

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 11

Київ
2012

УДК 7. 01 (07)

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

ISSN 1997-4264

Одинадцятий випуск «Наукового вісника» містить дослідження у галузі театрального та екранних мистецтв, а також висвітлює деякі проблеми мистецької педагогіки.

Розділ «Персоналії» представлений дослідженнями молодих авторів про видатного актора й режисера І. Миколайчука. Розділ «Бібліографія» містить рецензії на нові театрознавчі та кінознавчі видання.

*Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 11161-41Р,
видане Міністерством юстиції України 14.04.2006 р.*

(за звітний період перереєстровано за постановою ВАК від 18.11.2009 № 1-05/5)

*Затверджено як фахове видання в галузі мистецтвознавства постановою Президії
Вищої атестаційної комісії України № 1-05/6 від 02.07.2008 р.*

*Рекомендовано до друку вченою радою Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
(протокол № 13 від 30 вересня 2009 р.).*

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

ISSN 1997-4264

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Безгін О. І., заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (*голова редколегії*);

Безгін І. Д., заслужений діяч науки і техніки України, академік Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор;

Бичко А. К., доктор філософських наук, професор;

Братерська-Дронь М. Т., доктор філософських наук, професор;

Гайдабура В. М., заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства;

Горпенко В. Г., доктор мистецтвознавства, професор;

Клековкін О. Ю., заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор;

Кравчук П. І., заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор;

Матяш І. Б., доктор історичних наук, професор;

Миленька Г. Д., кандидат мистецтвознавства, професор (*заступник голови редколегії*);

Мусієнко О. С., заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор;

Оніщенко О. І., заслужений діяч науки і техніки України, доктор філософських наук, професор;

Пилипчук Р. Я., заслужений діяч мистецтв України, академік Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (*науковий редактор*);

Росляк Р. В., кандидат мистецтвознавства, доцент (*відповідальний секретар*);

Скुरатівський В. Л., заслужений діяч мистецтв України, академік Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор;

Слободян М. І., заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент;

Фіалко В. О., заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент;

Чміль Г. П., член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор філософських наук, доцент.

ЗМІСТ

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Анатолій Баканурський	
Один із архетипів театрального мистецтва	8
Надія Терещук	
Перші вистави про Дон Жуана у Львові наприкінці XVIII століття	16
Анатолій Солов'яненко	
Становлення українського музичного театру у формах сценічного життя XIX – початку XX століття: на шляху до культурної самоідентифікації	29
Ірина Чужинова	
Комедія перехідного періоду («Вій» Остапа Вишні і Гната Юри)	37
Юліана Полякова	
Парадигма «автор–оповідач–читач» у театральних усмішках Остапа Вишні 20-х років XX ст.	58
Валерій Фіалко	
Оновлення сценічної лексики українського театру 60-х – першої половини 70-х років XX століття (частина перша)	70
Ярослав Грушецький	
Український вертеп та російська «Комедія про Петрушку» в інтерпретаціях режисерів театру ляльок України останньої чверті XX століття	89
Євген Воробйов	
Глядач як суб'єкт і особистість театального процесу	103

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

Роман Росляк	
Державна монополія кінопрокату в Україні: реалізація та виклики (1920-ті роки)	112

CONTENTS

DRAMATIC ART

Anatolii Bakanurskyi	
One of the archetypes of dramatic art	8
Nadiia Tereshchuk	
First performances of Don Juan in Lviv at the end of the XVIII century	16
Anatolii Solovianenko	
Formation of the Ukrainian music theatre in forms of the scene life in the XIX – the beginning of the XX century: on the way to cultural self-identity	29
Iryna Chuzhynova	
Comedy of transition period («Viy» by Ostap Vyshnia and Hnat Yura)	37
Yuliana Poliakova	
Paradigm Author–Narrator–Reader in Ostap Vyshnia’s theatrical smiles of 1920s	58
Valerii Fialko	
Renovation of Ukrainian theater scenic vocabulary in 1960s – the first half of 1970s	70
Yaroslav Grushetskyi	
Ukrainian nativity scene and the «comedy about petrushka» in different directors’ versions of Ukrainian puppet theatre in the last quarter of 20 th century	89
Yevhen Vorobjov	
Audience as subject and identity	103

SCREEN ARTS

Roman Rosliak	
State film distribution monopoly in Ukraine: realization and challenges	112

Ольга Нетета

Морська тематика у пригодницькому кіно:
надводні та підводні зйомки у практиці
Ялтинської кіностудії 123

Діна Колос

Постмодерністський дискурс фільмів
Кіри Муратової 134

Леонід Мужук

Кіно і телебачення чи
Троянський кінь? 142

Лариса Наумова

Відео як незалежна екранна
видовищна форма 154

Георгій Черков

Імітація реальності в добу цифрових
технологій: альтернативні світи,
реалізм чи псевдодокументалізм 163

МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА**Оксана Мусієнко**

Майстер і його учень 178

Олексій Одинець

Арія: корисне завдання у навчанні
кіно- й телережисерів 188

Євгенія Миропольська

Мистецька складова викладання теми
«Філософія нового часу в Західній
Європі» у вищих навчальних закладах
мистецтв 200

Тетяна Кобзар

Про деякі проблемні аспекти слова
на сценічному майданчику 208

ПЕРСОНАЛІЇ**Валентина Слободян**

Іван Миколайчук: «Актор – це стан душі,
творче горіння» 216

Дар'я Золоєва

Абсурд як складова барокової естетики
в творчості Івана Миколайчука 227

Olha Neteta

Marine theme in the adventure movie:
surface and underwater shooting in practice
of Yalta film studio 123

Dina Kolos

Postmodern discourse
of Kira Muratova's films 134

Leonid Muzhuk

Cinema and television
or Trojan horse? 142

Larysa Naumova

Video as an independent screen
spectacular form 154

Heorhii Cherkov

Reality imitation in the digital technologies
era: alternative worlds, realism and
pseudodocumentation 163

ART PEDAGOGICAL**Oksana Mousienko**

Master and his student 178

Oleksii Odynets

Aria: helpful task in teaching
of screen arts directors 188

Yevheniia Myropolska

Artistic component in teaching
«Modern philosophy in Western
Europe» at higher
schools of arts 200

Tetiana Kobzar

About some problematic aspects of
the word on the stage set 208

PERSONNELS**Valentyna Slobodian**

Ivan Mykolaichuk: «Actor is a state of mind,
creative enthusiasm» 216

Daria Zoloieva

Absurd as a component of baroque aesthetics
in works of Ivan Mykolaichuk 227

Христина Костюк	
Багатогранність таланту	233
Олександра Сергєєва	
Символіка в фільмах	
Івана Миколайчука	241
Марія Герц	
Іван Миколайчук – обличчя	
українського поетичного кіно	248
Лук'ян Галкін	
Проблема влади в творчості	
Івана Миколайчука	254

БІБЛІОГРАФІЯ

Валерій Гайдабура	
Ганна Веселовська. Український	
театральний авангард	262
Оксана Мусієнко	
Українське німе	264
Анна Липківська	
Марина Гринишина. Театр української	
драматургії. Сучасна та класична	
українська п'єса на сценах театрів	
у 1930-х роках	270
Роман Росляк	
Гуржій О. І. Ідентифікація селянина,	
або Як більшовицька влада	
його «переробляла» за власним	
образом та подобою	274
Про авторів	277

Khrystyna Kostiuk	
Manysidedness of talent	233
Oleksandra Serheieva	
Symbolism in films	
of Ivan Mykolaichuk	241
Mariia Herts	
Ivan Mykolaichuk – the face	
of Ukrainian cinema	248
Lukian Halkin	
Problem of power in oeuvre	
of Ivan Mykolaichuk	254

BIBLIOGRAPHY

Valerii Haidabura	
Hanna Veselovska. Ukrainian	
theatre avantgarde	262
Oksana Mousienko	
Ukrainian silent.	264
Anna Lypkivska	
Maryna Hrynshyna.	
Theatre of Ukrainian dramaturgy.	
Modern and classic	
Ukrainian play on stage in 1930s.	270
Roman Rosliak	
O. I. Hurzhii. Identification	
of peasant or how soviet	
power «remade»	
him in its own image	274
About autors	277

**ТЕАТРАЛЬНЕ
МИСТЕЦТВО**



ОДИН ІЗ АРХЕТИПІВ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

У статті розглядаються джерела і сучасний стан еротичного театру. Досліджується роль еротики в театральному мистецтві.

Ключові слова: архетип, еротичний театр, ритуал, семіотика, вербатим, спектакль.

В статье рассматриваются истоки и современное состояние эротического театра. Исследуется роль эротики в театральном искусстве.

Ключевые слова: архетип, эротический театр, ритуал, семиотика, вербатим, спектакль.

The article examines the origins and current state of erotic theatre. Examines the role of eroticism in the theatrical art.

Key words: archetype, erotic theatre, ritual, semiotics, verbatim, performance.

Відома фраза Гершона Легмана *Make love, not war* (її приблизний переклад *Кохаймося, а не воюймо*), яку він виголосив у 1963 році під час лекції в Університеті Огайо, фраза, що стала одним з основних слоганів гіпі, фраза, що дала назву відомій пісні Леннона, не пройшла повз театральну свідомість другої половини ХХ століття. Антимілітаристський заклик, спровокований війною у В'єтнамі, легко перетнув кордони Америки і, спочатку засвоєний свідомістю європейських гіпі, дуже скоро перетворився на органічну складову новітньої культури.

В'єтнамська кампанія стала одним з найпопулярніших драматургічних сюжетів 60–70-х років. І якби театральна рефлексія на цю подію обмежилася тільки антивоєнними протестними настроями, то, ймовірно, разом з виведенням американських військ, що зазнали фіаско, тема вичерпала б саму себе. Так воно і сталося: п'єси, що віддзеркалюють події на Південному Сході, перестали бути затребуваними, спектаклі, втративши актуальність, зійшли з афіші, але що стосується афористичного *Make love, not war*, справа йшла не так просто. Встановившись у статусі культурної парадигми, переживши не лише війну, а й

сам рух гіпі, що породив його, цей слоган продовжував активно господарювати на сучасній сцені. З'явилися безліч спектаклів, які представляли його пряму ілюстрацію, а у відоме ленінське визначення революційної ситуації театр вніс істотну поправку: патологічно «захотіли» і «змогли» поголовно всі – і «верхи», і «низи». Таке театральне чаклунство. Великий Сценічний Сексуальний переворот відбувся!

Сексуальність і театральне мистецтво нероздільні, і свідченням, які із цього приводу надає історія театру, – немає ліку. Еротика незмінно виступала в ампула театральньо-видовищного архетипу та універсального коду.

Ще в античності багато різких докорів ранньохристиянських авторів на адресу театру будувалися на звинуваченнях цього виду мистецтва в аморальності, провокації у глядачів інстинктів, пов'язаних з так званим тілесним «низом». Християнський письменник Тертулліан – автор першого, спеціально присвяченого видовищам, твору, написаного в 198 р. н. е., – «*De spectaculis*» («Про видовища»), критикуючи театральні вистави, зробив висновок: «Де задоволення, там і пристрасть»¹. Іоанн Златоуст – один з батьків церкви, вважав, що у акторів «і хода, і одяг, і голос, і рухи тіла, і погляди... і все взагалі наповнено крайньою розпущеністю», а атмосфера в театрі сприяє «злій похоті» і «любовстрастію». Блаженний Августин у «Сповіді», згадуючи свої юнацькі роки, проведені в Карфагені, коли він «кинувся в любов», стверджував, що саме театральні видовища «служили розпалом мого вогню»².

Слід сказати, що подібні претензії не були позбавлені підстав, причому провокує їх сама історія театру – одного з найсексуальніших за своєю сутністю мистецтв. Еротичні коди є одним з архетипів театру, висхідних до інтеркультурних архаїчних землеробських ритуалів з ідеєю родючості ґрунту тієї, що ототожнювалася, що домінувала в них, із здатністю жінки до зачаття і дітонародження. Це, зокрема, зумовило особливу гендерну орієнтацію старогрецької драматургії, коли активну роль трагічні поети віддавали жінкам-героїням. Так, у Есхіла рушійною силою розвитку сюжету «Орестеї» є спочатку Клітемнестра, а потім Електра, у Софокла – Антігона, у Евріпіда – Медея і Федра. Жіночі персонажі, як правило, приймають важливі рішення, чоловічі ж, – в основному є фігурами, які ведуть.

Активним носієм цих кодів були аграрні свята, що входили до складу старогрецьких Малих (Сільських) Діонісій, спрямованих на стимуляцію родючості ґрунту. Вони були насичені оргіастичними мотивами, особливо в тих епізодах, під час яких розігрувалося злягання дійових осіб, що зображували сатирів і вакханок. Схожий характер мали і давньоримські свята на честь Вакха. Їх смисловим центром була розфарбована статуя сина Юпітера, яку несли жінки та юнаки в образах німф і сатирів. Уся процесія виконувала непристойні пісні, що супроводжувалися обов'язковим виконанням сценок еротичного змісту.

У ряді племен Центральної Африки в період, що передував початку сів-

би, виділялися виконавці ритуально-ігрового статевого акту, своєрідного «сакрального шлюбу», що випереджав початок землеробського сезону. У Дагомеї та Нігерії для аналогічних цілей використовувалися ляльки йоруба, пов'язані з культом місцевого божества родючості Сапата. Включені в обряд, вони магічно імітували злягання чоловіка і ґрунту, результатом якого було запліднення останнього. Аналогічні лялькові образи – Мара, Купало – використовувалися у слов'янських землеробських ритуалах, покликаних забезпечити рослину родючість.

Особливого значення фалічна символіка і еротичні сценки набували в іграх поховального циклу, що також генетично передували виникненню театру. Слід сказати, що цей змістовий пласт сценічної «передкультури», як правило, соромливо опускався інформаторами-етнологами. Так, складений В. Далем в 1852 році збірник «Російські заповітні прислів'я і приказки», був виданий лише через 120 років у Гаазі (1972 р.), а на рукописі А. Афанасьєва «Російські заповітні казки» спочатку був поставлений цензурний заголовок: «Не для друку». Світ цей збірник, укомплектований автором у 1857–1862 роках (за іншими даними в 1855–1863 рр.), побачив у повному і неспотвореному вигляді на батьківщині також більш ніж через століття, в 1991 році. У Женеві ж він був виданий ще в 1872 році. Проте зазначена етносексуальна частина культури, що міститься у фольклорі і ритуальній практиці, надзвичайно значуща, бо безпосередньо пов'язана з ідеєю смерті-відродження, запліднення землі-жінки. В одному з гомерівських гімнів невтішна Деметра після втрати дочки розсміялася внаслідок того, що якась служниця Ямба розвеселила її непристойними жартами і жестами, властивими ритуалам, що стимулюють родючість землі.

Персонаж скандинавської міфології – Лока, розвеселив гнівну і мстиву богиню Скаду, прив'язавши до своїх статевих органів бороду козла – тварини, що представляє у світовому фольклорі символ родючості, рятуючи таким чином своїх одноплемінників – асів (групу богів, висхідних до Одина) від відплати за вбивство ними її батька.

Аналогічними прикладами рясніють світова міфологія і фольклор. Враховуючи ту обставину, що аграрна і похоронна обрядовість стоять біля джерел театральної культури, недивною видається помітна наявність у ній еротичного початку.

Сценічна еротика має ряд специфічних ознак. Проте видається потрібним перед розглядом театрально-видовищного аспекту її природи дати визначення цьому феномену. Під сценічною еротикою, на наш погляд, слід розуміти театральну провокацію сексуальної енергії глядачів, що супроводжується затулянням або прикриттям пікантної ситуації або об'єкту збудження (erotичного вогнища).

Остання обставина вказує на те, що сценічна еротика в основному має не-явний характер, який додатково стимулює інтерес публіки до сценічного епі-

зоду – носія еротичного сенсу. Для глядачів у контексті еротичної ситуації в спектаклі моделюється вуайєристична ілюзія, межі ситуації спостереження для них мають бути непроникні. Іншими словами, сценічна еротика типологічно близька до другого роду потягу, котрий в «Камасутрі» позначений як «Любов, що виникла внаслідок уяви». Далі в давньоіндійському трактаті дається пояснення: «Цей рід любові – результат не прямих дій, продиктованих почуттями, а їх передбачення»³.

Сценічну еротичку не слід ототожнювати з відкритою сексуальністю (вона з'явиться на підмостках пізніше), відверті форми якої частенько набувають характеру чергових тем у театральному мистецтві, будучи або наслідком поганого смаку, або запізною реакцією на існуючі пуританські цензурні обмеження. До того ж сценічна сексуальність зазвичай має демонстративний характер (як правило, театри, в назві яких фігурує термін «еротичний», що позначає педалювання різноманітних сексуальних подробиць в уявленні про відмінність еротички на сцені, і супроводжується, як уже зазначалося вище, частковим затулянням. Як відзначав Р. Барт, найбільш еротичними виглядають «ті місця нашого тіла, де одяг *злегка* (курсив наш – А. Б.) відкривається». Прикриття, а не повне оголення – є метонімічною фрагментацією цілого, коли частина виступає носієм еротичного початку на сцені більшою мірою, ніж ціле. До того ж природа сексуальності носить біологічний характер, але тільки в «людському житті присутня діяльність, що характеризується «диявольським» аспектом, якому підходить визначення «еротизм» (Ж. Батай).

Як правило, сценічна еротика проявляється у формах дуже специфічних театральних кодів, часто навіть опосередковано не пов'язаних з сексуальністю. Так, в обмеженому просторі класицистського театру енергія монологу дійової особи нерідко мала на меті оволодіти опонентом, тобто «іншим», що дозволило Р. Барту охарактеризувати більшість трагедій Расіна як «згвалтування, що не відбулися». Цю ситуацію Б. Спіноза в «Етиці» визначив як «образ речі», який «спричиняє людині такий самий афект задоволення або незадоволення, як і образ речі справжньої»⁴.

Природне бажання актора подобатися глядачеві, за що останній нагороджує виконавця оплесками, ряд дослідників семіотики сценічного мистецтва розглядають як аналогію символічного статевого акту. Оплески ж, що перейшли в овацію, посилюють цей образ, забарвлюючи його ритмічно. Крім того, оплески є театральною платою глядачів виконавцям за отримване задоволення. У цьому контексті театральний артефакт можна розглядати як «текст-насолоду», який, на думку Р. Барта, «повинен дати мені докази, що він мене бажає».

Театральне мистецтво, що ототожнюється консервативною культурною свідомістю тільки з тілесним «низом», традиційно сприймалося як насичене еротичними сенсами. Введення у XVIII столітті лінії рампи у відомому сенсі відіграло обмежувальну роль і щодо сценічної еротички. Роль рампи можна упо-

дібнити штучно організованій ілюзії відсутності взаємності в інтимних стосунках, про що писав З. Фрейд: «Люди усіх часів створювали умовні перешкоди»⁵. Втім, рампа, як перешкода, може відіграти і протилежну роль в стимуляції еротичного потягу, ускладнюючи його, роблячи любовну інтригу виразнішою, емоційно насиченою, більш театральною. Тут доречно згадати фрагмент із записок баварського полководця, героя Тридцятирічної війни графа Тілі, людини надзвичайно велелюбної, коханця багатьох актрис: «Яка чарівність пов'язана з подоланням перешкод! Жінка не бажає здаватися відразу. Вона позує в ролі неприступної. Вона говорить «ні», а її поза повинна вселяти чоловікові впевненість в успіху».

В історії театру були прецеденти перехльосту сексуальної енергії за межі, що організувала рампа. Спектакль іноді здатний провокувати трансформацію філіа в ерос – любов екзальтовану, пристрасну, що межує з безумством. Таким, зокрема, став один зі спектаклів «Король Лір» з Девідом Гарриком в головній ролі, коли один із особливо вразливих і безпосередніх глядачів під час сцени у в'язниці став прямо на сцені домагатися виконавиці ролі Корделії Пег (справжнє ім'я – Маргарет Воффингтон), що відзначалася красою і граціозністю. Подібні інциденти, а також стійке фігурування акторів і актрис, що історично склалося як об'єкти глядацького жадання, секс-символи, може пояснюватись також і відсутністю в спектаклі «бажання ілюзії» (Ж. Бодріяр), що обертається банальною провокацією сексуального потягу. Так, наприклад, коли в одному з паризьких театрів у середині XVIII ст. сталася пожежа, то з лож, щільно прикритих від іншої частини глядацької зали оксамитовими шторами, вибігали напіводягнені представниці прекрасної статі, «якщо тільки пристойність не вимагає назвати пані одягнуеною, раз вона в панчохах і в черевиках»⁶. Ще Овідій вважав театр найкращим місцем, де слід заводити знайомства з дівчиною, вбачаючи у видовищній атмосфері найбільш відповідний простір, у якому можна організувати експозицію і інтригу любовної гри, представивши її типовий сценарій в «Науці любові». Саме у такому контексті стає зрозумілою ідея Єжи Гротовського, який пропонував замінити актора-куртизана, який торгує своїм тілом на сцені, здатного лише до імітації екстазу, на «актора-святого».

Послаблення непроникності «четвертої стіни» сцени, її часткова або повна ліквідація у ряді спектаклів початку XX століття привела до розширення меж прояву еротичних засад на сцені. Одним із наслідків театральних новацій, пов'язаних з появою режисерського театру, була реабілітація голого тіла на сцені. Біля джерел сценічного ню в жанрі «живих картин» стояла німецька танцівниця Ольга Десмонд, яку навіть мали намір притягнути до судової відповідальності за демонстрацію на сцені голого тіла. Зате творчість її послідовниць Іди Рубінштейн і Айседори Дункан подібної шокової реакції у публіки і критики вже не викликала. Якщо К. Станіславський дуже критично поставився до виконання ролі Саломеї майже голою Рубінштейн («Більш голої і бездар-

но голої я ніколи не бачив»!), то розвінчувач авторитетів і експериментатор Вс. Мейєрхольд безапеляційно заявив: «Я, безумовно, за голизу – прекрасну, зухвалу, сміливо вібруючу».

Перебудова, що випустила на сцену в масовій кількості не лише голу акторську натуру, а й розтиражувала еротичні театри, дуже скоро переконливо продемонструвала антисексуальну естетику сценічних дефіле нефахових акторів з недосконалою пластикою, та ще й таких, що мерзли в непристосованих для демонстрації спектаклів приміщеннях. Ідея надання тотального характеру театральному роздягання й імітації статевого акту на сцені, як виявилось, приховувала в собі потужний самоліквідатор. З числа театральних колективів, що обрали собі подібне творче кредо, вижили небагато. Та й ті, як, наприклад, театр Кирила Ганіна, в основному частіше фігурують як відповідачі на судових розглядах, ніж є об'єктами аналізу сучасного театрального процесу. Один з порнополітичних артефактів згаданого режисера – мюзикл «Еротичні пригоди Івана Рибкіна» – тому свідчення. До речі, спектакль цей, покликаний розвеселити публіку нехитрим роздяганням головного і другорядних персонажів, нехитрою демонстрацією подробиць статевого акту, лише продемонстрував некомпетентність його авторів у розумінні бар'єру між еротикою і порнографією і примітивний мистецький смак (чи його повну відсутність). Втім, преса розцінила названу постановку як піар-акцію російського політика, не розглядаючи її як якесь серйозне мистецьке явище. *Make love* в інтерпретації Ганіна – монопольного автора п'єс у власній порногрупі – перетворився на відверту *sexploitation* (експлуатацію сексуальної теми).

Шокову реакцію викликав показаний в 2003 році в Англії спектакль «XXX» каталонської трупі *La Fura Dels Baus*, поставлений за мотивами «Філософії будуара» маркіза де Сада. Метою постановки, як виявилось, і це підтвердили самі виконавці, було прагнення викликати у глядача ілюзію реальності за допомогою сценічної імітації різноманітних способів статевої близькості. Проте віртуальний секс на підмостках не ввів досвідченого глядача в оману, спровокувавши лише обурення лондонців, що прийшли до театру. Спектакль реанімував пуританські ціннісні уявлення, що колись домінували в англійській релігійній свідомості.

Втім, наявність відвертих сцен, що балансують на межі еротики і порнографії, можна пояснити не лише посиленням на смакові і психофізіологічні особливості того або іншого постановника, а й навмисне обраним ігровим стилем, пов'язаним з антиповедінкою, також висхідною до певних культурних архетипів, пов'язаних з архаїчними уявленнями про загробний світ, у якому порушені загальноприйняті норми. Антиповедінка, за зауваженням Б. Успенського, «може набирати найрізноманітніших форм: зокрема, для неї характерне ритуальне оголення, лихослів'я, знущання над християнським культом»⁷. Правда, було б ризикованим стверджувати, що сучасна «ненормативна» режисура, ви-

користовуючи подібну виразність, усвідомлює її ритуальні культурні корені. Іншими словами, чи не уподібниться вона відомому мольєрівському персонажеві, який відкрив для себе те, що він, виявляється, висловлюється прозою?

Еротика, вільна від порнографічних добавок, в сучасному театрі включається в загальні естетичні канони спектаклю як один з їх складових художніх прийомів. Це «Войцек» німця Томаса Остермайєра у берлінському театрі «Шаубіне», поставлена Львом Додіним «П'єса без назви» в петербурзькому Театрі Європи (Малий драматичний театр), багато інших спектаклів, що не асоціюються з шоковою провокацією глядача. У певному значенні навіть можна говорити про те, що вона виходить з театральної моди (затримавшись на консервативнішій і схильній до кліше і штампів естраді), поступаючись місцем іншим сильнодіючим сценічним засобам, зокрема, вербатиму, такому характерному для діяльності оточення «Театр.doc». Інший приклад сказаного – це останні спектаклі Андрія Жолдака «Один день Івана Денисовича» і «Федра. Золотий колос», в яких режисер декларує перехід від голої натури, відтворення статевих актів, до іншої сценічної виразності, посилюючи натуралістичну документальність спектаклів пошуками інших умов гри з глядачем. До цього ж ряду слід віднести найскандальніший проект кінця минулого століття – п'єсу американки Ів Енслер «Монологи вагіни», написану в 1996 році і поставлену більш ніж в 50 країнах світу. В основі п'єси – колаж з декількох сотень реальних досить відвертих інтерв'ю, узятих авторкою у жінок, що представляють різні вікові, соціальні і професійні категорії. Основна тема – жіноче тіло як об'єкт жадання, інцест, сексуальне насильство, невдалі пологи⁸. П'єса стала не лише одним з найскандальніших явищ в історії театру, а й найприбутковішим підприємством усіх часів і народів (її називають «золотоносна п'єса»).

При граничній відвертості, що носить практично документальний характер, ні в п'єсі, ні у більшості спектаклів немає ніякої спермотоксикативної «полунічки», навпаки, їх відрізняє гранична еротична коректність.

Для останнього етапу існування еротики як одного з театральних кодів, висхідних, правда, в опосередкованій формі, до архетипів театральності, характерною рисою є відсутність притягненого ззовні літературного джерела – п'єси, що робить еротичний театр близьким документалістиці з характерним для неї вербатимом – магнітофонним стилем, відтворюючим мову і ситуації лексичних і стилістичних особливостей мови і способу мислення різних соціальних, професійних і вікових груп населення: «тусовки», маргіналів, молоді і ін. Для вербатима нехарактерне те, що в англійській мові позначається як *understatement* – «мовна стриманість», або «толерантне висловлювання». Функції сценічної еротики як дієвого, але із вже закінчуваним терміном придатності засобу, за допомогою якого «життєзабезпечується» стійкий характер комунікативного зв'язку спектаклю і залу, для глядачів переймає на себе тематика Нової драми. «Якщо на сцені, – не без іронії коментує критик, – вам

розповідають про інцест, зґвалтування, вбивство або одностатеву любов, чергуючи дію з розмовами про сенс життя, пересипаними щедрим матом, знайте: це Нова драма»⁹.

Прийнято вважати, що сценічний документалізм у його сучасному трактуванні бере свій початок в англійському театрі середини 90-х років ХХ століття в напрямі, що дістав назву «*New Writing*», що відповідає нашому аналогу – «Нова драма».

Самі англійці вважають, що джерела театральної документалістики слід шукати в радянських агітаційних театральних формах, зокрема, у діяльності «Синьої блузи» – в основі представлень якої лежала не п'єса, а регулярно оновлюваний сценарій. Знаковими явищами, створеними у рамках сценічного документального вербатима, є «Мова тіла» Стівена Долдрі, «Серйозні гроші» і «Там вдалині» Керила Черчилла, «Дотик» польського драматурга Марека Модзелевського.

Таким чином, еротичний пласт, будучи одним з архетипів театрального мистецтва, втрачав у міру його розвитку свої ритуально-магічні риси, еволюціонуючи у напрямі надання театральній виставі елементів чуттєвості, що на тривалій час стали для нього характерними. Перетворення еротизму на детальну імітацію елементів реального статевого життя на підмостках – свідоцтво звиродніння цього способу театральної виразності, симптом появи іншої системи сценічної образності. Міру ж її новизни і рівень життєстійкості продемонструє майбутнє.

¹ Творения Тертуллиана, христианского писателя конца II – начала III в.в. – СПб., 1847. – Ч. II. – С. 137–138.

² Aug. Aug. Conf. III. 2.(2).

³ Философия любви : в 2 т. / Сост. А. А. Ивин. – М., 1990. – Т. 2. – С. 18–19.

⁴ Спиноза Б. Сочинения : в 3 т. / Бенедикт Спиноза. – М. : Мысль, 1985. – Т. 1. – С. 281.

⁵ Фрейд З. Очерки психологии любви / Зигмунд Фрейд. – Одесса, 1920. – С. 24.

⁶ Сосновский А. В. Лики любви (Очерки истории половой морали) / Александр Сосновский. – М. : Знание, 1992. – С. 149.

⁷ Успенский Б. А. «Заветные сказки» А. Н. Афанасьева / Б. А. Успенский. Избранные труды : в 2 т. – Т. 2. – М., 1994. – С. 133.

⁸ Не слід плутати два види тілесності – в порнографічному й еротичному театрі і віденському акціонізмі або боді-арті. Австрійські авангардисти розглядали тіло як об'єкт деструкції, бодіартівці – як полотно, на яке наноситься певне зображення. Для серйозного еротичного театру тіло – об'єкт, що наводить драматурга на роздуми про серйозні соціальні проблеми; на порносцені – воно є самоцілним об'єктом не стільки естетичного милування, скільки відвертої демонстрації. Щодо цього видовишна порнографія, що претендує на театральний статус, – «натура, що йде», те, що вимирає, «порнокопитне».

⁹ Шендерова А. Драма времен Интернета и мобильного // Итоги. – 2003. – № 14.

ПЕРШІ ВИСТАВИ ПРО ДОН ЖУАНА У ЛЬВОВІ НАПРИКІНЦІ ХVІІІ СТОЛІТТЯ

Легенда про Дон Жуана є одним із найпоширеніших сюжетів у світовій культурі. Образ севільського спокусника вже сотні років надихає на творчість художників, поетів, композиторів та драматургів з усього світу. В статті описаний період перших вистав про Дон Жуана на теренах України кінця ХVІІІ століття.

Ключові слова: Дон Жуан, опера, драма, інтерпретація, сценічне втілення.

Легенда о Дон Жуане является одним из наиболее известных сюжетов мировой культуры. Образ севильского обольстителя сотни лет вдохновляет художников, поэтов, композиторов и драматургов всего мира. В статье описан период первых спектаклей о Дон Жуане на территории Украины конца ХVІІІ века.

Ключевые слова: Дон Жуан, опера, драма, интерпретация, сценическое воплощение.

The legend of Don Juan is one of the most popular stories in the world culture. Seville Tempter's image has been inspiring creativity of artists, poets, composers, playwrights from around the world for hundred years. This article tells about the first performance period for the story of Don Juan in Ukraine late ХVІІІth century.

Key-words: Don Juan, opera, drama, interpretation, stage personification.

I

Поширення сюжету про чоловіка, що грішив перелюбом перед жінками і Богом, почалось із п'єси духовної особи – монаха Тірсо де Моліни, який надав легенді яскравого драматичного звучання. Містичні елементи твору, такі як прокляття, що неодмінно набувають силу над головним героєм, присутність камінної статуї Командора та її візит у домівку Дон Жуана (цей прийом часто використовували у середньовічних мораліте про Людину, до якої у гості приходить Смерть), сцена смерті героя через потиск руки Командора – усе це сприяло формуванню окремого таємничого образу героя, незважаючи на усі нашарування подальших трансформацій.

У рамках українського театрального простору сюжет про Дон Жуана по-

став як метатекст, який утворився на межі діалогу культур. Наприкінці XVIII століття на українських землях Галичини перетнулось одразу кілька потужних культурних кодів, кожен з яких прагнув належно утвердитись у суспільному житті краю. Саме ці протистояння дали змогу утворити вибух уваги до постаті Дон Жуана.

Учасниками діалогу у нашому випадку були два театри – «дорослий» європейський і ще відносно молодий – іншомовний театр на українських землях.

Відсутність достатньої інформації про показ цього сюжету на львівській сцені не дає можливості сподіватися на реконструкцію вистав, однак навіть скупа інформація про обставини показу може дозволити виявити, бодай пунктирно, деякі тенденції у ставленні до інфернального сюжету, який, можна вважати без перебільшення, заповнив тодішню європейську сцену.

Розгорнувши свої пошуки у напрямку вистав про Дон Жуана, дослідника не зможе не вразити факт, що протягом декількох років сюжет про Дон Жуана був представлений тричі – у виставах за творами різних авторів.

Чому наприкінці XVIII – початку XIX століття Львів охопила «жуаноманія»?

Кому були присвячені перші вистави – розпусникові, лібертинові чи покараному грішникові?

І чого було більше у перших львівських виставах «Дон Жуана»: данини моді, культурного тиску Австрії чи відповідей на революційні світоглядні виклики кінця XVIII століття?

За тогочасною модою цей сюжет прийшов до Львова спочатку у формі опери, а не драматичного твору. Однак не тільки модою на музичний жанр визначався прихід цього сюжету саме у музичному викладі. Національність авторів тут також відіграла роль. Адже внаслідок першого поділу Польщі (1772) та включення Галичини до складу володінь Габсбургів (згодом – Австрійська, а з 1867 р. – Австро-Угорська імперія) наступні майже півтора століття територія західних етнічних українських земель перебувала під австрійським як політичним, так і культурним впливом. Львів наприкінці XVIII століття став місцем зустрічі багатьох мистецьких сил, що тікали сюди переважно з Варшави від жорсткої політики російської влади¹ до «м'якої і толерантної влади австрійського уряду»².

Не дивно, що саме в цей час знаходимо перші скупі відомості про формування постійного театру у Галичині: разом із приходом австрійської влади та облаштуванням адміністрації коронного краю Галіції та Людомерії до міста почали приїжджати перші мандрівні австрійські трупи³.

1777 року першу спробу створити постійний театр у Львові здійснив тодішній губернатор Галичини граф Гайнріх Ауершперг⁴: 22 жовтня 1777 року під час аудієнції в імператриці Марії-Терезії він наголосив на необхідності створення постійного театру у Львові, який давав би «пристойні опери buffa».

Принагідно він згадує про перемовини із італійським антрепренером Меццоді⁵. Переговори із Віднем та італійцем так і не дійшли, однак, до результативної розв'язки, і наступних дванадцять років різноманітні мандрівні трупи, приїжджаючи до міста, грали у дерев'яній споруді (тоді її називали будою), розміщеній на площі за єзуїтською брамою (сьогоденна площа Івана Підкови у Львові). Будівля мала окреме ділення на яруси та ложі, а також партерну частину з галереєю, але через небезпеку обвалу приміщення змушені були розібрати⁶.

Існувала у місті і своя «комедіяльня», на побудову якої циркуловою уряд видав розпорядження 8 листопада 1777 р., а цісарська скарбниця у Львові видала 20000 золотих ринських⁷. Завершення будівництва відбулось 1782 року. «Цей дерев'яний з мурованим у фахверковій конструкції присінком будинок "комедіяльні" стояв на Краківському передмісті, приблизно за нинішнім театром ім. М. Заньковецької, де пізніше була торговиця деревом»⁸. Не знаходимо жодних інших відомостей про долю будівлі і про функції, які вона виконувала у місті, однак відомо, що це була перша і найбільш рання будівля, зведена у Львові з розпорядження австрійської офіційної влади.

6 червня 1789 року Декретом Львівської Губернії № 13113⁹ новоприбулому антрепренерові Францу Йозефу Булли та його трупі було дозволено здійснювати показ театральних вистав у приміщенні колишнього костела ордену отців Францисканців Св. Христа, а також дано дозвіл на переобладнання храму під театральне приміщення. Такий випадок, коли влада розпоряджалася церковним майном, був не єдиним в імперії. Власне, до першого такого «приспосовання» храму для показу театральних вистав у Австрійській імперії був причетний вже вищезгаданий антрепренер Ф. Й. Булла, який у 1785–1789 рр. з перемінним успіхом керував угорськими театрами у м. Буда та м. Пешт. У 1786 р. під час свого візиту до обох міст імператор Йосиф II отримав прохання про закладення постійного театру в м. Буда¹⁰. Невідомо чи автором клопотання був саме Ф. Й. Булла, чи відомий на той час театральний антрепренер Себастьян Тушль¹¹, але його метою було використання колишнього костела і монастиря ордену Кармелітів, у якому з 1784 року містились склади збіжжя і помешкання урядовців. Рішенням від 23 серпня 1786 року імператор затвердив перебудову костела на театр, що, за даними Єжи Гота, було першим випадком такої трансформації у країні. Згодом подібні перебудови здійснювалися й у інших частинах Австрійської імперії, зокрема у Львові і Кракові¹². До приходу австрійців у Галичину у Львові та на його околицях розташувалося близько 57 костелів, церков і монастирів різних обрядів. Упродовж перших тридцяти років правління Габсбургів було закрито і переобладнано під адміністративні будівлі, військові склади та інші цілі половину культових споруд¹³. Позначено це було тим, що новоприбула влада просто не мала куди перенести новостворені органи правління через невеликі розміри самого міста. Власне, саме з приходом австрійців до Львова і починається другий етап¹⁴ потужної розбудови міста піс-

ля більш ніж сімдесятилітнього занепаду і застою, спричиненого частими турецько-татарськими набігами, облогами та особливо пограбуваннями і контрибуціями шведського короля Карла XII 1704 року. Коли у 1772 році австрійська влада приєднала Галичину до австрійської імперії то у місті, якому призначено було стати столицею коронного краю вона застала велику кількість незамешканих кам'яниць, більша частина яких називалась рудерами, тобто такими, що обвалюються до фундаментів. Занепад спостерігався не лишень у житловому будівництві. Занепали й міські фортифікації – мури, вежі, арсенали, вали та будівлі громадського призначення¹⁵.

Після завершення перебудови, що тривала до 1 грудня 1789 року, австрійська трупа розпочала показ вистав у колишньому костелі ордену отців Францисканців, перебудованому на перший постійний театр у Львові. Директор міського театру Франц Генріх Булла, відомий в імперії актор і антрепренер, який очолював львівський театр з 9 липня 1789 року, незважаючи на витрату чималих сум для пристосування храму до театрального приміщення за участю майстрів та архітекторів з Відня, судячи зі свідчень артистів-очевидців¹⁶, так і не подолав недоліки цього приміщення.

II

22 травня 1794 року¹⁷ саме на сцені цього «театру» австрійська трупа Ф. Й. Булли здійснила показ опери «Дон Жуан» В. А. Моцарта.

Відомості про цю виставу – надто скупі, адже, незважаючи на формування та становлення у кінці XVIII ст. перших періодичних видань у галицькому краї, культурним подіям преса приділяла набагато менше уваги, ніж світському життю, у хроніці якого, щоправда, починаючи з 1776 року, натрапляємо на інформації про урочисту церемонію коронації Образу Матері Божої у львівській катедрі і виставлення «les Miracles operes» (міраклі, релігійна драма)¹⁸, згадки анонімного автора про театр у Львові («щоденно маємо тут на зміну комедії польські, німецькі, а також опери та великі балети»¹⁹), а з 1817 року, коли у щоденній «Газети Львовской» з'явився додаток під назвою «Rozmaitości», читачі отримали змогу читати поодинокі рецензії на театральні вистави.

У книжці «На острові Гуаксари...» Є. Гота вказано дві точно відомі дати показу опери: 22 травня і 2 жовтня²⁰. Невідомо достеменно, чи була перша із них прем'єрою. Хоча, розглянувши «гарячі» для тогочасного європейського театру місяці, серед яких січень–лютий²¹, так звані зимові контракти (що «від свята Трьох Царів починаються і три тижні тягнутися мусять, з усіляким справ земських чи приватних залагодженням, лиш би на зле не були використані чи на змову яку»²²), і травень–червень (літні контракти), можна припустити, що вибір 22 травня був не випадковим (Великдень у 1794 році був 20 квітня), адже ця дата припадала на період після великодніх свят.

Приїхавши вдруге до Львова (перший візит відбувається 1782 р.), польський

актор, режисер та антрепренер Войцех Богуславський у грудні 1794 року писав про особливості львівського Міського театру: «Кімната для одягання артистів кожної статі була не більша, ніж квадрат з семи ліктів (раніше вона служила скарбницею у костелі), і могла вмістити заледве кілька осіб. Решту, одягнених у власному помешканні, потрібно було привозити до театру. Біля костела колись був довгий коридор, який переобладнали під загальний гардероб»²³. Далі, згадує В. Богуславський, місцем для створення і малювання декорацій стало велике, завдяки надзвичайній висоті стелі, горище театру, яке знаходилося просто над партером та ложами довкола нього. Однак найменше відповідала вимогам театру саме сцена, облаштована у найвужчій частині приміщення (на місці великого вітваря). Місця для проходу за кулісами було так мало, що акторам неможливо було там протиснутись, не зім'явши собі одєжі. Дерев'яна підлога на сцені в перші роки існування театру була такою старою та зіпсутою, що «не одна танцівниця скрутила собі на ній п'ятку»²⁴. Богуславський розповідає також, що 1796 року, коли вирішено було замінити у театрі підлогу, після розбирання дерев'яних панелей та оббиття частин грубих стін, очам присутніх відкрилась жахлива картина: просто під сценою знаходились кільканадцять подекуди закритих, а подеколи й відкритих трун, сповнених останками людських кісток. Після цього випадку антрепренер нарешті перестав кепкувати із окремих осіб, а надто суфлерів, які боялися спускатись під сцену без світла, аби не натрапити там на когось із небіжчиків. За кошт театральної трупи останки було перепоховано на кладовищі, а в Єзуїтському костелі відправлено поминальну службу, що здебільшого заспокоїло схвильоване суспільство. «Одна з найперших галицьких дам, яка не пропускала жодної постанови у літньому Амфітеатрі, якось відповіла мені: "Хай мені дарує пан, але якось не можу я перебороти у собі той спротив бавитись і сміятись у місці, де я недавно, слухаючи Службу Божу, стояла у молитві на колінах"»²⁵.

З цих свідчень можемо уявити специфічну атмосферу показу львівським глядачам моцартівського «Дон Жуана» 1794 року і звучання в ній інфернальних мотивів твору.

Вистави театру розпочинались о сьомій годині і тривали до дев'ятої-десятої години вечора, а це в часі театрального сезону, який тривав здебільшого з жовтня по квітень–травень, означало, що більша частина вистави або ж уся вистава йшла на сцені при таємничому освітленні свічок. Глядачеві, який пам'ятав цю сцену іще недавно як вітвар, на якому під час меси стояли Святі Тайни і з якої він отримував настанови та благословення Отця на праведне християнське життя, могло здаватись щонайменше дивним спостерігати за постановою про покарання грішника, бунтівника силами Потойбіччя у будівлі колишнього костела, котре ще й досі «дихало» своїм попереднім духовним призначенням.

Зіставивши відомі матеріали, можемо припустити, що серед провідних виконавців, з-поміж не надто великої трупи Ф. Булли, були такі відомі на той час у

місті артистки, як Анна Лямпель та Анна Дальберг, а також Маргарет Пардіні²⁶. Чоловічі партії, зважаючи на амплу, ймовірно, доручили співати подружжю Міллерів, пані Шайбель і Галлер²⁷. Єдину тенорову партію дон Оттавіо, ймовірно, співав хтось із панів Шротт, Гусс чи Кеттнер, в той час як на басові партії Дон Жуана, Командора, Лепорелло і Мозетто були артисти Ваврик, Пшікал, Аккерман та ін.

Постава 1794 року була вже третьою львівською репрезентацією творів В. А. Моцарта після «Figaros Hochzeit» («Le Nozze di Figaro», 1 травня 1786 р. – Відень; 5 березня 1792 р. – Львів) та надзвичайно успішної, як вважають дослідники, «Die Zauberflöte» (30 вересня 1791 р. – Відень; 21 вересня 1792 р. – Львів)²⁸; постава «Весілля Фігаро», єдину точну дату репрезентації якої зустрічаємо за 5 березня 1792 р., було приурочено до бенефісу Едмунди Булли (дружини керівника театру), котра виїжджала в той час до Франкфурта-на-Майні²⁹ і, цілком очевидно, виконувала одну з провідних партій у опері.

Відомий німецько-польський композитор Юзеф Ельснер, який працював з 1792–1799 рр. диригентом австрійської трупи у Львові і був причетний до усіх трьох репрезентацій, пише у мемуарах: «Протягом неповної половини року навчивши Моцартової опери "Дон Жуан", я поставив її з великим успіхом, що досі у Львові вважалося неможливим для здійснення»³⁰.

Піврічний термін підготовки постанови у часи, коли більшість (як музичних, так і драматичних) творів виходила на прем'єру по кількох тижнях, дає змогу припустити серйозність підходу до вивчення моцартівського «Дон Жуана», що створює основу для тривалого побутування цього твору на львівській сцені. Наприклад, у своїй книжці «Dzieje Teatru Narodowego» В. Богуславський згадує, що «присвятивши два місяці на приготування нових творів і пристойне упорядкування усіх справ Антрепризи»³¹ директор відкрив новий театральний сезон 1 жовтня 1795 року.

Скупі факти про виставу 1794 року, показану у період великодніх свят у «театрі-костелі», дають право припустити, що це була вистава з домінантою інфернального начала.

Експансія мандрівного сюжету на цьому, однак, не завершилася, і впродовж кількох наступних років львівська публіка дістала можливість переглянути ще дві постанови «Дон Жуана», які показувалися протягом тривалого часу паралельно, що є прецедентом навіть для епохи, коли міфологічний чи легендарний сюжет ставав основою для написання кількох опер чи драматичних творів одночасно³².

III

29 вересня 1796 р., через два роки після прем'єри першого «Дон Жуана», у Львові відбулася наступна прем'єра цього ж сюжету – у приміщенні стаціонарного театру м. Львова польською трупою під орудою Войцеха Богуславського

було показано оперу³³ в авторстві Джоаккіно Альбертіні, польського композитора італійського походження³⁴ – оперу буффа «Дон Жуан, або Покараний лібертин» («Don Juan czyli rokaiany libertyn»). Опера була написана у 1780–1781 рр. на основі лібрето Джованні Бертаті³⁵ і виставлена 23 лютого 1783 року у Варшаві трупю в той час ще директора Національного театру В. Богуславського. Відомо, що після непорозумінь у театрі із Польською сценою і Балетом, театр у Варшаві, 1784 році, було закрито "до віднайдення нового підприємця"³⁶.

Приїхавши взимку 1794–1795 року до Львова з трупю, зібраною з періоду керівництва Національним театром у Варшаві, і з мандрів різноманітними провінціями Австрійської та Російської імперій, В. Богуславський скористався хитким фінансовим становищем тогочасного директора Ф. Й. Булли і уклав з ним умову про паралельну працю обох труп під дахом одного театру³⁷. З цього часу у місті з'явилась конкуренція двох труп, кожна з яких прагнула задовольнити смаки своєї чи то німецькомовної, чи то польськомовної аудиторії, що тільки загострювало боротьбу різних політичних та соціальних груп, які боролися за контроль у краї, а отже, за контроль над театром. Адже після Галицького сейму театр був найважливішим публічним закладом у місті³⁸.

Те, що на сцені австрійського театру вже другий сезон ішла опера Моцарта «Дон Жуан», не спинило директора польської трупи, а може, й навпаки – спровокувало до постановки інваріанта цього ж сюжету. Тим паче, що останній був польськомовним (лібрето свого часу написав сам В. Богуславський).

Додатковими свідченнями про одночасне побутування двох опер на один сюжет у львівському театрі принаймні на короткий час стали відомості з реконструкції репертуару обох театрів³⁹: польський «Дон Жуан» Дж. Альбертіні показували у Львові ще щонайменше двічі – 27 березня 1797 року та 17 квітня 1798 року⁴⁰, тоді як австрійський «Дон Жуан» регулярно виставляли щонайменше до 1803 року, про що свідчать афіші австрійської трупи театру за сезон 1802/1803 рр. На одній із віднайдених афіш під заголовком «Uwiadomienie Teatralne», у якій зазвичай подаються розписи абонементних цін на усі види місць у театрі, віднаходимо «рекламу» шести наступних вистав, які мусли відбулися у грудні 1802 р. перед різдвяними та новорічними святами. Серед них, після «Чарівної флейти», до якої саме допасували нові декорації, бачимо повідомлення про другу репрезентацію «Дон Жуана», композиції В. А. Моцарта у цьому сезоні⁴¹.

Можемо припустити, що львівська постава Войцеха Богуславського 1796 р. мало чим відрізнялась від варшавської. Навіть декорації до опери, цілком ймовірно, слугували антрепризі і надалі, підтвердженням чого служать згадки В. Богуславського про труднощі перевезення декорацій та реквізиту через кордони Російської та Австрійської імперій⁴². Під час переходу кордону усі вози із театральним майном антрепренера було затримано через вимогу оплати мита в достатньо великому розмірі. Заручившись, однак, підтримкою одного із поваж-

них громадян міста, В. Богуславський зумів врешті залагодити справу, після чого «якнайшвидше поспішив виставити нові вдалі вистави, якими останніми часами прославилась варшавська сцена»⁴³. Серед них, очевидно, був і «Дон Жуан» Дж. Альбертіні.

