (або механізм процентного розподілу, форма меценатства) — інноваційна правова норма країн, що приєдналися до ЄС у 2004 та 2007 рр. Йдеться про можливість переадресувати певний відсоток сплаченого податку на суспільні/культурні потреби.

«Відсоткова філантропія» була запроваджена Угорщиною в 1996 р.

«Зараз застосовується в деяких країнах Центральної і Східної Європи, наприклад, в Румунії, Словаччині, Польщі, Словенії та Литві. Концепція процентного механізму була розглянута в Болгарії, Естонії та Македонії, але не була прийнята через можливі наслідки. Зараз процентний механізм активно розвивається в Молдові. Цей механізм фінансування надає платникам податків можливість

розподіляти 1% свого річного податку на доходи на користь обраної ОГО або інших бенефіціарів (у Словаччині — до 2% або до 3% у разі, якщо платник податків займався волонтерською діяльністю як мінімум 40 годин упродовж фіскального року). Такий механізм можуть застосовувати лише приватні особи (в Угорщині й Польщі) або і приватні, і юридичні особи (у Словаччині, Молдові). Процентний механізм дає додатковий стимул розвивати і активізувати промоційну комунікацію і кампанії фандрейзингу з метою залучення цих ресурсів. Кампанії зазвичай обмежені в часі, оскільки їх потенційні донори також обмежені часовими рамками на подання податкових декларацій. Деякі неприбуткові організації витрачають значні фінансові ресурси на рекламні кампанії в ЗМІ, в тому числі за допомогою нових технологій.

Механізм процентного розподілу може слугувати хорошим інструментом для отримання додаткових джерел доходу неприбуткових організацій, але не може замінити традиційні фінансові стимули для некомерційних організацій. В ідеалі він націлений на розвиток філантропічного мислення у донорів, бо їм потрібно ретельніше вивчити проекти і самі організації, перш ніж виділити їм відсоток свого податку на доходи. Безперечно, процентний механізм допомагає створювати зв'язок із громадськістю, яка в період промоційних кампаній із залучення процентного розподілу дізнається про діяльність та стає більш обізнаною з проектами. З іншого боку, коло потенційних донорів обмежене, зазвичай воно становить до 40% платників податків, які здатні зробити свій вклад в діяльність» [8].

«Відсоткова філантропія» у сфері культури є не стільки джерелом позабюджетного фінансування культури, скільки ефективним механізмом залучення широких верств суспільства до підтримки її розвитку та формування громадської відповідальності за культуру.

Створення іміджу престижності — політика популяризації соціальної відповідальності за культуру, позиціонування державою благодійництва як методу формування позитивного іміджу компанії.

Досвід «батьківщини фандрейзингу» — США сформувався таким чином, що економічні стимули (пільгове оподаткування) сприяють залученню лише 10% спонсорських коштів. Основним стимулюючим механізмом залучення благодійних коштів на розвиток культури є формування у громадської думки іміджу престижності статусу «мецената» у сфері культури. Таку ж тенденцію спостерігаємо і в Європі. У Франції одним з таких

стимулюючих механізмів є щорічна спонсорська премія «Les Oscars», заснована у 1980 році незалежною організацією Admical. Премія має національний статус, а її основною ідеєю є заохочення розвитку благодійництва у сфері культури.

Комерційний сектор в європейських країнах проявляє дедалі більшу зацікавленість у підтримці культурних проектів. Унаслідок публічності та соціальної значущості сфера культури містить потужні можливості формування та просування позитивного іміджу представників бізнесу, позитивно впливає на репутацію комерційних організацій. Представники бізнесу дедалі більше надають перевагу цьому напряму промоції перед традиційною рекламою.

Взаємовигідне співробітництво залишається одним з основних принципів налагодження зв'язків між культурою та бізнесом. У Франції значного поширення набуло «корпоративне меценатство» — механізм покращення іміджу компанії шляхом некомерційної підтримки в культурній сфері. Проте ця форма підтримки передбачає надання донорам певних привілеїв і послуг у процесі реалізації культурних програм.

«Деякими країнами використовується механізм бюджетного субсидування з парафіскальних джерел тих галузей культурного розвитку, що перебувають під патронатом держави або ж відносяться до пріоритетів державної політики. Він здійснюється шляхом установа спеціальних видів податків на певні види продукції (послуг) з метою цільового спрямування цих надходжень на розвиток певних сфер культури. Так, механізм залучення коштів на розвиток культури з парафіскальних джерел в Австрії отримав назву «культуршилінг» — надбавка до ліцензованої плати за радіо- і телетрансляцію, що в подальшому спрямовується державою на фінансування дотаційних галузей культури та покриває 25% видатків держави на культуру.

У Франції та інших країнах Європи існує розвинений механізм фінансування культури з парафіскальних джерел через запровадження розгалуженої системи специфічних податків:

- податок від торгівлі книжками спрямовується на підтримку літературної діяльності;
- податок з прибутку нових телевізійних каналів, у тому числі кабельного й супутникового телебачення, спрямовується на підтримку виробництва кіно-, аудіо-, відеопродукції;
- податок від театральних концертних діяльності спрямовується на розвиток театрального мистецтва.

Значним додатковим ресурсом фінансування культури у Великобританії є надходження від Національної лотереї. На так звані «good causes» — соціально важливі проєкти — йде 27% надходжень, з них на сферу культури — 16,6%, 40% — на реконструкцію культурних об'єктів, 60% — на підтримку діяльності організацій культури».

Йдеться про непрямі механізми державної підтримки, виручка від лотерей та азартних ігор. Цей механізм використовується в багатьох країнах — від Китаю до Хорватії — і може набувати різних форм. Різниця полягає в різних моделях розподілу виручки від лотерей у підтримку різних проєктів, залежно від того, хто вирішує, як вона буде розподілена.

Розподіл отриманих фінансових ресурсів може здійснюватися державою або державним органом (наприклад, у Хорватії, Данії, Фінляндії, Швеції). Рівень і сфери підтримки визначаються законодавством і/або щорічним рішенням уряду.

Неурядовими суб'єктами або операторами лотерей (напр. Національними Фондами Розвитку Громадянського Суспільства в Хорватії, Великобританії, ПАР, Нової Зеландії). Сфери і рівень підтримки можуть визначатися законодавством або урядом, але рішення по індивідуальних грантах приймаються незалежним органом (хоч в нього можуть входити і представники уряду), операторами лотерей (наприклад, у Хорватії, Чехії, Румунії, Сербії, Словенії). Однак у Франції оператори лотерей, які отримують ліцензію на діяльність, зобов'язані брати участь у фінансуванні громадських організацій за допомогою прогресивного оподаткування ставок.

Скажімо, у Македонії, рішення, хто буде одержувачем виручки від лотерей, приймається не конкретним органом, а пропонується законодавством. Лотереї як інструмент фандрейзингу використовуються в Німеччині, Ірландії, Нідерландах, Іспанії, Швеції, Великобританії, Узбекистані й останнім часом у Словаччині. Вони можуть використовуватися в цілях фінансування як самої інституції, так і якихось конкретних проєктів [9].

Отже, ми бачимо, що європейські країни випрацювали різні варіанти доволі збалансованої системи поєднання бюджетного фінансування культурних інституцій, незалежно від форм власності (державних і приватних), з різноманітними підходами до залучення додаткових коштів з бізнесового сектору.

«Застосовуючи нові підходи до фінансування сфери культури, країнам-членам ЄС вдалося пе-

ретворити культуру (культурні індустрії) на прибутковий сегмент національних економік. Сьогодні в країнах ЄС у сфері культури (наданні культурних послуг) зайнято близько 7 млн осіб. Це більше ніж 5% загальної кількості в цілому, зайнятих в економіці Європейського Союзу (2001 р.). Частка цього сегменту економіки ЄС у загальному обсязі ВВП у 2003 році склала 2,6% (Нідерландів — 3,2%, Швеції — 9%)».

Сучасний європейський досвід підтримки культурних проєктів й інституцій пропонує широкий спектр форм взаємодії «держава–культура».

В умовах помітної тенденції до зниження обсягів державного фінансування європейська практика чимдалі більше звертається до досвіду фандрейзингу як комплексної системи пошуку позабюджетних джерел фінансування. А відтак йдеться про вдосконалення фахових навичок в європейській практиці фандрейзингу як такої; посиленні значення фандрейзингу саме як складної системи, що працює з широким спектром джерел і можливостей; пошук новітніх електронних мережевих технологій.

Для українського сьогодні саме європейська система є продуктивним зразком, адже, пропри все, зберігає значну участь держави в організації культурних процесів.

Досвід української культури унаочнює певні історичні форми, що можуть розглядатися як передісторія фандрейзингу в Україні.

Сьогодні загальна ситуація в галузі фінансування культури в Україні динамічно змінюється: розширюється «простір можливостей» для пошуку позабюджетних джерел (гранти, фонди, крауф-фандинг, перспектива власне української системи підтримки, що створила б паритет між державними і недержавними структурами тощо).

Формується чітке уявлення про фандрейзинг як систему, що потребує відповідної фахової підготовки й у перспективі забезпечить ефективність фінансування театральних установ.

Попри лише становлення чіткої системи паритетної підтримки державою всіх форм проєктів й інституцій, початкові етапи становлення форм організації потенційних донорів та їх заохочення як необхідних рамкових умов діяльності закладів культури, маємо «точкові» елементи європейських фандрейзингових практик. Ефективність їх застосування значною мірою сьогодні залежить не лише від об'єктивних чинників, стимульованих державною політикою в галузі культури, а й від внутрішніх, суб'єктивних, що залежать від системності підходів, продуманості компаній

з пошуку коштів й усвідомлення необхідності фахівців саме в галузі фандрейзингу, команди, що забезпечить творчим колективам комфортні умови реалізації творчих задумів.

Джерела та література

1. Культура і креативність. [Електронний ресурс]. [Вебсайт]. URL: <https://www.culturepartnership.eu/ua/publishing/creative-europe>. С. 2.
2. Культура і креативність. [Електронний ресурс]. [Вебсайт]. URL: <https://www.culturepartnership.eu/ua/publishing/creative-europe>. С. 4.
3. Культура і креативність. [Електронний ресурс]. [Вебсайт]. URL: <https://www.culturepartnership.eu/ua/publishing/creative-europe>. С. 5.
4. Культура і креативність. [Електронний ресурс]. [Вебсайт]. Режим доступу: <https://www.culturepartnership.eu/ua/publishing/creative-europe>. С. 6.
5. Fundraising Regulator [Електронний ресурс]. [Вебсайт]. URL: <https://fundraising.co.uk/2016/07/07/new-fundraising-regulator-takes-today/#.WyCyYu6FMps>
6. NarodniDsvadlo [Електронний ресурс]. [Вебсайт]. URL: <https://www.narodni-divadlo.cz/en/sponzors>
7. NarodniDsvadlo [Електронний ресурс]. [Вебсайт]. Режим доступу <https://www.narodni-divadlo.cz/en/sponzors>

8. Київський національний академічний театр оперети [Електронний ресурс]. [Вебсайт]. Режим доступу: <http://operetta.com.ua/>
9. Київський національний академічний театр оперети [Електронний ресурс]. [Вебсайт]. URL: <http://operetta.com.ua>

References

1. Culture and creativity. [Website]. Access mode: <https://www.culturepartnership.eu/en/publishing/creative-europe>. P. 2.
2. Culture and creativity. [Website]. Access mode: <https://www.culturepartnership.eu/en/publishing/creative-europe>. P. 4.
3. Culture and creativity. [Website]. Access mode: <https://www.culturepartnership.eu/en/publishing/creative-europe>. P. 5.
4. Culture and creativity. [Website]. Access mode: <https://www.culturepartnership.eu/en/publishing/creative-europe>. P. 6.
5. Fundraising Regulator: [Website]. Access Mode <https://fundraising.co.uk/2016/07/07/new-fundraising-regulator-takes-today/#.WyCyYu6FMps>
6. NarodniDsvadlo [Website]. Access mode <https://www.narodni-divadlo.cz/en/sponzors>
7. NarodniDsvadlo [Website]. Access mode <https://www.narodni-divadlo.cz/en/sponzors>
8. Kyiv National Academic Theater of Operetta [Website]. Access mode: <http://operetta.com.ua/>
9. Kyiv National Academic Theater of Operetta [Website]. Access mode: <http://operetta.com.ua>

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ РЕКЛАМУВАННЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ПОСЛУГ У СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ УМОВАХ

У статті розглядається зв'язок реклами з розвитком духовної культури, а саме з розвитком такого її виду як інформація; досліджуються питання ефективного впливу реклами на прилучення населення до культурно-мистецьких послуг.

Ключові слова: реклама, духовність, інформація, культурно-мистецький товар, маркетингові інструменти.

The article explores the communication of advertising with the development of spiritual culture, with the development of its kind as information; Explores the issue of effective influence of advertising on population annexation to cultural and art services.

Keywords: advertising, spirituality, information, cultural and artistic goods, marketing tools.

В статье рассмотрена связь рекламы с развитием духовной культуры, а именно с развитием такого её вида, как информация; исследованы вопросы эффективного влияния рекламы на приобщение населения к культурно-художественным услугам.

Ключевые слова: реклама, духовность, информация, система правил, принципов рекламной деятельности культурно-художественных услуг, методов эффективного рекламирования в условиях рыночной экономики с использованием современных новых технологий.

Метою роботи є освоєння теоретичних знань, система правил, принципів рекламної діяльності культурно-мистецьких послуг, методів ефективного рекламування в умовах ринкової економіки з використанням сучасних новітніх технологій.

Методологія дослідження полягає у застосованні аналітичного, структурного, функціонального методів дослідження рекламної діяльності культурно-мистецьких послуг в сучасних соціокультурних умовах.

Наукова новизна дослідження полягає у розгляді реклами як соціокультурного явища, як економічного виховного духовного інструменту «маніпуляції людської свідомості», що сприяє формуванню потенційного споживача (глядача).

Висновки. Для ефективного рекламування культурно-мистецьких послуг в сучасних соціокультурних умовах потрібен системний аналіз ринку культурно-мистецьких товарів та послуг. Застосування сучасних маркетингових технологій, пошук і використання нових рекламних плат-

форм забезпечать новий підхід для створення і тиражування сучасної рекламної продукції.

Ключові слова: реклама культурно-мистецьких послуг, культурно-мистецький товар, сучасні рекламні технології.

Реклама в час техногенного розвитку стала актуальною потребою і виробничою необхідністю в повсякденному житті. Актуальними є наукові дослідження про витоки, значення та перспективи рекламування. Рекламна діяльність щодо товарів та послуг у різних народів на різних континентах з'явилася і утвердилася не одночасно, а в цілковитій залежності від суспільного розвитку, то й перші дослідження та аналізи на цю тему з'явилися спочатку у найбільш економічно розвинутих країнах.

Наукові праці вчених розглядали історію та походження рекламування, де головну увагу спрямували на прогнозування ролі та значення реклами в житті суспільства та розвитку економіки, міждержавних економічних і культурних

зв'язків за її допомогою. Наукові дослідження рекламної діяльності стають самостійною галуззю науки, оскільки вони узагальнюють і прогнозують людську економічну та культурну практику та мають економічний і комунікативний підхід щодо досліджуваної проблеми. На думку дослідників, рекламна діяльність тісніше ніж будь-яка інша сфера духовного виробництва пов'язана з матеріальними відносинами людей і детермінована рівнем виробництва, та як одна з форм науково-технічного прогресу відповідає потребам соціально-економічного розвитку окремої держави.

Науково та історично обґрунтовані рекомендації та прогнози вчених позитивно впливали та впливають на розвиток і вдосконалення засобів реклами, роблять їх більш сприйнятливими, доступними і необхідними в економічному і культурному процесі розвитку держави та повсякденному житті пересічного громадянина.

Наукова думка дослідників довела, що реклама стає однією з форм суспільної свідомості. Вона поступово набирає різних новітніх форм і засобів, виконує важливі суспільні й політичні завдання.

Потреба в рекламуванні культурно-мистецьких послуг в сучасних соціокультурних умовах пов'язана з обмеженим фінансуванням мистецької галузі і культури загалом. Реклама як маркетинговий інструмент допомагає, з одного боку, залучити інвесторів на фінансування проєктів, а з іншого знайти потенційних споживачів культурно-мистецьких товарів. Складність рекламування культурно-мистецьких послуг пов'язана з особливістю мистецького виробництва, вкладені кошти не завжди повертаються. Культурно-мистецький продукт (вистава, фільм тощо) має складне матеріальне виробництво, а задовольняє духовні потреби, які не є первинними, а тому прибуток не завжди є результатом комплексної роботи. Аналіз теоретико-методологічних аспектів рекламної діяльності допоможе знайти нові шляхи щодо пошуку джерел фінансування культурно-мистецьких проєктів з одного боку, а з іншого — сучасні інтернет-ресурси є ефективною платформою залучення різних верств населення до культурно-мистецьких послуг. Тому переосмислення теоретико-методологічних засад рекламної діяльності перетворює рекламу з засобу та методу на матеріальний ресурс комплексного створення проєктів (від ідеї до споживача).

Реклама як духовна складова визначає рівень матеріального розвитку суспільства. Як інформаційна категорія реклама є індикатором духовних цінностей певної економічної формації. Еволю-

ційний розвиток реклами від усних повідомлень, підготовлених оголошень в пресі, радіо, телебаченні органічно трансформувалася в сучасний формат інтернет-контент та мобільний зв'язок, ефективним також є мерчандайзинг сувенірної продукції, фестивальні марафони тощо.

Існує багато визначень реклами: інформація про споживчі властивості різних видів послуг з метою їхньої реалізації, створення попиту на них; поширення відомостей про особу, установу, організацію, твір літератури і мистецтва з метою створення їм популярності.

Перші відомості про рекламу відносяться до останньої чверті XIX століття. Про це свідчить фундаментальна праця «Історія реклами», видана Г. Сімпсоном у Лондоні в 1874 р. В ній ідеться про кольорові плакати і пов'язується розвиток реклами з культурно-історичним розвитком зовнішньої реклами.

Перша наукова праця «Наукова реклама» К. Гопкінса з'явилася в 1923 р. Вдумливий дослідник людської природи Гопкінс вважається батьком простого прямого стилю оголошень, який зазвичай називають оголошенням «причина чому».

Активний розвиток засобів масової комунікації, а разом з ними і реклами, викликав необхідність їх теоретичного осмислення і призвів до формування спочатку окремих теоретико-комунікативних уявлень, а згодом і до теорії реклами. Формування нової міждисциплінарної галузі суспільної науки не лише сприяли розширенню вузькоспеціалізованої галузі, а й породили новий глобальний погляд на деякі сфери як гуманітарних, так і економічних наук.

Як економічна складова, вітчизняна теорія реклами, починаючи з кінця 60-х років XX ст., стає самостійною науковою галуззю. Є два підходи: економічний підхід (В. Володєєва, Г. Бурлаєнко, Д. Беклешов, М. Керов, Л. Гермогенова та ін.); комунікативний підхід до дослідження художньої культури, який трансформується в концепцію естетично-виховного напрямку реклами (Н. Богачова, І. Васіна, В. Усов, Т. Скирда тощо).

Відбувається паралельний процес: з одного боку, розроблення теоретичних засад реклами, її категорійного апарату і методології її застосування в сучасній науці, з іншого — перенесення теоретичних розробок у сферу досліджень духовної культури (М. Валова, Л. Корнілова, Н. Богачова та ін.). Рекламу розглядають як духовну складову, а саме — пов'язують її з розвитком такого її виду, як інформація. Людське середовище — місце накопичення інформації, від нього залежить розвиток

культури. Інформація як духовна категорія відображає риси зовнішнього світу. Обсяг культурної інформації тісно пов'язаний з науково-технічним прогресом, з економічним розвитком суспільства. Традиції та звичаї зберігали культурну інформацію будь-якого народу, охороняли цілісність та незмінність колективних знань та вірувань, не допускали нововведень. Засіб передачі знань був неекономічним і неефективним.

Поява писемності стала революційним кроком у засобах передачі інформації (активізація накопичення, систематизація, структурування). Став можливим сталий синтез окремих образів і значень (символів) у систематизовану картину світу, розгорнуту у просторі й часі.

Організована інформація впливала на практичне життя людей, з'являлося більше можливостей щодо індивідуальних варіацій у поведінці людини і творчого збагачення культури.

Процес засвоєння життєвого досвіду у загальнозначиму інформацію пов'язаний з книгодрукуванням. Масова преса збільшила вплив писемної культури на практичне життя людей. Почав швидко зростати новий обсяг інформації «інформаційний вибух» середини ХХ століття, паралельно активізувався розвиток технічних засобів зберігання й передачі інформації (радіо, телебачення, кіно, грамзапис, магнітофон, фотографія, поліграфія, відеоманітофон). Створювались громадські центри інформації з необмеженим її обсягом, завдяки появі машин з електронною пам'яттю.

Розвиток нових галузей промисловості залежить від виробництва знань, які перетворюються в особливий різновид індустрії. Знання це систематична організована інформація — енергія розумової праці, духовної творчості. Як наслідок рекламу можна вважати специфічною формою її подання. Такої думки дотримувався у своїх дослідженнях реклами відомий дослідник М. О. Мануйлов. Аналізуючи організацію керування рекламою як основою всієї рекламної роботи, ще у 1924 році, він розкриває засоби ефективного впливу реклами на людей. В його праці «Психологія реклами», виданій у 1925 році, зосереджується детальна увага на аналізі цих засобів у зв'язку з метою реклами — змушувати потенційних споживачів виявляти зацікавленість, інтерес до використання товару чи послуги. З формуванням потреби «психологічної готовності» купити товар пов'язує рекламу і М. Бойтлер. Рекламна діяльність як синтетична складова поєднує в собі творчі та технічні параметри (науку та мистецтво); точний розрахунок і творчу інтуїцію. З одного

боку, рекламу розглядають як «самостійну галузь народногосподарської діяльності», з іншого — як складову духовного життя, що формує наш смак через високі естетичні якості самих товарів. Реклама як нова галузь естетичної культури збагачується мистецтвами, користується ними, спирається на них і якісно від них залежить. Як приклад, сучасні інтернет-технології сприяли появі та розвитку технічних видів мистецтв.

Теоретичними та історичними аспектами рекламної діяльності переймалися американці Ч. Сендидж, В. Фрайбургер та К. Ротцолл. Їх праця «Реклама. Теорія і практика» присвячена рекламі як економічній категорії, де реклама стає продуктом природної еволюції, котра на їхній погляд народилася разом з ринком у ХVІІ–ХVІІІ ст. Теорія американських авторів, щодо економічної системи цілого суспільства як одного великого ринку, в межах якого реклама стає «продуктом природної еволюції», має відголосок і донині. Автори розглядають рекламу як форму комунікації, котра залежить від потреб покупців. Це підтверджує той факт, що на перших етапах свого розвитку реклама позиціонувалася та розвивалася як форма спілкування. Рекламна діяльність містить: вивчення сегменту споживачів (товару чи послуг), для яких розробляються системні дії рекламування, а також аналіз ринку, який потрібно опанувати; стратегічне планування (визначення мети, меж ринку, забезпечення асигнувань і опрацювання творчого боку справи, використання засобів реклами); прийняття тактичних рішень щодо складання кошторису при обранні засобів реклами, розроблення графіків публікацій, трансляції оголошень; складання оголошень (текст, макет, художнє оформлення і т. ін.).

Рекламна діяльність розпочинається з визначення завдань щодо вибору ринку, маркетингового позиціонування і комплексу маркетингових дій.

Завдання рекламної діяльності залежить від маркетингових запитів.

На етапі виведення культурно-мистецького товару на ринок виконується низка дій щодо створення потреби в споживанні (формування первинного попиту). Для формування вибіркового попиту проводяться маркетингові дії з метою створення цільової аудиторії певного культурно-мистецького продукту. Для постійного нагадування споживчій групі про свій культурно-мистецький товар або послугу, розробляються дії та обираються маркетингові інструменти певного реагування. Так наприклад, у своїй книжці «Кіно як бізнес і політика» І. Кокарев, аналізуючи кіно

(мистецький продукт) у контексті маркетингових дій, наголошує, що на ранніх стадіях виробництва фільму залучаються соціальні психологи, публіцисти — іноді в одній особі поєднуються необхідні професійні компетенції. Їх завдання — не втратити з поля зору прогнозуючі якості, котрі гарантують фільму увагу аудиторії, перевірка фрагментів сценарію і частини відзнятого матеріалу на фокус-групах. Паралельно з цією діяльністю спеціалісти з реклами, перебуваючи на знімальному майданчику і проглядаючи відзнятий за день матеріал, шукають головну рекламну ідею фільму на основі відомого їм із попереднього дослідження комплексу мотивів споживачів. Іде ретельний пошук факторів залучення людей на фільм. Фотохудожники в свою чергу знімають фотопроби і фотосюжети для рекламних матеріалів, що їх очікує преса. Особливо готуються трейлери для кінотеатрів — кліпи на теми фільму.

Непомітна щоденна робота з формування головної рекламної ідеї далі переходить до художників рекламних агентств, які логічно вивірений головний споживчий мотив фільму переводять у зоровий або літературний образ, тобто власне в рекламу — лаконічну і помітну. Йому, цьому образі, й належить бути розмноженим у сотні тисяч примірників на різних рекламних носіях.

Водночас фахівець із зв'язків з громадськістю робить усе, щоб фільм, вже на стадії виробництва, знали «потрібні люди» — всі ті, від кого залежить фінансування і прокатна доля картини. Формально така діяльність не є рекламою, її призначення — «довести до відома», проінформувати інстанції про соціальне значення фільму, який знаходиться в виробництві [13].

Кокарев зазначає: «Все це маркетинг — механізм і практика сучасної ринкової концепції управління кінопроцесом, в основі якого лежить більш удосконалений, ніж раніше, зв'язок продукту духовного виробництва з його масовим, воістину планетарним споживачем» [13, 100].

Реклама, з одного боку, може стимулювати витрату або накопичення грошей, з іншого — своїми специфічними закликами вона активна в межах сплаченого місця або часу і при цьому чітко вказує особу зацікавленої сторони. І, головне, реклама не претендує на неупередженість.

Реклама — це соціокультурний феномен, здатний принести величезний успіх або катастрофічний провал, і часто діє в ситуації кінцевої невизначеності. Витрати на рекламу становлять від 30% до 50% загальної вартості культурно-мистецького товару. Іноді рекламна кампанія може

бути більш талановитою, ніж сам культурно-мистецький продукт (фільм Т. Бертоне «Аліса в країні див» 2010 р.).

Рекламна сфера — багатогранна діяльність рекламодавців (виробники, торговці, дистриб'ютори, державні органи, політичні діячі, приватні особи тощо); рекламних агентств (незалежні установи, до складу яких входять творчі співробітники, комерсанти, котрі розробляють, готують, розміщують рекламу та знаходять споживачів своєї продукції).

Кожний історичний період має свої пріоритетні засоби поширення реклами. Еволюція реклами розвивається в історичній послідовності. З появою мови з'явилося «сарафанне радіо» (передача інформації з уст в уста), яке актуальне й сьогодні; писемність стала підґрунтям мальованої, а потім друкованої зовнішньої реклами. Науково-технічний прогрес призвів до розвитку прямої реклами (поштою), транспортної реклами, активізував рекламу в ЗМІ. З розвитком світової інформаційної інфраструктури популярності набули інтернет-ресурси. Глобальна телекомунікаційна мережа інформаційних ресурсів стала незмінним лідером різноманітних рекламних платформ, інструментів і заходів. Сучасний Інтернет має величезне покриття аудиторії і найбільшу кількість рекламних контактів. М. В. Ромодановський — технічний директор інтернет-порталу «ПрофіСінема» зазначає: «Зі зростанням швидкості з'єднання та спрощення користування інтернет набуває дедалі більшої популярності у користувачів. З'являються нові можливості, Інтернет стає місцем зберігання і обміну медіафайлів — звукових, відео і графічних файлів. Інтернет стає популярним засобом спілкування» [17, 587]. Таким чином, реклама продовжує виконувати головну свою функцію комунікації.

Розвиток світової інформаційної інфраструктури дає більше можливостей спеціалістам з реклами та піару ефективно маніпулювати свідомістю людини в системі комунікацій віртуального світу.

На думку М. Мурашева, принциповими особливостями інтернету як засобу роботи з суспільством є можливість інтерактивного спілкування та необмежені можливості обліку інформації [15, 660].

Інтернет, електронна пошта, контент, мобільний зв'язок, телемедіаіндустрія утворюють простір, який останнім часом становить органічне середовище для людини. Інформація, що існує в цьому просторі, представлена візуальними обра-

зами. Людина, вільно орієнтуючись у інформаційних потоках цього простору з великою кількістю пропозицій, обирає дещо адресоване особисто їй. Інтернет-ресурси талановито «зомбують» потенційного споживача, керують його потребами, формують його мотиваційні наміри.

В умовах широкої конкуренції різні види повідомлень в інтернет-ресурсах та в засобах масової інформації мають розважальний характер, незважаючи на формат, жанр програми (аналітичні, освітні, релігійні, спортивні тощо). Інтерактивність та зворотний зв'язок інформаційних повідомлень — естетика сучасного інформаційного контенту. Реклама удосконалює свої функції комунікації, звертаючись різними мовами до різних соціокультурних прошарків з тим самим повідомленням. Реклама використовує актуальні культурні форми, намагаючись вгадати очікування та переваги потенційних споживачів. Реклама як складова масової культури відображає одну з важливих рис постсучасності — рух у напрямку диверсифікації. В рекламі з'являється безліч пропозицій для задоволення потреб кожного споживача (сучасне рекламне повідомлення стає різноспрямованим), привчаючи глядачів до певних візуальних стандартів (образи з фільмів). Таким чином, завдяки рекламі відбувається візуальна трансформація звичної нам картинки світу. Реклама створює постійне візуальне тло, її зображення наявне на периферії зору людини, яка дивиться на екран ТВ, комп'ютера тощо. Людський зір вбирає в себе здатності й прийоми бачення, що їх мають високотехнологічні пристрої (комп'ютери, сканери, цифрові фотоапарати, камери, вбудовані в мобільні телефони). Споживачі реклами дивляться «всередину» проводів, візуалізується звук (реклама стереосистем), фіксуються різні види картинок (відеокамери в телефонах).

В аудіовізуальній рекламі конструюються образи технологічно-насиченого простору повсякденності, глядачам пропонується відчутти себе у внутрішньому середовищі процесорів, мобільних комунікацій, створити так звані особистісні соціальні зв'язки за допомогою електронних посередників. У сучасній аудіовізуальній рекламі одні образи швидко замінюються іншими, відбувається гра поверхонь і зображень. Саме цим реклама органічно вписується в контекст сучасної інформаційної культури з її стрімкою темпоритмічністю, величезним інформаційним потоком, фрагментацією знань і швидкому переходу з одного фрагмента до іншого. Сучасна аудіовізуальна реклама пропонує потенційному споживачеві

постійно змінюватись, на короткий термін обирати образ, змінювати зовнішній вигляд, виконувати певну соціальну роль.

Реклама використовує можливості екранної культури, орієнтуючись на засоби віртуальної комунікації, розроблені в мережі.

Вплив науково-технічного прогресу на людину змінив її ставлення до відчуття часу, простору і на ідентифікацію самої себе в ньому. Поява різноманітних технічних засобів передачі, обміну і зберігання інформації сформували єдиний всесвітній простір споживачів (інформаційного продукту). Реклама як інформаційна категорія, як складова духовної культури набула нових форм, видів та технологій, зважаючи на формування всесвітньої мережі Інтернет. Естетично-виховні можливості реклами пов'язані з інтернет-ресурсом як з потенційною платформою транслявання рекламних повідомлень.

Сучасна реклама має вигляд інтерактивного конструктора потреб та уподобань споживачів і водночас є транслятором естетичних та культурних норм сьогодення.

Джерела та література

1. Беклешов Д. В. Реклама – необхідний елемент маркетингу. Москва: БІКІ, 1975. 113 с.
2. Беклешов Д. В., Воронов К. Г. Реклама в торгівлі. Москва: Екон.відносини, 1968. 168 с.
3. Беклешов Д. В., Самусев В. П. Реклама – її функції, цілі і методи створіння. Київ: Реклама, 1974. 107 с.
4. Берман Г. Реклама. Москва: ВСНХ, 1929. 98 с.
5. Гермогенова Л. Ефективна реклама в Росії. Практика і рекомендації. Москва: Русский партнер ЛТД, 1994. 98 с.
6. Дейян А. Реклама; пер.з франц. В. Мазо / під ред. З. Н. Загашвілі. Москва: Прогресс, МГУ, 1993. 176 с.
7. Еванс Дж. Р., Берман Б. Маркетинг; скор. пер. з англ. Москва: Економіка, 1993. 335 с.
8. Едвардс Ч., Браун Р. Реклама в роздрібній торгівлі США. Практична допомога; скор. пер. з англ. Київ: Фірма «Сфера»–«Слово», 1993. 270 с.
9. Зазикін В. Г. Психологія в рекламі. Москва: Дата стром, 1992. 63 с.
10. Керов М. С. Реклама в системі маркетингу. Москва: Прогресс, 1990. 209 с.
11. Козлов В. А. Реклама в системі маркетингу. Москва: Реклама, 1990. 31с.
12. Кокарев И. Е. Кіно як бізнес і політика: Сучасна кіноіндустрія США і Росії / під ред. Кокарева И. Е. Москва: Аспект Пресс, 2009. 344 с.
13. Мистецтво реклами: теорія і практика сучасної реклами. Казань: Казанський ун-тет, 1993. 187 с.
14. Огурчикова П. К., Падейський В. В., Сидоренко В. І. Майстерність продюсера кіно і телебачення: підручник для студентів вузів, за спеціальністю «Продюсерство кіно і телебачення» і інших кінематографічних спеціальностей / під ред. П. К. Огурчикова та ін. Москва: ЮНІТІ-ДА-НА, 2008. 863 с. (Серія «Медіаосвіта»).
15. Сидоренко В. І., Огурчикова П. К. Професія – продюсер кіно та телебачення. Практичні підходи: підручник для студентів вузів, за спеціальністю «Продюсерство кіно

і телебачення» і інших кінематографічних спеціальностей / під ред. В. І. Сидоренка, П. К. Огурчикової. Москва: ЮНІТИ-ДАНА, 2010. 711 с. (Серія «Медіаосвіта»).

16. Котлер Філіп. Основи маркетингу. Короткий курс / під ред. Котлера Ф. Київ: «Діалетика», 2016. 496 с.