1 травня 1796 року, заручившись фінансовою підтримкою друзів і громадян міста, В. Богуславський розпочав будівництво у Львові літнього Амфітеатру за римським зразком, який би замінив «театр-костел» (з часу побудови Амфітеатру, театр, розташований у колишньому костелі ордену отців Францисканців, почали називати Зимовим театром) на час його реконструкції, а згодом слугував би громаді додатковою сценою у теплу пору року. Будівництво здійснювалося під проводом архітектора Марайно (Magaino)⁴⁴, який «через шість тижнів віддав мені ключі від абсолютно готової споруди»⁴⁵. Парк, частину якого було віддано під забудову, містився біля палацу гетьмана Яблоновського і був уперше упорядкований з нагоди приїзду до міста польського короля Яна III, що повертався з віденської кампанії⁴⁶. Саме тоді парк було переділено на вісім чотирикутників, засаджених липами, які після побудови Амфітеатру приємно тішили глядача тінню і прохолодою. Короткі терміни побудови були зумовлені природними вигодами самої території, відданої під побудову театру: стрімка похилість пагорбу, що слугувала в театрі залогом для глядачів, була поділена на три тераси (найнижчу з них було названо Партером, середню – Галереєю Дам, а найвищу – Амфітеатром). Загалом Амфітеатр міг вмістити в собі до 3000 (в той час як театр Зимовий міг вмістити не більше 600) глядачів⁴⁷, і, як стверджує В. Богуславський, фактично з кожного місця на терасах можна було уповні бачити сцену. Влаштовану внизу сцену відділяло від глядачів місце для оркестру зі спеціально продуманою системою водовідводу. Справжньої дерев'яної підлоги не було, адже її замінили ринь та товчена цегла, якою посипали землю перед кожною виставою. Просценіум театру був оздоблений з кожного боку сцени вісьмома колонами⁴⁸, що створювало образ давньоримської святині⁴⁹. Загалом Амфітеатр, окрім окремих складських приміщень та гримерних акторів, був непокритий дахом, що неодноразово ставало на заваді і акторам, і глядачам під час вистави. «Бували і такі дні, коли артисти змушені були кількразово припиняти виставу через негоду»⁵⁰. Саме погодні умови і спричинились до того, що було прийнято рішення накрити літній театр, так як це свого часу робили римляни. Над глядацькою залогом Амфітеатру у Львові було напнуто змашений спеціальною олією тент, який ще у давніх римлян отримав назву веларій (веларіум), «розфарбований у кольорові пасма, на кшталт намету, натягнений на тераси спадним чином»⁵¹. Для реалізації проекту було закуплено декілька тисяч ліктів полотна, линви та значну кількість олійної фарби. Цей зшитий «довжелезний парашут» тримався на дерев'яному стовбурі у центрі театру, а по краях – на 12 кілках з вісями, що оберталися. Сволоки тримали шість лип, оздоблених внизу довкола стовбура дощаною підлогою. За допомогою вальців та важелів полотняний дах міг підійматися й опускатися⁵².

Такі класичні мотиви побудови Амфітеатру не були винятком для Львова, вони скоріше були модним правилом театральної архітектури кінця XVIII – поч. XIX століття, за якими уважно стежили і в Галичині. На відкритій сцені літніх європейських театрів сценографія вирішувалась архітектурно-об'ємною формою. Подібний вигляд до львівського амфітеатру мала сцена паркового театру у XVIII столітті в Баварії⁵³. Декорації та завіси архітектор Мараїно робив разом із відомим сценографом театру Войцеха Богуславського – Антонієм Смуглевичем, декорації якого, як зазначає директор театру, тішили прихильників сцени ще десятки років після їх створення⁵⁴.

Новий Амфітеатр мав свої переваги перед старим Зимовим театром: на сцені і за кулісами було достатньо місця для артистів та оркестру, існували спеціальні приміщення і під склад гардеробу, і під склад декорацій, а глядачі мали змогу переглядати улюблені твори на свіжому повітрі, не сковуючи себе пересторогами щодо попереднього використання будівлі, як це було у Зимовому театрі. По-друге, у Амфітеатрі була чудова акустика⁵⁵, в чому глядачі мали змогу переконатися вже на відкритті під час показу опери «Агатка, або Приїзд пана», написаної з нагоди приїзду короля Станіслава Августа князем Мацеєм Радзивіллою⁵⁶.

Можемо припустити, що вже цього сезону опери Дж. Альбертіні та В. А. Моцарта отримали нове місце призначення, а саме Галицьке Передмістя (в той час це була фактично замиська зона, сьогодні – район пл. Петрушевича у Львові)⁵⁷. Про перехід вистав на нову сцену свідчить їх подальша популярність серед публіки аж до початку XIX століття.

У травні 1796 р. трупа В. Богуславського складалась із 11 чоловіків та 6 жінок. Чолові ролі у музичних творах серед чоловіків виконував сам Богуславський, який виступав у опері буффа і здебільшого виконував ролі молодих коханців, героїв і солдатів, що дозволяє припустити, що партія Дон Жуана у виставі «Дон Жуан, або Покараний лібертин» Дж. Альбертіні виконувалася саме ним. Були у трупі серед чоловіків іще Домінік Качковський (перші тенорові партії), Францішек Новицький (другі тенорові партії), Ян Непомуцен Щуровський (перші басові партії у опері буффа) та Анджей Рутковський⁵⁸. Серед жінок як у опері, так і в драмі головні ролі (здебільшого королев, шляхетних дам високого роду і характерні ролі) виконувала Магдалена Ясинська, котра «і голосом, і мистецтвом співу значно перевершувала першу німецьку співачку, але її зріст та гладка фігура не завжди відповідали її ролі»⁵⁹. Можливо, саме Магдалені Ясинській була доручена роль Донни Анни у постанові польського театру. Другі та треті оперні партії у трупі виконували Францішка Перожинська (спеціалізувалася на ролях інженю і коханок) і Кароліна Рутковська (субретки, мрійливі закохані, жваві дівчата). Вірогідно, вони й виконували ролі донни Ельвіри та Церліни.

IV

Одночасне співіснування, та ще й на сцені одного театру, двох оперних творів, які базуються на одному сюжеті, не стало перепоною для постановки третього твору – комедії в 3-х актах «Don Juan oder Das Steinerne totengastmahl» («Дон Жуан, або Покараний розпусник») популярного австрійського актора, драматурга і директора Картнертор-театру у Відні Йозефа Страницького та Карла Марінеллі. Відома лише одна точна дата показу вистави на сцені львівського Зимового театру – 7 березня 1797 року⁶⁰ – за двадцять днів до одного з показів опери «Дон Жуан» Дж. Альбертіні. **Але успіх вистави був беззаперечний**, про що свідчить тривалий період її побутування у австрійській трупі м. Львова. Відомо, що з 22 липня по 19 серпня 1827 р. театральні міста Кракова мали змогу побачити виступи німецької трупи львівського оперного театру під дирекцією Йозефа Мюллера, де з-посеред інших вистав спеціально було виділено опери «Дон Жуан» В. А. Моцарта, «Вільний стрілець» М. Вебера і «Танкред» Дж. Россіні.

В австрійському театрі, як розповідає Девід Джозеф Бух, «п'єси про Дон Жуана були популярними у Відні приблизно з 1717 р. <...> Вони фактично присвячувались до тижня Усіх Святих»⁶¹. Часто такі вистави здійснювали за широківідомими сценаріями італійських труп за участю Гансвурста – Арлекіна австрійського театру. Роки поширення сюжету про Дон Жуана в Австрії збігаються із роками життя та праці одного із найвідоміших австрійських акторів – Йозефа Страницького (1676-1726), який ще замолоду багато подорожував Італією та південними австрійськими містами⁶². Це саме той Й. Страницький, п'єсу якого «Дон Жуан, або Покараний розпусник», за твердженнями Є. Гота, показували у Львові 7 березня 1797 р.

Свого часу Страницький писав драматичні твори (в основному комедії) на популярні сюжети, припасовуючи їх до стилю постановок у Картнертор-театрі (помпезність, видовищність, широке використання театральної техніки, що дозволяла часту зміну декорацій і застосування різноманітних сценічних ефектів; в дію вводились парадні виходи, балети, святкові процесії, польоти та ін.⁶³). Після смерті Й. Страницького його театральні традиції продовжували наслідувати у багатьох театрах і мандрівних трупах австрійської імперії. Наприклад, відкриття 20 жовтня 1783 р.⁶⁴ нового театру у віденському передмісті, що мав назву Леопольдштадтеатр, супроводжувалося у наступні кілька днів п'єсою «Дон Жуан, або Покараний розпусник» автора К. Марінеллі (це саме той Карл Марінеллі, ім'я якого стоїть поруч з іменем Й. Страницького у львівській виставі), який в той час посідав посаду директора вищезгаданого театру. Дослідниця Є. С. Черна у своїй праці, присвяченій зв'язкам В. А. Моцарта і народного театру, доводить, що насправді К. Марінеллі «запозичив» п'єсу із репертуару Картнертор-театру часів керівництва Й. Страницького: «Спершу трупа обходилась п'єсами, які дісталися їй у спадок із стародавніх часів, – бурлесками, арле-

кінадами, п'єсами Хаффнера <...> і навіть «головними і державними дійствами» із репертуару Страницького. Щоправда, останній жанр був представлений скупом: до нього можна було віднести лише дві п'єси, які блискуче витримали випробування часом, – «Дон Жуан, або Камінний гість з жартами Каспара» і «Покарані розбійники Андрасек і Юрасек»⁶⁵. Таке спільне авторство двох провідних керівників і драматургів давало позитивні результати – окрім того, що п'єса традиційно щороку показувалась у Тиждень Всіх Святих (після 31 жовтня 1783 р. вистави йшли з 1 по 3 листопада), вона із успіхом трималась на сцені Картнертор-театру до 1822 року, звідки, ймовірно, і була перейнята львівською австрійською трупною під егідою Ф. Й. Булли та В. Богуславського (з 15 травня 1796 р. поміж В. Богуславським та Ф. Й. Буллою було укладено договір про спільне керівництво обома трупами на два роки. На практиці В. Богуславський фактично стає керівником австрійського театру у Львові⁶⁶). Відомостей про деталі постановки п'єси «Дон Жуан, або Камінний гість з жартами Каспара» немає, однак, зважаючи на розважально-клоунадний стиль його театральних постанов, на що вказує сама лише назва переробки Й. Страницького та на специфіку постановки інших п'єс у його театрі, можемо припустити, що вона була сповнена великої кількості зовнішніх ефектів.

V

Незважаючи на провінційний статус столиці Галичини та Лодомерії, театр у Львові розвивався завдяки наслідуванню модних тенденцій свого часу. Він амбітно наслідував театральні твори, прийоми та сценічні засоби тогочасних європейських столиць, не забуваючи водночас про внесення ноти автентично галицької традиції у репертуарній політиці. Завдяки історично складеному перетину різноманітних культур, в першу чергу польської та австрійської, сам театр, а з ним і міська публіка, незважаючи на національні та політичні протистояння, отримав розмаїту палітру цікавих творів, інтерпретації сюжетів, конкурентне протистояння, у якому народжувались нові цікаві ідеї та, в результаті, своє неповторне галицьке театральне середовище. Унікальним прикладом для розуміння цього театального середовища стали три постанови про Дон Жуана, які відбулись упродовж 1794–1797 рр. у львівському театрі.

¹ Got J. Na wyspie Guahary : Wojciech Bogusławski i Teatr Lwowski 1789–1799. – Kraków, 1971. – S. 61–62.

² Ochocki J. D. Pamiętniki //Wydano przez Kraszewskiego J. I. – Wilno, 1857– Т. 3. – S. 63.

³ Єжи Гот подає назву труп Фрайнфалька, Кобервайна і Гельмана, що гостювали у місті протягом 1774 року. Репертуар цих труп не встановлено. У 1776 у Львові давала покази вистав трупа Ф. А. Гетгерсдорфа. (Got J. Na wyspie Guahary. Wojciech Bogusławski i Teatr Lwowski 1789–1799. – Kraków, 1971. – S. 321).

- ⁴ Got J. ... – S. 15–16.
- ⁵ Там само. – S. 16.
- ⁶ Ямаш Ю. В. Архітектура театрів Львова (кінець XVIII ст. – перша пол. XIX ст.). – Львів : Видавництво Львівської політехніки ; Вид-во "Срібне слово" ; 2004. – С. 32.
- ⁷ ЦДІА України у Львові, Ф. 52, оп. 2, спр. 665, с. 204.
- ⁸ Вуйцик В. С. Будівельний рух у Львові другої половини XVIII ст. // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. 241 (CCXLI). – Дослідно-видавничий центр Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. – Львів, 2001. – С. 123.
- ⁹ Got J. ... – S. 341.
- ¹⁰ Там само. – S. 33–36.
- ¹¹ Там само. – S. 33.
- ¹² Там само. – S. 36.
- ¹³ Chodyniecki J. Historia miasta Lwowa. – Lwów, 1865. – S. 339.
- ¹⁴ Перший період, коли львівська архітектура досягає найвищого розквіту, припадає на II пол. XVI – початок XVII століття (Вуйцик В. Будівельний рух у Львові другої половини XVIII століття // С. 114–115).
- ¹⁵ Вуйцик В. Будівельний рух... – С. 113.
- ¹⁶ Bogusławski W. Dzieje Teatru Narodowego / Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe. – Warszawa, 1965. – S. 109–112.
- ¹⁷ Got J. ... – S. 334.
- ¹⁸ Мельник Л. Музикалії на сторінках перших львівських газет // Музикознавчі студії ЛНМА ім. М. В. Лисенка : Збірка наукових праць – Вип. 22. – Львів, 2010. – С. 36.
- ¹⁹ Schnür-Pełowski S. Bogusławski we Lwowie (Ustkū z dziejów sceny polskiej). – Lwów : Jakubowski & Zadurowicz, 1896. – S. 47.
- ²⁰ Got J. ... – S. 334.
- ²¹ Шнір-Пепловскі, Станіслав. Контракти та ярмарки Львова. Геній місця. Leopoldis. Львів. Lemberg. Lwów // Незалежний культурологічний часопис «І» – 2003. – № 29.
- ²² Там само.
- ²³ Bogusławski W. Dzieje Teatru Narodowego // Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe. – Warszawa, 1965. – S. 109.
- ²⁴ Там само. – S. 110.
- ²⁵ Там само. – S. 111.
- ²⁶ Got J. ... – S. 327–328.
- ²⁷ Ім'я нам невідоме.
- ²⁸ Got J. ... – S. 333.
- ²⁹ Там само. – S. 333.
- ³⁰ Мазепа Л. Моцарти у Львові // Кур'єр ЮНЕСКО. – 1991, вересень. – С. 39.
- ³¹ Bogusławski W. ... – S. 97.
- ³² На сюжет про Дон Жуана впродовж перших ста років його існування було написано близько двадцяти опер.
- ³³ Got J. ... – S. 356.
- ³⁴ Джаккіно Альбертіні народився 1748 р. в італійському містечку Пезаро, найбільш плідні роки життя провів у Варшаві, де й помер у 1812 р.
- ³⁵ Лібрето Джованні Бергати було взяте за основу лібретистом Вінченцо да Понте для Моцартової опери «Дон Жуан».

- ³⁶ Bogusławski W... – S. 41.
- ³⁷ Got J. ... – S. 81–99.
- ³⁸ Тер Ф. Значення Львівського театру у Польщі та в імперії Габсбургів // Україна Молода. – 2003. – № 11. – С. 63.
- ³⁹ Реконструкцію здійснив Єжи Гот на сторінках своєї книжки «Na wyspie Guahagu» (С. 331–403).
- ⁴⁰ Got J. ... – S. 356.
- ⁴¹ Львівський обласний державний архів, ф.350, оп.1, спр. 2.
- ⁴² Bogusławski W... – S. 87.
- ⁴³ Там само. – S. 88.
- ⁴⁴ У 1791 р. Мараїно зводив Варшавський театр (Ямаш Ю. В. Архітектура театрів Львова... – С. 38).
- ⁴⁵ Bogusławski W. ... – S. 100.
- ⁴⁶ Ямаш Ю. В. ... – С. 39.
- ⁴⁷ Там само. – С. 34.
- ⁴⁸ Bogusławski W... – S. 102.
- ⁴⁹ Ямаш Ю... – С. 39–40.
- ⁵⁰ Bogusławski W... – S. 112.
- ⁵¹ Там само. – S. 113.
- ⁵² Ямаш Ю. В. ... – С. 41.
- ⁵³ Там само. – С. 40.
- ⁵⁴ Там само. – С. 31.
- ⁵⁵ Bogusławski W. ... – S. 107.
- ⁵⁶ Там само. – S. 106.
- ⁵⁷ Там само. – S. 97.
- ⁵⁸ Got J. ... – S. 351–352.
- ⁵⁹ Там само. – S. 87.
- ⁶⁰ Там само. – S. 392.
- ⁶¹ David J. Buch. Magic flutes & enchanted forests: the supernatural in eighteenth-century musical theater // University of Chicago Press, 2008. – S. 245.
- ⁶² Лобко Л. И. Развитие Австрийского театра в XVIII веке // История западноевропейского театра в 8 т. / Ред. Бояджиева Г. Н., Образцовой А. Г. и др. – М. : Искусство. – Т. 4. – С. 249.
- ⁶³ Там само. – С. 250.
- ⁶⁴ David J. Buch... – S. 280–281.
- ⁶⁵ Черная Е. С. Моцарт и австрийский музыкальный театр / Е. Черная. – М. : Музгиз, 1963. – С. 277–278.
- ⁶⁶ Got J. ... – S. 347.

**СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ
У ФОРМАХ СЦЕНІЧНОГО ЖИТТЯ ХІХ –
ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ:
НА ШЛЯХУ ДО КУЛЬТУРНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ**

В статті розглянуто процес становлення українського музичного театру у ХІХ – на початку ХХ століття.

Ключові слова: український музичний театр, культурна самоідентифікація.

В статье рассматривается процесс становления украинского музыкального театра в ХІХ – начале ХХ века.

Ключевые слова: украинский музыкальный театр, культурная самоидентификация.

The article studies the process of the Ukrainian Music Theatre in the ХІХ – the beginning of the ХХ century.

Key-words: Ukrainian Music Theatre, Cultural self-identity.

Культурна самоідентифікація – одна з найголовніших складових процесів організації колективного життя людини. Вона є також формою його раціоналізації за допомогою різних способів визначення належності цього життя та суб'єктів, які її уособлюють, до тих чи інших зразків солідарності і сприйнятих як ціннісні орієнтири та базових для такого ототожнення.

В історичному сенсі ці процеси мають логіку, спрямовану на трансформацію зовнішніх ознак ідентичності у внутрішнє усвідомлене сприйняття належності особистості до тих культурних норм і зразків, з якими вона себе уособлює.

Мета та завдання статті – відбудувати у фактах музично-сценічного життя, що відбувалося на українських теренах, логіку становлення в ньому тих культурних характеристик, з якими пов'язувалося суспільне відчуття їх належності до системи цінностей, сформованої традиціями спільного існування етнічного типу.

Актуальність поставленої мети та завдань обумовлені потребами розв'язання суперечностей, які демонструє сучасний рівень мистецтвознавчих розвідок такого спрямування: з одного боку, намагання розглядати проблеми національної самоідентифікації культурної свідомості, обмежуючись констатацією – аналізом її окремих проявів у різних мистецьких практиках ХІХ – початку ХХ століття, з іншого – відсутністю цілісних узагальнень, здатних дати уявлення про їх багатовекторність і водночас цілеспрямовану тенденційність культурологічного рівня.

У проекції на особливості українського способу життя у визначений період така тенденційність може бути змістовно визначена тезою, висунутою М. Поповичем, яка стверджує цінність для становлення в ньому параметрів, що відігравали функції самоідентифікації не тільки етнічно-традиційного змісту, але й тих, що були актуальними з точки зору пасивно-споживацького інтересу до інших культурних традицій, проте відповідали потребам національної свідомості в її інноваційних прагненнях до культурної самовизначеності.

У мистецтві підтвердженням справедливості цієї тези є численні факти, досить відомі для наукової думки, які доводять, що пріоритетність ментальних уподобань у ньому завжди відстоювалась після того, як опановувалися в численних взаємозв'язках іншомовні за культурною належністю форми реагування на них. Тривала бездержавність України історично мала наслідком формування усвідомленої необхідності збереження на рівні традиції фактичних підстав для колективної солідарності та вагомості способів її визначеності по відношенню до інших (етнічної, релігійної, політичної) і водночас обумовленість цієї необхідності вимогами зовнішніх втручань, які визначали правила та стандарти форм демонстрації такої солідарності.

Імперська модель існування етнічних спільнот надавала можливості реалізації їх ментальних прагнень у вигляді політичної лояльності до співтовариства, в якому вони перебували.

Для українського етносу така лояльність ототожнювалась з прийняттям правил соціальної дисципліни та атрибутів належності, що їх вимагала імперська ідеологія. Проте в цих параметрах ним [етносом] не втрачався досвід історичної належності до набутих соціокультурних норм та мовних засобів спілкування.

Перебування в різних системах соціальних конвенцій, на які змушена була спиратися імперська модель інтегративного існування (Австрійська та Російська), в ХІХ столітті визначила різні варіанти адаптації українських форм життєдіяльності до тих, котрі нав'язувала політика центру.

«Східний» та «західний» вектор її агресивності створював ситуації, в яких мистецька діяльність втрачала можливість адекватно реагувати на етнічні по-

треби. Її соціально-культурні функції обмежувалися мистецькими системами, зорієнтованими на соціальні замовлення, не пов'язані з інтересами окремих етнічних груп.

Для української музичної культури, яка набула в XVIII столітті певний професійний досвід реагування на соціальні зміни у розвитку етнічного життя (псалмоспів, канти, партитурна творчість, думи, міський романс, шкільний театр тощо), XVIII століття позначилось тим, що ця культура поступово трансформується у «кадровий донор», особливо для Російської імперії, яка суттєво відставала за культурним розвитком від європейських країн.

Практика розкручування змусила багатьох українських музикантів обслуговувати все своє життя потреби російського двору (Д. Бортнянський, М. Березовський) або потерпати від репресій з боку імперських владних структур (трагічна доля А. Веделя).

Саме тому етнічна визначеність мовних засад, на які спиралася музична творчість в цей період, мала існувати під «прикриттям» європейським, котре сприймалось російським середовищем як зразкове для наслідування.

Ситуація дещо змінилася на початку XIX століття під впливом естетики романтизму, яка акцентувала увагу на розмаїтті національних відтінків і барв. Вона сприяла зростанню інтересу до народної пісні, зокрема й української, яка сприймається не тільки етнографічною ознакою, а й географічним засобом, яким дворянське та міське середовище визначало своє намагання мати право на власні смаки та звички, сформовані традиціями місцевого життєустрою.

Домашнє дворянське виховання, естетика дворянського побуту (аматорський театр, музикування, кріпацькі театри та оркестри), широке залучення до педагогічної діяльності висококваліфікованих музикантів з Італії, Німеччини, Чехії – все це сприяло збагаченню української пісенності новими засобами виразності, напрацьованими різними композиторськими школами європейського ореолу.

Чималу роль відігравали також намагання українського дворянства ні в чому не поступатися стандартам культурного життя Петербурга та Москви. Зорієнтованість на них сприяла активізації діяльності міських громад у створенні своїх культурно-просвітницьких центрів: навчальних закладів та стаціонарних театральних установ.

У першій половині XIX століття з'являються перші центри розвитку української музичної культури: Харків, Полтава, Одеса, Київ, які акумулюють у собі різні варіанти ставлення до зростання суспільних потреб до етнічної самовизначеності життя в цьому регіоні Російської імперії, але використовують єдину можливість його публічної демонстрації за допомогою сценічних форм. Цензурні обмеження не давали змоги визначати їх як альтернативні та домі-

нантні. Проте як знакові події вони символізували та асоціювалися з проявами ідентичності. Так було під час відкриття Одеського театру, яке відзначили виконанням симфонії М. Д. Овсяникова-Куликовського, українського поміщика, одного з тих, чий меценатський зусилля сприяли тому, щоб ця подія відбулася. Десятьма роками раніше з ініціативи міської влади відкривається стаціонарний театр у Харкові. На початку XIX століття починають працювати постійно театри у Полтаві та Бердичеві. Крім міських театрів, існували й численні кріпацькі театри. Крім драматичних труп, у них працюють і оперні, переважно з італійським та французьким репертуаром з модними на той час композиторами: А. Керубіні, Е. Мегюль, Ф. А. Буальдьйо та ін.

Особливою популярністю користується жанр водевілю. Приваблювала побутова тематика, багато музики з побутовими інтонаціями, знайомими по домашньому музикуванню та повсякденних розвагах, інтонаціями танцювальними, пісненими, які звучали щодня навколо. Переважно це були водевілі французького походження у російських переробках, але вони посилювали бажання почути мову, наближену до українських форм. І такі вистави з місцевим колоритом з'являються переважно у кріпацьких театрах та під керівництвом іноземних музикантів, з досвідом праці у російських театрах. Вони з'являються як відповідь на задоволення смаків окремих українських поміщиків. Як приклад можна навести твір чеського скрипаля, композитора, капельмейстера Петровського театру в Москві, а згодом керівника капели графа М. Комбурлея (Житомир) «Старовинні святки» на матеріалі мелодій російських та українських народних пісень.

Але зразками справжнього українського водевілю стали «малоросійські опери» І. Котляревського «Наталка-Полтавка» та «Москаль-чарівник». Саме так визначав жанр своїх творів сам автор. Як директор Полтавського вільного театру, він співпрацює з антрепризою Барсова в період з 1817 по 1821 рік. Останній як режисер здійснює постановки цих творів, в них бере участь як актор М. С. Щепкін і багато інших талановитих українських акторів-кріпаків, талановита гра яких стала початком шляху до свободи. У 1821 році волю отримав М. С. Щепкін, який у 1822 році на базі полтавського театру, який припинив свою діяльність, створює свою власну трупу, з якою виступає у Києві, Бердичеві та Житомирі, пропагуючи п'єси І. Котляревського. Як гідне продовження традиції мали місце музично-драматичні твори з українською тематикою в творчості Г. Квітки-Основ'яненка, автора соціально-побутових комедій «Сватання на Гончарівці» (1835), «Шельменко-денщик» (1838).

Популярність української театральної музики об'єднувала навколо неї місцеву інтелігенцію, яка прикладала багато зусиль для підняття професійного рівня її виховання. Осередком, що підтримували цю ініціативу були насампе-

ред університетські кола, багато з їх представників мали західноєвропейську освіту. Серед них І. М. Витвицький, композитор, скрипаль, піаніст, диригент, педагог, учень Й. Гайдна, керував студентських оркестром Харківського університету, який неодноразово брав участь у музичному оформленні театральних вистав міського театру.

Музику до водевілів і комедій на українську тему писали переважно місцеві композитори, серед них багато таких, що мали славу професійних виконавців та авторів популярних романсів, камерних творів для аматорського музикування. Відомими були імена О. І. Лизогуба, композитора та піаніста, який звертався до української пісні у своїх творах (варіації на тему «Ой, у полі криниченька» «Та була в мене жінка», «Ой ти, дівчино», «Ой, не ходи, Грицю»), К. Ю. Ліпінського, польського скрипаля та композитора, в гастрольному репертуарі якого варіації, фантазії на українські народні мелодії; його знали також як автора комічних опер, музичних обробок пісенної збірки «Українки з нутю Тимка Падури»; братів Данилевських, обидва з Харківщини; Адріана Трохимовича, піаніста, композитора, педагога, викладав у Петербурзі, писав переважно п'єси та романси, серед найбільш відомих його учнів – О. Даргомижський, та Григорія Трохимовича, професійного музиканта, який навчався у Придворній співацькій капелі у Д. Бортнянського, скрипаля, радника губернського правління у Чернігові, котрий виступав із сольними концертами і в ансамблі разом з К. Ліпінським; А. Й. Галенковського, віолончеліста та композитора, який у своїх авторських концертах пропагував українську пісню; Г. А. Рачинського, скрипаля, гітариста, композитора, який у своїх концертних композиціях використовував тему українських популярних пісень та багатьох ін.

Зростанню інтересу до фольклорних джерел сприяла також діяльність українських вчених-істориків та їх публікації зібрань малоросійської пісенної творчості: М. Цертелева, М. Максимовича, Й. Бодянського, надруковані петербурзькими та московськими видавництвами. Ці праці мали широкий вплив на російських музикантів, відомо, що багато з них співпрацювали у напрямі підготовки таких зібрань, допомагали обробляти музичний матеріал (О. Аляб'єв, М. Максимович), самі збирали зразки народної творчості (М. Глінка, С. Даргомижський), використовували її образну мову у своїх творах.

Так поступово у першій половині XIX століття закладалися базові основи українського музичного театру: водевіль з музикою, де використовувався фольклорний матеріал і теми, близькі і зрозумілі для широкої публіки. Цей матеріал використовувався переважно у вигляді обробки та популярних романсів, або у вигляді цитат, або стилізації, прийоми якої формувались через досвід варіацій.

У Західній Україні український водевіль народжується у спробах адаптувати традиції жанру віденської оперети, популярної після революції 1848 року,

до національної проблематики (М. Вербицький та його оперети (музика до "комедіоопер") «Гриць Мазниця» (1849), «Школяр на мандрівці» (1864).

Бурхливий розвиток українських музично-сценічних форм й призвів до появи перших зразків національної опери: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського та «Майська ніч» П. Сокальського.

Гулак-Артемовський прийшов до цього жанру як оперний співак з досвідом багаторічної праці в італійських операх з різним репертуаром на сцені імператорської опери в Петербурзі. Українець за походженням, вихованець Київської духовної семінарії, він досить добре був обізнаний з практикою написання музично-сценічних форм на українську тему. У 50-ті роки з-під його пера з'являються вокально-хореографічний дивертисмент «Українське весілля», музика до водевілю «Ніч під Івана Купала», пісні-романси. Як драматичний актор він неодноразово брав участь у виставах за п'єсами Котляревського, добре знав українське театральне життя, з яким мав змогу познайомитися під час добору співаків для петербурзької капели.

П. Сокальський, випускник Харківського університету, працює в Одесі, де організує Товариство любителів музики, захоплюється фольклором, збирає його і робить спробу на цій основі написати оперу на сюжет «Майської ночі» М. Гоголя, проте його намагання створити повноцінний зразок оперного жанру виявилися невдалими. Заважала відсутність професійної освіти та виконавських кадрів, здатних відчутти та відтворити на сцені особливості української пісенності. Не сприяли також умови, в яких працював одеський театр. Інтернаціональний склад міського населення та його «італійські» смаки вимагали від дирекції відповідної репертуарної політики.

Тільки після реформи 1861 року в Російській імперії «народна» тема активно входить у культурне життя. В українській інтерпретації вона набула широкої популярності завдяки С. Гулаку-Артемовському. У 1863 році у Петербурзі відбулась прем'єра опери «Запорожець за Дунаєм», у 1864 році вперше зазвучав хор «Ще не вмерло Запорожжя» на слова П. Чубинського, який згодом став сприйматися як національний стимул єднання та боротьби за незалежність. У 1875 році українська публіка захоплено вітала появу музично-етнографічної картини «Вечорниці» П. Ніщинського, написаної ним до драми Шевченка «Назар Стодоля».

Тісні зв'язки української наукової та художньої інтелігенції з російською елітою, а також зростання інтересу до серйозної музики у демократичному середовищі українства сприяли позитивним змінам у сфері просвітницької діяльності. У 1863 році відкривається відділення РМТ у Києві, у 1871 році – у Харкові, у 1884 році – в Одесі, в 1867 році починає працювати постійна оперна трупа у Києві. У 1868 році відкривається перша музична школа для підготов-

ки професійних кадрів. Все це стало початком нового етапу розвитку українського музичного театру. На його сценах, крім оперних творів європейських композиторів, звучать найкращі зразки російської музики. Під керівництвом Л. Альбрехта, випускника Петербурзької консерваторії, диригента оркестру РМТ, «репертуар» музичного життя поповнюється творами з українською тематикою російських композиторів О. Серова, Е. Направника. Молодого М. Лисенка активно підтримує І. Альтані, диригент і хормейстер Київської опери та директор музичного училища РМТ у 70-ті роки. Він бере участь у його концертах та здійснює постановку його перших опер («Різдвяна ніч»).

Для російської трупи запрошуються відомі російські співаки, серед яких у 80–90-ті роки вже багато таких, які мають українське походження. Закінчивши європейські та українські консерваторії, вони повертаються з набутим досвідом на батьківщину. Так поступово народжувалися ознаки українського музичного театру зі спробами мати свій репертуар та свою вокально-сценічну школу.

Наприкінці XIX століття їх узагальнює оперна творчість М. Лисенка, який по праву вважається засновником української професійної композиторської школи. Диригент, піаніст, педагог, громадський діяч, збирач і дослідник, він створив класичні зразки національного оперного стилю. У 90-ті роки Лисенко створює українські форми оперних жанрів, актуальних у цей період для російського композиторського середовища. Це оперети «Чорноморці» (1872) та «Різдвяна ніч» М. Гоголя (1874, перероблена у 1882 на оперу), опери «Утоплена» (1883), яку він пише під враженням «Майської ночі» (1879) М. Римського-Корсакова, «Наталка-Полтавка» – новий варіант української оперети (1889), дитячі опери і народну драму «Тарас Бульба» (1890).

Пробуджений ним інтерес до української опери, незважаючи на цензурні обмеження, мав своє продовження в творчості М. М. Аркаса (опера «Катерина», 1891), Б. Підгорецького («Купальська іскра», 1901). Наскільки складно було розвивати українську тему у сценічному мистецтві, доводять окремі тези з виступу М. К. Заньковецької на I-му Всеукраїнському з'їзді сценічних діячів у Москві (1898), в яких вона констатує факти заборони українських перекладів театральних творів, використані сюжети з українського життя. Саме з цих причин М. Лисенко так і не побачив на сцені «Тараса Бульбу».

Ситуація покращилась під тиском революційних подій 1905–1907 років, які знесли обмеження у діяльності українського театру. Водночас зміна пріоритетів, обумовлених загостренням соціально-політичної боротьби, привнесли в нього нові ціннісні орієнтири. Революція вимагала волелюбних ідей та відповідних до них жанрових форм розповсюдження: пісні, хору, обробки. Українська опера, створена М. Лисенком, не втратила своєї актуальності, але й не стала такою, яка б самодостатньо задовольняла театральну публіку. Вона біль-

ше реагувала на імена композиторів, виконавців, які уособлювали та відповідали на її запити, ніж сприймала музичний театр як естетичне явище, народжене національним рухом, яке потребує суспільної підтримки для подальшого розвитку, у тому числі й матеріальної і самостійної сцени, виконавсько-постановчого колективу, режисури. Після смерті М. Лисенка український музичний театр розвивається переважно як складова драматичного (постановки М. Садовського). І тільки у 20-ті роки ХХ століття він поступово набуває нового дихання у постановках молоді плеяди українських митців.

¹ Історія української культури : Зб. матеріалів і документів. – К. : Вища школа, 2000. – 607 с.

² Мистецтво України : Біографічний довідник. За редакцією В. Кудрицького. – К. : Українська енциклопедія, 1997. – 700 с.

**КОМЕДІЯ ПЕРЕХІДНОГО ПЕРІОДУ
(«Вій» Остапа Вишні і Гната Юри)**

У статті розглянуто популярне в українському театрі у першій половині 20-х років ХХ століття таке явище, як п'єси-переробки. Основну увагу приділено виставі Державного театру імені І. Франка 1925 року «Вій» – комедії-переробці Остапа Вишні за мотивами п'єси М. Кропивницького та повісті М. Гоголя (режисер – Гнат Юра, художник – Анатоль Петрицький, музика Наума Прусліна).

Ключові слова: українська комедія, п'єса-переробка, пародія, «Вій», Остап Вишня, Гнат Юра.

В статье рассмотрено популярное в украинском театре в первой половине 20-х годов ХХ века явление – пьесы-перделки. Основное внимание уделено спектаклю Государственного театра имени И. Франко 1925 года «Вий» – комедии-перделке Остапа Вышни по мотивам пьесы М. Кропивницкого и повести Н. Гоголя (режиссер – Гнат Юра, художник – Анатоль Петрицкий, музыка Наума Пруслина).

Ключевые слова: украинская комедия, пьеса-перделка, пародия, «Вий», Остап Вышня, Гнат Юра.

The present article is concerned with rework plays that were popular in the first part of 20th in ХХ century. Much attention is given to performance «Vyi» by Ostap Vyshnya at The Ivan Franko National Theatre in 1925 (director – Hnat Yura, scenery by Anatol Petrytskiy, music by Naum Pruslyn).

Key-words: Ukrainian comedy, rework play, parody, «Vyi», Ostap Vyshnya, Hnat Yura.

У розмаїтті театральних і літературних процесів 20-х років ХХ століття, так звані п'єси-переробки і вистави за ними можна описати як явище маргінальне і достоту локальне, що мало певну актуальність буквально кілька років.

Щойно була сформульоване одне із нагальних завдань для театру – освоїти «цілинні землі» сільських клубів – одразу ж постала проблема репертуару для села. Власне, саме на п'єси-переробки і покладалося завдання у ситуації

загальної репертуарної кризи, насамперед забезпечити сільські клуби, аматорські гуртки «революційною» драмою, ідеологічно витриманою і більш-менш якісною з точки зору літературного матеріалу. Класичні п'єси, перероблені, доповнені, «виправлені», перетворювались на агітаційно-пропагандистські твори, згідно з запитом часу. З 1921 року у Всеукраїнському державному видавництві УСРР, а з 1923 року і у кооперативному видавництві «Рух» почали виходити спеціальні серії видань під грифом «Театральна бібліотека», один із напрямків якої патрунувала створена у 1922 році Спілка Селянських Письменників «Плуг».

У вступній статті, що передує комедії-переробці В. Муринця «По ревізії» (за мотивами однойменного твору М. Кропивницького), міститься програмна відозва «плужан», що пояснює стратегічне значення і серії «Театральна бібліотека», і, зокрема, таких перероблених творів¹. Основна проблема «відсталості» сільського театру – брак друкованих п'єс (особливо сучасних) зумовлює вимушене звернення до «віджилого» репертуару попередньої доби. Твори на кшталт «Невольника» М. Кропивницького, «Тараса Бульби» М. Старицького, на думку «плужан», заслуговують вельми упередженого ставлення, бо ці «оджиття далекі» п'єси, «малюючи козаччину та гетьманів у прикрашеному, ідеалізованому світлі» одночасно затемнюють ясне розуміння минулого, «виставляючи простих людей у дуже смішному й безглуздому вигляді, з отими «традиційними» гопаком, горілкою та різанинами й отрутами»². У такій ситуації «плужани» звертаються із закликом критично переглянути надбання минулого і з максимальною вигодою з нього скористатися. Зокрема, перевидати, скоротивши та «відредагувавши» «Наталку Полтавку» І. Котляревського, «Ой, не ходи, Грицю...» М. Старицького, «Глитая» М. Кропивницького, «Саву Чалого» І. Карпенка-Карого, «Борців за мрії» І. Тогобочного та інші. Комедія «По ревізії» В. Муринця, власне, й розпочала цикл цих «червоних переробок».

Дослідниця української драматургії Н. Кузякіна свого часу доволі детально проаналізувала основні недоліки п'єс-переробок³, зауваживши найголовніше: здебільшого в таких творах «новий зміст, нові конфлікти і характери нових героїв суперечили старим сюжетним схемам і драматичним колізіям»⁴. Однак Н. Кузякіна не вбачає істотної різниці між такими переробками, як, скажімо, «По ревізії» В. Муринця і «Вій» Остапа Вишні. Втім, як на нас, п'єси-переробки, орієнтовані на потреби сільських клубів, все ж таки різнилися від п'єс, написаних для професійних театрів, хоч їх і прийнято ставити в один ряд.

Адаптовані за універсальною схемою, твори на потребу сільського театру по суті були агітками, де більше важила не мистецька якість, а ідеологічна суть. Скажімо, у переробці І. Сенченка «Ой, не ходи, Грицю, та на вечорниці»⁵ нові герої перетворювались на «соціальні маски», що розігрували епізод «класової боротьби» у мирному побуті: жадібний і підступний куркуль Хома намагається «знешкодити» незаможника комуніста Грицька Шандру й одружи-

ти його із сестрою свого побратима, а Марусю – кохану Грицька – віддати заміж за вірного посіпаку. Після того, як цей план розладнується, Хома підмовляє Марусю помститися за зраду і отруїти Грицька. Але рушійна сила злочину у цій п'єсі – не ревності, а політична несвідомість дівчини, яка усіма силами намагається втримати біля себе революціонера Гриця, що мусить знову їхати з дому для організації нових комун. Фінал п'єси, невмотивований попереднім розвитком подій, виписаний за логікою прийому «*deus ex machina*»: куркулів приходять арештовувати, Хома стріляється, щоб тільки не датися у руки червоним комісарам. Загалом уся п'єса І. Сенченка скидається на ілюстративний сюжет до гасла, яке попереджає про підступні вихватки ворогів у мирному трудовому житті.

Від оригінальної п'єси М. Кропивницького «По ревізії» у новій «редакції» В. Муринця не лишилося нічого, окрім назви. Двійко головних героїв-шахраїв – голова сількомнезаму Матвій та голова сільради Андрій – з усіх сил відстрочують неминучу ревізію їх «діяльності». В. Муринець змальовує Матвія та Андрія недолугими йолопами, що звикли безкарно привласнювати здані на комуну кошти, прикриваючись владними повноваженнями. Матвій заспокоює Андрія: «Хе... не в таких перепльотах бували. Я он у плені в Австрії з джінджиньорами яроплани робив... усякі там часті... а то щоб тут не зумів зробити пустяшного діла... Хе... бачили ми й Денікіна, і Петлюру, і Махна, і Зельоного... усім служив, усюди виворачувався ...»⁶.

Ось і тепер, в очікуванні ревізорів, двоє голів намагаються заручитися підтримкою вичищеного з партії сільського п'яниці Яші, чие красномовство тримається виключно на залякуванні селян грізними й тасмничими абрєвіатурами. Але тепер сільська громада не така темна, як раніше, люди перестали лякатися незнайомих назв установ радянської влади. «Якщо не так, було, крикнеш на всю ратушу – Ісполком, Гривком, Чека... ха... ха... ха... то всі тікати хто куди... А тепер почали вичищати»⁷, – із сумом згадує Андрій минулі часи хаосу громадянської війни⁸.

У другому акті В. Муринець викриває не тільки шахрайські махінації двох сільських очільників, але й їх сумнівний «моральний образ» – свій робочий час Андрій та Матвій зазвичай проводять у гостях у двох вдів-самогонниць, яким і роблять «подарунки» громадським коштом. Автор змальовує просто-таки анекдотичний випадок: Матвій конфісковує у майстра-чоботаря пару черевиків і тут же передаровує їх своїй коханій Мокрині. Обікрадений посеред білого дня чоловік зчиняє гвалт, збігаються люди і б'ють голів-шахраїв.

Знаменно, що В. Муринець навіть не робить спроби ввести бодай якусь інтригу, що посилила б драматичне напруження. Власне, вся п'єса лиш ілюструє приреченість «ворогів» і «шкідників» на повне знищення, не залишаючи останнім ані найменшого шансу для опору, і вже у третьому акті маємо догоочікувану і цілком передбачувану від початку розв'язку. Комісія викриває

службові зловживання, Андрія та Матвія чекає кара, а завінспекцією пафосно й повчально виголошує: «Оце, товариші, як бачите, багато напосіло такої погані, але з часом усіх ми їх виметемо геть. Пам'ятайте, що наша влада нещадна до своїх ворогів...»⁹. І «Ой, не ходи Грицю» І. Сенченка, і «По ревізії» В. Муринця – явища одного семантичного ряду. В основу цих переробок покладена не пародія, як метод творення нового тексту, а інтертекстуальність, не прихована, а, навпаки, акцентована авторами цитатність, відкритий, унаочнений для глядачів прийом ремінісцентності. І перша, і друга п'єси-переробки існують у тому самому жанровому форматі (відповідно – драма і комедія), що й першоджерело. Усі формальні зміни у переробках, викликані не полемікою з попередниками, не іронічним переглядом застарілих форм, а виключно потребою осучаснити твір, ввести в нього максимум ознак нового часу. І створення нових текстів відбувається, сказати б, шляхом уявного переведення стрілок «історичного годинника» вперед, зміщенням часу. Авторі, підбираючи для своїх героїв нові соціальні ролі та вибудовуючи нову психологію вмотивування вчинків, ніби відповідають на питання: «ким би стали персонажі старих п'єс у наш час?». У принцип «переназivanja» покладений, звичайно ж, «соціологічний підхід»: заможний Хома стає ворогом-куркулем, бідний Грицько – червоноармійцем-пролетарем, а неграмотний старшина Василь Миронович та його хитрий писар Севастьян Скубко, не змінюючись по суті, обіймають нові актуальні посади – голів сількомнезаму та сільради. «Прочитовані» сюжети і герої автори розглядають вже у категорії «вічних», себто відкритих до апеляції, міцно вкорінених у культуру і театральні традиції.

«Ой, не ходи Грицю», «По ревізії» використовуються ще й як своєрідні «назви-паролі», що, безперечно, розраховані на ефект впізнавання глядачами старих героїв, які «тут і зараз» освоюють нові «пропоновані обставини». Скажімо, у «Ой, не ходи Грицю» вводяться вже нові обрядові епізоди «червоного Різдва»: по селу ходять колядники із написами на скриньках для дарунків на кшталт «Збудуємо червоні крила для піднебесних крицевих птиць» і співають: «Коляд, коляд, колядниця. У вас сало й паляниці. А у нас сухарі – стережіть-ся, куркулі!»¹⁰.

З точки зору практики сцени у творах-переробках від початку закладені й підказки для акторів щодо втілення образів на кону¹¹. Розраховано це на гру у реалістичному побутовому театрі, де актори-аматори, користаючись із свого небагатого театального досвіду, могли б створити пізнавані образи-типи. Зауважимо, що в театрі пародія як правило реалізується через підкреслену театральність, умисно перебільшений афект акторської гри та виражальних засобів, які в свою чергу покликані акцентувати іронію, дистанцію між пародією та пародійованим першоджерелом¹². З огляду на цільове призначення творів І. Сенченка та В. Муринця пародія як метод видавалася б щонайменше недоречною – силами акторів-аматорів навряд чи вдалося б повноцінно відтворити

її на кону. Тому важливо наголосити, що твори І. Сенченка та В. Муринця слід розглядати як локальне явище творів-переробок агітаційного характеру для сільського театру, позбавлених ознак пародійності.

«За двома зайцями» В. Ярошенка (за М. Старицьким) та «Вій» Остапа Вишні (за М. Гоголем та М. Кропивницьким) – дають підставу говорити про п'єси-переробки, у яких саме пародія стає провідним методом для «перекодування» старого твору.

Ці два твори з'явилися майже одночасно на сценах двох провідних театральних колективів. Прем'єра «За двома зайцями» відбулася у Києві 25 лютого 1925 року у мистецькому об'єднанні «Березіль» – режисер В. Василько, художники В. Шкляєв, М. Симашкевич¹³; прем'єра «Вія» пройшла рівно через місяць у Харкові 25 березня 1925 року на сцені Державного театру ім. І. Франка – режисер Г. Юра, художник А. Петрицький¹⁴.

Якщо нова комедія «За двома зайцями» тяжіла до традиційної п'єси, то переписаний Остапом Вишнею «Вій» за своєю структурою більше нагадував ревію (п'єсу-огляд), де сюжетна лінія слугувала виключно для поєднання численних інтермедій, кожна з яких перетворювалась у самодостатній епізод-номер.

Вибір до переробки саме «Вія» М. Кропивницького та «За двома зайцями» М. Старицького видається не випадковим, хоча мотиви у двох режисерів Г. Юри та В. Василька вочевидь були різними. Першому було важливо попрацювати із синкретичною музично-драматичною природою вистави «старого» театру, оцінити хиби та переваги такого мистецького напрямку. Другий від початку орієнтувався на, сказати б, новаторський спектакль «в плані загостреної подачі сучасного побуту <...> з метою зачіпити дрібне міщанство»¹⁵.

Наприкінці 30-х років один із теоретиків американського неоавангардизму К. Грінберг, пояснюючи механізм взаємодії класичного та авангардного світогляду, писав: «Прагнучи вийти за межі олександризму, частина західного буржуазного суспільства народила щось до того часу нечуване – авангардну культуру. Це стало можливим завдяки більш широкому розумінню історії, чи, скажемо точніше, новому критичному розумінню суспільства, історичному критицизму. Цей критицизм не протиставляв нашому сучасному суспільству позачасові утопії, однак зробив тверезий історичний причинно-наслідковий аналіз передумов, виправдань та функціям, що закладені в основу будь-якого суспільства»¹⁶. Поза сумнівом, саме «історичним критицизмом» можна описати стосунки авангардного українського театру 20-х років із надбанням на той момент уже класичного «театру корифеїв». «Ставлення до надбаного «театром корифеїв» у нового театрального покоління було дійсно суто споживацьким, а українська сценічна традиція другої половини XIX ст. слугувала для авангардного українського театру початку XX ст. сировиною, будівельним матеріалом та навіть підставою для пародії...»¹⁷ – стверджує Г. Веселовська.

Полеміка двох культур – класичної та авангардної – в українському театрі

відбувається одночасно за участі цих двох «суперниць». Поява перелицьованого «Вія» чи «За двома зайцями», не перекреслює традиції їх класичного виконання відповідно до канонічних текстів М. Кропивницького та М. Старицького. Зауважимо, що у «Вії» можна помітити своєрідну рефлексію на ситуацію паралельного існування тексту автентичного та переробленого: адже у п'єсі і виставі відбувалося накладання, суміщення двох історичних часів, минулого і теперішнього. Подвійна історична «оптика», відкрита апеляція до викінченого у своїй мистецькій природі «театру корифеїв», з метою ревізії і критики його, засвідчують приналежність «Вія» до раритетних для української сцени вистав-пародій. У 1921 році Ю. Тинянов, зауважив, що саме пародія виконує роль своєрідного важеля у боротьбі мистецьких поколінь, адже вона, руйнуючи старе зсередини, забезпечує поступ мистецького процесу¹⁸. У цій статті хотілося б зосередитись саме на виставі «Вій» Державного театру імені Івана Франка, яка досі залишається малодослідженою.

У сезоні 1924 – 1925 року на сцені Державного театру імені Івана Франка відбулося одразу дві визначні для українського театру прем'єри – першої української революційної драми «97» М. Куліша та першої української сучасної комедії – «Вій» Остапа Вишні¹⁹. Волею обставин в одному сезоні Г. Юра відкрив одразу двох яскравих театральних письменників: М. Куліш невдовзі стане першим автором для театру Леся Курбаса, а Остап Вишня продовжить розвивати українську музичну комедію²⁰. Якщо розглядати два спектаклі «97» і «Вій» як складові одного логічного ряду, то можна зробити висновок про існування певної програмної установки Г. Юри на створення протягом сезону нової української драми і нової української комедії²¹. Забігаючи наперед, скажемо, що у 1926 році перший київський сезон Гнат Юра відкриватиме саме спектаклями «Вій» та «97», репрезентуючи глядачеві по суті два різножанрових і різностильових вектори театру, і критик Ю. Меженко чи не єдиний це зауважив: «Від «Вія» до «97» це правда прірва. Це два різні театральні світогляди»²². Але кожен із цих спектаклів по-своєму резонував із традицією класичної української п'єси і таким явищем, як «театр корифеїв». І якщо у випадку «97» театр декларував передусім естетичні досягнення реалістично-побутового театру, від яких не збирався категорично відмовлятися, то у випадку «Вія» – робив рішучий крок у бік конструктивізму, «театру атракціонів», близького до циркових гротеску і буфонади, однак із принциповим застосуванням цих «прийомів» у межах класичного сюжету.