References

1. Bekleshov, D. V. (1975). Advertising is a necessary element of marketing. Moskva: BIKI. 113 [in Ukrainian].
2. Bekleshov, D. V., Voronov, K. H. (1968). Advertising in commerce. Moskva: Economic relations. 168 [in Ukrainian].
3. Bekleshov, D. V., Samusev, V.P. (1974). Advertising – its function, goals and methods of creation. Kyiv: Advertising. 107 [in Ukrainian].
4. Berman, H. (1929). Advertising. Moskva: VSNKh. 98 [in Ukrainian].
5. Hermohenova, L. (1994). Effective advertising in Russia. Practice and recommendations. Moskva: Rus.partner LTD. 98 [in Ukrainian].
6. Deian, A. (1993). Advertising ; V. Mazo. Transl. / Z. N. Zahashvili. Eds. Moskva: Progress, MHU. 176 [in Ukrainian].
7. Evans, Dzh.R., Berman, B. (1993). Marketing: Transl. from English. Moskva: Economy. 335 [in Ukrainian].
8. Edvards, Ch., Braun, R. (1993). US Retail Advertising. Practical help: Translations from English. Kyiv: Company «Sphere»-«Word». 270 [in Ukrainian].
9. Zazykin, V. H. (1992). Psychology in advertising. Moskva: Data strom. 63 [in Ukrainian].
10. Kerov, M. S. (1990). Advertising in the marketing system. Moskva: Progress. 209 [in Ukrainian].
11. Kozlov, V. A. (1990). Advertising in the marketing system. Moskva: Advertising. 31 [in Ukrainian].
12. Kokarev, Y. E. (2009). Cinema as Business and Politics: Contemporary US and Russian Film Industry / Kokarev Y.E., Eds. Moskva: Aspekt Press. 344 [in Ukrainian].
13. Advertising art: The Theory and Practice of Modern Advertising (1993). Kazan: Kazan university. 187 [in Ukrainian].
14. Ohurchykova, P. K., Padeiskyi, V. V., Sydorenko V. I. (2008). Producer of Film and Television Producer: Textbook for Students of Higher Education, Specialty in Film and Television Production and Other Cinematographic Specialties/ P. K. Ohurchykova & etc., Eds. Moskva: YuNITI-DANA. 863. (Serii «Mediaosvita») [in Ukrainian].
15. Sydorenko, V. I., Ohurchykova, P. K. (2010). Profession is a Film and television producer. Practical approaches: Textbook for Students of Higher Education, Specialty in Film and Television Production and Other Cinematographic Specialties / V. I. Sydorenko, P. K. Ohurchykova, Eds. Moskva: YuNITI-DANA. 711s (Serii «Mediaosvita») [in Ukrainian].
16. Kotler, Filip (2016). Fundamentals of Marketing. Short course / Kotler F., ed. Kyiv: Dialetyka. 496 [in Ukrainian].

«ПРОБЛЕМНЕ ПОЛЕ» ФРАНЦУЗЬКОЇ ГУМАНІСТИКИ: ДОСВІД ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

У статті реконструйовано основні тенденції розвитку французької гуманістики другої половини ХІХ століття і відтворено як процес взаємодії низки гуманітарних наук, що вплинув на обґрунтування теоретичних засад тогочасної художньої практики, так і на «розмивання» романтизму — панівного засобу відтворення дійсності. Артикульовано значення теоретико-практичного паритету — специфічного чинника європейської гуманістики, — дослідницький потенціал якого повною мірою виявився на французьких теренах. Наголошено на факті формування «проблемного поля», що — значною мірою — окреслило суперечливий рух подальшого мистецького розвитку.

Ключові слова: французька гуманістика, теоретико-практичний паритет, «проблемне поле», «мистецтво для мистецтва», інтуїтивізм.

The article reconstructed the basic development trends in French humanistic in the second half of XIX century and recreated process of cooperation of row of humanity sciences, that influenced on the ground of theoretical pinciples artistic practice of that time and on blurring out of romantism — dominating means in recreation of reality. Articulaited the value of theoretical and practical parity — specific factor of European humanistic, — research potential of that to a full degree appeared on the French walks of life. It is marked a forming fact the «problem field», that — largely — outlined contradictory motion of further artistic development.

Keywords: French humanistic, theoretical and practical parity, «problem field», «art for an art», intuitionalism.

В статъе реконструированы основные тенденции развития французской гуманитарной второй половины XIX столетия и воспроизведены как процесс взаимодействия ряда гуманитарных наук, который повлиял на обоснование теоретических принципов художественной практики, так и на «размывание» романтизма — ведущего способа отражения действительности. Подчеркнуто значение теоретико-практического паритета — специфической составляющей европейской гуманитарной — исследовательский потенциал которой в полной мере проявился во французском теоретическом пространстве. Акцентирован факт формирования «проблемного поля», которое — в значительной степени — очертило противоречивое движение дальнейшего художественного развития.

Ключевые слова: французская гуманитарная, теоретико-практический паритет, «проблемное поле», «искусство для искусства», интуитивизм.

Друга половина ХІХ ст., як відомо, посідає особливе місце у логіці формування європейського культурного простору, оскільки впродовж 1850–1900 років у теоретичний ужиток європейців, зокрема, входять ідеї «ніцшеанства», «психоаналізу», «інтуїтивізму». Предметом широкого обговорення стають різні за своїм спрямуванням, але вкрай важливі науково-природничі (Ч. Дарвін, Ч. Ломброзо, Ф. Гальтон, З. Фрейд, А. Біне, М. Нордау) та гуманітарні (А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, Ж.-М. Гюйо, Т. Готье, А. Бергсон) те-

орії. У період, що його ми виокремили, Європа активно дискутує з приводу творчості «імпресіоністів», Ш. Бодлера, Р. Вагнера, А. Рембо, В. Ван Гога, О. Вайльда, П. Гогена, Г. Флобера, а своєю вершиною у цьому процесі європейського культуротворення, вочевидь, стає поява кінематографа (1895).

Інноваційні прориви на теренах природничого та гуманітарного знання, котрі мали місце протягом другої половини ХІХ ст., створювали «проблемне поле», що окреслювало найважливі-

ші питання, пов'язані з певним сектором дослідницького простору. Спираючись на відповідні напрацювання, сьогодні можна простежити рух у нашаруванні нових знань, показати, яку роль відіграв як науковий, так і художній експеримент та яке навантаження несли видатні вчені та митці, «просуваючи» вперед несподівані гіпотези й мистецькі новації.

На нашу думку, опрацювання і оцінка «проблемного поля» гуманітарного знання, — у статті саме воно і є предметом теоретичного аналізу, — вимагає здійснення низки дослідницьких процедур. По-перше, необхідно структурувати поняття «європейський культурний простір» за територіальними ознаками, чітко окреслюючи специфіку кожної конкретної національної моделі гуманістики, а по-друге, визначити наріжні питання національної — наразі французької — гуманістики, оскільки впродовж саме 50–70-х років XIX ст., з одного боку, йде «розмивання» романтизму, а з другого — утвердження принципів «позитивної філософії». Водночас, аналізуючи французьку модель, потрібно «врахувати» широкий європейський контекст, який в означений період формувався переважно здобутками німецького, англійського та італійського культуротворення.

Як відомо, французька модель гуманістики від часів середньовіччя поступово набувала самобутності — значною мірою — завдяки послідовному теоретико-практичному паритету. Слід наголосити, що цю особливість у культуротворчих процесах Франції, артикулювала Л. Левчук у статті «Європейський культурний регіон: досвід теоретико-практичного паритету» (2007). Звертаючись до доробку Франсуа д'Обін'яка (1604–1676), котрий розумів театральну виставу як паритет діяльності теоретика і практика театру, Л. Левчук акцентувала увагу на доцільності поєднання теоретичної роботи і практики втілення її наслідків у творчий процес. Так, апелюючи до праці французького ученого «Практика театру» (1657), українська дослідниця акцентувала, що вона «відіграла помітну роль у становленні європейського театрознавства і продемонструвала своєрідність дії теоретико-практичного паритету в різні періоди європейської культури» [1, 87].

До того ж Л. Левчук наголошує на вкрай важливій, на її думку, події, що сталася протягом приблизно 30-х років XVII ст., коли в теоретичний «ужиток вводиться поняття «вчені знатоки», яке відповідає сучасному визначенню «критики мистецтва». Ф. д'Обін'як, котрий і був одним з перших «вчених знавців», взявши на себе функ-

цію теоретика театру, «практичний аспект» віддав глядачеві, який стає «структурним елементом» театральної вистави. Відтак одним з найбільших досягнень д'Обін'яка, на думку Л. Левчук, слід визнати «вибудований» ним ланцюг: «теоретик театру — поет (драматург — в сучасній термінології — О. О.) — актор — глядач». Подальший розвиток європейського театру значною мірою підтвердив слушність переважної більшості «теоретичних настанов», зроблених «вченим знатоком» ще у середині XVII ст.

Традиція теоретико-практичного паритету, закладена Ф. д'Обін'яком, закріпилася у французькій гуманістиці і знайшла яскраве втілення в спадщині Франсуа-Марі Вольтера (1694–1778), котрий у 24 роки почав «будувати» літературну кар'єру і, як відомо, є автором 28 класичних трагедій. Слід наголосити, що потенціал драматургічного матеріалу, який дає змогу зі сцени доносити до глядача певні ідеї, завжди викликав живий інтерес видатного французького просвітника, котрий, незважаючи на переслідування церкви й вимушену трирічну еміграцію до Англії, продовжував використовувати театр як трибуну задля пропаганди власних соціальних та морально-політичних ідей.

Упродовж усього життя Вольтер займається літературою, опановуючи різні її жанри. Сьогодні в переліку визначних надбань французької літератури низка вольтерівських творів: «Задіг та Доля» (1747), «Кандід, або Оптимізм» (1759), «Біле і чорне» (1764), «Ірен» (1778). Наразі, паралельно з літературними Вольтер створює філософські роботи, що визначають напрями історико-культурного руху французької гуманістики фактично впритул до другої половини XIX ст. Серед них — «Мікромегас» (1752), «Трактат про толерантність» (1763), «Трактат про віротерпимість» (1763) та «Філософський словник» (1764). Аналізуючи творчо-теоретичну спадщину Вольтера, котра сформована не лише драматургією та філософією, а й оригінальною поезією, прозою, сатиричними творами та дослідженнями з широкого кола історичних питань, сьогодні навіть важко сказати, що на що впливало: теорія на практику чи практика на теорію.

Таким чином, доробок Вольтера це, так би мовити, завершений приклад теоретико-практичного паритету, який — пізніше — повторить видатний представник другого покоління французьких просвітників Дені Дідро (1713–1784), «котрий, паралельно з теоретичною, організаційно-практичною діяльністю в сфері мистецтва <...> виступає і як талановитий письменник,

романи якого «Племінник Рамо», «Монахиня» є справжніми надбаннями європейської літератури» (1, 88). Окрім згаданих творів, наразі слід назвати «Позашлюбного сина» (1757) — дебют Дідро як драматурга — та п'єсу «Батько родини» (1758), що органічно пов'язана з першим твором темою моральної відповідальності батьків — чи взагалі дорослих — за долю дітей. Слід акцентувати, що від початку літературної діяльності Дідро у своїх творах постійно загострював увагу на широкому колі морально-етичних проблем, подекуди доводячи їх постановку чи інтерпретацію до відвертого моралізаторства.

Аналіз як творчої, так і теоретичної позицій Вольтера та Дідро засвідчує їх інтерес до різних видів мистецтва. При цьому Дідро стає широко відомим, передусім, завдяки «Салонам» — критико-теоретичним оглядам тенденцій розвитку образотворчого мистецтва — та блискучій теоретичній праці «Парадокс про актора» (1773), в якій — вперше на французьких теренах — окреслено психологічні обриси акторської професії з наголосом на ролі уяви та пам'яті в процесі її інтерпретації драматургічного матеріалу, і створення конкретного художнього образу.

Маючи сталі традиції теоретико-практичного паритету як своєрідного підґрунтя дослідницького процесу, французька гуманістика і першої, і другої половини XIX ст. не лише зберегла, а й значно оновила її, «просуваючи» у культурний контекст межі XIX — XX ст. Це підтверджує така форма теоретичної роботи як дискусії, що стають вкрай популярними на межі століть та в перші десятиліття XIX ст. При цьому своєрідною «модою на дискусії» позначений розвиток не лише французької, а й німецької гуманістики, завдяки яким окреслювалися позиції «назарейців», «примітивістів», «гомеристів», «шекспіристів». Гостро полемічним був і процес становлення в англійському культурному просторі ідеології «прерафаелітів», яка — значною мірою — завдяки мистецтвознавцю Джонові Рьоскіну (1819–1900), докорінно змінює тенденції розвитку образотворчого мистецтва Англії.

З погляду сучасного дослідника, стає очевидним, що між накопиченим досвідом теоретико-практичного паритету та формуванням «проблемних полів» існують і взаємодія, і взаємозалежність, які допомагають в умовах XXI ст., по-перше, чітко уявити дослідницький простір, в якому «функціонує» французька гуманістика другої половини XIX ст., по-друге — сфокусувати увагу на конкретних персоналіях, котрі, власне, і формулювали наріжні теоретичні проблеми,

вирішення яких активізувало та «рухало» вперед художні пошуки митців; а по-третє — саме зміст «проблемних полів» допомагав визначити «за» і «проти» тих мистецьких явищ, котрі ставали важливим зрізом суспільного життя.

Трансформуючи усе означене на другу половину XIX ст., слід наголосити, що «проблемним полем» тогочасної французької гуманістики виявився процес «розмивання» як європейського романтизму, так і його французької моделі. Важливо артикулювати, що середина XIX ст. була тим періодом, коли внутрішня суперечливість романтизму та, по суті, його вичерпаність стають очевидними.

Багатозначність поняття «романтизм», яка у попередні десятиліття приваблювала і теоретиків, і митців, обернулася проти нього, адже митці, котрі, називали себе «романтиками», по суті, «рухалися» у різних напрямках. Це досить переконливо показує літературознавець В. Мільчина, коли, акцентуючи на творчості як Віктора Гюго — визнаного ідеолога романтизму, — так і його послідовників, показує рух французької літератури у бік гротеску та оспівування потворного. У той же час романтики-живописці, свідомо розірвавши будь-які зв'язки з академічною традицією, шукали «позачасову, абсолютну красу», протиставляли традиційній статичності зображення динамічність, експериментували з кольором, а замість «сліпої вірності моделі» надавали перевагу довірі «пам'яті та уяві митця» (2, 395–396).

Цей період шукань, вагань, теоретико-практичної розгубленості спробував згармонізувати Теофіль Готьє (1811–1872) — поет, прозаїк, теоретик мистецтва, журналіст, — котрий, з одного боку, продовжував сповідувати принцип паритетності, позиціонуючи себе як теоретика і літератора, а з другого — сформував «проблемне поле» французької гуманістики, в контексті якого і він сам, і його прихильники, передусім Ж. де Нерваль, Ш. Бодлер та Ш. Леконт де Ліль, намагалися визначитися з перспективами романтизму, узгодити тлумачення поняття «суть мистецтва», накреслюючи тенденції його руху до наступного — XX ст., а також виокремити цілу низку естетичних питань, що вимагали відповіді саме у другій половині XIX ст.

Як відомо, теоретичні позиції Т. Готьє сфокусовані на кількох ідеях, що — слухні самі по собі — і до цього часу інтерпретуються по-різному й, на нашу думку, остаточно не оцінені. Перша ідея — спочатку розпорошена у теоретичних нотатках Т. Готьє — врешті-решт була представлена однодумцям як теорія «мистецтва для мис-

тецтва». З одного боку, вона робила певні наголоси щодо романтизму, а з другого — перемикала увагу на естетичний аспект мистецтва, який дещо загубився в загальних розмислах щодо історичної традиції становлення романтизму, порівняльного аналізу різних європейських моделей цього естетико-художнього феномену та з'ясування цінності персональної позиції в процесі боротьби за високе місце в ієрархії «романтиків».

Окрім означеного, Т. Готьє — і це слід оцінити як один з його найбільш сміливих кроків, — по суті, прилюдно відмовлявся від просвітницьких традицій і Вольтера, і Дідро, котрі своє ставлення до мистецтва та митців — певною мірою — «відраховували» від кількості функцій, що їх виконували ті чи інші твори. Т. Готьє, так би мовити, власними руками створює ту суперечливу ситуацію, подолати яку не вдалося ані йому, ані його прибічникам: він всіляко підтримує і продовжує утверджувати принцип теоретико-практичного паритету, водночас руйнуючи засадні положення французьких просвітителів щодо функціональності художніх творів як основного чинника їх цінності

Найбільш показовою в означеному контексті була позиція Д. Дідро, котрий захоплено сприймав та високо оцінював твори Жан-Батіста Шардена (1699–1779), творчість якого, пройшовши етапи рококо, бароко та академізму, завершилася реалізмом і наголосом на побутовізм, жанровому живописі, натюрморту. Героями творів Шардена були мешканці паризьких околиць, відвідувачі церков, жебраки на паперті, тобто представники «реального життя», які «працювали» на ідею народності мистецтва Д. Дідро. У його мистецтвознавчих напрацюваннях «народність» доповнювалася «пізнавальною» та «виховною» функціями, звужуючи і тематичний потенціал художнього твору, і емоційний простір його впливу на глядача. Наразі наголосимо, що, чітко сформулювавши свою позицію стосовно живопису, Д. Дідро поширив її й на інші мистецькі різновиди.

Наомість Т. Готьє запропонував принципово новий підхід до мистецтва, наголошуючи на його естетичній природі, де цінність твору визначається ознаками самого твору, а не функціями, які він (твір) здатний виконати чи виконує. Відтак теорія «мистецтва для мистецтва» — задля свого утвердження була оприлюднена Т. Готьє серед своїх прихильників — мала мати серйозне підкріплення з боку тогочасного розуміння специфіки естетичного знання.

Що ж до позиції самого Т. Готьє, в його розмислах теорія «мистецтва для мистецтва» орга-

нічно кореспондувалася із кантівськими тезами «незацікавленості естетичного почуття». Концентруючи увагу на наріжних естетичних поняттях «краса» та «прекрасне», Готьє категорично заперечує ідею Сократа щодо використання фактора «корисність» у процесі осмислення й пояснення естетичного почуття, оскільки, на його (Готьє) думку, усе корисне — потворне.

Згідно з поглядами французького теоретика, творча особистість, котра думає про щось, окрім краси, не є митцем: лише краса, закарбована в мистецтві, робить його вічним. Саме така позиція маніфестується ним і у розмислах «Мистецтво» — поетичній відповіді на вірш «A Th. Gautier» (1856), що була оприлюднена Теодором де Банвілем (1823–1891) — учнем Готьє і близьким другом Шарля Бодлера (1821–1867):

«Проходить всё. Одно искусство

Творить способно навсегда.

Так мрамор бюста

Переживает города» [3, 299].

Слід визнати, що ставлення до теорії «мистецтва для мистецтва», яку — подекуди — називають теорією «чистого мистецтва», змінювалося від десятиліття до десятиліття: спочатку переважали звинувачення Готьє як у невизнанні зв'язку мистецтва з дійсністю, так і у запереченні його соціальної природи, потім з'явилися закиди щодо свідомої абсолютизації ним естетичного чинника, пізніше почали розглядати її як сукупність настанов щодо естетико-художніх виражальних засобів, якими користується митець у процесі створення твору. Парадокс ситуації полягає у тому, що усі ці зразки інтерпретацій відповідали змісту теорії «мистецтва для мистецтва», наголошуючи на її окремих зрізах.

Аргументуючи заявлені нами тези, зазначимо, що Т. Готьє — як і інші прихильники теорії «мистецтва для мистецтва» — не заперечували здатність мистецтва відображати навколишню дійсність, проте переносили наголос на те, яким має бути об'єкт художньої уваги митця. Як відзначає літературознавець Г. Косіков, творчість Т. Готьє «це у жодному разі не безпристрасні літературні вправи естета, котрий зрікся життя, це не заперечення життя, а смуток за “іншим життям”, намагання здійснити втечу “в мрію”, де ідеал знайшов би своє втілення» [4, 18].

Неоднозначним, на нашу думку, є і ставлення Т. Готьє до здатності мистецтва долучатися до вирішення соціальних проблем, оскільки він вважав, що існують інші державні установи, які мають займатися соціально-політичними аспекта-

ми життя суспільства. Не слід забувати, що теорія «мистецтва для мистецтва» формувалася у той період, коли «...розчарування в суспільному житті посилювалося неоднозначними підсумками липневої революції 1830 року, що перемогла Бурбонів, але привела на трон Луї-Філіпа і тим самим ніби затвердила прозаїчну і вульгарну владу грошей» [5, 529].

Упродовж 30–50-х рр. XIX ст. не лише Т. Готье, а й один з його найближчих прихильників, Жерар де Нерваль (1808–1855), — письменник, котрий працював практично в усіх літературних жанрах, — вважав за необхідне демонструвати аполітизм та виступати проти «ангажованого» мистецтва. На межі 30–40-х рр. Ж. де Нерваль оприлюднює п'єсу «Leo Burchart» (1839), лейтмотивом якої є повне розчарування автора у можливостях соціально-політичного реформування суспільства. У наступних творах Ж. де Нерваля, зокрема, у повісті «Le reve et le vie» (1855) дійсність замінюється мрією, яка перетворюється у марення, а пошуки героєм ідеальної жінки завершуються перемогою містичних мотивів. По суті, де Нерваль протягом останніх років свого життя «копіював» власні художні фантазії і, як висловився один із його сучасників, знайшов вихід у самогубстві, «розплющений дійсністю».

Мине приблизно сім десятиліть, і недовге життя Ж. де Нерваля приверне увагу Сальвадора Далі (1904–1989), котрий окремі ідеї послідовника Т. Готье вважатиме теоретичним підґрунтям сюрреалізму. Особливо близькими до естетики сюрреалізму С. Далі вважав і інтерпретацію «мрії — марення», яку до своїх сучасників намагався донести Ж. де Нерваль, і феномен «ідеальної жінки», реальне втілення якого той сподівався знайти, а іспанський живописець знайшов у Олені Д'яконовій, назавжди уславивши її у часі і просторі під іменем Гали Градіви.

На нашу думку, доречність різних тлумачень теорії «мистецтва для мистецтва», серед яких найбільш близькою до позиції Т. Готье був її естетичний аспект, підтвердив 1857 рік — рік оприлюднення «Квітів зла» — славетної поетичної збірки Ш. Бодлера, яка чітко проілюструвала, з одного боку, авторитет Т. Готье, а з другого — неодолімість руху французької гуманістики другої половини XIX ст. навіть у просторі його впливу. «Квіти зла» Бодлер, як відомо, присвятив «Теофілю Готье» із дещо пафосними словами: «Непогрішимому поету, всесильному чаклуну французької літератури, моєму дорогому вчителю і другу, котрого я поважаю, Теофілю Готье як вислів повно-

го поклоніння присвячую ці хворобливі квіти. Ш. Б.» [6, 12].

Водночас, зміст цієї збірки суперечить настановам Готье, по суті цілком свідомо полемізуючи з ним. Це підтверджують такі вірші поета, як «Хвора муза» і «Продажна муза» (Цикл «Сплін і ідеал»), шість віршів циклу «Смерть» та особливо «Падаль», — засади якого формуються на відтворенні вкрай натуралістичного тла розпаду мертвої плоті. Цей поетичний експеримент Бодлера з надзвичайною художньою силою відібується в роки Першої світової війни у творчості двох видатних поетів-експресіоністів: німця Готфріда Бенна (1886–1956) та австрійця Георга Тракля (1887–1914).

«Квіти зла» як символ нової естетики, що почала «захоплювати» європейський культурний простір, окреслили інше «проблемне поле» французької гуманістики, в межах якого — вже після смерті Ш. Бодлера — і теоретикам, і практикам мистецтва довелося визначатися із такими складними, суперечливими художніми феноменами як імпресіонізм, декаданс, символізм і — нарешті — «фовізм» (1905). Саме він розпочав трансформацію французького культуротворення в «авангардизм», що значною мірою сформувався на підґрунті теоретико-практичного паритету, котрий виявився продуктивною традицією національної гуманістики. Принагідно зазначимо, що Анрі Матісс (1869–1954) — засновник «фовізму» — продовжить означену традицію, залишивши французькій культурі і видатний живопис, і ґрунтовні естетико-мистецтвознавчі напрацювання.

Як і виокремлені нами вище, так й інші вірші Ш. Бодлера йдуть урозріз з абсолютизацією краси, на якій наполягав Т. Готье і, вочевидь, суперечать тим його переконанням, що потворне «руйнує» мистецтво. Натомість Бодлер, «насажуючись» потворним, постулюючи реальність морального «зла» та утверджуючи у поетичному просторі «хворобливі квіти», створює велику поезію, трансформуючи погляди європейської художньої еліти у площину нових цінностей, які остаточно знищать усі модифікації романтизму.

На наше глибоке переконання, саме естетико-художня позиція Ш. Бодлера завершила руйнування «класичного» романтизму, а поступ реалізму, який розпочався від «Людської комедії» Оноре де Бальзака (1799–1850), перетворив романтизм на одну з його (реалізму) ознак — можливих, але не обов'язкових — у реалістичних творах, автори яких від 70–80-х років XIX ст. більше тяжіли до натуралізму Еміля Золя (1840–1902), ніж до романтизму Віктора Гюго (1802–1885), котрий, про-

те, до останнього зберігав життєво-творчий авторитет в європейському художньому середовищі.

Поступову зреченість романтизму демонструє і Шарль Леконт де Ліль (1818–1894) — поет і один із засновників «Парнаської школи», котрий брав активну участь у революційних подіях 1848 року, відстоюючи ідею відміни рабства у французьких колоніях. На хвилі революційного піднесення Леконт де Ліль романтизує і дійсність, і мистецтво, і постать поета — здатного втілити романтичні мрії у натхненні вірші. Досить швидко — як і у випадку з Нервалем — розчарування у революції розвіює романтичні мрії та марення. Поет, який першу резонансну збірку поезій — «*Poemes antiques*» («Поєми античності») оприлюднив через чотири роки після революції (1852), чітко показав, наскільки змінилося його світобачення. Від початку 50-х рр. Леконт де Ліль відмовляється від культивування творчої особистості як цього вимагав романтизм і починає стверджувати, що поет не має права захоплюватися власним «Я», а кожний твір має бути «безособовим». Все це, зрештою, зумовлює появу «*Poemes barbares*» («Поєми варварів») — другої книги Леконта де Ліля, що побачила світ у 1862 р. Інші його твори, зокрема, «*Poemes tragiques*» («Поєми трагедії») вийдуть друком вже після 1894 р. — року смерті поета.

Слід наголосити, що період кінця 50 — середини 60-х рр. XIX ст. доцільно виокремлювати як самостійний об'єкт теоретичного аналізу, оскільки саме тоді чітко окреслилися важливі зрізи теоретичних шукань прибічників Т. Готьє. Нормативи статті не дають змоги широко представити усі аспекти збігу чи розходження думок, що мали місце серед його найближчого оточення, проте кілька теоретичних позицій все ж таки потребують хоча б стислого коментування.

Наразі увагу привертає теза Н. Жукової, котра вважає, що в процесі творчості Т. Готьє «„вибудовує” різні культурні простори», руйнуючи при цьому «традиції мімезистичної природи мистецтва» [7, 23]. Натомість Ш. Бодлер — і це переконливо підтверджують «Квіти зла» — творчо використовує потенціал саме мімезису, осмислюючи смерть, так би мовити, за особистісними ознаками, відтворюючи в окремих віршах смерть «коханців», «злидарів», «художників». Мімезистичні мотиви наявні і в теоретичних орієнтаціях Леконта де Ліля, котрий шукав мистецькі ідеали у творах Стародавньої Греції і спрямовував творчі орієнтири своїх сучасників на їх наслідування.

У той часовий період, що його ми артикулюємо як вкрай важливий для розуміння процесів, які

мали місце у тогочасній французькій гуманістиці, простежується протилежна оцінка ролі почуттєвості, уяви, фантазії, натхнення у художньому відображенні дійсності. Якщо Леконт де Ліль дещо скептично ставиться до таких психо-фізіологічних «супутників» творчого процесу як уява, натхнення чи фантазія, нав'язливо акцентуючи роль розуму, що «забезпечує» раціональність художньої творчості, Ш. Бодлер у журналі «*Salon-59*» оприлюднює статтю «Могутність уяви», де уява розглядається як вищий рівень фантазії і проголошується найважливішим чинником, якому «повинні підкоритися усі здібності людського духу». Підсумовуючи власні розміркування, Ш. Бодлер стверджував: «Високопрофесійний митець може не бути великим художником, але великий художник обов'язково стає високопрофесійним майстром, тому що всеосяжна уява містить в собі глибоке розуміння усіх виражальних засобів і намагання оволодіти ними» [8, 197].

Наголошуючи на ролі, передусім, Ш. Бодлера у демонстрації вичерпаності романтизму, слід враховувати, що у період, який ми реконструюємо та аналізуємо, — паралельно з теоретичними шуканнями Т. Готьє і представників його найближчого оточення — достатньо впливовою у французькій гуманістиці була лінія Огюста Конта (1798–1857) — засновника «позитивної філософії» — та Іпполіта Тена (1828–1893) — мистецтвознавця, прихильника культурно-історичного методу, котрий трансформував засади контівської філософської моделі в естетико-мистецтвознавчу сферу. Науковець, як відомо, ввів у теоретичний ужиток цілу низку принципів для другої половини XIX ст. понять: «факт», «головний характер», «середовище», «момент», що, так чи інакше, закріпилися у відповідних наукових розвідках XX ст., а поняття «факт» стало наріжним щодо процесу «побудови» сюжетного підґрунтя документального кінематографа.

На нашу думку, до сьогодні не вичерпаним залишається потенціал формально-логічної структури «фальсифікація почуття», на доцільності використання якої наполягав Бодлер. Її актуалізація є вкрай важливою в контексті художніх експериментів сучасного постмодерністського мистецтва. Вплив позитивізму був настільки очевидним, що Ш. Бодлер, вважаючи термін «реалістичний» помилковим, усе мистецтво, створене на засадах реалізму, називав «позитивістським» [8, 197]. Оскільки цей аспект французької гуманістики другої половини XIX ст. детально розглянутий нами у монографії «Культуротворчий потенціал

епістолярію: європейський досвід другої половини XIX — першої половини XX століття» (2017), у контексті даної статті лише фіксується означена тенденція як важлива й впливова на теренах не лише французького, а й європейського культуротворення.

Нове «проблемне поле» в логіці розвитку французької гуманістики почне формуватися в останні десятиліття XIX ст. навколо ідей Анрі Бергсона (1859–1941) — видатного теоретика, лауреата Нобелівської премії, засновника філософії інтуїтивізму, що виявилася потужним підґрунтям європейського мистецтва XX ст. Впродовж 1889–1900 рр. ним були написані як дисертація «Досвід про безпосередні знання свідомості», так і дві — у концептуальному плані принципово важливі — монографії: «Матерія і пам'ять» та «Сміх». Завдяки саме цим працям — основні бергсонівські публікації припадуть на перші два десятиліття XX ст. — європейські інтелектуали отримали можливість поступово адаптуватися до цілком нового типу мислення, де фігурували «інтуїція», «інстинкт» «відчужені вдачі» — душі митців, «цілковита самостійність мистецтва», «незайманість сприймання», «реальність — пам'ять» та ін.

На нашу думку, зроблений нами наголос на новому понятійно-категоріальному апараті, що його поступово вводив у теоретичний ужиток А. Бергсон, вкрай важливий, адже, починаючи від Т. Готье та І. Тена, теоретики, котрі формували французький гуманітарний простір другої половини XIX ст., постійно опікувалися проблемою «вироблення» нових понять та категорій, які б «забезпечили» адекватне сприймання сучасниками їх теоретичних ідей. Є всі підстави стверджувати, що від часів Т. Готье французька гуманістика почала оперувати поняттям «ангажованість» мистецтва (від франц. *engagement* — залученість), яке фіксує активне, зацікавлене ставлення людини до подій, сучасником яких вона є.

Проблема «ангажоване — неангажоване» мистецтво, заявлена прихильниками теорії «мистецтва для мистецтва», виявилася актуальною і для французької гуманістики середини XX ст., ставши об'єктом полеміки між Жаном-Полем Сартром (1905–1980) та Альбером Камю (1913–1960). Сартр, як відомо, підтримував ідею «ангажованого» мистецтва: митець повинен прилюдно демонструвати власну політичну чи громадянську позицію. Натомість Камю — як і інші французькі екзистенціалісти — не поділяв позицію Сартра і, сперечаючись з ним, «...визнає причетність мистецтва до реальних життєвих явищ», наго-

лошуючи, водночас, що кожний митець «повинен сьогодні пливати на галері сучасності». Саме Камю запропонував замінити «ангажованість» на поняття «повинність», проте ця ідея не знайшла широкої підтримки [9, 131–132].

Відтак творчо-пошуковий підхід до постановки та осмислення теоретичних проблем, який — завдяки тогочасним яскравим, непересічним особистостям — склався у французькій гуманістиці другої половини XIX ст., спонукає до детальної, а подекуди й скрупульозної, реконструкції означеного періоду, оскільки наукові розвідки її провідних практиків і теоретиків, мали значний вплив щодо подальших культуротворчих процесів на європейських теренах.

Джерела та література

1. Левчук Л. Т. Європейський культурний регіон: досвід теоретико-практичного паритету. Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах. Вип. 20. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2007. С. 83–90.
2. Мильчина В. А. Послесловие / В. Мильчина. Шарль Бодлер. Об искусстве. [Перев. с фр. Н. Столяровой и Л. Липман; предисл. В. Левика]. Москва: Искусство, 1986. С. 394–420.
3. Готье Т. Эмали и камеи: сборник; сост. Г. К. Косиков. Москва: Радуга, 1989. На фр. языке с параллельным русским текстом. — 368 с.
4. Косиков Г. К. Теофиль Готье, автор «Эмалей и камей» / Г. Косиков. Теофиль Готье. Эмали и камеи; сост. Г. К. Косиков. Москва: Радуга, 1989. На фр. языке с параллельным русским текстом. С. 5–27.
5. Пахсарьян Н. Т. Романтическая проза Теофиля Готье: между реальностью и воображением / Н. Пахсарьян. Романтическая проза: в 2 т [пер. с фр.; изд. подгот. Н. Т. Пахсарьян, Е. В. Трынкина]. Москва: Ладомир: Наука, 2012. С. 521–550.
6. Бодлер Ш. Цветы зла: Стихотворения. Статьи об искусстве. Москва: ЗАО Изд-во ЭКСМО- Пресс, 1998. 336 с.
7. Жукова Н. А. Елітарна література в іменах: монографія. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2016. 304 с.
8. Бодлер Ш. Могущество воображения / Ш. Бодлер. Шарль Бодлер. Об искусстве [Пер. с фр. Н. Столяровой и Л. Липман; предисл. В. Левика; послесл. В. Мильчиной]. Москва: Искусство, 1986. С. 194–197.
9. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика XX століття: навч. посібник. Київ: Либідь, 1997. 224 с.

References

1. Levchuk, L. T. (2007). European cultural region: experience of theoretico-practical parity. Aktualni filosofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti: almanakh. Vyp. 20. Kyiv: Vydavnychiy tsentr KNLU. S. 83–90 [in Ukrainian].
2. Milchina, V. A. (1986). Posleslovie / V. Milchina. Sharl Bodler. Ob iskusstve. [per. s fr. N. Stolyarovyoy i L. Lipman; predisl. V. Levika]. Moskva : Iskusstvo. S. 394– 420 [in Russian].
3. Gote, T. (1989). Enamels and cameos : collection; sost. G. K. Kosikov. Moskva : Raduga. Na fr. yazyike s parallelnym russkim tekstom. 368 [in Russian].
4. Kosikov, G. K. (1989). Teofil Gotie, author of «Enamels and cameos» / G. Kosikov. Teofil Gote. Emali i kamei ; sost. G.

- K. Kosikov. Moskva : Raduga. Na fr. yazyike s parallelnym russkim tekstom. S. 5–27 [in Russian].
5. Pahsaryan, N. T. (2012). Romantic prose by Teofil Gotie: between reality and imagination / N. Pahsaryan. *Romanticheskaya proza: v 2 t* [per. s fr.; izd. podgot. N. T. Pahsaryan, E. V. Tryinkina]. Moskva : Ladimir: Nauka. S. 521–550 [in Russian].
 6. Bodler, Sh. (1998). *Flowers of evil : Poems. Articles about a n art.* Moskva: ZAO Izd-vo EKSMO- Press. 336 [in Russian].
 7. Zhukova, N. A. (2016). *Elite literature in the names: m onograph.* Kyiv : In-t kulturolohii NAM Ukrainy. 304 [in Ukrainian].
 8. Bodler, Sh. (1986). *Power of imagination / Sh. Bodler. Charl Bodler. Ob iskusstve* [Per. s fr. N. Stolyarovoy & L. Lipman; predisl. V. Levika; poslesl. V. Milchinoy]. Moskva: Iskusstvo. S. 194–197 [in Russian].
 9. Levchuk, L. T. (1997). *Aesthetics of XX century of West Europe: navch. posibnyk.* Kyiv : Lybid. 224 [in Ukrainian].

АНГЛІЙСЬКА ГУМАНІСТИКА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ ст. В ЛОГІЦІ СТАНОВЛЕННЯ ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ДІАЛОГУ КУЛЬТУР

У статті реконструйовано основні напрямки розвитку англійської гуманістики впродовж другої половини ХІХ ст. Показано, що надбання і прорахунки англійської моделі гуманістики слід розглядати як підґрунтя, що на межі ХІХ — ХХ ст. сприяло її входженню в європейський культурний простір, де потужне місце посідали франко-німецькі культуротворчі орієнтації. Виокремлено значення концепцій неогегельянства, позитивізму, «синтетичної філософії», на фундаменті яких сформувалися «естетизм», «неопозитивізм», «виховання мистецтвом», що відіграли значну роль у процесі формування засадних принципів європейської філософсько-естетичної платформи першої половини ХХ століття.

Ключові слова: англійська гуманістика, європейське культуротворення, неогегельянство, позитивізм, «синтетична філософія».

The article reconstructs the main directions of development of English humanism during the second half of the 19th century. It has been shown that the achievements and mistakes of the English model of humanistics should be considered as the basis that, at the turn of the 19th– 20th centuries, contributed to its entering the European cultural space, where the commitment to Franco-German culture creation was quite powerful. The importance of the concepts of neo-Hegelianism, positivism, and «synthetic philosophy» has been highlighted, on the foundation of which «aestheticism», «neo-positivism», and «educating through art» were formed, which played a significant role in the formation of the fundamental principles of the European philosophical and aesthetic platform of the first half of the 20th century.

Key words: English humanistics, European culture creation, neo-Hegelianism, positivism, «synthetic philosophy».

В статтє реконструйуються основныє направления развития английской гуманістики второй половины ХІХ ст. Показано, что достижения и просчёты английской модели гуманістики следует рассматривать в качестве фундамента, который на рубеже ХІХ–ХХ столетий способствовал её входженію в европейское культурное пространство, где заметное место занимали франко-немецкие культуротворческие ориентации. Подчеркнуто значение концепций неогегельянства, позитивизма, «синтетической философии», на фундаменте которых сформировались «эстетизм», «неопозитивизм», «воспитание искусством», сыгравшие значительную роль в процессе формирования краеугольных принципов европейской философско-эстетической платформы первой половины ХХ столетия.

Ключевые слова: английская гуманістика, европейское культуротворчество, неогегельянство, позитивизм, «синтетическая философия».

У логіці становлення сучасної культурології особливу дослідницьку цінність має друга половина ХІХ та межа ХІХ–ХХ ст., оскільки процеси, характерні для розвитку гуманітарного знання саме цього історичного періоду, і зробили необхідним як введення в широкий теоретичний вжиток поняття «культурологія», так і окреслення сфери

впливу цієї нової для ХХ ст. науки. Означений етап можна розглянути на прикладі практично кожної європейської країни. Актуалізація ж досвіду англійської гуманістики обумовлена як вкрай потужним розвитком гуманітарного знання на її теренах, так і виразним тогочасним «діалогом», передусім, англо-французької та англо-німецької

культури. Слід наголосити, що різні зрізи англійської гуманістики означеного періоду, зокрема, аналіз романтизму та неоромантизму, оцінка модифікацій естетичного знання представлені в наукових розвідках таких українських фахівців, як Д. Кучерюк, Л. Левчук, О. Маламура, О. Наконечна, В. Панченко, О. Оніщенко.

Виокремлені орієнтири дають змогу сформулювати мету статті, яка полягає в наступному: на тлі загальних науково-дослідних тенденцій англійської гуманістики другої половини XIX — межі XIX–XX ст., актуалізовані ті ідеї та концепції, котрі призвели до становлення «естетизму», «неопозитивізму» й «виховання мистецтвом», що, по-перше, стимулювало діалог з науковцями європейських країн, а по-друге, сприяло виробленню критеріїв об'єктивної оцінки таких потужних засобів культуротворення як кінематограф, — його «народження» датується 1895 р., — та авангардизм, початковий етап розвитку якого позначений низкою естетико-художніх експериментів.

Слід зазначити, що сьогодні англійська гуманістика другої половини XIX ст. сприймається явищем досить складним і суперечливим, оскільки в означений період достатньо рівнозначно розвиваються такі її напрями, як філософський, соціологічний, естетичний, психологічний та морально-етичний. Об'єктом окремої уваги має виступати і мистецтвознавчий напрям, оскільки в умовах даного періоду працював Дж. Р'оскін — видатний англійський теоретик мистецтва та художній критик.

При цьому потрібно враховувати своєрідну динаміку їх «входження» в тогочасний інтелектуальний простір Англії. Практично усі науковці, хто аналізує цей період, наголошують на значенні німецького романтизму як системи поглядів, що панувала у просторі європейського гуманітарного знання. Після трагічної смерті у 1824 році лорда Байрона — найвидатнішого представника європейського літературного романтизму, його англійська модель стала радше фактом історії, ніж активним стимулятором творчого руху. В такій історичній ситуації англійська гуманістика, швидше, ніж це було в інших країнах, почала окреслювати «авторське проблемне поле», яке і дало їй можливість досить швидко набути рис самобутності й помітно розширити дослідницький простір, в якому змогли професійно реалізуватися представники різних гуманітарних наук.

Спробуємо, спираючись на засади хронологічного підходу, реконструювати «авторське проблемне поле» англійської гуманістики другої

половини XIX ст., яке формувалося науковцями, котрі зазвичай намагалися працювати у кількох теоретичних напрямках.

На нашу думку, серед тогочасних персоналій, життєво-творчий шлях котрих повністю вкладається в період другої половини XIX ст., слід назвати Томаса Гілла Гріна (1836–1882) — оксфордського професора, неогегельянця, прихильника розгляду філософських ідей крізь морально-етичну призму. Саме Т.-Г. Грін започаткував практику «межевого» аналізу, коли складні світоглядно-буттєві проблеми досліджуються на перетині двох або більше гуманітарних наук. Прикладом такої манери філософування може слугувати дослідження Гріна «Пролегомени до етики» (1883), що вийшло друком після раптової смерті автора.

У своїй праці філософ спробував гармонізувати суб'єктивний ідеалізм з мораллю та волею, інтерпретувавши мораль як самовизначення індивідуалізованої волі. Подібна конструкція, штучна сама по собі, додавала небагато чого до теоретичних пошуків англійських неогегельянців, позиція яких, у другій половині XIX ст., була досить впливовою. Оскільки у нашій статті «Теоретичний потенціал “Принципів мистецтва” Р. Дж. Коллінгвуда: досвід сучасної інтерпретації» (2020) окреслено позицію Б. Бозанкета (1848–1923), Ф.-Г. Бредлі (1846–1924) та Р. Дж. Коллінгвуда (1889–1943) — відомих філософів, які розвивали власні ідеї, враховуючи вимоги школи «абсолютного ідеалізму», що була англійською модифікацією неогегельянства, ми лише фіксуємо їх прізвища задля підтвердження популярності неогегельянства в філософському просторі тогочасної Англії.

Т.-Г. Грін посідає особливе місце в гуманістиці означеного періоду, оскільки він очолював коло англійських філософів, які не прийняли теоретичних засад французького позитивізму, виступаючи послідовними критиками ідей Огюста Конта (1798–1857). Проте на англійських теренах другої половини XIX ст. було чимало прихильників позитивізму і стан як теоретичної полеміки, так і глибокої прірви в професійному середовищі був типовим для тогочасної гуманістики.

У такому суперечливому просторі розпочинає наукову кар'єру, сфокусовану на філософсько-соціологічному та естетичному напрямках, Герберт Спенсер (1820–1903), котрий успішно займався філософією, соціологією, психологією, естетикою, реалізуючи власні дослідження на перетині кількох наук.

Теоретична позиція Спенсера формувалася під впливом і в оточенні Т. Гекслі, Дж. Еліота,

С. Мілля, які були прихильниками позитивізму. Г. Спенсер, вочевидь, поділяв засадні ідеї цієї філософської концепції, роблячи водночас наголос на еволюціонізмі та лібералізмі, намагаючись «вибудувати» біо-соціальний паритет. У логіці такого ставлення до шляхів розвитку як людини, так і суспільства, він вводить у теоретичний ужиток поняття «рівновага», що має, на думку філософа, відбивати паритет між прогресивним та консервативним, добрим і злим, красивим і потворним. Принагідно зазначимо, що спроби Г. Спенсера працювати у кількох напрямках, залучаючи до аналізу матеріал різних гуманітарних наук, мали цілком прагматичний характер, оскільки він упродовж кількох десятиліть наукової роботи розробляв засади «синтетичної філософії» — систему контраргументів французькому позитивізму.

У напрацюваннях Г. Спенсера значне місце посідають проблеми мистецтва, зокрема, широке коло питань, пов'язаних з його походженням. Як відомо, Г. Спенсер був автором теорії «надлишкової енергії», що досить логічно входила у контекст «органічної школи соціології», яку він заснував. Походження мистецтва Г. Спенсер пояснював поступовим накопиченням у тілі «доісторичної людини» енергії, яку не поглинав процес виживання: ця енергія знаходила вихід у різних формах художньої діяльності. Такі теоретичні засади спричинилися до абсолютизації фактора «гри», носієм якого і є мистецтво. Отже, згідно з поглядами Спенсера, перші скульптурні експерименти давньої людини, її спроби за допомогою власного тіла опанувати танцювальні рухи, її малюнки на скелях, музичні ритми, — це модифікації «надлишкової енергії».

Англійський філософ був одним з небагатьох тогочасних теоретиків, хто пов'язував мистецтво з соціологією, а не з естетикою, однак такий шлях давав змогу охопити незначну частину естетичного знання. Коли ж Г. Спенсер долучився до аналізу проблеми краси, то, по суті, не зміг запропонувати чогось принципово нового, а модернізував окремі тези давньогрецьких філософів: красу він осмислював, спираючись на потенціал «калокагатії» (грецьк. *kalos* — красивий та *agathos* — добрий, морально досконалий). Моральнісним аспектом краси Спенсер замінив сократівський фактор «користі». Внаслідок подібних «дослідницьких операцій» спенсерівська «краса», з одного боку, завжди моральна, а з іншого — позбавлена будь-якої практично-прагматичної «цінності».

Слід наголосити, що впродовж 70–80-х років XIX ст. монографії Г. Спенсера «Користь і краса» (1854), «Засади психології» (1855), «Основні

начала» (1862), «Засади етики» (1879–1883) хоча і матимуть широкий розголос на європейських теренах, проте будуть оцінюватися по-різному. Найбільш критично до його естетико-мистецтвознавчої позиції поставляться німецькі фахівці, зокрема, Ернст Гроссе (1862–1927) та Карл Бюхер (1848–1930), котрі займалися широким колом проблем, пов'язаних з походженням мистецтва і не поділяли ані теорії «надлишкової енергії», ані спрощеної інтерпретації умов життя «доісторичної» людини. Французькі ж психологи, навпаки, шукатимуть у працях Г. Спенсера аргументи для підтвердження власних ідей.

Український естетик Д. Кучерюк, аналізуючи тези монографії «Елементи психології» (1890), автором якої був французький філософ та психолог Жорж Фонтенрив (1852–1917), наголошував на значенні, окрім «уяви чи образу-пам'яті», ще й своєрідної надбудови — «внутрішнього образу в свідомості індивіда» (1, 167). Концепція «надбудови» образу належить Ж. Фонтенриву, котрий у свою чергу посилався на Г. Спенсера, який називав відчуття «сильним станом», а образ — «слабким станом». Загальний висновок англійського теоретика був таким: образ становить своєрідний «"контур" щодо відчуттів» (2, 36–37).

Д. Кучерюк, деталізуючи тези «Спенсера–Фонтенрива» артикулював, що в контексті варіацій образу, «подробиці і другорядні деталі тут можуть втратитися. Залишається обрис, нагадування» (1, 167). Слід наголосити, що розмисли стосовно вкрай складної природи «образу» цих двох науковців, котрі представляли різні європейські країни, до сьогодні містить певний теоретичний потенціал, зокрема, ідею можливого «контур» відчуттів. Прикладів «творчого діалогу» франко-німецьких теоретиків із Спенсером чи його спадщиною можна навести чимало, що засвідчує певну цілісність тогочасного європейського простору, в який англійська гуманістика «входила» повноправним структурним елементом.

Суголосними ідеям «синтетичної філософії» були теоретичні розвідки Гранта Аллена (1848–1899), Олександра Бена (1818–1903) та Едуарда Баллоу (1888–1934), котрі значною мірою «рухалися» у логіці спенсерівської теоретичної моделі, наслідуючи досвід опрацювання складних проблем на перетині кількох гуманітарних наук. Так, дослідницькі інтереси Г. Аллена відштовхуються від фізіології та психології. Позитивно відповівши на запитання, чи можуть фізіологічні подразнення викликати естетичне почуття, він, певним чином, підпорядкував естетичне фізіологічному.

Враховуючи рівень розвитку психології у 70–80-х рр. XIX ст., можна стверджувати, що Г. Аллен був достатньо творчим дослідником, авторські ідеї якого випереджали загальний рівень тогочасного психологічного знання. Підтвердженням цього є, наприклад, підсилений інтерес теоретика до «чуттів» людини, які виступають підґрунтям «почуттів». У поле зору Г. Аллена потрапляють такі «чуття», як зір і слух, що їх він відокремлює від інших, надаючи їм статусу інтелектуальності, а це «піднімає» їх над загальною біологічною суттю інших «чуттів».

У контексті зазначеного, доцільно згадати і книгу «Око слухає» Поля Клоделя (1868–1955) — відомого французького релігійного письменника, драматурга, есеїста та мистецтвознавця, який у 1935 р., аналізуючи голландський живопис, зазначав: «Вражає повільність, з якою тон, проходячи крізь безкінечну низку нюансів, закріплюється у лінії та формі. Простір вступає в союз з порожнечою, вода на безкрайній рівнині приманює до себе хмари. І поступово починаєш бачити — я ледве не сказав “чути” — як із цієї змови стихій народжується якась горизонтальна мелодія...» (3, 12). Тож на межі XIX — XX ст. англо-французькі науковці впритул підійшли до розуміння, з одного боку, особливого статусу «чуттів» зору і слуху, а з другого — їх здатності до взаємодії, котра включає і компенсаційну функцію, теоретичний потенціал якої тоді ще не був повністю досягнутий.

Слід визнати, що стосовно конкретних естетичних проблем Г. Аллен безпомилково співвідносив їх з уже напрацьованою історико-естетичною традицією. У цьому конкретному випадку він сфокусував увагу на наріжній ідеї Іммануїла Канта (1724–1804) щодо «незацікавленості» естетичного почуття, яке, на його думку, виступає як найбільш віддалене від прагматично-корисних вимірів. Ідея «незацікавленого» характеру естетичного почуття активізувала інтерес Г. Аллена до проблеми сприймання художнього твору, що має корегуватися його рівнями. Ідею розшарування твору задля повноцінного сприймання, можна було б оцінити як продуктивну, проте теоретик її остаточно не обґрунтував.

У 1887 р. друком виходить основна праця Г. Аллена «Фізіологічна естетика», в якій послідовно відбилися «за» і «проти» його теоретичних пошуків, означені нами. Слід визнати, приклад із спадщиною Г. Аллена демонструє це досить виразно, що наукова новизна, яка впродовж другої половини XIX — початку XX ст. окреслювалася на теренах англійської гуманістики, не залишала

байдужими тих, хто у цей час опікувався гуманітарними проблемами.

Так, до наукових розвідок Г. Аллена досить скептично поставився Р. Дж. Коллінгвуд, котрий, аналізуючи проблему як художньої творчості, так і створення художнього твору, висунув три варіанти пояснення означених процесів, поставивши на останнє місце роль фізіологічного фактора. Коллінгвуд (монографія «Принципи мистецтва» вийшла друком у 1938 р.) наголошував, що серед «психологізуючих фізіологів минулого століття» Аллен залишається найбільш послідовним представником цієї тенденції (4, 123–125). Принагідно зауважимо, що на початку XXI ст. українські науковці Н. Жукова, Т. Ємельянова, Т. Кривошея дещо інакше ставляться до «Фізіологічної естетики» Г. Аллена, актуалізуючи як феномен «низової естетики», так і потенціал «гастики» — «естетосфери повсякденності».

У коло тих, хто працював паралельно з Г. Спенсером і, значною мірою, поділяв його погляди, слід включити й О. Бена — англійського філософа, психолога, педагога шотландського походження. Вийшовши з робітничого середовища, він зробив досить вдалу як наукову, так і педагогічну кар'єру, отримавши звання професора і посаду лорда ректора Абердинського університету (5).

Теоретичні інтереси як Г. Спенсера, так і більшості з його наукового оточення, збігалися на теренах «асоціативної психології», яка своїм корінням сягає часів Античності. Перші спроби введення поняття «асоціація» в теоретичний ужиток пов'язані з науковими нотатками Аристотеля, відомими під назвою «Сни й бадьорість», де грецький філософ стверджував, що асоціації ідей виникають внаслідок: а) подібності — предмети чи явища мають однакові якості; б) близькості — події чи явища відбуваються в один і той самий час; в) контрастності — предмети і явища протистоять одне одному.

Пізніше, філософ Девід Гартлі (1705–1757) закріпив поняття «асоціативна психологія» на теренах англійської гуманістики, що започаткувало досить активне осмислення вже в умовах другої половини XIX ст. широкого кола проблем, дотичних до «асоціативної психології». Сьогодні «асоціанізм» — термін, який вживається паралельно з «асоціативною психологією» — це сукупність психологічних концепцій та шкіл XVIII–XIX ст., в яких асоціація вважалась головним або навіть єдиним механізмом роботи свідомості (6).

Власну високу оцінку потенціалу «асоціативної психології» намагався виявити і О. Бен у таких

працях, як «Почуття та інтелект» (1859), «Душа і тіло» (1873), «Виховання почуттів» (1878), популяризуючи ідеї цього зрізу психологічної науки на сторінках заснованого ним журналу «Mind» (1876).

Реконструюючи процеси, що ними була позначена англійська гуманістика другої половини XIX-початку XX ст., не можна оминати увагою постать Едуарда Баллоу — психолога, естетика та лінгвіста, який фахівцями з історії європейської естетики «зараховується» до авторів так званої концепції «психічної дистанції».

Слід наголосити, що її основні засади представлені в праці Е. Баллоу «"Психічна дистанція" як фактор в мистецтві і як естетичний принцип», наріжним завданням якої є, з одного боку, визначення поняття «дистанція», а з іншого, об'єднавши мистецтво та естетику, трансформація їх у сферу сприймання художнього твору. Оскільки обриси проблеми сприймання наявні у наукових розвідках низки інших англійських гуманітаріїв, Е. Баллоу мав упродовж 20–30-х рр. XX ст. запропонувати якийсь новий підхід до означеної проблеми, що, як стане очевидним згодом, досить виразно позначиться на естетико-мистецтвознавчих шуканнях XX — початку XXI ст.

Нашу тезу підтверджує монографія українського культуролога К. Станіславської «Мистецько-видовищні форми сучасної культури» (2012), на сторінках якої артикульовані художні новації — «інсталяція», «вулична інсталяція», «графіті», «перформанс», «флешмоб», «боді-арт», «муралізм», «піщана анімація», у контексті яких традиційний шлях сприймання мистецького твору деформується і вимагає від реципієнта певної психо-фізіологічної корекції (7).

Повертаючись до постаті Е. Баллоу, слід акцентувати, що він, опрацювавши поняття «дистанція», достатньо аргументовано накреслив «дійсну просторову дистанцію, тобто дистанцію між твором мистецтва і глядачем, або уявну просторову дистанцію, тобто дистанцію, представлену в самому творі» (8, 120), що надало проблемі сприймання нового імпульсу.

На нашу думку, пояснюючи феномен «дистанції», англійський теоретик досить вдало використав образ «туману», який може сприйматися як природне явище, що заважає людині, призводить до загибелі кораблів, не дає можливості зорієнтуватися у просторі. Наразі, саме той «туман» є для поета романтичною насагою, створюючи специфічну ауру для багатьох сентиментально налаштованих особистостей.

Ідея «дистанції» не була авторським відкриттям Е. Баллоу, оскільки в історії естетики фігурувала в наукових розвідках Фрідріха Шіллера (1759–1805), сприймаючись сучасниками радше як метафорична, ніж теоретична. Безперечною заслугою Е. Баллоу була його спроба раціоналізувати «дистанцію», надавши їй понятійного статусу, що дало змогу теоретикові представити сприймання мистецтва як вкрай складний процес «руху свідомості»: від ототожнення себе з об'єктом до відсторонення від нього. Зрештою, ідея «дистанції» мала сформувані умовну «цілісність», де одночасно співіснують, «працюючи на процес сприймання». раціональне, емоційне, індивідуальне та загальне. Слід констатувати: якщо сучасники визнали теорію «дистанції» Ф. Шіллера «метафоричною», то нам видається можливим назвати модель Е. Баллоу «фантастичною».

Проте інші психолого-естетичні ідеї Баллоу цілком раціональні й потребують подальшого аналізу: вивчення природи кольору, увага до матеріалу художнього твору та увага до необхідності наявності естетичного компонента в різних сферах життя суспільства.

Усі персоналії, наукові ідеї котрих були нами розглянуті, сповідували принцип «межевого аналізу», сучасна гуманістика, як відомо, спирається на поняття «міжнауковий» чи «міждисциплінарний», аналізуючи складні проблеми на перетині кількох гуманітарних наук. Наразі наголосимо, що англійська гуманістика другої половини XIX — початку XX ст. досить плідно розвивала і мистецтвознавчий напрям, який формувався на перетині складових елементів цієї науки, а саме: історії, теорії мистецтва та художньої критики.

Цей напрям гуманістики представлений, передусім, Джоном Рьоскіним (1819–1900) — відомим англійським мистецтвознавцем, котрий, на думку О. Оніщенко, «виконав функцію теоретика та натхненника "братства прерафаелітів"». Аналізуючи теоретичні позиції Рьоскіна, українська дослідниця, зокрема, звертає увагу на зацікавлене ставлення французького психолога Макса Нордау (1849–1923) як до постаті Рьоскіна, так і до його впливу на художнє світоставлення англійців (9, 307).

Як відомо, початковою тезою теоретичних розмислів англійського мистецтвознавця була ідея «кризи мистецтва», крізь призму якої він розглядав мистецтво XIX ст. Саме ця криза і спонукала Дж. Рьоскіна виокремити «без» чи «поза» кризовий період в історії європейської культури. Ним, на думку теоретика, є доба Відродження, що дала світові геніїв, які «розкріпачували» почуттєвість

людини і давали їй змогу по-новому подивитися на навколишній світ. Слід наголосити, що в спадщині Дж. Рьоскіна достатньо повно представлена естетична проблематика, а саме: феномени почуття, смаку та ідеалу.

Як зазначає О. Оніщенко, нагальною потребою Дж. Рьоскін вважав розроблення «понятійно-категоріальної системи, яка сприяла б удосконаленню тезаурусу конкретної науки і водночас відкрила б можливість для активізації міждисциплінарного зв'язку через запровадження інтегральних категоріальних структур» (9, 309). Реалізуючи цю потребу, Дж. Рьоскін вводить у теоретичний ужиток поняття «патетична емоція», яке мало б розширити зміст класичного естетичного поняття «піднесене» та надати поштовх до подальшого з'ясування природи краси.

У межах мистецтвознавчого напрямку Дж. Рьоскін значно виразніше використовує потенціал естетики, ніж, наприклад, психології, що було традиційним для англійської гуманістики. Означена тенденція простежується як в одній з перших його праць «Прерафаелітизм» (1851), так і у працях пізнього періоду, а саме: «Лекції про мистецтво» (1870) та «Художній вимисел: прекрасне і потворне» (1880).

Значним підсиленням мистецтвознавчого напрямку в англійській гуманістиці стане факт появи кінематографа — виду мистецтва, який потужно заявив про себе на межі XIX–XX ст., та авангардизму, що під впливом новаторських пошуків французьких митців мав певний розголос на англійських теренах. Наразі, скандального успіху, подібного французькому, у перше десятиліття XX ст. англійські авангардисти не мали: авангардистські експерименти блокувалися повагою до традицій, загальним англійським консерватизмом і авторитетом мистецтвознавчої школи.

Принципово іншою була ситуація, що супроводжувала становлення кінематографа. Слід наголосити, що англійська кінематографія мала не менш значні, порівняно з французами, здобутки у перші роки розвитку нового виду мистецтва. Тож склалося так, що сьогодні французи брати Люм'єр відомі значно більшій аудиторії, ніж англієць Вільям Фріз-Грін, «котрий ще у 1889 році», тобто значно раніше інших винахідників, «продемонстрував фільм тривалістю в кілька хвилин». А вже 26 березня 1896 року у лондонській залі «Олімпія» відбувся перший сеанс фільмів знятих Робертом Вільямом Поллом (1869–1943) — режисером, який стояв біля витоків німого англійського кінематографа (10,

9–10). Разом з першими фільмами почали розвиватися кінокритика, а пізніше теорія кіно, що стало потужним доповненням англійської гуманістики.

Отже, процеси, котрі відбувалися на теренах англійської гуманістики впродовж другої половини XIX — початку XX ст. стали тлом для формування трьох важливих науково-теоретичних тенденцій — «естетизм», «неопозитивізм», «виховання мистецтвом», що відіграли потужну роль в утвердженні гуманістичного начала тогочасної європейської культури. Означені тенденції потребують самостійного аналізу, що ми і плануємо зробити у нашій подальшій роботі.

Тож матеріал, розглянутий у статті, дає підстави зробити наступні висновки:

1. Зазначено, що англійська гуманістика другої половини XIX — початку XX ст. розвивалася у кількох напрямках, активно використовуючи принцип «межевого аналізу» (Т.-Г. Грін), поєднуючи низку гуманітарних наук у процесі дослідження складних проблем. Така тенденція мала і позитивні наслідки, одна сфера знання доповнювала дослідницький простір іншої, і негативні — «межевий аналіз» подекуди «розчиняв» зміст конкретної гуманітарної сфери.

2. Наголошено, що в полі зору англійських гуманітаріїв знаходилися як проблеми, що спиралися на певні традиції національної гуманістики, так і принципово нові, осмислення яких формувало зв'язки з теоретичними пошуками представників інших європейських країн: походження мистецтва, співвідношення естетичного, морального та психологічного, «психічна дистанція» та ін. До того ж аргументовано, що англійська гуманістика окресленого у статті періоду вимагає застосування персоналізованого підходу.

3. Показано, що намагання англійських теоретиків зберігати у дослідницькому просторі теоретичний паритет, не виправдалися, деформуючись у бік естетико-психологічного аналізу, коли соціологія і фізіологія містяться, по суті, на маргінесах. Не знайшла широкої підтримки й ідея «синтетичної філософії». Проте у перші десятиліття XX ст. свої позиції в європейському культурному просторі закріпила філософія позитивізму завдячуючи англійській моделі неопозитивізму.

Джерела та література

1. Кучерюк Д. Ю. Семіологія мистецтва: художній образ, символ, знак. Естетика: підручник. Колектив авторів за заг. ред. Л. Т. Левчук. Вид. 3-тє, доповн. і перероб. — Київ: Центр учбової літератури, 2010. С. 165-197.

2. Фонсегрив Жорж. Элементы психологии: монография ; общ. ред. П. П. Соколова. Моск. губерния: Типография Сергиева-Посада, 1906. XVI. 384 с.
3. Клодель Поль. Глаз слушает: монография. Перев. с франц. А. Ф. Кулиш. Харьков: Фолио, 1995. 246 с. : ил.
4. Коллингвуд Р. Дж. Принципы искусства: монография. Перев. с англ. А. Г. Ракина под ред. Е. И. Стафьевой. Москва: «Языки русской культуры», 1999. 328 с.
5. Бэн Александр. [Электронный ресурс]. URL: [www/krugosvet.ru](http://www.krugosvet.ru) > [psihologiya_i_pedagogika](http://www.krugosvet.ru) > BEN _ ALEKSANDOR
6. Ассоциативная психология.— [Электронный ресурс]. URL: www.grc-eka.ru > [eto](http://www.grc-eka.ru) > [associativnaya psixologiya](http://www.grc-eka.ru)
7. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. Київ: НАКККіМ, 2012. 320 с. : іл.
8. Баллоу Эдвард. «Психическая дистанция» как фактор в искусстве и как эстетический принцип: монография. Современная книга по эстетике: антология. Москва: Искусство, 1957. С.120-446.
9. Оніщенко О. І. Художня творчість: досвід естетичного аналізу. Естетика: підручник. Колектив авторів за заг. ред. Л. Т. Левчук. Вид. 3-тє доповн. і перероб. Київ: Центр учбової літератури, 2010. С. 267-313.
10. Трутко И. И. От пионеров до рассерженных. Кино Великобритании: сборник статей. Москва: Искусство, 1970. С. 9-61.
11. Tsentr Navchalnoi Literaturey (Educational Literature Centre), pp. 165-197 [in Ukrainian].
2. Fonsegrive, George (1906). Elements of Psychology: a monograph. Moscow Province, Tipografiia Serhieva Posada (Sergiev Posad Printing House). 384 [in Russian].
3. Claudel Paul (1995). The eye listens: a monograph. Trans. by A. F. Kulish. Kharkiv, Folio. 246 [in Russian].
4. Collingwood R.G. (1999). The Principles of art: a monograph. Translated from English by A.G. Rakin, edit by E.I. Stafieva. Moscow, Yazyki Russkoi Kultury (Languages of Russian Culture). 328 [in Russian].
5. Aleksandor Ben. [Electronic source]. Retrieved from: [www/krugosvet.ru](http://www.krugosvet.ru) > [psihologiya_i_pedagogika](http://www.krugosvet.ru) > BEN _ ALEKSANDOR [in Russian].
6. Associative psychology. [Electronic source]. Retrieved from: www.grc-eka.ru > [eto](http://www.grc-eka.ru) > [associativnaya psixologiya](http://www.grc-eka.ru). [in Russian].
7. Stanislavska K.I. (2012). Artistic and entertaining forms of modern culture: a monograph. Kyiv, National Academy of Culture and Arts Management edition. 320 [in Ukrainian].
8. Bullough Edward. (1957). Psychical Distance as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle: a monograph. Contemporary Book on Aesthetics: Anthology. Moscow, Iskustvo (pp.120 – 446) [in Russian].
9. Onishchenko O.I. (2010). Artistic creativity: the experience of aesthetic analysis. Aesthetics: a textbook. Kyiv, Tsentr Navchalnoi Literaturey (Educational Literature Centre) (pp. 267- 313) [in Ukrainian].
10. Trutko I. I. (1970). From pioneers to the angry. UK Cinema: a collection of articles. Moscow, Iskustvo (pp. 9-61) [in Russian].

References

1. Kucheriuk, D.Y. (2010). Art semiology: artistic image, symbol, sign. Aesthetics: a textbook. Revised 3d ed. Kyiv,

ДІЯЛЬНІСТЬ ЧЕРНІГІВСЬКОГО ВІДДІЛУ «СОЮЗУ УКРАЇНОК» У КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ВІПРОДЖЕННЯ ЧЕРНІГІВЩИНИ КІНЦЯ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

У статті досліджено діяльність Чернігівського відділу «Союзу Українок» у контексті розвитку українського гуманітарного простору Чернігівщини. Вивчена діяльність і з'ясовано внесок у національний культурний рух 1990–2014 рр. однієї з ключових постатей мистецького життя регіону заслуженої артистки України Р. Решетнюк як голови Чернігівського відділу «Союзу Українок».

Ключові слова: національна культура, демократичний жіночий рух, Чернігівський регіон, «Союз Українок», Р. Решетнюк.

The article investigates the activity of the first democratic women's organization of the border of the 20th-21st centuries in the Left-Bank Ukraine. Chernihiv Branch of the «Ukrainian Women's Union» analyzed the main directions of its activity in the context of the processes of Ukraine independence renaissance, the development of the Ukrainian humanitarian space of Chernihiv region. The contribution of the leading figure of the artistic life of the region R. Reshetnyuk as the head of the Chernihiv Branch of the «Ukrainian Women's Union» in the national cultural movement of 1990–2014 has been clarified.

Keywords: national culture, women's democratic movement, Chernihiv Region, «Ukrainian Women's Union», R. Reshetnyuk.

В статье исследована деятельность Черниговского отдела «Союза Украинки» в контексте развития украинского гуманитарного пространства Черниговщины. Изучена деятельность и обобщен вклад в национальное культурное движение 1990–2014 гг., осуществлённый одной из ключевых фигур культурной жизни региона, заслуженной артисткой Украины Р. Решетнюк как главой Черниговского отдела «Союза Украинки».

Ключевые слова: национальная культура, демократическое женское движение, Черниговский регион, «Союз Украинки», Р. Решетнюк.

Постановка проблеми. Кінець 80-х — початок 90-х рр. ХХ ст. в Україні означився піднесенням національно-культурного руху, обумовленого демократизацією суспільства. Серед багатьох громадських організацій, що почали діяти у той час, значний внесок у розвиток українського гуманітарного простору здійснив «Союз Українок» (далі — СУ). Відомо, що СУ був утворений у 1921 р. на Львівському з'їзді, що зібрав «делегаток від різних жіночих організацій Галичини, Волині, Буковини, а також з Відня, Праги та Варшави» [5, 4]. На західноукраїнських землях СУ припинив своє існування після їх приєднання до УРСР, але продовжив діяльність у діаспорі. На-

передодні здобуття незалежності у 1989 р. було відновлено СУ у Львові. Дуже швидко відділи організації виникли в усіх регіонах України. Їх появу можна розглядати як суспільну відповідь на бездіяльність Комітету радянських жінок, що був «єдиним виразником проблем жіноцтва і покійно дивився на найстрашніший злочин тоталітарної системи — Чорнобиль. Мовчав, коли наші діти, оголені під стронцієвим сонцем, ішли у смертельному танку перед трибуною можновладців; закликали до засудження ОУН і УПА, забувши про осудження дій Комуністичної партії» [6, 9]. Першою у Лівобережній Україні демократичною жіночою організацією став Чернігівський відділ

«Союзу Українок» (далі — ЧВСУ), заснований у 1990 р. Багатогранна діяльність відділу, якому належить пріоритетна роль у відновленні національного гуманітарного простору Чернігівщини, ще не стала предметом вивчення культурологів і мистецтвознавців, що обумовлює *актуальність* теми дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Грунтовне вивчення жіночого руху України порубіжжя ХХ–ХХІ ст. здійснено Я. Фрондзей [17]; організаційні форми буття «Союзу Українок» у діаспорі дослідили Н. Даниленко, Л. Довгаль [9; 11]; значення жіночого руху у процесах українського державотворення кінця ХХ ст. висвітлено Н. Дармограй, А. Стахневич, О. Ярош [10; 16; 19]. Регіональна специфіка діяльності «Союзу Українок» представлена переважно у працях, присвячених соціокультурному життю західноукраїнських земель до кінця 1930-х рр. [12; 15]. Особливості появи і функціонування «Союзу Українок» у Лівобережній Україні, зокрема на Чернігівщині, не стали предметом вивчення, що обумовлює *наукову новизну* обраної теми дослідження.