Однак, на відміну від вистави «97», що, як і п'єса, викликала зливу схвальних відгуків, «Вія» чекала сувора й скептична критика, що стосувалася трохи не всіх складових вистави, яку харківські рецензенти проголосили не дуже вдалим наслідуванням сценічного стилю Б. Глаголіна. «Гнат Юра не злякався позичити із вдалої практики інших режисерів»²³ – прозоро натякав один із рецензентів на «скандальні» експерименти Б. Глаголіна, зокрема на його виставу

того ж сезону «Моб» за романом Е. Сінклера «Його звали теслею» (або «Христос із Вестерн-сіті»), що здійняла бурхливі суперечки і спровокувала полярні судження. Інший рецензент також помітив «впливи», закидаючи Юрі «підйомні мости якогось невідомого Держдрамі Глаголіна», а також те, що «Релфуса»²⁴ із «Мобу» перетворив на Кумедника»²⁵. «Перед спектаклем актори на екрані демонструються так, як в "Мобі" Глаголіна»²⁶, – коментує Ф. Лопатинський ще один «збіг», прийом представлення глядачам групи постановників.

Ці незауважені «цитати» у «Вієві» і насправді безпомилково вказували на бажання Г. Юри опанувати нову сценічну мову, азам якої він старанно вчився у Глаголіна. На жаль сам Г. Юра не залишив жодних письмових згадок про процес створення вистави, яку у 50–60-х роках взагалі замовчували, адже за нею міцно закріпилося тавро «формалізму». Навіть вже у 1980-х роках Ю. Бобошко продовжує «виправдовувати» Г. Юру, створюючи йому таке «алібі»: «Гнат Юра зазнавав у той час <...> наполегливого натиску прибічників «лівого» мистецтва, що звинувачували його <...> у «консерватизмі форми», «відсталості», наvertsали на «революціонізацію сцени»... Не дивно, що Г. Юра сам став на шлях «лівого» експерименту, використавши в «боротьбі» з Глаголіним його ж зброю. Він здійснив постановку «Вія»... »²⁷. Однак навряд чи «Вій» був таки «боротьбою» з Б. Глаголіним, швидше продуктивним «діалогом», адже згадуючи саме про цей період життя театру імені І. Франка, Ю. Смолич акцентує, що «за найбільшою ж допомогою Глаголіна випробувано було й низку нових метод організації сценічної дії, що застосовували в театрі чимало свіжих прийомів майстерства, нав'язаних з лівого театру»²⁸. До того ж, Б. Глаголін як режисер «з безперечно високою театральною культурою» провів необхідну підготовчу роботу з акторами: «художня-педагогічна робота Б. Глаголіна дала акторові великий тренаж, поширила його творчий діяпазон, прилучила до нових метод інтерпретації сценічного образу, чимало навчила сполучати своє нутро з технікою виконання і взагалі допомогла йому його школу, його культуру підняти на вищий ступінь»²⁹. У синкретичній музично-драматичній оновленій комедії «Вій» Г. Юра, мабуть що бажав продемонструвати здобуті професійні досягнення колективу.

Приблизно у 1895 році М. Кропивницький написав лібрето опери з апофеозом «Вій». Дізнавшись, що якийсь «літературний злодій» зібрався робити комедію «Вій», М. Кропивницький сам переробив лібрето у фантастичну комедію у 5 діях з апофеозом. У листі до Б. Грінченка від 17 січня 1897 року драматург так описує обставини народження твору: «Мені цензура почала забороняць твору за творою: «Глитая», «Доки сонце зійде», «Титарівну», «Замуляні джерела»... І я написав «Вія»! Як-не-як, а треба репертуар підновлять»³⁰. В результаті, саме комедія, а не опера (ані М. Лисенко, ані М. Аркас з різних причин не відгукнулися на пропозицію М. Кропивницького написати музику) набула широкої популярності у мандрівних українських трупах.

М. Кропивницький вводить у текст «Вія» три інтермедії, які у третьому акті розігрують бурсаки перед паном хорунжим. Однак жодних інтермедій у гоголівському творі немає, лише згадка про саме явище: «В торжественные дни и праздники семинаристы и бурсаки отправлялись по домам с вертепами. Иногда разыгрывали комедию, и в таком случае всегда отличался какой-нибудь богослов, ростом мало чем пониже киевской колокольни, представлявший *Иродиаду или Пентефрию, супругу египетского царедворца* (курсив наш – І. Ч.). В награду получали они кусок полотна, или мешок проса, или половину вареного гуся и тому подобное». Те, що саме цей абзац став приводом для інтермедій Кропивницького – немає сумнівів, адже коли у корчмі на Чухрайлівському шляху пан хорунжий просить бурсаків розважити його та «втнути якесь лицедійство», Халява йому відповідає: «Бардзо трудно, вельможний пане, біблійного щось виконати. Зате колега наш єдиний, хилософ, ім'ям Хома Брут, вельми вдатний виконавець: Іродіади, Пентефрії і прочих коварних жен – в путі сокрися. Где, не вси»³¹.

І далі за текстом йдуть три інтермедії – літературні варіації на теми інтермедій шкільного театру (можливо, ці інтермедії мали за зразок реальні, не відомі нині тексти). Перша інтермедія про мужика Антона, який веде козу на ярмарок, і Жида, що намагається вторгувати цю козу. Друга інтермедія – лірична – Козак і Дівчина (переодягнений бурсак) розігрують сцену прощання за мотивами пісні «Їхав козак за Дунай». Третя інтермедія – про Цигана, що веде на ярмарок коня і зустрічає Мужика, якого в різні способи намагається обдурити. Зауважимо, що ця апеляція М. Кропивницького до ярмаркового театру, який дав змогу органічно ввести інтермедію у тканину п'єси, стала одним з відправних пунктів у переробці «Вія» Остапом Вишнею.

28 вересня 1914 року в театрі Миколи Садовського відбулася прем'єра «Вія» М. Кропивницького, музичне оформлення – О. Кошиця, сценографія І. Бурячка, хореографія В. Верховинця. В. Василько згадує про цю постановку: «Багато знань і таланту доклав Бурячок. Зроблені ним декорації цілком відповідали епосі і жанрові фантастичної музичної комедії. Особливо стильними були декорації 1-ї і 4-ї дій. Перша дія – майдан на Подолі у Києві. На четвертому плані проти глядача – брама Братського монастиря, за муром видно і саму церкву. Ліворуч і праворуч – крамниці, ятки. Посеред майдану – статуя Самсона. Все це створювало дуже мальовничу картину. Стиль стародавньої архітектури було точно дотримано. 4-а дія – у церкві. Тут художник використав архітектуру дерев'яних українських церков XVIII століття. Ніч. Лише десь угорі з маленького віконця прямо на труну падає промінь світла. Тоді за цензурними умовами не дозволялось показувати на сцені ікони. Бурячок використав прийом світлотіні так, що уява глядачів уже домальовувала всю обстановку церкви. Микола Садовський <...> вніс багато цікавих деталей у постановку, наново переробив і вдосконалив народні сцени. Одіж бурсаків була стильна,

історично правдива. У їхній поведінці відчувалася диференціація – одне могли собі дозволити богослови, інше – «хвилозофи» і ритори. Сцена крадіжки всякої поживності не перетворювалася на балаган, як в інших театрах: все було глибоко реалістичне і правдоподібне. <...> Вистава «Вій» мала великий успіх у широкого глядача»³². За свідченнями В. Василька комедія «Вій» М. Кропивницького була у репертуарі театру до сезону 1917 – 1918 років включно, тож цілком вірогідно, що й Гнат Юра і Остап Вишня мали можливість бачити цю виставу³³.

Проте Остап Вишня був не першим, хто здогадався переписати інсценізацію М. Кропивницького. У жовтні 1924 року драматург Л. Улагай-Красовський здає на затвердження до реперткому фантастичне видовище на 4 дії з інтродукцією «Вій», що у деяких моментах надивовижу нагадує «Вія» Остапа Вишні. Підозрювати Остапа Вишню у плагіаті нема підстав, адже не зважаючи на те, що «Вій» Л. Улагая-Красовського потрапив до видавництва раніше за прем'єру у театрі імені І. Франка, виданий був, однак, лише у 1926 році. Цілком імовірно, що Гнат Юра як керівник театру, ознайомився з рукописом твору, можливо, йому сподобалась ідея такої переробки, але він був незадоволений якістю її літературного втілення.

П'єса Л. Улагая-Красовського і справді доволі слабка і хибує на безліч логічних непорозумінь, фактичних неузгодженостей, що свідчать передусім про відсутність єдиного задуму, що мав би сформувати провідний принцип для переробки всього матеріалу. З одного боку, драматург прагне «осучаснити» стару комедію, а з іншого – передати неповторний колорит українського стародавнього театру. Таким чином, Л. Улагай-Красовський, беручи за основу текст М. Кропивницького, переписує репліки, переобтяжує мову архаїзмами, латинізмами, церковнослов'янською лексикою, прагнучи максимально наблизити конкретний історичний час. І разом із тим, намагається не забувати про сучасність – приміром, у розмовах бурсаків прослизують лайки на кшталт: «Сам ти – Мусоліні! От я тобі як намусолю!..» і відповідь: «Дивись, щоб я тобі не накерзонив»³⁴.

В інтродукції п'єси Л. Улагай-Красовський використовує прийом «театру в театрі» – бурсаки, проходячи залом, піднімаються на сцену, готуються розіграти виставу, звертаються до суфлера за підказками, тобто всіляко наголошують ситуацію гри в старовинний театр. Але надалі автор нібито забуває про свою заявку на демонстрацію такої гри, і п'єса в основному своєму тексті більше нагадує «реалістично-побутового» двійника «Вія» М. Кропивницького.

Більш того, Л. Улагая-Красовського зраджує почуття міри, і він вводить у тканину твору аж кілька форм ярмаркового театру, а отже і різні типи театральних інтермедій. На Подільському ярмарку спочатку «кумедники-штукарі» у різних «машкарах» звеселяють публіку. Потім бурсаки, переодягшись і напнувши завісу, розігрують інтермедію «Кумедія про Адама і Еву, согрішивших

коло райського дерева». У другій дії твору інтермедійна лінія продовжується, але вже в інший спосіб: коли Хома засинає у клуні, оживають маріонетки, що їх, виявляється, носили бурсаки у торбах. Серед ляльок: Козак Голота, Пілсудський, Грабський (польський шляхтич), Чорт, Відьма, Пані, Панночка, Цар Кирило. Ці ляльки влаштовують щось на кшталт імпровізованого балу, на якому розігруються кілька «актуальних» сценок. Скажімо, така:

«На кін виїздить чимала огнетривала каса, до якої запряжено великого бульдога з головою Болдуїна в циліндрі. Його поганяє Кумедник. На касі напис: «Запропала грамота».

Кумедник. Ньо, ньо, ньо, Болдвін!

Вези, покинь свій сплін!

Усі оточують касу

Голоси:

Перший: Що це? Гроші? Репарації?..

Другий. Субсидії? Дотації?..

Третій. Кишень меліорації?..

Четвертий. Над боргами адміністрації?..

П'ятий. Чи боргів ліквідації?..

Кумедник. То грамота є запропала,

Що Британська рада під сукно поклала!

Ньо! Ньо!

Ляскає бичем. Їдуть далі.»³⁵

Мабуть, саме через цих раптово ожилих ляльок О. Білецький зробить авторові «Вія» комплімент, означивши цей хід (оживлення ляльок) як «гофманіаду в українському стилі»³⁶. Насправді ж логічна неузгодженість різних частин твору повністю знецінює цей доволі цікавий прийом, коріння якого можна відшукати у експериментах «Молодого театру», зокрема у виставі «Різдва́ний вертеп» (1919 р., реж. Л. Курбас). Згадаймо, що у виставі Курбаса актори зображували «вертепних ляльок»: у пластичному малюнкові ролей намагалися відтворити рвучкі механічні рухи маріонеток, поімпровізувати на тему «живої ляльки». До того ж, як згадує В. Василько, «під час роботи над виставою Курбасові прийшла думка створити сучасний вертеп-памфлет. Героями цього памфлету мали стати «ясновельможний гетьман всієї України генерал Скоропадський» та його оточення: німці-окупанти, поміщики, куркулі»³⁷. Власне, якби Л. Улагай-Красовський зосередився на «політичному вертепі», вповні реалізувавши усі можливості, що їх надає така вигідна форма, це б допомогло більш чітко організувати і вибудувати літературний матеріал. Однак ляльки у «Вії» заявлені лиш один раз, надалі вони зникають, полишаючи по собі лиш Відьму (теж нібито ляльку), і знову продовжується знайомий гоголівський сюжет.

Прикрі смислові «непорозуміння» у «Вії» чимдалі, тим більше даються взнаки. Скажімо, Хома і відьма для польоту сідають у літак, на появу якого

Хома реагує здивовано: «Ой, що це, що це? Лечу як птиця!.. Перед очима весь світ вихриться...». Але вже у наступній третій дії (окрема її назва «Бурлескове інтермецо»), де минулий час різко змінюється на теперішній, бурсаки з'являються на кону на сучасному авто(!) та проте продовжують дивуватись «чудернацьким» вбранням відвідувачів ресторації.

Власне, все «Бурлескове інтермецо» – ще одна, розгорнута на цілий акт, інтермедія, у якій бурсаки опиняються посеред розбурханого «непманського моря». За столиками ресторації зібрані лише «негативні елементи»: і міщани-обивателі Новобур і Новобурка (з перших реплік одразу впізнаємо у них Голохвостого і Проню), і багаті непмани, і хитрі спекулянти, і хвацькі валютники, а поміж них метушливо сновигають «льокаї-мурини», торговці сигаретами та цукерками. Л. Улагай-Красовський змушує непманів і бурсаків сперечатися через різні смаки: першим більше до вподоби шансонетки О. Вертинського та фокстрот, другі затято агітують за Г. Сквороду, М. Леонтовича та гопак. Такий штучний «культурний» конфлікт, вельми зручний для демонстрації численних дивертисментних номерів, але аж ніяк не розкриває відмінності у світоглядних позиціях героїв.

Карколомно і невиправдано четверта дія знову повертає нас у «старі часи»: Хома відчитує над покійною панночкою Святе Письмо, бачить Вія і... прокидається у клуні, тримаючи в обіймах свиню. Всі химерні марення бурсака виявилися лише сном – на цьому щасливому фіналі автор ставить крапку.

З післямови до твору дізнаємося, що текст надруковано у скороченому вигляді: Л. Улагай-Красовський скоротив кілька інтермедій з твору, наприклад «Лялькову кумедію» в інтродукції, інтермедію «У раї» в 4-ій дії і т.д., а також «ті місця, що мали злободенний характер і тепер уже втратили свою цікавість»³⁸.

Словом, якщо Г. Юра і був знайомий з цим текстом у рукописі, не дивно, що режисер не спокусився постановкою, де культурний хаос замальовується тими самими хаотичними засобами невмотивованого нагромадження різних смислових, стилістичних, історичних пластів у рамках малорухливого сюжету.

Проте можна припустити, що Г. Юра розгледів у цій кволій переробці «чисто театральні можливості», в яких і О. Білецький бачив потенціал для того, щоб «дати яскраве й різнобарвне театральне видовище, насичене комізмом, радісне й бадьоре, – вигадливу й барвисту виставу, що не вкладається ні в які звичкі театральні рямці...»³⁹. Ці висновки-враження вченого вважаємо за досить точні і щодо конкретного твору, і загалом щодо тенденцій залучення у авангардові пошуки саме «матеріал» українського старовинного театру, що міцно пов'язаний із питомо національними театральними традиціями.

Остап Вишня за основу свого «Вія»⁴⁰ взяв п'єсу М. Кропивницького, скоротивши її і дописавши або переробивши окремі репліки, щоб надати їм комічного звучання. Таким чином сюжет «Вія» перетворився, сказати б, на зручну

«рамку», що поєднувала численні інтермедії⁴¹. Тут Остап Вишня міг керувався досвідом переробок для народного театру своїх фейлетонів у кумедні п'єси-ревю, які склалися переважно з окремих мініатюр, поєднаних однією тематикою⁴².

Проблему суміщення двох історичних часів, об яку «розбився» у друзки задум Л. Улагая-Красовського, Остап Вишня розв'язує більш вдало. Він конфлікт твору вибудовує як зустріч і боротьбу «старого» і «нового» світу, переказуючи класичну історію «Вія», послуговуючись категоріями та образами агіттеатру. Панночка, старорежимний «буржуазний елемент», закохується у «пролетаря» Хому, зрозуміло, що їх кохання приречене на загибель саме через різне соціальне походження. Особливо яскраво цей зв'язок із «агіткою» виявляється у фіналі, коли Хома над Панночкою, що лежить у труні, виспіває «Смело ми в бой пойдьом...», оскільки не знайшлося під рукою «історії матеріалізму». Власне, «Панночка в труні» у даному контексті дешифрується як доволі пізнаваний образ «агітки», що, як відомо, відбувалися і у вигляді похоронних процесій, де «покійником» був Капітал, чи Буржуй, чи Старий світ, а за труною йшли, обливаючись слізьми, різноманітні карикатурні постаті, «осиротілі» де-класовані «колишні люди».

Також, на відміну від Л. Улагая-Красовського, О. Вишня уважно стежить за динамікою тексту, позбавляється, де тільки можна, «зайвих» героїв, подій, подробиць і врешті перетворює багатослівну п'єсу М. Кропивницького на лаконічний постановочний сценарій. Гумор інтермедій Остапа Вишні, зрозуміло, не йде у жодне порівняння із незграбними «жартами» Л. Улагая-Красовського на території гумористичної літератури Вишні нема рівних, і «Вій» – ще одне красномовне свідчення цього.

Інтермедії «Вія» О. Вишні – калейдоскоп гострих фейлетонних тем середини 1920-х років: це і карикатурна «чистка» в установах, і конкурентна боротьба «Церабкопу» і «Ларька»⁴³, і українізація, що, виявляється, актуальна й на Марсі, і оновлення театрального репертуару, де на зміну «Лісовій пісні» гряде ось такий перероблений «Вій». Вишня лишає й оригінальні інтермедії М. Кропивницького, лиш осучаснює їх. Так інтермедія «Кумедія про Адама і Єву» стає ілюстрацією необлаштованого дореволюційного життя, яке деяким видається «райським», «Коза» – агітацією за «поліпшення молочного господарства», дует «Їхав козак за Дунай» – у запальну сварку двох закоханих про аліменти на дитину. А у самому сюжеті «Вія» легко розгледіти антирелігійну та антиалкогольну пропаганду, бо, залишаючи у творі гоголівський містичний план, О. Вишня пояснює усю чудасію надмірним зловживанням горілкою, мовляв, Хома «допився до чортів» – від того й «фантастика»⁴⁴.

Один із рецензентів цілком слушно зауважив небезпеку, пов'язану із злободенними інтермедіями, що становили істотну частину вистави, – вони і справді мали негативну здатність з катастрофічною швидкістю втрачати актуальність:

«Говорити зараз про аліменти, кооперативну усушку та політграмоту, що їх вже використали на різні лади і театри, і «Сині блузи» – запізно»⁴⁵. Більш того: «те, що гарно у короткому газетному фейлетоні, то обридливо і сумно у безкінечності п'єси»⁴⁶. Певно, що в театрі чудово розуміли цю проблему і, мабуть, намагалися знайти спосіб оновлювати інтермедійні тексти. Наприклад, перед початком нового сезону 1925/1926 років у театрі ім. І. Франка у пресі промайнуло оголошення, що вистава «Вій» піде з новим текстом Остапа Вишні⁴⁷. За відсутності жодних уточнень, залишається тільки констатувати можливість цих змін і зауважити, що інтермедії Остапа Вишні не просто містили ту чи іншу злободенну інформацію, а сюжетно були побудовані на певній ситуації (чистка в організації, конкуренція «Церабкопу» і «Ларька» і т. д.), тож спосіб оновлення навряд чи вдасться встановити.

Цю відверту спробу драматурга і театру пожартувати харківська критика зустріла прохолодно, однак сам Г. Юра мав протилежну думку – «Вій» на кілька років став своєрідною «візитівкою» театру. Саме з цієї вистави розпочалися гастролі театру у Москві влітку 1925 року, «Вій» став першою виставою, зіграною на київській сцені після обміну з «Березолем» у 1926 році.

Намагаючись визначити жанрову природу спектаклю, один з рецензентів розпачливо констатував: «Дістатися до змісту п'єси шляхів нема, всі шляхи закриті. Огляд не огляд, клоунада не клоунада, але щось без внутрішньої спайки ... якась шестикратна нісенітниця...»⁴⁸. Інший дописувач переконав: «Вій» у цілому не можна назвати сатирою. Це, швидше за все, дотепний огляд, що розігрується на фоні гоголівського сюжету... Якщо підходити до вистави саме як до політично-суспільного огляду, вона, безумовно, виправдовує себе»⁴⁹. А втім, кілька критиків розгледіли спробу зробити пародію на «театр корифеїв». Зокрема І. Туркельтауб зазначав: «на протязі всієї вистави є музика й співи, при чому ця частина вистави збудована так, що вона повинна бути пародією на старий «малоросійський» театр, викриваючи його інертність та застарілість сценічних засобів. Іронія над «малоросійщиною» снується червоною ниткою крізь усю виставу»⁵⁰. Пізніше і Юрій Меженко висловить аналогічну думку щодо «Віа»: «Це не сатира, це безжурний веселий сміх з усього, що тільки можна знайти смішного у старому театрі... Нікчемність і фальш старого театру висміює Гнат Юра»⁵¹. «Примітивна умовність» та «фальшива театральність», на думку критика, і є ті основні вади старого театру, що перетворюються у «Вії» на об'єкти для осміяння.

Те, що Г. Юра, розпочинаючи роботу над «Вієм», замислив виставу в усіх розуміннях масштабну, сумнівів не лишається. Швидше за все, його метою було дати карнавальної природи видовище, де авангардний театр мав би поставити саме на питоми національному ґрунті. Де традиція синкретичного музично-драматичного спектаклю «театру корифеїв» мала б органічне продовження у новій формі, що тяжіла не стільки до сатиричної комедії, скільки до оперети,

навіть до ревію-оперети, тобто була за суттю своєю «музичною комедією». Але концептуальним ядром цього спектаклю все ж мала стати пародія як основний принцип організації матеріалу, адже «від стилізації до пародії – один крок; стилізація, комічно вмотивована чи підкреслена, стає пародією»⁵².

Однак, судячи з результату, пародія не на конкретну виставу, а загалом на певний вид театру, виявилася завданням доволі складним, адже потребувала комплексного втілення у всіх складових спектаклю: сценографії, костюмах, музиці, акторській грі. Режисерові закидали відсутність цілісності спектаклю, що складався по суті зі стилістично різних частин: «виставі не вистачає зухвалості, пустотливості, витриманості у одній взятій задачі. Місцями старе, місцями нове»⁵³. Чи не єдиний із рецензентів Ю. Меженко, який бачив виставу вже у Києві у 1926 році, вмотивовував «мозаїчність» постановки свідомим наміром авторів, зауважуючи передусім специфічну структуру самої п'єси: «... Вишня не драматург – він фейлетоніст. І п'єсу зробив мозаїчну. Це безперервна інтермедія без чіткої дієвої основи... Може правда, що це втомлює глядача, але зате це дає можливість режисерові не дуже вважати на додержання одного стилю для цілої вистави, навпаки, вся п'єса аж проситься, щоб її сприймали окремими місцями...»⁵⁴.

Це відчуття «мозаїчності» вистави, здається, тільки посилила певна естетична розбіжність сценографії та музичного ряду, які помітно контрастували у «Вії».

За бажанням Г. Юри, А. Петрицький розробив багатофункціональну і, судячи з усього, комфортну режисерові двоповерхову конструкцію, що слугувала одночасно і місцем дії (на другому поверсі демонструвалися бурсацькі інтермедії, сцена на Марсі), і своєрідною обмежувальною стіною-«вигородкою», яка «ставила актора майже на авансцені, будучи в цілому побудована в широчінь та височінь і мінімально вглиб сцени»⁵⁵. Пролог до вистави відбувався на вузькій смужці авансцени перед інтермедійною завісою, розписаною А. Петрицьким за мотивами «Вія» (багатофігурна композиція, де у вихорі кружляють і Хома із відьмою за плечима, і Сотник із келихом у руці, і Кумедник у фракці й циліндрі, і казковий чорт, і навіть літак). Імпровізованою сценою-помостом для бурсаків слугувала довга лава, що по закінченню прологу за принципом розсувного мосту піднімалася й закріплюлася біля двох порталів⁵⁶. Аналізуючи роботу А. Петрицького у «Вії», В. Хмурий влучно зауважить, що це був не чистий, а «компромісний конструктивізм»: «станки й пов'язаний з ними монтаж кольорових площин, в барвах строїв переходять у високої емоціональної впливовості видовисько. Художник з усіх трьох авторів драматургічного матеріалу взяв тон, найближчий до Гоголя, з відповідниками: романтика – барви, іронія – гротескна характеристика персонажів у формах строїв і гримі, композиція – принцип конструкції, положений в основу оформлення»⁵⁷.

Дія у виставі розгорталася не тільки на сцені, а й у багатьох точках гля-

дацької зали, із коном поєднаної помостом. Це викликало низку критичних зауважень щодо доцільності, а головне точності режисерської організації цих сцен, на кшталт: «Г. Юра вирішив похизуватися своїми театральними ефектами. Тому перш за все людей із 20 акторів примусив тупцяти й кричати у вузьких проходах партеру»⁵⁸.

Для введення у спектакль фантастичного плану, «спецефектів», використовувався кіноекран: польоти Хоми на відьмі демонструвалися саме у форматі кінострічки, можливо, були й інші кінематографічні епізоди, скажімо, є згадки про літаючу труну у виставі, однак нема свідчень, яким чином було це втілено. Перед початком вистави кіноекран використовувався як «жива» афіша, яка сповіщала про початок і демонструвала фотографії авторів спектаклю із підписами. Той же кіноекран слугував інтермедійною завісою, за якою відбувалася зміна на конструкціях для двох «фантастичних» сцен: подорожі Хоми на Марс та на чарівне озеро до героїв «Лісової пісні». За враженнями режисера-березільця Ф. Лопатинського, «машинерія сцени поставлена чудово. Зникає екран, на сцені зовсім інша конструкція. Стоїть великий кут із сходами і на конструкції чоловік двадцять – двадцять п'ять марсіян. Костюми шикарні, дорогі, схожі на костюми з «Аеліти». <...> Знову спускається екран, знову вони (Хома і відьма – *I. Ч.*) летять на землю, знову на екрані величезна морда, підіймається екран, на сцені – третя конструкція: величезна тарілка, круглий блат діаметром вісім – десять метрів із написом «Озеро з «Лісової пісні»»⁵⁹. Також активно використовувалися рухомі щити, закріплені на штанкетах, із зображеннями воріт і стіни хати (сцена бурсаків і відьми) чи із намальованими ятками «Церабкопу» і «Ларька», розвішаними товарами на продаж (сцена на базарі), чи із написами на кшталт «Просят не виражаться», «Свіжі раки» (пивна «Нова Баварія»). Також протягом всієї вистави А. Петрицький послуговується методом колажу, створюючи композиції із поєднання плоских і опуклих предметів (скажімо, великої темної об'ємної пляшки і плоскої білої чарки в сцені у пивній), графічні композиції із поєднанням геометричних фігур (домінують коло і квадрат) та латинських літер (сцена на Марсі).

Костюми у виставі максимально наближені до історичних, однак із гіперболізованими вставками орнаментів на кшталт вишивки хрестиком – кілька великих хрестів на рукаві замість узору (костюм Панночки). Базарні перекупки, як годиться, у строкатій, різнокольоровій одежі, бурсаки – у довгополих свитках, козацька старшина – у жупанах та шароварах, а ось таким колоритним був, скажімо, запорожець: «у його смугляве обличчя. Чорні, як смола, очі, брови, уси. Малиновий сіряк, гаптований золотом»⁶⁰. Загалом же, «в образах Петрицького має надзвичайно велику вагу монтаж клаптів матерії, фактура тих матеріалів, із котрих він ліпить образ»⁶¹, все це у сукупності має працювати на «мальовничу динаміку» готової вистави.

На цьому тлі вирізняються кілька костюмів, виконаних у іншій естетиці,

скажімо, костюм Українізатора нагадує клоунське вбрання – заширокі штани й задовга сорочка, накладний ніс та великі окуляри, у руках персонаж тримав величезні олівець і теку. Костюм Кумедника – персонажа, що виконував у виставі функції конферансьє, – поєднував два полярних образи: фрачний костюм англійського джентльмена з рукавичками, циліндром та тростиною, наполовину «розмальований» у чорно-білі ромби, як відомий костюм Арлекіна. Відьма носила гостроносу маску, патлату перуку і довгий балахон, які повністю закривали обличчя й робили постать непізнаваною (адже Відьму грав актор Д. Мілютенко) і більше схожою на ляльку, ніж на живу людину, а Вій взагалі з'являвся на сцені у водолазному костюмі. Ці образи якнайкраще виявляли карнавальну стихію комедії-переробки, що робила легальною будь-які фантазійні виверти постановників.

Загалом на матеріальне забезпечення вистави було витрачено 9000 крб.; якщо судити з реакції режисерів-лаборантів МОБу, сума на той час доволі солідна. Проте, у Ф. Лопатинського та П. Берези-Кудрицького виникли сумніви, наскільки раціональними були такі витрати: адже, скажімо, сцена на Марсі «продовжується хвилини три, не більше»⁶², не довшою була і сцена біля озера з «Лісової пісні» (загалом для вистави було пошито понад сотню костюмів⁶³, і деякі з них з'явилися на сцені всього на кілька хвилин). Проте загальне враження від роботи А. Петрицького було позитивним, бо «художник зумів знайти ту межу, на якій зустрічаються побутова правда і гострий гротеск, на один міліметр далі – і була б вульгаризація...»⁶⁴.

Художнє оформлення вистави ні у кого істотних нарікань не викликало, на відміну від музичного ряду, що його створив Наум Пруслін. Жанр вистави «музичний гротеск» ще більше загострив увагу критиків саме до музичної складової вистави. Один з московських театральних оглядачів навіть висловив сумнів щодо правильності визначення театром жанру, адже у виставі, повністю побудованій на музиці, насиченій музичними номерами, саме у музиці і був відсутній не те що «гротеск», а навіть елементарний гумор, до того ж «забувають зовсім про гротеск, грають та співають найсправжнісінькі «Гречаники» й інші популярні пісні старої України»⁶⁵.

«Музика вносила момент серйозності у легковажну річ. Музичні номери недостатньо гарно відпрацьовані, перетворюючи гарну, кмітливую п'єсу в погану оперу зі всіма специфічними особливостями вампуки»⁶⁶, – свідчив один з рецензентів. Схоже враження полишив й інший критик: «Прагнення дати пародію на малоросійську оперу інколи переростали в спробу дати справжню оперу, спробу в плані постановки «Вія», приречену на прогнозовану невдачу»⁶⁷.

Насправді критика, що за своєю специфікою має справу лиш з остаточним результатом, всю відповідальність за музичний «провал» поклала виключно на Н. Прусліна, жодним словом не згадавши при цьому постановника, а отже й автора загального задуму, Г. Юру.

П. Береза-Кудрицький, який на одному із засідань режисерського штабу розповідав про враження від вистави «Вій», згадає також і коментарі авторського колективу, зокрема композитора: «Пруслін нарікає, що не може писати музики: «Коли треба було писати музику до «Вія», Юра сказав мені: «пишіть»; що писати – невідомо, і Юра теж не знає; коли я побачив після першої репетиції, що твориться на сцені, побачив, що це зовсім не те, що я написав, довелось змінити музику зовсім, і все одно вона тепер не відповідає тому, що треба: режисер сам не знає, чого він хоче». <...> Коли ми (тобто П. Береза-Кудрицький і Ф. Лопатинський – І. Ч.) запитали, <...> чому там в одному місці, наприклад, піднімається завеса і двоє танцюють фокстрот, нам відповіли: там порожнє місце, його треба заповнити, і, по-друге, для динаміки. Це дослівно сказано». Знаючи амбіційність людей театру і їх дуже часто болісне реагування на критику, можна було б і не надати переказу репліки Прусліна особливого значення, однак, як на нас, закиди рецензентів, що стосувалися загального режисерського задуму, свідчать, що частка правди у наріканнях композитора таки була.

Що стосується акторської гри, на жаль, маємо обмаль свідчень аналітичного плану – більшість рецензентів відбулися загальними зауваженнями щодо виконавського рівня, який декому здався недостатньо високим⁶⁸ (хоча зауваження ці стосувалися переважно прем'єрних вистав, можливо, з часом актори почували себе більш впевнено у комічній музично-драматичній виставі). На жаль, також ніхто із дописувачів не зауважив, яким саме чином реалізовувалась пародія у площині акторської гри. А це, як на нас, одне із вельми суттєвих питань, адже, як слушно спостеріг Ю. Тинянов, у пародії вирішальним стає рівень виконавської майстерності, адже, скажімо, «цирковий клоун, який пародіює жонглера, чим він спритніший, чим він ближчий до межі пародійованої спритності, тим переконливішого він досягає успіху»⁶⁹. Впевнені, що «Вій» у театрі імені І. Франка став своєрідним випробуванням акторського фахового діапазону, спробою оволодіти новою жанровою і стильовою театральною природою.

Підсумовуючи, зауважимо, пропри всі об'єктивні недоліки комедій-переробок, категорично стверджувати, що вони «не могли дати і не дали позитивних наслідків ні для розвитку драматургії, ні для розвитку театру»⁷⁰, насправді підстав нема. Адже продовження лінії переробок, зрозуміло, на якісно іншому художньому рівні можна помітити в творчості, скажімо, М. Куліша («Хулії Хурина» 1926 р.) чи І. Кочерги («Марко в пеклі» 1928 р.). До того ж «Вій» Остапа Вишні можна з упевненістю назвати спробою першої української музичної комедії, точніше першими підступами до цього жанру, який невдовзі проголосять стратегічно важливим для подальшого повноцінного розвитку українського театрального мистецтва, і перший український театр музичної комедії у 1929 у Харкові відкривється черговою переробкою О. Вишні – «Орфеем у пеклі» Ж. Оффенбаха.

¹ Спілка Селянських Письменників «Плуг». Передмова // Муринець В. По ревізії. – Х. : ДВУ, 1929. – С. 3–5. Судячи з деяких фактів, ця стаття була повторно передрукована із першого видання п'єси 1923 року, тому, коли йдеться про плани на майбутнє, то відлік треба починати не з 1929 року, а з 1923.

² Спілка Селянських Письменників «Плуг». Передмова // Муринець В. По ревізії. – Х. : ДВУ, 1929. – С. 4.

³ Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії: Частина перша: (1917–1934). – К. : Радянський письменник, 1958. – С. 60–63.

⁴ Там само. – С. 60.

⁵ Сенченко І. «Ой, не ходи, Грицю, та на вечорниці» : П'єса на 5 дій (за М. Старицьким). – К. : ДВУ, 1923. – 84 с.

⁶ Муринець В. По ревізії / Видання друге. – Х. : ДВУ, 1929. – С. 17.

⁷ Там само. – С. 15.

⁸ Зауважмо, що «новояз» як першопричина страху і паніки серед «політично неграмотних» стає доволі популярним прийомом в українських комедіях середини 20-х років. У «За двома зайцями» В. Ярошенка торговці на ринку розшифровують «лікнеп» як «ліквідація НЕПу», що спричиняє конфлікт між ними та «базарним староостою» Голохвостим. В «Отак загинув Гуска» М. Куліша головний герой аббревіатуру «грамчека» переінакшує на «гранчека» (grande – з французької «велике»), що посилює загальну істерію у родині Гусок.

⁹ Муринець В. По ревізії / Видання друге. – Х. : ДВУ, 1929. – С. 36.

¹⁰ Сенченко І. «Ой, не ходи, Грицю, та на вечорниці» : П'єса на 5 дій (за М. Старицьким). – К. : ДВУ, 1923. – С. 17.

¹¹ Окрім усього, п'єси спеціальної серії «Театральної бібліотеки» супроводжувалися детальним описом організації сценічного простору, декорацій, реквізиту, зовнішності героїв, і навіть способом імітації за кулісами, скажімо, «відблиску від печі у сусідній кімнаті», чи звуків наговпу, якого не видно, чи калатання далекого дзвону.

¹² Паві П. Словник театру / Патріс Паві. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка. – С. 290.

¹³ Пізніше «За двома зайцями» із деякими змінами режисер В. Василько перенесе на сцену ще трьох театрів: одеської Держдрами – художник В. Шкляєв, композитори Л. Ентеліс, Ю. Губарьов (прем'єра 12 січня 1926 року); харківського Державного театру імені І. Франка – художник М. Драк (прем'єра 6 березня 1926 року); харківського Червонозаводського театру – художник Б. Косарев (прем'єра 6 квітня 1929 року).

¹⁴ «Вія» Остапа Вишні поставлять у Одеському державному театрі – режисер М. Терещенко, художник К. Єлева (прем'єра 11 листопада 1925 року) та у Театрі ім. М. Заньковецької – режисер Д. Козачківський, художник І. Крига (прем'єра 20 січня 1927 року). А після гастролей Театру ім. Франка до Москви у 1925 році, «Вія» включить до свого репертуару «Український театр» у Москві та Ленінграді.

¹⁵ Протоколи засідання режисерського штабу «Березоля»: 1925 р.: Протокол № 10 // Курбас Л. Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 333.

¹⁶ Грінберг К. Авангард і кітч // <http://artpages.org.ua/bukvi/avangard-i-kit4.html> – зчитано 25 липня 2010 року.

¹⁷ Веселовська Г. «Театр атракціонів» Фавста Лопатинського у полілозі зі сценічними традиціями «Театру корифеїв» // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. – К. : АМУ, СПД Кравчук В. К., 2003. – Вип. 3. – С. 191.

¹⁸ Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь: (К теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Отв. ред. В. А. Каверин, А. С. Мясников ; предисловие В. Каверина. – М. : Наука, 1977. – С. 198.

¹⁹ На афіші жанр вистави був зазначений як «музичний гротеск».

²⁰ Драматургічний доробок Остапа Вишні складається виключно з п'єс-переробок і досі не був предметом окремого наукового дослідження. Окрім «Вія», Вишня створив п'єси за мотивами доволі відомих творів: «Мікадо» А. Саллівена та В. Гілберта, «Орфей у пеклі» Ж. Оффенбаха, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського. Всі вони неодноразово йшли на сценах різних театрів.

²¹ Нагадаю, що решта прем'єр сезону були постановками за класичними та сучасними зарубіжними творами: «Полум'ярі» А. Луначарського, «Свята Йоанна» Б. Шоу, «Собака на сні» Лопе де Веги, «Вовча зграя» за Дж. Лондоном, «Моб» за Е. Сінклером.

²² Меженко Юр. Театр ім. Франка («97», п'єса М. Куліша) // Пролетарська правда. – 1926. – 5 жовтня.

²³ К-ин. Еще о «Віє»: (к итогам сезона) // Коммунист. – 1925. – 12 апреля.

²⁴ Персонаж від театру у виставі Б. Глаголіна. «Релфус» – суфлер, записаний на впаки.

²⁵ Волховской Вл. Вий // Вечернее радио. – 1925. – 1 апреля.

²⁶ Протоколи засідання режисерського штабу «Березоля»: 1925 рік : Протокол № 20 // Курбас Л. Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 401.

²⁷ Бобошко Ю. Гнат Юра. – К. : Мистецтво, 1980. – С. 51.

²⁸ Смолич Ю. Театр ім. Ів. Франка : Критичні зауваження до історії театру ім. Ів. Франка перед його десятилітнім ювілеєм // Життя і революція. – 1929. – № 4. – С. 124.

²⁹ Там само. – С. 125.

³⁰ Лист М. Кропивницького до Б. Грінченка від 17 січня 1897 р. // Кропивницький М. Твори у 6 т./ Упорядкування, підготовка текстів та примітки П. П. Перепелиці. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1960. – Т. 6. – С. 456 – 457.

³¹ Кропивницький М. Вій : Фантастична комедія у 5 діях з апофеозом ... // Кропивницький М. Твори : у 6 т. / Упорядкув., підготовка текстів та примітки П. П. Перепелиці. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1959. – Т. 5. – С. 270.

³² Василько В. Микола Садовський та його театр. / В. Василько. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. – С. 92 – 93.

³³ Треба звернути увагу на потужний вплив М. Гоголя на театральну-літературне середовище 20-х років. Мабуть, найбільш красномовними свідченнями цього є численні відсилання до гоголівських творів і не тільки у вигляді літературних «цитат» і впливів, а й у повсякденному житті. Скажімо, ще з гімназійних часів М. Куліш виніс два своїх жартівливих «псевдоніми» Август і Кляус (обидва взяті із «Вія»); вочевидь, що й художню етимологію псевдоніму Павла Губенка «Остап Вишня» також слід шу-

кати серед колоритних гоголівських імен. Ще один приклад: заснований у 1928 році журнал «Літературний ярмарок» апелює до «сорочинської» вигадки нашого трагічного земляка Ніколая Васильєвіча Гоголя», як це пояснює в одній із інтермедій його редактор М. Хвильовий [Літературний ярмарок. – 1928. – № 131 – С. 6]. Вочевидь, і «хуліганський» нігілізм «Вія» О. Вишні також мав «присмак» автобіографічний для цілого покоління «жартівників»-пересмішників, тих, що поки так сміливо і вільно будували «новий світ» на уламках світу старого.

³⁴ Улагай-Красовський Л. Вій : Фантастичне видовище на 4 дії з інтродукцією / Вступна стаття проф. О. Білецького. – Х. : Кооперативне видавництво «Рух», 1926. – С. 13.

³⁵ Там само. – С. 46 – 47.

³⁶ Білецький О. [«Вій» Л. Улагая-Красовського] // Улагай-Красовський Л. Вій : Фантастичне видовище на 4 дії з інтродукцією / Вступна стаття проф. О. Білецького. – Х. : Кооперативне видавництво «Рух», 1926. – С. 5.

³⁷ Василько В. Театру віддане життя. / В. Василько. – К.: Мистецтво, 1984. – С. 139.

³⁸ Видавництво. Після мови – передмова // Улагай-Красовський Л. Вій : Фантастичне видовище на 4 дії з інтродукцією / Вступна стаття проф. О. Білецького. – Х. : Кооперативне видавництво «Рух», 1926. – С. 95.

³⁹ Білецький О. [Вступна стаття] // Улагай-Красовський Л. Вій : Фантастичне видовище на 4 дії з інтродукцією / Вступна стаття проф. О. Білецького. – Х. : Кооперативне видавництво «Рух», 1926. – С. 5.

⁴⁰ Вишня О. Вій : Музичний гротеск на 4 дії з співами, з танцями, з горілкою і з чим хочете... – Х. : ДВУ, 1925. – 58 с.

⁴¹ Зауважимо, що аналогічну драматургічну композицію матиме і п'єса «Менажерія» («Шпана») 1926 року, написана Я. Бортником, В. Ярошенком та Е. Каплею-Яворським та у тому ж році поставлена у МОБі.

⁴² Відомо, що окремими виданнями з'явились гротеск на 2 моменти «Заплуталась божа справа», бувальщина на 3 картини з епілогом «Що може циркуляр наробити», гротеск на 4 епізоди з прологом і епілогом «Діли небесні» та ін.

⁴³ «Церабкоп» – абревіатура Центрального робітничого кооперативу. «Ларьок» – всеукраїнське пайове товариство роздрібної торгівлі. Просто-таки «легендарна» конкурентна боротьба цих установ неодноразово ставала предметом для пародій і гуморесок на сторінках тогочасної періодики.

⁴⁴ Дацків М. Вій // Всесвіт. – 1925. - № 6. – С. 10.

⁴⁵ А. Ц. Вий : (Гастроли харьківського українського театра) // Труд. – 1926. – 17 апреля.

⁴⁶ Волховский Вл. «Вий» // Вечернее радио. – 1925. – 1 апреля.

⁴⁷ Держдрамтеатр ім. І. Франка в наступному сезоні // Культура і побут. – 1925. – 30 серпня.

⁴⁸ Волховский Вл. Вий // Вечернее радио. – 1925. – 1 апреля.

⁴⁹ ----В. Держдрама «Вій» // Коммунист. – 1925. – 2 апреля.

⁵⁰ Туркельтауб І. Вій // Всесвіт. – 1925. - № 7. – С. 18.

⁵¹ Меженко Юр. Театр ім. Франка (Відкриття сезону 30 вересня «Вій» Гоголь – Кропивницький – Вишня) // Пролетарська правда. – 1926. – 2 жовтня.

⁵² Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь: (К теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. / Отв. ред. В. А. Каверин и А. С. Мясников ; предисловие В. Каверина. – М. : «Наука», 1977. – С. 201.

⁵³ А. Ц. Вий (Гастроли харьковского украинского театра) // Труд. – 1926. – 17 апреля.

⁵⁴ Меженко Юр. Театр ім. Франка (Відкриття сезону 30 вересня «Вій» Гоголь – Кропивницький – Вишня) // Пролетарська правда. – 1926. – 2 жовтня.

⁵⁵ Там само. – С. 155.

⁵⁶ Тут і далі опис костюмів і сценографії за матеріалами Державного музею театрального, музичного і кіномистецтва України. – Фонд Національного драматичного театру імені І. Франка. – №. 609 – 620; № 1236, № 1237.

⁵⁷ Хмурий В. [В. Бутенко] Анатоль Петрицький // Життя і революція. – 1928. – № 7. – С. 154 – 155.

⁵⁸ Волховский Вл. «Вий» // Вечернее радио. – 1925. – 1 апреля.

⁵⁹ Протоколи засідання режисерського штабу «Березоля»: 1925 рік : Протокол № 20 // Курбас Л. Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 401.

⁶⁰ Марголін С. Анатоль Петрицький // Червоний шлях. – 1928. – № 9–10. – С. 225.

⁶¹ Там само. – С. 225.

⁶² Протоколи засідання режисерського штабу «Березоля»: 1925 рік : Протокол № 20 // Курбас Л. Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 401.

⁶³ Анонс // Вечернее радио. – 1925 – 20 марта.

⁶⁴ Меженко Юр. Театр ім. Франка (Відкриття сезону 30 вересня «Вій» Гоголь – Кропивницький – Вишня) // Пролетарська правда. – 1926. – 2 жовтня.

⁶⁵ А. Ц. Вий (Гастроли харьковского украинского театра) // Труд. – 1926. – 17 апреля.

⁶⁶ ---В. Держдрама. «Вій» // Коммунист. – 1925. – 2 апреля.

⁶⁷ К-ин. Еще о «Віє»: (К итогам сезона) // Коммунист. (Харьков) – 1925. – 12 апреля.

⁶⁸ ---В. Держдрама: «Вій» // Коммунист. – 1925 – 2 апреля; К-ин. Театр Держдрамы: Еще о «Віє»: (К итогам сезона) // Коммунист. – 1925. – 12 апреля.

⁶⁹ О пародии: [Комментарии] // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Отв. ред. В. А. Каверин, А. С. Мясников ; предисловие В. Каверина – М. : Наука, 1977. – С. 541.

⁷⁰ Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії : Частина перша (1917 – 1934). Наталя Кузякіна. – К. : Радянський письменник, 1958. – С. 63.

**ПАРАДИГМА «АВТОР – ОПОВІДАЧ – ЧИТАЧ»
У ТЕАТРАЛЬНИХ УСМІШКАХ ОСТАПА ВИШНІ 20-Х РОКІВ ХХ ст.**

Авторка аналізує театральні усмішки Остапа Вишні 20-х років як окремий жанр, в якому парадигма «автор – оповідач – читач» реалізується за допомогою театральності. На думку дослідниці, саме театральність сприяє створенню особливого мистецького простору театально-критичних творів Остапа Вишні, де дія розгортається за законами театру.

Ключові слова: театральні усмішки, театральність, Остап Вишня, театральна критика, автор, оповідач, читач.

Автор анализирует театральные усмешки Остапа Вишни 20-х годов как отдельный жанр, в котором парадигма «автор – рассказчик – читатель» реализуется с помощью театральности. По мнению исследователя, именно театральность способствует созданию особого художественного пространства театально-критических произведений Остапа Вишни, в котором действие разворачивается по законам театра.

Ключевые слова: театральные усмешки, театральность, Остап Вишня, театральная критика, автор, рассказчик, читатель.

The article deals with Ostap Vyshnia's "theatrical smiles" (smiles being Ukrainian specific type of humorous short stories) written in the 1920s as a separate genre, where The Author – Narrator – Reader paradigm is implemented through purely theatrical means. It is these theatrical means, maintains the researcher, that helped Ostap Vyshnia to create in his reviews a very specific artistic space as their action unfolds according to the laws of theater.

Key-words: theatrical smiles, theatricality, Ostap Vyshnia, theater review, author, narrator, reader.

Твори, присвячені театру, становлять не дуже велику, але досить значну частину художньо-публіцистичного доробку Остапа Вишні 20-х років. Усмішки-портрети, усмішки-рецензії на вистави, проблемні замітки публікувалися на сторінках газет і журналів, таких як «Вісті ВУЦВК», «Культура і побут», «Література. Наука. Мистецтво», «Сільський театр», «Нове мистецтво» та були при-

свячені різноманітним подіям театрального життя України. Деякі з них потім вийшли окремим виданням у 1927 році¹. Пізніше вони деякою мірою включалися до зібрань творів О. Вишні². Відбір їх за радянських часів був пов'язаний з тим, що дехто з митців, яким були присвячені усмішки, ще в 20-х роках опинився в еміграції (Б. Глаголін), або в 30-х роках за ґратами (Л. Курбас). Тому найповніше театральні нариси Вишні представлені у першому та другому томах чотиритомника Остапа Вишні, що вийшов у 1988–1989 рр.³, хоча й до цього видання увійшла лише незначна частина творів письменника, присвячених театрові. Це відзначає у примітках до своєї статті «Театральні-критичні публікації на сторінках харківського часопису «Нове мистецтво» (1925–1928)» В. Собіянський, який констатує, що до зібрань творів було включено лише три з приблизно трьох десятків фейлетонів сатирика, опублікованих на сторінках часопису⁴. В цій статті автор дає стислу, але влучну характеристику театральних усмішок Вишні: «Письменник філігранно опанував специфіку театральної сатири, і його театральні «усмішки» у «Новому мистецтві» набувають ознак театральні-критичного жанру. Нагадаймо: театральні-сатиричних журналів в Україні у цей час не було; натомість фейлетони, традиції яких були закладені ще наприкінці XIX ст. у російськомовній пресі, хоч часом, може, й дотепніші за вишнівські, не досягають рівня аналітичності, що його запропонував Остап Вишня на сторінках «Нового мистецтва»»⁵.