Мета статті — з'ясування внеску Чернігівського відділу «Союзу Українок» у процес національно-культурного відродження Чернігівщини.

Виклад основного матеріалу. Своєю появою Чернігівський відділ «Союз Українок» завдячує заслуженій артистці України Раїсі Іванівні Решетнюк (1948–2014). Випускниця театрознавчого факультету Державного інституту театрального мистецтва УРСР ім. І. Карпенка-Карого, артистка Чернігівської обласної філармонії, співзасновниця Чернігівської міської «Просвіти», членкиня Конгресу українських націоналістів, вона була однією з провідних учасників «буремних подій становлення української державності 1989–1992 років» [8, 206]. Перебуваючи влітку 1990 р. на гастролях у канадській провінції Альберти, Р. Решетнюк від місцевих українок дізналася про найавторитетнішу громадську організацію «Союз Українок» та її велику роль у національно-культурному житті материкової України у період між двома світовими війнами й українців діаспори у другій половині ХХ ст. Після повернення з Канади у липні 1990 р. Р. Решетнюк провела творчу зустріч з містянами, на якій розповіла про свої виступи, життя канадських українців і діяльність «Союзу Українок», представила присутнім відеофільм про Голодомор, який отримала від директора Канадського інституту українських студій Б. Кравченка. Наприкінці зустрічі Р. Решетнюк звернулася до присутніх жінок з пропозицією створити

Чернігівський відділ «Союзу Українок». Стати союзнянками дали згоду десять чернігівок, серед яких були представниці родин політичного в'язня Л. Лук'яненка та письменника М. Коцюбинського [18, 209]. З часу заснування ЧВСУ активно включився у відродження Української Православної церкви Київського патріархату (далі — УПЦ КП) як однієї зі складових національної самосвідомості й культури. Чернігівські союзнянки були серед тих, хто ініціював відновлення богослужінь у храмі Святої Великомучениці Параскеви-П'ятниці ХІІ ст., яка довгі роки мала статус музейної установи. За згадкою учасників молитовного стояння, перші літургії відбувалися під замкненими дверима церкви [7, 64]. Переконавшись у невідворотності прагнень національно свідомих українців мати свою церкву, обласна влада передала храм УПЦ КП. При освяченні храму, що став кафедральним собором новоутвореної єпархії, голові ЧВСУ Р. Решетнюк було доручено нести ікону св. Параскеви у хресній ході, що засвідчило вагомість внеску союзнянок у відновлення українського православного церковного руху Чернігівщини.

Важливою складовою просвітницької роботи ЧВСУ було відродження й пропагування народних звичаїв. Ще до появи ЧВСУ Р. Решетнюк ініціювала проведення у Чернігові у 1989 р. свята Івана Купала, яке збило фольклорні колективи з усієї області, засвідчивши суспільну зацікавленість у поверненні до традиційної народної культури. Членкині ЧВСУ здійснювали фольклорні експедиції, де збирали матеріали, свідчення, спогади про стародавні звичаї та обряди, працювали у бібліотеках і архівах. Для популяризації народної обрядовості серед широкої аудиторії ЧВСУ утворив Обрядовий співочий гурт, де «не лише співали, пританцювали, словом і мелодією розважали й тішили людей, а ще й по-мистецьки просто, вибагливо та дохідливо відтворили не одну звичаєво-обрядову сцену <...>, що сповнені і глибокого повчального змісту, і високої народної моралі» [14, 4]. Впродовж 1990–2014 рр. ЧВСУ представляв чернігівцям народні й християнські свята Івана Купала, Трійці, «Обливаний понеділок», «Водіння Куста», Покрови, святого Миколая, Маланки й Василя, Калити, Колодія, Різдвяний вертеп і Великодні забави тощо.

З обрядовими діями союзнянки відвідували навчальні заклади, зокрема, «здійснили десант до учнів Чорнобильської зони — в Карпилівську середню школу та Остерський Будинок школяра. Діти побачили тоді обряд свята Миколая — захисника дітей, отримали подарунки, сироти — грошову до-

помогу» [18, 210]. Окрім народних пісень, Обрядовий гурт виконував стрілецькі пісні та пісні часів УПА, «у цьому колективі народжуються і нові пісні, твориться нова українська душа» [18, 210].

З 1991 р. ЧВСУ організовував загальноміські святкування Дня Матері, що на державному рівні було визнано лише у 1999 р. Ці заходи ЧВСУ набули міжнародного розголосу: у 1996 р. їх було висвітлено у часописові «Союзу Українок» Америки «Our Life»: «відбулося величаве Свято Матері в Чернігові <...> Ініціатором свята була Раїса Решетнюк, член міської Ради та голова “Союзу Українок” Чернігова. Вона провела підготовку до свята серед державних та суспільних організацій міста і околиць, наголошуючи, чим воно відрізняється від тих свят, до яких населення України звикло. Підготовка повністю вдалася» [2, 13].

Провідним напрямом діяльності ЧВСУ стало повернення із забуття та популяризації у регіоні імені й творчого спадку С. Русової — уродженки Чернігівщини, однієї з провідних постатей національно-визвольних змагань України, видатної представниці всесвітнього українського жіночого руху. Наприкінці літа 1991 р. на координаційній раді «Союзу Українок» у Києві перед ЧВСУ було поставлено завдання забезпечити умови для візиту нащадків С. Русової на Чернігівщину та сприяти проведенню там урочистостей з нагоди 135-річчя від дня народження видатної землячки. 30 вересня 1991 р. до Олешні прибули з США, Канади, Росії, Чехії члени родини С. Русової, артисти обласної філармонії, посадовці, науковці з Києва, Чернігова, Ніжина. Відбулася потужна мистецька акція «Софіїн день», в ході якої було встановлено й урочисто відкрито пам'ятний знак діячці. Згадуючи візит в Україну, онука С. Русової Н. Ліндфорс-Михалевич зазначала: «були ми в Чернігові, Ріпках і в селі Олешні, в нашому родовому обійсті. <...> Союзняки наші молодці! Дуже гарно все зорганізували» [3, 10].

Під час проведення урочистостей у Олешні була висловлена думка про присвоєння імені С. Русової місцевій загальноосвітній школі, що згодом спричинило «жорстке й безкомпромісне протистояння <...> реакційний опір місцевої влади, інтелігенції та деяких громадян Олешні» [13, 7]. Рух за присвоєння Олешнянській школі імені С. Русової очолила Р. Решетнюк — «невтомний двигун Чернігівського Союзу Українок» [1, 13]. Для проведення серед селян роз'яснювальної роботи про С. Русову ЧВСУ 2 став здійснювати поїздки до Олешні з обрядовими діями, українськими мистецькими програмами, лекціями про

життя С. Русової, дарували видання її праць» [7, 85]. Два роки тривала науково-просвітницька та мистецька діяльність ЧВСУ щодо пропагування духовного спадку С. Русової на її малій батьківщині, що увінчалася прийняттям урядової Постанови № 796–93-п «Про присвоєння імені Софії Русової Олешнянській середній загальноосвітній школі Ріпкинського району» від 23 вересня 1993 р.

У 1996 р. у міжнародній пресі було оголошено про ініціативу ЧВСУ «поставити пам'ятник Софії Русовій, котра своїм просвітительським піклуванням про українську дитвору може послужити моделлю матері, що дбає про розвиток своїх дітей» [2, 13]. У 2016 р. ЧВСУ встановив погруддя С. Русової (скульптор П. Пікуль) на подвір'ї Ріпкинської гімназії, що названа її ім'ям.

ЧВСУ урочисто відзначав усі пам'ятні дати, пов'язані з С. Русовою. Протягом 1996–2014 рр. літературно-музичні програми, створені Р. Решетнюк за книгою С. Русової «Мої спомини», не сходили зі сцени філармонії. Вони демонструвалися у населених пунктах Чернігівщини, пов'язаних із С. Русовою, усіх школах Чернігова, де Р. Решетнюк розповідала про життєтворчість діячки, дарувала бібліотекам, вчителям і вихователям примірники «Теорії і практики дошкільного виховання» С. Русової.

Пропагування ідей С. Русової відбувалося на наукових зібраннях, ініційованих ЧВСУ. Так, у 1992 р. чернігівські союзняки організували науково-практичну конференцію «Українка ХХ сторіччя», що збрала учасників з Чернігова, Ніжина, Остра, Прилук і Києва. На конференції прозвучали доповіді про діячів (О. Теліга, С. Русова, Г. Ващенко та ін.), донедавна заборонених до згадки. Почесними гостями конференції були голова Світової федерації українських жіночих організацій (США) О. Соколик і її заступниця Н. Даниленко. У 1993 р. ЧВСУ провів конференцію «Видатні жінки Чернігівщини», а у 1996 р. організував наукову конференцію «Спадщина Софії Русової та її значення в духовному й національному відродженні України». У лютому 2000 р. Р. Решетнюк доповіла про діяльність ЧВСУ з вшанування пам'яті й поширення науково-педагогічного спадку С. Русової на міжнародній науковій конференції, що відбулася у Чехії з ініціативи Т. Беднаржової — «продовжувача піонерської роботи Софії Русової у Празі» [4, 6]. За згадкою Р. Решетнюк, «незважаючи на скруту, що оповила українську інтелігенцію, я знайшла можливість прибути у Прагу і Подебради, і була єдиним представником України» [7, 89].

Практичне застосування педагогічних ідей С. Русової союзнянками відбувалося у діяльності недільної школи ЧВСУ, утвореної у 1994 р. До праці з дітьми у недільній школі були залучені священники УПЦ (КП) для навчання Слова Божого; заняття з народознавства, етики, української мови і літератури проводила заступниця голови ЧВСУ, заслужений учитель України О. Гребницька. За її згадкою, «вчили з дітьми колядки, щедрівки, вивчали звичаї українського народу за книгою Олекси Воропая, долучалися до ментально властивих українській нації морально-етичних норм поведінки, відкривали для себе невідомі сторінки української поезії, історії, національної культури» [7, 73].

Висновки. З вищенаведеного можна констатувати, що діяльність ЧВСУ здійснила вагомий внесок у національно-культурне відродження Чернігівщини: союзнянки доклали зусиль до відновлення присутності у регіоні УПЦ КП; сприяли відродженню традицій відзначення народно-звичаєвих та християнських свят. Обрядовий гурт ЧВСУ щорічно відтворював народні обрядові дійства календарного циклу на загальноміському рівні, сформувавши підґрунтя адекватного сприйняття чернігівською публікою творчості філармонійного Ансамблю пісні і танцю «Сіверські клейноди», що почав діяти як професійний репрезентант регіональної обрядовості з 2002 р. Діяльність Обрядового гурту ЧВСУ стала чинником активізації міського фестивального руху аматорського спрямування: фестиваль Різдвяних вертепів, фестиваль «Коза», обласний фестиваль «Іван Купала на Голубих озерах» тощо.

Силами ЧВСУ до культурно-освітнього простору Чернігівщини було повернуто ім'я і творчий спадок С. Русової: встановлено пам'ятний знак у Олешні та погруддя у Ріпках, присвоєно ім'я діячки загальноосвітнім школам у згаданих населених пунктах, засновано Чернігівську обласну премію ім. С. Русової та благодійний фонд її імені. **Перспективи подальшого вивчення** окресленої проблематики вбачаємо у дослідженні сучасного становища ЧВСУ, вивчення внеску інших громадських об'єднань у розвиток гуманітарного простору регіону.

Джерела та література

1. Bohachevska-Chomiak M. Civil Society in Oleshnia. Our Life: Journal Ukrainian National Women's League of America. 2001. November. P. 13.
2. Bohachevska-Chomiak M. Mother's Day in Chernihiv. Our Life: Journal Ukrainian National Women's League of America. 1996. October. P. 13.

3. Lindfors-Mikhalevich N. Homage to you, Native Land. Our Life: Journal Ukrainian National Women's League of America. 1992. November. P. 9–10
4. Mušinka M. Organizer of the Ukrainian women's movement in the Czech Republic. Our Life: Journal Ukrainian National Women's League of America. 2004. February. P. 6–8.
5. Panchyk Y. «Ukrainian Women's Union» in Western Ukraine between the World Wars. Our Life: Journal Ukrainian National Women's League of America. 2013. March. P. 4–5.
6. Pashko A. Recovered from the ashes. Our Life: Journal Ukrainian National Women's League of America. October. 1993. P. 8–11.
7. Бадалов О. Раїса Решетнюк: митець, просвітниця, суспільний діяч. Ніжин: Аспект-Поліграф, 2015. 140 с.
8. *Боротьба за незалежність України у 1989–1992 рр.: Чернігівська крайова організація Народного руху України за перебудову. До 20-річчя створення Народного Руху України за перебудову: Зб. документів і матеріалів / Упоряд.: С. В. Бутко, С. В. Соломаха. Чернігів: Чернігівські береги, 2009. 432 с.*
9. Даниленко Н. Роль жіночих організацій. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Історичні науки.* 2008. Вип. 11. С. 85–89.
10. Дармограй Н. Жіночі об'єднання в Україні та їх громадсько-культурницька діяльність (90-ті роки XX століття): автореф. дис. ... канд. іст. наук: 07.00.01. К., 1998. 15 с.
11. Довгаль Л. Організаційна діяльність «Союзу Українок Америки». *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія «Історія».* 2013. Вип. 1, ч. 2. С. 129–134.
12. Дядюк М. Політизація українського жіночого руху в Галичині: 1921–1939 роки: автореф. дис. ... канд. іст. наук: 07.00.01. Львів, 2002. 20 с.
13. Єрмак В. Гончарне коло повертає на круги своя. *Хвиля Десни.* 2012. 13 грудня. С. 7.
14. Куценко П. Гостювала Масляна, веселилася. *Деснянська правда.* 2005. 15 березня. С. 4.
15. Марчук О. Просвітницька діяльність «Союзу Українок» на Волині на початку XX століття. *Психолого-педагогічні основи гуманізації навчально-виховного процесу в школі та ВНЗ: зб. наук. праць РВЦ МЕНУ ім. акад. С. Дем'янука.* 2014. № 2 (12). С. 117–124.
16. Стахневич А. Участь жінок у розбудові громадянського суспільства в Україні (90-ті рр. XX – поч. XXI ст.): історичний аспект: автореф. дис. ... канд. іст. наук: 07.00.01. Луганськ, 2004. 20 с.
17. Фрондзей Я. Жіночий рух в Україні (90-ті роки XX ст. – початок XXI ст.): автореф. дис. ... канд. іст. наук: 07.00.01. Черкаси, 2012. 20 с.
18. Холодний М. Столітня війна в Чернігівському варіанті. Великдень за колючим дротом. Львів: Кобзар, 2002. 283 с.
19. Ярош О. Жіночі об'єднання України як суб'єкти державотворення кінця XX століття: автореф. дис. ... канд. політ. наук: 23.00.02. Київ, 2000. 19 с.

References

1. Bohachevska-Chomiak, M. (2001). Civil Society in Oleshnia. Our Life: Journal Ukrainian National Women's League of America. 2001. November. P. 13 [in English].
2. Bohachevska-Chomiak, M. (1996). Mother's Day in Chernihiv. Our Life: Journal Ukrainian National Women's League of America. 1996. October. P. 1313 [in English].
3. Lindfors-Mikhalevich, N. (1992). Homage to you, Native Land. Our Life: Journal Ukrainian National Women's League of America. 1992. November. P. 9–10. [in English].
4. Mušinka, M. (2004). Organizer of the Ukrainian women's movement in the Czech Republic. Our Life: Journal Ukrainian

- National Women's League of America. 2004. February. P. 6–8 [in English].
5. Panchyk, Y. (2013). «Ukrainian Women's Union» in Western Ukraine between the World Wars. *Our Life: Journal Ukrainian National Women's League of America*. 2013. March. P. 4–5 [in English].
 6. Pashko, A. (1993). Recovered from the ashes. *Our Life: Journal Ukrainian National Women's League of America*. October. 1993. P. 8 [in English].
 7. Badalov, O. (2015). Raisa Reshetnyuk: artist, educator, public figure. Nizhyn: *Aspekt-Polihrad*, 2015. 140 [in English].
 8. The struggle for independence of Ukraine in 1989–1992: Chernihiv regional organization of the People's Movement of Ukraine for reconstruction. To the 20th anniversary of the creation of the People's Movement of Ukraine for reconstruction: Coll. documents and materials / Uporiad.: S. V. Butko, S. V. Solomakha. (2009). Chernihiv: *Chernihivski oberehy*, 2009. 432 [in Ukrainian].
 9. Danylenko, N. (2008). The role of women's organizations. Scientific notes of the Ostroh Academy National University. *Historical sciences*. 2008. Vyp. 11. S. 85–89 [in Ukrainian].
 10. Darmohrai, N. (1998). Women's associations in Ukraine and their social and cultural activities (90-ies of the 20th century) : avtoref. dys. ... kand. ist. nauk.: 07.00.01. K., 1998. 15 [in Ukrainian].
 11. Dovhal, L. (2013). Organizational Activity of the Union of Ukrainian Women of America. *Scientific notes of Ternopil State Pedagogical University. V. Hnatyuk. The History Series*. 2013. Vyp. 1, ch. 2. S. 129–134 [in Ukrainian].
 12. Diadiuk, M. (2002). Politicization of the Ukrainian women's movement in Galicia: 1921–1939: avtoref. dys. ... kand. ist. nauk: 07.00.01. Lviv, 2002. 20 [in Ukrainian].
 13. Iermak, V. (2012). The potter's circle returns to his circles. *Khvyliia Desny*. 2012. 13 hrudnia. S. 7 [in Ukrainian].
 14. Kutsenko, P. (2005). Guest of Maslyana, having fun. *Desnianska pravda*. 2005. 15 bereznia. S. 4 [in Ukrainian].
 15. Marchuk, O. (2014). Educational activities of the Union of Ukrainians in Volyn in the early 20th century. Psychological and pedagogical bases of humanization of educational process in school and high school: collection of scientific works of RVC MEGU named after acad. S. Demianchuk. 2014. № 2 (12). S. 117–124 [in Ukrainian].
 16. Stakhnevych, A. (2004). Women's participation in civil society development in Ukraine (90's of 20th – beginning of 21st centuries): historical aspect: avtoref. dys. ... kand. ist. nauk: 07.00.01. Luhansk, 2004. 20 [in Ukrainian].
 17. Frondzei, Ya. (2012). Women's movement in Ukraine (90s of 20th century – beginning of 21st century): avtoref. dys ... kand. ist. nauk: 07.00.01. Cherkasy, 2012. 20 [in Ukrainian].
 18. Kholodnyi, M. (2002). Centenary war in the Chernihiv variant. Easter behind barbed wire. Lviv: *Kobzar*, 2002. 283 [in Ukrainian].
 19. Iarosh, O. (2000). Women's Unions of Ukraine as Subjects of State-Building at the end of the 20th century: avtoref. dys. ... kand. polit. nauk: 23.00.02. Kyiv, 2000. 19 [in Ukrainian].

МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА



ІНФОРМАЦІЙНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ЗАЛУЧЕННЯ ПОЗАБЮДЖЕТНИХ КОШТІВ ЗАКЛАДАМИ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Метою даної статті є аналіз законодавчої та інформаційної бази пошуку інвестицій при створенні творчих проєктів у виконавському мистецтві, а також можливості застосування цих даних в сучасній українській театральній практиці.

У статті поняття фандрейзинг розуміється як створення на законодавчому рівні стимулів для заохочення комерційних організацій інвестувати кошти в культуру. Таким чином, практика залучення коштів для культурних проєктів вимагає досконалого знання і розуміння впровадження в реальну практику сучасних нормативно-правових актів та інформаційної системи в галузі культури і мистецтва України.

Ключові слова: закон, фандрейзинг, матеріальна підтримка, Український культурний фонд, «Креативна Європа», інтернет-платформа для збору коштів.

The purpose of this article is to analyze the legislative and information base of investment search in the creation of creative projects in the performing arts, as well as the possibility of using this data in contemporary Ukrainian theatrical practice.

Fundraising is understood in the article as creating incentives at the legislative level to encourage commercial organizations to invest in culture. Thus, the practice of raising funds for cultural projects requires a thorough knowledge and understanding of the implementation into practice of modern legal acts and information system in the field of culture and art of Ukraine.

Keywords: law, fundraising, material support, Ukrainian Cultural Fund, Creative Europe, online fundraising platform.

Целью данной статьи является анализ законодательной и информационной базы поиска инвестиций при создании творческих проектов в исполнительском искусстве, а также возможности применения этих данных в современной украинской театральной практике.

В статье понятие фандрейзинг понимается как создание на законодательном уровне стимулов для поощрения коммерческих организаций инвестировать средства в культуру. Таким образом, практика привлечения средств для культурных проектов требует досконального знания и понимания внедрения в реальную практику современных нормативно-правовых актов и информационной системы в культуру и искусство Украины.

Ключевые слова: закон, фандрейзинг, материальная поддержка, Украинский культурный фонд, «Креативная Европа», интернет-платформа для сбора средств.

Фандрейзинг у світовій практиці передбачає надання донорами відповідної підтримки закладам культури, зокрема і театральним організаціям, на некомерційній основі. Йдеться про визнання, соціальний статус, самоствердження, а не про певне матеріальне відшкодування за пожертву, дивіденди від з інвестицій тощо. Саме така «ма-

теріальна незацікавленість» забезпечує тим чи іншим європейським структурам податкові пільги на суму пожертви, що по-різному регламентується законодавствами відповідних країн.

Україна сьогодні, попри недостатню розвинутість законодавчої бази, що мала б забезпечити інтенсивність надходження приватних фінансо-

вих ресурсів до сфери культури, має низку законодавчих актів, що так чи інакше регламентують фандрейзингову діяльність.

Основними в Україні можна вважати ті правові акти, що стосуються діяльності громадських організацій, а саме благодійних та неприбуткових.

Конституція України зазначає лише, що: «Держава заохочує і підтримує благодійницьку діяльність щодо дітей» [1], не уточнюючи інші можливі аспекти або мету благодійництва.

Господарський Кодекс України має позиції про соціальний захист населення: «У соціально-економічній сфері держава здійснює соціальну політику захисту прав споживачів, політику заробітної плати і доходів населення, політику зайнятості, політику соціального захисту та соціального забезпечення» [2]; а також про статус благодійних і неприбуткових організацій — «Особливості статусу благодійних та інших неприбуткових організацій у сфері господарювання», де йдеться про те, що: «Благодійною організацією визнається недержавна організація, яка здійснює благодійну діяльність в інтересах суспільства або окремих категорій осіб без мети одержання прибутків від цієї діяльності. Благодійні організації утворюються і діють за територіальним принципом» [2]. Попри це, законодавчий акт зазначає, що: «додаткові вимоги щодо створення, державної реєстрації, здійснення господарської діяльності та інших питань діяльності благодійних організацій встановлюються цим Кодексом, законом про благодійництво та благодійні організації, іншими законами». Й особливо згадує благодійні організації в контексті банківської діяльності: «Учасниками банку не можуть бути <...> благодійні організації» [2].

Загальні засади благодійної діяльності в Україні, правове регулювання відносин у суспільстві, спрямованих на розвиток благодійної діяльності, утвердження гуманізму і милосердя, забезпечують сприятливі умови для утворення і діяльності благодійних організацій, що наголошує сьогодні в Україні Закон «Про благодійну діяльність та благодійні організації» [3].

За цим Законом, «набувач благодійної допомоги (фізична особа, неприбуткова організація або територіальна громада), що одержує допомогу від одного чи кількох благодійників для досягнення цілей, визначених цим Законом», визначається як «бенефіціар». «Бенефіціарями благодійних організацій можуть бути також будь-які юридичні особи, що одержують допо-

могу для досягнення цілей, визначених цим Законом»:

– благодійна діяльність — добровільна особиста та/або майнова допомога для досягнення визначених цим Законом цілей, що не передбачає одержання благодійником прибутку, а також сплати будь-якої винагороди або компенсації благодійнику від імені або за дорученням бенефіціара;

– благодійна організація — юридична особа приватного права, установчі документи якої визначають благодійну діяльність в одній чи кількох сферах, визначених цим Законом, як основну мету її діяльності;

– благодійник — дієздатна фізична особа або юридична особа приватного права (у тому числі благодійна організація), яка добровільно здійснює один чи декілька видів благодійної діяльності;

– меценатська діяльність — благодійна діяльність у сферах освіти, культури та мистецтва, охорони культурної спадщини, науки і наукових досліджень, яка здійснюється у порядку, визначеному цим Законом та іншими законами України.

Визначає закон і зміст супутніх понять, — «благодійна програма», «благодійне телекомунікаційне повідомлення», а щодо інших термінів посилається на вживання їх у «значеннях, визначених Цивільним і Податковим кодексами України та іншими законами України».

Волонтерська діяльність, така необхідна в практиці фандрейзингових компаній, регламентується сьогодні Законом України «Про волонтерську діяльність» [4], що саме й «регулює відносини, пов'язані з провадженням волонтерської діяльності в Україні». Зазначається, що:

– волонтерська діяльність — добровільна, соціально спрямована, неприбуткова діяльність, що здійснюється волонтерами шляхом надання волонтерської допомоги;

– волонтерська допомога — роботи та послуги, що безоплатно виконуються і надаються волонтерами. Волонтерська діяльність є формою благодійної діяльності. Безоплатне виконання робіт або надання послуг особами, що здійснюється на основі сімейних, дружніх чи сусідських відносин, не є волонтерською діяльністю [4].

А серед напрямів такої діяльності в законі прописані й позиції, що мають стосунок до культурного простору. Зокрема:

– надання допомоги щодо проведення заходів, пов'язаних з охороною навколишнього природного середовища;

- збереженням культурної спадщини;
- історико-культурного середовища;

– пам'яток історії та культури, місць поховання;

– сприяння проведенню заходів національного та міжнародного значення, пов'язаних з організацією масових спортивних, культурних та інших видовищних і громадських заходів.

Закон України «Про гуманітарну допомогу» визначає правові, організаційні, соціальні засади отримання, надання, оформлення, розподілу і контролю за цільовим використанням гуманітарної допомоги та сприяє гласності і прозорості цього процесу [5]:

– безоплатна допомога (пересилка, виконання робіт, надання послуг) — надання гуманітарної допомоги без будь-якої грошової, матеріальної або інших видів компенсацій донорам;

– гуманітарна допомога — цільова адресна безоплатна допомога в грошовій або натуральній формі, у вигляді безповоротної фінансової допомоги або добровільних пожертвувань, або допомога у вигляді виконання робіт, надання послуг, що надається іноземними та вітчизняними донорами із гуманних мотивів отримувачам гуманітарної допомоги в Україні або за кордоном, які потребують її у зв'язку з соціальною незахищеністю, матеріальною незабезпеченістю, важким фінансовим становищем, виникненням надзвичайного стану, зокрема внаслідок стихійного лиха, аварій, епідемій і епізоотій, екологічних, техногенних та інших катастроф, які створюють загрозу для життя і здоров'я населення, або тяжкою хворобою конкретних фізичних осіб, а також для підготовки до збройного захисту держави та її захисту у разі збройної агресії або збройного конфлікту.

Гуманітарна допомога є різновидом благодійництва і має спрямовуватися відповідно до обставин, об'єктивних потреб, згоди її отримувачів та за умови дотримання вимог статті 3 Закону України «Про благодійну діяльність та благодійні організації» (5073-VI); (Абзац третій статті 1 із змінами, внесеними згідно із Законами № 5073-VI від 05.07.2012, № 1190-VII від 08.04.2014)». Цей же закон вводить поняття донора, що активно вживається в фандрейзинговій практиці «донори (іноземні, вітчизняні) — юридичні та фізичні особи в Україні або за її межами, які добровільно надають гуманітарну допомогу отримувачам гуманітарної допомоги в Україні або за її межами» [5].

В Законі йдеться й про отримувачів гуманітарної допомоги — «такі юридичні особи, яких зареєстровано в установленому Кабінетом Мі-

ністрів України порядку в Єдиному реєстрі отримувачів гуманітарної допомоги», серед яких «підприємства громадських організацій осіб з інвалідністю, ветеранів війни та праці, а також підприємства, установи та організації, що утримуються за рахунок бюджетів, та уповноважені ними державні установи; благодійні організації, створені у порядку, визначеному Законом України «Про благодійну діяльність та благодійні організації»; громадські організації осіб з інвалідністю, ветеранів війни та праці, Товариство Червоного Хреста України та його обласні організації, творчі спілки, а також громадські організації, створені для здійснення передбаченої їх статутними документами екологічної, оздоровчої, аматорської, спортивної, культурної, освітньої та наукової діяльності» [3].

Свого часу діяли закони України «Про оподаткування прибутку підприємств» та «Про податок на додану вартість», що втратили свою чинність в 2011 та 2013 рр. в зв'язку з прийняттям Податкового кодексу України [6].

Податковий кодекс «застосовується до неприбуткових установ та організацій, зареєстрованих згідно з вимогами законодавства та внесених контролюючими органами в установленому порядку до Реєстру неприбуткових організацій та установ, які є:

– органами державної влади України, органами місцевого самоврядування, Національною академією наук України та створеними ними установами або організаціями, що утримуються за рахунок коштів відповідних бюджетів;

– благодійними фондами і благодійними організаціями, створеними у порядку, визначеному законом для провадження благодійної діяльності; громадськими організаціями, створеними з метою надання реабілітаційних, фізкультурно-спортивних для інвалідів (дітей-інвалідів) та соціальних послуг, правової допомоги, провадження екологічної, оздоровчої, аматорської спортивної, культурної, просвітньої, освітньої та наукової діяльності, а також творчими спілками та політичними партіями, громадськими організаціями інвалідів, спілками громадських організацій інвалідів та їх місцевими осередками, створеними згідно із відповідним законом; науково-дослідними установами та вищими навчальними закладами III–IV рівнів акредитації, внесеними до Державного реєстру наукових установ, яким надається підтримка держави; заповідниками, музеями та музеями-заповідниками;...

– спілками, асоціаціями та іншими об'єднаннями юридичних осіб, створеними для представ-

лення інтересів засновників (членів, учасників), що утримуються лише за рахунок внесків таких засновників (членів, учасників) та не провадять господарську діяльність, за винятком отримання пасивних доходів;

– професійними спілками, їх об'єднаннями та організаціями профспілок, утвореними в порядку, визначеному законом [6].

Від оподаткування звільняються (попри інше):

– доходи неприбуткових організацій, коштів або майна, які надходять безоплатно або у вигляді безповоротної фінансової допомоги чи добровільних пожертвувань;

– дотацій або субсидій, отриманих з державного або місцевого бюджетів, державних цільових фондів або в межах технічної чи благодійної, у тому числі гуманітарної, допомоги, крім дотацій на регулювання цін на платні послуги, які надаються таким неприбутковим організаціям або через них їх отримувачам згідно із законодавством, з метою зниження рівня таких цін;

– пасивних доходів;

– дотацій або субсидій, отриманих із державного або місцевого бюджетів, державних цільових фондів або в межах технічної чи благодійної, у тому числі гуманітарної, допомоги, крім дотацій на регулювання цін на платні послуги, які надаються таким неприбутковим організаціям або через них їх одержувачам згідно із законодавством з метою зниження рівня таких цін.

Попри наявну законодавчу базу, в Україні виникають певні колізії з розумінням меценатства і спонсорства, зважаючи на її недостатню розробку. По суті, ні Господарський кодекс України, ні Цивільний кодекс України не подають прямих норм щодо спонсорства. Але відомо, що господарюючі суб'єкти вільні у визначенні умов договору Цивільного кодексу України [7] і мають право укладати договори, що прямо не названі, але водночас відповідають загальним принципам цивільного законодавства [7]. Таким є і спонсорський договір (договір спонсорства, договір спонсорської допомоги — назва може бути будь-якою).

Визначення спонсорства знаходимо в Законі України «Про рекламу» [8].

У статті 1 цього закону маємо два поняття:

«реклама — інформація про особу чи товар, розповсюджена в будь-якій формі та в будь-який спосіб і призначена сформулювати або підтримати обізнаність споживачів реклами та їх інтерес щодо особи чи товару»;

«спонсорство — добровільна матеріальна, фінансова, організаційна та інша підтримка фізичними та юридичними особами будь-якої діяльності з метою популяризації виключно свого імені, найменування, свого знака для товарів і послуг» [8].

У такому контексті, спонсорство (від лат. *spondeo* «ручаюся», «гарантую») як добровільна підтримка (допомога) акцентує одне з суттєвих своїх спрямувань, — має прозвучати бренд, ім'я спонсора. І в цьому фахівці вбачають одну з принципових відмінностей від безкорисливої благодійності як такої. І тому цілком резонно, що сьогодні в Законі України «Про благодійну діяльність та благодійні організації» згадок про спонсорство немає (тоді як у минулому законі воно було). Йдеться про безсумнівний особистий інтерес спонсора. Хоча у ст. 5 Закону «Про рекламу» встановлено, що в теле-, радіопередачах, матеріалах в інших засобах масової інформації, видовищних та інших заходах, що створені і проводяться за участі спонсорів, забороняється наводити будь-яку інформацію рекламного характеру про спонсора та/або його товари, крім імені чи найменування спонсора та знака для товарів і послуг. В цьому полягає особливість — спонсора згадують, а не рекламують.

Предметом спонсорського договору виступає добровільна безповоротна фіндопомога (грошові кошти), а не замовлення (оплата) рекламних послуг, спонсор їх узагалі не має права замовляти. Адже спонсора не дозволяє рекламувати ст. 5 Закону України «Про рекламу». Інакше порушуватиметься «рекламне» законодавство і вимоги до спонсорства.

Адже навіть за визначенням спонсорство — це фінпідтримка (по суті, безповоротна фіндопомога, а не придбання послуг). Недаремно ж «рекламне» законодавство розмежувало «спонсорство» (коли дозволено згадувати ім'я, найменування, знак спонсора, що профінансував захід, але, крім цього, не допускається поширювати будь-яку інформацію рекламного характеру про нього) і звичайну «рекламу».

З позицій оподаткування спонсорська фінансова підтримка — це безповоротна фіндопомога (п.п. 14.1.257 Податковий кодекс України).

Отже, сьогодні, можна вважати що «спонсорство — це добровільна підтримка будь-якої діяльності з умовою популяризації імені, найменування, товарного знака спонсора. Спонсорську підтримку не можна вважати платою за рекламні послуги, адже спонсора не рекламують, а лише

згадують його ім'я. Та й предмет спонсорського договору — добровільна допомога, а не рекламні послуги.

Проект Закону України «Про меценатство» датований жовтнем 2007 року. Сьогодні у Верховній Раді України зареєстровано лише проект Закону України «Про меценатство у фізичній культурі і спорті».

Згідно із Законом України «Про театри і театральну справу» [9], зокрема — статті 14 «Фінансування діяльності театрів», додатковими джерелами фінансування театрів є не лише «кошти від продажу квитків на театральну виставу», а й «кошти та майно, одержані за роботи, які виконує театр на замовлення юридичних та фізичних осіб; доходи від реалізації сувенірної продукції і видавничої діяльності з історії, теорії та практики театру; плата за відео- і фотозйомки, інтерв'ю за умови дотримання авторського і (або) суміжних прав та норм Цивільного кодексу України; винагорода (компенсація) за використання майнових прав інтелектуальної власності, що належать театру і передані за відповідним договором; спонсорські надходження, благодійні внески, надходження від надання інших платних послуг; інші джерела, не заборонені законом», тобто — ті способи залучення фінансового забезпечення, що так чи інакше розглядаються в контексті фандрейзингової діяльності.

Не так давно прийнятий Закон України «Про Український культурний фонд» [10] вносить певні корективи в актуальну в Україні практику залучення коштів, визначаючи «правові, організаційні, фінансові засади діяльності Українського культурного фонду, метою створення якого є сприяння розвитку культури та мистецтв України, забезпечення сприятливих умов для розвитку інтелектуального та духовного потенціалу особистості й суспільства, широкого доступу громадян до національного культурного надбання, підтримка культурного розмаїття та інтеграції української культури у світовий культурний простір».

Стаття 12 Закону регламентує його діяльність, що пов'язана з підтримкою проєктів: «Основною діяльністю Українського культурного фонду є діяльність, пов'язана з підтримкою проєктів. Види підтримки проєктів та механізми реалізації такої підтримки визначаються Положенням про Український культурний фонд. Рішення про підтримку Українським культурним фондом реалізації конкретного проєкту та пропозиції щодо виду, умов та обсягів такої підтримки подаються на погодження Дирекції Фонду відповідною експертною радою Фонду у визначеному

Положенням про Український культурний фонд порядку».

Український культурний фонд здійснює відбір та моніторинг реалізації проєктів відповідно до розробленого та затвердженого Дирекцією Фонду порядку проведення Українським культурним фондом конкурсного відбору проєктів, реалізація яких здійснюватиметься за підтримки Українського культурного фонду, та моніторингу їх реалізації.

Обов'язковою умовою завершення будь-якого проєкту, реалізованого за підтримки Українського культурного фонду, є публічне представлення результатів його виконання, а також розміщення звіту про використання коштів у рамках проєкту на офіційному веб-сайті Українського культурного фонду для відкритого доступу у формі відкритих даних відповідно до Закону України «Про доступ до публічної інформації» [10].

У Статті 13 йдеться про те, що «Джерелами формування коштів Українського культурного фонду є: кошти державного бюджету; добровільні внески фізичних і юридичних осіб, у тому числі нерезидентів України; інші джерела, не заборонені законодавством України». Розмір фінансування Українського культурного фонду з державного бюджету щорічно визначається в Законі України про Державний бюджет України на відповідний рік окремим рядком.

Закон передбачає щорічну звітність не лише перед органами державної влади, а й одночасну відкриту публікацію відповідних матеріалів, а також — ґрунтовну експертну оцінку проєктів.

Інституційна організація Українського культурного фонду має створити певні додаткові умови й для театрального сектору української культури. Надто з урахуванням того, що йдеться про певний паритет між доступом до відповідних ресурсів державних й недержавних установ. Невизначеною поки що уявляється ситуація із природою тих матеріальних ресурсів, що перерозподілятимуться. Адже йдеться як про бюджетні кошти, так і про додатково залучені.

Оминаючи чимало аналогій між українським і світовими театрами, важко не помітити кілька суттєвих відмінностей. Передусім, це фактична відсутність незалежної сцени в українському театрі. Існування кількох самостійних чи альтернативних театральних ініціатив не заперечує факту, що в Україні не існує правил гри, які б на законодавчому рівні регулювали відносини між незалежними митцями і державою. Іншим важливим аспектом є відсутність процедур і конкурсів, що на зрозумілих і прозорих засадах забезпечували б

розподіл державних коштів між усіма учасниками театрального процесу.

Окрім того, ізольованість українського театру та брак інтересу до глобальних мистецьких і соціальних контекстів позбавляють його можливості переймати найкращі світові практики, вивчати процеси позитивних змін, а також аналізувати можливі виклики й загрози. Такі й подібні бачення є доволі поширеними. Водночас, тверезий погляд на «мапу можливостей» сьогодні робить погляд на ситуацію більш раціональним.

У роки незалежності в Україні сформувалася широка мережа представництва різних культурних інституцій країн Європейського Союзу: Гете інститут, Польський інститут, Чеський інститут, Французький інститут, Британська Рада, які пропонують широкий спектр програм для різних культурних інституцій.

До того ж у сучасному глобалізованому світі можна звертатися і до фондів окремих держав, які не спрямовані безпосередньо на культуру. Наприклад, якщо брати Німеччину, то це Фонд Конрада Аденауера, Фрідріха Еберта, Бьоля, де є окремі конкурси суто культурницького спрямування «освіта — культура — соціальна сфера».

До того ж кожна європейська країна має свій власний сайт, найчастіше він англomовний і мовою країни, що презентує всі грантові програми зі співпраці з міжнародними партнерами. Є і загальноєвропейські мережі (близько 30), що підтримуються «Креативною Європою». Кожна з мереж для своїх членів теж дає підтримку фінансову, наприклад Європейська театральна конвенція, членами якої є два українські театри, котрі мають можливість долучатися до заходів цієї мережі. І буквально в усіх сферах культури є окрема мережа, тому на нашому сайті є список цих мереж, можна звертатися і знаходити фінансування через мережі. І наразі також багато українських організацій, фондів також дають підтримку. Вона невелика, порівняно з європейськими грантами, але все одно вона може бути чудовим доповненням до європейського гранту для реалізації власного проекту. І сайти Bigidea, Coaching creativity — це унікальні інформаційні ресурси, де театральні продюсери можуть знайти дуже багато грантових можливостей. The European Theatre Convention (ETC) — мережа європейських публічних театрів, заснована в 1988 році для сприяння сучасному драматичному театру, підтримці мобільності митців та розвитку мистецького обміну по всій Європі та за її межами. Серед членів — Дах і Молодий театр (Dakh Theatre— Centre of Contemporary

Arts (Kyiv), Kyiv Academic Molody Theatre (Kyiv)) [74]. Симптоматично, що саме в останні чотири роки на сайті організації ми бачимо низку заходів в Україні й за участю України.

Важливою з точки зору створення нових «вікон можливостей» для українського культурного простору загалом й театрального зокрема уявляється не лише можливість претендувати на використання світових грантових ресурсів, а й інституційне доручення країни до європейських структур культурницького спрямування. Так у 2015 році Україна приєдналась до рамкової програми Європейської комісії «Креативна Європа», спрямованої на підтримку культурного та аудіовізуального секторів Європи, що охоплює 39 країн ЄС та Східного партнерства й запланована на 2014–2020 рр. з орієнтовним обсягом фінансування з бюджету ЄС — 1,46 млрд євро. Програма складається з двох підпрограм: «Культура» (31% бюджету програми) і «Медіа» (56% бюджету). Решта 13% бюджету спрямовується на міжсекторальний напрям (фінансове кредитування та підтримка мережі національних бюро програми «Креативна Європа»). Україна приєдналась до «Креативної Європи» 19 листопада 2015 року, підписавши відповідну угоду.

Умовою участі кожної країни в програмі «Креативна Європа» є сплата щорічного вступного внеску до бюджету ЄС, розмір якого обчислюється для кожної країни індивідуально відповідно до певної формули (з урахуванням показників ВВП, кількості населення тощо). Для України були передбачені пільгові умови участі впродовж перших двох років (2016–2017): символічний вступний внесок у розмірі 1 євро. Повна доступність програми передбачається після узгодження певних законодавчих українських позицій з європейською практикою, зокрема — після ухвалення закону «Про аудіовізуальні послуги» для доступу до решти 10 напрямів підпрограми «Медіа») членський внесок України буде переглянуто. Сума внеску визначатиметься в результаті переговорів між Кабінетом Міністрів України та Єврокомісією.

За ненаявності щорічного внеску Україна може розраховувати лише на кошти на забезпечення діяльності національного бюро програми «Креативна Європа».

Театральні організації України органічно можуть реалізовувати свій творчий потенціал у межах 4-х доступних напрямів підпрограми «Культура» (європейська співпраця, художній переклад, європейські мережі співробітництва, європейські платформи), долучатись до навчальних тренінгів

за напрямом «Менеджмент», «Нові технології» і «Сценарна справа», до формування аудиторії: напрями — «Кінограмотність» та «Заходи з розширення аудиторії з використанням інноваційних та інтерактивних стратегій і технологій».

Враховуємо, що європейська підтримка не замінює національну, — щоб проєкт перемиг і здобув кошти «Креативної Європи» (не більше 50–60% бюджету проєкту), він повинен мати фінансування національних фондів (чим більше джерел фінансування — тим краще). Фахівці, які опікуються європейською грантовою підтримкою сподіваються в перспективі на співучасть Культурного фонду України в тій частині підтримки проєктів, що має забезпечуватись державою, до якої належить та чи інша культурна інституція. Одним з перших проєктів програми стала партнерська пропозиція за участю Національного театру оперети.

Партнером «Креативної Європи» тривалий час була Програма ЄС та Східного партнерства «Культура і Креативність». Вона діяла у 6-ти країнах Східного партнерства і передбачає проведення досліджень, нарощування потенціалу культурного та креативного секторів, надання інформації та підтримки для посилення міжнародної співпраці. В Україні у рамках програми провели 15 тренінгів і навчальний тур для культурних менеджерів до Любляни для обміну досвідом про те, як формувати стратегію свого проєкту і якими мають бути проєкти, щоб виграти фінансування.

Останніми роками в Україні помітно зросла активність громадянського суспільства, утворилась низка інтернет-платформ для збору коштів з різною метою з культурними проєктами включно. Українське суспільство в умовах соціально-політичних трансформацій останніх років, як уявляється, стало значно мобільнішим й відкритим до певних спільних позаінституційних дій. Першим в Україні майданчиком такого плану став «Спільнокошт», створений 2012 р. на базі платформи «Велика Ідея», 2013 р., — платформа Na-Starte. Ці та інші ресурси, — актуальні можливості краудфандингу (англ. «crowd» — натовп, «funding» — фінансування), що, зрештою, і в Європі сформувався лише в останні 10 років, як фандрейзинговий інструменту в Україні, коли йдеться про певну спільну дію й у культурній сфері включно. Адже сьогодні помітною є тенденція збільшення на таких ресурсах обсягу саме культурницьких проєктів.

Так само поступово (хоча вочевидь недостатньо динамічно) зростає в Україні мережа благодійних фондів та організацій, зусилля яких так само

можуть бути спрямовані на розвиток культурного простору. Хоча слід зауважити, що розвиток цієї сфери все ще гальмується певними обмеженнями законодавчого забезпечення (відсутністю законодавчо оформленої підтримки меценатства).

Джерела та література

1. Конституція України : Закон України від 28 червня 1996 р. № 254к/96. Відомості Верховної Ради України. 1996. № 30. Ст. 52.
2. Господарський Кодекс України: Поточна редакція від 13.02.2020, [Електронний ресурс]. URL: <http://zakon0.rada.gov.ua/laws/show/436-15>.
3. Закон України «Про благодійну діяльність та благодійні організації»: Закон України. – Поточна редакція. – [Електронний ресурс]: URL: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/3236-17>.
4. Закон України «Про волонтерську діяльність»: Закон України. Документ 3236-VI. Поточна редакція від 01.01.2020, підстава – 2671-VIII. [Електронний ресурс]: URL: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3236-17>.
5. Закон України «Про гуманітарну допомогу»: Закон України. Поточна редакція від 22.10.1999 № 1192-XIV [Електронний ресурс]: URL: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/1192-14>.
6. Податковий кодекс України. Документ 2755-VI. Поточна редакція від 29.12.2019, підстава – 323-IX, 391-IX, 425-IX. [Електронний ресурс]: URL: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/2755-17>.
7. Цивільний кодекс України. Документ 435-IV. Поточна редакція від 13.02.2020, підстава – 440-IX. [Електронний ресурс]: URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/435-15>.
8. Закон України «Про рекламу»: Закон України. Документ 270/96-ВР. Поточна редакція від 01.02.2020, підстава – 199-IX. [Електронний ресурс]: URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/270/96-%D0%B2%D1%80>.
9. Закон України «Про театри і театральну справу»: Закон України. Документ 2605-IV. Поточна редакція від 13.02.2020, підстава – 440-IX. [Електронний ресурс]: URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2605-15>.
10. Закон України «Про Український культурний фонд»: Закон України. Документ 1976-VIII. Поточна редакція від 02.08.2018, підстава – 2481-VIII. [Електронний ресурс]: URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1976-19>.

References

1. Constitution of Ukraine: Law of Ukraine of June 28, 1996 No. 254k / 96. Bulletin of the Verkhovna Rada of Ukraine. 1996. No. 30. Art. 52.
2. Economic Code of Ukraine: Current version as of 13.02.2020, [Electronic resource]. Access mode <http://zakon0.rada.gov.ua/laws/show/436-15>.
3. Law of Ukraine «On Charity and Charitable Organizations»: Law of Ukraine. Current edition. [Electronic resource]. Access mode <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/3236-17>.
4. Law of Ukraine «On Volunteer Activity»: Law of Ukraine. Document 3236-VI. Current version 01/01/2020, base – 2671-VIII. [Electronic resource]: Access mode <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3236-17>.
5. The Law of Ukraine «On Humanitarian Aid»: Law of Ukraine. Current edition dated 22.10.1999 № 1192-XIV. [Electronic resource]: Access mode <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/1192-14>.

6. Tax Code of Ukraine. Document 2755-VI. Current version dated 29.12.2019, ground – 323-IX, 391-IX, 425-IX. [Electronic resource]: Access mode <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/2755-17>.
7. Civil Code of Ukraine. Document 435-IV. Current revision as of 02/13/2020, ground – 440-IX. [Electronic resource]: Access mode <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/435-15>.
8. Law of Ukraine «On Advertising»: Law of Ukraine. Document 270/96-BP. Current version 01/02/2020, ground. 199-IX. [Electronic resource]: Access mode <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/270/96-%D0%B2%D1%80>.
9. Law of Ukraine «On theaters and theater business»: the law of Ukraine. Document 2605-IV. Current revision as of 2/13/2020, ground – 440-IX. [Electronic resource]: Access mode <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2605-15>.
10. Law of Ukraine «On the Ukrainian Cultural Fund»: Law of Ukraine. Document 1976-VIII. Current version dated 2.08.2018, ground – 2481-VIII. [Electronic resource]: Access mode <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1976-19>.

ДІАЛОГІЧНА ФОРМА СПІЛКУВАННЯ В МОВНО-ГОЛОСОВИХ ТРЕНІНГАХ ЯК СПОСІБ ФОРМУВАННЯ НАВИЧКИ ВЗАЄМОДІЯТИ

Проаналізовано значення діалогічного спілкування в тренажних формах роботи над словом під час підготовки акторів драматичного театру і кіно. Запропоновано варіативність застосування цього прийому в навчальному процесі при формуванні акторських мовленнєвих навичок. Визначено основні методичні засади для практичного виконання завдань і отримання бажаного результату.

Ключові слова: навичка, діалог, тренінг, вправи, словесна дія, взаємодія, спілкування.

The importance of dialogical communication in training forms of work on the word in the preparation of actors of dramatic theater and cinema is analyzed. The variability of application of this technique in the educational process in the formation of voice acting skills is suggested. The basic methodological bases for practical implementation of tasks and obtaining the desired result are defined.

Keywords: skill, dialogue, training, exercise, verbal action, interaction, communication.

Проанализировано значение диалогического общения в тренажных формах работы над словом при подготовке актеров драматического театра и кино. Предложено вариативность применения этого приема в учебном процессе при формировании актерских речевых навыков. Определены основные методические основы для практического выполнения задач и получения желаемого результата.

Ключевые слова: навык, диалог, тренинг, упражнения, словесное действие, взаимодействие, общение.

Постановка проблеми. Розмовна мова у повсякденному спілкуванні передовсім мова діалогічна (з грецької — *dialogos*): розмова, бесіда, що передбачає обмін думками (а в окремих випадках — зондаж — під час переговорів) [1, 225–226]. Зважаючи на те, що слово є результатом «внутрішньої форми мови» (за В. фон Гумбольдтом), засобом творення думки (за О. Потебнею), то з наявних форм мовлення в театрі найпоширенішою також є діалогічна. На сцені — це двобічний словесний (мовний) ланцюг взаємодії. У процесі гри артисти завжди «повинні дбати про безпосередній процес спілкування з партнерами своїми почуттями, думками, діями, аналогічними з почуттями, думками, діями зображуваної ними ролі» [2, 269]. Лише тоді вони стають цікавими й переконливими для глядача, захоплюють його своїм виконанням.

Насправді в театрі, як говорив режисер А. Васильєв, «все життя — в діалозі». Він буває «драматичний», «внутрішній (аутодіалог, діалогізований монолог)», «драматизований» [3, 43]. За

формою може бути більше насиченим «внутрішньою дією», аніж «зовнішньою». Це, певна річ, впливає на розвиток темпоритму сцен у виставі (за К. Станіславським).

При підготовці майбутніх акторів драматичного театру і кіно у вищих мистецьких навчальних закладах опануванню особливостями та закономірностями діалогічного спілкування на сценічному майданчику значна увага приділяється під час вивчення профілюючих дисциплін «Основи майстерності актора театру і кіно» та «Сценічна мова». Тут важливо, щоб базові методичні положення обох предметів були тісно поєднані фахово.

Так, серед основних завдань вивчення «Сценічної мови» в роботі над словом є:

- сформувані та розвинути здатність орфо-епічно-дикційно чітко, виразно доносити думку;
- виховати навички діяти словом на партнера;
- практично засвоїти закони структурного творення й ритмічної організації семантики (последовного розвитку) фрази для виконання наскрізної дії та реалізації надзавдання у роботі.

З огляду на це для тренінгових форм зі сценічної мови особливе значення має діалогічний текстовий матеріал. Він суттєво допомагає у формуванні згаданих навичок контактування з партнером, впливаючи на нього за допомогою слова, передаючи свої переживання й міркування та здійснюючи намір виконати певну дію. Інакше кажучи, діалогічність дає можливість безпосередньо відпрацьовувати варіативність мовленнєвої майстерності за законами драматичного мистецтва.

Проте застосування у вправах діалогів ще не означає наявності діалогічної форми виконання. Діалогізація в структурі обраного тексту стає «підмурівком, основою» для фантазії, дає змогу побудувати хід виконання вправи — спілкування і взаємодія «через діалог». Лише в цьому разі йтиметься про методичний прийом.

Широке запровадження такого способу роботи під час навчання видається потрібним і необхідним. Адже як у світі в цілому, так і в Україні, театральне мистецтво активно розвивається та видозмінюється. Поряд з класичним театром виникли різноманітні за формами театральні фестивалі, лабораторії інтерактивного театру з форматом читки п'єси, експериментальні мистецькі напрями й проекти (зокрема й соціальні, у форматі форум-театру): «Драма. UA», «Тиждень актуальної п'єси», «Фестиваль сучасної драми», театральний проєкт «Class Act: Схід–Захід» (створений за технологією британського театру «Treverse theatre»), «Театр переселенця/Theatre of Displaced People», «PostPlayTeatr», «Театр Сучасного Діалогу», «Театр для діалогу» (за методикою «Театр пригноблених» (ТП), заснованою бразильським режисером А. Боалем), «Українська нова драма» (театральний рух) та багато-багато іншого. Тобто «вітрила» сучасного театру наповнені «вітром саме його часу» (за Б. Брехтом). Очевидним є зв'язок театрального мистецтва з реальним життям, з подіями, що відбуваються в суспільстві. Щодо особливостей такого новаторства полемізують, дискутують театральні критики, режисери, актори й журналісти. Однак всі відзначають, що такий театр привертає увагу не лише діалогами на майданчику. Він розмаїтий і в пошуках комунікативного формату для розмови й контакту з тими, хто спостерігає за дійством. Звісно, це або стається, або ні. Щодо цього пізнавальними є публікації: А. Черноус («Театр по-новому: діалог із глядачами і реальні історії на сцені»), Ю. Голоднікової («Українська нова драма: від деструкції до створення нової естетики?»), Л. Бевзюк-Волошиної («Театр і реальність. Просторова дезорієнтація глядача») тощо.

Аналіз досліджень. Про особливість роботи над діалогом як живим спілкуванням-взаємодією і частиною суцільної дії у драматичній виставі (та про діалог з глядачем) значущими є думки та висновки видатних митців: Л. Курбаса, К. Станіславського, П. Саксаганського, Б. Брехта, А. Ефроса, А. Васильєва, Є. Гротовського, С. Данченка, Л. Олійника, П. Брука.

Специфіка діалогізації мови в житті та в літературному творі так само була і залишається об'єктом для докладного вивчення, аналізу (М. Бубер, Л. Озадовська, Ю. Левчук, І. Баранова, І. Табінська (у медіатексті) та ін.).

Діалогічність як методичний прийом для напруження органічної мовленнєвої виразності застосовується і в тренінгах під час навчання. Хоча, на жаль, не так часто, як належало б. Щодо теоретично-практичних засад і способів роботи, то цікавими є варіанти й творчі ідеї театральних педагогів, режисерів та акторів: Ю. Васильєва, В. Галендєєва, А. Петрової, Крістін Лінклейтер (Kristin Linklater), Г. Гладія, Є. Кирилової, О. Драча.

Формулювання цілей. Актуальність цієї статті зумовлена потребою наукового осмислення значення діалогічного спілкування в мовно-голосових тренінгових формах роботи та ролі діалогу у формуванні фахових мовленнєвих акторських навичок при навчанні. **Метою** публікації є: розкрити й обґрунтувати переваги використання діалогічного прийому в тренажах.

Виклад основного матеріалу. Сам по собі тренінг (англ. — *training*) — процес здобуття навичок завдяки отриманому досвідові після виконання комплексу вправ для тренування (від англ. *to train* — виховувати, навчати); набуття певної майстерності [1, 1264–1265].

Себто йдеться про цілеспрямовану, організовану і систематичну діяльність для досягнення бажаного результату. На різних етапах (семестрах) навчання конструктивні завдання в тренажах і вимоги щодо якості й точності виконання, доповнюються, стають складнішими. З варіантів роботи тренажні вправи можуть бути групові (колективні) та дрібногрупові. А враховуючи те, що викладання сценічної мови вимагає індивідуального підходу до кожного студента (беручи до уваги його творчі дані, індивідуальну будову мовного апарату й фізіологічні можливості), то при роботі над технікою мовлення (голос, дикція, дихання) доцільною є індивідуальна робота. (Зокрема, за потреби у формуванні індивідуального комплексу тренувальних вправ для студентів зі складним мовним апаратом.)

З приводу гуртового виконання, то у таких вправах, окрім виховання мовленнєвого вміння, одним з головних завдань є ще те, щоб результат мав характер гармонійної єдності (дій, рухів). Для актора, який грає роль у виставі, немаловажна річ вміти бути в ній частиною «художнього ансамблю» (за П. К. Саксаганським). Через те, що вистава — «це не виступ окремих “талантів”, аби здивувати глядача. Це суцільний мистецький твір» [4, 167]. Ансамблева злагодженість у роботі — це важлива властивість фаховості.

Втім, на жаль, подеколи колективні вправи чимось нагадують масову сцену у пересічній виставі. (Не секрет, що навіть дехто з режисерів-профі не дуже любить той період, коли потрібно вибудувати ці сцени: важко досягнути органічної правдивості).

Щодо результату виконання в групових тренажних вправах найчастіше трапляються такі помилки: хтось працює, а хтось просто формально повторює за іншими, «ховаючись за гуртом», думаючи, що його (її) «не видно» чи «не чути помилку»; у вправах з голосу наявне форсування звуку (крик); при використанні тексту — інтонувannya змісту «хором»; поспіх і формальність по лінії внутрішнього процесу тощо.

Хоча у тих, хто спостерігає збоку, подеколи справляється враження, що «нібито звучать добре», «начебто вимовляють правильно» (з оцінок після показів). Певна річ, у цьому не можна «звинувачувати» лише виконавців. Хоч і їхня провина так само є. Однак у більшості таких випадках у вправі просто не чітко визначені методичні завдання: на формування й набуття якої саме акторської мовленнєвої навички ця вправа спрямована? Тобто, з одного боку, досягнути точності виконання вправи в гуртовому варіанті справді складно, а з іншого — яке завдання, такий і результат. Просте говоріння-проговорювання тексту «хором» не має чіткої мети й завдання. Кожна тренажна вправа жодною мірою не має бути «механічною муштрою», а лише з чітко окресленим колом вимог відповідно до поетапних завдань тренінгів.

Скажімо, на самому початку роботи над диханням чи голосом у гуртових практичних вправах суттєво покращує результат виконання завдань «через образ». Зокрема, порівнюючи процес добування повітря з розпусканням квітки на «дні живота» (ділянка діафрагми); звукову хвилю з «корінням», що через ноги проростає в землю чи «як гілля, тягнеться» в небо через руки, маківку голови. За таким самим принципом побудова-

ні вправи для опанування комбінованим (змішано-діафрагмовим) типом дихання, для активізації міжребрових дихальних м'язів та на резонування звучання — «Ниточка», «Кран», «Пружинки», «Калачик» та інші [5, 258–261]. Такий спосіб не лише безпосередньо (чи опосередковано) допомагатиме опанувати мовленнєвими навичками, а й сприятиме розвиткові творчих можливостей та уяви в студента, тим самим допомагаючи правильно дихати й звучати.

Окрім використання згаданого прийому, у тренажах надзвичайно важливо вибудувати вправи на партнерській взаємодії, залучаючи студентів для виконання рідше колективно (чи індивідуально), а частіше по двоє, по троє-четверо. Так вони легше засвоюють матеріал і більш плідно працюють, бо точніше чують і аналізують свої (й чужі) помилки, «чіпляються» один за одного, впливають словом, дією, взаємодіють між собою. Та й «драматичний актор зрідка буває на сцені один. Лише в час коротких хвилин монологу <...> Вміння взаємодіяти з партнером — от що є головним для драматичного актора» [6, 189].

Багатьма вченими-науковцями (зокрема й уже згаданими В. фон Гумбольдтом, О. Потєбнею) доведено, що у монологічній та діалогічній формах спілкування мовнорухові і текстотворчі процеси не однакові. В діалозі вираження думок, їх сприйняття, реакція на них темпоритмічно відбуваються інакше. А в динамічному діалогічному спілкуванні — інтенсивніша внутрішня сила звука. Це не може не позначатися на швидкості та віддиференційованості процесів артикулятики, безпосередньо вносить корекцію в дихання (за В. М. Галендєєвим).

І як основний, і як допоміжний прийом — «через діалог» — доречно буде застосовувати у тренажних вправах за всіма розділами з техніки мовлення дисципліни «Сценічна мова». Щодо поетапності використання та вибору текстів, то варіативність визначається семестровим завданням: для набуття якого саме досвіду та вміння. Так, спершу для складання різноманітної складності ситуативних діалогів можна взяти дикційні звукосполучення, швидкомовки, лічилки, приказки (чи загадки) тощо. Обов'язковою умовою для цих придуманих історій має бути дія. Бо «дія є головний засіб реалізації способу мислення», а «діалог починає пружинити» й викликати інтерес лише тоді, «коли актор схоплює дію» [7, 19: 177]. Попервах це можуть бути: «діалог-суперечка», «діалог-змагання» чи «діалог-дражнилка» (скажімо, між дівчатами, між хлопцями, чи між

і тими й тими). Далі бажано б використовувати авторські діалогічні тексти (наприклад, «Вовки» С. Руданського, «Базіка», «Допоміг» і «Настирливий» Г. Бойка) чи з усної народної творчості («Чи куриш? То й кури», «Жолудь», «Куди їдеш, Явтуше» та ін.) [5, 348–353]. Зауважимо, що в першому семестрі навчання з авторських творів слід обирати не занадто складний за психологічним завданням матеріал (однак досконалий за змістом і формою). В подальшій роботі, зокрема, над постановкою розмовного голосу, уже варто б застосовувати складніші діалоги (з поезії, драматургії), в «основі» яких також має бути «дія» (за А. Васильєвим).

З досвіду: працюючи над дикцією у такий спосіб (взаємодія «через діалог»), учні точніше й легше опановують навичку чіткої вимови того чи іншого звука. Наприклад, ефективними в роботі над покращенням результату унормованого (без зайвого пом'якшення) звучання українських шиплячих є тексти (з наявністю драматургії взаємин, конфлікту, дії):

1. – Сестрице, чи ткачі тчуть, чи не чуть?

– Чуть-чуть тчуть, ледь човники волочуть, бо їсти й чуть-чуть не чуть!

– Нехай ще чуть-чуть потчуть, бо вже чуть, що перепічки печуть.

2. – Сестривечір, добрички! Чи не теличили моєї виді?

– А яка ж твоя видя?

– Під сіреньким червоненьке, на лисинці лобик, на китичці шия, на мотузці хвостик.

– Теличили, сестричко, теличили. Захвостила задерю, поочеретила геть до бігу.

За фонологічною комбінаторикою в словах для багатьох ці діалоги непрості для вимови (особливо перший). В цілому, як уже було зазначено, при напрацюванні навички правильної вимови шиплячих, (що досить складно дається), дуже корисно дикційні тексти-скоромовки самостійно поєднувати в невеличкі діалоги, працюючи через спілкування та взаємодію, використовуючи засоби мовленнєвої виразності (бачення, оцінку, ставлення). Чіткість у виконанні дії покращує чіткість вимови звука.

Не секрет, що формування навички правильної органічної вимови йотованих звуків для багатьох студентів так само є непростим періодом у навчанні. Дикційною помилкою в цих звуках є відсутність злитності звучання «й» з голосним. Особливо у місцях збігу йотованих у словах чи на межі двох слів (*її яблуко, алеєю я йду* тощо). Поданий далі діалогізований текст «Про кольє

і монпансьє», було складено авторкою статті саме в один із таких етапів роботи. Ситуативні обставини та кількість дійових осіб дають можливість використовувати історію для дрібногрупового варіанта виконання:

– Конферансьє, чиє монпансьє і кольє у фойє ательє?

– Лавуазьє, не твоє монпансьє і кольє у фойє ательє?

– Ні, не моє монпансьє і кольє у фойє ательє!

– Готьє, не твоє монпансьє і кольє у фойє ательє?

– Ні, не моє монпансьє і кольє у фойє ательє.

– Монтеск'є, не твоє монпансьє і кольє у фойє ательє?

– Ні, не моє монпансьє і кольє у фойє ательє.

Залежно від кількості учасників, далі історію можна продовжити, звертаючись до Жусьє, Руж'є, Фур'є, Реньє. Закінчення ж є таким:

– А чиє ж монпансьє і кольє у фойє ательє?

– Я кондотьєр Ак'яб-П'єр П'ємонт Барб'є! То є моє монпансьє й кольє у фойє ательє! Адьо, конферансьє, Лавуазьє, Готьє, Монтеск'є, Жусьє, Руж'є, Фур'є, Реньє! [5, 138]

У роботі, як додатковий об'єкт уваги, можна використовувати м'ячки (тенісні) чи інші предмети. Для автоматизації та диференціації правильних артикуляційних рухів у діалогічному прийомі не зайве буде, окрім помірного темпу мовлення, застосовувати ще й швидкий. Бо часто-густо в повільному (чи й помірному) — вдається правильно вимовляти в тексті йотований, а на майданчику, де інший темпоритм мовлення, більша кількість завдань — навичка не проявляється. Так стається тоді, коли вона не стала звичною, коли бракує досвіду закріплення її через процес динамічної взаємодії та мовлення. В роботі над дикцією це дуже суттєвий аспект. Якраз працюючи в діалозі в різних мовленнєвих темпах органічніше набуваються вміння й автоматизуються. Звісно, прискорення темпу мовлення має бути вмотивоване й виправдане характером розвитку дії та вчинків в історії.

Слушно буде зауважити про використання діалогічного прийому у вправах-етюдах з техніки мовлення. Оскільки інколи доводиться чути доволі категоричні думки про недоцільність такої форми роботи над словом у мовно-голосових тренажах. По-перше, за загальними завданнями і способом виконання це вправи комплексні: одночасно напрацьовуються кілька мовленнєвих навичок. Ба більше, вони поєднують в одне ціле слово, рух і акторську майстерність та зорієнтовані на розвиток моторики мовлення. Студенти здебільшого пра-

цюють парами. Робота побудована на партнерстві, взаємодії, що вимагає зібраності й уваги. До того ж, одна річ працювати над дикцією чи постановкою дихання й голосу у статистиці. Інша ж — через етюдну форму, в русі, та ще й динамічному (що, до речі, є ближчим до «життя на сцені»). Комбінації рухів можуть бути як складними, так і помірно складними (залежить від фізично-фізіологічних можливостей студентів). При використанні жвавого мовлення не слід обирати занадто швидкого, аби не втрачалася орфоепічно-дикційна чіткість. Такі етюди обов'язково мусять бути невеличкою історією, побудованою за законами драматургії та сценічної дії, а не просто формальною зміною положення тіла. Зовнішні рухи народжуються від внутрішнього імпульсу, що спонукає до тієї чи іншої дії. І вибудувати вправу саме у такий спосіб, на жаль, не всім вдається. Це потребує акторсько-режисерських здібностей, знань, умінь. Хоча, звісно, такі вправи є досить непростими і щодо мовлення, і щодо фізичних рухів.

По-друге, для таких вправ не будь-який текст годиться, хоча в цілому матеріалі для цього є достатньо. Приміром, це можуть бути твори із своєрідним віршовим та фонетичним малюнком. А різнометричні (чергування коротких і довгих рядків) словесні конструкції, наявність переліку однорідних та неоднорідних понять дають можливість створити різноманітні ритмічні хвилі в процесі виконання. Це можна використати у етюдах-вправах на активізацію дихальних м'язів (зокрема міжребрових, черевного преса), на виховання навичок правильного голосоутворення під час інтенсивної фізичної дії та активного добору дихання (в динамічній дії — через рот).

Так само не слід забувати, що на сцені будь-яка репліка діалогу за метою висловлення має чітке завдання (спростувати, заперечити, підтвердити, спонукати, змушувати чи схилити до якихось вчинку, дії та ін.). Від самого початку в діалогах обов'язково потрібно чітко проаналізувати всі запропоновані обставини, розібрати сутність змісту, визначити конфлікт в основі сюжету тощо.

Для таких вправ-етюдів можна використовувати не лише віршовані, а й прозові діалоги. Чи поєднувати між собою різні. Як-от історія «Усе гаразд» (діалог пана з гуменним) з усної народної творчості, яку у віршованому варіанті під назвою «Гуменний» вдало й дотепно «переспівав» поет С. Руданський. Також у цього ж автора придатний для таких вправ текст «Переслів'я», що є похідним від української народної казки-небилиці «Як ми з дідом чумакували» [5, 350, 238, 388].

А от у роботі над голосом (для вправ колективних чи парами) більшою мірою варто брати саме ритмізовані тексти — вірші (бажано з наявністю широких голосних «а, е, о» та огубленого «у»). На розширення діапазону голосу, зміцнення його щодо виразної звучності використовується різноманітний за «довжиною рядка» віршовий матеріал. Особливо гекзаметричний (від грец. *hexametros* — шестимірник). Йдеться про шестистопний дактилохорейчний розмір. Довжина цього вірша дає можливість для варіантів будови й виконання діалогічних вправ, які за методичними завданнями також є комплексними. Виконувати їх можна як у статистиці (стоячи, сидячи, лежачи), так і в русі, працюючи підгрупами чи по двоє. При вихованні голосових навичок м'якого переходу звука з реєстру в реєстр, удосконалення звуковисотного діапазону та розвитку палітри тембрального забарвлення, в процесі роботи акцентується увага й на тому, як контролювати експіраторну енергію при звучанні голосу. Окрім цього, важливу увагу слід приділяти й дикційній чіткості звуків. І не лише голосних, а й приголосних. В цілому, як писав П. Саксаганський, «гекзаметр дисциплінує артиста, бо тут не можна переставити чи викинути не тільки слова, але й дрібного сполучника» [4, 88].