До вивчення окремих аспектів театральних усмішок неодноразово звертались науковці протягом другої половини XX століття. Це Л. Новиченко, І. Дзевєрин, І. Дузь, І. Зуб, Ю. Цеков. Наприклад, І. Романович (І. Пісун) на сторінках журналу «Мистецтво» (1956, № 6)⁶ аналізує насамперед рецензії Остапа Вишні на оперні вистави. Харківський дослідник В. Дорошенко в своїй статті докладно характеризує естетичні погляди О. Вишні та аналізує тематику його театральних статей⁷. У дещо зміненому вигляді цей матеріал пізніше склав одну з глав його дисертаційного дослідження «Остап Вишня – майстер сатиричного фейлетону і пародії (1919–1933)»⁸, де автор розглядає «Театральні усмішки» в контексті розвитку всього театального процесу на Україні у революційні часи та критичної діяльності інших письменників і театральних критиків (Ю. Смолича, Я. Мамонтова, О. Копиленка, І. Туркельтауба). Дуже стислу характеристику творів Вишні про театр та театральну справу дає І. Зуб у книжці «Остап Вишня. Риси творчої індивідуальності»: «Причому автор обґрунтовував свої роздуми про сценічне мистецтво як професійно компетентний знавець і поцінувач українського театру, разом з тим надаючи своєму слову м'якої, лагідної, то жартівливої, то іронічної усмішливості»⁹. «Театральні усмішки» вплетені також у текст белетризованого нарису Анатолія Журавського «Ніколи не сміявся без любові», який, пишучи про співпрацю Остапа Вишні з різними театрами, використовує тексти його рецензій¹⁰.

Аналізуючи театральні усмішки Остапа Вишні, дослідники особливу увагу

приділяли саме художнім особливостям цих текстів. Так В. Дорошенко у згаданих працях докладно зупиняється на засобах творення комічного в усмішках (в тому числі – театральних). За формою викладання матеріалу він поділяє фейлетони Остапа Вишні на «статейні, оповідні і драматичні»¹¹. Дослідник вважає, що Остап Вишня застосовує як метод пародійно-іронічний аналіз¹², тобто використовує принципи пародіювання матеріалу дійсності, іронічного підходу до комічних об'єктів. Автор усмішок приховується за своєю маскою оповідача – Остапа Вишні, дотепної людини з народу, яка дещо буквально сприймає все, що бачить на сцені. При цьому автор періодично визирає з-під маски, іронічно коментуючи події. Між комічною маскою-оповідачем та автором існують різні типи взаємозв'язків (вони не тотожні, хоча й споріднені між собою). Авторська позиція реалізується, як правило, не у вигляді відкритих публіцистичних оцінок, а через відповідну інтонацію, за допомогою пародіювання, стилізації, кепкування, натяку тощо. Крім того, в загальний контекст авторської мови інколи включаються голоси інших персонажів, що надає «усмішкам» поліфонії, багатошаровості, драматичності, робить монологи письменника діалогами. Особливістю діалогізованого монолога є повсякчасна орієнтація на співрозмовника, взаємодія оповідача з уявним читачем. А цим обумовлене широке звертання до розмовної мови та розмовних інтонацій, використання зниженої лексики, фразеології. Лексико-лінгвістичні засоби творення комічного у творах О. Вишні докладно розглядає Б. Пришва у своїй книжці «Засоби гумору в творах Остапа Вишні»¹³. А відомий український критик Ю. Лавріненко так характеризує стилістику усмішок та образ автора в них: «Комізм Вишні не був комізмом ситуацій чи масок, а комізмом більш тонким – комізмом слова, гри слів, жарту, афоризму, примовки, недомовки, натяку, каламбуру. <...> Традиція ліпших творів Вишні лежить також у бароковій добі вертепу і бурлеску, коли так любили охоплювати «високе» і «низьке», анекдот і дотеп. Майстер пародії, шаржу, трагедії – Вишня залюбки маскувався під «простачка», який здебільшого з усім погоджується, але від нього повівало тим казковим «дурником», перед яким пасують мудреці і королі»¹⁴. І. В. Зуб відзначає, що образ оповідача має також «формотворчу функцію»¹⁵, бо поєднує «різні художні частини в єдину цілісність художнього твору; його ж різнобічність в інтерпретуванні фактів і явищ дійсності та естетична чутливість дозволяють звести у гармонійну єдність найрізноманітніші життєві явища...»¹⁶. На думку Л. А. Лисиченко, авторська позиція Остапа Вишні реалізується не тільки у мові, підтексті, а й у синтаксисі та своєрідному графічному членуванні твору. У своїй статті «Синтаксис контексту в «Мисливських усмішках» Остапа Вишні» вона розглядає синтаксичну побудову фейлетонів О. Вишні як один із засобів творення комічного, причому те, що Л. А. Лисиченко пише щодо «мисливських усмішок», стосується, на наш погляд, й усмішок театральних¹⁷. Але жодний з дослідників не робить спробу розглянути театральні усмішки Вишні у контексті тих

мистецьких засобів, які притаманні саме театрові як виду мистецтва – тобто з точки зору їхньої театральності. Як пише Ю. Ковалів у «Літературознавчій енциклопедії»: «Театральність (грец. theatron: місце для видовищ) – сукупність сценічних зображально-виражальних засобів та прийомів, притаманних театру як особливому мистецтву гри»¹⁸. Патріс Паві у своєму «Словнику театру» наводить ще одне значення поняття «театральність» з точки зору «звернення тексту до зовнішнього світу»¹⁹: «... Театральність означає специфічну манеру театральної гри, циркуляції слова, візуальне роздвоєння оповісника (персонаж/актор) та його одиниць висловлювання, штучність репрезентації»²⁰. Оскільки спрямованість на зовнішній світ характерна не лише для театру, а й для літератури, можна припустити, що деяким творам (і не тільки драматичним) також може бути притаманна особлива манера репрезентації матеріалу, яку можна характеризувати з точки зору театральності. Сьогодні поступово з'являються дослідження, в яких автори намагаються з'ясувати, яке це поняття реалізується у літературі²¹.

Ми вважаємо, що поняття «театральність» стосовно до прозового літературного твору не означає наявності в тексті драматургічних елементів або ремінісценцій, пов'язаних з образами театру і театальною термінологією. Ідея театральності в літературному творі спирається насамперед на уявлення про життя як дійство, організоване за законами театральної вистави. Театральність передбачає також особливу художню організацію твору. Як театральний простір найчастіше поділяється на взаємодіючі складові – сценічний простір гри і простір залу для глядачів, так і художній простір літературного твору, підпорядкованого принципам театральності, можна поділити на «сцену» – місце, де персонажі поведуться як актори, і простір повсякденних життєвих відносин, в якому існують ті, для кого грають, тобто так звані «внутрішньотекстові глядачі», на яких розрахована гра персонажа. Таким чином, театральність світовідчуття автора виявляється не в тематиці конкретних творів і навіть не в специфічному образному ладі, а в тому, що поведінка персонажів структурується за моделлю якогось видовища. Можна припустити, що «театральність» як характеристика поетики виникає там, де в художньому світі твору з'являється своєрідна просторова тривимірність: прихований від глядача закулісний простір, де знаходиться автор, чия воля керує всіма подіями (простір театральної режисури), умовна сцена, де діє персонаж (який волею автора перетворений на актора і поведінка якого відверто зрежисована автором) і, нарешті, «внутрішньотекстовий глядач», перед яким розгортається дійство (він же у більшості випадків – читач, що перебуває в реальній дійсності). Причому при аналізі взаємин автора (режисера), персонажа (актора) і читача (глядача) треба враховувати, що ідея театральності може пов'язуватися і з тим, що людина може одночасно відчувати себе в різних ролях і моделювати життєві ситуації за законами дійства, розрахованого на глядача.

На наш погляд, всі ці елементи в тому чи іншому вигляді трапляються у театральних усмішках Остапа Вишні. Завдання цього дослідження – проаналізувати театральні усмішки Остапа Вишні з точки зору притаманної їм театральності та виявити, як в них реалізується парадигма «автор–оповідач–читач», тобто зв'язок між виставою, пародійним сприйняттям її оповідачем Остапом Вишнею, під машкарою якого ховався критик, та читачем усмішки (гіпотетичним глядачем не самої вистави, а її «переказу»).

Тематично театральні дописи Вишні поділяються на такі групи: рецензії, портрети, проблемні статті. Образ оповідача, підкреслено відокремлений від автора, найчастіше зустрічається там, де домінує сатиричний компонент, а саме – у рецензіях на вистави. І саме в рецензіях на вистави найповніше проявилися ті ігрові елементи, що були притаманні творчості О. Вишні.

Як відомо, Остап Вишня був тим, кого називають «театральною людиною» (тобто людиною, яка була близька до театру, писала для нього і про нього). Цим фактором обумовлене його комплексне сприйняття вистави як театального явища. А коли Вишня писав свої усмішки, це сприйняття розкладалося на сприйняття ліричного героя (оповідача) та сприйняття самого автора. До речі, треба зауважити, що саме слово «усмішка», що дало назву жанру, має, так би мовити, фізіологічне походження: «Усмішка – особливий порух м'язами обличчя (губ, очей), який виражає схильність до сміху»²². Тобто це реакція на щось радше актора, ніж театрознавця. Тому не дивно, що жанр «усмішки» склався у 20-ті роки саме у творчості О. Вишні. Бо багато письменників мали творчі псевдоніми, але мало в кого вдало винайдений псевдонім перетворився на окремий образ, як це сталося з Остапом Вишнею (в нашій уяві мимоволі виникає великий, кремезний чолов'яга з національними вусами, не дуже освічений, але дотепний, чимось схожий на козака Мамая). Не випадково Ю. Ковалів, автор статті про усмішку у «Літературознавчій енциклопедії», бачить витoki цього жанру в українській народній творчості (зокрема оповіді): «Усмішка – різновид гуморески, введений в українську літературу Остапом Вишнею, який синтезував жанрові особливості гумористичного оповідання, анекдоту і фейлетону, поєднав іронічний наратив із конкретністю зображуваного об'єкта. <...> Ідіотизм письменника формувався на досвіді народної оповіді, традиції козацького низового бароко, творчості мандрованих дяків, невимушено поєднував високі та низькі стилі»²³. З цього визначення ми можемо зробити висновки, що усмішка генетично несе в собі риси розмовного жанру, який, безумовно, мав театральні елементи: оповідь, по суті, не що інше, як короткий театральний монолог. Ми можемо переконатися й у тому, що оповідь про виставу, усмішка, по суті є театральною мініатюрою, яку можна читати зі сцени перед публікою. При цьому монолог Вишні розпадається на декілька монологів, здебільшого на два – монолог оповідача та монолог автора.

Ця манера чітко проявилася у рецензіях О. Вишні на вистави театру

ім. І. Франка («97» М. Куліша, «Юда» Е. Мюзам, «Лісова пісня» Л. Українки) та Українського народного театру – «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» І. Карпенка-Карого. Здебільшого вони починаються однаково – з характеристики п'єси, яку дає не автор, а нібито пересічний оповідач. Інтонації цих «переказів» можуть бути різними – від відверто захопленої до відверто ущипливої. Так, у рецензії на виставу «97» схвильований оповідач говорить про зміст п'єси ламкими рвучкими реченнями: «Голод... Смерть... 94 трупи неможливі... Куркульська «провокація»... Самосуд над людодідами... Свідомість загибелі неминучої... Безсиль фізична... Галуцинації пухлої з голоду людини... Зрада... І в цей час крицева віра в революцію у свою, у селянську «владу»...»²⁴. Перед нами – не професійний поактовий аналіз твору Миколи Куліша, а безпосереднє враження глядача, який нібито не дуже розуміється на мистецтві драматурга, але добре відчуває фальш в інших «революційних» п'єсах: «Тут є й «Інтернаціонал», тут є й агітація, але вони там, де їм треба бути, їх не вхвачено за ошийок й не пристукано молотком на те місце, де авторові хочеться...»²⁵. Так само не вдається глядач і до аналізу вистави, замінюючи його на схвальний вигук: «... А коли кожне слово Кописчине, кожний його рух – вам у середину западає, коли од Гирі, од Смика, од Годованого, од діда Юхима, од Стопоножки, од Васі, од Ларивона і т. і., і т. п. – ви на кону драмтеатру очей одірвати не можете – значить, прекрасно їй грають франківці»²⁶. І тільки наприкінці рецензії з'являються серйозні критичні зауваження, зроблені вже не оповідачем, а автором: «Хочеться все-таки підкреслити діда у виконанні артиста Надемського... Рідко коли доводиться бачити таке мистецьке виконання... Різьбяна фігура... його рухи, його постать, його хода, отой його характерний напівроззявлений рот – рот водночас і нахабства, і остраху, й глупості, й зажерливості, молитовності й матюків – незабутня постать»²⁷. Автор навмисно надає такої уваги епізодичній ролі, акцентуючи міцність франківського ансамблю.

Остап Вишня, визнаючи художню вартість української класичної драматургії (достатньо згадати його нарис, присвячений «Лісовій пісні» Л. Українки), гостро реагував на застарілі «побутові» штампи в акторській грі. Це проявилось, наприклад, в рецензії на виставу Українського народного театру «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» І. Карпенка-Карого²⁸. Спочатку йде дещо заперечлива характеристика історичної драми яка, на думку оповідача, вимагає переробки й скорочення. Для цього допису характерним є те, що автор досить часто визирає з-під маски оповідача, доповнюючи його безпосередні враження своїми ущипливими зауваженнями. Ось що, наприклад, оповідач пише про розв'язку драми: «А потім уже розв'язалось отаким способом: Данила Кузьма «проткнув», Кузьма сам бараниною вдавивсь, Юльян з пістоля вбивсь, а Ялина з гучним вереском і криком збожеволіла, впала на коліна й галасася:

– Ой, гадюка! Ой, гадюка! Ой-ой-ой!!!

Драма не дуже велика: всього шість дій!»²⁹.

Знижене, травестійне викладання змісту драми оповідачем доповнюється автором, який зневажливо характеризує вставні музичні номери, притаманні багатьом виставам побутового театру: «Посередині в драмі хлопці й дівчата, передчуваючи таку велику трагедію, вжарили гопака... Вжарили добре, з підскоками, з викаблучуванням, з усім «скоком-боком перед моїм карим оком», одне слово, за останньою вимогою біомеханічної конструкції...»³⁰. Зіставлення мейерхольдівської біомеханіки з традиційним гопаком створює в дописі додатковий комічний ефект. Цьому ж сприяє й ущиплива характеристика акторської гри: «А ходили як! А говорили як! Повагом, важно, руку до серця, руку до лоба, а потім тою рукою отуди до глядачів...»³¹. Звичайно, така «історична гра» не могла задовольнити навіть невибагливого глядача. Але поруч з цією усмішкою була вміщена стаття Вишні «Так чи буде, чи не буде?»³², присвячена проблемам роботи в Харкові Українського державного театру, в якій автор все ж доводить необхідність існування цього традиційного театру у столичному місті. Естетичні принципи Остапа Вишні в галузі театру формувалися під впливом вистав за участю М. Садовського, П. Саксаганського, М. Заньковецької, Г. Затиркевич-Карпинської, Г. Борисоглібської, Є. Зарицької, які учень військово-фельдшерської школи Павло Губенко міг бачити у Києві на початку ХХ ст., тому засади реалістично-побутового театру в кращих своїх проявах були близькі письменникові. Естетика франківців була йому, звичайно, ближчою за естетику «Березоля». Мабуть, тому ми не знайдемо серед творчого доробку критика рецензій на вистави березильців, хоча Л. Курбасові та провідним акторам театру (Крушельницькому, Гірнякові, Мар'яненкові) присвячені короткі нариси, в яких Вишня віддає належне як режисерові, так і виконавцям³³.

Схема «автор-оповідач-глядач» найцікавіше реалізується в дописах Вишні щодо оперних вистав («Руслан і Людмила» М. Глинки, «Князь Ігор» О. Бородіна, «Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха, «Фауст» Ш. Гуно, «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса, «Лоенгрин» Р. Вагнера, «Аїда» Д. Верді), які склали у 1927 році окремих розділ «Дуже музичні рецензії на Харківську оперу 1924 року» збірки «Вишневі усмішки театральні». Саме в цих рецензіях найяскравіше проявилась театральність публіцистики Остапа Вишні. Це було пов'язано насамперед з тим, що оперове мистецтво, як більш умовне, вимагало від глядача більшої підготовки. Тому передача безпосередніх вражень пересічного оповідача сприяла створенню особливого комічного ефекту. На перший погляд побудова «дуже музичних рецензій» не відрізнялась від побудови рецензій на драматичні вистави. Але переказ змісту лібрето оповідач робить з точки зору класового підходу та здорового глузду (що ще складніше). Треба відзначити, що Остап Вишня мав принаймні одного попередника. Ми маємо на увазі Михайла Булгакова, який у своєму фейлетоні «Тиждень просвіти» («Неделя просвещения»), написаному у 1921 р., описує похід червоноармійців до опери на виставу «Травіата»³⁴. Оповідач, який випадково опинився в опері, переказує зміст

вистави: «И выходит так, что не миновать ему жениться на ней, но только есть, оказывается, у этого Альфреда папаша, по фамилии Любченко, И вдруг, откуда ни возьмись, во втором действии он и шась на сцену. Роста небольшого, но представительный такой, волосы седые, голос крепкий, густой – беривтон»³⁵. Те, що оповідач називає дійову особу (Жермона) прізвищем співака, який виконує цю партію (Володимира Любченка), додає оповіданню комічного ефекту. До речі, цей факт ніяк не прокоментований у примітках до тому. Додамо ще, що у 20-х роках В. Ф. Любченко був одним з провідних баритонів Харківського оперного театру, тому це прізвище зустрічається й у дописах Остапа Вишні³⁶.

Відвідувач оперної вистави у Вишні так само починає з переказу сюжету: «В одного князя, що співав усе своє життя басом, була дочка Людмила, що все своє життя співала ліричним сопраном.

До тої Людмили залицялися молоді: Руслан, що все своє життя співав баритоном, Фарлаф, що все своє життя співав басом, і Ратмир, що проспівав усе своє життя меццо-сопрано. Одружилися Людмила с Русланом, її викрав за це Черномор (невидимо викрав, а решта – попадали). Потім кинулися шукать...

Зміст, як бачите, цілком сучасний і серйозний. Маса драматичних становищ, але, кінець-кінцем, усе кінчилося гаразд...»³⁷. Далі оповідач, який немовби не знається на оперовому мистецтві, лаконічно характеризує основних виконавців, пояснюючи хиби виконання вимогами змісту: «Рейзен – Руслан великий із красивою бородою. Тяжко йому співалось... Вижимав із себе ноти серйозно... Хоч вони, ті ноти, й не вилітали, так зрозуміла річ – чому... Молоду у нього вкрали. Заспіваєш хіба після такого лиха...»³⁸. Зовсім інше враження справив М. Донець у ролі Фарлафа. Про виступ цього митця розповідає вже не «оповідач», а сам «автор»: «Фарлафові нема діла, що Людмила за Руслана вийшла. Він співає... І грає... Не грає, а чеканить. Фігура напрочуд яскрава. І заграв, і заспівав її Донець. Невеличка роля, а як судити по спектаклю, можна цілком вільно назвати оперу «Фарлаф і Людмила»... Бачиш перед собою справжнього художника, тонкого, барвистого, з могутнім голосом»³⁹. Далі «оповідач» і «автор» розповідають немовби разом, доповнюючи один одного. «Фін – Бойко... Прекрасна міміка в лівій руці»⁴⁰ (це, звичайно, «автор»). «Світозар – Гаврилів, через велике горе, співав тихо... Жалко було дочки»⁴¹ (а це – «оповідач»). «Наїну прошептала Клебанова»⁴² (а це знов «автор»). Завдяки цьому дуєтові читач міг уявити собі найяскравіші моменти вистави (і тим перетворювався на глядача, перед яким виступали з розповіддю про неї Павло Губенко і Остап Вишня в одній особі).

Взагалі, говорячи про дві складові театральних усмішок – автора (режисера) та оповідача (актора), не треба забувати про глядача (читача) цих мініатюр, який, зрозуміло, теж не був єдиним та одноманітним (від робітників, які вперше опинилися у театрі до професійних акторів та письменників). Гумор Вишні зрозумілий пересічному читачеві, досить дошкульно вражав тих, на кого

був спрямований. І оскільки він не втратив своєї влучності протягом майже 90 років, можна вважати, що авторові вдалося винайти справді вдалу схему побудови усмішок. Не можна викреслити ще один важливий фактор, той, який знайшов відображення у назві твору А. Журавського – «ніколи не сміявся без любові». І досі сміючись над лаконічними та гострими зауваженнями Вишні щодо акторської гри чи сценічного оформлення, ми не відчуваємо притаманного багатьом критикам (як минулого, та і сьогодення) бажання похизуватися, принизити когось, образити актора чи режисера тільки для підвищення комічного ефекту. Читач (глядач) відчував глибоку зацікавленість автора, й сам починав якщо не вболівати за долю українського театру, то принаймні розумів усю складність авторського задуму – не тільки насмішити, а й навести на думки.

Треба зауважити, що навіть текстологічна структура твору має ознаки театральності. Так, Л. А. Лисиченко у вже згадуваній статті «Синтаксис контексту в «Мисливських усмішках» Остапа Вишні» пише: «Остапові Вишні властиве своєрідне розміщення тексту по рядках: кожна деталь опису, виражена коротеньким простим, часто неповним реченням, становить окремий абзац. У кінці такого речення-абзацу стоять крапки, що свідчать про незавершеність думки. Таке оформлення тексту вимагає при читанні досить тривалої паузи наприкінці кожного речення, кожного рядка. Протягом такої паузи в уяві читача виникають асоціації із власних спостережень, які й доповнюють відсутні елементи розповіді. Письменник одним натяком збуджує чуття читача, який доповнює картину, намічену ніби штрихами, відповідно до свого досвіду»⁴³. Такий синтаксичний засіб, як три крапки, може дорівнюватись театральній паузі, яка вимагає вже від глядача окремої уваги до актора (оповідача) і режисера (автора). Так, описуючи виконання партії Музи в опері «Казки Гофмана», автор пише: «Муза – Троїцька... Це муза поезії, а не співу... Значить... Що значить... Нічого не значить...»⁴⁴. І читач розуміє, що співачка не дуже вправно впоралася з роллю. Зауваження у дужках несуть на собі одночасно функції авторської мови та театральних реплік убік. Наприклад, у дописі, присвяченому Й. Гірнякові, Вишня пише про роботу актора в театрі січових стрільців: «Грає в народних п'єсах, грає в ібсенівських, зудерманівських і т.д., і т. ін.

Навіть в операх співає... Баритоном (Ой, умру!)»⁴⁵. В даному випадку вираз «Ой, умру!» щодо оперних здібностей Гірняка – типова репліка убік. Таким чином, синтаксис Вишні був одним з засобів творення комічного ефекту (і театралізації твору).

В. Дорошенко, відзначаючи вдалість композиційної структури рецензій на оперні вистави та багатство вживаних лексичних засобів (змішування різних лексико-фразеологічних пластів, новотвори) писав: «Гострота критичного зору, тонкий естетичний смак, зрілість мистецької думки, комічна виразність мови, тонка пародійна манера виразу критичних спостережень, несподіваність гумористичних асоціацій – все це зумовило велику популярність циклу, підне-

сло його до рівня класичних надбань української театральної критики»⁴⁶. Театральні усмішки Остапа Вишні мають значний історико-мистецтвознавчий інтерес не тільки тому, що містять влучні спостереження, безпосередні враження від вистав, від образів, створених митцями, але й тому, що становлять окремий жанр, в якому парадигма «автор – оповідач – читач» поступово перетворюється на парадигму «режисер – актор – глядач». Дует автора і оповідача робить рецензію на виставу своєрідною паралельною виставою, в якій пародійно-трагедійні елементи переплетені з точними та гострими зауваженнями. Автор усмішки стає водночас режисером і виконавцем цієї вистави, що розігрується перед глядачем (читачем усмішки). І саме театральність, як одна зі складових світосприйняття О. Вишні, допомагає створенню особливого художнього простору, в якому дія розгортається за законами театру.

¹ Вишня О. Вишневі усмішки театральні / Остап Вишня. – Х. : ДВУ, 1927. – 64 с.

² Вишня О. Усмішки : у 4 т. Т. 4 / Остап Вишня. – 3-тє вид. – Х. : ДВУ, 1930. – 209 с. ; Вишня О. Твори : в 7 т. Т. 1. Фейлетони, гуморески, усмішки, 1919–1924 / Остап Вишня ; упоряд. та підгот. текстів Ф. Ю. Маківчука та В. О. Губенко-Маслюченко. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1964. – 397 с. ; Вишня О. Твори : в 7 т. Т. 2. Усмішки, гуморески, фейлетони, 1924–1925 / Остап Вишня ; упоряд. та підгот. текстів Ф. Ю. Маківчука та В. О. Губенко-Маслюченко. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1964. – 391 с. ; Вишня О. Твори : в 7 т. Т. 3. Фейлетони, гуморески, усмішки, 1925–1926 / Остап Вишня ; упоряд. та підгот. текстів Ф. Ю. Маківчука та В. О. Губенко-Маслюченко. – К. : Дніпро, 1964. – 446 с. ; Вишня О. Твори : в 7 т. Т. 4. Фейлетони, гуморески, усмішки, 1926–1933 / Остап Вишня ; упоряд. та підгот. текстів Ф. Ю. Маківчука та В. О. Губенко-Маслюченко. – К. : Дніпро, 1964. – 415 с.

³ Вишня О. Твори : в 4 т. Т. 1. Усмішки, фейлетони, гуморески, 1919–1925 / Остап Вишня ; авт. передмови Ю. І. Цеков ; підгот. тексти, упоряд. і склав прим. І. В. Зуб. – К. : Дніпро, 1988. – 526 с. ; Вишня О. Твори : в 4 т. Т. 2. Усмішки, фейлетони, гуморески, 1925–1933 / Остап Вишня ; підгот. тексти, упоряд. і склав прим. Ю. І. Цеков. – К. : Дніпро, 1988. – 461 с.

⁴ Собіянський В. Театральні-критичні публікації на сторінках харківського часопису «Нове мистецтво» (1925–1928) / Віктор Собіянський // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 2011. – Т. 262 : Праці Театрознавчої комісії. – С. 251.

⁵ Там само.

⁶ Романович І. Театральні усмішки / І. Романович // Мистецтво. – 1956. – № 6. – С. 29–32. – Підпис: І. Романович – псевдонім Івана Романовича Піскуна.

⁷ Дорошенко В. О. Театральні усмішки Остапа Вишні 20-х років / В. О. Дорошенко // Наукові записки / Харк. держ. пед. ін-т ім. Г. С. Сковороди. – Х., 1960. – Т. 35 : Питання літератури і мови. – С. 23–37.

⁸ Дорошенко В. О. Остап Вишня – майстер сатиричного фейлетону і пародії (1919–

1933) : дис. ... канд. філол. наук / В. О. Дорошенко ; ХДУ ім. О. М. Горького. – Х., 1969. – С. 278–307).

⁹ Зуб І. В. Остап Вишня : Риси творчої індивідуальності / І. В. Зуб. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 129–130.

¹⁰ Журавський А. Ніколи не сміявся без любові / Анатолій Журавський. – К. : Мистецтво, 1983. – 199 с.

¹¹ Дорошенко В. О. Остап Вишня – майстер сатиричного фейлетону і пародії (1919–1933) : дис. ... канд. філол. наук / В. О. Дорошенко ; ХДУ ім. О. М. Горького. – Х., 1969. – С. 177.

¹² Там само. – С. 178.

¹³ Пришва Б. Г. Засоби гумору в творах Остапа Вишні : Лінгвостилістичний аналіз / Б. Г. Пришва. – К. : Вища шк., Вид-во Київ. ун-ту, 1977. – 118 с.

¹⁴ Лавріненко Ю. Остап Вишня (літературна сільвета) / Юрій Лавріненко // Розстріляне відродження : антологія 1917–1933 : Поезія – проза – драма – есей / Юрій Лавріненко. – К., 2001. – С. 515–516.

¹⁵ Зуб І. В. Остап Вишня : Риси творчої індивідуальності / І. В. Зуб. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 32.

¹⁶ Там само.

¹⁷ Лисиченко Л. А. Ситаксис контексту в «Мисливських усмішках» Остапа Вишні / Л. А. Лисиченко // Проблеми літературознавства і мовознавства / Харк. держ. ун-т ім. О. М. Горького. – Х., 1965. – Вип. 1. – С. 46–48.

¹⁸ Ковалів Ю. І. Театральність / Ю. І. Ковалів // Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ковалів Ю. І. – К., 2007. – Т. 2. – С. 465.

¹⁹ Паві П. Театральність / Патріс Паві // Словник театру / Патріс Паві ; пер. з фр. М. Якуб'яка. – Львів : Вид. центр ЛНУ імені І. Франка, 2002. – С. 478.

²⁰ Там само. – С. 479.

²¹ Легг О. О. Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX–XX вв. : (На примере романов У. Теккерея «Ярмарка тщеславия», О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», С. Моэма «Театр») : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.03 / Ольга Олеговна Легг. – СПб., 2004. – 170 с.

²² Усмішка // Великий тлумачний словник сучасної української мови /уклад. і гол. ред. В. Т. Бусел. – К. ; Ірпінь : Перун, 2005. – С. 1516.

²³ Ковалів Ю. І. Усмішка / Ю. І. Ковалів // Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ковалів Ю. І. – К., 2007. – Т. 2. – С. 516–517.

²⁴ Вишня О. «Дев'яносто сім» / Остап Вишня // Література. Наука. Мистецтво. – 1924. – 30 листоп. (№ 47).

²⁵ Там само.

²⁶ Там само.

²⁷ Там само.

²⁸ Вишня О. «Лиха іскра поле спалить, сама щезне» : (Укр. народній театр. Шевченків сад) / Остап Вишня // Література. Наука. Мистецтво. – 1924. – 20 лип. (№ 28).

²⁹ Там само.

³⁰ Там само.

³¹ Там само

³² Вишня О. Так чи буде, чи не буде / Остап Вишня // Література. Наука. Мистецтво. – 1924. – 20 лип.(№ 28).

³³ Вишня О. Йосип Гірняк / Остап Вишня // Культура і побут. – 1928. – 10 берез.; Вишня О. Лесь Курбас / Остап Вишня // Культура і побут. – 1928. – 18 лют.; Вишня О. Мар'ян Крушельницький / Остап Вишня // Культура і побут. – 1928. – 21 квіт.; Вишня О. Мар'яненко Іван / Остап Вишня // Культура і побут. – 1928. – 28 квіт.

³⁴ Булгаков М. А. Неделя просвещения / М. А. Булгаков // Собрание сочинений : в 5 т. / М. А. Булгаков. – М., 1989. – Т. 2. – С. 211–216.

³⁵ Там само. – С. 214.

³⁶ Вишня О. «Галька» : (Державна опера. 31.І.1924 року. Бенефіс М. І. Литвиненко-Вольгемут) / Остап Вишня // Вісті ВУЦВК. – 1924. – 2 лют.

³⁷ Вишня О. «Руслан і Людмила» : (Музична рецензія) / Остап Вишня // Вісті ВУЦВК. – 1923. – 11 жовт.

³⁸ Там само.

³⁹ Там само.

⁴⁰ Там само.

⁴¹ Там само.

⁴² Там само.

⁴³ Лисиченко Л. А. Синтаксис контексту в «Мисливських усмішках» Остапа Вишні / Л. А. Лисиченко // Проблеми літературознавства і мовознавства / Харк. держ. ун-т ім. О. М. Горького. – Х., 1965. – Вип. 1. – С. 46–47.

⁴⁴ Вишня О. «Сказки Гофмана» / Остап Вишня // Вишневі усмішки театральні / Остап Вишня. – Х., 1927. – С. 47–51.

⁴⁵ Гірняк Вишня О. Йосип Гірняк / Остап Вишня // Культура і побут. – 1928. – 10 берез.

⁴⁶ Дорошенко В. О. Остап Вишня – майстер сатиричного фейлетону і пародії (1919–1933) : дис. ... канд. філол. наук / В. О. Дорошенко ; ХДУ ім. О. М. Горького. – Х., 1969. – С. 319–320.

ОНОВЛЕННЯ СЦЕНІЧНОЇ ЛЕКСИКИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ 60-х – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ 70-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

(частина перша)

У статті розглянуті тенденції розвитку українського театру 60-х – першої половини 70-х років ХХ століття. Основну увагу автор акцентує на процесах долучення нової генерації українських митців до творчої спадщини видатних реформаторів театру ХХ ст., на еволюції засобів сценічної виразності, оновленні образної системи вистави.

Ключові слова: український театр, режисура, сценографія, культурні традиції, реформатори театру, мізансцена, зоровий образ, образна система вистави.

В статье рассмотрены тенденции развития украинского театра 60-х – первой половины 70-х годов ХХ столетия. Основное внимание автор акцентирует на процессах приобщения нового поколения украинских художников к творческому наследию выдающихся реформаторов театра ХХ века, на эволюции средств сценической выразительности, обновлении образной системы спектакля.

Ключевые слова: украинский театр, режиссура, сценография, культурные традиции, реформаторы театра, мизансцена, зрительный образ, образная система спектакля.

The article describes the development tendencies of the Ukrainian theater of 1960s – the first half of 1970s. The author focuses on the process of adding new generation of Ukrainian artists to the creative heritage of outstanding reformers of the theater of the twentieth century, on the evolution of means of theatrical expression, renewing image system of performance.

Key words: Ukrainian theater, directing, set design, cultural traditions, theater reformers, staging, visualization, image system of play.

Відновлене у своїх правах творче надбання реформаторів театру першої половини ХХ ст. справило визначальний вплив на оновлення сценічної лексики 60-х–70-х років, формування нової системи естетичних коорди-

нат. Розтягнутий на десятиліття, цей процес увібрав драматизм тієї пори з усіма наслідками розірваності «зв'язку часів» – відтак, цілком закономірно, що оптика творчого пошуку сфокусувалася на контекстуальності художнього мислення. В цьому сенсі актуальними є судження А. Смелянського стосовно того, що «з утвердженням багатоманітних джерел театрального живлення проблема «чужого слова» у всіх її аспектах стала однією з корінних. <...> Йшлося про театральну культуру, про рівень режисерської думки, її здатності промовити й затвердити своє власне слово у світі «чужих слів» та впливів»¹. Долучення до світу «чужих слів» відбувалося по-різному й відображало певні віхи в осмисленні як самої проблеми, так і еволюції сценічної образності в цілому. В режисерському прочитанні Г. Товстоноговим «Оптимістичної трагедії» В. Вишневського на кону Ленінградського театру ім. О. Пушкіна (1955) критика зауважувала «ремінісценції» з легендарною роботою О. Таїрова. Через рік на афіші Театру-студії кіноактора з'явився «Мандат» М. Ердмана та ім'я режисера В. Мейерхольда. Режисер-постановник Е. Гарін дбайливо відтворив мізансценічний рисунок і трактування образів вистави 1926 року. «Реконструкція не брала до уваги новий історичний досвід, і тому відгонила музейною стилізацією»², натомість на повний голос лунала ідея творчої тяглості. Надалі повага «к преданьям старины» проявлятиметься не так декларативно, проте в кращих роботах незмінно присутня контекстуальність прочитання, а художньо ємна лексика сучасних сценічних інтерпретацій живитиметься естетичними новаціями попередніх десятиріч.

В українському театрі відновлення культурних традицій простежується, насамперед, у долученні до творчого доробку Леся Курбаса та його учнів. Жорстке ідеологічне цензурування суттєво гальмувало розвиток цього процесу, проте не могло зупинити відродження діалогу з творчою спадщиною режисерів-попередників. 1961 року, використавши інсценізацію та режисерський задум Леся Курбаса, постановку «Гайдамаків» за Т. Шевченком здійснили безпосередні учасники легендарної вистави – режисер В. Василько (Одеський театр ім. Жовтневої революції) та О. Сердюк з молодим колегою В. Крайниченком (Харківський театр ім. Т. Шевченка).

У 1963–1964 роках «Гайдамаки» (інсценізація Л. Курбаса та В. Харченка) з'явилися на сценах Львівського театру ім. М. Заньковецької (режисер В. Грипич), Вінницького театру ім. М. Садовського (режисер Ф. Верещагін), Івано-Франківського театру ім. Ів. Франка (режисер С. Омельченко). Слід зазначити, що в жодній із вистав не було здійснено спроби реставрувати березільський варіант у «чистому» вигляді – розставлялися нові смислові акценти, мінявся текст, потрактування образів, сценографія, переглядалося вирішення хору тощо.

В Одеському театрі сценограф М. Маткович, як свого часу К. Єлева і В. Лісовецький, уздовж усієї сцени розміщує станок та вибудовує систему

сходинок. Залишає він і величний блакитний задник, на тлі якого мав виразно прочитуватися пластичний малюнок вистави. Водночас режисер і художник лаконічну та строгу образність курбасівської вистави доповнюють декоративними елементами, «...які вказували на місце дії. Невеличкі графічні декорації без пишноти, без гри фарбами, намальовано було простим вугіллям на сірому полотні, цілком у стилі Шевченкового твору»³.

Створені у такий спосіб фрагменти корчми, руїн, монастиря, розложистого дуба, – органічно поєднувалися з ретельно вибудованими, яскравими жанровими епізодами вистави. Режисер згадує, що на відміну від курбасівської постановки, він «розвинув народну сцену – свято перемоги гайдамаків над шляхтою. Дуже скромно, без хореографічних надмірностей виконувався танок у сцені «Бенкет». Змінив і пасивний фінал другої дії, яка у Курбаса завершувалася монологом зневіри Яреми <...>, фінал другої дії підносився до патетичного звучання – народ пішов за Залізником, повстання стало всенародним!»⁴.

У цьому контексті природно виглядала і постать Тараса Шевченка, який, за задумом режисера, у спілкуванні з хором – «думами поета, що живуть прагненнями дійових осіб, беруть участь у їхній боротьбі <...>, – мав давати оцінку повстанню гайдамаків і разом з хором розкривати силу і волю народу»⁵. Проте всі ці доповнення і переробки вступали у суперечність з епіко-трагедійною жанрово-стильовою домінантою вистави 20-х років.

В. Василько згадує, як довго і вперто відстоював «перед дирекцією театру вимогу, щоб в афіші у програмках було надруковано: «У постановці використані творчі замисли Леся Курбаса» <...> Використовуючи режисерські знахідки Курбаса, я прагнув хоча б частково дати глядачеві уявлення, якою ж була вистава «Гайдамаки», що увійшла свого часу в золотий фонд радянської режисури»⁶.

Ці, безперечно благородні, і, як на той час, сміливі прагнення учня реформатора української сцени певною мірою були зреалізовані, однак гранично скореговані драматичними перипетіями творчих пошуків попередніх десятиріч та ідейними настановами сучасності. В. Василько ретельно перелічує зміни, що їх він зробив до курбасівського прочитання поеми Т. Шевченка: «Я зняв жорстокість Гонти. Убивство Гонтою своїх дітей мотивував як вчинок, що стався, висловлюючись по сучасному, під тиском громадської думки. Гонта мусив виконати дану ним клятву. <...> Початок і фінал у мене також були інакші, ніж у Курбаса. <...> Фінал в інсценізації Курбаса елегійний, ретроспективний. Ми ж у фіналі використали вірш Т. Шевченка «Ще як були ми козаками», який майже точно передає зміст його післямови до поеми «Гайдамаки», заклик до дружби народів»⁷. Режисер звертає увагу ще на цілий ряд нововведень, і всі вони так або інакше нівелювали трагедійну домінанту славетної постановки. Ідейний пафос режисерської концепції В. Василька – «заклик до

дружби народів» – обумовлював іншу жанрово-стильову оптику, використання інших виражальних засобів, іншу природу існування акторів.

Н. Корнієнко у дослідженні «Лесь Курбас: репетиція майбутнього» приходить до думки, що: «Курбас створив сакральну виставу, сама естетика якої була вражаючою, діяла не так на свідомість, як на півсвідомість, впливала не стільки завдяки голосному гаслові чи музичному кресендо, скільки цілокупністю театральних засобів. І поетика народного гніву йшла у виставі поруч з пронизливим ліризмом болю за людину. То була воістину трагедійна естетика, на кону панували почуття й переживання, почерпнуті з криниці античного театру, з правічного суперництва особистого й загального...»⁸. Жодна з постановок 60-х років не була позначена такою «трагедійною естетикою» і «цілокупністю театральних засобів».

У Львівському театрі ім. М. Заньковецької драматичні епізоди вистави в поєднанні з експресією сценічної символіки інколи передавали трагедійну сутність сценічних колізій. Разом з тим, за спостереженнями В. Гайдабури, «Пафос «Гайдамаків» 1963 року – це пафос гуманізму, заклик до миру між народами. <...> Це спектакль віри у можливість народів жити без кровопролиття. <...> Його фінал уже ближчий до шіллерівської «Оди до радості» з її закликком: «Обніміться, мільйони!...»⁹. Вочевидь, у сценічному прочитанні В. Грипича (подібно до інших постановок 60-х років) масштаб трагедійного світобачення курбасівського твору зводився до соціально адаптованого, епіко-романтичного відтворення героїчних подій нашої історії, що наскрізною лінією проходили крізь усю виставу заньківчан.

По краю сценічного кола художник М. Кипріян виклав стрічку дороги, яка здіймалася стрімкою спіраллю. Ігровий простір всередині кола вкривала червона шовкова китайка – з першими акордами музики вона линула, ніби стяг, високо вгору. На сірому горизонті-екрані, що напівколом розгорнувся від порталу до порталу сцени, виникало графічне погруддя Т. Шевченка. З-за цього, схожого на розгорнутий пергаментний сувій екрана, верхній зріз якого був прикрашений яскравою крайкою, «... мов посланці поета, виходять десять жінок. Пройняті єдиною думкою, вони поволі підіймають руки вгору, закликаючи сучасників послухати:

Як козаки шляхту
тяжко покарали...»¹⁰.

За задумом постановників, персонажі поеми ніби сходили зі сторінок рукопису Т. Шевченка. Горизонт-екран, обмежуючи простір, подавав їх крупним планом, а мізансценічний малюнок (як правило, розгорнуті скульптурні композиції) на цьому тлі набував графічної виразності. Протягом усієї вистави на екрані з'являлися кольорові графічні проєкції, які конкретизували місце дії або в символічній формі ілюстрували суть того, що відбувалося у виставі.

З 1920 по 1932 роки Лесь Курбас декілька разів повертався до роботи над «Гайдамаками», уточнюючи трактування образів, коректуючи сценічну лексику, сценографічний та пластичний рисунок, використання хору («Десять слів поета») в образному розвитку сценічної дії. Відтак було досягнуто органічного поєднання театральної умовності, психологізму та побутової конкретики.

Художня структура «Гайдамаків» 60-х років була позбавлена жанрово-стильової поліфункціональності. Рецензенти акцентували увагу на «невиправдано частому застосуванні світлових проєкцій, елементів тіньового театру. Ці статичні картинки одноманітні, виконують суто ілюстративну функцію...»¹¹. Зауваження критика стосовно того, що хор у львівському спектаклі «...надмірно стилізований, його синхронні жести, ритмічні рухи, картинні мізансцени лише гальмують дію, заважають єдиному подиху вистави, заземляють її романтику, героїку»¹², можна адресувати й до постановок Харківського, Вінницького, Одеського, Івано-Франківського театрів. Режисери оперували символіко-ілюстративними засобами, котрі, зазвичай, не були підкріплені психологічною прорисовкою характерів персонажів та еkleктично сусідили із жанрово-побутовими епізодами спектаклю.

Аналізуючи тенденції розвитку тогочасного українського театру, Ю. Луцький зауважив: «Виникле наприкінці 50-х – початку 60-х років прагнення радянської режисури підкреслювати умовність театральної вистави природно змикалося із традиційною для українського театру яскравою видовищністю спектаклю, з його щедрою пісенною і танцювальною стихією. Однак, ті ж тенденції суперечили звичній для українських акторів ретельній побутовій характеристиці людини»¹³.

Початкова стадія опанування образних можливостей сценічної умовності, за спостереженнями В. Харченка, була позначена тим, що «не раз режисерів зраджує почуття міри й вони зловживають наївною метафоричністю мізансцен, скульптурним позуванням, емоційною надсадженістю, що перетворюється на крикливу декламаційність <...>, або надмірною патетичністю, яка мирно співіснує з плакатною карикатурністю та шаржем»¹⁴.

Звернення до такої сценічної лексики часто-густо зумовлювалося структурою самого драматичного матеріалу. Розвиток сюжетних колізій п'єси, характер героїв, – від початку були запрограмовані на присутність знакового ряду, який би ілюстрував події спектаклю.

У віршованій трагедії «Фауст і смерть» О. Левада прописує символіку візуального вирішення найважливіших епізодів п'єси. Зокрема у зверненні Матері до людей усієї Землі: «... веселка зникає, з'являються обриси вежі Кремля, осяяної спалахами святкового феєрверку; потім виникають один за одним силуети Ейфелевої вежі у святкових вогнях, ілюмінованого хмарочоса,

характерних східних будівель; і, нарешті, знову контури кремлівської вежі у каскаді вогнів феєрверку»¹⁵.

Автор «режисує» і наступну сцену: «Серед сузір'їв урочисто пливе космічний корабель, у музиці звучать його переможні радіосигнали. Мати і Світлана, обійнявшись, нерухомо стоять, не відводячи погляду з космічного корабля. А з висоти долинає голос Романа»¹⁶.

Симптоматично, що у «Фаусті й смерті» символіко-ілюстративна лексика задавалася лише в окремих сценах, тоді як у наступній п'єсі О. Левади «Гроза над Гавайями (Бути чи не бути?)» вона декларувалася як певна естетична програма. Кожній дії передувала заставка: «Символічний образ першої дії – зловісний «гриб» ядерного вибуху. (Ми бачимо його, як і символічні образи у наступних картинах, доки звучить музична інтродукція)»¹⁷.

«Символічний образ другої дії – беззвучні спалахи блискавок на грозовому небі»¹⁸. «Символічний образ третьої дії – веселка на тлі грозової хмари, що сховала половину небосхилу. Інша частина неба – радісної блакиті»¹⁹.

У п'єсах ще одного українського драматурга – І. Рачади – регламентація форми сценічного втілення літературного матеріалу доведена до абсурду. Недотримання авторських ремарок порушувало логіку розвитку сюжету, робило неможливою прорисовку характерів персонажів.

У цьому сенсі варто згадати драму «Зупиніться!». В перші хвилини війни гине син головного героя: «Сильний вибух ранив хлопчика. Він падає на землю. Углін підбігає до сина, але бачить, що пізно. Мужнє обличчя Угліна стає ще суворішим. Повільно піднімає він сина й несе... Величний вигляд Угліна з мертвим сином на руках – це виклик смерті! Повільно рухається коло сцени. Углін іде й іде... За ним звідусіль з'являються бійці. Світло повільно гасне»²⁰.

У ремарках чітко прописаний подальший мізансценічний ряд спектаклю: «Стоїть напіврозбитий візок, на ньому поранені. Повз проходять перелякані жінки, старі, діти, йдуть і військові, похмурі»²¹. І якщо режисерові вільно було вирішувати, чи потрібний у фіналі «величний монумент пам'ятника Воїну-визволителю»²², натомість не відтворювати рух колони бундесверу та антивоєнної демонстрації («У цей момент зростає людська лава за сценою. Тіні людей (від прожекторів) – підійшла факельна процесія, загороджує шлях воїнській колонні»²³ він не вправі, оскільки ці сцени забезпечували логіку розвитку сюжету та ідейне звучання вистави.

Майже одночасно «Зупиніться!» було поставлено в Одеському театрі ім. О. Іванова, Запорізькому театрі ім. М. Щорса, Львівському театрі ім. М. Заньковецької, Вінницькому театрі ім. М. Садовського та ін. Й скрізь, як у виставі Київського театру ім. І. Франка (режисери В. Скляренко та П. Сергієнко, художник Л. Писаренко, 1965), скульптурно застигав генерал Углін, притискаючи до грудей смертельно пораненого сина, виїздили на по-

воротному крузі скорботні жінки, стояв розбитий візок, біля якого маленька дівчинка ридала над розпластаним тілом убитої матері тощо. Багатократно пробігали через сцену бійці, що йшли в атаку. Захопивши безіменну висоту, вони утворювали монументальну групу – в центрі височіла могутня фігура кулеметника, а навколо – змучені, але натхненні перемогою бойові товариші. Епізоди перепочинку між боями відтворювалися живописними «живими картинками»: знесилено лежать на помості поранені солдати, трохи віддалік сидить гармоніст і тихо награв мелодії довоєнного часу.

В усіх виставах основним композиційним центром був станок – постамент для скульптурних побудов, та величезний, на всю ширину сцени, горизонт-екран, куди проектувалися відблиски пожеж, відтворювалися відомі плакати воєнних років тощо.

Геометрична чіткість пандусів, нахилені врізнібч куліси-пілони, екрани для проєкції, мінімізація предметів побуту, їхня гіперболізація та символіка, підкреслена динаміка конструктивно виразних пластичних структур, – усі ці складові «сценографічного лаконізму» виникли на хвилі протидії натуралістичному побутописанню та псевдопомпезності декорацій попередніх років. Проте невдовзі все частіше стали лунати застороги, що в бажанні «сконструювати так званий новий сучасний стиль ховається небезпека підміни одних театральних-естетичних нормативів іншими, старих канонів – новими»²⁴. Через це склалася ситуація, коли «...швидко починаєш плутати, де ти. Або у М. Равицького на «Чебреці», або у Д. Чайковського на «Камені при дорозі», або у В. Опанасенка на «Спасибі тобі, моя любове!», або у В. Зубовського на «Гросмейстерському балі», або у В. Лизогуба на «Калиновому гаї»... Справляється враження, що будь-яку із цих вистав можна грати в будь-якому оформленні»²⁵. Принцип «сценографічного лаконізму» досить швидко вичерпав притаманні йому образно-пластичні ідеї, однак не можна не зазначити, що саме зі «звільненого», «очищеного» сценічного простору починався процес пошуку його образно перетворених форм.