Основний прийом роботи у вправах на такому віршовому матеріалі — кантиленна (плавний, помірний перехід від звука до звука) розмовна та розмовно-протяжна манери звуковедення з використанням різних темпових і силових змін мовлення: плавний перехід — легато (від іт. *legato* — зв'язаний); тихе звучання — піано (від іт. *piano* — тихо), а динамічніше — форте (від іт. *forte* — сильний, динамічний).

Варіанти виконання вправ зазвичай беруться такі:

- у розмовній інтонації на кожному рядку підніматись на півтону (6–8 «тональних сходінок»), а далі — опускатись;

- у розмовно-протяжній інтонації на кожному рядку підніматись на півтону (6–8 «тональних сходінок»), а далі — опускатись;

- на окремих рядках чергувати силу звучання голосу (*forte* — в розмовно-протяжній, *piano* — в розмовній і навпаки);

- хроматична гама: вимова кожного слова окремо, піднімаючись на півтона в розмовно-протяжній чи розмовній інтонаціях або чергуючи їх, змінюючи темп вимовляння кожного рядка як окремо, так і в його межах.

Також можна використовувати й три- або чотиристопний віршовий рядок (як по одному, так і по два на «одну порцію»).

На силові, діапазонні й темпові зміни мовлення (а також на розвиток польотності звуку, фонематичного слуху, координаційної узгодженості дихально-голосових та артикуляційних рухів і дій), у роботі двома підгрупами доречно буде взяти текст-діалог (запитання-відповідь) «Гуси» В. Підпалого: «Гуси, гуси, де ви були?» — «В синім небі між хмар пливли». — «Де ж те небо?» — «Впало в воду». — «А де вода?» — «Коло броду». — «А де той брід?» — «А там де й ліс». — «А де той ліс?» — «А там де й ріс». [5, 305]. Спосіб виконання: одна група ставить запитання, а друга — відповідає. Умовно ті, що запитують, перебувають у полі зору, а ті, що відповідають, — на чималій відстані. Через це сила звучання їхніх відповідей — дещо тихіша. І ті, й ті використовують прийом «на відлунювання, на удавання відстані». Голосовий посыл на кшталт «а-у» за допомогою рупора із двох рук, який опосередковано допомагає точно сформувавши «ротоглотковий рупор», — розвиває динамічний діапазон мовлення, пластичність звучання під час голосових «переходів-ковзань», активізує внутрішньоглоткову артикуляцію та відчуття резонансу й об'ємності звукової хвилі. Ритмомелодійний малюнок у діалозі повинен мати динамічний розвиток. Це така собі синусоїдальна звукова лінія коливання-ковзання голосу відповідно до характеру дії-прохання, від виконання якої «залежить життя». Отож дія має бути активною, наполегливою, а не млявою. Звучання голосу наприкінці, ковзаючи вниз, сходиться нанівець. Звук ніби «ховається у грудний резонатор», поступово й повільно «підтягуючи хвостик», аж поки не щезне зовсім.

Зважаючи на те, що постановка розмовного голосу вимагає індивідуального підходу до кожного учня, у запропонованій вище вправі можна працювати парами, «будуючи» між собою діалог, в якому енергетичний розвиток голосового звучання має спочатку зростати вгору, а потім поступово спадати вниз. Прийом «через діалог» у цій вправі буде корисним ще й для тих студентів, які мають «здавлене» звучання голосу через перенапруження м'язів гортані та шиї.

Поміж проблематики в тренажній роботі над голосом є та, що не завжди здобуті навички проявляються на репетиційному майданчику. Саме діалогізація й визначеність дійових завдань у процесі роботи допоможуть в органічний спосіб домогтися резонансного звучання голосу «на опорі» на всіх висотах діапазону, не переходячи на здавлений горловий звук чи на «форсаж», тобто на «крик».

Висновки. Підсумовуючи, слід сказати, що будь-який тренінг, насамперед, не мусить бути «дресируванням» чи «натаскуванням на результат». Проста «технічна техніка», по-перше, не має ніякого відношення до творчості, яка є основою природи театру. А по-друге — у студентів виховує навичку артикуляторно-характерологічно-формального процесу мовлення як такого. А, як писав К. С. Станіславський, «нема нічого безглуздішого та шкідливішого для мистецтва як “система” заради самої “системи”».

Всі вправи в мовно-голосових тренінгах методично мусять бути комплексно зорієнтовані на формуванні профільюючих мовленнєвих (голосових, дикційних, дихальних) та емоційно-образних (бачення, оцінка, ставлення, підтекст, спілкування, міміка, жест) засобів виразності, водночас розкриваючи можливості акторської природи студента. І в цьому значною мірою допомагає саме діалогічна форма роботи: конкретика обставин дії та взаємодії в діалозі сприяє формуванню мовно-рухового імпульсу (внутрішнього поштовху, спонукання до руху мовних м'язів) і налагоджує процес дихання. Відповідно, «інтенсивність імпульсу, що виникає в корі головного мозку, відгукується в тілі єдиним процесом — зв'язком між диханням і звуком» (Kristin Linklater «Freeing the natural voice») [8, 46].

Працюючи через діалогічний прийом, студенти навчаються на майданчику мислити й виражати свої думки словом. Це, так би мовити, підготовчий етап перед роботою в драматургічному діалозі у виставі. Тобто діалогова форма роботи в тренінгових мовленнєвих формах відповідає принципам роботи над словом у класі з майстерності актора, доповнює, а не суперечить їм.

Джерела та література

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2004. 1440 с. С. 225-226, 1264-1265.
2. Станіславський К. С. Робота актора над собою. Київ : Мистецтво, 1953. 671. Сс. 269.
3. Дятчук В. В., Барабан Л. І. Український тлумачний словник театральної лексики. 2-ге вид., переробл. і допов. Київ : Вид. центр «Просвіта», 2002. 151. С. 43.
4. Саксаганський П. К. Думки про театр. Київ : Мистецтво, 1955. 233 с. Сс. 167, 88.
5. Кобзар Т. В. Сценічна мова. Техніка мовлення. Черкаси : вид-во Ю. Чабаненко, 2013. 404 с. Сс. 258-261, 348-353, 138, 350, 238, 388, 305.
6. Эфрос А. В. Продолжение театрального романа (четыре книги). Москва : Панас, 1993. Т. 3. 431 с. Сс. 189, 177.
7. Аристотель. Поэтика / Пер. Б. Тена. Київ : Мистецтво, 1967. 134 с. С. 19.
8. Линклайтер К. Освобождение голоса; пер. с англ. Л. В. Соловьевой. Москва : Изд-во «ГИТИС», 1993. 176 с. С.46.
9. Потебня А. А. Мысль и язык. Киев : СИНТО, 1993. 192 с.

10. Українська мова. Енциклопедія / За ред. І. В. Муромцева. Київ : Вид-во «Майстер-клас», 2011. 400 с.
11. Галендеев В. Н. Не только о сценической речи. Монография. СПб. : СПГАТИ, 2006. 384 с.
12. Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания : в пяти томах. Москва : Искусство, 1965. Т. 5/2. 566 с.
13. Чехов М. А. Литературное наследие : в двух томах. Москва : Искусство, 1986.
14. Васильев Ю. А. Сценическая речь: восприятие – воображение – воздействие. Вариации для творчества. СПб. : СПГАТИ, 2007. 432 с.
15. Курбас Л. Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський. Київ : вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с.
5. Kobzar, T. V. (2013). Stage language. Speech technique. Cherkasy: vyd-vo Yu. Chabanenko. 404 [in Ukrainian].
6. Efros, A. V. (1993). Continuation of theatrical novel. 432 [in Russian].
7. Aristotel. (1967). Poetics. (B. Ten). Kyiv: Mystetstvo. 134 [in Ukrainian].
8. Lynkleiter, K. (1993). Voice release. (L. V. Soloveva, Trans). Moskva: Izd-vo «HYTYS». 176 [in Russian].
9. Potebnia, A. A. (1993). Thought and language. Kyev: SYNTO. 192 [in Ukrainian].
10. Muromtseva, I. V. (2011). Ukrainian language. Encyclopedia. Kyiv: Vyd-vo «Maister klas». 400 [in Ukrainian].
11. Halendeev, V. N. (2006). Not only about stage speech. SPb.: SPHATY. 384 [in Russian].
12. Brekht, B. (1965). Plays. Articles. Statements. Moskva: Yskusstvo. 566 [in Russian].
13. Chekhov, M. A. (1986). Literary heritage in two volumes. Moskva: Iskusstvo [in Russian].
14. Vasylev, Yu. A. (2001). Stage speech: perception - imagination - impact. Variations for creativity. SPb.: SPHATY. 432 [in Russian].
15. Kurbas, L. (2001). The philosophy of theater. Kyiv: vyd-vo Solomii Pavlychko «Osnovy». 917 [in Ukrainian].

References

1. Busel, V. T. (2004). A great explanatory dictionary of modern Ukrainian. Kyiv; Irpin: VTF «Perun». 1440 [in Ukrainian].
2. Stanislavskiy, K. S. (1953). Actor work on himself. Kyiv: Mystetstvo. 269 [in Ukrainian].
3. Diatchuk, V. V., Baraban, L. I. (2002). Ukrainian Interpretative Dictionary of theatrical vocabulary. Kyiv: Vyd. tsentr «Prosvita». 43 [in Ukrainian].
4. Saksahanskyi, P. K. (1955). Thoughts about theater. Kyiv: Mystetstvo. 233 [in Ukrainian].

ВЗАЄМОДІЯ ДИХАЛЬНИХ М'ЯЗІВ І ЇХНІЙ ВПЛИВ НА ГОЛОСОУТВОРЕННЯ

У статті аналізується роль формування навичок професійного сценічного мовлення майбутніх акторів на основі біомеханіки зовнішнього дихання та його звільнення.

Ключові слова: сценічна мова, дихання, діафрагма, дихальні м'язи.

The article analyzes the role of forming the skills of professional stage speech of future actors based on the biomechanics of external respiration and its release.

Keywords: stage speech, breathing, diaphragm, respiratory muscles.

В статье анализируется роль формирования навыков профессиональной сценической речи будущих актеров на основе биомеханики внешнего дыхания и его освобождения.

Ключевые слова: сценическая речь, дыхание, диафрагма, дыхательные мышцы.

На превеликий жаль, далеко не всі актори усвідомлюють, що професійно натренована робота дихальних м'язів змішано-діафрагмального поясу має першочергове значення для голосоутворення. А навичка цілеспрямовано користуватися властивостями м'язів пресу, діафрагми та косих міжреберних м'язів грудної клітки трапляється набагато рідше, ніж цього б хотілося. Спостерігаючи за роботою акторів на сцені, у кадрі, в етерному звучанні, також справляється враження, що вони майже не переймаються напрацюванням цієї навички. Тож хотілося б поговорити про неймовірні та вражаючі властивості усіх складових мовно-дихальної системи й розібратися, що ж вона собою являє. Це має допомогти усвідомлено використовувати усі її можливості під час роботи зі словом.

Отже, почнемо з діафрагми (лат. *diaphragma*, від грец. *διάφραγμα* — «перегородка»), або ж грудночеревної діафрагми. Це непарний сплющений м'яз, який відокремлює грудну порожнину від черевної.

Діафрагма утворена системою поперечносмугастих м'язів, які, вочевидь, є похідними системи прямого м'язу живота. М'язові волокна поділяються на три пучки: грудний, реберний, поперековий. Починаючись із периферії, усі три м'язові пучки прямують угору та медіально поєднуються своїми сухожилками і, об'єднавшись, утворюють

сухожилковий центр діафрагми. Іннервація діафрагми здійснюється парою діафрагмальних нервів та шістьма нижніми міжреберними.

Зазвичай верхівка правого купола діафрагми знаходиться на рівні четвертої, а лівого — на рівні п'ятої міжреберної щілини. Умовною зовнішньою межею діафрагми можна вважати край нижніх ребер. Під час вдиху купол діафрагми опускається на 2–3 см і стає плоским. Під час видиху діафрагма розслабляється і знову стає куполоподібною.

Функції діафрагми поділяють на статичну та динамічну.

Статична функція діафрагми полягає у забезпеченні коректної взаємодії між органами грудної та черевної порожнин. Динамічна функція має три окремі складові: респіраторну, кардіо-васкулярну та моторно-харчову. Однак наразі нам треба розібратися саме з респіраторною функцією цієї черевної перетинки. Отож у результаті рухів діафрагми забезпечується основний об'єм повітря, що надходить до легень: опускаючись, під час скорочення, діафрагма сприяє утворенню негативного тиску у плевральній порожнині, завдяки чому стає можливим акт вдиху.

Коли йдеться про голосоутворення, то сила діафрагми, її рухливість, «легкість на підйом» часто залишаються поза увагою. Проте було б неправильно говорити про те, що вона може рухатися самотійно, тобто осібно від інших груп

м'язів. Наприклад, рухаючись угору, діафрагма водночас підтягує м'язи живота, змушує розширюватися міжреберні поперекові м'язи тощо. Під час розслаблення, діафрагма переміщує м'язи живота вперед, завдяки чому вони стають м'якими, а міжреберні м'язи — розслаблюються. За потреби можна навести безліч варіантів взаємодії одних груп дихальних м'язів з іншими, але кожен приклад свідчатиме лише про те, що не існує чистих типів дихання: грудного, реберного, діафрагмального або черевного.

Якщо ви завітаєте в анатомічний музей, щоб побачити на власні очі м'язи змішано-діафрагмального поясу та мовного апарату, і роздивитесь, як вони влаштовані, то на вас очікуватиме розчарування! Діафрагма нагадує плаский, погано пропечений корж з нерівними краями там, де він мав би кріпитися до хребта. Проте якою ж силою та можливостями наділений цей корж! І це вражає. Щодо міжреберних м'язів — пласких, майже прозорих, то вони теж не викликають нічого, окрім співчуття, бо здається, що дивитися на кістляві реберця недогодованої дитини. Однак прямий м'яз живота, хоч і плаский, як розкачане тісто, та дивує своєю здатністю оберігати не захищену кістками черевну порожнину. Так само захоплено можна дивитися й на голосники — товстенькі м'язові складочки, якихось півтора сантиметра завдовжки, мають фантастичну здатність видавати неймовірно розмаїття звуків!

Усі ці та інші дихальні м'язи, які наділені складною структурою різноспрямованих волокон, здатні синхронно взаємодіяти в різноманітних поєднаннях.

Дихальні м'язи виконують роль поршня, або ж міхів, які впливають за допомогою атмосферного тиску повітря в грудну клітку, а потім виштовхують його назовні. Проте ці ж м'язи виконують роль надчутливих амортизаторів, які регулюють амплітуду та частоту дихання (глибоке — поверхнєве, швидке — повільне), а також швидкість і обсяг повітря, що надходить і виходить з грудної клітки. Також робота дихальних м'язів впливає і на якість змикання голосників, амплітуду та частоту їх коливання. Бо, як відомо, для голосоутворення необхідною умовою є створення підголосникового тиску, величина якого значною мірою залежить від активності дихальної мускулатури.

Треба взяти до уваги, що активне скорочення діафрагми та інших складових дихальної мускулатури погоджено з артикуляцією окремих структурних елементів мови: складів, слів, фраз. Як-от підвищення трансдіафрагмального тиску спосте-

рігається при проголошенні на силі голосу наголошеного голосного, наголошеного слова. А під час кашлю, при чханні, скрикуванні, сміхові чи риданні виникає посилення активності діафрагми.

Мовна швидкість, дикційна чіткість, висотний діапазон, кантиленність або звучання на стакато, рівень гучності, орфоепічна чистота тощо — всі параметри та можливості голосу й мови людини безпосередньо залежать від робочого стану дихальної мускулатури.

Не лише м'язи живота, спини, поперекові та косі м'язи задіяні у роботі механізму зовнішнього фізіологічного та фонаційного дихання. Допоміжними дихальними м'язами називають ще й грудні м'язи. Однак користуватися ними актор змушений лише тоді, коли всі основні засоби або вичерпано, або ж з якихось причин вони не можуть працювати.

Оскільки грудні м'язи малорухливі, не здатні розтягуватися і, так би мовити, важкі, а у жінок додатково обтяжені молочними залозами, використання допоміжних грудних і ключичних м'язів під час фонації створює відчуття «задишки аквалангіста». Вдих у такому разі видимий, бо грудна клітка піднімається вгору, а видих відбувається під час опадання під силою власної ваги тих самих грудних м'язів. А ось основні дихальні м'язи, які зазвичай м'яко і легко регулюють підголосниковий тиск, «вимикаються» з процесу, гальмується робота діафрагми та міжреберних м'язів, а дія черевних м'язів — спотворюється. Порушується синергізм роботи мовно-голосового апарату, тобто спільна дія компонентів усієї системи. Під час значного фізичного навантаження, зазнаючи психічної напруги, під час емоційного сплеску чи коли ми біжимо «щодоуху», то автоматично використовуємо грудний тип дихання, можливо, тому, що верхня частина легень ширша за нижню і має велику ємність. А щоб отримати необхідну кількість кисню, ми мусимо прокачати легеньми більшу кількість повітря. Таке дихання можна назвати «захеканням», бо, дихаючи у такий спосіб, ми й самі кажемо: «Я захекався!» Це надзвичайна, виняткова ситуація, яка потребує залучення додаткових, допоміжних засобів. Мовлення за таких обставин ускладнене, уривчасте.

Допоміжні м'язи активно сприяють «глибокому вдиху» навіть у стані відносного спокою. Стрімко та швидко опадаючи, вони різко підвищують підголосниковий, внутрішньо-бронхіальний тиск. Це стає на заваді процесу вдихання, а отже й голосоутворенню. Надлишкове вдихання може призвести до форсованого крикливого зву-

ку. Проте іноді ключично-грудний спосіб дихання призводить і до значного обмеження сили голосу.

Про парадоксальність дихання театральні педагоги заговорили зважаючи на дихальну гімнастику А. Н. Стрельникової, котра за рахунок дуже короткого і дуже шумного вдиху масажує голосники коротким інтенсивним потоком повітря, що вдихається.

Варіанти ж парадоксальності різноманітні й залежать від того, які саме м'язи і як працюють, як вони взаємодіють між собою під час вдиху та видиху. У побуті, у непрофесійній практиці, трапляється не резонаторне, невиразне, постійно тихе, майже боязке звучання саме через грудне, поверхнєве дихання. Чи не дивно? У місткий резервуар верхньої частини легень захоплюється дихання «частими та маленькими порціями». Навіть на вторинному рівні таке дихання не задіює основних дихальних м'язів. Це явище можна назвати «млявою» діафрагмою, нездатною навіть до довільного руху. До такого способу дихання — фізіологічного та фонаційного — частіше вдаються жінки. І хоча ми звикли називати таке дихання «жіночим», однак деякі чоловіки теж не цураються його.

За спостереженнями фоніаторів, дисфонія трапляється у 40% екскурсіводів, педагогів, вихователів — це професії, які більш популярні серед жінок. І вузлики на голосниках з'являються у жінок на 40% частіше, ніж у чоловіків. Виникає запитання: чи не пов'язані голосові захворювання жінок з використанням поверхнєвого, допоміжного дихання? До речі, одним зі способів відновлення голосу, як показує досвід, є саме постановка дихання. На жаль, навіть у театрі часто зустрічаються актори, які пристосувалися до грудного дихання. В емоційному мовному потоці (монолог, діалог), який вимагає від них збільшення інтенсивності всіх параметрів мови, вони не користуються ні пружною діафрагмою, яка легко регулює підголосниковий тиск, ані пов'язаними з нею дихальними м'язами. Натомість актори переносять всю вагу звукового навантаження на голосники, намагаються «спертися» на допоміжні, «підвищуючі» дихальні м'язи! Тим самим змушуючи голосники працювати в екстремальних фізичних умовах.

Робочий голос таких виконавців обмежений за багатьма параметрами. Йому властиві недовговічність чистоти й виразності, брак польотності, звучності, брак активності резонатора. Відсутність роботи діафрагми, черевних м'язів, неналежний тонус міжреберних м'язів призводить

до того, що фізичне навантаження переноситься з потужних і рухливих дихальних м'язів на ключичний, плечовий пояс. Шия напружується, «роздувається», голосники працюють у форсованому режимі, що спричиняє хрипоту, повторювані «зриви» голосу, дисфонію.

Останнім часом з'явилася думка, що хрипота й осиплість — це індивідуальне тембральне забарвлення голосу. Втім, таке ствердження відповідає дійсності, якщо, по-перше, таке звучання є свідомою, вмілою трансформацією голосу. І, по-друге, якщо таке навантаження на голосники не призводить до набутої патології або періодичної втрати голосовим апаратом робочого стану.

Через тривале використання допоміжної дихальної мускулатури, гальмуються, а потім і втрачають рухомість, інші групи дихальних м'язів. Погіршуються оптимальні, енергетично вигідні фізичні затрати, необхідні для мовлення. Адже між скороченням різних дихальних м'язів існує взаємна залежність. Під дією імпульсів рецепторів одних дихальних м'язів, рефлекторно змінюється стан інших дихальних м'язів. Скорочення м'язів живота впливає на міжреберні м'язи, взаємодія міжреберних і черевних м'язів змушує працювати діафрагму. Скорочення ж самої діафрагми подразнює рецептори м'язів черевної стінки і міжреберних м'язів, що прикріплюються до тих самих ребер, що і діафрагма. А скорочення діафрагми водночас синхронізуються з артикуляцією елементів мови. Це відбувається завдяки тому, що діафрагма автоматично пов'язана з гладкою мускулатурою трахеобронхіального дерева та гортанню, що надає можливість дихальній мускулатурі підтримувати та регулювати повітряний стовп під час фонації. І вже не стільки голосники коливають повітря, скільки резонуючий стовп повітря коливає голосники. Вони ніби спираються на повітряний стовп, що коливається синхронно з ними. Така взаємодія існує як самополегшуючий механізм. Однак активне та постійне використання допоміжної мускулатури змінює цю взаємодію, адже порушує роботу полегшувального механізму.

Між роботою дихальних м'язів, яка викликає вентиляцію легень, і звучанням людського голосу, є складні залежності. Вони визначаються загальними законами механіки й анатомічними та фізіологічними властивостями апарату зовнішнього дихання. Регуляція фонаційного дихання не лінійна, вона надзвичайно складна. Втім, зараз не йдеться про центральну авторегуляцію всіх систем дихання, ми говоримо лише про зовнішнє дихання та його механіку.

Роботою дихання називають роботу з подолання опору, яка виконується під час здійснення дихальних рухів. Тобто вона відбувається завдяки діяльності дихальної мускулатури.

Існує такий термін як «біомеханіка зовнішнього дихання», він акцентує спільність основних закономірностей біомеханіки дихання та біомеханіки руху. І от цю другу частину роботи — механіку руху дихальних м'язів — ми можемо побачити очима, відчутти руками, приклавши їх до тієї чи іншої групи м'язів, і оцінити слухом за якістю звучання.

Біомеханіка дихання є тією частиною фізіології дихання, яка вивчає зв'язки між роботою дихальної мускулатури, тиском у різних частинах апарату зовнішнього дихання, рухом повітря тощо. Рух повітря виникає тільки тоді, коли внутрішньо-легеневий тиск відрізняється від зовнішнього. Звичайно, переміщення повітря може бути викликане і штучним шляхом, якщо з якихось причин дихальна мускулатура не активна! Але це більше стосується медичної практики. А зазвичай перепад тисків створюється завдяки роботі саме дихальної мускулатури.

Хочеться заважити, що ми, педагоги-мовники, лише практично, експериментальним шляхом можемо вивчати ролі різних м'язів та їхньої активності в різних фазах мовленнєвого циклу і в різних умовах (у спокої, русі; стоячи, лежачи; в монологіях, в діалогах тощо). Та, щоб точно визначити, яке фонаційне дихання для нас важливіше і довести необхідність активного тренінгу дихальних м'язів, ми маємо вдаватися до історичної підказки.

Спробуємо припустити, які звуки видавала людина в далекому минулому, і розібратися, за рахунок яких механізмів утворювалися ті первісні звуки. І якщо вони збереглися в звуковій палітрі різних народів та різних фонетичних системах, то саме ці звуки зможуть підказати нам правильний напрямок!

Реконструкція прамови підвладна вечним-лінгвістам, які займаються порівняльним мовознавством. Вони шукають збіги в різних фонетичних системах і завдяки цьому можуть спробувати припустити, з яких празвуків складалася прामова.

Якщо ми вирішили звернутися до дитинства людства, то чому б не зробити ще один стрибок у часі та не позирнути на те, що існує поряд з нами? Це — рудиментарна мова немовляти, яка ще не заснована на наслідуванні, та однакова у будь-якому куточку світу. Вереск, кректан-

ня, гарчання, фиркання, зітхання, агукання, лепетання — усе це звукове відображення реакції на довкілля. До речі, звукове звертання матерів до немовлят, незалежно від їхньої мовної належності, теж універсальне за ритмом, мелодикою та голосовими характеристиками. А тому з великою часткою ймовірності можна припустити, що в основі прамови людини лежать і такі звукові акти, як сміх, ридання, кашель, чхання, а в подальшому — короткий звуковий вираз попередження, схвалення, застереження, поклику, передражнювання. Якщо це так, то зверніть увагу на механізм зовнішнього дихання цих звуків: видаючи свої перші звуки, немовля працює животиком! А тепер ви самі спробуйте сплюнути тільки губами, легко відкашлятися, поклавши долоню на діафрагму — вона активно виштовхує повітря рухом всередину і вгору!

Навіть якщо ви перед чханням взяли дихання грудьми і грудна клітка у вас помітно піднялася, то саме чхання супроводжується поштовхом діафрагми. Під час сміху, ридання, навіть маючи звичку переповнювати груди, ви все одно відчуєте активну роботу діафрагми, яка втягує в процес змішано-діафрагмальний пояс: міжреберні м'язи, черевні тощо. Тож можна зробити висновок, що під час легкого, довільного покашлювання, чхання, коротких і дієвих вигуків починає діяти механізм стимуляції дихальної мускулатури. Саме через це в лікувальних вправах у фоніатрії використовуються вигуки та звучання на стакато!

Будь-який актор повинен знати техніку сміху, плачу, ридання. Вона складається з ритмічно повторюваних, виштовхуючих рухів основних груп дихальних м'язів — з розгойдування діафрагми (найбільш видимий рух). Може змінюватися ритм чи інтенсивність м'язової роботи, але одне залишається незмінним — легке, спрямоване виштовхування повітря з легень. Щодо допоміжних грудних м'язів, то вони або не беруть участь у процесі, або залучаються на вторинному рівні. Отже: зовнішня робота дихальних м'язів під час кашляння, сміху, ридання — абсолютно однакова. Ви можете навіть зафіксувати одноманітність рухів, тримаючи руку на діафрагмі під час покашлювання, плачу або реготу. Це можна підтвердити і завдяки візуальним спостереженням за студентами на заняттях зі сценічної мови, адже, вивчаючи фонаційне дихання, вони одягнені у форму, яка дозволяє побачити роботу м'язів, що беруть участь у мовному диханні.

Природа раціональна, і механізм експульсивних звукових актів, мабуть, був перенесений на

мовлення. Під час кантиленного звучання рухи діафрагми такі самі, як і при короткому смішку чи покахикуванні. Дія дихальних м'язів ідентична, хіба що з меншою інтенсивністю, більш плавна і розтягнута в часі. Наприклад, одна з перших вправ на дихання — лічба.

Лічити можна будь-що, але починати вправу вкрай необхідно з вільного, м'якого живота. Рахуємо вголос від одного до десяти-п'ятнадцяти, «доливаємо» повітря (інтонаційно не крапка), продовжуємо лічити до двадцяти-тридцяти, знову «доливаємо» повітря, потім лічимо до тридцяти-сорока п'яти, крапка, завершення дії. Простежте рух діафрагми. Якщо дихальні м'язи вільні, то діафрагма на початку лічби починає дуже плавно, майже непомітно рухатися всередину та вгору, а під час «доливання» повітря вона опускається та розслаблюється для повторного руху. Дещо схоже можна спостерігати і під час звучання на стаккато, у вигуках, але у цьому разі скорочення дихальних м'язів (з ритмічно-повторюваними моментами скорочення і розслаблення) буде інтенсивнішим.

М'язи мають бути у стані спокою, свободи та готовності. Це створює можливість за першої ж вимоги головного мозку відгукнутися на посил дихання. Тобто вміння миттєво розслабляти діафрагму, м'язи живота і легко включати їх в подальшу роботу — це практична необхідність. Розслаблення дихальної мускулатури можна досягти за відсутності динамічного компонента; це досить складно, але може бути досягнуто довільним шляхом, за умов певної підготовки. Якщо ж діафрагма напружена, то дихання підхоплять допоміжні грудні та ключичні м'язи.

На заняттях зі сценічної мови ми зосереджуємося на тренуванні всіх груп дихальних м'язів, виконуючи такі вправи як «Кішечка», «Лижник», «Весляр» тощо. Однак для напрацювання м'язового контролю, найкраще вдаватися до вправ на контрастне відчуття як максимального напруження, так і розслаблення, адже саме такі відчуття запам'ятовуються яскравіше та діють ефективніше. Для прикладу, хочу запропонувати одну з численних вправ.

Максимально напружте м'язи пресу: спочатку випніть їх уперед, як м'яч, а потім — щосили втягніть усередину (до попереку); затим — розслабте їх. Вправу треба виконувати кілька разів, нарощуючи темп виконання від *Adagio assai* (дуже повільно), до *Allegro* (швидко). Тобто ми використовуємо статичну та динамічну напругу дихальних м'язів, з навантаженням діафрагми та черевного пресу.

Хочу зазначити, що, доклавши трохи уяви, творчого натхнення та викладацького досвіду, будь-які фізичні вправи можна зробити спрямованими на вдосконалення роботи м'язів змішано-діафрагмального поясу.

А ось основою тренування фонаційного дихання, звичайно ж, мають бути первородні людські звуки — озвучені рефлекси захисного характеру: коротке покахикування, чхання, короткі застережливі звуки, вигуки. Вони, хоча й підсвідомо, але стимулюють роботу дихальної мускулатури. Тут немає жодних обставин психологічного характеру, які б ускладнювали ситуацію, жодних людських комплексів — організм працює природно. Ці звуки викликають розгойдування діафрагми, її рухливість. І саме на цих звуках студентіві легше збагнути, які м'язи і як рухаються, адже вони спрацьовують рефлекторно. Дихальні м'язи, задіяні у створенні цих коротких стаккатових звуків, більшою мірою визначають злагоджену механіку дихання.

Іноді, для контрастності м'язових відчуттів, можна запропонувати студентам «подихати грудьми», поговорити, прочитати вірші на підхопленні дихання допоміжними м'язами. Адже будь-які системи дихання, засновані на роботі тієї чи іншої групи дихальних м'язів, мають бути опановані нашими учнями легко і просто.

Тренінг усіх дихальних м'язів впливає на рівень збудливості дихального центру, оскільки існує рефлекторне узгодження активності центрів дихальних м'язів з дихальним центром. А вироблення навички оптимального для таких умов фонаційного дихання залежить від високорозвинутого дихального центру, здатності систем управління диханням до самонавчання.

Вправи для всіх груп дихальних м'язів необхідні також і тому, що в різних фізичних положеннях (лежачи, стоячи, зігнувшись, згорнувшись калачиком), у різних ролях та емоційних станах актор, не замислюючись, може використовувати найбільш вигідний для запропонованих умов тип дихання. Адже якість голосу напряму залежить від переваги в акті дихання верхньо-грудних (ключичних), реберно-діафрагмальних або діафрагмально-черевних груп дихальних м'язів (змішано-діафрагмального поясу). Під час перегляду старої кіноплівки із записом пісень Едіт Піаф можна побачити, що різні пісні «дихають» по-різному. В одних піснях можна спостерігати активну роботу живота і діафрагми; зйомка зі спини — демонструє значне розширення грудної клітки у верхній і нижній її частинах. Трапляються подеякі моменти добору повітря грудьми.

Роль різних м'язів і ступінь їхньої активності можуть змінюватися в однієї ж і тієї людини в різних життєвих умовах та різних фазах дихального циклу. Під час форсованого короткого звукового видиху, короткого смішка, активного вигуку тощо, спостерігаємо активність діафрагми, м'язів передньої черевної стінки, внутрішніх міжреберних м'язів тощо. Під час вимови наголошеного складу чи слова, м'язи працюють інтенсивніше. Робота дихальних м'язів також посилюється, зустрічаючи великий опір. Участь окремих міжреберних, черевних та інших м'язів залежить як від «запиту» дихального центру, так і від положення тіла.

Мовники та вокалісти-практики давно дійшли висновку щодо шкідливості перебору дихання, та водночас не слід забувати, що в різних положеннях грудної клітки легені містять різну кількість повітря (до речі, зважаючи на це, можна побудувати багато дихальних і мовних вправ). Величина легеневого об'єму досить варіативна в різних положеннях тіла: в положенні стоячи дихальний обсяг більше, ніж сидячи, а сидячи — більше, ніж лежачи. Та й під час будь-якої м'язової роботи об'єм легень теж змінюється. Залежить він і від загальної тренуваності людини та її готовності до фізичних навантажень, від статі (у жінок він менший), зросту, віку та ваги. На величину легеневого об'єму також впливає діаметр грудної клітки та її здатність розширюватися. Тож якщо актори не змінюють дихальний об'єм легень, то фізичні навантаження викликають у них обтяжливе відчуття задишки.

Є люди, які зберегли природне дихання, властиве їм від народження. Проте існують інші, у яких гармонія дихання порушується через хворобливий фізичний чи психологічний стан тощо. Різноманітні комбінації затримки дихання, які провокують напругу гортані, спазми гладких м'язів бронхів, хронічне напруження діафрагми, закупорку пазух носа, здатні виникнути внаслідок очікування неприємностей або страху. Саме страх викликає стримування, пригнічення дихання, змушує людину «затамовувати» подих. А якщо такому негативному стану властива ще й тривалість, то це призводить до фіксації основних дихальних м'язів, і людина поступово починає користуватися допоміжними грудними м'язами, майже не задіюючи основну дихальну мускулатуру. У житті вкрай рідко можна награти на варіанти розслабленої дихальної мускулатури, нездатної до руху. Однак затиснуті, підтягнуті, неспроможні розслабитися м'язи живота і діафрагми трапляються частенько. І практично завжди у цих людей проблеми з голосом. І хоча структурований, ціле-

спрямований тренінг всіх дихальних м'язів — не панацея від усіх мовно-голосових бід, та, проте, на практиці він дає дивовижні результати.

Багаторічна практика педагога зі сценічної мови неодноразово доводила мені та моїм учням, що тренінг дихальних м'язів позитивно впливає на всі параметри мови та голосу. Зокрема на мовну швидкість, дикційну чіткість, висотний діапазон та силове поле. Я на власному досвіді переконався, що без м'язової свободи актор не може бути вільним у думках і емоціях. До речі, коли виникає потреба трансформувати чи імітувати голос, роботі дихальної мускулатури треба приділити особливу увагу.

Я не хочу викликати відчуття сконцентрованості лише на цьому практичному розділі. Адже справжній професіоналізм і майстерність вимагають наявності трьох ступенів свободи актора. Перший вже названо — м'язовий, другий — свобода мислення, третій — емоційна свобода. Неможливо уявити актора, мислячого на сцені, емоційно захопленого, але водночас фізично затиснутого. Про м'язове збудження, механічну потугу, яка відкидає будь-яке переживання і мислення, писав К. С. Станіславський [1].