У 1947 році, в період панування «безкрилого натуралізму», «Молода гвардія» О. Фадєєва в постановці М. Охлопкова збурила театральний світ забутою на десятиліття символіко-метафоричною мовою. Відновлюючи у правах театральну умовність, режисер разом із художником В. Риндіним максимально відкритий планшет сценічного простору вкривав велетенським червоним стягом. Під трубні акорди він поволі здійматиметься догори й упродовж усієї вистави «житиме» разом із героями: гордовито тріпотітиме на вітру, поділяючи їхні радощі, з материнською дбайливістю огортатиме у хвилини небезпеки, опускатиметься додолу у хвилини жалоби.

«Свої мізансцени Охлопков вибудовував, розгортаючи рух із глибини сцени до рампи енергійними діагоналями й надаючи групуванням виразності скорботних статуй, над якими нависало чорне небо. ... У грандіозній рамі

охлопківського видовища одне за одним виникали молоді – веснянкуваті й вихрасті, чубаті й курносі – хлопчачі та дівчачі обличчя. Хлопчаки у потріпаних піджачках і ковбойках, дівчата у білих кофтинках і квітчастих сукенках входили у виставу хто перевальцем, хто діловито, нітрохи не рисууючись, не позуючи. Це була простецька молодь шахтарського містечка... Спільність подвигу – ось що перетворювало їх на героїв, як тільки режисер komponував із розрізнених фігур потужні й злитні масовки. Спектакль завершував величний апофеоз: молодогвардійці стояли на авансцені групою нескорених, охоплені червоним полотнищем, стискаючи у пальцях його тріпотливі краї, гордо піднісши юні голови, але – із заплещеними навіки очима.

Кінцівка, ніби вирубана з граніту, виказувала сокровенний намір Охлопкова створити спектакль-меморіал, завершити дійство своєрідним пам'ятником загиблим²⁶.

Майже двадцять років потому на сценах театрів України режисери продовжували споруджувати величні скульптурні монументи: героям-молодогвардійцям у виставі Київського ТЮГу ім. Ленінського комсомолу (режисер О. Барсеґян, художник М. Кипріян, 1964); «пам'ятником» запорізьким козакам на чолі з Тарасом Бульбою починалася й закінчувалася постановка «Тараса Бульби» за М. Гоголем у Дніпропетровському театрі ім. Т. Шевченка (режисер І. Казнадій, художник М. Добролежа, 1963); не раз і не два застигали у бойових позах біля величезної, ніби відлитої з бронзи, легендарної тачанки герої спектаклю «Яблуневий полон» І. Дніпровського у Кіровоградському театрі ім. М. Кропивницького (режисер А. Ситник, художник М. Єременко, 1970) та ін.

У цих виставах рідко коли щастило побачити тонко прокреслене М. Охлопковим поєднання вихоплених із плину життя особистісних характеристик персонажів та скульптурної виразності мізансценічних побудов. Головна ж проблема полягала в тому, що, оперуючи сценічною лексикою, актуальною для театру кінця 40-х років, режисери відтак опинялися поза естетичним контекстом часу.

Відсутність поступального розвитку в оволодінні новою театральною образністю була обумовлена багатьма чинниками, найсуттєвіший з яких – руйнація загальнокультурних традицій, трагічне завершення процесів мистецького відродження 1910-х – початку 1930-х років. Український театр конче потребував долучення нової генерації українських митців до глибин національної культури, адже, лише «втягуючи в сучасність «чуже слово» попередніх театральних систем, театр переставав бути одноденним метеликом, пізнавав у самій тканині спектаклю закони тягlostі та спорідненості, без яких нема розвитку культури»²⁷.

Складний процес відновлення культурної пам'яті відбувався, з різним ступенем драматизму, на теренах усього радянського театального просто-

ру. Проте Україна, перебуваючи в особливому «культурному режимі», мусила долати труднощі іншого масштабу на цьому шляху.

Попри всі перепони, колишні «березильці» у своїй педагогічній діяльності намагалися повсякчас впроваджувати у життя мистецькі настанови свого вчителя. Зокрема, М. Мерзлікін (учень професора М. Верхацького) вже у перших своїх роботах у Київському ТЮГу – «Пляшечки» О. Хмелика, «Чортів млин» І. Штока за Я. Дрдою (художник О. Кириченко; 1966, 1967), «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого (художник М. Френкель; 1968) – виводував образну систему, спираючись на курбасівський метод «перетворень». Ці естетичні засади він сповідував упродовж усієї багаторічної роботи. У Львові творчий тандем Б. Тягна і Б. Романицького потужно стимулював інтерес заньківчан до мистецької спадщини Леся Курбаса. Така атмосфера суттєво вплинула на становлення творчих індивідуальностей С. Данченка і В. Опанасенка. Мистецький досвід Л. Дубовика, О. Сердюка, М. Крушельницького позначився на художніх пріоритетах О. Барсеяна, В. Крайниченка, А. Литка, О. Утеганова та інших вихованців харківської театральної школи.

Долучення до творчої спадщини видатних реформаторів російської сцени відбувалося в часі навчання в інститутах Москви (І. Молостова, А. Бабенко), Ленінграда (М. Резнікович), в студії Київського театру ім. Лесі Українки під орудою В. Халатова і М. Романова (В. Оглоблін) та ін.

Для широкого кола режисерів покоління 60-х–70-х років така причетність була пов'язана з можливістю стажування у лабораторіях Л. Варпаховського, М. Кнебель, В. Плучека, Г. Товстоногова, Ю. Любимова та ін. «Зустріч у театрі, під час репетицій з режисером Леонідом Варпаховським – одне із перших і сильних у моєму житті професійних вражень, – десятиліття потому написав С. Данченко. – Ми, тоді ще студенти другого режисерського, стажувались у нього, паралельно граючи в масових сценах «Оптимістичної трагедії», над якою він тоді працював. <...> Варпаховський поставився до нас з дивовижною відповідальністю. Після кожної репетиції лишався і пояснював нам, стажистам, зміст того, над чим у той день йшла на сцені робота. Скажу, що це дійсно було для мене важливим, оскільки я тоді особливо опікувався проблемами театральної форми, співвідношенням стилю і жанру. <...> Трохи згодом я відкрив для себе *Юрія Любимова*»²⁸. Через кілька років С. Данченко стажуватиметься у В. Плучека, потім – у Г. Товстоногова. Про яскраві періоди творчого спілкування з уславленими майстрами радянського театру можна прочитати у книжках Е. Митницького, інтерв'ю О. Беляцького, В. Бугайова, К. Пивоварова, В. Пацунова, А. Ситника та інших режисерів 60-х–70-х років.

Роки навчання в інститутах, кількамісячні стажування, творчі зустрічі, незабутні враження від побачених вистав у Москві, Ленінграді або Прибалтиці, безперечно, суттєво впливали на формування художніх засад режисерсько-

го корпусу України. Однак, короткострокові прориви в інші мистецькі світи з гнітючою неминучістю завершувалися зануренням у цілковито інше культурне середовище, інакшу творчу атмосферу. Молоді режисери відразу стикалися з різючими відмінностями репертуару, вульгарним тлумаченням національної специфіки, заскнілістю виконавської школи. Відсутність режисерів-лідерів розмивала естетичні критерії, унеможлилювала пульсацію та взаємозбагачення різних естетичних потоків.

На відміну від української ситуації, «Розовські хлопчики» у сценічному прочитанні А. Ефроса, перші вистави єфремовського «Современника» вразили театральну Москву одночасно з триумфальним поверненням на кін п'єс «Баня», «Клоп», «Містерія-буфф» В. Маяковського у режисерському прочитанні В. Плучека, М. Петрова, С. Юткевича (Театр сатири; 1953, 1955, 1957), знаковими постановками – «Іванов» А. Чехова (Московський театр ім. О. Пушкіна, режисер М. Кнебель, 1955), «Ідіот» за Ф. Достоєвським (БДТ ім. М. Горького, режисер Г. Товстоногов, 1957), «Влада темряви» Л. Толстого в інтерпретації Б. Равенських (Малий театр; 1956) та ін.

Вистави нової режисерської генерації – Г. Волчек, А. Гончарова, М. Захарова, Б. Львова-Анохіна, Ю. Любимова, Л. Хейфеця – народжувалися водночас з появою яскравих сценічних робіт Л. Варпаховського, Ю. Завадського, М. Кнебель, М. Охлопкова, В. Плучека, Р. Симонова. У безпосередніх учнів і послідовників К. Станіславського, Є. Вахтангова та В. Мейєрхольда відкрилося друге творче дихання. Досить тривалий процес суперництва-співдружності різних поколінь відродив давно забуту щільність естетичних пошуків, контекстуальність художнього мислення у всіх його аспектах.

Повертаючись до ситуації в театрах України, слід зазначити, що, на відміну від режисури, «кореневе живлення» сценографів, насамперед Д. Боровського і Д. Лідера, відбувалося у творчій взаємодії з майстрами старшої генерації. З перших кроків у професії Д. Боровському поталанило надихатися повернутими до мистецького обігу роботами О. Архипенка, М. Бойчука, О. Богомазова, О. Екстер та ін. Він мав змогу безпосередньо спілкуватися і, що дуже важливо, бачити вистави в оформленні В. Меллера, А. Петрицького, М. Уманського, Б. Косарева. Згадуючи ті часи, Д. Боровський зазначав: «Головним моїм кумиром тих років був кінохудожник, який пішов з життя в ті самі дні, коли я, заповнивши передбачену анкету, був зарахований підручним до декоратійного цеху. Ім'я цього художника – Моріц Уманський. Його роботи в театрі, які я бачив, були для мене еталоном. Вони відрізнялися від решти гострою формою (для сорокових – немислимою), сміливою винахідливістю і, разом з тим, дивовижним ліризмом. Я наслідував тільки його»²⁹. Співпраця Д. Боровського з учнем і послідовником творчого методу Леся Курбаса режисером Б. Балабаном, з мейєрхольдівцем В. Федоровим, яких «... вирізняло особливе театральне мислення, любов до гострої форми, до ексцентрики,

відчуття композиції. Врешті конструктивістське «походження»³⁰ – відкрила молодому сценографу широкий спектр засобів сценічної виразності «умовного» театру.

Віддаючи належне всім майстрам старшої генерації, які певним чином сфокусували оптику його художнього бачення, Д. Боровський особливо виділяє в цьому ряду особистість мейєрхольдівця Л. Варпаховського, зустріч з яким стала згодом для нього чи не найвирішальнішою у професії та в житті»³¹.

Побачивши «муки» молодого художника над макетом спектаклю «Брехня на довгих ногах» Е. де Філіппо, Л. Варпаховський запропонував – для створення другого, «багатого» інтер'єру точно повторити перший, «бідний». Вже у своїй першій самостійній роботі творча інтуїція Д. Боровського підказала сконцентрувати увагу не тільки на неореалістичній прорисовці місця дій, але й на пропонованих обставинах драматургічного конфлікту. Сценограф-початківець ще мислив категоріями створення життєподібних декорацій. Але, прагнучи візуалізувати ідею непридатності орендованого помешкання, він оселив збіднілих героїв на горішньому поверсі, де крізь скляні стелю й стіну три величезні літери зовнішньої реклами «коли» агресивно вторгалися в особистий простір людини.

Підказка Л. Варпаховського: «Повторіть точно планування першого інтер'єру. Ви ж кажете що сусід живе під вашим героєм»³², – своєю чіткою архітектурно-конструктивною логікою завершила концептуальну складову зримого образу спектаклю Київського театру ім. Лесі Українки (режисер І. Молостова, 1956).

Не побутова правдоподібність, і не знеособлена театральна «умовність» визначали запропоновані Д. Боровським і Л. Варпаховським сценографічні рішення вистав «Дерева помирають стоячи» А. Касони у Київському театрі ім. Лесі Українки (1956) та «Оптимістична трагедія» В. Вишневського у Київському театрі ім. І. Франка (1961). Пластична партитура була підпорядкована образному розкриттю проблематики п'єси, активно брала участь у формуванні єдиної художньої тканини сценічної оповіді. 1963 року в співтворчості саме з Л. Варпаховським – робота над спектаклем «На дні» М. Горького – до Д. Боровського прийде розуміння того «...що може зробити художник у театрі. В мене помінялося ставлення до професії»³³.

Ставлення до професії, розуміння її сутнісних характеристик поглиблювалися мірою розуміння того, «...що означає готовність режисера до зустрічі з художником по-мейєрхольдівськи: планування ймовірних декорацій, опис характерів персонажів для костюмів тощо. По суті, й Федоров, і Варпаховський були художниками сцени. (Вони й виступали авторами декорацій у деяких виставах). А Федоров ще дав мені урок супрематизму», – через кілька десятиріч згадуватиме Д. Боровський³⁴.

«Урок супрематизму» відбувся в процесі їхньої співпраці над виставою «Соло на флейті» І. Микитенка в Київському театрі ім. Лесі Українки (1959), коли в лічені години режисер створив ескіз афіші до спектаклю. Таке сміливе рішення керівництво не затвердило, хоча, водночас, досить лояльно поставилося до того, що образна система «Соло на флейті», вибудована В. Федоровим, повертала на українську сцену давно забуті експерименти з елементами театру комедії дель арте й східного театру тіней.

Основна дія розгорталася у трьох секторах сценічного простору. В кожному з них містилися квадратні майданчики, які разом із фрагментами оформлення обертали «слуги просценіуму», вбрані у жовто-зелені костюми й чорні маски. У пролозі – на сімох білих, у людський зріст, прямокутних екранах просвічувалися силуети персонажів. «Останньою з'являлася тінь головного героя. Прорвавши екран (папір), матеріалізуючись, герой весело починав інтригу...»³⁵.

Показово, що новий етап творчості Боровського також почався з подачі Л. Варпаховського – останній порадив Ю. Любимову звернути увагу на молодого талановитого сценографа.

Художні пошуки 20-х років ХХ сторіччя справили величезний вплив і на формування творчої індивідуальності Д. Лідера. Над першою у своєму житті виставою – «За тих, хто в морі» Б. Лавреньова (1946) – він працював у Челябінському театрі ім. С. Цвіллінга разом з учнем В. Мейерхольда режисером В. Люце. Їхня творча співдружність тривала десять років. У своїх виступах та інтерв'ю Д. Лідер неодноразово наголошував, що В. Люце відіграв значну роль у формуванні його сценічного мислення, індивідуального творчого методу. В цьому сенсі варто навести розгорнуту цитату стосовно вистави «Маскарад» М. Лермонтова (1947) – однієї з ранніх робіт Д. Лідера: «Перед глядачами поставала єдина декораційна установка, що зображувала типові мотиви петербурзької класицистичної архітектури: у центрі – анфілада дверей, які йдуть углиб, а обабіч – двоярусні ложі, своєрідний декораційний портал, що віддалено нагадував порталне обрамлення «Маскараду» Мейерхольда-Головіна. Це нагадування виникало, вочевидь, не випадково: за всієї зрозумілої величезної дистанції між твором визначного декоратора О. Головіна та роботою молодого театрального художника-початківця була одна суттєва спільність. Лідер відчув і по-своєму втілював ту саму принципову фронтальність лермонтовської драми, що була геніально виражена у класичній постановці В. Мейерхольда, вчителя його нинішнього режисера»³⁶.

Натомість, використовуючи «мотиви петербурзької класицистичної архітектури», Д. Лідер створює не конкретне місце дії, не будинок Арбеніна чи Звездіча, а «...взагалі весь Петербург, увесь цей світ, який чи то наснився, чи то справді виник. <...> Придуманий художником світ виявляв хист до лицедійства – він сам носив маску. Іноді важко було зрозуміти, хто бере участь

у цій божевільній грі. Чи люди це взагалі, чи застигли в глибинах дзеркал тіні давно зниклих життів, давно згаслих доль»³⁷. У фіналі вистави з інтер'єру прибирали всі меблі, й у глибинах численних дзеркал тепер уже холодно-го, безжиттєвого простору відбиватиметься розпластане на краю рампи тіло Арбеніна. А безкінечною анфіладою, назустріч чорній безмовності іншого світу, повільно прямуватиме Ніна.

Цілком очевидно, що багато в чому саме завдяки режисурі В. Люце, тій школі, яку він пройшов, потенційні можливості лідерівського сценографічного рішення набули в спектаклі живої «плоті й крові». Театральний художник-початківець вперше усвідомив безмежні можливості образної трансформації конкретики місця та часу дійства, предметно-речового світу вистави.

В середині 50-х років Д. Лідер продовжив свої «театральні університети» в Ленінградському театрі комедії, зокрема йдеться про спільну з М. Акімовим постановку комедії В. Шекспіра «Як вам це сподобається» (1956). М. Акімов – режисер унікальної образної концентрації сценічного мислення – прийняв запропонований Д. Лідером ігровий трансформер лісу-палацу. Виготовлені з мішкщини об'ємні колони палацу одночасно були стовбурами таємничого лісу. М'яка фактура тканини давала змогу вибудовувати найхімерніші конфігурації колон-дерев. Трансформація предметно-речового світу спектаклю була від початку запрограмована на активну взаємодію з акторами, що уможливило творення винахідливої, яскравої ігрової партитури.

1962 року Д. Лідер приїздить до Києва з уже сформованою «кореневою» естетичною базою. Масштаб особистості й величезний творчий потенціал дозволив йому, витримавши конфліктне протистояння з режисурою, позначити систему художніх координат розвитку українського театру другої половини ХХ століття.

З огляду на те, що творчість реформаторів театру першої половини ХХ століття безперечно впливала на формування сценічного мислення нового покоління сценографів України, слід зазначити, що становлення М. Кипріяна відбувалося у Львівському театрі ім. М. Заньковецької у співтворчості з Б. Романицьким і Б. Тягном. В полі потужного впливу Д. Лідера та Д. Боровського робили свої перші самостійні кроки М. Френкель, М. Ковальчук, М. Івницький, Я. Нірод.

У період стрімкого переосмислення образної складової всього театального комплексу наявність у сценографів такого «кореневого живлення» породжувала конче необхідне відчуття свободи творчого висловлювання. Збагачення оптики художнього бачення зміцнювало «уявлення про те, що сцена – не копія шматка життя, а цілий світ, особливий у кожному спектаклі, де можливе все – від найреальнішого до фантастичного. Складалися та засвоювалися нові «правила гри», виховувалося розуміння того, що в кожній виставі вони свої, своя міра сценічної умовності, свій ступінь узагальнення»³⁸.

Традиційні форми покартинно-оповідної декорації очищувалися від засилля ілюстративності: розширювалися способи зображення конкретного місця дії, можливості поєднання сценічного живопису та справжніх фактур, предметів і, що важливо, – мінявся характер функціонування сценографії в образній системі спектаклю.

В окресленому естетичному сегменті особливе місце посідають вистави «Сторінка щоденника» О. Корнійчука (Київський театр ім. І. Франка, режисер В. Лизогуб, художник Д. Лідер; 1965) та «У день весілля» В. Розова (Одеський театр ім. О. Іванова, режисери В. Бортко та Б. Мешкіс, художник Л. Альшиць; 1965). Сценографічні рішення цих вистав за всіма параметрами вписувалися до європейських пошуків створення життєподібних місць дії з опертям на натуральні фактури та справжній предметно-речовий світ спектаклю. На думку В. Берьозкіна, вони знаходилися в одному ряду з роботами К. фон Аппена (художник Берлінер Ансамблю, до вистав «Вихованка» О. Островського, 1955 та «Хвацький молодець – герой Заходу» Д. Сінга, 1956); його учня та асистента А. Рейнгарда («Пурпуровий пил» Ш. О'Кейсі, 1966); оформленням «Войцека» Г. Бюхнера польським художником В. Краковським (1966)³⁹.

У «Сторінці щоденника» ілюзорна перспектива величного розливу дніпровських вод вибудовувалася Д. Лідером з обтягнутих білим полотном жорстких трикутних площин, що зображували піщані коси, які на різних планах тяглися вздовж усієї сцени. Ритмічне чергування піщаних кос контрастувало з дротами електропередач, що тягнулися аж ген за горизонт. І вже абсолютно агресивно вторгалися в поезію дніпровського краєвиду напівзатонула баржа, іржава рейка, що стреміла з прибережного клаптя землі, та хаотично розкидані величезні викорчувані коряги.

Вкрите вранішнім туманом водне плесо Дніпра біля самого обр'ю змикалося з ледь оповитим сіруватою пеленою небом. В окремі моменти вистави організована в такий спосіб сфера середовища прочитувалася, ніби сторінка щоденника, яку заповнюють рядки, написані головним героєм – письменником Іскрою.

Промені сонця, ковзнувши по сталевих, спрямованих у далечінь лініях електропередач, падали на білясті коси піщаних обмілин. На одному з таких острівців, виниклих посеред ріки, й розгортаються події вистави. Винесені авторами спектаклю на піщану обмілину, неначе викинуті з життєвого потоку, герої мають можливість «зупинитися й озирнутися», осмислити свої негаразди та проблеми.

З розвитком сценічних подій сценографія вже не тільки відтворювала конкретне місце дії, але й продукувала народження асоціативного ряду, пов'язаного з проблематикою спектаклю. Ріка сприймалася як вічний рух життя; баржа, завмерла біля піщаної обмілини, – острівцем пам'яті, минулим, яке

завжди з людиною; хисткий місток-трап – як зв'язок минулого з сьогоденням і майбутнім. Образний зміст мізансцен багато в чому визначався пропонованою символікою. Недарма Гроза так міцно «прив'язаний» до баржі – свого болюче-гіркого минулого. Натомість місток-трап активно «обживається» Юлькою, яка рветься до людей, до життя.

Драматургічний матеріал своєю стилістикою наближався до структури поширених на ту пору п'єс-монологів, сповідей, диспутів. Витягнута по горизонталі вузька смуга ігрового сценічного майданчика (і це було принципово важливим у даному випадку) давала змогу винести цілу низку сцен до рампи. Розв'язуючи моральні проблеми, персонажі зверталися безпосередньо до залу. «Так, – зазначав А. Драк, – з'явилася мізансцена бесіди героїв, коли вони напівколом, ніби на прес-конференції, сідають навпроти залу для глядачів, «викладаючи на стіл» свою життєву програму. Так виникла мізансцена останньої розмови Вероніки та Леоніда, коли вони, ведучи між собою гострий психологічний двобій, направляють слова з авансцени безпосередньо в зал»⁴⁰. У фіналі вистави на авансцені сидітиме занурений у роздуми письменник Іскра, а навколо – ледь помітні в сутінках фігури решти героїв. Все, що було розказано, всі розмови, зустрічі – усього лише окремі нотатки, сторінка щоденника.

Руйнуючи застарілі канони ілюстративної декорації на території покарино-оповідного оформлення конкретного місця дії, Л. Альшиць у виставі «У день весілля» звернувся до прийому поєднання інтер'єру та екстер'єру. З огляду на традиції та принципи їхнього використання М. Пожарська зазначає: «В одних спектаклях екстер'єр заглядав у приміщення через вікно, що іноді виростало до грандіозних масштабів. В інших, скажімо у В. Фаворського у «Мольбі за життя», у В. Дмитрієва в ескізах до нереалізованого варіанта «Мертвих душ», у Ю. Піменова у ряді спектаклів («Скарбничка», «Новорічна ніч», «Воевода» та ін.) живописні панно панорами міста або пейзажі обрамляли інтер'єр. У декорації М. Шифріна до «Чайки» це вже не панно: стіни павільйонів зрізають, і стовбури дерев височать над ними. У багатьох виставах стіни павільйонів стають прозорими (дуже переконливо це було зроблено М. Мукусевою у «Каса Марє», де цей прийом допоміг органічно виявити поетичний лад п'єси). Художники руйнували «життєподібний павільйон» то вдаючися до різновисокості стін, то взагалі обходилися без стін, позначаючи внутрішній або зовнішній вигляд приміщень однією чи кількома деталями архітектури, дверима або вікнами (декорації Л. Альшиця до п'єси «У день весілля»), різновисокістю й комбінаціями майданчиків помостів»⁴¹.

У виставі Одеського театру на чорному оксамиті невисоких прямокутних площин розмістили справжні віконні рами з ажурними різними ставнями. Два вікна примостилися в центрі блакитного задника сцени. Темні очниці вікон

ніби приховують життя, що протікає за ними, й водночас напружено вдивляються у навколишній світ.

Підняті на стовпчиках дерев'яні місточки-тротуари повисають над сірим половиком, який встеляє увесь планшет сцени. Якимись хисткими, непевними видаються ці химерні, перехрещені одне з одним «острівці» вулиць. На відміну від них, збиті зі штахетника паркани, дерев'яний стовп із самотньо звисаючим допотопним електричним ліхтарем, водогін, човен та інші предмети побуту, – розмістилися міцно й, вочевидь, надовго.

Фізична відчутність фактур, «історичне життя» справжніх предметів й, водночас, умовність архітектурних будівель з висячими у «порожньому» просторі віконницями, позбавленими реальної опори тротуарів-місточків, – усі ці невідповідності життєвим реаліям народжували позапобутове, художньо пересмислене уявлення про життєву територію персонажів спектаклю. Виникла атмосфера дисгармонії, конфліктна напруженість, конче необхідна для проникливого сценічного вияву кола розгляданих проблем.

Умовна лексика, що владно вторглася в структуру декорації життєподібного павільйону, посилення концептуальної складової зримого образу спектаклю, – вимагали розширення території та поглиблення діалогу театрального художника з обраним для постановки драматургічним матеріалом. У цьому сенсі цікавими, на наш погляд, є роздуми О. Луцької про те, що «Розов приймає не всякий ступінь сценічної умовності. Модна нині абстрагованість, якісь «декорації взагалі» тут не годяться. Проте й дріб'язкова описовість декорацій, їхній побутовізм, по суті, вступають у суперечність з тонким психологічним хитросплетінням розовської п'єси. В останні роки з'явилися досить примітні спроби (чи не у всіх театрах федерацій та республік) примирити побутописане та яскраво театральне начала у самій структурі оформлення, знайти спільне й суто сценічне вираження побутових категорій. Це не тільки не порушує органіку розовської драматургії, а й виявляє глибоко приховану в тексті духовність, людськість, якщо хочете, поетичну ноту, котру так життєво-природно чути в слові драматурга. Робота Альшиця – помітна сторінка в історії нещодавно початих експериментів»⁴².

Такі експерименти спостерігаємо не тільки в постановках драматургії В. Розова. Сполучення побутописання та яскравої театральності, пошуки еквіваленту проблемно-тематичної складової режисерської концепції характеризують одну з магістральних ліній розвитку художнього мислення розглядуваного періоду. На початковому етапі в більшості сценографічних рішень досить часто була присутня певна вихідна образно-сміслова домінанта, задана елементами предметно-речового ряду або сферою сценічного середовища. Під час перебігу сценічної дії вона взаємодіяла з іншими складовими вистави, розширюючи асоціативний ряд твору.

У сатиричній комедії Київського театру ім. І. Франка «Фортуна» М. Зарудного (режисер В. Склярєнко, художник Г. Нестеровська; 1964), помешкання героїв було переповнене меблями: масивний диван, громіздкий буфет, стіл, стільці та багато різноманітних предметів інтер'єру. Почесне місце в цьому міщанському заповіднику посідали величезний абажур і пальма, на яку головний герой вистави застрибував, наче мавпа. Абажур, прикріплений до недоладної розетки, через відсутність стелі ніби провисав у «порожньому» просторі, символізуючи примарність та хисткість благополуччя людей, які сповідують споживацьку психологію.

Символіко-метафоричних імпульсів образній системі спектаклю Одеського театру ім. О. Іванова «Людина із зірки» К. Вітлінгера (режисер Б. Зайденберг, художник М. Івницький; 1963) надавала сфера сценічного середовища. Усі події розгорталися у просторі, замкненому з трьох боків великими конусоподібними заготованими площинами, пофарбованими у жовтий колір. Сцени у барі, соборі, лікарні були насичені щільним потоком психологічно-побутових реалій життя, але все це відбувалося ніби за ґратами клініки для душевнохворих. І чим ширшою ставала «географія» пошуку героєм свого життєвого прихистку, тим наполегливіше стверджувалася думка, що світ, де панують ненависть і байдужість, цей світ – душевно хворий.

У виставі Севастопольського театру ім. О. Луначарського «На дні» М. Горького (режисер В. Стрижов, художник М. Шеметов; 1968) так само, як і в постановці «Людини із зірки», суттєвим образним зарядом була наділена сфера середовища – величезна кам'яна стіна, що, радіусом охоплюючи всю сцену, губилася вгорі, сягаючи колосників. Замикаючи простір, вона ніби заживо замурувала мешканців костильовської нічліжки. Водночас, предметно-речовий світ жителів «дна» також мав самостійний образний потенціал.

...Два подерті полотнища рогожі брудно-сірою масою нависали над халупою, в центрі якої височіла величезна піч і громадилися ряди дерев'яних нар. Задушлива атмосфера побуту наголошувала тему трагічної безвиході людей, котрі опинилися на «дні» життя і втратили надію «відігритися» душею біля рідної, близької людини. Тепло випромінювала лише піч – саме навколо неї концентрувалися усі предмети інтер'єру.

Натомість за межами нічліжки, у дворі цього будинку, – почуття трагічної приреченості долі персонажів зникало. Дровітня, діжка з водою, інші реалії трудової діяльності «олюднювали» їхнє існування. Цегляна стіна і далі тиснула на них, але у фіналі вистави промені вранішнього сонця, символізуючи ідею всепереможної сили віри, «пронизують» її твердь.

Цей мажорний акорд з усією очевидністю оприлюднював ідеологічну складову концепції спектаклю, де соціально-політичні мотиви превалювали над загальнолюдською проблематикою горьківського твору.

Символіко-ілюстративна лексика режисерської пунктуації, змістовне вио-

кремлення в сценографічному образі сфери сценічного середовища або певних деталей інтер'єру було притаманне початковому етапу виходу за межі життєподібних декорацій.

У цей період режисери та сценографи тільки-но починали відкривати потужну образну енергетику, що виникала завдяки використанню натуральних фактур і справжнього предметно-речового світу вистави, нових виразних можливостей світла, кінетики тощо. Згодом іржавий метал, нестругане дерево, цегла, шкіра, мішковина, консервні бляшанки, дроти, скло, коріння дерев, тирса, – усілякі виробничі відходи – стануть цінним будівельним матеріалом образно перетвореного простору сцени. Натуральні фактури сусідили зі старими прядками, дверима, возами, стільцями, кріслами, лампами, шафами тощо, які «несли» власну багату «біографію». Всі складові зорового ряду набуватимуть самостійного образно-дієвого потенціалу, взаємодіятимуть між собою і з актором-персонажем. Відтворюючи конкретне місце дії, сценографічна партитура почне активніше виявляти образно перетворену сутність драматичного конфлікту, синтез ідей, вкладених у постановку. В такому естетичному режимі співтворчість режисера і художника розширить свої межі, створить передумови для утвердження якісно нових принципів взаємодії у процесі створення образної системи спектаклю. Розтягнуті на десятиліття творчі пошуки в цьому напрямку позначають магістральні лінії збагачення сценічної лексики.

¹ Смелянский А. Наши собеседники : Русская классическая драматургия на сцене советского театра 70-х годов / А. Смелянский. – М. : Искусство, 1981. – С. 26.

² Там само. – С. 27.

³ Василько В. Театру віддане життя / В. Василько. – К. : Мистецтво, 1984. – С. 384.

⁴ Там само. – С. 383.

⁵ Там само.

⁶ Там само. – С. 381.

⁷ Там само. – С. 384.

⁸ Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Н. Корнієнко. – К. : Факт, 1998. – С. 138.

⁹ Гайдабура В. Володимир Грипич / Валерій Гайдабура. – К. : Мистецтво, 1984. – С. 77.

¹⁰ Там само. – С. 79.

¹¹ Кордиани В. «Гайдамаки» у заньковчан // Правда України. – 1964. – 5 февраля.

¹² Там само.

¹³ Луцкий Ю. Украинский театр // История советского драматического театра : в 6 т. / Юрий Луцкий. – М. : Наука, 1966–1971. – Т. 6. – С. 191.

¹⁴ Харченко В. На шляхах режисерських шукань // Театральна культура. – Вип. 4. – К., 1969. – С. 42.

¹⁵ Левада А. Пьесы / Александр Левада. – М. : Искусство, 1971. – С. 296.

¹⁶ Там само. – С. 320.

- ¹⁷ Там само. – С. 324.
- ¹⁸ Там само. – С. 347.
- ¹⁹ Там само. – С. 362.
- ²⁰ Рачада И. Пьесы / Иван Рачада. – К. : Дніпро, 1966. – С. 118–119.
- ²¹ Там само. – С. 121.
- ²² Там само. – С. 157.
- ²³ Там само.
- ²⁴ Драк А. Про умовність сценічного оформлення // Театральна культура. – Вип. 1. – К. : Мистецтво, 1966. – С. 95.
- ²⁵ Харченко В. На шляхах режисерських шукань. – С. 74.
- ²⁶ Рудницкий К. Театральные сюжеты / К. Рудницкий. – М. : Искусство, 1990. – С. 276–277.
- ²⁷ Смелянский А. Цит. праця. – С. 24.
- ²⁸ Данченко С. Бесіди про театр / Сергій Данченко. – К. : УКРТИППРОЕКТ, 1999. – С. 159.
- ²⁹ Боровский Д. Убегающее пространство / Д. Боровский. – М. : Эксмо, 2006. – С. 24.
- ³⁰ Там само. – С. 46.
- ³¹ Там само. – С. 17.
- ³² Там само. – С. 17–18.
- ³³ Там само. – С. 45.
- ³⁴ Там само. – С. 55.
- ³⁵ Там само. – С. 41–42.
- ³⁶ Березкин В. Даниил Лидер : [Сов. сценограф] / В. Березкин. – К. : Мистецтво, 1988. – С. 17–18.
- ³⁷ Коваленко Г. Даниил Лидер / Г. Коваленко. – М. : Искусство, 1980. – С. 21–22.
- ³⁸ Пожарская М. Сценография советского театра сегодня // Советские художники театра и кино '75 : сборник статей. – М. : Советский художник, 1977. – С. 151.
- ³⁹ Березкин В. Искусство сценографии мирового театра : в 6-ти томах. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – Т. 2. – С. 35–36.
- ⁴⁰ Драк А. За законами образотворчої режисури // Театральна культура. – Вип. 5. – К. : Мистецтво, 1970. – С. 72.
- ⁴¹ Пожарская М. Цит. праця. — С. 152.
- ⁴² Луцкая Е. Из одного созвездия // Театр. – 1967. – № 9. – С. 59.

Ярослав ГРУШЕЦЬКИЙ

**УКРАЇНСЬКИЙ ВЕРТЕП ТА РОСІЙСЬКА «КОМЕДІЯ
ПРО ПЕТРУШКУ» В ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ РЕЖИСЕРІВ ТЕАТРУ
ЛЯЛЬОК УКРАЇНИ ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ**

Стаття акцентує увагу на новаторському змісті пошуків режисерів театру ляльок України, які творчо опрацьовували традиції народного театру, зокрема, російського театру Петрушки і українського вертепу в останній чверті ХХ століття.

Ключові слова: український вертеп, «Комедія про Петрушку», театр ляльок, режисерські пошуки в театрі ляльок, народний театр ляльок, антиреалістичний театр ляльок, оновлення сценічної мови театру ляльок.

В статье акцентируется внимание на новаторском содержании поисков режиссёров театра кукол Украины, которые творчески обрабатывали традиции народного театра, в частности, российскую «Комедию о Петрушке» и украинский вертеп в последней четверти XX столетия.

Ключевые слова: украинский вертеп, «Комедия о Петрушке», театр кукол, режиссёрские поиски в театре кукол, народный театр кукол, антиреалистический театр кукол, обновление сценического языка театра кукол.

The article focuses on the innovative content of the search directors of Puppet Theater of Ukraine, who creatively reworked the tradition of folk theater, particularly Comedy of Petrushka and Ukrainian nativity scene in the last quarter of the twentieth century.

Key-words: Ukrainian Nativity Scene, «Comedy of Petrushka», the puppet theater, the search in the puppet theater, puppet theater folk, creative puppet theater, renewal of the figurative language in the puppet theater.

Теми народного театру ляльок торкаються в своїх дослідженнях багато вчених, зокрема: Ольга Фрейденберг, Володимир Пропп, Михайло Бахтін, Дмитро Лихачов, Наталя Смирнова, Анна Некрилова, Ірина Уварова, Борис Голдовський (Росія), Генрик Юрковський (Польща), Світлана Смілянська,

Ростислав Коломієць (Україна). Спираючись на їх розробки і на дані української фахової періодики останньої чверті ХХ ст. (статті Світлани Веселки, Майї Гарбузюк, Алли Підлужної), видається можливим не лише відтворити достовірну картину процесів, але й виявити їх новаторський зміст у загальному русі до оновлення виразної мови українського театру ляльок зазначеного періоду.

В 70-х роках минулого століття дещо одноманітна і похмура картина в царині державних театрів ляльок України значно веселішає. Хвиля ентузіазму штовхає на подвиги дедалі більше бійців. Масово починають відкриватися нові театри. Творчо їх очолюють зовсім молоді професіонали – режисери і художники. Штати зазнають припливу акторської молоді, в жорстких лабетах жанрової косності утворюються неабиякі «шпаринки» для відчайдушних спроб мистецької самореалізації. Так починається тривалий процес трансформації й оновлення естетики театру ляльок в Україні.

«Криза натуралізму» на той час вже достатньо визріла в українському театрі ляльок, щоб бути досить безболісно подоланою. І хоча відкриті сутички українських неофітів з «ветеранами ширми» чекають ще попереду, Європа давно просигналізувала про перемогу нових тенденцій у мистецтві. Там: «Зворот до поетичного і антиреалістичного театру ляльок настав відразу по Другій світовій війні, в п'ятдесятих роках. Зі значним запізненням до інших видів мистецтв. То, власне, цей період відтиснув своє тавро на історії театру ляльок двадцятого століття. То, власне, роки п'ятдесяті дали початок великій метаморфозі лялькарства, яка вивела театр ляльок на шлях мистецтва високого льоту»¹.

Процеси подолання вищезгаданої кризи склали кілька умовних етапів – метафоризація сценічного часопростору «закритого прийому», виведення актора з-за ширми у прийомі «відкритому», звернення до епічних театральних форм, в число яких, безперечно, входять старовинні вуличні та обрядові дійства за участю ляльок, та, нарешті, взаємодія на сцені класично-однорідного театру ляльок з театром «живого» актора і театром маски, котра отримала надалі визначення театру ляльок різних засобів виразності, або театру перехідного, «третього» гатунку, чи то жанру (термін «третій жанр» був введений у науковий обіг польським дослідником театру Хенріком Юрковським²).

У загальному руслі пошуків, провідниками революційних перемін на театрі, зокрема, режисерами Маргаретою Нікулеску з Румунії, Яном Вільковським та художником Адамом Кіліаном з Польщі, були використані в побудові нової естетики традиції народного мистецтва і народного театру:

«М. Нікулеску постійно звертається до стилістики народного театру, намагаючись отримати через його наївну метафоричність натхнення для нових пошуків...»³.

Звернення і до фольклорних мотивів (тобто до умовностей пластичних,

образотворчих), і до структур старовинного театру несло в собі зерно здорової альтернативи панівному реалістичному стилю. Обидві тенденції (і «фольклорно-пластична» і «народно-театральна»), що мали багато точок перетину, знайшли своє продовження і в пошуках українських режисерів. Природно, що такі звернення не могли мати однорідного підходу і характеру. Тут слід радше говорити про поступове розгалуження сфери пошуку від достеменної реконструкції до авторської інтерпретації. В чому ж полягав новаторський зміст використання фольклорних форм і дієвих структур народного театру режисерами театру ляльок України, їх нагальна естетична роль та сенс таких творчих пошуків?

1975 року відбувається перший випуск режисерів театру ляльок, підготованих в Україні (Харківський інститут мистецтв ім. І. Котляревського, кафедра театру ляльок, засновник та завідувач кафедри – Віктор Афанасьєв⁴). Випускникам кафедри належить першість у спробі реанімації старовинних дійств, надання їм сучасного звучання.

Такими діями стали «Український вертеп» та «Комедія про Петрушку».

Загальні тенденції молодих режисерів до оновлення театральної мови, що були якраз на часі в середовищі лялькарів $\frac{1}{6}$ планети⁵, знайшли свою певну реалізацію в цих, вже незвичних і призабутих, формах старовинного театру.

Український вертеп. Мабуть, єдиним з професійних лялькарів, хто, на той час, по справжньому гостро і глибоко відчував матеріал, так би мовити, вистраждав його, був головний художник Харківського театру Олексій Щеглов. Ідея відродження в театрі ляльок українського вертепу, була посіяна в його душі ще за часів знаменитого «Межигір'я», де група студентів художньо-керамічного технікуму відтворила старовинне дійство, при цьому осучаснивши його⁶. Через півстоліття (від 1923 року) Олексій Щеглов зумів залучити до втілення задуму Віктора Афанасьєва а той, своєю чергою, довірив студентові п'ятого режисерського курсу кафедри театру ляльок Олександрові Інюточкіну безпосереднє режисерське виконання:

«Саме він (Олексій Щеглов – Я. Г.) «заразив» творчою енергією, – розповідає Інюточкін. – До того ж, наші погляди збіглися – нас приваблювала фольклорна тематика. Завдяки спільній творчості з О.Щегловим у 1975 році і було поставлено мою першу виставу – «Вертеп». Це був захопливий процес створення вертепного світу, очікування дива!»⁷.

«Враховуючи, що вертепна вистава в Харківському театрі мала йти на великій сцені, збільшили вертепний будиночок і ляльки. Всі ролі виконував один актор – Господар вертепу (Г. Стефанов). У виставі брали участь і помічники вертепника – артисти О. Куцик, М. Левченко, О. Рубинський, І. Рабинович і В. Холковська. Вони були у виставі і хором – виконували колядки, і музикантами – за час репетицій навчились грати на народних інструментах (дудці, цимбалах, бубні, барабані)»⁸.

70-ті роки були роками фактичного академізму Харківського театру ляльок⁹. Вертеп же суттєво відрізнявся від вистав реалістичних, через народну традицію сягав глибинних прошарків загальнонародської культури. Особливо показово видається семантика українського вертепу: «Загадкова побудова лялькового театру набуває сенсу в театрі Діоніса (де нижній поверх – для героїв, верхній – для богів), а театр Діоніса багато в чому отримує пояснення через форми «народного», лялькового театру»¹⁰.

Відомо, що вертепна лялька – лялька специфічна, вона здатна рухатися в просторі сцени лише по спеціальних прорізах в «ляльковій» підлозі, в які входив шток, що ним керував лялькою актор. Відійти від наперед означених маршрутів вона не може. Цей схематизм руху накладав відбиток на всю, так би мовити, пластичну поведінку ляльки, надавав їй специфічних ознак умовності та «несправжності», наближував до особливого світу народного сакрального мистецтва. В той самий умовний спосіб були означені в ляльці й інші її характерні риси – умовно-примітивна проробка обличчя, елементів одягу. Не йшлося в такій ляльці про якийсь-то достеменно правдоподібний фізичний рух або дію. Своєрідністю пластики така лялька завдячувала особливому кріпленню – стержневі, або штоку. Він наче був її осовим центром, міцним і непорушним, до якого кріпилися вільно рухомі частини тіла. Лялька кумедно пересувалася ширмою, «телесаючи» ручками і ніжками. Такий характер руху, між тим, допомагав створити вражаючий ефект первісності, глибини сценічного моменту. В руках талановитого актора така лялька вражала. Ще до засилля «єдино вірного» вчення умовно-психологічного, чи то «реалістичного», театру, на початку 1920-х, коли розмаїття творчих методів було нормою мистецького життя, з такою лялькою вміли говорити студенти-художники Межигірського художньо-керамічного технікуму, які тоді ж і створили свій знаменитий «Революційний вертеп»: «Безперечним актором-лідером “Революційного вертепу” став студент училища Цивчинський. “Він знав секрет водіння, – згадував режисер І. Шаховець, – першими рухами ляльки він створював ілюзію, що це – жива істота, а потім раптом кількома характерними, суто ляльковими рухами розкривав цей обман і тим самим досягав потрібного ефекту”»¹¹.

Важливим також є початок, який через вертепну традицію і саме через Вертеп харків'ян, відтворений 1974 року, отримав розвиток ляльки-знака, що відбилося плідними наслідками у виставах пізніших часів та відчутно послабило ставлення до ляльки, виключно, як до імітатора людини. Повне розчинення виконавця і глядача у сакральному дійстві через священні тексти і співи, через ляльки-означення персонажів, конструктивно дуже далекі від можливості наслідувати людину, давало змогу по-новому оцінити сценічну правду поведінки умовних ляльок, їх мистецьку переконливість у, здавалось би, найпримітивніших і ледь вгадуваних, умовних, рухах. Харків'яни зустрілися з непересічним явищем – театром принципово інакших засобів виразності (деякі

типи ляльок, зокрема, вертепної, в театрі ще не застосовувалися), глибокою символікою і метафоричністю фольклорного світу, стихією народної сміхової культури.

Звернення до фольклору і традицій вертепу надалі можна відзначити у однокашника Олександра Інюточкіна Івана Рожка, а саме – в застосуванні вертепних ляльок та семантики вертепного ящика у виставах – не вертепах. І це вже наступний виток розвитку відроджуваної традиції. Так було у виставі «Золоторіг», здійсненій за віршованою казкою Дмитра Павличка «Золоторогий олень» в Івано-Франківському театрі ляльок наприкінці 70-х: «Водночас такий своєрідний прийом дає змогу режисерові максимально використати сценічний простір, вирішити окремі сцени за принципом вертепу (розгорнути дію водночас на двох «поверхах» сценічного візерунка) <...> І. Рожкові вдалося відтворити духовність буття своїх персонажів, їхнє поетичне світовідчуття»¹².

У «Козі-Дерезі» Миколи Лисенка в постановці режисера Леоніда Попова і художника Віктора Козуба (Полтавський обласний театр ляльок, 1990 р.) стихія ярмарку породжує мандрівного Вертепника. Він з'являється посеред розпалу ярмаркових пристрастей і одразу привертає увагу. Фігура Вертепника, Мандрівного Поета, Провидця, що має безліч назв на різних мовах, виникає тепер серед пістрявого світу ярмаркових забав. З'ясовується, що просто забавка в «ярмарок» сама по собі вже й не така цікава, вона швидко набридає, не маючи належного розвитку, перетворюється на низку звичайних побутових чвар. Вертепник пропонує інше, діставши з торби і роздавши ляльки. Ляльки – вертепні, звичайно ж. Їхні рухи обмежені, умовні. Світ казковий, нетутешній, здатні утворити ляльки-артефакти. Кожна лялька має певний секрет. Це – трюк, закладений художником і механіком, але трюк промовистий. Для Зайця, наприклад, це – ноги на осі, що при потребі закручуються шаленим колесом.

Використавши той самий тип вертепної ляльки, але «художньо-модифікувавши» її, режисер Ярослав Грушецький та художник Василь Безуля створили виставу за п'єсами Олександра Олеся «Бабусині пригоди» в Полтавському театрі ляльок 1992 року. Модернізація полягала також у «присвоєнні» персонажеві-ляльці того чи іншого пластичного трюку, метафоризації якоїсь визначної риси певного типажу. Так, голова всюдисущого Лиса, заскоченого зненацька «на гарячому», буквально «йшла обертом».

Мабуть, доречно було б сказати і про івано-франківський доробок тодішнього (1994–1996 рр.) головного режисера театру Дмитра Нуянзіна, який взявся до опанування вертепної ляльки на матеріалі «Коли ще звірі говорили» за Іваном Франком. Замахнувся він – не багато, не мало – на сорок ляльок. Саме стільки персонажів вмістила вистава, вирішена в бароковому настрої. Емоції від сценографічного рішення Миколи Данька штовхали в бік бокачівського «Декамерону», багатством і розкішшю, борджівських покоїв віяло від декора-

цій і костюмів оповідачів... Майданчик для роботи ляльок являв специфічний квадратний екран посеред сцени, ляльки рухалися нижньою долівкою екрана, нагадуючи здаля чи то музичну шкатулку, чи то ярмарковий райок...

До набутків вертепної традиції належить і вистава іванофранківців «Іван Голик» (народна казка в поетично-драматургічній обробці Олександра Кузьміна, постановка Леоніда Попова, художник Микола Данько, Івано-Франківський театр ляльок, 1994 р.). Власне, сценічна установка вистави дещо нагадувала великий вертепний ящик, але не через специфічну семантику вертепу, а здебільшого через використання прийому вертепних ляльок.

«Микола Данько вміє придумати й подати лялькове чудо, як от Кит (в «Іванові Голику»), у череві якого комфортабельно розмістився герой – голаголісінька лялька, весела копія актора-виконавця»¹³.

«Чистою», проте авторською, реконструкцією вертепного дійства виглядає доробок Кримського республіканського театру ляльок «Український вертеп» (1996) у сценічній редакції і постановці Сергія Єфремова (художник – Олександр Рестенко). Виставу, відповідно до традиції, виконує один актор (Олексій Шило). Дійство розігрується при свічках, з використанням духовної музики і традиційних народних текстів.

Грою уяви з історичними реаліями можна було б означити спробу перенесення вертепної семантики на театральну стилізацію з язичницьких часів у «Микиті Кожум'яці» Олександра Олеся в Івано-Франківському театрі ляльок 1997 року режисером Я. Грушецьким та художником Миколою Даньком. На сцені з'являлося щось на кшталт удаваного давньоруського вертепного ящика, хоча більше він нагадував двоповерховий скіфський повіз. І все ж таки, у конструкції візка були збережені семантичні ознаки вертепу. Був поділ на «верх» та «низ». У верхній, «княжій», частині з'являвся сам Князь із Книгинею, у нижній – потвори-степовики, що також втілювали одну з іпостасей міфічного Змія. «Вистави Ярослава, особливо “Микита Кожум'яка”, захоплюють повною свободою стилістичних і жанрових постановочних режисерських рішень. Міра умовності – тип ляльки, її співвідношення з актором, характер символіки, образність – виявлена з граничною чіткістю; у виставах Я. Грушецького якість озоноване художнє повітря. <...> ...молодий режисер розуміє, що в систему ляльок увійшла людина-актор, постійна величина, самостійна значущість, тому велику увагу приділяє майстерності актора, рішуче відкидаючи модні теорії про актора-підмайстра ляльки, віртуоза «водія»¹⁴.

Зовсім інша традиція інтерпретацій вертепних дійств була привнесена в Україну російською художницею і вченим Іриною Уваровою, яка стала, зокрема, автором сценографічної ідеї вистави Кримського республіканського театру ляльок «Бик, Осел та Зірка» М. Баргеньова й А. Усачова режисера Бориса Азарова (художник – Світлана Сафронова, 2000 р.). В цьому своєрідному «вертепному апокрифі» історія народження Христа трепетно і символічно

подається у викладі свійських тварин – перших свідків Народження, зрештою, як подається і моральна проблематика Вчинку. Ідеї І. Уварової неодноразово ще надихатимуть творчі тандеми в Україні, зокрема, Сергія Брижаня та Михайла Ніколаєва у «Відлунні», на несподівані художні втілення різдвяного вертепу.

«Щедрий вечір» режисера Ярослава Грушецького і художника Миколи Данька в Івано-Франківському театрі ляльок, представлений на Міжнародному фестивалі «Різдвяна містерія» в Луцьку 2001 року, з науково-історичної точки зору наче символізував своєрідний місток, що перекидався з часів незапам'ятних до безпосередньо християнських, втілював шлях духовного зростання людства сходинками історично-релігійних епох. Тому народженням Спасителя вистава не починається, як це є у традиційному вертепі, а закінчується. До самого ж священного моменту дія являє «блукання» в попередніх віруваннях і релігіях – від прадавніх космогонічних міфів, розпорошених по колядках і щедрівках, до культів княжих часів та обрядів, які збереглися й по сей день, але мають генезу давнішу від християнської. Куратор фестивалю Лесь Танюк в інтерв'ю обласному радіо зазначав: «І ці ляльки прекрасні, і те, що всі ляльки вищі за людей. І потім, ця фінальна сцена, коли вертеп збудований на сонці, як на гончарному колі світу, то мені здається що режисер – філософ, що він мислить емними сакральними категоріями, а не просто категоріями побуту»¹⁵.

Дослідниця «Майя Гарбузюк позитивною рисою вистави в цілому назвала те, що християнська тематика подається у світлі поганських культів, своїх правитоків: “У виставі прекрасні роботи художника. Глибокі тотемні образи тварин, які налаштовують глядача на те, що зараз він зустрінеться зі своїм предківським позасвідомим пластом”. Ляльки і справді вражаючі: у два людські зрости Коза, Олень і Віл, голови яких виплетені з лози, – це видовище, якому притаманна містична енергія»¹⁶.

«Все почалося з «Вертепу родини Брижанів» (режисер – Сергій Брижань, художник Михайло Ніколаєв, Хмельницький театр ляльок, 1994 р. – Я. Г.) – такий початок був би доречним у висвітленні тривалого і плідного шляху, що його пройшли поруч режисер Сергій Брижань та художник Михайло Ніколаєв з Хмельницького театру ляльок, все глибше занурюючись у потаємні глибини вертепної традиції, відкриваючи з її допомогою, неначе чарівним ключем, нові небачені світи... Сергій Брижань виявився найбільш упертим і послідовним сподвижником «вертепної справи» в 90-х роках. Форма сімейного театру, коли виконавцями сакральних пісень і дійств виявилися, окрім Сергія, ще двоє найближчих людей – донечка Ольга і дружина Наталя, мабуть, найбільш відповідали і формі дійства, і тихій, родинній урочистості свята. Це була перша спроба майбутнього майстра дійти глибинної суті старовинного театру. Сьогодні виставу, якій минає 18 років і яка видозмінювалася за цей час тричі, адаптовано для найменших глядачів без зміни канонічних текстів і співів.

Наступним був «Різдвяний Вертеп» Сергія Брижана і художника Михайла Ніколаєва у виконанні рівнян. Постановка, яка стала культовою без скидок на двозначність вислову. Той випадок, коли компактний за жанром спектакль, який емоційно, власне, не мусив би «переступати» межі вертепного ящика, перетворюється на справжню різдвяну містерію... На це спрацювало, передусім, оформлення, що разюче відкидало звичні стереотипи. На сцені виграла синьо-білими барвами стародавня Іудея. Халдейські костюми з високими шапками. Українські? Єврейські? І чи взагалі вони від світу цього? Коди-загадки Михайла Ніколаєва. Чарівливість таємниць східної пустелі, з безмежним небом і строкатою барвистістю оздоблення ляльок... Дивовижні співи... Трепетність настрою. Глибоке розчинення у священнотворенні. Раптом простір вибухав чотирма фігурами. Танок. Вир. Суфійське вертіння. Халдейські халати і шапки перетворювали фігуру актора на живий купол, що несамовито крутився, розкидаючи довкола бризки стрічок. І знову – тиша. Знову простір зіщулюється до вертепної скриньки. Знову діють лише ляльки. Але ми вже очікуємо веселощів, бо на сцені – шинкарка Хвеська, бо поруч – Запорожець, який просить поцілувати його то в крутий усок, то... в булаву... Цмок! – регоче шинкарка, і булава по-бойовому підіймається... (на мить здалося, що саме так займалася зоря сексуальної революції)...

Хенрік Юрковський у своєму есеї «Постмодернізм і ляльки» влучно говорить про використання режисерами техніки колажу:

«Пошук нових рішень дуже часто означає необхідність створення самостійної організації тексту. <...> Крім того, сучасна адаптація дуже близька за формою до колажу. Це практика видатних світових майстрів. Такі художники, як Гротовський, Брук, Вілсон, komponували свої сценарії з різних текстових матеріалів. Так само вчиняють багато лялькарів, хоча вони й накиннулись би на застосоване щодо їх творчості формулювання «драматургічний колаж». Своєрідним колажем є й зіткнення в одній виставі двох тем, двох паралельних сюжетних ліній, як це ми можемо побачити у творчості Пітера Шумана (Біблія і війна у В'єтнамі, Хресний шлях та історія Сполучених Штатів)»¹⁷.

Так і у виставі Сергія Брижана «Відлуння» злилися дві теми: свято народження Христа з гірким присмаком майбутнього розп'яття і свято народження світу всередині людини – через поезію, через теплий подих на замерзле віконце, через тривожну порожність і тишу московських квартир 30-х... Мовчазними свідками різдвяної зими надворі застигли у вікні (яке у чарівному перетворенні митців перебрало роль священної скриньки) чорно-білі знімки закатованих іродами поетів. Прямо там – у вмістилищі Всесвіту, ближче до Бога, до народженого Христа помістив їх режисер, здійснивши святий і скорботний обряд.

«Крайньою точкою на шкалі авторських інтерпретацій вертепу стала вистава театру ляльок з Хмельницького. В основі вистави – прагнення говорити не

лише “про Різдво”, а й про тих, кому доля дозволила святкувати це велике свято лише глибоко в душі, творячи поезію, що сама стала народженням двадцятого століття. Вірші звучать у довільному виконанні акторів, що розташовуються обабіч сценічного майданчика. А все, що відбувається у центрі, створене і живе за законами поезії, з її парадоксальністю й небуденністю світовідчуття. Зрештою, і не сцена це зовсім, а зимове вікно з двох рам, що його обертають учасники дійства»¹⁸.

«Цей спектакль – найкраще свідчення того, що вічна, мінлива «п'єса-вертеп» існує поза часом і простором і кожен відтинок буття може знайти в ній своє відображення. Здавалося б, несумісні — вертеп і поезія ХХ століття, але в спектаклі це століття розглядається лише як виток історії, виток тієї спіралі, що сягає джерел»¹⁹.

Contra spem spero 37-го року у виставі Сергія Брижаня екстраполоється і на наше сьогодні. Це вирок часу. І нашому, і будь-якому іншому. Вирок Часу взагалі. Десь у віддаленому куточку душі жевріє віра... Але тим очевидніше випирають суворі і похмурі контури країни, якої «під собою ми не чуємо...» Режисер «сміливо і впевнено застосовує елементи естетики постмодернізму на ґрунті національного мистецтва»²⁰.

«Комедія про Петрушку». Повернемося до Харкова середини 70-х. На той час «Основними роботами театру стали “Український вертеп” і “Комедія про Петрушку”, створені учнями В. Афанасьєва під його керівництвом. Це була спроба реконструкції традиційних лялькових вистав»²¹. Режисером «Комедії» Віктор Афанасьєв призначив студента четвертого режисерського курсу Леоніда Попова.

Однак можна припустити, що відновлення це відбулося не лише з музейно-етнографічних чи ідеологічних міркувань, адже якраз естетика балагану посідала в тодішньому середовищі лялькарів особливе місце – це був привід для чергового потужного кроку до театру різних виражальних засобів: «(... теми балагану, його естетики, поезики, семантики були провідними в різноманітних “круглих столах” і лабораторіях того часу). Ідея відродження і переосмислення російського балагану в 60-х – початку 80-х років у театральних колах <...> стала актуальною»²².

Вистава харків'ян якраз, цілком виправдано, й була наближена до балаганної естетики ярмаркового свята-гуляння. «Особливо важливо звернути увагу на те, що російський народний ляльковий театр та його вистави невіддільні від стихії народних свят. Свято було і одним з його джерел, і стихією, і атмосферою, і живильним середовищем, і, нарешті, періодом життя. Бунтарська ж, анархістська суть характеру комедії та її головного героя є природною складовою самого свята, так як стихії свята і бунта тотожні»²³.

Стилізація народної комедії охопила наразі набагато ширше культурне явище – святкову ярмаркову культуру народного гуляння, а ще ширше – народну

сміхову культуру взагалі. Тут були і торговці, і господар ярмаркового балагану і скоморохи на ходулях. Суто комедія була занурена режисером у довколишній вир народного життя.

І все ж, навіть така нешкідлива і, можна з упевненістю сказати, – «причесана» реконструкція несла в собі заряд «інакшості», який, мимохіть, бив по моноліту реалістичної традиції на театрі. Сам спосіб існування лялькового персонажа – використання актором пищика для «озвучки» або спотворення голосу в інший спосіб, постійні зіткнення дерев'яних голівок з відповідним «зрадницьким» стукотом, раптові появи і зникнення ляльок з-під ширми, використання дубців-тріщалок – все мало наголошувати штучний, несправжній характер лялькового персонажа. Навіть більше – така нарочита «несправжність» опосередковано виказувала присутність прихованого за ширмою актора – справжнього суб'єкта творчості, надаючи, таким чином, ляльці функцій об'єкта. А така зміна ролей між актором і лялькою й становила власне суть революційних реформ на театрі ХХ ст.: «Лялькарі почали пошуки нових виразних засобів. У першій фазі спроб і новацій віднайдені засоби доповнювали ляльку, та незабаром їхня тривалість змінила функції ляльки, яка з суб'єкта сценічної дії перетворилася на об'єкт»²⁴. Крім того, відчутна, через заперечення «правдивості» життя ляльки на ширмі (тобто її життєподібності, людинонаслідування), прихована присутність за ширмою актора натякала на прихований зміст комедії, яка, хоча й формально знаходилася в руслі офіційної моралі, водночас цю мораль і заперечувала, адже, по суті, була пародією на саму себе.

Хенрік Юрковський схильний надавати традиційним виставам народного театру в нинішній час (друга пол. ХХ ст. – *Я. Г.*) архаїчного і консервативного забарвлення: «Ще лишилися традиційні театри, такі як сицилійські та бельгійські ляльки або комедії Пульчинелли, Панча і Джуді...»²⁵, адже порівнює він ці старовинні форми з мистецькими процесами у вільній Європі, яка не була засліплена ідеологічними шорами і вже давно освоювала інший, креативний – протилежний «відроджувальному» – полюс мистецтва. Інша справа – поява таких вистав у радянський час в Україні. І закони існування актора з лялькою в такому театрі (те саме стосується і вертепу), і присутність актора на сцені в ролі коментатора-оповідача подій, відтак – певна епічність, тобто відмінна від «соцреалістичної» структура драматургії, та й, зрештою, сам головний герой комедії (на кшталт Запорожця з українського вертепу) з характеристикою, з якою він ніяк не міг би бути зарахований навіть у кандидати до жменьки клішованих образів заідеологізованого «реалістичного» театру тих часів, – все було для нас у новину. Думаю, що поява таких вистав на сцені провідного театру республіки в той час завдячує певній спекуляції на моменті їх «народності» та «музейності», звичайно, це не зменшує заслуги Віктора Афанасьєва, який узяв на себе сміливість їх відтворення. Логічно ж, однак, припустити, що далі стилізованої реконструкції ці вистави на той момент піти не могли. «Страшні»

вони були зовсім не своєю «націоналістичною» спрямованістю (зокрема, «Вертеп», хоча й це не можна геть скидати з рахунків), їх небезпека пролягала на значно глибшому рівні – рівні способу мислення митця і способу втілення творів. Інакший спосіб існування актора, інакша драматургічна структура, інакша система персонажів, нарешті – інакший рівень і характер образності. Для монополії тодішнього панівного стилю в радянському мистецтві художні прийоми, які лежали в основі обох вистав, становили б відчутну небезпеку (що і сталося пізніше), якби постановники були готові вдатися до їх розвитку у власних інтерпретаціях уже тоді.

У виставі Львівського театру ляльок «Пригоди в Царстві Оха» (1993) за п'єсою Олександра Олеса режисер Ярослав Грушецький та художник Ігор Погребняк застосували змішаний прийом. Вони використали петрушкову ляльку для зображення світу буденного, суєтливого, та пластику живої руки в тих частинах вистави, де дія відбувалася в «потойбіччі». Специфіка петрушкової ляльки в тому, що така лялька може органічно існувати лише в притаманній такому типу театрові пластиці – миттєвих з'яв і зникнень на ширмі відповідно до наявності чи відсутності дії (фізичної чи словесної), «автоматизму рухів»²⁶. Конструкція її постанови дуже віддалено нагадує людську. Пряме перенесення людської поведінки на таку ляльку є для останньої вбивчим. Звичайно, що петрушкова лялька завжди застосовувалася радянською театральною системою у виставах-казках, а з часів Сергія Образцова їй нав'язувалася людиноподібна поведінка, та одночасно знищувалася та сама родзинка лялькової пластики, що становила оригінальну сутність театру Петрушки. «Ляльки-петрушки, які він (С. Образцов – Я. Г.) використовував спочатку, вносили певний елемент гротеску, проте він не був достатньо сильним, щоб заперечувати реалізм анімації і те, що йде за ним, – реалізм подій. А реалізм був релігією Образцова протягом усього його творчого життя»²⁷.

Режисер вистави пішов протилежним шляхом. Він, навпаки, спробував адаптувати п'єсу під специфічну пластику петрушкового театру. Для цього велику єдину ширму, що фактично, вже вкотре, мала стати копією драматичної сцени, було умовно розбито на три рівні сегменти, кожен з яких відповідав за розміром традиційній ширмі народного театру і на якому довільно могли уміститися лише дві ляльки (стільки, скільки й було одночасно у правдивого лялькаря, який працював за ширмою один). Персонажі народної казки перетворилися на акторів вуличного театру. Вони з'являлись несподівано на котромусь із сегментів і миттєво зникали, виголосивши текст, щоб ще за якусь мить з'явитися на сегменті іншому. Ефекту «метушливої буденності» засобом старовинного театру було досягнуто.

1995 року Полтавський театр ляльок випускає виставу режисера Ярослава Грушецького та художника Віктора Козуба «Сумна весела казка», яка своєрідно відтворює структуру старовинної «Комедії про Петрушку». В ній, окрім самого

Петрушки, був ще й Музика, навіть два – вони ж виконавці усіх ролей вистави, які, змінюючись почергово перед ширмою, забезпечували постійну присутність людини-коментатора подій на ширмі. Звичайно, п'еса стала значною мірою адаптацією для сучасних дітей і стилізацією під старовинну театральну форму. Герої традиційної комедії були змінені на казкових, які були зрозуміліші дітям. Так, наречена Петрушки, з якою той в оригінальній виставі поводився більш ніж брутально, перетворилася на зачакловану красуню-Принцесу, і, рятуючи її, Петрушка виявляв свої новонабуті і незвичні найшляхетніші якості. Німець у виставі-казці перетворився на підступного Лицаря-суперника, а традиційний Капрал делегував частину своїх рис Бабі Язі. У виставі широко застосовувалися прийоми традиційно «петрушкові», такі як удавана глухота персонажів, орудування дубцем, неочікувані появи і зникнення героїв з-під ширми, інші елементи лялькової ексцентрики. Маючи скерованість на широку дитячу аудиторію, вистава стала своєрідним популяризатором ідей старовинного театру Петрушки. Відтворена того ж року в Івано-Франківському театрі, «Сумна весела казка», разом з виконавицею головної ролі Тетяною Чикіровою здобула таку оцінку Світлани Веселки:

«Її клоунеса (Коломбіна) у «Сумній-веселій казці» – це і мрія, і спогад про Театр, не обтяжений теорією, не спотворений немистецькою суєтністю, розкутий у виявленні прозорих, без комплексів і усмішок, емоцій – імпровізаційний»²⁸.

У середині 90-х до традиційних театрів Пульчинелли, Панча, Петрушки та, трохи новішої, французької традиції театру Гіньоля, який після Великої французької буржуазної революції в XIX ст., як соціальний тип, змінив Полішинеля, звертається Борис Азаров і здійснює реконструкцію цих дійств у одній виставі Кримського республіканського театру ляльок «Петрушка і К^о» з художником Світлоною Сафроною (1997). Відмінною рисою таких театрів (особливо Гіньоля) історично була публіцистично-пародійна злободенність, що зачіпала переважно класові конфлікти. Водночас, нова реконструкція охоплювала значно ширшу географічну територію явищ вуличного театру. Вистава, народжена через окремі мініатюри, наголошувала спільне загальноєвропейське коріння театру Пульчинелли-Панча-Петрушки.

Повертаючись у 1975 рік, до початку традиції відновлення стародавніх народних дійств на сцені сучасного театру ляльок, видається можливим сформулювати головний висновок. І «Український Вертеп», і «Комедія про Петрушку» через свою історично-естетичну природу стали суттєвим кроком українського театру ляльок вбік від реалістичної традиції. Звичайно, далеко не остаточним. Тут слід скоріше говорити про своєрідний парадокс у наслідуванні традицій. Адже обидва режисери-першопрохідці (Олександр Інюточкін та Леонід Попов – *Я. Г.*) були вихованцями реалістичної школи²⁹, тому їх звернення до народного театру не пішли далі більш-менш вдалих реконструкцій. І все ж, важливим був сам імпульс, який отримало українське лялькарство в освоєнні

інших типів театру. Парадокс полягає в тому, що достеменно відтворюючи в спосіб реалістичний традиції нереалістичного театру, молоді постановники, так чи інакше, ці традиції сприйняли і ретранслювали на широкий професійний загал. Тобто покоління режисерів, вихованих на реалістичному театрі, засвоїло традиції інших форм театрального буття через намагання достеменно точно (реалістично) відтворити образ цих явищ на сцені. Пройшовши за чверть століття складний шлях різноманітних перетворень у режисерських прийомах та інтерпретаціях, традиції українського вертепу і російського народного театру Петрушки дали живий і реальний приклад театру антиреалістичного, дали змогу, у підсумку, суттєво оновити виразну мову театру ляльок України. З приводу розвитку вертепної традиції у творчому доробку режисера Сергія Брижаня Ростислав Коломієць зазначає: «Звернімо увагу на те, що змінюються не просто системи ляльководення, спілкування актора з лялькою і глядачами, не тільки природа акторського існування в жанрі і способи вирішення простору. Зазнає разючих змін сама філософія театру ляльок, як особливого способу душевнявлення митця у сучасному світі»³⁰.

¹ Jurkowski H. *Metamorfozy teatru lalek w dwudziestym wieku* / H. Jurkowski – Warszawa : 1999. – S.12.

² Jurkowski H. *Perspektywy rozwoju teatru lalek* // *Teatr Lalek*. – 1966. – nr 37-38. – S. 3.

³ Смирнова Н. 10 очерков о театре «Цендерике» / Н. Смирнова – М. : Искусство, 1979. – С. 212.

⁴ Коломієць Р. Спокуса лялькою, або Невідворотність долі / Р. Коломієць – Хмельницький : Мельник А. А., 2010. – С. 16.

⁵ Там само. – С. 15.

⁶ Голдовский Б. *Энциклопедия куклы* / Б. Голдовский – М. : Время, 2004. – С. 255.

⁷ Прево М. Юбилей Александра Инюточкина // *Вечерний Харьков*. 2007. – 17 окт.

⁸ Голдовский Б., Смелянская С. *Театр кукол Украины* / Б. Голдовский, С. Смелянская – Сан-Франциско : Internationalpress, 1998. – С. 210.

⁹ Там само. – С. 207–208.

¹⁰ Фрейденберг О. Семантика архитектуры вертепного театра // *Декоративное искусство СССР*. – 1978. – № 2 (243). – С. 41.

¹¹ Цит. за: Голдовский Б. Смелянская С. *Театр кукол Украины...* – С. 87.

¹² Медведєва Н. З любов'ю до професії // *Український театр*. – 1982. – № 4 (117).

¹³ Рябокобиленко С. Івано-Франківське капричіо // *Український театр*. – 2000. – № 3–4.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Танюк Л. Інтерв'ю Івано-Франківській обласній телерадіокомпанії «Вежа» // *Радіопередача*. – 2001 19 березня.

¹⁶ Петросаняк Г. Велике плавання малого корабля // *Поступ*. – 2001 – (№ 49) (707).

¹⁷ Юрковский Х. Идеи постмодернизма и куклы // *Экран и сцена*. – 2001. – (№ 48) (618).

- ¹⁸ Гарбузюк М. // Просценіум. – 2003. – № 1.
- ¹⁹ Підлужна А. Відлуння Різдва // Дзеркало тижня. – 2003 (№ 2).
- ²⁰ Цит. за: Коломієць Р. Спокуса лялькою, або Невідворотність долі... – С. 82–83.
- ²¹ Голдовский Б., Смелянская С. Театр кукол Украины... – С. 209.
- ²² Голдовский Б. Российский театр кукол в период постмодерна / Б. Голдовский – М. : 2008. – С. 32.
- ²³ Голдовский Б. История драматургии театра кукол / Б. Голдовский. – М. : 2007. – С. 97.
- ²⁴ Юрковский Х. Идеи постмодернизма и куклы...
- ²⁵ Там само.
- ²⁶ Пропп В. Проблемы комизма и смеха / В. Пропп. – М., 2002. – С. 57.
- ²⁷ Jurkowski H. *Metamorfozy teatru lalek w dwudziestym wieku...* – S. 26.
- ²⁸ Рябокобиленко С. Івано-Франківське капричіо...
- ²⁹ Коломієць Р. Спокуса лялькою, або Невідворотність долі... – С. 62.
- ³⁰ Там само. – С. 83.

ГЛЯДАЧ ЯК СУБ'ЄКТ І ОСОБИСТІТЬ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ

У статті через філософські категорії суб'єкт, суб'єктність і особистість дано характеристику індивіда в театральній культурі. Аналіз суб'єкта як театрального глядача дає нам змогу констатувати вплив театральної культури на суб'єктність глядача і коригування його культурного світогляду, прищепленого засобами масової комунікації. Розглянуто також взаємини маси й індивіда в сфері театральної культури.

Ключові слова: суб'єктність, особистість, глядач, масовий глядач, елітарна культура, масова культура, театр.

В статье через философские категории субъект, субъектность и личность дана характеристика индивида в театральной культуре. Анализ субъекта как театрального зрителя позволяет нам констатировать влияние театральной культуры на субъектность зрителя и корректировку его культурного кругозора, привитого средствами массовой коммуникации. Рассмотрены также взаимоотношения массы и индивида в сфере театральной культуры.

Ключевые слова: субъектность, личность, зритель, массовый зритель, элитарная культура, массовая культура, театр.

The article by philosophical categories subject, subjectivity and identity describes the individual in the theatrical culture. Analysis of the subject as a theatrical audience allows us to ascertain the influence of culture on subjectivity theater audience and adjust his cultural worldview grafted by the media. We also consider the relationship between mass and individual in the field of theatrical culture.

Keywords: subjectivity, identity, audience, mass audience, elite culture and popular culture, theater.

Проблема глядача завжди перебуває в центрі досліджень театру. Це природно, адже театр і глядач нерозривно пов'язані. Кожен глядач – це особистість, суб'єкт творчості й свободи, який здатний перетворювати світ і самого себе. Покликання особистості – побудувати себе, використовуючи культуру як сходинку творчого самовдосконалення. Саме поняття «особистість» («персона»)

походить з театру – спочатку воно означало маску, яку одягав актор в античному театрі.

Згодом поняття «особистість» було введено в філософію і суттєво змінило свій сенс. Людина не є в театрі життям «лицедієм», а покладає на себе певну соціальну роль і пов'язану з цією роллю відповідальність. Особистість унікальна і несе в собі різноманітні свободи і творчість. У ХХ ст. найбільший внесок у розуміння особистості та проблем її буття внесли З. Фрейд, К. Юнг, М. А. Бердяєв, А. Камю, Ж.-П. Сартр, М. Гайдеггер, К. Ясперс, Х. Ортега-і-Гассет, Е. Фромм, М. Бубер та ін.

Ф. Ніцше називав черню і рабами не жебраків, а, навпаки, багатих, які загрузли в пожадливості, розпусті, брехливості та крадівстві: «... чернь зверху, чернь знизу! Що означає сьогодні «бідний» і «багатий»? Цю різницю забув я»¹.

У театральній культурі формується певний тип особистості глядача – еліта.

Слід, однак, уточнити, як поняття еліти вживається в сучасному суспільстві. Є два типи трактування цього поняття:

1) еліта – це привілейований прошарок суспільства, представники якого мають високий соціально-професійний статус.

2) еліта – це прошарок суспільства, що характеризується схильністю до високої форми культури, має максимальну культурну підготовку і потенціал до свідомої оцінки творів культури та їх трансляції в соціокультурне середовище. Як правило, така еліта є «еталонною» у свідомості решти культурного співтовариства, а образ «елітного» суб'єкта та особистості виступає засобом додаткового впливу на оточення.

Ці два визначення не суперечать одне одному і не «накладаються» одне на одне. Еліта, за першим визначенням, у ряді випадків може бути «вихована» в рамках високої культури, але взагалі не може бути культурним еталоном, у той час як еліта другого визначення необов'язково займає високе становище у суспільстві і характеризується високим матеріальним добробутом. Можна визначити еліту через статусність і духовність, але таких глядачів, на жаль, буде не дуже багато і вони не будуть репрезентативні при розгляді цієї теми. Еліта державної влади не обов'язково є культурною, так само як і «чернь» не завжди виявляється відірваною від культури.

У ранньому архаїчному періоді (700 – 570 рр. до н.е.) театр ще не оснастили стабільним культурним панциром. Його паростки майбутньої активної театральної дії – поєднання музики, танцю, пісні, вірша, слова, ще тільки стають концептом, намагаючись знайти стійкість і рівновагу, вибудовуючи оптимальну манеру впливу на глядача і визначаючи дистанцію до себе. У пізній період архаїки (525 – 490 рр. до н.е.) оптимальна дистанція перетворюється в норму і театральні вистави, як спілкування з глядачем, стають каноном.

Якщо раніше стародавній глядач був учасником видовища разом з натовпом, що зібрався навколо мудрості і в ім'я її, заломлюючи крізь призму діалогу

акторів рефлексію по відношенню до себе, то в пізній архаїчний період глядач спостерігав видовище збоку – актори дистанціювалися від глядача. Глядачі перестали брати участь у виставі фізично, але психологічно вони продовжували бути учасниками цього дійства.

Подальше вдосконалення сценічної постановки – зміст гри. Персонаж у виставі не був таким у звичному розумінні цього слова. Радше тут розуміється вихідна семантика слова «персонаж» – *per se* (лат.), що означає «представляти за допомогою себе». Тобто персонажі вистави – маски – не приховують нічого. Їх мета – служити постановці питання. Маски, по ходу гри, імпровізують, створюють сценічний простір думки. Цей простір розмічається концептуальними персонажами і хором, які за розвитком гри народжують сенс.

Майданний театр у давнину висловлював «дух епохи», будучи феноменом маси, культурою натовпу і елементом духовності. Цей театр не ніс культуру в сучасному понятті (поданні), в ньому можна знайти елементи вульгаризму, негативних норм поведінки і вульгарної поведінки самих акторів. Це була культура більшості, це норми та соціальні технології за якими існувало суспільство за винятком окремих його індивідів і груп.

Характеристики культури того часу є не просто феноменом маси, а істинним виразом «духу епохи». Ця культура не тільки культура натовпу, а щось більше, що включає в себе ще й деякі духовні цінності. Фактично, масова культура – це культура більшості, якою жило суспільство в цілому.

Будь-яка культура має певні ідеали, що є у будь-якої форми культури. Ідеалами майданного театру були переважно гедонізм, розваги, позбавлені духовності естетики та інтелекту сюжети п'єс. Аналізуючи масове суспільство, К. Ясперс зводить буття людини до загального, до тривіальності насолоди, і визначає цю людину як виробничу одиницю².

Рівень культурного розвитку глядача (духовного, інтелектуального та естетичного) залежить від самого суспільства в цілому, котре існує в певну історичну епоху. У розвиненому суспільстві інтелектуальний глядач зі своїми запитами, не дозволить театрові відвертої «халтури» – він просто перестане такий театр відвідувати. З іншого боку, надмірна інтелектуалізація відштовхує від театру пересічного глядача.

Було б несправедливим стверджувати, що все суспільство, кожен його член, має єдину систему цінностей, не відміну від інших індивідів, даного соціуму в даному культурному просторі. Кожен індивід має свої цінності, незважаючи на існування в суспільстві загальносоціальних цінностей, які є «загальними» для всіх людей, що становлять певний соціум.

У розвиненому суспільстві розвинена масова культура, розрахована на середню людину, у нерозвиненому, відповідно, низька культура.

На думку Х. Ортеги-і-Гассета, саме «Від середньої людини залежить здоров'я культури – генії, на відміну від нього, розбиваються об моноліт пере-

січності і залишаються незрозумілими і неприйнятими, – а тому важливо якомога вище підняти середній рівень»³. Але завжди є більш високі, ніж середній рівень, запити глядачів, що задовольняють найбільш піднесені потреби, хоч яким би рівнем розвитку суспільство володіло. І лише деякі його члени будуть долучені до цього високого культурного явища. Театр в будь-якому разі завжди є редуцією чогось більш піднесеного, і спрощення далеко не завжди заслуговує докорів. Ми можемо оцінити театральне явище, лише оцінивши розрив між його найнижчим рівнем та рівнем елітарної культури цього часу. Якщо цей розрив занадто великий, то культура має бути оцінюватися низько, якщо ж він мінімальний, то оцінка буде задовільною.

Якщо уявити театр не як одномірне в якісному сенсі явище (низький чи високий), а як синтез різних за своєю якістю явищ, котрі своїм поєднанням утворюють складне тіло вистави, то побачимо, що кожна вистава характеризується своїм рівнем духовності та інтелектуально-естетичною насиченістю.

Спектакль, розрахований на масового, середнього глядача має в основному такі характеристики: орієнтованість на гомогенну, одноманітну аудиторію, опору на ірраціональне і несвідоме, ескапізм⁴, розважальність, текстову доступність, традиційність і консерватизм, оперування середньою мовною нормою, відсутність інших смислів.

Спектакль, розрахований на середнього глядача, можна оцінити, тільки давши оцінку «інтелектуальному, елітарному» спектаклю і побачивши широту розриву між «низом» і «верхом». В одному випадку спектакль виступає протилежністю елітарного, а в іншому він є його копією. До критеріїв, що розділяють спектакль, розрахований на середнього глядача і елітарний можна зарахувати не тільки рівень складності та інтелектуальної глибини, часу життя постановки та естетичної насиченості, оригінальності, а й наявність морального компонента, без якого висока культура не може існувати. Наприклад, те, що в стародавньому театрі вважалося моральним (наявність рабства), в сучасному театрі сприймається як аморальне. Історична рухливість порівняльних рамок нормальності та ненормальності, елітарності та черні, морального й аморального показує нам сходинки інтелектуального розвитку суспільства.

Висока культура, вимагає від глядача відповідного рівня як інтелектуально-го і естетичного, так і морального розвитку. Етичне наповнення, моральні авторитети, наявність норм людського співжиття, збереження честі, апеляція до розуму, здатність мислити самостійно – все це аспекти вимог високої культури.

У радянський період практично вся культура контролювалася державою і представляла собою єдину систему норм, смаків та цінностей. Маючи монополістичне становище і не зустрічаючись з проблематизаційними та опозиційними формами культури, така культура була масовою. Держава не прагнула підтримувати високу культуру. Іноді державній політиці було вигідно лобювати низову культуру, не змушуючи людину мислити і не збуджуючи в ній рефлексивно-критичне мислення.

Елітарна висока культура орієнтована на інновації, рефлексію, а масова – консервативна. Елітарна культура являє собою якусь інтелектуальну гру, а масова апелює лише до емоцій на шкоду раціональності⁵.

Деякі сучасні театральні явища можна зрозуміти без необхідної напруги мислення, деякі складніше піддаються розумінню, і кожне з них вимагає від глядача особливого розвитку суб'єктних якостей⁶ для формування понятійного трактування пропонованих продуктів. Спектакль, розрахований на масового і середнього глядача не передбачає особливої інтелектуально-естетичної підготовки для осмислення його продукту. Зв'язок між повсякденною і спеціалізованою підготовкою глядача (читання спеціальної літератури, театральної критики, регулярне відвідування театрів), здійснюється в основному через середній рівень театральної вистави. Різниця в тому, що перші сприймають тільки сюжет спектаклю, виявляючи відповідні емоції і переживання, а другі – ще й оцінюють гру акторів, роботу режисера, художнє оформлення, можливі експромти та ін.

Середній рівень вистави, шляхом його спрощення, не вихолощуючи смислів, робить його доступнішим для розуміння більшістю, з іншого боку, елітарний глядач відшукує у ньому свої знахідки і елементи естетичного задоволення.

Слід зазначити, що глядач, як суб'єкт театрального процесу, залежить від світу театральної культури, але й театр залежить від суб'єкта. Суб'єкт наділений свободою в побудові власного життя і в стосунках зі світом; адаптуючись до театру, він змінює і перетворює власний внутрішній світ, вносить свій внесок у культуру соціуму, керуючись своїми цінностями, мотивами і цілями.

Театральна культура – складно організоване багатofункціональне соціальне явище, що транслює суспільний досвід, відособлена соціальна реальність, традиції, естетичні смаки, моральні цінності, поведінкові норми і соціальні технології життя.

Таким чином, ми бачимо не тільки односторонній вплив культури на суб'єкт, а й в дуальний характер взаємовідносин людини і культури – не тільки культура формує людину, але існує й зворотний процес.

Якісні зміни і феномен трансформації в театральній культурі задаються тими змінами, що відбуваються (і відбувалися) в суспільстві. Ці зміни характеризують взаємозв'язок між масовим глядачем і театральною культурою.

У психології маса, натовп розглядається як ситуативне утворення, існування якого обмежено тимчасовими рамками (наприклад, футбольні фанати). Це «скупчення людей, не об'єднаних спільністю цілей та єдиною організаційно-рольовою структурою, але пов'язаних між собою загальним центром уваги і емоційним станом»⁷. Люди, які перебувають у натовпі, за твердженням А. П. Назаретяна, переживають еволюційну регресію (шляхом актуалізації нижчих, примітивніших пластів психіки), і у них відбувається стирання індивідуальних відмінностей.

Ми розглядаємо масового глядача в ширшому сенсі. Він виступає не як ситуативне утворення, здатне раптово з'явитися і раптово зникнути, а як явище, що знаходить місце на рівні культурного розвитку, характерного для даного соціуму.

Масовий глядач на стадіоні – це сукупність «міжкультурних одиниць», серед яких можуть бути не тільки вболівальники, а й робітники та науковці, політичні діячі та кримінальні елементи, випадкові люди, між якими може і не бути ніякої інтелектуальної взаємодії.

Масовий глядач у театрі об'єднаний інтелектуальною взаємодією з акторами як змістовно, так і емоційно. При цьому практично виключаються будь-які прямі контакти між глядачами. Відсутність знайомства між людьми не дає приводу говорити про їх відчуженість. Вони пов'язані єдиними естетичними інтересами. Якщо навіть між індивідами, які становлять масу театрального глядача, немає прямих контактів, вони не відчужені один від одного. Загальна культура об'єднує їх на психічному й інтелектуальному рівні. Маса може складатися з індивідуумів, відчужених один від одного через відсутність знайомства, але не відчужених від соціуму.

Численні дослідження маси, показують переважно негативне ставлення авторів до цих явищ. Обігруючи відому фразу про людину, яка бажає хліба і вдовищ, деякі дослідники наділяють такими потребами людину маси, яка являє собою пасивність (безсуб'єктність), завжди була керованою, але при цьому її змушують вірити в свою спонтанність і самоврядність. Вивчення феномена маси – не нова тенденція в науці, маса привертала увагу філософів і раніше. Так, наприклад, Ф. Ніцше вважав, що маса гідна тільки презирства.

У працях Г. Лебона маса наділена схильністю до активних революційних дій на противагу розумовій активності; саме маса, порівняно з варварами, руйнує цивілізації. Маса несвідома, а складові її – люди – позбавлені індивідуальності та висоти інтелектуальних здібностей, але у неї є колективна душа, яка становить деяку єдність спрямованості думок і почуттів. Натовп дуже вразливий і сприйнятливий до навіювання, він нервовий та імпульсивний. Він поважає сильного лідера – тирана – і готовий підкоритися його владі, ввергнути себе в рабство. «Лебоновський» натовп консервативний і відчуває жах до всяких нововведень. Коли цивілізація втрачає свій ідеал, яким були пов'язані всі її представники, вона стає натовпом⁸. Слід зазначити, що наведені висловлювання авторів про масу мають психологічний, а не культурологічний аспект.

Іспанський філософ Х. Ортега-і-Гассет у своїх працях⁹ поділяє суспільство на меншість і масу та зазначає, що масі відповідає пересічна людина. Ця людина має низькі вимоги до самої себе (пливе за течією, не намагаючись себе перерости), уникає будь-якої напруги (на відміну від людини шляхетної), вона не відрізняє себе від інших і не засмучена цим – вона «така, як усі». Х. Ортега в своєму розумінні маси виходив з тієї тимчасової епохи, до якої належав сам.

Психологічно кожна людина відчуває потребу бути відмінною від інших, і багато наших сучасників намагаються тим чи іншим чином відрізнятись – манерою одягатися, художніми чи політичними уподобаннями, але не кожному це вдається. Якщо людина безуспішно прагне бути відмінною від більшості, це ще не означає, що вона дистанціюється від маси та масової культури.

Іноді представники вищого класу відрізняються більш низьким культурним рівнем, ніж вихідці з низів, що свідчить про недоцільність надавати класові, статусу або рівневі доходу характеристику, що вказує на рівень культурного розвитку індивіда. Культурне середовище, з яким індивід найбільш пов'язаний і частиною якого він є, виступає критерієм належності його до тієї чи іншої групи. За допомогою рефлексії та інтерпретації особистість здатна сконструювати свій внутрішній суб'єктивний світ у контексті інформаційних потоків, створюючи не просто внутрішню картину світу, а «Я-концепцію» з безліччю її проявів, об'єктивації в діяльності, спілкуванні, вирішенні життєвих проблем. Масова культура – явище, всередині якого всі ми перебуваємо і реалізуємось як особистості й суб'єкти свого життєвого шляху.

Основний сенс масової культури – гедонізм, розважальний початок, що звільняє людину від тягаря життя, переносить її в гру під назвою віртуалізація. Масова культура не обтяжена складним мислеутворенням і інтерпретаціями, апелює до віянь моди й еталонів споживання, не вимагає роздумів, дає розслабитись, несе в собі привабливі та легко засвоєвані ідеї, завдяки чому і потрапляє до уваги молоді.

Не можна сказати, що масова культура це щось просте, бездуховне, примітивне. Масова культура формує людину натовпу, але не формує еліту. Масовій культурі притаманний не лише руйнівний вплив на суб'єктність індивіда, а й частково творчий, який не дає можливості повною мірою надати масовій культурі негативне значення. Деякі автори вважають, що повинна існувати «серединна» масова культура, яку не можна буде назвати гранично складною, але водночас вона не буде зводитися до примітивізму – вона повинна належати середньому класу зі стійкою системою цінностей (суб'єктною позицією) і з'єднувати людину із справжньою духовною реальністю¹⁰. «Середня» культура, на думку автора, має охоплювати той потік креативних індивідів, який об'єднує людей зі стійким світоглядом і суб'єктністю.

На мою думку, роль «серединної» масової культури успішно виконує театр, правда, не в настільки масовому обсязі. Театр коригує світогляд, естетичні смаки і систему цінностей індивіда, прищеплені масовою культурою, та формує творчого глядача.

У просторі культури вирощується (народжується) певний тип особистості на основі загального історичного минулого, історичної пам'яті, міфології, релігії, сімейних традицій, соціальних технологій існування соціуму та інших факторів, що впливають на формування особистості в культурі.

З іншого боку, особистість впливає на культуру: творить, створює, змінює, відкриває нове в культурі. Без особистості немає культури, бо особистість не тільки рушійна сила і творець культури, а й головна мета її становлення.

Особистість у культурі не просто пристосовується до навколишнього середовища, вона сама створює свій власний внутрішній світ культури. Вона здатна вийти з цього світу, проникнути в інші культури, в чуже духовне життя і визначити своє ставлення до них на основі особистої оцінки і власного досвіду. Це має величезне значення для розуміння і творення власної культури і культури соціуму, оскільки своя культура будується шляхом поєднання двох можливостей – можливості відмежувати себе від іншої культури та можливості відкрити себе в іншій культурі.

¹ Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Книга для всіх і ні для кого / Ф. Ніцше. – Харків : Фоліо, 2001. – С. 325.

² Ясперс К. Влада маси // К. Ясперс, Ж. Бодріяр. Привид наговпу. – М. : Алгоритм, 2007. – С. 10–185.

³ Ортега-и-Гассет Х. Етюди о любви // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Искусство, 1991. – С. 350–433.

⁴ Прагнення особистості піти від дійсності у світ ілюзій, фантазій.

⁵ Попкова Н.В. Техногенні фактори в сучасному культурному розвитку / Н. В. Попкова // Питання культурології 8/2009. – С. 8-12.

⁶ Суб'єктність це характеристика суб'єкта, який «увібрав» у себе всі якості, властиві суб'єктові. Суб'єктність – це якість, похідне від суб'єкта, спосіб реалізації людиною своєї людської сутності та справжності людини як суб'єкта. Якщо відсутня суб'єктність, то відсутня і справжня людина. Суб'єктність – найбільш особистісна характеристика свідомості.

⁷ Назаретян А. П. Психология стихийного массового поведения: Толпа, слухи, политические и рекламные кампании / А. П. Назаретян. – М. : Академия, 2005. – С. 16.

⁸ Лебон Г. Психология народов и масс / Гюстав Лебон. – СПб., 1995. – 316 с.

⁹ Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды. / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Изд. Весь мир, 2000. – С. 43-163; Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Искусство, 1991. – С. 218–260.

¹⁰ Гашкова Е. М. Культура: массовая, традиционная, «серединная» // Русская массовая культура конца XX столетия. Материалы круглого стола. – 4 дек., 2001. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 40-41.

**ДЕРЖАВНА МОНОПОЛІЯ КІНОПРОКАТУ В УКРАЇНІ:
РЕАЛІЗАЦІЯ ТА ВИКЛИКИ (1920-ті рр.)**

У статті досліджується процес реалізації монополії кінопрокату в Україні.

Ключові слова: монополія, прокат, кінофільм, ВУФКУ.

В статье рассматривается процесс реализации монополии кинопроката в Украине.

Ключевые слова: монополия, прокат, кинофильм, ВУФКУ.

In the article examines the process of film distribution monopoly in Ukraine.

Key-words: monopoly, rent, movie, VUFKU.

Дослідження процесу впровадження та реалізації монополії прокату як форми державної політики в галузі кіно 1920-х рр. актуальне не лише з теоретичного погляду (заповнення суттєвої прогалини в історії вітчизняного кінематографа), а й суто практичного – йдеться, насамперед, про використання минулого досвіду в кінопрокатній політиці на нинішньому етапі.

За радянської доби ця тема була, м'яко кажучи, не в пошані, позаяк її дослідникові неможливо були обійти гострі кути доволі непростих стосунків української та російської кінематографій у другій половині 1920-х рр., причиною загострення яких стало «прокатне питання». Відтак нічого дивного, що означена тема досить скромно і «тактовно» відображена в «Історії українського радянського кіно»¹. Натомість більшою об'єктивністю позначена книжка Л. Госейка²; окремі аспекти цієї проблематики порушує в своїй публікації Н. Годун³.

Мета публікації полягає в з'ясуванні причин встановлення державної монополії кінопрокату в УСРР, її реалізації та скасування.

У 1922 р. на зміну Всеукраїнському кінокомітетові прийшло Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ). Йшлося не лише про формальну зміну назви, а насамперед про якісні зрушення в національній кінематографії. Ці зрушення стали наслідком проголошеної навесні 1921 р. X з'їздом РКП(б) нової економічної політики (НЕП), що прийшла на зміну «воєнному комунізмові» та пе-

редбачала заміну продрозкладки продподатком, появу різних форм власності, ринкових відносин та ін.

З проголошенням НЕПу в кінопідприємств виникла надія не лише повернути націоналізоване радянською владою (а то й просто розграбоване) кіномайно, а й організувати кінематографію на приватних засадах – як це було до революції. На тлі загального процесу денационалізації це видавалося не таким уже й утопічним. Та й така практика подекуди частково знаходила своє втілення. Наприклад, у РСФРР, крім державних, функціонували акціонерні, навіть приватні кіноустанови (останні, щоправда, проіснували недовго). Українське кіно також стало полем конфліктів (щоправда, нетривалих) між прихильниками приватної та державної кінематографії.

Певна недосконалість нормативно-правової бази з кінематографії на перших порах давала приватним особам можливість відстоювати права на кіномайно. Цьому сприяло й те, що, незважаючи на проведену націоналізацію кінопромисловості, в приватній власності залишалося чимало стрічок: декому вдалося приховати їх від більшовиків (у надії, що радянська влада – це якесь прикре непорозуміння і незабаром усе повернеться на свої місця), деякі фільми через віддаленість від великих міст не були охоплені націоналізацією, а про деякі в умовах війни просто забули. Вони підлягали націоналізації, але на хвилі НЕПу декому здалося, що приватним особам можна було здійснювати з ними операції купівлі-продажу. Подекуди на бік приватника ставала навіть тогочасна феміда.

Відомий факт, коли в Катеринославі громадянин Саксонський (до речі, колишній співробітник Всеукраїнського кінокомітету) в 1922 р. за 15 млн карбованців придбав кінофільм «Похований живцем». Незабаром про це дізналися працівники Катеринославського окружного відділення ВУФКУ і зажадали негайної передачі стрічки державі, логічно вважаючи, що націоналізація кіно включає можливість операцій купівлі-продажу кіномайна приватними особами. Віддавши картину, Саксонський водночас подав позов до суду про визнання за ним права на власність, оцінивши його в 35 млн крб. Суд задовольнив позов і постановив повернути стрічку власникові, в разі ж невиконання постанови – виплатити громадянину Саксонському 300 млн крб (картина нібито зросла в ціні)⁴.

Після касаційної скарги окружного відділення суд зобов'язав ВУФКУ надати довідку, що засвідчувала б існування державної монополії на володіння кінофільмами. Останнє звернулося до Головного політично-освітнього комітету, в підпорядкуванні якого перебувало, з проханням надіслати телеграму відповідного змісту⁵. «Всеукрфотоправлінню належить монопольне право володіння та експлуатації картин. Приватним особам це заборонено. Картини приватних осіб підлягають вилученню [на] користь управління», – телеграму такого змісту отримав Катеринославський нарсуд⁶. Про остаточне рішення судової

інстанції нічого невідомо. Але відзначимо: такі непорозуміння з приватними особами на ґрунті права власності тривали недовго.

Загалом же нормативно-правова база української кінематографії, що почала створюватися відразу після організації ВУФКУ⁷, жодних підстав на відродження приватного кінематографа на теренах УСРР не дала.

Так, 22 листопада 1922 р. постановою ВУЦВК введено в дію «Кодекс законів про народну освіту». Документ мав на меті об'єднати та систематизувати чинні раніше нормативно-правові норми в освітній галузі, в кінематографії зокрема⁸.

На законодавчому рівні «Кодекс» закріпив монополію держави в галузі кіно. «Кінематографічна справа, – визначав документ, – в усіх стадіях продукції, прокату й демонстрації фільм є монополія держави й перебуває під зарядом та в керуванні Головополітосвіти в особі підпорядкованого їй органу – Фотокінокерування»⁹.

Таке рішення про державну монополію прокату не було випадковим. Створене як госпрозрахункова організація, ВУФКУ не отримало від держави фінансування. Відтак змушене було саме заробляти кошти. І саме державна монополія на прокат була покликана стати тим механізмом, за допомогою якого наповнюватиметься кінобюджет, а відтак розгортатиметься й власне кіновиробництво.

В умовах розрухи кінопрокат для ВУФКУ став фактично єдиним шансом на порятунок. Не маючи коштів на власне кіновиробництво, можна було закупити закордонні чи й інших республік фільми та отримати непогані прибутки від їх прокату (які згодом і спрямовувалися на розвиток національного кіно).

Незважаючи, що монопольне право отримало лише ВУФКУ, прокатом «зацікавилися» різні державні та громадські, навіть не пов'язані з кіно, організації. В такий спосіб і всупереч чинному законодавству вони намагалися покращити своє фінансове становище. Це явище хоча й не набуло масового характеру, але варто згадати про деякі характерні випадки порушення монополії, а також про спонукальні мотиви. Визначальним чинником стала гостра нестача коштів, а звідси – необхідність заробити їх, навіть не завжди законним шляхом.

У 1924 р. від свого Одеського відділу керівництво ВУФКУ отримало інформацію про порушення монополії прокату з боку Міжнародної організації допомоги борцям революції (МОДРу), створеної в 1922 р. рішенням 4-го Конгресу Комінтерну¹⁰. Кіновідомство відразу ж звернулося до Народного комісаріату Робітничо-селянської інспекції (НК РСІ) з рішучим протестом: «Нами отримані відомості, що МОДР, порушуючи кіномонополію України <...>, що складає виняткове право Всеукраїнського фотокіноуправління, самостійно організує в Одесі демонстрування кінофільмів і передбачає операції з прокату. Такі дії протизаконні, неприпустимі і не можуть бути ніяким чином виправдані, навіть з точки зору тієї мети, яку переслідує МОДР. Ці дії неминуче спричинять зрив

культурно-освітньої роботи ВУФКУ й усього господарчого плану <...>. Рішуче протестуючи проти згаданих дій МОДРу, просимо Вас указати йому на всю неприпустимість і протизаконність його дій і зі свого боку вжити залежних від Вас термінових заходів для запобігання подальшій реалізації намічених МОДРОМ незаконних операцій»¹¹. Однак перевірка, здійснена за результатом цього звернення, порушень з боку МОДРу не виявила...¹²

Ще один випадок потенційного порушення монополії ВУФКУ відбувся в 1927 р. з боку Могилів-Подільської окружної інспектури Наркомосу. Очевидно ж, намагаючись організувати власний прокат, і не будучи ознайомленими з тогочасним законодавством, представники згаданої організації нічого кращого, як надіслати 36 кінофільмів до ВУФКУ (аби там визначили їх ідеологічну спрямованість та повернули назад відправникові), не вигадали. Реакція ВУФКУ в особі його комерційного директора Кертеса до Головополітосвіти Наркомосу була передбачуваною: «Беручи на увагу, що демонстрування кінофільмів є монополія ВУФКУ, ми вважаємо зазначене явище за цілком неприпустиме порушення цієї монополії й просимо вас вжити найрішучіших заходів до усунення в майбутньому таких ненормальностей»¹³.