Однак, м'язова свобода — це основний ступінь свободи для того, хто працює зі словом та голосом. І хоча найбільш зафіксованими виявляються м'язи дихальні, артикуляційні та плечового поясу, але, на щастя, вони піддаються тренуванню. Тож їх необхідно наполегливо і цілеспрямовано тренувати. Проте удосконалити, покращити роботу будь-чого можна лише за умови точного уявлення про те, що ти хочеш покращити і для чого. Саме тому необхідно було так детально розглянути всю систему взаємодії дихальних м'язів і вплив її дії чи бездіяльності на голосоутворення. Отож напрацювання навичок повсякчасної готовності всіх м'язів мовно-голосового апарату до дії має бути метою кожного заняття зі сценічної мови.

Наявність свободи мовно-голосового апарату — категоричне судження, визнане всіма. Але, окрім формального визнання, необхідні усвідомлення, тренінг і напрацювання досвіду м'язової свободи фонаційного дихання.

Зважаючи на багаторічний досвід проведення тренінгів усіх груп дихальних м'язів, які пропонувалися на заняттях, можна відповідально запевнити: жодного разу не відзначалося, щоб цей метод завдав кому-небудь шкоди. Щодо технічних прийомів та вправ, про які йшлося в статті, то вони прості, ефективні, розважальні та природні. Багато з них давно відомі, але від цього вони не втратили ні своєї актуальності, ні ефективності.

Джерела та література

1. Станіславський К. С. Робота актора над собою / К. С. Станіславський. Збір. тв.: у 8 т. Москва, 1955 .
2. Людина. Навч. посібник з анатомії та фізіології. Львів, 2002. 240 с.
3. Мягченко О. П. Біохімія людини. Бердянськ: БДПУ, 2015. 128 с.
4. Покровский В. М., Коротко Г. Ф. Физиология человека / Дыхание. Т. 1, гл. 8. 2-е вид., перероб. і доп. Москва : Медицина, 2003. 448 с.
5. Панасюк Е. М. Фізіологія та патологія системи дихання : посібник для медичних інститутів. Львів : Сполох, 2002.
6. Соколенко В. М., Весніна Л.Е. & інш. Фізіологія системи дихання. Фізіологія вісцеральних систем : методичний посібник. Полтава, 2019. 160 с.
7. Фізіологія дихання. [Електронний ресурс]. URL: <http://studfiles.net/preview/4335234/>.
8. Перший вдих дитини, причини його виникнення. Характеристика першого вдиху. Особливості дихання у немовлят та дітей раннього віку. [Електронний ресурс]. URL: http://studopedia.ru/11_113058_perviy-159_vdoh-rebenka-prichini-ego-vozniknoveniya-harakteristika-pervogo-vdohaosobennosti-dihaniya-u-novorozhdennih-i-detey-rannego-vozhraasta.html
9. Дихання. Дихальна система. [Електронний ресурс]. URL: <http://meduniver.com/Medical/Physiology/416.html>.
10. Фізіологія та функції дихальної системи людини. [Електронний ресурс]. URL: <http://biofile.ru/chel/14421.html>.
11. Фізіологія дихання. [Електронний ресурс]. URL: <http://studfiles.net/preview/4335234/>.

References

1. Stanislavskiy, K. S. A prosecution of actor is of itself / K. S. Stanislavskiy. Zibr. tv.: u 8 t. Moskva, 1955 [in Russian].
2. The men. Navch. posibnyk z anatomii ta fiziolohii. Lviv, 2002. 240 [in Ukrainian].
3. Miahchenko, O. P. Biochemistry of man. Berdiansk: BDP, 2015. 128 s.
4. Pokrovskiy, V. M., Korotko H. F. Physiology of man / Breathing. T. 1, hl. 8. 2-e vyd., pererob. i dop. Moskva : Medytsyna, 2003. 448 [in Russian].
5. Panasiuk, E. M. Physiology and pathology of the breathing system: posibnyk dlia medychnykh instytutiv. Lviv : Spolokh, 2002 [in Ukrainian].
6. Sokolenko, V. M., Vesnina L.E. & insh. Physiology of the breathing system. Fiziolohiia vistseralnykh system : metodychni posibnyk. Poltava, 2019. 160 [in Ukrainian].
7. Physiology of breathing. Retrieved from. URL: <http://studfiles.net/preview/4335234/>.
8. First inhalation of child, reason of his origin. Kharakterystyka pershoho vdykhu. Osoblyvosti dykhannia u nemovliat ta ditei rannoho viku. Retrieved from. URL: http://studopedia.ru/11_113058_perviy-159_vdoh-rebenka-prichini-ego-vozniknoveniya-harakteristika-pervogo-vdohaosobennosti-dihaniya-u-novorozhdennih-i-detey-rannego-vozhraasta.html
9. Breathing. The breathing system. Retrieved from. URL: <http://meduniver.com/Medical/Physiology/416.html>
10. Physiology and functions of the respiratory system of man. Retrieved from. URL: <http://biofile.ru/chel/14421.html>

ПРОБЛЕМА ПОЄДНАННЯ ПЛАСТИКИ ЛЯЛЬКИ І СЛОВА В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ

У статті піднімається проблема поєднання пластики ляльки і слова в процесі навчання. Через аналіз керування ляльками різних систем та їх «озвучення» авторка доводить нагальність введення методичного тренінгу, який базуватиметься на поєднанні двох дисциплін — майстерності актора театру ляльок зі сценічною мовою. Пропонується систематизувати вправи від простої до складної, що допоможе студентові органічно поєднати пластику ляльки і слово в момент сценічної дії.

Ключові слова: театр ляльок, тренінг, пластика ляльки, слово.

In this article the problem of combination of the plastic arts of puppet and word rises in the process of studies. Through the analysis of management of puppet of the different systems and their «wiring» for sound, an author leads to urgency of introduction of the methodical training that will be based on combination of two disciplines — mastery of actor of theatre of puppet with a stage language. It is suggested to systematize exercises from outages to difficult, that will help a student organically to connect the plastic arts of puppet and word in the moment of a stage action.

Keywords: theatre of puppet, training, the plastic arts of puppet.

В статтє поднимается проблема объединения пластики куклы и слова в процессе обучения. Через анализ управления куклами разных систем и их «озвучивания» автор доказывает неотложность введения методического тренинга, который будет базироваться на совмещении двух дисциплин — мастерства актера театра кукол со сценической речью. Предлагается систематизировать упражнения от простого к сложному, что поможет студенту органично соединить пластику куклы и слово в момент сценического действия.

Ключевые слова: театр кукол, тренинг, пластика куклы, слово.

Актуальність цієї проблематики зумовлена ненааявністю органіки при поєднанні пластики ляльки і слова в процесі навчання актора-лялькаря, адже підсумковою роботою студента-актора кафедри мистецтва театру ляльок є дипломні виставі з обов'язковим використанням верхової і низової (або вивідної) систем ляльок, де він повинен показати майстерність створення сценічного образу шляхом поєднання органічної природи актора з художньою лялькою. І саме на цьому етапі перед студентом виникає величезна дилема: як поєднати пластику ляльки і сценічне слово й не втратити при цьому природу їх виникнення?

Проблема поєднання слова актора з пластикою ляльки ніколи не піднімалася на рівень науки з позиції акторської майстерності з лялькою. Перші спроби теоретичного підходу до специфі-

ки навчання актора театру ляльок сценічній мові здійснили: викладачі зі сценічної мови СПАТМ (Росія, Санкт-Петербург) — кандидати мистецтвознавства Н. О. Латишева і О. І. Кирилова, в чиїх працях містилося коло питань, пов'язаних з розширенням діапазону звучання лялькаря, особливостями роботи над диханням, здатності до трансформації голосу тощо; С. М. Бурова (Росія, Нижній Новгород) у своїй праці вивчала питання народження слова через ляльку; доцент кафедри майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ С. Я. Фесенко (Україна, Харків) у посібнику описувала перші кроки поєднання пластики і слова у роботі з тростинною лялькою: «На матеріалі невеличких ліричних, сатиричних, гумористичних віршів студент має знайти виразну пластику та органічно поєднати її зі словом» [5, 50].

На сьогодні у професійній школі навчання лялькаря немає посібників або ж теоретичних і практичних методик для вирішення проблем поєднання слова і пластики ляльки. Часткові експерименти, що мали місце в театральних закладах країни (на кафедрах театру ляльок м. Харкова та м. Києва) було здійснено викладачами як разові спроби, тому не можуть розглядатися як наукове або методичне дослідження. Наприклад, аспірант Ю. С. Шаповал, викладач зі сценічної мови на кафедрі мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, спробувала у підсумковому заключному розділі зі сценічної мови зробити зі студентами монологи, де в окремих номерах використовувалася лялька, після чого керівництвом кафедри мистецтва театру ляльок було запропоновано внести коригування в навчальну програму зі сценічної мови для підготовки професійного актора-лялькаря. Викладач зі сценічної мови Л. П. Овчівєва підійшла до цього розділу ретельніше, застосовуючи в монологах відповідну ляльку, з якою працював кожен студент. Окрім того, за рекомендацією викладача з майстерності актора театру ляльок (авторки цієї статті), на першому акторському курсі Л. П. Овчівєва, застосовуючи пластику руки студентів, зробила частину дикційних вправ і вправ «на дихання» через «імпровізовану ляльку» — руку, що на початковому етапі надало студентам можливість органічно викликати звук від пластичного руху і навпаки — народити пластичний рух від звуку, що його вони вимовляли.

Вважаю, що сьогодні маємо потребу в методичному тренінгу, що базуватиметься на поєднанні двох дисциплін — сценічної мови і майстерності актора з лялькою. Це допоможе поєднати мову і пластику ляльки на початковому етапі під час тренінгових вправ і етюдів, поки увагу студента не захоплено створенням образу у виставі. Також потрібно створити систему вправ, спрямованих на органічне поєднання внутрішньої дії актора-лялькаря, його голосу і рухів ляльки в момент сценічної дії. Застосування цієї специфікації вкрай необхідне у процесі навчання актора-лялькаря, але сьогодні вона потребує додаткового опрацювання.

Метою статті є спроба виявити причини виникнення проблеми при поєднанні пластики ляльки і слова через аналіз специфіки роботи актора з лялькою, особливостей будови верхової і низової систем ляльок, розташування актора при керуванні окремою лялькою, розгляд спеціальних вправ, котрі виробляють навички народження звуку від

дії й навпаки, та систематизація їх у спеціальний акторський тренінг.

Одним з головних завдань професійної школи підготовки майбутнього актора театру ляльок — опанувати практичні уміння і розвинути навички для передачі своїх внутрішніх відчуттів безпосередньо через руку або художній інструмент. Актор може перебувати за ширмою або у «відкритому» прийомі, але саме процес передачі психофізики людини через ляльку є загальним для усіх видів лялькових систем.

Засвоєння нової системи ляльки, як правило, починається з дослідження і вивчення механіки, пластичних можливостей і особливостей ляльки, засвоєння елементів внутрішньої техніки актора та розвитку здібностей органічного поєднання актора і ляльки під час сценічної дії. «Ці здібності містяться в умінні поєднати себе з лялькою, відчути ляльку як певний сценічний образ, в якому на даний момент розчинилося його акторське "я"» [2, 99]. Лялька «зобов'язана» існувати за всіма законами сценічної дії: дивитися і бачити, слухати і чути, оцінювати, рухатися тощо, але у вправах і етюдах без слів.

Одночасно з набуттям майстерності актора театру ляльок відбувається робота студента над сценічною вимовою, що містить у собі такі складові, як артикуляція, дихання, дикція, логіка, звучання, активне слово тощо. Окрім того, на відміну від драматичного актора, де актор «озвучує» себе, лялькар має справу з незвичним прийомом — «розмовляти за ляльку», оскільки поєднання живого голосу актора з неживою матерією, лялькою, і є одним з ключових моментів оживлення ляльки. Озвучування ляльки спочатку диханням, подихом, звуком, пізніше словом, допомагає поєднати внутрішню психотехніку актора із зовнішньою поведінкою ляльки.

Проте під час поєднання пластики ляльки і авторського слова або будь-якого тексту, виникає неабияка проблема: поставивши на першорядний щабель слово, студент забуває про напрацьовані жести і ретельно відібрану пластику ляльки або ж, навпаки, при сконцентрованості на техніці ляльки його слово стає невиразним і втрачає активність. Чому ж це відбувається?

З огляду на специфіку сценічного життя актора-лялькаря, ми можемо виокремити функції, що їх він виконує, перебуваючи на сцені. Насамперед, це — актор, який проживає роль як актор драматичного театру. Але, на відміну від драматичного актора, він володіє ще одним засобом трансляції: актор-лялькар всі нюанси свого вну-

трішнього життя передає в русі та статиці ляльки переважно руками. І це можливо передусім тому, що в роботі рук відображується життя людини з усіма її внутрішніми імпульсами і мотивами. Відомий майстер театру ляльок С. В. Сперанський зазначав, що у актора-лялькаря «...весь темперамент, усі акторські помисли йдуть нібито через його руку, що тримає ляльку. Вона, ця рука (як і увага), у нього теж “під струмом”» [4, 136–137].

Наступна функція — ляльковод, який оживляє і «вдихає життя» в ляльку. Лялька уособлює собою «застиглий» предмет, який виготовлено раз і назавжди, його вивірено і закріплено, але він все ж здатний до трансформації. Така ж вивіреність і точність мають бути наявними в руках ляльки, котрі створюються актором і вимагають від нього (виконавця) надзвичайної точності ляльководіння. Жест ляльки стає образотворчим у тому разі, якщо працюватиме творча фантазія актора і точна професійна техніка управління лялькою, що, в свою чергу, складається зі знання механіки ляльки і різноманітних пластичних умінь і навичок. І лише в цьому разі жест «застиглої» ляльки стає достовірним і виразним, схожим на жест людини, і лялька «оживає».

На першому етапі оволодіння лялькою студент призвичаюється до перевлаштування роботи м'язів, свідомо контролює свої м'язові дії, пристосовується до механіки ляльки, знаходить правильне і зручне для себе положення під лялькою. Пізніше набуття навичок при керуванні лялькою допомагає йому відпустити контроль над технікою, в процесі чого відбувається механічний процес роботи. Це надає можливість зосередити увагу на пластиці ляльки, внутрішній дії і на слові. Таким чином, після засвоєння тренажних технічних вправ можна розпочинати навчальний словесний тренінг. На цьому етапі треба спрямовувати студента на виконання дії з одночасним звучанням. Відклавши ляльку, дати виконавцеві змогу дихати спочатку через руку з уявною лялькою, потім — через ляльку, акцентуючи його увагу на розмірі ляльки і властивому саме їй подиху. Згодом, у моменти здійснення жесту, оцінки або пауз — вигукувати окремі звуки і слова. Проте обов'язковим підґрунтям мають бути або емоція, або ж запропоновані обставини, що народжують жести або звуки.

Озвучування ляльки є одним з важливих моментів її оживлення. Голосова характеристика ляльки залежить від різних чинників: системи ляльки, її розмірів, персонажа, характеру тощо. Тембр голосу, манера мови, темп вимови звуків

або слів доповнюють і збагачують ляльку–образ індивідуальними фарбами. Правильно і точно знайдена мовна характеристика органічно поєднується з художньою маскою ляльки і стає її невід'ємною частиною.

Впродовж навчання студент спочатку оволодіває пластикою рук, потім вивчає різні системи ляльок, і будь-яка вправа починається з візуального вивчення і пристосування себе до ляльки: якщо це верхова лялька — пристосування до неї знизу, якщо це низова система — згори, якщо ж «вивідна» лялька — позаду неї.

Системи ляльок розподіляються на верхові, низові та ляльки «відкритого» типу, що різняться не лише будовою і принципом ведення, а й тим, що актор «озвучує» свою ляльку з позиції фізичного розташування у просторі власного тіла на момент керування нею. Від системи ляльки, а це може бути рука, рука з кулькою, тростинна лялька, маріонетка, вивідна лялька, предмет і т. п.; від віддаленості ляльки від актора залежить зміна її пластики, темпоритм, подача звуку, зміна тембру тощо.

До верхової системи ляльок належать ті ляльки, якими актор керує на ширмі: рука з кулькою, рукавична і тростинна ляльки, при керуванні якими актор розташовується під лялькою, одна його рука високо піднята над ширмою вгору, інша знаходиться на рівні грудей, зір спрямовано на ляльку. При такій позиції діафрагма актора напнута, голова закинена назад, шия і гортань витягнені, відбувається викривлення голосових зв'язок, таким чином змінюється й тембральний окрас голосу: звучить переважно верхній регістр, приглушено — середній і майже немає звучання нижнього регістру; для сили звучання важко правильно брати дихання. Окрім того, перед обличчям актора стоїть перешкода для подачі звуку — ширма, через яку йому доводиться «перекидати» звук до глядацької зали.

До низової системи відноситься лялька-маріонетка, якою актор керує двома руками, розміщуючись над лялькою згори. Кожний палець актора відповідає за окремий рух сегмента або частини тіла ляльки, його спина дещо нахилена, звідси виникає затиск діафрагми, очі спрямовані на ляльку, підборіддя майже притиснуте до шиї, через що відбувається затиснення м'язів гортані, а отже й зміна подачі голосу. Оскільки голова актора опущена донизу, то й звук спрямований донизу, отож йому доводиться підсилювати голос, аби подавати звук на глядача.

До ляльок «відкритого» типу належать ляльки, якими актор керує ззаду — планшетна, паркетна, тантамареска тощо, бачачи лише її спину.

І хоча фізично актор не змінює положення тіла, йому все ж доводиться підсилювати і подавати звук з-за голови ляльки, котра переважно знаходиться перед обличчям актора і приглушує звук.

Для чіткої дикції, відтворення знайденої голосової і мовної характеристики персонажа, подачі голосу до глядацької зали через ширму або з-за ляльки, акторові потрібно «розірвати» зоровий зв'язок із лялькою. Старанно вимовляючи і подаючи текст, актор затискає м'язи рук, внаслідок чого лялька стає «мертвою» і статичною, або ж, акуратно працюючи над пластикою ляльки, він не може відірвати від неї погляд, а отже слово стає невиразним. Як не втратити зв'язок між пластикою ляльки і словом, що народжує її, або ж навпаки?

Тут важливо зробити акцент на тому, наскільки важлива для актора-лялькаря увага. Драматичний актор теж користується миттєвим перемиканням уваги, розподілом головних і другорядних об'єктів, напівавтоматизмом і контролем, але сценічна увага актора-лялькаря набагато складніша. У процесі роботи лялькаря має відбутися роздвоєння, навіть розстроєння на образ-ляльку, власний образ і на контроль за фізичним станом обох.

Тренованій увазі актора-лялькаря цілком доступне вербальне спілкування в межах ролі, візуальне спілкування з лялькою партнера, слухова увага до слів партнера, які начебто промовила його лялька, візуальний контроль за своєю лялькою, незначний, зрідка необхідний контроль за ширмою та підлогою сцени; слуховий контроль глядацької зали і навіть контроль за двома ляльками на двох руках, якщо він одночасно ними грає. Але як поєднати пластику ляльки і слово у лялькаря-початківця?

Доцільно підключати до роботи звук вже на першому етапі освоєння лялькою, починаючи з першого семестру з розділу «пластика рук». Озвучування ляльки може відбуватися як за допомогою звуків, так і за допомогою промовляння вголос внутрішнього монологу персонажа. Внутрішня дія наповнює змістом усю зовнішню дію та надає основу для підтексту.

Вже з перших тренінгових вправ слід спрямовувати студента на створення в них запропонованих обставин і застосування своєї уяви. Творче підґрунтя тренінгу є обов'язковою умовою при його виконанні, бо без застосування внутрішньої психотехніки тренінг залишатиметься лише відпрацюванням суто технічних навичок. Занурення студента в запропоновані обставини надає імпульс до народження внутрішнього монологу і психологічного жесту, після чого тренінг переходить

в іншу фазу — вправу — етюд. «Під'єднання вигадки і слів “немовби” допомагають перевести вправу в нову якість. Етюд, на відміну від звичайних вправ, містить в собі відрізок життєвого процесу» [1, 238]. «Етюд — це дієвий епізод, як кожний життєвий факт, — виник, розвився, вичерпався. Подія в етюді може бути маленькою, може бути грандіозною, але вона завжди має бути наявною в ньому» [3, 7].

Під час виконання кожна вправа тягне за собою весь ланцюг елементів акторської майстерності: тренуючи акторську техніку, студенти щоразу тренують весь комплекс елементів. «При поетапності навчального процесу головне — одночасність загальних вимог, що йдуть скрізь нього» [3, 10].

Щоб уникнути проблем при поєднанні слова і пластики ляльки та досягнути їх органічного поєднання, слід систематизувати вправи від найпростішої до складної і об'єднати їх у тренінг, опісля чого розділити на декілька складових:

– *Вправи на дихання.*

Це найпростіші завдання на оживлення ляльки диханням: «аромат», «холодно», «гарячий чай» тощо. Наведу приклад вправи «задути свічку». Студентові потрібно нафантазувати запропоновані обставини і подумки налаштуватися на виконання вправи. Вдихнути, але вдих має відповідати розміру ляльки, і видихнути, спрямовуючи струм повітря на уявну свічку. Стежити за тим, щоб початок і кінець руху збігалися з початком і кінцем вдиху і видиху. Тривалість вдиху і видиху теж буде різною. Дія ляльки-персонажа, як до, так і після видиху, залежатиме від того, які запропоновані обставини були придумані: чи то свічка на святковому торті, чи то персонаж задуває свічку щоб лягти спати, чи для того, щоб його ніхто не побачив.

У варіаціях цієї тренажної вправи тіло ляльки по-різному змінює своє положення, а між вдихом і видихом відбуватиметься затримка дихання. Ця вправа пробуджує в студентах цікавість до внутрішнього життя персонажа, розвиває їх фантазію та уяву, налаштовує на відчуття цілісності актора і ляльки.

– *Вправи на народження жесту від звуку.*

Виправдання зовнішнього жесту внутрішнім завданням — тобто в роботі з лялькою йти від спостереження за зовнішньою формою до внутрішнього змісту. Слово і жест мають спільне коріння, вони народжуються від внутрішнього, не виголошеного слова, воно — не висловлене вголос слово — і є стимул до дії і мови. Лялька рефлекторно відгукується на вплив своїм психофізичним апаратом, його м'язи готові до виконання руху, а слово звучить всередині, готове «злетіти

з вуст». Необхідно ці внутрішні імпульси, що народилися, перевести в ляльку, саме в цьому їй допоможе звук. Починаючи зі звуку, акторові легше перейти від внутрішнього слова і внутрішнього жесту до озвученого слова і психологічно виправданого жесту ляльки.

– *Вправи на злиття жесту і звуку.*

Злиття жесту зі словом — єдиний психофізичний процес як у житті, так і під час роботи з лялькою. Спостереження за зовнішньою пластичною дією ляльки викликає у лялькаря емоційний відгук, що надає мові та пластиці ляльки більшої виразності. Індивідуальність пластичного малюнка й емоційна насиченість мови залежать як від здатності до внутрішнього проживання, так і від спостереження за лялькою під час дії.

– *Вправи на народження бачення.*

Спрямування студента на створення у вправах запропонованих обставин і застосування своєї уяви, внаслідок чого має відбуватися народження внутрішнього монологу і психологічного жесту. Такі вправи мають бути спрямовані на розвиток у студентів навичок внутрішньої мови, але спочатку цей монолог студент повинен промовляти вголос, народжуючи його тут і зараз під час дії. Мова ляльки-персонажа має народжуватися мимоволі й повністю відповідати безперервній внутрішній дії. Під час таких вправ відбувається знайомство з новим елементом акторської майстерності — атмосферою.

– *Вправи на народження характерності.*

Розкриття внутрішньої характерності за допомогою звуку.

Закріплення навичок злиття жесту і звуку у запропонованих обставинах, наприклад, характерна хода, де студент може поєднати індивідуальну ходу свого персонажа і манеру звуку, що супроводжуватиме його. Тобто у поєднанні з конкретною лялькою звуку допомагають виявити внутрішню характерність і передати її через пластичну поведінку і голос. Перехід від внутрішньої характерності до зовнішньої характерності за допомогою звуку відбувається органічно і безпосередньо.

– *Вправи на народження слова.*

Закріплення і розвиток навичок з попередніх вправ. Перехід від характерності в звукові до характерності в слові.

Таким чином, ми дослідили, що систематизування вправ запропонованого тренінгу може вирішити проблему, котра виникає в процесі навчання при поєднанні пластики ляльки та слова. Система вправ для актора-початківця виробляє практичні навички поєднання словесної дії актора і пластики ляльки; показує, що звучання під час сценічної дії

звільняє студента від внутрішнього затиску і тому корисне вже на перших етапах навчання; доводить, що від звуку легше перейти до дії, а потім до слова і словесної дії; спрямовує до визначення і оволодіння характерністю персонажа; сприяє більш глибокому засвоєнню специфіки акторської майстерності театру ляльок: від внутрішнього проживання ролі до його втілення через ляльку, що її оживляє актор.

Уміння передавати психофізичний стан персонажа через пластику ляльки і слово є одним із найважливіших навичок роботи з лялькою. Процес злиття слова з пластикою ляльки настільки ж важливий, наскільки складний, тому освоєння цього процесу слід виокремити в спеціальний розділ і зробити систематичним і цілеспрямованим тренінгом на заняттях з майстерності актора театру ляльок.

Виконання словесного тренінгу з лялькою допоможе сформувати у студентів стійкий навик органічного переходу від внутрішньої мови до зовнішньої мови через художній інструмент — театральну ляльку, а це в свою чергу дасть можливість підвищити професійну підготовку студентів-лялькарів і поліпшить якість лялькових вистав.

Вважаю нагальною необхідністю включення цієї специфікації до процесу навчання актора-лялькаря, у програму майстерності актора театру ляльок вже з першого семестру.

Джерела та література

1. В профессиональной школе кукольника. Вып. IV. / Бузова С. М. Рождение слова в театре кукол / сост. Н. П. Наумов. Санкт-Петербург: изд-во СПбГАТИ, 2009. 278 с.
2. Деммени Е. С. Призвание – кукольник. Ленинград, 1986. 199 с.
3. Корогодский З. Я. Тренировочный этюд. Мастерство актера. Теория и практика. Москва: ГИТИС, 1984. 133 с.
4. Сперанский Е. В. Актер театра кукол. Москва: ВТО, 1965. 275 с.
5. Фесенко С. Основы тренинга и техники актора театра ляльок. Розділ II. Система вправ та методичні рекомендації для оволодіння механікою тростинної ляльки. Пластика та слово. Львів: вид. Центр ЛНУ, 2009. 70 с.

References

1. In a professional puppet school. Issue IV. (2009) / Burova S. M. Birth of a word in a puppet theater; comp. N. P. Naumov. SPbGATI Publishing House. 278 [in Russian].
2. Demmeny, E. S. (1986). Calling – puppet. Leningrad, 199 [in Russian].
3. Korogodsky, Z. Ya. (1984). Training sketch. Actor skill. Theory and Practice. Moscow: GITIS, 133 [in Russian].
4. Speranskiy, E.V. (1965). Actor of Puppet Theater. Moscow: 275 [in Russian].
5. Fesenko, S. (2009) Fundamentals of training and technique actor puppet theater. Section II. A system of exercises and guidelines for mastering the mechanics of the cane doll. Plastic and the word. Lviv: LNY. 70 [in Ukraine].

APXIB



«АГЕНТ “ПРАВДИН” ВОЛОДІЄ ЗНАЧНОЮ, ЦІКАВОЮ В ОПЕРАТИВНОМУ СЕНСІ, ІНФОРМАЦІЄЮ СЕРЕД ЛІТЕРАТУРНИХ КІЛ І ПРАЦІВНИКІВ КІНЕМАТОГРАФІЇ»

У статті зроблено спробу проаналізувати особливості контролю з боку радянських спецслужб за діяльністю кинорежисера Олександра Довженка. До наукового обігу вводяться архівні документи з означеної проблеми.

Ключові слова: Олександр Довженко, агент, радянські спецслужби.

The article attempts to analyze the features of control by the Soviet secret services on the activities of film director Alexander Dovzhenko. Archival documents on the identified problem are introduced into the scientific circulation.

Keywords: Olexander Dovzhenko, agent, Soviet secret services.

В статье сделана попытка проанализировать особенности контроля со стороны советских спецслужб за деятельностью кинорежиссера Александра Довженко. В научный оборот вводятся архивные документы по обозначенной проблеме.

Ключевые слова: Александр Довженко, агент, советские спецслужбы.

Здобуття Україною незалежності уможливило введення до наукового обігу величезного масиву архівних документів, газетної та журнальної періодики, що за радянських часів були недоступними для дослідників. Поступово свої архіви почали відкривати й спецслужби (значно активізувався цей процес після ухвалення у 2015 році Верховною Радою України Закону «Про доступ до архівів репресивних органів комуністичного тоталітарного режиму 1917–1991 років»).

Введення до наукового обігу масиву архівних документів дає змогу заповнити маловідомі, а то й (зважаючи на особливу специфіку формування архівних фондів спецслужб) невідомі сторінки історії українського кіно, «білі плями» життєвого та творчого шляху митців, які творили цю історію.

Усе це разом актуалізує необхідність вивчення документів, що відклалися в архівах радянських репресивних органів.

Понад два десятиліття тому Архівом Служби безпеки України були розсекречені окремі документи зі справи-формуляра Олександра Довженка. Їх публікація стала сенсацією, і не лише серед кінематографічної спільноти. Йшлося не про те, що

це змінило погляди дослідників стосовно Довженка, — назагал ці документи кардинально не вплинули на оцінку значення його творчості для української та світової культури. Річ тут в іншому — прийшло усвідомлення масштабів контролю за кинорежисером з боку радянських органів державної безпеки, що мав, безперечно, тотальний характер. Подальше розсекречування документів спецслужб лише підтвердило ці перші враження. І хоча вже були оприлюднені деякі документи зі справи-формуляра Довженка [див., напр.: 5; 6], однак і досі ще не здійснено комплексного їх вивчення та наукового опублікування. Відтак запропонована публікація має на меті не лише ввести до наукового обігу документи радянських спецслужб, а й актуалізувати видання відповідного архівного збірника.

...Гортаючи поживклі від часу сторінки чотиритомної справи-формуляра (зберігається у Галузевому державному архіві Служби безпеки України), переконуєшся, що стеження за Довженком було тотальним і всеосяжним. Причому воно не обмежувалося лише службовими рамками його діяльності, а охоплювало коло найближчих друзів, а можливо, й родину...

У справі-формулярі О. Довженка зберігаються кілька «дописів», що належать перу агента «Правдин». Особливістю цих донесень є те, що інформація була отримана агентом не безпосередньо під час спілкування з кінорежисером (хоча такі зустрічі, безумовно, відбувалися), а від третіх осіб.

Серед них — письменник М. Бажан (дізнаємося, що «Довженко не польгується откровенністю у Бажана» [1, арк. 22]), актори А. Бучма («Вообще же с Довженком у Бучмы сложились хорошие отношения, они очень близки друг к другу» [2, арк.182]) та Л. Подорожний, який повернувся з ув'язнення («Он надеется, что Довженко поспособствует зачислению его в штат актеров киностудии» [3, арк. 177]); режисери Л. Бодик (ішлося про погіршення його стосунків з О. Довженком [3, арк. 182]), О. Іщенко («В данное время Ищенко, по его словам, очень тесно связан с Довженко, который ему всячески содействует, поддерживает и выдвигает» [3, арк. 187]), а також художник А. Петрицький («Довженко поддержал его материально и главное — морально» [2, арк. 181]).

З розсекреченої особової справи секретного агента (інформатора) «Правдин» (однієї з небагатьох, що збереглася) дізнаємося: під цим псевдонімом діяв кіно- і театральний режисер, сценарист Олександр Перегуда (1893–1969). Завербований він був 17 серпня 1936 р., однак його перше відоме агентурне донесення про стосунки М. П. Бажана і О. П. Довженка написано ще напередодні — 16 серпня 1936-го...).

Які ж сторінки минулого дали змогу чекістам натиснути на Перегуду?

У процесі вербування О. Перегуда «зівнався», що з 1929–1930 рр. був членом української контрреволюційної організації; завербований у Києві письменником Б. Антоненком-Давидовичем [1, арк. 12].

Крім цього, О. Перегуді закидали службу в Армії УНР. У короткій автобіографії згаданий епізод свого життя він описав так: «В 1919 году в январе, феврале был мобилизован как авиационный работник (по документам) петлюровцами и эвакуирован из Житомира в Радзивилов, Броды, оттуда эвакуирован в Поволочиск, Каменец, где заболел тифом.

Был назначен начальником тыловой авиационной мастерской-поезда.

Служил по мобилизации у петлюровцев в 1919 году от февраля до октября (полгода).

Заболел тифом и, когда все бежали от полевых, больной я и жена остались в Каменце. После

выздоровления организовал театр и с театром работал с февраля по июнь, а потом снова выехал в Киев, Житомир, когда 1-я Конная армия заняла (временно) Житомир» [1, арк. 51–51 зв.].

Судячи з викладеного, «компромагу» на Перегуду вистачало. Тож завербувати його було справою техніки. Нижче наводимо повний текст «чистосердечного каяття», що одночасно є такою собі підпискою про співпрацю:

«С полной верой в величие, мудрость и справедливость, в милосердие советской власти к преступнику, каким до сего времени был я, состоя членом контрреволюционного подполья, прошу принять мое искреннее и чистосердечное раскаяние.

Я пытался самостоятельно найти выход из тупика и сейчас, найдя его в чистосердечном и полном признании всех своих политических преступлений, прошу дать мне возможность честной и преданной работой загладить мою большую вину перед советской властью.

Изымая полное и добровольное согласие всемерно помогать в выявлении украинского контрреволюционного подполья, как его деятельности, так и программы, задач, отдельных замыслов, а также всяких контрреволюционеров, организованных и неорганизованных, где бы они ни были, обязуюсь работать под руководством секретно-политического отдела Управления государственной безопасности НКВД УССР, исполнять все поручения, какие мне будут даны, сохраняя свою связь, работу, проводимую под руководством и заданиям секретно-политического отдела Управления государственной безопасности НКВД УССР в строжайшей тайне, зная, что разглашение каких бы то ни было сведений моей работы, несвоевременное сообщение или утаивание от органов НКВД о к[онтр]р[еволюционной] деятельности отдельных лиц или групп, организаций, является изменой родине» [1, арк. 15].

18 серпня 1936 р. «Правдин» отримав інструкцію щодо ведення боротьби з «активним бойовим контрреволюційним підпіллям»: «Выполняя взятое на себя обязательство вести борьбу с активным боевым контрреволюционным подпольем, вам необходимо точно и неуклонно выполнять следующие инструкции секретно-политического отдела Управления государственной безопасности НКВД УССР:

1. При встречах с участниками контрреволюционного подполья вам необходимо строго ограничить свои отношения с ними исключительно выяснением к[онтр]р[еволюционной] деятель-

ности подполья, его участников, их конкретных планов борьбы против пролетарской диктатуры и против вождей партии и правительства, ни в коем случае не проявляя со своей стороны какой-либо инициативы или активности, не покупая доверия к[онтр]р[еволюционных] элементов ценной непосредственного участия в к[онтр]р[еволюционной] работе.

Выполняя это задание, вы должны твердо помнить, что вашей главной задачей является вскрытие к[онтр]р[еволюционных] действий, с чьей бы стороны они не исходили, с целью недопущения и предупреждения их.

2. При ваших встречах с лицами, проявляющими террористические тенденции, или готовящими террористические акты против вождей партии и правительства, вы должны особенно помнить о необходимости добросовестного и искреннего выполнения первого пункта настоящего письменного задания.

Вы должны выяснять их к[онтр]р[еволюционную] деятельность, к[онтр]р[еволюционные] планы и намерения, выяснять, где и у кого находится оружие или другие средства террористических покушений, правдиво, добросовестно, ничего не скрывая и не преувеличивая, сообщать о выявленных фактах секретно-политическому отделу УГБ НКВД УССР, безусловно занимая антитеррористические позиции.

3. В каждом отдельном случае вы должны получать инструкции, определяющие линию вашего поведения, от секретно-политического отдела УГБ НКВД УССР и точно эти инструкции выполнять.

В том случае, если создастся положение, не предусмотренное полученными инструкциями, вы должны при всякой сложной обстановке не принимать самостоятельно решения и выполнять его на свой страх и риск, а немедленно установить связь с секретно-политическим отделом УГБ НКВД УССР и получить точные указания о линии поведения» [1, арк.16–17].

Зауважимо, що знайомства О. Перегуди серед літературно-мистецької інтелігенції справді були доволі обширними (завдяки чому він і потрапив у поле зору органів держбезпеки). Один з документів особової справи — список на півсотні осіб (таке собі «коло інтересів»), інформацію про яких мав подавати агент. Знаходимо тут імена письменників М. Рильського, М. Бажана, В. Сосюри, кінематографістів О. Довженка, П. Долини, Л. Бодика, Л. Френкеля, Ю. Єкельчика, Л. Лукова, композитора І. Белзи та ще багатьох інших.

А те, що «Правдин» активно інформував спецслужби, сумнівів немає. Принаймні виходячи з факту наявності лише за 1936–1939 рр. двох томів його робочої справи, загальним обсягом 848 сторінок (куди якраз і увійшли агентурні донесення «Правдина»), переданих у червні 1941-го на архівне зберігання [1, арк. 103].

Так само жодного сумніву і в тому, що й на О. Перегуду була заведена справа-формуляр (чому маємо документальні підтвердження), до якої регулярно підшивалися донесення інших агентів. Аби, в разі чого, кардинальним чином змінити статус агента, ув'язнивши чи навіть розстрілявши його.

І слід сказати: характеристики, що містяться в особовій справі, свідчать, що спецслужби не надто були задоволені діяльністю свого агента:

10 червня 1940 р.: «"Правдин" последнее время почти не работал, т.к. опустился и стал деградировать. В течении двух лет нигде не работал. По этому поводу с ним велись серьезные разговоры. Он дал слово работать, не пить и просил направить на любую работу.

По договоренности с нач[альником] Управления искусств при СНК УССР "Правдин" был направлен на работу в г. Ровно.

В прошлом он примыкал к к[онтр]р[еволюционным] националистическим кругам и по этой линии давал заслуживающие внимания материалы.

Необходимо держать в руках, тщательно руководить им» [1, арк.4].

24 березня 1941 р.: «Агент "Правдин" прибыл в Ровно из г. Киева, от работы уклонялся, срывая явки, мотивируя это перегруженностью по основной работе. Материалы давал, которые не представляли никакого оперативного внимания.

Работая в Ровно в театре, "Правдин" в бытовом отношении разложился, систематически пьянствовал и сожительствовал с артистками. <...>

Несмотря на это, "Правдин" работать может, но необходимо держать его в руках» [1. арк. 4–4 зв.].

30 травня 1941 р.: «Агент "Правдин" возвратился из гор. Ровно на постоянное место жительства в гор. Киев с исключительно отрицательной характеристикой СПО УНКГБ по Ровенской области.

В марте месяце 1941 г. я связался с "Правдиным" у него на квартире по ул. Челюскинцев № 4, кв.49 (кв[ртира] принадлежит его сестре, работающей артисткой передвижных театров).

С этого же времени агент был переведен для приема на к[онспиративную] к[вартиру] № 3381 по ул. Пироговской.

За время с марта по июнь 1941 г. “Правдин” показал себя дисциплинированным и исполнительным агентом. Сразу же включился в разработку народного артиста УССР Бучмы, прибывшего в Киев в марте месяце с.г. (в прошлом осужденного за к[онтр]р[еволюционную] деятельность), Каверзнева-Подорожного, установил близкие взаимоотношения с некто Гуном — служащий, резко проявляющий в а[нти]с[оветском] отношении, которого сейчас разрабатывает, и др[угих] лиц из числа артистических в основном кругов.

Следует указать, что “Правдин” располагает большими, интересными в оперативном отношении, сведениями среди литературных кругов и работников кинематографии (Максим Рыльский, кинорежиссеры Довженко, Кавалеридзе, писатель Мыкола Бажан и др.), однако по этим лицам, заслуживающих нашего внимания, материалы пока не представлял за этот период времени. <...>

В дальнейшем в работе с “Правдиным” необходимо его крепко держать в руках в том отношении, чтобы он работал по конкретным лицам из

числа своих связей, представляющих оперативный интерес, кои: Гун, Бучма, Кохан-Коханенко, Каверзнев-Подорожный, Максим Рыльский, Зоя Гайдай, ее муж Платонов-Слущкий и другие. Представляемые им материалы необходимо перепроверять через другие источники, т.к. “Правдин” иногда может преувеличивать или преуменьшать отдельные факты а[нти]с[оветских] высказываний, не замечая даже этого сам» [1. арк. 9–10].

Як видно, червоною ниткою в усіх документах проходить думка, що агента необхідно «тримати в руках». Воно й не дивно: людина, завербована спецслужбами, навряд чи могла нормально почуватися. Звідси — знервованість, постійні стреси, що нерідко знімалися за допомогою окувитої.

У післявоєнний період О. Перегуда працював партторгом в Українському товаристві культурних зв'язків із закордоном. Однак активної участі у розробці осіб, які цікавили спецслужби, не брав. За розвал роботи на дорученій ділянці був знятий з роботи та виключений з лав комуністичної партії. Згодом перейшов на роботу до Київської кіностудії.

З агентурного донесення секретного співробітника «Правдин» про взаємини М. П. Бажана та О. П. Довженка

16 серпня 1936 р.

Встречался я два-три раза с БАЖАНОМ¹. Один раз у него был ДОВЖЕНКО. БАЖАН мне сказал, что он собирается на Кавказ, там у него среди грузинских поэтов — друзья, что он думает возобновить связь с грузинами и наметить общие планы подпольной работы. С ДОВЖЕНКО у него были частые встречи, но когда я его спросил, в каком он с ним отношении, он сказал, что просто так друзья и все. Из его ответа я понял, что ДОВЖЕНКО отошел от нас, что ДОВЖЕНКО не пользуется откровенностью у БАЖАНА.

ГДА СБ України, ф.60, спр.36118, арк.28. Автограф.

Агентурне донесення секретного співробітника «Правдин» про настрої А. М. Бучми, його стосунки з творчою інтелігенцією

23 березня 1938 р.

АГЕНТУРНО

Источник: «ПРАВДИН»

23. III-38 г.

Принял: нач[альник] 7-го отделения тов. АКИМОВ

[Содержание донесения]

11 марта вечером к БУЧМЕ² зашли БАЖАН и ЯНОВСКИЙ³, который, как выяснилось, уже несколько дней проводил в Киеве.

ЯНОВСКИЙ и БАЖАН не ожидали встретить у БУЧМЫ многолюдное общество: был БОДИН⁴, инженер КУЛИК, КОХАЧЕНКО, КАРПЕНКО⁵ и ПЕРЕГУДА⁶.

ЯНОВСКИЙ о чем-то поговорил с БУЧМОЙ по секрету, затем БАЖАН предложил ему идти к ДОВЖЕНКО, на что БУЧМА ответил отказом, и они разошлись. ЯНОВСКИЙ и БАЖАН ушли.

Поздно ночью мы говорили с БУЧМОЙ. Он мне сказал, что он снимается у Довженко⁷ в картине⁸, что это нужно было сделать, чтобы поддержать ДОВЖЕНКО, что это очень нужный человек, которого всемерно нужно поддерживать. Я поразился этому, потому что в прошлом БУЧМА относился к ДОВЖЕНКО очень скептически и никогда не высказывал своих к нему симпатий.

Я его спросил, каким образом они так между собою договорились, но БУЧМА от прямого ответа увильнул.

13 марта днем в «Континентале»⁹ снова заговорили о посещении ЯНОВСКОГО. БУЧМА сказал, что ЯНОВСКИЙ приходил к нему читать пьесу.

Между прочим, он сказал, что ЯНОВСКИЙ и БАЖАН ищут с ним встречи, ищут возможности теснее связаться.

Политическое настроение у него обострилось особенно сильно теперь, хотя из его окружения нет ничего, чтобы давало этому пищу.

БЖЕСКАЯ¹⁰ неоднократно подчеркивала, что БУЧМА находится в очень угнетенном состоянии. Объяснения она искала в его театральных столкновениях с ЮРОЙ¹¹, но и здесь БУЧМА занимает несколько странную позицию. На словах он говорит о ряде очень сомнительных поступков ЮРЫ¹², которые, по его словам, продиктованы ХВЫЛЕЙ¹³ и проч., а на деле он ни разу не рискнул выступить по-настоящему и заявить об этом, как он думает.

У меня создается ощущение, что БУЧМА избегает обострения отношения, боясь ответных тонов со стороны ЮРЫ, боясь, что в этом случае ЮРА может ему чем-то испортить, чем-то его скомпрометировать.

БУЧМА об этом не говорит и не допускает подобных разговоров, наоборот, на словах он очень ортодоксален и полон воинственного пыла, он готов бороться с вредными проявлениями в театре, но практически никогда этого не реализует.

В отношении его встреч с ДОВЖЕНКОМ, БАЖАНОМ, ЯНОВСКИМ он не говорил о подробностях, но из отдельных высказываний и из того, что его участие в картине, которое никак не было запланировано, из его встреч с ЯНОВСКИМ и БАЖАНОМ, мне ясно, что группа БАЖАНА нашла общий язык с ДОВЖЕНКОМ, и теперь к этому делу наметили привлечь БУЧМУ.

О его встречах с ДОВЖЕНКОМ он не говорил, но очень тепло и сочувственно о нем говорил.

Судя по тому, что к чтению пьесы ЯНОВСКИЙ не привлек ПЕРЕГУДУ, с мнением которого он очень считался и всегда привлекал, очевидно, темой разговора и характер встречи с БУЧМОЙ ЯНОВСКИЙ очень тщательно скрывал.

В данное время БУЧМА поехал на два спектакля в Умань, что тоже возникло вдруг.

Общее состояние и настроение БУЧМЫ в последнее время несколько улучшилось, но материальные его дела по-прежнему в очень плачевном состоянии, а это у него бывает всегда основной причиной его тяжелого состояния и скверного настроения.

29. III — встретил мельком ГЕРАСИМЕНКО¹⁴, он ехал в Ирпень, а 23. III — в Союзе [писателей] встретил СЕВЕРОВА¹⁵, который подтвердил, что в Ирпене сейчас собрались все. Там все время сидит БАЖАН, там все, и РЫЛЬСКИЙ¹⁶, и друг[ие].

На протяжении всего времени у меня было несколько мимолетных встреч с Анатолием ПОЛЯКОВЫМ¹⁷, с которым меня познакомил САВЧЕНКО¹⁸.

ПОЛЯКОВ неоднократно искал со мною встречи, приглашал к себе домой и пр.

17. III — встретились мы с ним в столовой РАБИС¹⁹. Об этой встрече мы условились заранее при случайной встрече в коридоре «Украинфильма».

Обедая вместе, ПОЛЯКОВ говорил мне о своем тяжелом положении. Он говорил, что после ареста САВЧЕНКО, он очень тревожился за свое положение, потому что он был связан с САВЧЕНКО очень давно, еще с 1926-[19]27 года.

Об этой связи он сказал вскользь, что ему очень льстило, что его мальчугана в тому²⁰ САВЧЕНКО отметил и приблизил к себе вместе с ГОБУРНЕЙ.

Поляков говорил о своих [...] ²¹настроениях, он говорил о положении интеллигента вообще, о том, что считает себя очень обиженным, что ему предпочитают других, которые, по его мнению, не заслуживают такого внимания, как он.

Общее настроение у него, несомненно, оппозиционное и даже больше — контрреволюционное. Он сравнивал процесс правотроцкистского блока с процессом ДИМИТРОВА²², он восхищался стойким поведением БУХАРИНА²³ и высказывал сомнение относительно отчетов о процессе в прессе.

Общий тон его высказываний — сдержанный, несколько иронический и скептический, он все прикрывает шуткой, но, тем не менее, внутренний характер, убежденность и настроение явно направленное в сторону оппозиции, которая временами переходит в явную контрреволюцию.

Он говорил о тысячах невинных жертв.

О САВЧЕНКО и МЕДВЕДЕВЕ²⁴ он и сейчас говорил с большой теплотой и симпатией. С женой МЕДВЕДЕВА он видался. Результатов этой встречи я не знаю.

У него очень обширное знакомство и значительные связи во всех слоях, преимущественно театральных. Он и в данное время ищет со мной встречи, настаивая на том, чтобы вместе обедать и проч., мотивируя тем, что у него ко мне есть большая симпатия.

19. III — встретил на улице [...] ²⁵и АЛЕКСАНДРОВА и 20. III был у него дома.

Он мне сказал, что в данный момент он решил исправить свой образ жизни и взяться за производственную работу, что он не пьет, и решил серьезно работать.

В данное время он, по его словам, избегает всяких встреч, ни с кем не видится, и у него никто не бывает.

Это настроение у него появилось под влиянием неурядиц и разладов в его семейной жизни.

Он с этим настроением приехал из Харькова.

В Киеве он никого не называл, с кем бы у него были в данное время тесные взаимоотношения; это объясняется его очень тяжелым характером.

В Харькове он связан с ШЕВЫКИНЫМ²⁶ и в данное время он ждет приезда ШЕВЫКИНА в Киев, а до этого он ничего не предпринимает.

У него была мимолетная встреча с проф. КРИЧЕВСКИМ Федором²⁷, о котором он всегда отзывается с большим почтением и с авторитетом, влиянием и словами которого он очень считается.

На МИ[КИ]ТЕНКА²⁸ ориентируется АЛЕКСАНДР[ОВ]²⁹ и другие.

17. III — в клубе РАБИС я встретил Середу³⁰, к которому перед этим я заходил, но его не было дома. Мы с ним встретились мимолетно, но я настоял на том, чтобы он зашел ко мне, и мы наметили 22. III, потому, что до этого дня он был занят. 22. III пришел ко мне СЕРЕДА и ГАЕВСКИЙ³¹.

ГАЕВСКИЙ все время был очень сдержанным и говорил о том, что даже самых близких друзей необходимо пересмотреть в данное время очень тщательно и критически.

СЕРЕДА был более общителен и прост.

СЕРЕДА настаивал на более тесном общении, более близких взаимоотношениях.

О говорил о разоблаченности, о необходимости чаще и теснее встречаться, о взаимоотношении и помощи.

Все надежды на установление более близких и активных взаимоотношений он возлагает на лето. Сейчас он говорил о необходимости сосредоточиться по производственной работе, чтобы иметь на лето развязанные руки.

В ближайшее время предположили снова встретиться. Этот разговор у нас остался незавершенным и незаконченным.

«ПРАВДИН»

Верно:³²

ГДА СБ України, ф.65, спр. С-836, т. 1, ч. II, арк.162–168. Копія. Машинопис.

**Агентурне донесення секретного співробітника «Правдин» про стосунки
А. Г. Петрицького з О. П. Довженком**

16 травня 1938 р.

АГЕНТУРНО

Источник: «ПРАВДИН»

16. V-1938 г.

Принял: нач[альник] 7-го отделения IV отдела УГБ тов. АКИМОВ

13. V я встретился с ПЕТРИЦКИМ³³, который мне сообщил, что он снова наладил отношения с ДОВЖЕНКО, что ДОВЖЕНКО поддержал его материально и главное — морально. ПЕТРИЦКИЙ мне сказал, что он уезжает в Харьков в весьма плохом настроении, что его дела значительно поправились. Вообще он в ДОВЖЕНКО почувствовал большую опору, и теперь его отношения с ДОВЖЕНКО очень тесные и твердые.

ПЕТРИЦКИЙ предполагает дней через 12 быть обратно в Киеве.

14. V был в Лавре и встречался с МУШЕНКО, который прибыл из Харькова числа 8. V.

Верно: НАЧ[АЛЬНИК] 7-го ОТДЕЛЕНИЯ IV ОТДЕЛА УГБ НКВД УССР

ЛЕЙТЕНАНТ ГОСБЕЗОПАСНОСТИ

/АКИМОВ/

ГДА СБ України, ф.65, спр. С-836, т. 1, ч. II, арк.181. Копія. Машинопис.

**Агентурне донесення секретного співробітника «Правдин» про критику
А. М. Бучмою Г. П. Юри, взаємини з О. П. Довженком та інші питання**

16 травня 1938 р.

АГЕНТУРНО

Источник: «ПРАВДИН»

16. V-1938 г.

Принял: НАЧ[АЛЬНИК] 7-го отделения IV отдела УГБ тов. АКИМОВ

13. V — уехал БУЧМА в Ленинград. Перед отъездом он мне сообщил о том, что у него был длинный разговор с представителями Комитета по делам искусств. В этом разговоре он резко отрицательно отнесся к ЮРЕ. БУЧМА мотивировал это тем, что ЮРА не оправдывает себя, что ЮРА совершенно не интересовался общим делом, а думает только о собственном кармане. Особенно БУЧМА напал на ЮРУ за то, что тот перед отъездом в Ленинград вместо того, чтобы готовить репертуар, уехал в Кременчуг на халтуру.

БУЧМА выдвигал кандидатуру ДОВЖЕНКО в художественные руководители театра; кроме ДОВЖЕНКО он выдвигал кандидатуру ВАСИЛЬКО, но это без особенного нажима, а на кандидатуре ДОВЖЕНКО он настаивал.

Вообще же с ДОВЖЕНКОМ у БУЧМЫ сложились хорошие отношения, они очень близки друг к другу.

В день отъезда БУЧМА говорил, что за время его пребывания в Харькове у него не было друзей, или почти не было. Свое окружение он расценивал в Харькове очень низко. Зато в Киеве, по его словам, у него стал целый ряд друзей, на которых, он считает, он может опереться. Среди друзей он называл ДОВЖЕНКО и ряд других.

Перед поездкой в Ленинград он, БУЧМА, очень волновался. Мне лично об этом он ничего не говорил, но с моей сестрой он говорил о том, что он боится встречи с НАГОРНОЙ, которая, по его сведениям, в Ленинграде и, возможно, будет искать с ним встречи там.

ВЕРНО:

НАЧ[АЛЬНИК] 7-го ОТДЕЛЕНИЯ IV ОТДЕЛА УГБ НКВД УССР

ЛЕЙТЕНАНТ ГОСБЕЗОПАСНОСТИ

/АКИМОВ/

ГДА СБ України, ф.65, спр. С-836, т. 1, ч. II, арк.182–183. Копія. Машинопис.

Агентурне донесення секретного співробітника «Правдин» про приїзд до Києва актора Л. Подорожного, його зустріч з О. П. Довженком та А. М. Бучмою

**10 травня 1941 р.
СТРОГО СЕКРЕТНО**

III Управление НКГБ УССР
II отдел третье отделение
АГЕНТУРНОЕ ДОНЕСЕНИЕ

ИСТОЧНИК: «ПРАВДИН»

Принял: 12 мая 1941 г.

зам[еститель] нач[альника] отделения тов. КОБУШКО

4 мая был у меня ПОДОРОЖНИЙ²⁷. В разговорах до этого он говорил об обстоятельствах, которые привели его в Киев.

Разойдясь с Куйбышевским театром, ПОДОРОЖНИЙ должен был выехать из Куйбышева.

Возможности устроиться у него были в Сталинграде, Краснодаре, но поскольку это все равно было связано с разрывом с Куйбышевым, то ПОДОРОЖНИЙ, по его словам, решил на собственный страх и риск попробовать счастье в Киеве, где у него есть сестра и мать. У одной сестры (на Рогнединской) ПОДОРОЖНИЙ проживает и в данное время (другая сестра живет где-то на Пироговской и мать во дворе Троицкой церкви).

Подорожный говорил о встрече с Довженко в последних числах апреля с.г. С Довженко ПОДОРОЖНИЙ был связан в прошлом, по его словам, самыми тесными узами³⁵.

Свою теперешнюю встречу ПОДОРОЖНИЙ охарактеризовал как встречу очень теплую. Довженко обещал ПОДОРОЖНЕМУ свое содействие. Обещал занять в очередной своей работе «Тарас Бульба»; более того, он предложил ПОДОРОЖНЕМУ работать в качестве неофициального помощника по работе с актерами, т.е. на одном из весьма ответственных участков.

ПОДОРОЖНИЙ говорил о том, что после встречи с БУЧМОЙ у него сложилось впечатление, что БУЧМА был очень не рад его визиту. Это его очень мучает, и он просил меня выяснить, действительно ли БУЧМА так плохо настроен против ПОДОРОЖНЕГО, и является ли это следствием его ссылки, или есть какие-либо другие обстоятельства.

Несмотря на неудачи в поисках работы, ПОДОРОЖНИЙ думает закрепиться в Киеве. Он надеется добиться комнаты при случае переселения его матери.

Он надеется, что Довженко посодействует зачислению его в штат актеров киностудии.

ПРИМЕЧАНИЕ: Д[ело]-ф[ормуляр] Довженко.

Верно: [підпис] [Кобушко]

ГДА СБ України, ф.65, спр. С-836, т. 2, ч. II, арк.176–177. Засвідчена копія. Машинопис на бланкові.

Агентурне донесення секретного співробітника «Правдин» про Л. З. Бодика, його взаємини з О. П. Довженком

**17 травня 1941 р.
СТРОГО СЕКРЕТНО**

III Управление НКГБ УССР
II отдел третье отделение
АГЕНТУРНОЕ ДОНЕСЕНИЕ

ИСТОЧНИК: «ПРАВДИН»

Принял: 17 мая 1941

ст. оперуполном[оченный] КОБУШКО

11/V на [Киевской] киностудии на просмотре я встретил БОДИКА³⁶.

О том, что у БОДИКА обострились взаимоотношения с ДОВЖЕНКО, мне сказал БУЧМА и ДОБРОВОЛЬСКИЙ.

Я спросил об этом у БОДИКА, он подтвердил, но не пояснил, почему именно.

К БОДИКУ 10/V я заходил на квартиру, но не застал его дома, хотя накануне мы договорились о встрече (при мимолетной встрече на улице).

На киностудии БОДИК договаривался с ДОВЖЕНКО о том, чтобы получить у ДОВЖЕНКО аудиенцию.

БОДИК обещал через несколько дней встретиться со мной, он даже заявил о своем желании пойти ко мне.

ПРИМЕЧАНИЕ: К мат[ериалам] на Бодика.

ВЕРНО:

ГДА СБ України, ф.65, спр. С-836, т. 2, ч. II, арк.182. Копія. Машинопис на бланкові.

**Агентурне донесення секретного співробітника «Правдин» про кінорежисера
О. С. Іщенка, намагання О. П. Довженка залучити у кіно акторів із західноукраїнських земель**

**30 травня 1941 р.
СТРОГО СЕКРЕТНО**

III Управление НКГБ УССР
III отдел первое отделение
АГЕНТУРНОЕ ДОНЕСЕНИЕ

ИСТОЧНИК: «ПРАВДИН»

Принял: 30 мая 1941 г.

ст. оперуполном[оченный] КОБУШКО

28/V ко мне зашел кинорежиссер ИЩЕНКО³⁷ Александр. ИЩЕНКО мне знаком с 1929 года, со времени, когда он работал в театре «Березиль».

По словам ИЩЕНКО, КУРБАС³⁸ к нему очень хорошо относился, всячески его выдвигал и очень приближал к себе.

О КУРБАСЕ ИЩЕНКО всегда высказывался с очень теплым чувством, не вдавался в политическую квалификацию его деятельности.

С 1936 года ИЩЕНКО работает на киностудии, вначале в студии, организованной Довженко³⁹, а затем на работе ассистента. Одно время ИЩЕНКО был тесно связан с ЭККОМ⁴⁰ (режиссер цветных фильмов).

В данное время ИЩЕНКО, по его словам, очень тесно связан с Довженко, который ему всячески содействует, поддерживает и выдвигает.

ИЩЕНКО мне рассказал о том, что Довженко выдвигает СТАДНИКИВНУ и СОРОКУ (артисты Львовского театра). Он устроил СОРОКУ в ряд картин⁴¹. Предлагает СОРОКУ на роли, которые ему даже не подходят. Предлагал СОРОКУ ИЩЕНКО на роль, которая совершенно не свойственна СОРОКЕ, что вызвало немалое удивление ИЩЕНКО. Для СТАДНИКИВНЫ заказал сценарий, СТАДНИКИВНА все время снимается⁴².

ИЩЕНКО расценивает это как желание выдвинуть из числа галичан несколько фигур и говорит, что это имеет политическое значение.

В прошлом Довженко неоднократно высказывался о галичанах очень неодобрительно и даже враждебно.

В прошлом Довженко никогда не говорил по-украински⁴³, а в данное время все свои служебные разговоры он ведет по-украински, что тоже свидетельствует о переменах, совершившихся в нем за последнее время.

Верно: [підпис] [Кобушко]

ГДА СБ України, ф.65, спр. С-836, т. 2, ч. II, арк.187–188. Засвідчена копія. Машинопис на бланкові.

- ³⁰ Середа Антон Хомич (1890–1961) — український графік, майстер прикладного мистецтва, мистецтвознавець, педагог.
- ³¹ Гаєвський Валентин Григорович (1902-?) — український театрознавець, педагог.
- ³² Угорі на першій сторінці документа резолюції: ліворуч фіолетовим чорнилом: «Д[ело]-ф[ормуляр] Довженко», праворуч світло-синім олівцем: «Вьяснить, где Перегуда. 20/V. [Підпис]».
- ³³ Петрицький Анатолій Галактіонович (1895–1964) — український живописець, художник театру і книги.
- ³⁴ Подорожний Олександр (Лесь) Тимофійович (1902–1984) — український актор кіно і театру. Знявся у фільмі О. П. Довженка «Звенигора» (1927). Репресований.
- ³⁵ Ідеться про фільм «Звенигора», де Лесь Подорожній зіграв одну з головних ролей — петлюрівця Павла.
- ³⁶ Бодик Лазар Зусьевич (Олександрович) (1903–1976) — український кінорежисер.
- ³⁷ Іщенко Олександр Семенович (?-1952) — український театральний режисер, актор, асистент О. П. Довженка.
- ³⁸ Курбас Лесь (справж. Курбас Олександр-Зенон Степанович; 1887–1937) — український режисер, актор, теоретик театру, драматург, публіцист. Жертва сталінських репресій.
- ³⁹ «...вначале в студии, организованной Довженко», — ідеться про навчальну студію — режисерську майстерню О. Довженка при Київській кіностудії, що функціонувала у другій половині 1930-х рр. (докл. про це див.: Росляк Р. Передумови та реорганізація системи підготовки кадрів режисерів кіно (середина — друга половина 1930-х рр.). Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. К., 2013. Вип. 12. С. 133–141).
- ⁴⁰ Екк (справж. Івакін) Микола Володимирович (1902–1976) — радянський кінорежисер, сценарист і актор.
- ⁴¹ Відомо, що П. С. Сорока знявся у фільмі «Вітер зі Сходу» (1941 р., Іван, брат Хоми). Уже перебуваючи на спецпоселенні, в 1949 р. засуджений Кемеровським обласним судом до 25 років позбавлення волі. Реабілітований у 1991 р. (докл. про це див. Максименко С. «Ключі» Петра Сороки: (Епізоди з життя та творчості митця). Просценіум. 2006. № 15/16. С. 14–21).
- ⁴² Стадниківна Стефанія Йосипівна (1912–1983) — українська актриса, співачка. До 1939 р. виступала в українському театрі Й. Стадника, у польських оперетах у Львові, Вільнюсі та ін. З 1939 р. — в Українському драматичному театрі ім. Лесі Українки (Львів), Львівському театрі юного глядача, Харківському українському драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка та ін. Знялася в стрічці «Вітер зі Сходу» (1941 р., Марійка). Також була запрошена зніматися у фільмі «Пісня про Довбуша».
- ⁴³ Твердження не витримує жодної критики.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Абрамович Олена Олександрівна — кандидат педагогічних наук, доцент кафедри режисури та майстерності актора Київського національного університету культури і мистецтв.

Ангелова Ангеліна Олегівна — доктор філософських наук, доцент кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого.

Бадалов Олег Павлович — кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри теорії, історії і практики культури Чернігівської філії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Батицька Тетяна Степанівна — аспірантка відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського.

Білан Василь Вікторович — заслужений працівник культури України, декан факультету театрального мистецтва, доцент кафедри організації театральної справи імені І. Д. Безгіна Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Бойко Тетяна Антонівна — кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник, доцент кафедри режисури та майстерності актора Київського національного університету культури і мистецтв.

Громадський Ростислав Анатолійович — старший викладач кафедри організації театральної справи імені І. Д. Безгіна Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Завальський Олександр Васильович — заслужений артист України, доцент кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Канівець Іван Анатолійович — викладач кафедри режисури телебачення Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

Кашуба Владислав Геннадійович — аспірант кафедри ОТС Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Клековкін Олександр Юрійович — член-кореспондент Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор, зав. відділу теорії та історії культури Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України.

Кобзар Тетяна Василівна — заслужена артистка України, доцент, доцент кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Марченко Валентин Віталійович — заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри кінорежисури та кінодраматургії Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Наумова Лариса Миколаївна — кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри режисури телебачення Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Недін Лариса Миколаївна — заслужена артистка України, старший викладач кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Овчїєва Леся Петрівна — старший викладач кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Онiщенко Олена Iгорiвна — заслужений дяч науки i технiки України, доктор фiлософських наук, професор, завідувач кафедри суспiльних наук Київського національного університету театру, кiно i телебачення iменi I. К. Карпенка-Карого.

Погребняк Галина Петрiвна — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури та акторської майстерностi, заступник директора з наукової роботи Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури i мистецтв.

Помазков Юрiй Володимирович — кандидат технічних наук, старший викладач кафедри кiнорежисури i кiнодраматургії Київського національного університету театру, кiно i телебачення iменi I. К. Карпенка-Карого.

Роздобудько Iрен Вiталiївна — старший викладач кафедри кiнорежисури i кiнодраматургії Київського національного університету театру, кiно i телебачення iменi I. К. Карпенка-Карого.

Роса-Лаврентiй Софiя Iгорiвна — асистентка кафедри театрознавства та акторської майстерностi факультету культури i мистецтв Львівського національного університету iменi Iвана Франка.

Росляк Роман Володимирович — кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з науково-педагогічної роботи Київського національного університету театру, кiно i телебачення iменi I. К. Карпенка-Карого.

Сорока Марина Василiвна — викладач кафедри режисури та майстерностi актора Київського національного університету культури i мистецтв.

Сидорчук Тетяна Анатолiївна — аспірантка кафедри кiнознавства Київського національного університету театру, кiно i телебачення iменi I. К. Карпенка-Карого.

Сiльченко Тетяна Iванiвна — заслужена артистка України, доцент кафедри мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кiно i телебачення iменi I. К. Карпенка-Карого.

Станiславська Катерина Iгорiвна — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного виховання Київського національного університету театру, кiно i телебачення iменi I. К. Карпенка-Карого.

Тернова Марина Володимирiвна — кандидат фiлософських наук, старший викладач кафедри суспiльних наук Київського національного університету театру, кiно i телебачення iменi I. К. Карпенка-Карого.

Шестакова Дар'я Вiкторiвна — старший викладач кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кiно i телебачення iменi I. К. Карпенка-Карого.

Ялоха Тетяна Олександрiвна — заслужений працівник культури України, доцент кафедри організації театральної справи iменi I. Д. Безгіна Київського національного університету театру, кiно i телебачення iменi I. К. Карпенка-Карого.

Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: О. І. Безгін (голова) та ін. К., 2020 р. Вип. 26. 200 с.

ДО УВАГИ АВТОРІВ!

Порядок внесення посилань на цитування.

Посилання вносяться в текст статті в ручному режимі – в квадратних дужках із зазначенням сторінок. Наприкінці статті подається список літератури в алфавітному порядку – відповідно до нумерації всередині тексту з указанням повної кількості сторінок видання, року, видавництва. Список джерел дублюється латиницею (назва твору – англійською) за встановленим зразком (References).

**Редакційна колегія «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого»
запрошує Вас до активної співпраці!**

На розгляд приймаються рукописи статей в одному примірнику. Обсяг статті до 15 сторінок. **За зміст статті, достовірність фактів, цитат, дат тощо відповідає автор.**

Структура наукової статті відповідно до вимог ВАК України повинна мати такі необхідні елементи: постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор; виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Матеріал обов'язково має містити **анотації з ключовими словами та назвою статті** (українською, російською, англійською мовами), **інформацію про автора** (прізвище, ім'я, по батькові (повністю), індекс orcid, науковий ступінь, вчене звання, почесні звання, місце роботи та посада, номери телефонів, адреса електронної пошти). Неопубліковані матеріали авторів не повертаються. Редколегія не завжди поділяє точку зору автора, зберігає оригінальний стиль матеріалів, залишає за собою право **редагувати й скорочувати** подані матеріали.

Передрук статей, вже опублікованих в інших виданнях, не допускається.

Посилання на «Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» при передруку публікацій **є обов'язковим**.

Рукопис має бути набраним без переносів слів, у текстовому редакторі Microsoft Word for Windows, шрифтом Times New Roman, кеглем 14, міжрядковий інтервал 1,5, з однаковими пробілами між словами, на сторінках формату А4, з нумерацією сторінок внизу. **Одночасно обов'язково подається стислий реферативний виклад статті англійською мовою** (обсяг 1,5 сторінки формату А4), набраний тим самим шрифтом, кеглем та з інтервалом рядків 1,5.

Абзацні відступи мають формуватися в тексті **автоматично**. Використання для абзацного відступу на початку рядка пропусків (пробілів) чи табуляції не допускається.

Купюру в цитатах (навмисно пропущену автором статті частину цитованого тексту) позначають трьома крапками, взятими в кутові дужки: <...>. Файл має бути записаним на CD-ROM або на електронний накопичувач (флеш-пам'ять) у форматі DOC або RTF.

Матеріали надсилаються поштою на адресу: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40, редакція «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» або електронною поштою

(E-mail): karpenko-kary@ukr.net

Телефони для довідок: (+380 44) 272-10-32; 272-02-20, тел./факс: 272-11-25, 272-02-17.

Міністерство культури України
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

НАУКОВИЙ ВІСНИК
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого

Збірник наукових праць

Випуск 26

*Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 11161-4IP,
видане Міністерством юстиції України 14.04.2006 р.*

ISSN 1997-4264

Редактор Т. К. Щегельська
Коректор Т. К. Торецька

Підписано до друку 02.03.2020 р. Формат 60×84/8.
Папір офсетний. Гарнітура Таймс.
Друк офсетний. Обл.-вид. арк. 23,25.

Адреса редакції: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40,
редакція «Наукового вісника» Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

ФО-П Маслаков Руслан Олексійович
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК №4726 від 29.05.2014 р.
Тел. (095) 699-25-20, (098) 366-48-27.
E-mail: osvita2005@gmail.com, www.rambook.com.ua

ВД «Освіта України»®
Видавничий дім «Освіта України» запрошує авторів до співпраці
з випуску видань, що стосуються питань управління,
модернізації, інноваційних процесів, технологій, методичних
і методологічних аспектів освіти та навчального процесу
у вищих навчальних закладах.
Надаємо всі види видавничих та поліграфічних послуг.