Найбільш гучною справою (як за своїми масштабами, так і наслідками) стало порушення монополії кінопрокату з боку Центральної комісії допомоги дітям (ЦКДД) при ВУЦВК УСРР.

Згадана комісія отримувала кошти не лише з держбюджету, але й від власних підприємств. Причому державне забезпечення було дуже незначним. Так, у 1926 р. на допомогу дітям було спрямовано понад 4 млн крб, з яких частка держави становила лише 350 тис. крб. Решта коштів стала результатом господарчої діяльності ЦКДД. Однак з 1 жовтня 1926 р. ЦВК СРСР податкові пільги, якими користувалася комісія, скасував. Позбувшись значних фінансових надходжень, організація змушена була звернутися до «альтернативних» джерел. Відтак у поле зору потрапив кінопрокат як одна з найбільш прибуткових галузей кінематографії (йшлося, власне, про прокат фільмів у кінотеатрах, орендованих ЦКДД у ВУФКУ). Ще одним спонукальним мотивом самостійно зайнятися цією не зовсім законною справою стали високі ставки прокату фільмів (до 50% від прибутку), що їх встановлювало кіновідомство¹⁴.

Для реалізації своїх намірів Центральна комісія допомоги дітям уклала договори з грузинською та російською кіноорганізаціями на предмет прокату фільмів на території УСРР. З Акціонерним товариством державної кінопромисловості при Наркомосі Грузинської СРР (Держкінпромом Грузії) було укладено два договори – 24 липня 1926 р.¹⁵, та 29 липня 1926 р.¹⁶ з Центральним державним фотокінопідприємством НКО РСФРР (Держкіно) – 7 серпня 1926 р.¹⁷.

Договір від 24 липня 1926 р передбачав такі умови: ЦКДД купує в Держкінпрому Грузії з усіма правами «фірмового ліцензу» на райони УСРР вісім кінокартин терміном на три роки. Сім з восьми запропонованих фільмів були

грузинського виробництва, до того ж, більшість нещодавно зняті: «Сурамська фортеця» (1922), «Вершник із Вайльд-Веста», «Таємниця маяка», «Справа Таріела Мклавадзе», «Кошмари минулого», «Ціною тисяч» (усі – 1925), «Нателла» (1926) і лише один закордонного – «Дім ненависті» (1918, США). Впродовж місяця з дня підписання договору Держкінпром зобов'язувався виготовити на своїй плівці та здати по одній копії картини ЦКДД – за бажанням з українськими чи російськими титрами. За вісім ліцензій ЦКДД сплачувала 40 тис. крб, з яких 8 тис. крб готівкою – при підписанні договору, 7 тис. крб готівкою – при отриманні копій, решта (25 тис. крб) виплачувалася векселями в термін три та чотири місяці. У разі заборони українськими органами цензури фільмів – Держкінпром Грузії здійснював їх заміну рівноцінними за спільною згодою. При порушенні умов договору винна сторона сплачувала іншій неустойку в сумі 4 тис. крб¹⁸.

Усього через кілька днів з Держкінпромом Грузії укладено ще один аналогічний договір, що передбачав закупівлю 25 закордонних фільмів (тридцяти програм, один з фільмів мав шість серій), «трьох додаткових до програм комедій», у тому числі й дореволюційного виробництва¹⁹.

Відповідно до третього договору від 7 серпня 1926 р. ЦКДД зобов'язувалася заплатити за 25 фільмів виробництва Держкіно РСФРР 100 тис. крб. Серед цих фільмів був і знаменитий «Броненосець „Потьомкін“» С. Ейзенштейна. Особливістю договору стало зобов'язання Держкіно не продавати ці кінофільми на територію УСРР²⁰, очевидно ж, і ВУФКУ...

Безперечно, такі кроки грубо порушували державну монополію кінопрокату. Тож реакція кіновідомства не забарилася. За поданням ВУФКУ Велика Президія ВУЦВК 1 вересня 1926 р. ухвалює постанову з означеного питання. Принциповими в документі видаються два моменти. Перший: ВУЦВК відмінняє попередню власну постанову, за якою ЦКДД дозволялося здійснити прокат трьох фільмів (очевидно, скориставшись цією постановою, керівництво ЦКДД і вирішило, не обмежуючись лише трьома фільмами, розпочати масштабну прокатну діяльність). Другий момент: постанова зобов'язала ЦКДД передати прокат наявних фільмів та тих, що мали надійти за згаданими трьома умовами, – до ВУФКУ²¹.

Аби не допустити повторення аналогічних випадків, Наркомюст УСРР 17 вересня 1926 р. надіслав листи з грифом «таємно» до всіх окружних та АМСРР прокурорів. Увага акцентувалася на фактах порушення монополії ВУФКУ в галузі прокату кінокартин та вимагалось неухильно здійснювати нагляд за виконанням на місцях нормативно-правових актів з означеного питання, вживати заходів щодо недопущення демонстрування фільмів без дозволу ВУФКУ та його місцевих органів, а в разі порушення – притягувати винних до відповідальності²².

Зі свого боку керівництво кіновідомства вирішило відреагувати в періодичній пресі. 29 жовтня 1926 р. газета «Харьковский пролетарий» вмістила статтю, підписану Правлінням ВУФКУ та спрямовану проти кінопрокатної діяльності ЦКДД. «І глибоко неправі ті товариші, котрі намагаються прорвати монополію кіноринку, тому що допущення конкуруючих начал на кінематографічному ринку, всупереч загальним правилам, не може привести до добрих результатів; більше того, воно тягне за собою руйнівні наслідки, хоча б тому, що наявність кількох покупців на закордонні картини роздує ціни на них, а, по-друге, кіноорганізації, що займаються виробництвом, будуть позбавлені необхідних засобів на постановку картин», – ішлося в публікації²³.

Аналізуючи придбану ЦКДД кінопродукцію, в статті зауважено, що з усього придбаного лише дві гарних картини («Броненосець „Потьомкін“» та «Бухта смерті») та дві середніх («Абрек Заур» і «Кін») – є найбільш цінними. А загалом із 66 програм лише 50% з великою натяжкою можна випустити на екран, а решту 50% – у кращому разі використати на плівку. Керівництво ВУФКУ висловило й більш жорстку позицію, а саме, що така «знаменна діяльність» ЦКДД не залишиться безкарною і стане предметом розгляду судових інстанцій: «Та й справді, викидати валюту за кордон в обмін на таке жахливе барахло, котре ми навіть за дуже гострої фільмової кризи в цьому році не можемо випустити на екрани (цензура кілька вже переглянутих картин категорично заборонила демонструвати) – хіба це не карний злочин?»²⁴.

Публікація, особливо в частині «знаменної діяльності» та її розгляду судовими органами, викликала невдоволення у керівництва ЦКДД. 19 листопада на адресу Генерального прокурора надішов лист заступника голови ЦКДД Лобанова, який категорично не погодився з таким формулюванням і просив ужити заходів для розслідування цього питання «на предмет притягнення або ЦКДД – „за карний злочин“, на що вказує ВУФКУ, або, навпаки, ВУФКУ – за наклеп та дискредитацію»²⁵.

На прохання Прокуратури УСРР роз'яснити ситуацію з публікацією в «Харьковском пролетарии»²⁶ ВУФКУ надіслало відповідь, де доволі компетентно проаналізувало інші сторони проблеми, пов'язані з прокатною діяльністю ЦКДД. Крім викладених у газетній публікації фактів, увага зверталася на три не менш принципові з практичної точки зору моменти: на реальну можливість одержання картин у потрібній кількості копій, терміни здачі копій та механізми заміни при забороні картин цензурою.

Проблема з кількістю копій виникла внаслідок скорочення до мінімуму загальносоюзного імпорту плівки у 1925–1926 операційному році. Для української кінематографії становище було катастрофічним – майже вся імпортована плівка потрапила до російських кіноорганізацій. Тому жодне придбання фільму не могло відбутися без отримання від продавця твердої гарантії, що він за потреби виготовить необхідну кількість копій на своїй плівці. З досвіду: кіль-

кість копій для території України становила 10 – для кожної стрічки радянського та 5–7 – закордонного виробництва. Менша кількість копій не давала змоги окупити вартість ліцензій і здійснювати нормальне постачання кіномережі²⁷.

Підписані ж угоди хоча й надавали право ЦКДД замовляти потрібну кількість фільмокопій, але в договорі не були прописані гарантії продавця надати цю кількість. Так само, як і не вказано терміни здачі додаткових копій. Коли ж фільм був придбаний лише в одній копії, то фактично жодної прокатної вартості він не мав. Затримка з виготовленням копій тягнула за собою фінансові втрати внаслідок зменшення актуальності, а відповідно й інтересу до фільму.

Особливо нереальною була можливість використання зарубіжних фільмів за другою угодою з Держкінпромом Грузії від 29 липня 1926 р.: стрічки підлягали здачі лише в одній копії, право замовлення додаткових копій (також нічим не підкріплене) передбачалося лише на дев'ять з двадцяти п'яти фільмів²⁸.

Ще одна проблема виникла через заборону українською цензурою демонструвати придбані фільми. Договір з Держкіно РСФРР узагалі не передбачав заміни таких фільмів, хоча, наприклад, стрічка «Дружина голови ревкому» (1925) була заборонена. Договори з Держкінпромом Грузії хоча й передбачали заміни заборонених картин на рівноцінні, але ніякими гарантіями це не було підтверджено, так само, як і не прописано термінів заміни. «Однак заборонено за цими угодами 7 картин. Треба ще зазначити, що під час складання ЦКДД угоди з Держкінпромом на закордонні картини було всім відомо, що у Держкінпрому на заміну заборонених картин жодних інших закордонних картин не мається й не може бути. За таких обставин згоджуватися на якусь проблематичну заміну (замість того, щоб умовити, як звичайно це робиться в нашій практиці і взагалі, щоб виключити заборонені картини з договору з відповідним перерозрахунком) – це значило йти на завідомо нереальні умови, – резонно зауважував у листі від 23 грудня 1926 р. голова Правління ВУФКУ З. Хелмно. – Коли до всього вищенаведеного ще додати, що перші копії деяких картин, зданих Держкінпромом за угодою від 29/VII опинились в зовсім незадовільному стані (через те, що вони пройшли вже до здачі низку екранів), то стане зовсім ясно, що ЦКДД фактично придбала майже одні ліцензи на картини, реалізування яких, за деякими винятками, неможливе через відсутність потрібних копій»²⁹.

Таким чином ВУФКУ, котре за постановою ВУЦВК від 1 вересня 1926 р. стало правонаступником ЦКДД щодо укладених договорів з Держкіно РСФРР та Держкінпромом Грузинської СРР, потрапило в скрутне матеріальне та фінансове становище. І Радкіно (правонаступник Держкіно), і Держкінпром Грузії готові були виготовити необхідну кількість копій. Але в них не було на це плівки, її вони почали вимагати у ВУФКУ. Аби якось вийти зі скрутного становища, керівництво вітчизняного кіновідомства змушене було частину сировини забрати з кіновиробництва. Але й це не вирішувало проблеми кардинально:

плівки вистачило б лише на 2–3 додаткових копії, що в свою чергу давало можливість лише частково компенсувати вартість ліцензій³⁰.

Таким чином, діяльність ЦКДД в галузі прокату була не лише протизаконною, через свою непродуманість вона завдала українській кінематографії значних фінансових і матеріальних збитків.

Важливо відзначити, що порушеннями державної монополії кінопрокату справа не обмежувалася. На ВУФКУ постійно чинився тиск з метою зовсім позбавити його монополії прокату. Однак кіновідомству вдавалося відбиватися від таких зазіхань. Не в останню чергу завдяки підтримці наркома освіти М. Скрипника. Наприклад, 30 січня 1928 р. на першій Всеукраїнській партійній нараді в справах кіно він чітко заявив, що «передати кінопрокат з рук держави до рук різних організацій, профспілок, а також і культурних організацій, це значить позбавитись можливості сконцентрувати вплив на кіно, бо коли справа в руках держави, то помилки легше і ліпше виправляти»³¹.

У скасуванні державної монополії прокату в Україні особливо були зацікавлені російські кіноорганізації. І не випадково: нічим і ніким не обмежений доступ до української кінопрокатної інфраструктури обіцяв їм чималі фінансові надходження. Величезний тиск був з боку Радкіно. Кількарічна «прокатна війна» між ВУФКУ та Радкіно – тема окремого наукового дослідження, тому ми не зупинятимемося на цій темі.

Гостра дискусія з означеного питання розгорнулася на першій Всесоюзній кінопартнараді (Москва, 15–21 березня 1928 р.). Активно наполягав на скасуванні монополії прокату в республіках представник російської акціонерної кіноорганізації «Межрабпом-Русь» Шалито. Він виходив, насамперед, з комерційних інтересів своєї організації, особливостей її функціонування. «Межрабпом-Русь» була чи не єдина в СРСР кіноорганізація, що займалася винятково кіновиробництвом. На відміну від інших, котрі володіли монополією прокату на своїй території (у РСФРР – Радкіно, в УСРР – ВУФКУ) й отримували прибутки, причому не так від прокату фільмів власного виробництва, як від прокату стрічок іноземних та інших республік. Як суто кіновиробнича організація «Межрабпом-Русь» була дуже зацікавлена в розширенні своїх ринків збуту, тобто у скасуванні монополій прокату в республіках. «<...> Потрібно прямо заявити, що нинішня форма монополій окремих республік не дає змоги розвиватися кіновиробництву і, безумовно, звужує ринок», – вважав представник згаданої кіноорганізації³².

Значні претензії були висунуті й щодо ВУФКУ. Так, за фільм «Чотири й п'ять» при собівартості 45 тис. крб. ВУФКУ заплатило «Межрабпому» тільки 4 тис., тобто 8,9%, за «Його призов» – 8,7%, «Ведмеже весілля» – 10,4% від собівартості. В результаті від прокату «Ведмежего весілля» ВУФКУ отримало виборг 80 тис. крб (на 1 травня 1927 р.), а придбало стрічку за 13 тис. крб³³. Можливо, представник «Межрабпому» вважав, що ВУФКУ мало б повністю

оплатити собівартість згаданих фільмів, а не лише ліцензію... Досить дивний підхід.

Висновок категоричний: «потреба створення єдиної прокатної організації для всього Союзу – всесоюзного синдикату. При синдикаті будь-яка кіноорганізація безперешкодно здійснювала б прокат своїх картин по всьому Союзу»³⁴.

У відповідь нарком освіти УСРР М. Скрипник чітко вказав, що в основі виступу представника «Межрабпому» лежать елементарні комерційні інтереси кіноорганізації, яку він представляє. А тому, «намагаючись забезпечити таке становище, щоби його організація найбільш вигідно діяла, висловлюється проти принципу державної монополії в галузі прокату. <...> **Принцип держ-монополії в галузі кінопрокату правильний, і нехай товариші не претендують на те, щоби знову його відкинути. <...> претензії щодо створення командного єдиного центру в Москві <...> необхідно заздалегідь відкинути»³⁵.**

Позиція української делегації була підтримана: в своїй резолюції всесоюзна парткінонарада виступила за збереження наявної в республіках монополії прокату фільмів³⁶. Водночас було визнано за доцільне створення єдиного центру (комітету) з планування прокату³⁷.

Однак менше ніж через два роки права національних республік були грубо проігноровані кремлівським керівництвом. 13 лютого 1930 р. Раднарком СРСР видав постанову «Про утворення загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості». Відбулася централізація кінопромисловості в рамках усього СРСР. В новоутвореному об'єднанні мала бути зосереджена «вся справа виробництва кінофотоапаратури (знімальної, проекційної, світильної та ін.), фотокіноприладдя й матеріалів (плівок, платівок, паперу, фотохімікалій тощо), а також вся справа виробництва кінокартин, їх прокату й експлуатації»³⁸.

Державна монополія прокату, яку на теренах УСРР здійснювало ВУФКУ, була скасована, а саме ВУФКУ вилучено з підпорядкування республіканського Наркомосу та передано до новоутвореного союзного центру.

Та скасуванням державної монополії прокату справа не обмежилася. Союзним центром були знеособлені всі фільми, якими володіло ВУФКУ (в тому числі й зарубіжного виробництва): їх просто вилучили з основного капіталу! Українська кінематографія була позбавлена не тільки монополії прокату, але й власної фільмотеки!

Таким чином, державна монополія кінопрокату, встановлена на території УСРР в 1922 р., зумовлювалася необхідністю захисту власної кінематографії. З цим завданням вона впоралася: кошти, отримані від прокату головним чином закордонних фільмів, стали основним джерелом фінансування розбудови «десятої музи». Тривалий час ВУФКУ вдавалося відстоювати монополію. Однак масштабні процеси уніфікації та централізації, що відбувалися в СРСР на зламі 1920–1930-х рр., унеможливили подальше існування монополії кінопрокату в республіках, як і автономних кінематографій.

¹ Історія українського радянського кіно: 3 т. / АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 1: 1917–1930. – 248 с.

² Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 ; пер. із франц. / Любомир Госейко. – К. : КІНО-КОЛО, 2005. – 463 с.

³ Годун Н. Політико-ідеологічний нагляд за кіно-театральними закладами наприкінці 1920-х – 1930-х рр. / Наталія Годун // Український історичний збірник. – 2011. – Вип. 14. – С. 122–130.

⁴ Кран Э. История одной картины // Фото-Кино. – Харьков, 1922. – №1 [октябрь]. – С. 25.

⁵ Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (далі – ЦДАВО України), ф. 166, оп. 2, спр. 136, арк. 745.

⁶ Там само, арк. 755.

⁷ Докл. див.: Росляк Р. Формування нормативно-правової бази Всеукраїнського фотокіноуправління (1922-1930 рр.) / Р. Росляк // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2012. – № 2 – С. 205–209.

⁸ Про надання чинності Кодексу законів про народну освіту: Постанова Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету від 22 листопада 1922 р. // Збірник узаконень та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – Х., 1922. Відділ перший. – Ч. 49 [19 грудня]. – Ст. 729.

⁹ Кодекс законів про народну освіту // Збірник узаконень та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – Х., 1922. Відділ перший. – Ч. 49 [19 грудня]. – С. 926.

¹⁰ ЦДАВО України, ф. 539, оп. 2, спр. 1076, арк. 85.

¹¹ Там само, арк. 87.

¹² Там само, арк. 85.

¹³ Там само, ф. 166, оп. 6, спр. 1479, арк. 346.

¹⁴ Там само, спр. 560, арк. 40.

¹⁵ Там само, ф. 8, оп. 11, спр. 570, арк. 9–9 зв.

¹⁶ Там само, арк. 6–7.

¹⁷ Там само, арк. 8–8 зв.

¹⁸ Там само, арк. 9–9 зв.

¹⁹ Там само, арк. 6–7.

²⁰ Там само, арк. 8–8 зв.

²¹ Там само, арк. 4.

²² Там само, арк. 5.

²³ Правление ВУФКУ. ВУФКУ и Помдет // Харьковский пролетарий. – Х., 1926. – 29 октября.

²⁴ Там само.

²⁵ ЦДАВО України, ф. 8, оп. 11, спр. 570, арк. 2.

²⁶ Там само, арк. 3.

²⁷ Там само, арк. 11–11 зв.

²⁸ Там само, арк. 12.

²⁹ Там само, арк. 12 зв.

³⁰ Там само, арк. 13.

³¹ Підсумки та перспективи розвитку української кінематографії: Доповідь наркома освіти УСРР тов. М. О. Скрипника // Кіно, 1928. – № 2. – С. 3.

³² Пути кино: Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии ; под ред. Б. С. Ольхового. – М. : Теакинопечать, 1929. – С. 276.

³³ Там само. – С. 277.

³⁴ Там само. – С. 278.

³⁵ Там само. – С. 313–314.

³⁶ Там само. – С. 446.

³⁷ Там само. – С. 447.

³⁸ Про утворення загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості: Постанова Ради Народних Комісарів СРСР від 13 лютого 1930 р. // Збірник законів та наказів Робітничо-Селянського Уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. – Відділ перший. – 1930. – №15 [18 березня]. – Арк. 165.

**МОРСЬКА ТЕМАТИКА У ПРИГОДНИЦЬКОМУ КІНО:
НАДВОДНІ ТА ПІДВОДНІ ЗЙОМКИ У ПРАКТИЦІ
ЯЛТИНСЬКОЇ КІНОСТУДІЇ**

Статтю присвячено спеціальним технологіям, які використовуються під час створення фільмів пригодницького жанру із морською тематикою. На прикладі Ялтинської кіностудії розглядаються такі з них, як надводні та підводні морські зйомки.

Ключові слова: жанр, пригодницьке кіно, морська тематика, кіностудія, технології зйомок.

Статья посвящена специальным технологиям, используемым при создании фильмов на морскую тематику приключенческого жанра. На примере Ялтинской киностудии рассматриваются такие технологии, как надводные и подводные морские съемки.

Ключевые слова: жанр, приключенческий фильм, морская тематика, киностудия, технологии съемок.

The article is devoted to the genre review of action movies of marine theme and its special filming technologies on Yalta Film Studio example. There are marine filming techniques and shooting under the sea in studio specialization.

Key words: genre, action movie, marine theme, studio, filming technique.

«Море – це вічний рух і любов, вічне життя».

Жуль Верн

Звертаючись щоразу до дослідження певного жанру, кінознавець стикається з проблемою визначення власне самого поняття, а також його концепту щодо кінематографічної специфіки. Якщо на фундаментальному рівні категорія жанру залишається невизначеною й ідеалістичною сутністю, то кіно, як окремий вид мистецтва, використовувало це запозичене з літератури поняття неодноразово у своєму практичному сенсі від початку розвитку кінопроцесу. Якщо ж брати до уваги сферу загального вжитку цього терміна, особливо у ігровому виді кінематографу, то тут він скоріше виступає як оціночний фактор для

проведення широкої внутрішньовидової диференціації фільмів. Останні виокремлюються у «жанр» на підставі спільності своїх сюжетів, тем, використаних певних типажів, образів, характерів, і, у свою чергу, за цими ознаками можуть об'єднуватися у менш дрібні підвиди окремого з жанрів. У цьому контексті цікавою є пропозиція британських дослідників Е. Баскомба та Б. Ленгфорда, які припустили ідентифікацію жанрів за притаманними їм певному різновидові «іконографічними» ознаками, здатними характеризувати картину через такі «візуальні особливості», як декорації, костюми, типові фізичні особливості характерів та технології, використані для групи фільмів¹.

Ці іконографічні критерії, на наш погляд, є не лише формальним оцінюванням того чи іншого жанру, а й важливим засобом для вираження суті сюжетної тематики, що її використовує певна жанрова група. Так, завдяки цьому у самому жанрі можливе внутрішнє предметне розгалуження на більш дрібні піджанри.

У цій статті ми звернемося до найбільш красномовного за своєю іконографічною атрибутикою жанру пригодницького кіно. Відносячи його до групи драматичних жанрів, вітчизняні кінознавці та американські дослідники водночас надають цьому суто «дієвому» типу (від англ. «action» – дія) абсолютно практичного значення: він чітко подає необхідну інформацію про фільм, збирає широку аудиторію глядачів і у цьому сам екшн передбачає масовий, а, звідси і комерційний, успіх протягом доволі тривалого часу². Проте, на нашу думку, правильною є й інша оцінка кінознавця Л. Джанетті, яка стверджує: «Кожен фільм є унікальним, несхожим на інші, навіть якщо й має особливі жанрові риси»³.

Повертаючись до характерних особливостей зазначимо, що пригодницьке кіно, як правило, має невибагливий сюжет з нестримним розгортанням дії у вигляді перегонів, порятунків, сутичок тощо. Такий ритм може претендувати на об'єднання у фільмі і багатьох різножанрових елементів мелодрами, комедії, бойовика, трилера, історичної костюмованої постановки, проте вони ніколи не перестануть відігравати тут другорядну роль, оскільки динаміка дії у екшні вирішує усе. Його внутрішньожанрову диференціацію можуть спричинити окреме місце дії, що відбувається (Дикий Захід для вестерну, космічні обрії для фантастики, вигаданий світ для фентезі), чи час (історичне або футуристичне розгортання сюжету), чи образ головного героя (шпигунське кіно, т. зв. фільми плаща та шпаги). Проте усі ці рамки між піджанрами настільки хиткі та умовні, як в цілому існування самих замкнутих видів жанрів, що синтетична природа пригодницького фільму змушує нас звернутися скоріше до тематики, відображеної в низці схожих між собою фільмів.

Замальовки на тему моря завжди тривожили уяву митців. Незвідана стихія, таємнича і водночас прекрасна, вона надихала на створення геніальних художніх шедеврів. З іншого боку, море тривалий час залишалося однією зі

сфер життя та комунікації, у який спосіб світ відкривав себе, пізнавав нові культури та народи. Морські подорожі та відкриття позначили цілу історичну епоху, яку не могла не відобразити література. На її сторінках тема моря з'являється досить давно (згадаймо міф про подорож давньогрецького героя Ясона та аргонавтів, поему Гомера «Одіссея» про морські пригоди царя Ітаки). З часів романтизму бачимо, як образ мандрівника, мореплавця, шукача пригод постійно збагачував скарбницю світової художньої літератури творами, Даніеля Дефо, Фенімора Купера, Жуля Верна, Джека Лондона та ін. А з появою у XVII ст. біографічного твору «Пірати Америки» автора під псевдонімом А. О. Ексквемелін, вже інший образ моряка, більш суперечливий та претензійний, не сходить зі сторінок «піратських» романів Роберта Льюїса Стівенсона, Рафаеля Сабатіні, Емілію Сальгарі.

На екрані морська тематика з'являється не одразу, проте із розвитком кінематографічних можливостей море потрапляє все частіше до кадру: море, як головний герой, море, як декорація, море, як оповідач, який зможе зацікавити публіку, заволодіти її увагою і відчуттями, як океанські хвилі захоплюють у полон сотні мандруючих кораблів. «Морські пригодницькі фільми» поступово починають з'являтися у доробку найвідоміших світових режисерів та акторів кіно. Останні, попри свою зіркову привабливість (чи непривабливість), поєднуючи різні риси характеру, створюють унікальний образ головного персонажа морських пригод – скептичного, іронічного, витриманого, рішучого та сміливого, якого бентежать внутрішні протиріччя, такі ж непримиренні, як і стихія, що оточує його. Море «перевиховує» героя, оскільки, залишаючись сам на сам, людина неминуче вступає у конфлікт із непереможною природою.

Першою «морською стрічкою» прийнято вважати «Чорного пірата» (1926) за участю Дугласа Фербенкса, і хоча інші спроби до цього мали місце, цей фільм з-поміж них справді відповідав тому жанрові пригодницького кіно, про який ідеться. Надалі, аж до 50-х рр. XX ст. мода на фільми про морські пригоди просто захоплює Голлівуд. Найпомітнішими з них варто назвати художні картини двох відомих режисерів – Майкла Кертіца («Капітан Блад» – 1935, «Морський яструб» – 1940, «Морський вовк» – 1941) та Рауля Волша («Капітан Гораціо» – 1951, «Увесь світ в його руках», «Пірат «Чорна Борода», обидва – 1952 та «Морські дияволи» – 1953). У «піратському циклі» Кертіца зробив свою кар'єру прекрасний актор Еррол Флінн – найкращий пірат, Дон Жуан та Робін Гуд голлівудських фільмів. А Грегорі Пек, з'явившись у фільмах Р. Волша, надалі зміг утілити образ одержимого капітана у «Мобі Діку» (1956, реж. Дж. Х'юстон), який став еталоном «морського вовка» у світовому кінематографі. Окрім них, найзнаменитіші голлівудські зірки – від Кларка Гейбла у «Заколоті на Баунті» (1935, реж. Ф. Ллойд) до Джонні Деппа у «Піратах Карибського моря» (2003, 2006, 2007, реж. Г. Вербінський) – завжди не минали нагоди приміряти на себе мундир гардемарина чи піратський капелюх для участі у цікавій

та яскравій постановці. Час від часу ажіотаж на подібні стрічки у голлівудських продюсерів та режисерів спадав, особливо зважаючи на той досвід, що саме фільми про кораблі та море – від «Морського яструба» (1924) Ф. Ллойда до оскароносного «Володаря морів: На краю землі» (2003) П. Віра та нещодавньої прем'єри «Пірати Карибського моря: На дивних берегах» (2011) Р. Маршалла – виявляються найдорожчими і тому завжди ризикованими для творців. Проте чи слід казати, що масштаб та успіх картин про морські та піратські пригоди здатні збирати разом і ряд престижних нагород та премій, і схвалення глядацької аудиторії.

Досвід однієї окремої кіностудії демонструє, наскільки жанр пригод не втрачав своєї популярності серед кінематографістів аж до сьогодні, проте на прикладі іноземного кінематографа фактично важко підтвердити наведені вище «іконографічні» ознаки художніх фільмів пригодницького характеру на морську тему. Тому авторка статті свідомо звертається до вітчизняного кінопроцесу, де створення подібних стрічок теж мало місце. Вітчизняне кінознавство ще мало звертало увагу на жанр т. зв. кіномариністики у кіно, хоча, з практичного боку, унікальні технології, які застосовувались у виробництві фільмів такої означеної спрямованості змогли зробити Ялтинську кіностудію періоду її розквіту в 1970–1990 рр. одним з визнаних міжнародних «центрів морських зйомок» поруч із Мальєю та Мексикою. Навіть до припинення кіновиробництва на кіностудії у 2010 році деякі режисери продовжували залучати її досвід у своїх проектах.

Унікальна природа Кримського півострова завжди приваблювала кінематографістів як з естетичного, так і з практичного боку. Нагадаємо, що саме ця обставина наштовхнула російського кінопродюсера О. О. Ханжонкова на думку створити тут у 1917 р. потужну кіновиробничу базу, першочергово орієнтовану на виробництво зйомок фільмів з використанням кримської природи, у тому числі і морської. Як свідчать кінознавці вітчизняного кіно дореволюційного періоду, Ханжонков приїжджав до Криму, щоб відзняти потрібні кадри «історичних місць» та «морських баталій» для спільної з режисером В. Гончаровим картини «Оборона Севастополя» (1911). Проте із подальшим припливом до чорноморського узбережжя російських та зарубіжних кінематографістів, гармонійність натурних локацій краю доповнювалась професійним досвідом кінофабрики у Ялті, яка почала спеціалізуватися на оригінальному видіві зйомок – надводних та підводних.

Серед найперших таких спроб слід назвати натурні морські зйомки фільмів режисера В. П. Вайнштока – «Діти капітана Гранта» (1936) та «Острів скарбів» (1938), експеримент із підводних зйомок під час картини «Загибель «Орла»» (1941, реж. В. Журавльов), постановчі кадри кінодилогії М. І. Ромма «Адмірал Ушаков» та «Кораблі штурмують bastiони» (обидва – 1953 р). Із входом Кримської області до складу Української РСР та реорганізацією кінофабрики у Ял-

тинську кіностудію художніх фільмів при Міністерстві культури УРСР (січень, 1957)⁴ серед завдання виробництва власних художніх фільмів молоді режисери також звертаються до тематики морського кіно. Особливо помітними є роботи Олександра Курочкіна – «Та, що обганяє вітер» (1958) та «Капітани блакитної лагуни» (1962), а також «Іду до вас» («Сигнал лиха») В. Павловського. Проте коли до бухти Ласпі приїжджає знімальна команда стрічки «Людина-амфібія» (1961, реж. Г. Казанський та В. Чеботарьов), цілковито пригодницького фільму, за словами одного із постановників, зйомки у цьому жанрові буквально сколихнули вітчизняний кінематограф. Оператор Е. Розовський згадує: «Але коли 1961 року картина вийшла на екран, стільки неприємностей було! Критики збунтувалися: третьосортний жанр, не можна шкодити високому смакові радянського глядача жанром пригодницького фільму <...>. Тільки через три роки, коли фільм зібрав 100 мільйонів глядачів, стали говорити про доцільність цього жанру, а картина отримала право на існування»⁵.

Так Радянський Союз долучився до сфери розважального масового, комерційного кінематографа, який упевнено підкорив собі всю Америку та почав впливати на європейських кіновиробників. Підвищений раптово інтерес радянських режисерів та сценаристів до пригодницького, у тому числі й морського, кіно вимагав правильного вибору як природних локацій, так і спеціалістів із оригінальних постановок і декорацій. Ялтинська кіностудія на той час мала і те, й інше, до того ж, як уже зазначалося, в її активі вже були проекти над виробництвом кінофільмів, дія яких відбувалась чи на березі моря, чи на різноманітних кораблях, чи під водою.

Технології надводних зйомок на сучасних суднах не становили особливих виробничих чи технічних труднощів для працівників студії, на відміну від фільмів за участю старовинного вітрильного корабля. Створення каравели, галеона, бригантини, фрегата, барка чи лінійного корабля вимагало не лише поєднання секретів кораблебудування тих часів разом із сучасними технологіями виробництва, а й копітких декораційних робіт та фахівців із навігації вітрильного судна.

За останні сорок років свого існування (1970–2000 рр.) Ялтинська кіностудія розробила не лише оригінальні конструкції вітрильників, а й освоїла унікальні техніки із будівництва плавучих декорацій кораблів різних стилів та епох. І на самому початку цього процесу, у 1970 р. під час старту виробництва чергової екранізації роману Р. Л. Стівенсона «Острів скарбів» (реж. Є. Фрідман), ялтинські працівники вдалися до найбільш традиційного способу будівництва корабля: від кіля до клотика. Ігрове судно «Hispaniola» звели на корпусі вантажного вітрильника, проте роботи з переоснащення старого судна та виготовлення рангоуту, такелажу і вітрил, зайняли майже рік. Однак дивовижна бригантина XVII ст. по завершенню будівництва встигла не лише взяти участь у фільмі «Острів скарбів», а й з'явитись ще у двох фільмах – «Русалкові міли-

ни» (реж. О. Неуланд, виробництво Таллінфільм) та «Життя і дивовижні пригоди Робінзона Крузо» (реж. С. Говорухін, виробництво Одеської кіностудії) (обидва зняті 1971 р.). За своєю красою ігровий корабель не поступався ще одному знаменитому кінокораблеві «Нептун» з «Піратів» (1986) режисера Р. Поланського. У наш час обидва ці вітрильники є гордістю своїх приморських міст – Ялти та Канн.

Оскільки будівництво ігрового судна у натуральну величину супроводжувалося складними масштабними роботами з оснащення, потребуючи додаткового фінансування, а головне – часу, інженери-корабельники з Ялтинської кіностудії вирішили вдатися до іншого способу: будувати не копії старовинних вітрильних суден, а їх плавдекорації. Цей спосіб цілком виправдав себе у подальшій роботі над складними постановочними проектами із морськими зйомками.

Після ще однієї «традиційної» невеликої дерев'яної шхуни «Победа» («... беда»), з фільму «Нові пригоди капітана Врунгеля» (1978, реж. Г. Васильєв), експедиційний шлюп «Восток» збудували вже на корпусі механічного корабля для зйомок у картині «Мандрівник» (1987, реж. М. Ведишев), яка розповідала про навколосвітню подорож Ф. Ф. Беллінгаузена у 1819–1821 рр. до південних льодовитих морів. Для декорації був збережений увесь машинний відділ сучасного судна та внутрішній сталевий корпус, тоді як дерев'яний корпус та розвинутий рангоут з вітрилами створили відповідно до умов тогочасних креслень. До того ж для цього корабля інженери студії, зважаючи на можливості кінематографічної оптики, вирішили будувати шлюп у пропорціях 3:4 натуральної величини. До речі, такого ж рішення дотримувався і американський режисер Джеймс Кемерон, коли для зйомок «Титаніка» (1997) замовив зменшену кінокопію пасажирського лайнера.

Унікальне поєднання сучасних технічних можливостей судна та зовнішньо-декораційних робіт щодо вимог картини зробило із шлюпа «Восток» справжню корабельну «кінозірку». Вітчизняні та зарубіжні кінематографісти направляли замовлення на залучення до спільних проектів історичних та пригодницьких стрічок цього кінокорабля («Бранець Європи» (Польща, 1988, реж. Є. Кавалєрович), «Царське полювання» (кіностудія «Ленфільм», 1989, реж. В. Мельников), «Вогняні барабани» (Марокко, 1989, реж. С. Бен Барка), «Серця трьох» (кіностудія ім. О. Довженка, 1991–92, реж. В. Попков), «Сни про Росію» (Японія, 1992, реж. Дз. Сато), «В імперії орлів» (Німеччина, 1992, реж. Д. Скотт), «Геллі і Нок» (кіностудія ім. О. Довженка, 1995, реж. В. Ілленко), «Роксолана» (кіностудія «Укртелефільм», 1995, реж. Б. Небієрідзе).

Особливо слід відзначити два спільних проекти кіностудії Ялтафільм із Францією. Продюсер паризької кінофірми FSP Луї Мальон у 1989 р. спеціально приїхав до Ялти із побажанням зняти тут наступного року одразу два фільми на морську тематику. У своїй бесіді із художником-постановником обох проектів В. П. Павлотосом француз зізнався: «Я зовсім випадково дізнався про

вашу студію Ялтафільм і про те, що ви маєте справу із морським кінематографом, маючи старовинні вітрильники. <...> Те, що я побачив, приємно вразило мене. І я вирішив, що з вами можна мати справу...»⁶. Для «Одіссеї капітана Блада» (реж. А. Праченко) та «Віку просвітництва» (реж. У. Солас), зйомки яких розпочались у 1990 р., було не тільки знову переобладнано плавдекорацію «Восток» (на цей раз у фрегат під назвою «Arabella»), а й збудовано ще один кінокорабель – галеон «La Foudre» (пізніше перейменований на «Запад») – у вже перевірений спосіб.

Окрім унікальних технік із будівництва та переоснащення кінокораблів, працівники студії виконували ряд інших, не менш складних і професійних робіт. Нерідко знімальні групи замовляли на студії декораційні споруди вітрильних кораблів, нерухомих, збудованих на березі чи іншому місці, з видом на море. Ці декорації могли розміщуватися на дерев'яному чи металевому каркасі або на великій платформі, яка розгойдувалася в такт хвилям чи під час шторму. Загалом так імітувалася корабельна атмосфера при зйомках окремо збудованих інтер'єрів трюмів, кубрика, кают. Частіше спеціалістам доводилося застосовувати метод, коли цілий фрагмент корабля (різного розміру) чи навіть його половина будувалися на морському понтоні. Такий понтон міг бути встановлений у будь-якій точці берега з видом на обраний пейзаж або ж буксируватися судном для забезпечення рухливої зйомки. Усе це значно спрощувало процес зйомок фільмів, які потребували за сюжетом наявності великої кількості кораблів.

Серед унікальних природних пейзажів, що могли з легкістю нагадати той чи інший ландшафт будь-якого куточка світу, руками майстрів створювалися і масштабні декорації приморських міст із фортечними спорудами, причалами, будівлями тієї чи іншої епохи та країни (наприклад, гаїтянська «Набережна Порт-о-Пренс» для «Віку просвітництва», порт «Дерев'яний Охотськ» XVIII ст. для «Снів про Росію», «Портова вуличка Гонконгу» для «Пасажирки»).

У наступному проєкті «Імперія піратів» (1992, реж. Г. Гярдюшан) на Ялтинській кіностудії випробували роботу щойно створеної макетної ділянки для будівництва «цілої флотилії» з моделей вітрильників для зйомок батальних двобоїв часів XVI ст. Самі комбіновані зйомки відбувалися у справжньому морі. Це значно обмежувало виробничі можливості, оскільки для подібних кадрів потрібні були не натуральні, а «масштабні» хвилі, відповідні до макетів, штучне хвилювання води та спеціальні красвиди для правдоподібності. Така можливість випала на долю макетного цеху, коли у 1997 р. був збудований спеціальний басейн для комбінованих зйомок на воді під час роботи над британським проєктом «Горнбλου» (1997, реж. Е. Грив) – про пригоди вигаданого офіцера Королівського Британського флоту, прототипами якого стали англійський офіцер Томас Кохрейн та англійський адмірал Горацио Нельсон.

Це була велика конструкція площею 700 м², розташована на Полікуровському пагорбі (територія Ялтинської кіностудії) і обернена фронтом перекату води

на південь, у бік відкритого моря. Витриманий гідрорівень у басейні забезпечував гарне злиття поверхні басейну із морським горизонтом, створюючи ілюзію органічної частини поверхні моря.

Окрім цього, студія, що добре спеціалізувалася на комплексі водозбірних та вітродуйних агрегатів для зйомок розхвильованого моря чи штормової негоди на борту плавдекорації, також оснастила басейн електромеханічними хвилеутворювачами, які могли створювати «масштабні хвилі» потрібної амплітуди та висоти, та вітродуйними установками різної потужності. Макети кораблів, які спускалися до басейну, були повністю оснащені рангоутом, такелажем, вітрильним спорядженням, піротехнікою корабельних гармат, засобами дистанційного радіокерування.

Серед останніх проектів у ялтинському басейні проводилися комбіновані зйомки для українського телесеріалу «Роксолана», складні кадри морського урагану для фільму «Та, що біжить по хвилях» (2007, реж. В. Пендраковський), сцени протистояння шторму військового корабля «Смелый» з художнього фільму «Пасажирка» (2008, реж. С. Говорухін).

У період свого розквіту на кіностудію регулярно надходили заявки на виробництво і іншої форми морських зйомок, а саме під водою, хоча підводна апаратура та водолазні кадри з'явилися лише у 1973 р. До того часу фільм долучався до таємничого світу глибин моря та океану через унікальний знімальний басейн із обладнаними майданчиками та шахтами для зйомок під водою. У такий спосіб у 1940 р. була відзнята значна частина підводних кадрів для стрічки В. Журавльова «Загибель "Орла"» (1941). На дні басейна споруджувалася декорація затопленого корабля, а потім його наповнювали морською водою. Зйомки проводилися без якихось спеціально обладнаних герметизованих камер, і епізоди знімали крізь скляні ілюмінатори шахт басейну. Ми вже згадували, який внесок для морського кіно зробили творці фільму «Людина-амфібія», але слід зазначити, що це був і перший радянський фільм, знятий під водою у натурних умовах.

Досліди кінематографістів над удосконаленням цього особливого виду знімальних робіт не припинялися, особливо цьому сприяла популярність та визнання фільмів про підводний світ Жака Іва Кусто. У 1972 р. на Ялтинській кіностудії була створена власна конструкторська група з розробки підводної техніки на чолі із на той час головним інженером студії В. В. Чаадаєвим. Водночас на студії провадилась підготовка водолазних кадрів, група кінооператорів, асистентів, механіків знімальної техніки. Робота, таким чином, велась у всіх напрямках.

Перші результати цього процесу були втілені на зйомках підводних кадрів «Засекреченого міста» (1973, реж. М. Юзовський), які проходили з використанням зразка кінознімального герметичного боксу для камери. Основним кінооператором робіт став Г. І. Зеленін, який із цього часу був провідним спе-

ціалістом підводної групи і який зробив значний внесок для розвитку зйомок під водою у вітчизняному кінематографі. З 1977 р. водолазним спеціалістом на Ялтинському філіалі кіностудії ім. М. Горького вважався глибоководник В. Г. Карпичев, який став, у свою чергу, незмінним керівником водолазних робіт усіх без винятку кінознімальних проектів.

Потреба у проведенні кінозйомок під водою серед кінематографістів була значною, і, щоб покращити технічні можливості студії, потрібна була підтримка з боку центральних установ. Так, зважаючи на постійні звернення працівників студії, в Ялті у 80-х рр. на основі вже існуючого технічного комплексу було вирішено організувати Центральну базу підводних зйомок Держкіно СРСР. Таким чином, Ялтинська кіностудія ставала базовою для усього радянського підводного кінематографа.

Виробничий досвід тривав за рахунок складних постановочних кадрів для різноманітних стрічок. Після дивовижних підводних декорацій та зйомок фільму «Русалонька» (1975, реж. В. Бичков), спеціалісти із підводних зйомок змогли створити унікальні підводні кадри у вітчизняній кінофантастиці. При підготовці наступного проекту «Акванавти» (1979, реж. І. Вознесенський) вперше були встановлені складні динамічні декораційні споруди на морському дні і вперше на ньому стояв на глибині 8 м спеціальний відсік для кінооператорів, які могли годинами проводити підводні комбіновані зйомки. У цьому ж фільмі вперше в радянському кінематографі під водою скеровувався величезний механічний бутафорський скат. Творці фільму старанно намагались відтворити ту ж саму кінематику та гідравліку «живої» гігантської акули з «Щелеп» (1975) Стівена Спілберга.

Особливого революційного досягнення ялтинські спеціалісти досягли під час проекту фантастичного фільму «Крізь терни до зірок» (1980–1981) режисера Р. Вікторова. У роботі над проектом було вирішено змінити ефект «космічної» невагомості з використанням альпіністської техніки (використаної у стрічці «Москва–Кассіопея» (1971–1972)) на досягнення цього ж прийому у водному середовищі. На цей дослід творців фільму наштовхнули підводні зйомки у кіноказці «Русалонька», де техніка зафіксувала тендітний, невагомий танок русалок на тлі морської безодні. Тільки тепер на морському дні оператори із «боксованою» камерою та герметичними освітлювачами успішно імітували у кадрі невагомість «космонавтів» та «астронавтів», досягаючи абсолютної природності їх рухів у воді.

На відміну від зарубіжного кінематографа, що був у змозі витратити великі кошти на «спецефекти», усі ці унікальні технології були створені місцевими спеціалістами-ентузіастами. «Окрім всього арсеналу класичних способів та прийомів, наші комбінатори розроблювали та застосовували незліченну кількість «вігадок», багато з яких були справжніми відкриттями із різних галузей знань: до справи залучались і географічні особливості певних регіонів, і <...>

усіякі фізичні та оптичні парадокси», – зазначав оператор підводних зйомок В. Зеленін⁷. Завдяки подібним дослідям та експериментам, що мали високий технічний рівень, Ялтинська кіностудія аж до часів розпаду Радянського Союзу встигла провести знімальні роботи під водою для понад 70-ти фільмів як радянського виробництва, так і для кінематографістів з-за кордону. На відміну від зростаючої популярності морських зйомок на воді, підводні технології студії майже припинились, здебільшого через припинення фінансування державою.

Продюсер Л. Мальон визначив внесок Ялтинської кіностудії словами: «Ваша студія Ялтафільм має власну «нішу» у європейському кінематографі»⁸, і це значення важко переоцінити. Доробок однієї цієї студії вже красномовно свідчить про те, що інтерес до окремих типів пригодницького жанру з боку кінематографістів претендує на затвердження особливого місця фільмів на морську тематику у досліджуваній внутрішньожанровій диференціації. Особливі технології надводних та підводних зйомок, застосовані працівниками кіностудії та кінематографістами у низці знімальних проєктів, наголошують правильність судження щодо характерних «іконографічних» особливостей певних жанрів. Якщо брати до уваги той факт, що стандартизацію, повторюваність певних зразків у кіно можна асоціювати із жанровістю, то, на нашу думку, глибший аналіз групи морських пригодницьких фільмів може слугувати основою як для подальших теоретичних розробок, так і для практичного значення обраного напрямку дослідження.

¹ Langford B. Film Genre. Hollywood and Beyond / B. Langford. – Edinburgh : Edinburgh University Press Ltd, 2005. – P. 13.

² Gianetti L. Understanding Movies / L. Gianetti. – New Jersey : Case Western Reserve University, 2007. – P. 395.

³ Там само. – P. 396.

⁴ КРДДФ, Р-4051, оп.2, спр. 89, с.1

⁵ Цит. за: Потапов А., Осокіна Л. Кинолегенда об Ихтиандре / А. Потапов, Л. Осокіна // www.freediving-pro.ru/oldsite/history4.html

⁶ Цит. за: Павлотос В. Рождены, чтоб сказку сделать... (Полвека в кино) / В. Павлотос. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2010. – С. 133.

⁷ Цит. за: Зеленін Г. И. Комбинированные кадры по фильму «Акванавты» / Г. И. Зеленін // Павлотос В. Рождены, чтоб сказку сделать... (Полвека в кино). – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2010. – С. 205.

⁸ Цит. за: Павлотос В. Рождены, чтоб сказку сделать... (Полвека в кино) / В. Павлотос. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2010. – С. 135.

Архівна довідка:

1917-1920 – Ялтинське кіноательє О. Ханжонкова.

1920-1922 – ательє «Червоний Крим» у віданні Кримнаркомпросвіти.

1922-1923 – ательє переходить до орендування ВУФКУ.

1923-1924 – ательє орендовано приватним кіно промисловим товариством «Лев-фільм».

1924-1930 – II кінофабрика ВУФКУ.

1930-1935 – Ялтинська кінофабрика підлягає «Востоккино».

1936-1948 – Ялтинська кінофабрика як знімальна база «Союзмультифільму» (Ялтинська техбаза).

1948-1951 – Ялтинська кінофабрика – госпрозрахункове підприємство Московської кіностудії ім. Горького.

1951-1956 – Ялтинська кінофабрика є Південною базою Мосфільму.

1956 (57)-1963 (64) – Ялтинська кінофабрика переходить у відання Мінкультури УРСР, перейменована на Ялтинську кіностудію художніх фільмів.

З 1963 (64) – Ялтинська кіностудія – філіал ЦКДЮФ ім. М. Горького.

1988 – оголошена Південною базою кінематографії Держкіно СРСР.

1991 – реорганізована у самостійне підприємство «Ялта-фільм».

1995 – реорганізована у державну Кримську кіностудію «Ялта-фільм».

2000 – ЗАТ «Ялтинська кіностудія» (українсько-російське підприємство).

2003 – переходить у власність російської компанії «Полікомп-Вест», але юридично залишається українським об'єктом.

2008-2010 – скорочення виробничих кадрів, закриття кіностудії.

ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС ФІЛЬМІВ КІРИ МУРАТОВОЇ

У статті розглянуто постмодерністський дискурс фільмів режисера Кіри Муратової на прикладі стрічок «Три історії», «Два в одному», «Мелодія для шарманки».

Ключові слова: іронія, постмодернізм, трактування, цитування.

В статье рассмотрен постмодернистский дискурс фильмов режиссера Кире Муратовой на примере картин «Три истории», «Два в одном», «Мелодия для шарманки».

Ключевые слова: ирония, постмодернизм, трактовка, цитирование.

The article considers the discourse of postmodern film director Kira Muratova's films on the example of «Three Stories», «Two in One», «Melody for a hurdy-gurdy».

Key words: irony, post-modernism, interpretation, citation.

Постмодернізм є світоглядно-мистецьким напрямом, течією в мистецтві, яка вкоренилася в ньому в 70–80 роки ХХ століття. Постмодернізм слід розуміти як безпосереднє відображення реальних, суперечливих, таких, що іноді не вписуються в раціональне мислення, процесів, які відбуваються в складній системі сучасного суспільства. В останні десятиліття спостерігається активне проникнення постмодерністських ідей у творчість українських кінорежисерів, які в своїх стрічках, знятих в ключі постмодерного мистецтва, розкривають усю неоднозначність стосунків людини і соціуму.

Власну інтерпретацію постмодерністської естетики пропонує глядачам режисер Кіра Муратова, зокрема в стрічках «Три історії» (1997), «Два в одному» (2007), «Мелодія для шарманки» (2009), на які варто звернути особливу увагу.

Дослідженням специфіки творчого доробку режисера К. Муратової в своїх наукових розвідках займається ціла низка кінознавців. Серед них О. Мусієнко, яка в своїй праці «Українське кіно: тексти і контексти»¹ звертається до фільмів К. Муратової «Три історії» та «Два в одному», коли говорить про феноменологію екрана. Кінознавець І. Зубавіна в праці «Кіно незалежної України»² детально розглядає фільми «міської прози», проектуючи це поняття

на роботи Кіри Муратової, які вибудовані за вітчизняною кіномоделлю «міфу абсурдної людини» з «яскравою галереєю дивакуватих персонажів, вражених самотністю»³. Дослідник кіномистецтва Л. Госейко на сторінках своєї монографія «Історія українського кіно»⁴ звертається до фільму Муратової «Три історії», наголошуючи на глибинності змістів цих трьох кіноновел режисера, а мистецтвознавець З. Абдуллаєва займається вивченням творчого доробку Муратової на сторінках своєї монографії «Кіра Муратова: Мистецтво кіно»⁵, в якій аналізує роботи режисера в більш широкому діапазоні візуальності, звертаючись до театру та образотворчого мистецтва.

Фільм «Три історії» є жорсткою пародією на популярні кінематографічні сюжети та героїв стрічок радянського періоду. Картина складається з трьох новел: «Котельня № 6», «Офелія», «Дівчинка та смерть». Кожна з історій у фільмі має під собою кримінальне підґрунтя та, за словами Л. Госейка, «зображає актуальну історію нації, яка продовжує сама себе винищувати. Образ країни нагадує образ жінки: стійкої, терплячої, великодушної, але подавленої, депресивної»⁶. В цій стрічці майже кожен вислів героїв є прямим чи опосередкованим цитуванням, а істини, що вкладені до вуст героїв режисером, ми вже колись чули чи читали в першоджерелах. Згідно з твердженням культуролога Станіслава Єжи Леца, ми живимо в епоху, коли «про все вже сказано, та не про все ще подумано»⁷. Тобто основним видом та способом побудови текстів у мистецтві постмодернізму стає інтертекст, який «вибудовується з цитат та ремінісценцій до інших текстів»⁸. Утім, не слід забувати про те, що дослідник М. Ямпольський наголошує не на прямому цитуванні, а своєрідній анаграмі, яку глядачеві слід розгадати. Стрічка «Три історії» режисера К. Муратової тяжіє до постмодерністського дискурсу й через те, що повністю відмовляється від істини, й бачить її тільки як слова, як один з елементів тексту або як сам текст⁹. Тобто її історії в фільмі є нічим іншим, ніж історіями прочитання текстів. Від постмодернізму в цій стрічці також є те, що в назві стрічки «Три історії» використовується слово «історія» не в етимологічному значенні «знання», а в значенні «розповідь, оповідь», тому що саме «розповідь історій є однією з головних міфологем постмодернізму»¹⁰.

До однієї з характерних ознак мистецтва постмодернізму ми також можемо віднести його орієнтацію як на масового реципієнта, так і на елітарного, який здатний одразу віднайти, наприклад, у кінематографічних творах, цитування з мистецтва попередніх епох. Найчастіше цитування має іронічний характер, іронія проходить лейтмотивом крізь увесь твір автора, а спосіб подачі нагадує певну гру між глядачем та режисером. Фільм «Три історії» також не є винятком. Кожна новела стрічки є іронічним переосмисленням сюжетів та образів кінофільмів 1950–80-х років.

Події першої кіноновели розгортаються в приміщенні котельні. Таким

чином, місцем дії режисер відсилає глядача до пародійного трактування місця роботи інтелігентів-дисидентів, які саме тут заробляли кошти на існування, а також до міфологічного – зображує ворота до пекла. Головний герой – службовець Тихомиров (Сергій Маковецький) убиває свою спокусливу сусідку, пакує її тіло до ящика та намагається його позбутися в нестандартний спосіб – відвозить до свого товариша в котельню, на спалення. В цій новелі, іронічному переосмисленню піддається все: від сусідських та товариських стосунків, аж до поведінки кожного з учасників дійства. Відлунням у новелі Муратової проходить не випадкове звернення режисера до «Палати № 6» А. Чехова – тут також зміщені орієнтири: сусід – позиціонує себе як такого, що має право забирати людські життя та переправлять їх у човні-ящику, як той Харон, через річку Стікс до самого пекла – до котельні, де працює однокласник. Засмутити Тихомирова може не те, що він убив людину, а те, що він доставив її до кочегарки невчасно – наприкінці зміни друга. Кочегар, за забаганкою режисера та долі, ще й поет, який складає абсурдні вірші. Йому байдужі і візитер-убивця, і його жертва, а турбує його лише борг, який йому повертає гомосексуаліст, шляхом вступу до інтимних зв'язків з такими ж, як він. У цій новелі Муратова вдається до поліфонічної побудови оповідання: емоційно страшне за своїм забарвленням зізнання головного героя відбувається під акомпанемент поезій кочегара – жоден з присутніх в «Котельні № 6» не виявляє зацікавлення один іншим, стражданнями, які спіткають інших, довкола панує байдужість.

Новела «Офелія», це – подана «навиворіт» історія про дівчину, яка шукає й таки знаходить маму, з якою була розлучена багато років поспіль. Традиційно картини зі схожою фабулою закінчувалися на тому, що настали довгоочікуване щастя й світла гармонія в родинних стосунках. У новелі К. Муратової все з точністю до навпаки: після багаторічних пошуків Офа (так іронічно звучить ім'я героїні – Офелія) знаходить свою матір та холоднокровно вбиває її. Головна героїня у виконанні Ренати Литвинової не знає жалю. Мати колись залишила її, і тому єдиним правильним рішенням розв'язання їх стосунків вона вважає помсту. Маніакальне задоволення Офелії від загибелі власної матері, яка покинула її в пологовому будинку після народження. Мати, якій подобалась шекспірівська історія Офелії – вона вважає її романтичною, в фінальних сценах стрічки виглядає так само, як у трагедії: «...Її одіння, роздувшись, бідну понесло, як мавку...»¹¹. Слід додати, що цей епізод теж сповнений жорстокої іронії. Замість прекрасної героїні Шекспіра, ми бачимо, як у хвилі занурюється тіло старої товстої жінки. Ставлення Офи до оточення: «Я не люблю чоловіків, я не люблю жінок. Я не люблю дітей. Цій планеті я би поставила нуль», – одночасно є її девізом. Мабуть, головна героїня новели не зможе ніколи мати своїх власних дітей, оскільки їй не притаманне почуття всепрощення та материнської любові априорі, а підсвідомо вона боїться такої

ж, як власна, долі. Вона не випадково працює в лікарняному архіві, в якому не тільки відшукує адресу власної біологічної матері, а ще й уважно відстежує долі тих жінок, які відмовляються від дітей у пологовому відділенні. Цих жінок також чекає покарання від рук Офи – вона вбиває одну з них. У фіналі Офа не відчуває ані найменшого каяття, фінал не пригнічує збентеженням, занепокоєнням через власноручне вбивство. Навпаки, вона вважає, що нарешті відновлено справедливість: «Мамо, тепер ти ні в чому не винна переді мною. Я вибачаю тебе».

Ще одна історія, яку розповідає глядачам Муратова в цьому фільмі, має назву «Дівчинка та смерть» та є переосмисленою історією про дружбу чоловіка похилого віку з дитиною, де молодість допомагає старості, а старість повчає юність. У новелі режисера все відбувається не так, як гадалося. Тут юність та старість не сприймають одна одну. Антагоністами виступають вередливий старий у виконанні Олега Табакова, який прикутий до інвалідного крісла, та дівчинка, за якою він доглядає, коли її мати на роботі. Старий, щоб відволіктися від своєї самотності, намагається навчити дівчинку грати в шахи, писати та читати, про її мати-працівницю ідальні аргументовано говорить не інакше, як про злодійку, та весь час буркотить під ніс «Бидло... Хамки... Плебейки». Маленька дівчинка не відстає від старого – вона весь час вередує, проситься гуляти, щоб не бути поряд зі старим, та з дитячою безпосередністю говорить про те, що після смерті чоловіка вони з мамою заберуть та приватизують його квартиру. Дівчинка нічого не знає про те, що смерть – це назавжди, проте вона напевно знає, що смерть забере з собою старого, й світ після цього буде обов'язково кращим. Тому мала прискорює час смерті чоловіка: вона дає йому випити склянку з отрутою від паціюків. Наприкінці стрічки чоловік, після отрути, ще встигає телефоном поскаржитися другу на старість, говорить про те, що її «хочеться покарати, принизити, ліквідувати до дідька». Маленька Ліля в цій новелі лякає глядачів не лише відвертою наївністю, а й разючою тверезістю прийнятого рішення. В цій новелі старість та молодість переходять у нову фазу своїх взаємин.

У контексті фільму «Три історії» слід згадати про такий термін постмодернізму як «симулякр», фундаментальною властивістю якого є принципова неспіввідносність об'єктів з реальністю: принцип реальності речей втрачається та замінюється деяким актом. У триптиху режисера таким актом стає смерть, у якій Муратова вбачає не лише зупинку життєдіяльності суб'єкта, а й «агонію» реальності (за Ж. Бодрійяром). Стрічка ж, у цілому, стає своєрідною візуалізацією симулякру. Згідно з Ж. Бодрійяром, симуляція призводить до ностальгії за втраченим, а симулякр стає псевдоріччю, та видає відсутність за присутність, стирає межу між реальністю та уявою.

У стрічці «Два в одному» авторка іронізує над «театральністю» людського

існування. Іронія в постмодерністській інтерпретації націлена, з одного боку, на висміювання абсолютної істинності буття та реальності, а з іншого – викликана сумом з приводу втрати реальністю свого об'єктивного статусу. Припускається, що постмодерністська іронія покликана зняти відчуття роздвоєння людської свідомості. Це прагнення ліквідувати суперечність між більш-менш комфортними умовами життя постсучасної людини та її душевним дискомфортом і самотністю.

Дія першої новели розгортається за кулісами театру: трагічна ситуація – просто на сцені, в театральному костюмі й гримі, повісився актор. Це викликає неадекватну, неочікувану реакцію: ніхто не квапиться викликати міліцію, адже актор і так мертвий. Більш того, висловлюється невдоволення, що несподівана смерть може зірвати виставу, на яку продано всі квитки. Новела пронизана саркастичним та сардонічним сміхом крізь сльози. Ситуація, яка складається з тілом загиблого, страшна, смішна та трагічна одночасно, як саме життя, в якому всім по-справжньому байдуже, як на цій сцені: голосять, метушаться навколо, принижують, витирають ноги, а жорстокість щодо самого себе – самогубство – розцінюють як необхідність, як вихід з будь-яких ситуацій. У такому середовищі не зрозуміло, хто насправді мертвий, а хто живий, що є правдою, а що вигадкою, де є вихід й де глухий кут. Поступово звістка про те, що вранці в театрі було знайдено тіло актора, відходить на другий план, всі метушаться в очікуванні вечірньої вистави, яка почнеться одразу після того, як піднімуть завісу. Саме в цей момент, просто в театральних декораціях, які поступово трансформуються в справжні інтер'єри та екстер'єри, розпочинається оповідь другої новели фільму. Якщо реальні події відбуваються в замкненому, умовному інтер'єрі сцени, то подальша сценічна дія несподівано переходить у реальний простір.

Головними героями наступної частини картини стає старий багатій, його донька та її подруга, які розігрують між собою не просто драму людських стосунків з домішками сарказму та порнографічної розпусти, а катастрофу людської свідомості та світу, в якому людина існує. В марній надії врятуватися від старості персонаж Богдана Ступки після невдалого залицяння до власної доньки (Наталія Бузько) просить її привести до нього додому жінку, яка могла б не просто задовольнити його фізіологічні потреби, а й стати «жінкою його життя». Поступово стає зрозумілим, що старіючий персонаж не просто розпусний та хтивий – його терзають фобії, він боїться залишитися самотнім, стати забутим та покинутим. Він знаходить втіху у подрузі дочки Алісі (Рената Литвинова) – провінційній красуні, в якій він побачив жінку свого життя. Красуня веде зі старим порожні й доволі абсурдні розмови, які акцентують умовність цього-таки парадоксального дійства. Кінознавці порівнюють персонажів цієї новели з ляльками, а їх обличчя з масками, які

«дають можливість проникати у потаємно-тіньові безодні людської натури»¹². В свою чергу, кінокритик Антон Долін говорить про те, що в стрічці «Два в одному» «композиційна двоєдиність псеводетективу та мелодраматичного фарсу бездоганна: починаючись зі смерті, картина завершується неочікуваним воскресінням»¹³ як в прямому, так і в переносному сенсі.

Цією картиною режисер Муратова підтверджує, що пародійність й іронічність постмодерністського тексту – це не тільки гра з гіперреальністю, яку вона створює, об'єднавши в один два принципово різні простори. Постмодерністська іронія вибудовується на підміні одного змісту іншим – протилежним, підсилюючи його метафорами, міфами та ідеологією. Іронія є началом та найважливішою умовою творчості в постмодерністській системі відліку, вона проявляється в багаторівневій глибині символічного кодування тексту. Проте справжня глибина постмодерністської іронії відкривається на рівні самоіронії: пародист «пародіює сам себе в акті пародіювання»¹⁴.

Розглядаючи фільм «Два в одному» в контексті постмодерністського дискурсу фільмів Кіри Муратової, слід згадати про таке поняття постмодернізму, як ризома. Використання цього терміна відносно цього фільму пов'язане з тим, що ризома пояснює нелінійність організації даного кінотексту: перипетії, які трапляються з героями «Два в одному», розвиваються в довільній послідовності та набувають різноманітні конфігурації – «світ загубив свій стрижень» (Дельоз та Гваттарі). Оригінальний авторський кінотекст перетворюється на аудіовізуальний колаж відвертих та прихованих цитат, кожна з яких відсилає до різноманітних сфер культурних змістів та вимагає особливої процедури «впізнання» й вступає одна з одною у відношення діалогу або пародії. Ризома постає тканиною симулякру та уявляє собою внутрішню його будову. Вважається, що порядок класично вибудовується як дерево, в якому є начало – корінь, а завершення можна побачити в гілках, прикрасою яких стають квіти. Хаос же збирається в ризому – беззмістовне переплетіння коренів, в яких немає ні початку, ні кінця – будь-яка причина стає наслідком і навпаки. Так і в цій картині: глядач з однієї реальності переміщається в іншу, ще більш абсурдну та несподівану.

Ще одна картина режисера Кіри Муратової «Мелодія для шарманки» уявляє собою різдвяну казку навпаки, коли все закінчується не святковою вечерею, а трагічною смертю хлопчика, який разом зі своєю сестрою вирушає в подорож довжиною в один день. Діти, що лишилися сиротами після смерті матері, сподіваються знайти кожен свого батька. На початку фільму глядач зустрічається з торговцем різдвяними картками, на одній з яких буде зображене побиття немовлят царем Іродом – саме цей новозавітний сюжет Муратова піддає іронічному цитуванню впродовж всієї стрічки. На підтвердження того, що людство перебуває в жорстокості та гріхах і по сьогодні.

Малим, ще безвинним дітлахам необхідно буде пройти низку випробувань людською байдужістю на залізничному вокзалі, в казино, в супермаркеті. У великому місті на них чекатиме ціла низка гротескних персонажів, які не помічатимуть дітей, обкрадатимуть, виштовхуватимуть на мороз, погрозуватимуть – ігноруючи їх біль і страждання. Хлопчик та дівчинка виділяються з цієї маси людських пороків – вони не такі, як ті, що ображають їх, і, разом з тим, вони такі самі, як будь-яка дитина з середньостатистичної родини. І саме цим Муратова хвилює глядача, твердячи про причетність кожного до долі залишених наодинці з собою дітей. Режисер говорить про бутафорський світ удаваного милосердя: замість казкової феї, яка мала б урятувати брата й сестру, перед ними з'являється розбещена лялька в сяючому вбранні та з чарівною паличкою, яка є просто шматком пластмаси; замість повітряних кульок до щасливого свята в руці хлопчика з'являються повітряні кульки як бажання ситої компанії відкупитися від його проблем; навіть гра в супермаркеті заможних чоловіків та жінок у фільмі також не справжня, оскільки вона являє собою гру без гри – за все в магазині сплачено, тому крадіжки ці люди здійснюють також удавані, без вияву людської спритності та кмітливості. Їм за ці крадіжки нічого не загрожує. Адже гра як така є певним різновидом фізичної та інтелектуальної діяльності, що позбавлена прямої практичної доцільності й надає людині можливість самореалізації, яка виходить за межі її актуальних соціальних ролей. У картині К. Муратова жорстоко висміює наш хворий та метушливий світ дорослих, метафорою якого стають ігри багатих нероб. У той самий час, дівчинку, яка, непритомніючи з голоду, відкусила шматок хліба, касирка називає «професійною злодійкою».

Фільм «Мелодія для шарманки» сповнений замаскованими алюзіями – на відомі сюжети літератури, кіно попередніх епох. Ці запозичення, перегукування спостерігаються в фільмі не лише на сюжетно-композиційному, а й на образномовному рівні. При цьому оповідач цих історій – режисер фільму – наголошує суб'єктивність показу, побутову реальність розглядає на тлі досвіду попередніх епох, а до цитат і алюзій в фільмі Муратова вдається не з метою переконувати ними когось, а з метою переоцінити та спародіювати їх.

У стрічках «Три історії», «Два в одному», «Мелодія для шарманки» режисер Кіра Муратова не тільки відображає реальність, а створює багато нових реальностей, які цілком незалежні одна від одної, тобто події, що розгортаються в цих стрічках, настільки швидко змінюють ракурси, що глядача «в цій калейдоскопічності позбавлено можливості зрозуміти її сутність»¹⁵. Іронічне цитування, відверта пародійність не лише традиційних для радянського кіномистецтва, а й класичних сюжетів – стають провідними засобами реалізації авторського задуму режисера для створення постмодерністського кінематографічного твору.

¹ Мусієнко О. С. Українське кіно: тексти і контексти / О. С. Мусієнко. – Вінниця: Глобус-Прес, 2009. – 432 с.

² Зубавіна І. Кіно незалежної України: тенденції, фільми, постаті / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України / Грина Зубавіна. – К. : ФЕНІКС, 2007. – 296 с.

³ Там само. – С. 39.

⁴ Госейко Л. Історія українського кінематографа / Л. Госейко. 1986–1995. – К. : КІНО-КОЛО, 2005. – 464 с.

⁵ Абдуллаєва З. Кіра Муратова : Искусство кино / З. Абдуллаєва. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – 416 с.

⁶ Госейко Л. Історія українського кінематографа / Л. Госейко. 1986–1995. – Київ. : КІНО-КОЛО, 2005. – С. 410.

⁷ Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты / В. Руднев. – М. : Аграф, 2001. – С. 334.

⁸ Там само. – С. 155.

⁹ Фролова И. Т. Философский словарь / И. Т. Фролова. – М. : Политиздат, 1981. – 445 с.

¹⁰ Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. / В. Руднев. – М. : Аграф, 2001. – С. 336.

¹¹ Шекспір В. Твори в шести томах ; пер. Л. Гребінки. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 5. – С. 5–118.

¹² Мусієнко О. С. Українське кіно: тексти і контексти / О. С. Мусієнко. – Вінниця : Глобус-Прес, 2009. – С. 286.

¹³ Долин А. «Два в одном»: сеансу отвечают // Сеанс. – № 33-34. – Режим доступа к статье: <http://seance.ru/category/n/33-34/films33-34/dva-v-odnom/dva-v-odnom>

¹⁴ Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность / В. М. Дианова. – СПб. : Петрополис, 2000. – С. 211.

¹⁵ Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. / И. Ильин. – М : Интрада, 1996. – 256 с.

КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ЧИ ТРОЯНСЬКИЙ КІНЬ?

Системне руйнування українського мовного середовища триває багато віків, але нинішній період для живої української мови найнебезпечніший. Агресивній ефірній чужомовній інтервенції не чинять гідного опору україномовні культурно-інформаційні засоби. У статті висвітлюються головні причини, за якими – масштабний процес деградації інформаційно-культурної сфери України.

Ключові слова: суспільна свідомість, культурно-інформаційний простір, український мовник, національний продукт, культурний розвиток.

Системное разрушение украинской языковой среды продолжается много столетий, но нынешний период для живого украинского языка самый опасный. Агрессивной эфирной иноязычной интервенции надлежащим образом не противодействуют украинскоязычные культурно-информационные средства. В статье рассматриваются главные причины, за которыми стоит масштабный процесс деградации информационно-культурной сферы Украины.

Ключевые слова: общественное сознание, культурно-информационное пространство, украинский вещатель, национальный продукт, культурное развитие.

Systematical destruction of Ukrainian language environment lasts for ages, but the most dangerous period for live Ukrainian language is the present. There is no worthy resistance of Ukrainian cultural-information means against aggressive air foreign intervention. This article highlights the main causes of massive degradation process of information-cultural area of Ukraine.

Key definitions: social consciousness, cultural-information space, Ukrainian broadcaster, national product, cultural development.

Коли поляки кажуть: **польське кіно** чи **польське телебачення**, то мають на увазі те, що насправді є у Польщі. Тобто обидва види мистецтва у поляків є, звичайно ж, – національними. Як абсолютна особливість польського кіно і

телебачення саме національна ознака кіномистецтва для них є визначальною. І саме національна особливість, як вирішальний чинник, забезпечує польським кінотворам успіх не тільки вдома, а й на європейському та світовому ринку.

Польська кіноакадемія щороку з поміж новостворених кількох десятків національних фільмів визначає найвидатніші.

Вручення кіномитцям Російської Федерації почесних нагород за найкращі кінотвори – помпезне святкове дійство, яким тішаться щороку не тільки російські, а й телеглядачі усіх сусідніх країн, що залишаються в зоні російських інтересів.

А за врученням найпрестижніших кінематографічних нагород «Оскар», світ стежить **щороку як за черговим американським кінематографічним тріумфом**. Бо ж відомо – американці диктують моду на кіно і в кіно.

Чому в Україні нема навіть натяку на подібні конкурси? Сказати, що для того недостатньо українських фільмів, – це нічого не сказати. За всі двадцять пострадянських років Україна не назбирає скільки назв, за якими стояли б повноцінні українські кінофільми, аби наблизитися бодай до половини кількості фільмів, які щорічно створюються у Польщі.

Не беру до уваги суперечливі факти. Навряд чи варто залучати до аналізу короткометражні фільми, створені за двісті-триста доларів, а то й взагалі поставлені безкоштовно, самотужки, без застосування новітніх технологій та сучасних виробничих можливостей. Як правило, за тими фільмами стоїть перспективна поросль національної кіношколи – досвідчені українські кінематографічні таланти, які не встигли виїхати в Росію чи емігрувати в Америку. З'ява в Україні їхніх талановитих, але надто «здешевлених кіно постановок» – це своєрідний саркастичний виклик байдужості, яку наша держава регулярно демонструє до української культури взагалі і до українського кіно зокрема. Ці фільми, у всякому разі, не можуть сприйматися як повноцінні серійні факти професійного національного мистецтва. А поодинокі успішні постановки художніх фільмів, які викликають певний міжнародний фестивальний резонанс, як, скажімо, фільм Сергія Лозниці «Щастя моє», усуваються з нашої культурно-інформаційної сфери. Крім того, їх ніхто в Україні і не бачить. Специфічна доля саме цього фільму, який знятий російською мовою і має формальну українську кінематографічну «прописку», ускладнилася ще й тим, що правдиві художні узагальнення його авторів не до вподоби впливовим російським політикам. Бо в фільмі узагальнюється теперішнє життя Росії. Цей твір, художньо переконливий з огляду на типову правду нинішнього існування пострадянської людини, заслуговує ґрунтовного аналізу, але в рамках цієї статті випадає лиш можливість констатувати – подібні щасливі кінематографічні випадки суттєво не впливають на затяжні негативні тенденції, якими характеризується теперішній вітчизняний кінопроцес.

Якби з-поміж усіх фільмів, створених у незалежній Україні, вишукувати справжні українські твори, то гостра суперечка, як важка міна, обов'язково вибухнула б серед вітчизняних кінематографістів. Бо у нас кожен по-своєму розуміє, що таке національний фільм або **український фільм**. До того ж, ми почасти ще й сумніваємося, що це одне й те ж.

До суперечливого, а почасти й утаємниченого поняття – сучасне **українське кіно** і дотичних критеріїв його пошуку в глобальному світовому просторі ми повернемося згодом. Спочатку про найближчих сусідів.

На престижних європейських кінофестивалях Росія регулярно здобуває нагороди. Проте головні творчі та виробничі зусилля все ж таки прагматично спрямовує на створення фільмів для телебачення. Бо саме кіно для телебачення якнайефективніше реалізує головні для нинішнього керівництва Росії ідейні засади його політики.

Російська держава забезпечила своїй кінематографії дійову економічну підтримку, тому російське кіно легко просувається на ринку пострадянського інформаційно-культурного простору. В Україні воно панує впевнено та безперешкодно. Організована Росією системна економічно-агресивна інтервенція російського фільму на пострадянських територіях здійснюється завдяки та внаслідок реальної, а не декларованої державної політики в галузі кінематографії.

Саме в Україні Росія досягала вражаючого комерційного, а ще більшого ідейного успіху. Російський національний екранний продукт повністю поглинув наш ефірний простір і тепер щоденно працює на утвердження російських цінностей.

У кожного українця своє ставлення до інформаційно-культурної політики Росії. Але хто ґрунтовно знайомився з Доктриною інформаційної політики цієї держави, той знає, що давні кремлівські імперські тенденції, що колись впроваджувалися лише на основі московських нормативів радянської адміністративної Системи, нині вже по-науковому базуються на справжній економічній платформі. До того ж надійно осучасненій ринковою підтримкою. Як і передбачено тією доктриною, московські ідеї успішно вкорінюються там, де Москві треба. І цей процес триває, здебільшого, неприховано. Іноді навіть зухвало, бо відбувається завдяки особливим чинникам пострадянського інформаційного ринку і на тих його територіях, де панує російська мова.

Нема потреби аналізувати російську стратегічну мету. Важливіше інше: чому Росія її успішно реалізує? І як здійснюється московська тактика? І чому той неприхований неоколоніальний процес відбувається на кількох масштабних рівнях, які взаємодоповнюють один одного?!

Насамперед, усі головні **московські канали**, через супутниковий зв'язок, постійно **включені у всі кабельні телевізійні мережі України**. А відтак, практично все українське міське населення (а через супутникову тарілку – по-

части й сільське) **системно споживає** іноземний телевізійний продукт, який програмно формується виключно в інтересах сусідньої країни. Щоденна присутність московського мовника у нашій культурно-інформаційній сфері якнайкраще реалізує конкретну імперську мету – забезпечує панівне становище російській мові в Україні, аби в нових історичних умовах не зачах багатовіковий процес зросійщення українців. Специфічна робота головних московських телеканалів, характерна неприхованою імперською позицією щодо нашої історії і перспектив розвитку української державності, створює в Україні зразковий, а головне – узаконений прецедент для свідомого чи сліпого наслідування чужих для українців ідей численними нашими «козачками».

Другий рівень споживання російського екранного продукту теж надто потужний. Його свідомо підтримують наші вітчизняні телеканали. Наввипередки конкуруючи між собою, хто першим перекупить російський продукт, телекомпанії України оперативно організують його прем'єри. Хоча він здебільшого вже відпрацьований на російських телеканалах. Цей затяжний прем'єрний марафон триває роками. Російські фільми, прокручені по колу на київських телеканалах, спускаються на обласне, а там на районне коло.

На законних ліцензійних підставах в Україні трудяться сотні телекомпаній, різних за бізнесовими можливостями, але однаковими за програмною орієнтацією на російський телепродукт .

Наші телегіганти, та й дрібніші місцеві компанії, монотонно крутять перекуплені у Росії одні й ті ж фільми, серіали та скандальні циклові телепередачі. Вони настільки переобтяжені одноманітним ерзац-продуктом, що мимоволі складається враження, нібито хтось їх усіх споріднив за принципом російської матрьошки.

Заради справедливості варто констатувати: до американської продукції не менша заподаткованість з боку вітчизняних телевізійних служб програмування, проте американці значно поступаються своїми обсягами росіянам. На заваді, зрозуміло, – англійська мова та, ймовірно, необхідність дублювання її українською. Щоправда, остання обставина нині вже не дуже й актуальна – нашим телеканалам давно дозволено показувати російськомовні варіанти американського ерзацу, перекупленого знову ж таки у Росії. Варто прикритися традиційним субтитруванням – набрати дрібненьким шрифтом український текст (щоб нікому не заважав дивитися) – і все.

Якщо понад дев'яносто п'ять відсотків на українських екранах – іноземний продукт, то що з того, що ми дивимось, можна вважати українським?

Інформаційні новини? Можливо. Але стара технологія дозованого відбору інформації з метою маніпуляції суспільною свідомістю, на жаль, не викорєнена з телевізійної практики. І це щонайменше залежить від журналістів, які змушені спотворювати правду. Хоч маємо багато чесних і талановитих журна-

лістів, але ці таланти системно ігноруються. Бо нема поки в Україні усвідомленої потреби ні політичної, ні економічної, щоб під українські творчі сили та ще й на актуальну українську тему хтось забажав вкладати немалі кошти. А тим паче на організацію виробництва українського кіно, для якого потрібні неабиякі суми, аби наполегливо продукувати українське так, як поляки – своє, а росіяни – своє. Виявляється, дешевше купити чуже, насамперед російське. Проте є підстави вважати, що затяжний окупаційний період в Україні не безконечний. Адже олігархічна Україна лише до пори до часу не усвідомлює небезпеку щодо свого існування. Вона ще не бачить межі, за якою настає остаточна втрата національного інформаційного суверенітету. А за такою межею – не тільки духовний, але й економічний крах країни та неухильне сповзання до економічного придатка Російської імперії. І це перетворення відбуватиметься з подальшим закономірним перерозподілом національного капіталу, ясна річ, – не на користь колоніально залежних українських власників.

У мізерну частку продукції, яку називають національною, зараховуються всілякі телевізійні війни, організовані в Україні, та відомі варіації кількох зразків «свободи» від заїжджих в Україну іноземних журналістів.

Дрібніші канали організують «війни екстрасенсів», «сусідів», «родичів».

Не можу оминати одну унікальну з'яву (грубу суміш ігрового та документального видів) вітчизняного виробництва на тему, так би мовити, «місцевої війни». Зараз такі телевізійні кентаври невтомно гарцюють в українському ефірі. Усі творці таких «національних» постановок підписують заяви про нерозголошення таємниць. Але всі секрети засвічуються на екрані. Як скажімо, на «1+1» у показі телевізійного кентавра «Сусідські війни». Започаткувався він ігровою постановкою, підробленою під документальну правду. Хто і що там грає: чи селяни артистів, чи артисти селян? Творці не надають тому значення. Вони організують для екрану брудну війну, бруднішу, у повному сенсі цього слова, важко вгадати, бо точиться вона навколо, вибачте, сільського туалету. Сценаристи винахідливі на карколомні ситуації, щоб організувати ворожнечу між своїми телевізійними персонажами, які грубо чинять один одному немислимим для реальної людини образи, тож відзняті на екрані люди, мабуть, таки сприймаються глядачем як реальні, а не «розіграні» сусіди. Автори вдалися до виняткової сценарної технології створення жорстокого у моральному сенсі конфлікту. У цю розіграну для екрану аморальну історію фактично втягнуте все село, не вигадане, а реальне. Творці серіалу забажали, аби реальні селяни потішились віртуальним сусідським миром, який запанував з появою біологічного туалету... Руслана Писанка подарувала його одній з ворогуючих сторін. Спонсор серіалу сам доставив на знімальний майданчик цю просту запоруку сільського миру. Актриса п'ять днів «мирила» сусідів, а село спостерігало за цією виснажливою сутичкою. Для «очистки» штучно утворених брудних кон-

фліктив разом з цією актрисою по реальному селу, що в Обухівському районі, ходив ще один реальний ведучий. Його роль – україномовна, Писанка ж організувала мир для обухівського села – російською. Усе це розігране дороге дійство, мабуть, не справило б такого помітного неестетичного і неетичного враження (адже новітні штепселі й тарапуньки самовпевнено кочують практично по всіх вітчизняних телевізійних каналах), якби його творці бодай відмовились від затяжних екранних теревенів з приводу бродильного ефекту через вкинуті в туалет дріжджі.

Нема жодного сенсу рецензувати подібні «кризові» твори. Нічого істотного також не додасть й критичний аналіз серійних забав, організованих поза межами моралі й здорового глузду, як скажімо, «Міняю жінку». Страшніше інше – над українцями глумляться. З екрана усунули українську тему, нема там ні нашої історії, ні нашої культури. Нема реального уявлення: в якому суспільстві ми живемо. І яким є насправді реальне нинішнє українське життя. Не віртуальне, а наше. На телевізійному екрані – нині самі міняйли-гендлярі.

Скандальні телевізійні протистояння між українськими політиками по п'ятницях та понеділках давно не дають українцям спати. Нація одстежує головні українські телевізійні війни, нібито боячись прогавити формальний історичний момент остаточного розколу України. Багатьом невтямки, що «видовище» на екрані – це провокаційне моделювання конфліктної тематики, яка в київській студії зіштовхує наших недолугих політиків. Але навіщо до сюжету цієї телевізійної кориди залучати народ? Найчастіше – зі Львова і Донецька. На полюсах національного протистояння киплять майданні натовпи. Спілкуючись через супутникові включення, агресивно йдуть у нав'язаній їм інформаційній війні, як кажуть, стінка на стінку, розпалюючи не тільки між собою взаємознищувальну ворожнечу, а й стимулюють її між тими частинами України, яку провокатори поділили на «Схід» і «Захід».

Специфічно «по-українськи» прокладають тернисту дорогу до громадянського суспільства чи системно поглиблюють його розкол? Чужі політичні технологи, як відомо, в Україні своїх намірів навіть не приховують. Судження ж наших телевізійних критиків, політично не заангажованих, теж однозначні: українці самі глумляться над своєю національною правдою, самі заперечують мовну ознаку як запоруку свого національного прозріння та основу національної ідентифікації, самі затоптують національні ідеали та прагнуть переоцінити недалеке советське минуле за критеріями, як підкидає нам Росія. Антиукраїнські технології шліфуються телеканалами у їх щоденній програмній діяльності, розрахованій на інформаційне притуплення суспільної свідомості. Інформаційна війна давно триває в Україні, яку нині дедалі інтенсивніше заохочують власники телеканалів й більше того – навіть рекламують як нібито обов'язкову цивілізаційну базу для формування позитивного іміджу

нашого телебачення. І все це нахабно подають як ділову основу для набуття нами європейського інформаційного стилю. Мовляв, без такої «свободи слова» нема українцям жодної дороги в Європу. По суті, за допомогою каскадних маніпулятивних методик телевізійні магнати прагнуть будь-що досягти старого советського ефекту – забезпечити загальне збайдужіння нації до своїх істинних інтересів.

Третій рівень російської телевізійної експансії в Україні забезпечується за допомогою самих українців. Точніше, тих вітчизняних кінематографічних утворень, які тепер інтенсивно знімають для нібито вільного кіноринку і нібито національне (українське?) кіно. Ідеться про так зване місцеве виробництво на замовлення Росії.

Наш кінематографічний потенціал, хоч і вкрай розорений, але його недобитки активно використовують московські продюсери, реалізуючи в Україні московські задуми. Тематика різноманітна – від історичної, побутової до так званої «мильної». Часто-густо дуже примітивна. Але завжди сумнівна з огляду на імперське минуле, і далеке, і близьке. Вся обслуга проекту – українська. Дехто називає такий продукт колоніальним. Його створюють за російським сценарієм і, як правило, російським режисером та з російськими акторами в головних ролях. Звісно ж, мова – російська. Інколи в окремих епізодах – ганебний суржик, яким змушують користуватися українських акторів, залучених до масових сцен, можливо, для екзотики, а, може, для «пущего осмеянія хахлов».

Ці фільми, звісно, теж, показуються в Україні. Який їх статус? Нікого це не цікавить. За формальними ознаками – «вироблено в Україні». Дехто навіть домагається, аби їх зарахували до українських. Оскільки нічого українського там не знаходять, то шляхетно називають – **національними**.

Загадкова національна ознака таких фільмів розшифровується в національному ефірі субтитрами внизу кадру: комп'ютерний переклад діалогів українською мовою супроводжує їхній показ. Бо так вимагає Національна рада України з питань телебачення і радіомовлення. Мовляв, вона на державному рівні захищає національну гідність українців. Щоправда, субтитри не на жарт дратують українських глядачів. Нема в Україні, гадаю, жодної душі, якій би сподобався «механічний» переклад діалогів, де смислової плутанини більше, ніж куцої думки. Тому рідко хто в ту словесну плутанину вчитується. У такий спосіб нібито неухильно виконують вимогу про так звану адаптацію іншомовного продукту українською. Цей глум дуже «корисний». Насамперед фінансово. Він усуває необхідність виготовляти продукт українською мовою.

Однак, ця підміна примітивним субтитруванням повноцінного озвучення фільмів українською – не що інше, як шахрайське ухиляння від законної вимоги щодо показу в національному інформаційно-культурному просторі озвученого українською мовою телевізійного продукту. Коли тутешній виробник кінопро-

дукції на вимогу московського замовника виготовляє фільм російською, а наш телевізійний мовник ту іномовну продукцію ще й транслює, то вони не тільки свідомо в Україні чинять наругу над українським телеглядачем, а ще й свідомо поглиблюють загальний кризовий стан українського кінематографічного процесу та системно прискорюють подальшу деградацію національного кадрового потенціалу всієї української культурно-інформаційної сфери. Останній же (а це, як правило, роками безробітна армія талановитих людей, упосліджених рідною державою, яка байдужа до їх долі, незахищеної на нашому деформованому ринку) нині так грубо та зухвало визискується на замовлення агресивного московського конкурента, що дедалі усуваються в Україні економічні і творчі засади від того порога, за яким природно забезпечується поступальний розвиток української самобутньої культури. Без перспективи розвитку саме кінематографічної складової, яка в собі органічно синтезує усі інші складові національної культури, нема перспективи для повноцінного духовного та економічного життя нації, а натомість виникає для неї реальна загроза повної асиміляції, духовного занепаду та вульгарного виродження. Внаслідок саме такої кругової безвідповідальності утворилося українське зачароване коло. І вийти з нього ніхто не хоче, а тепер уже й не може.

Наші актори здебільшого не мають живої української мовної практики. У разі залучення їх до виробництва українського фільму не здатні брати участь у синхронних зйомках, які тепер стали обов'язковими, бо тонувати фільм – це великі додаткові кошти. (Тонуванням називається технологічний процес чистового озвучення діалогів, що виконується акторами у спеціальному звуковому ательє під змонтоване зображення фільму). Такий процес здорожчує виробництво фільму приблизно на чверть його собівартості. Але головна проблема не тільки у браку коштів.

Убивчим для національного кіно є незаперечний факт: акторський потенціал України нині неспроможний забезпечити українською мовою не тільки синхронні зйомки серіалів, але й професійно (бездоганно) виконати тонування окремого фільму. У це важко повірити, але це – так! Професійно – отже, не тільки майстерно творити характер персонажа за допомогою мовного компонента, а легко, без жодних зусиль вимовляти українські слова. Вимовляти так, щоб кожен звук відповідав українській фонетичній нормі.

Тільки з такою професійною вимогою до звучання мови фільм може стати зразком мистецтва, у даному разі – українського. А де молодь може почути живе українське слово? На якому теле- чи радіоканалі тепер можна натрапити на природне, прабатьківське мовлення?

За невеликим винятком (ще не всіх досвідчених журналістів вижили з ефіру), загальна кількість так званих національних мовників узагалі ніколи над тим не замислювалася. Бо не тільки у побуті, але й на роботі послуговуються

винятково російською. По суті, державною мовою належним чином не опікуються на жодному каналі.

За законом про рекламу вся українська реклама повинна бути україномовною. І як страшна помста за такий вимогливий закон кожна свідомо українська душа нині зазнає ефірного катування! Жоден рекламний блок ні на телебаченні, ні по радіо не можна тепер сприймати без дратування: який спец ту рекламу озвучує? Де шукають таких балакунів, які жодного українського звука не можуть вимовити?

Чому дивуватися: більшість телевізійних керманичів самі не знають української, і переконані, що їм і не треба її знати.

Чи не тому день у день, усюди, з усіх частот, з усіх каналів квазіукраїнська мова агресивно бомбардує наш слух, чим нищать у недосвідчених мовників уявлення про правильну вимову. Саме у такий невибагливий спосіб системно впроваджуються у національне мовне середовище чужі невластиві для українців фонемі. Що не слово, то мовний покруч, і то так фонетично спотворений, що навіть важко збагнути, яке значення того чи того слова.

Саме тепер, в епоху інформаційного суспільства, коли українська інформаційно-культурна сфера майже повністю підкорена агресивним чужомовним інтервентом і перебуває під тотальним впливом останнього, відбувається прискорена трансформація українських фонем, тобто нищиться основа мовної структури – природа українських звуків.

Системний процес руйнування українського мовного середовища триває багато віків, але нинішній період для української мови найнебезпечніший. Агресивній ефірній чужомовній інтервенції не чинять гідного опору україномовні культурно-інформаційні засоби. **В Україні досі нема повноцінного українського телебачення, яке виконувало б свої основні національні функції: і інформаційно-пізнавальні, і естетичні. А головне, щоб з українського телеекрану лунала українська мова, аби всі покоління нації мали можливість її чути, щоб засвоювали літературну українську вимову.** Можливості українського радіо через тенденційне ліцензування частотного ресурсу не на користь українців, а на благо інформаційних магнатів звужені настільки, що національні програми нібито з технічних, а насправді з політичних причин майже нікому не доступні. І це тоді, коли ефективні частоти експлуатуються для здійснення антиукраїнських інформаційних атак на українську суспільну свідомість та для розповсюдження пісенних зразків чужої, здебільшого примітивної культури. З українського інформаційно-культурного простору майже повністю витіснили українське кіно і ніхто ніде навіть пальцем не ворухне, аби налагодити сучасне кіновиробництво для створення фільмів, де б утверджувалася українська національна ідея. Але натомість найактивніше поширюється на наших теренах іноземний (нерідко антиукраїнський) інформаційно-культурний продукт з домінуванням чужої, російської мови.

Для будь-якої цивілізованої європейської держави достатньо навіть одного з перелічених факторів, щоб жажнутися від усвідомлення небезпеки, яка переслідує націю й економічно унеможливує її природний культурний розвиток.

Складність же нинішнього нашого становища поглиблюється ще й невидимими для українського загалу за давніми ланцюговими процесами. За руйнівною силою вони подібні до всепроникаючої радіації, що незримо вщент руйнує імунну систему людини. Власне, російськомовне формування українського суспільства починається, так би мовити, з *початкового рівня*. І цей прикрий факт, мабуть, є визначальним у деструктивній політиці Української держави щодо українського мовного статусу. Починається все з коліски, над якою «аудіо няні» іноземною мовою розповідають українським дітям чужі казки. А далі – з перших усвідомлених кіносеансів дома, коли дитяча душа, прикута до чарівного світу анімації, озвученої знову ж таки російською мовою, піддається естетичному впливові й на емоційному рівні засвоює чужу мову. А завершується повним добровільно-примусовим творенням наших манкуртів.

Окрім багатосерійного мультфільму Володимира Кметика «Лис Микита» за твором Івана Франка (зініціювало й забезпечило його екранізацію Всеукраїнське товариство «Просвіта» імені Тараса Шевченка), українським дітям більше ніхто нічого помітного не запропонував українською мовою за двадцять років української незалежності! А колись обов'язкове дублювання українською мовою іноземних анімаційних фільмів зачало одразу після того, як було скасовано українськими чиновниками право українців на україномовний варіант фільму.

Поняття **«українське кіно»** стосується лише радянського періоду української історії та перших п'яти-семи років після проголошення української незалежності.

Нині справжнє українське кіно, якби хтось і зняв, то його вчасно все одно не покажуть. Як, наприклад, останній фільм Юрія Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу». Обставини навколо прокату цього фільму склалися в Україні так, ніби заздалегідь спланований жорстокий захват на цей твір. Історики кіно, може, колись ґрунтовно дослідять всі позаекранні таємниці та підступні інтриги, що унеможливили своєчасний повноцінний кінопрокат цього національного твору. Хоч і без того зрозуміло, що імідж фільму «дипломатично» нищився представниками сусідньої держави в Україні через головну причину – його ідею, яка є надто потужною для національного прозріння нинішнього українського суспільства.

Кінорежисер Михайло Ілленко, аби його фільм «ТОЙ, хто пройшов крізь вогонь» не зазнав подібної гіркої прокатної долі, спланував широкомасштабну піаркампанію, спрямовану на підтримку національної прем'єри цього фільму. Однак, як виявилось, репертуар наших кінотеатрів формується заздалегідь і, головне, дистрибуторськими угодами надто щільно ув'язується у загаль-

ний ланцюг світового кінопрокату, в якому поки не резервується час на показ українського кіно. Тому цьому цікавому фільмові, мов «крізь вогонь» довелося «пройти» через ті кінопрокатні щілини, які лишилися не зафрахтованими.

Хто постійно одстежує формальну участь держави у культурно-інформаційній сфері, той погодиться, що під офіційним статусом Першого національного дедалі меншає національної, тобто – української сутності. Абсолютно непомітна вона тепер і в кіно. Власне, чи ще існує в Україні така галузь? Формальний гучний статус не врятував від творчого банкрутства ні Національну кіностудію імені Олександра Довженка, ні Національну кінематеку України. А Українська студія хронікально-документальних фільмів теж давно нічого не знімає. Ще складнішою нині є творча та економічна ситуація на Одеській кіностудії. Бо лише студійна земельна ділянка біля моря становить головний інтерес для її нових приватних власників. Знімати що-небудь українське не зацікавлені, натомість шукають привід, щоб якнайшвидше доруйнувати знімальні павільйони, аби на їхньому місці спорудити свої вілли.

Переорієнтація на будівельний бізнес захопила й студію «Укртелефільм». Замість зруйнованих добротних технічних цехів там збудовано кілька житлових багатоповерхівок – і тепер намагаються продавати квартири. А колись же ця студія успішно розробляла українську тематику, наполегливо створювала українські фільми для національного телебачення. Нині вона перетворилася в примітивну орендну базу для московських продюсерів, які окупували її недоруйновані виробничі площі й за допомогою штучно здешевленого українського людського ресурсу поповнюють списки традиційних для Москви «колоніальних» творів.

У нас немає глибоких аналітичних наукових розвідок, у яких би досліджувалися художні особливості сучасного українського кіномистецтва. Бо того сучасного українського кіномистецтва тепер нема в Україні. Чому наше телебачення важко назвати нашим? Бо нема запиту з боку того так званого нашого телебачення на важливі для українського суспільства теми. А відтак українцям бракує сконсолідованого ментального уявлення про те, хто вони як нація суцці. Не знають і не можуть достеменно знати українці з чужим, неукраїнським екранним мистецтвом про те, як московська ідеологія скалічила й продовжує викорінювати національний код українства. І роль її, нинішня роль у всеохоплюючому процесі деградації української нації є жахливою. Але найприкріше те, що інформаційна колонізація, хоч і скеровується ззовні, але робиться здебільшого нашими руками.

Тож підсумуймо основні складові нинішнього стану нашого кіно і телебачення.

Український інформаційний простір – наше найдорожче й найцінніше стратегічне багатство економічно не працює на Україну.

Наша інформаційно-культурна сфера стабільно забезпечує високий приріст чужому капіталові в Україні. Зібрані чужинцями у нашому просторі капітали не працюють на відновлення ресурсу української культури.

Національний капітал викачує російський посередник, як компенсацію за право на показ чужого кінопродукту та дубляж його російською мовою.

Весь кінопродукт (а він сягає понад 95% у програмах мовлення більшості наших телеканалів) або російський, або американський, але теж завезений з Росії і озвучений не українською мовою.

Майже дощенту знищена українська кінематографічна база – кадрова, виробнича, технічна...

Україну визискують за рахунок найефективнішого економічного чинника – мови. На інформаційному ринку: мова – найдорожчий товар! Тому-то українську мову так жорстоко в Україні утискують.

Наша держава впродовж тривалого часу ігнорує усі ці проблеми.

Лише українське кіно і українське телебачення здатні зупинити національну руїну. А відтак, ще не втрачено час, аби створити такі економічні та правові засади, щоб телебачення й кінематограф України докорінно змінилися. Щоб їм у рідній країні стало вигідно завжди бути українським телебаченням і українським кінематографом. Щоб вони, нарешті, стали головною українською силою, яка спроможна захистити націю в інформаційній війні, що спрямована проти державності України.

ВІДЕО ЯК НЕЗАЛЕЖНА ЕКРАННА ВИДОВИЩНА ФОРМА

У статті розглянуто виникнення відео як незалежної екранної видовищної форми.

Ключові слова: відео, творчість, глядач, автор, відеофільм, відеомонтаж.

В статье рассмотрено возникновение видео как независимой экранной зрелищной формы.

Ключевые слова: видео, творчество, зритель, автор, видеофильм, видеомонтаж.

In this article considers the emergence of video as an independent screen spectacular form.

Key-words: video, creativity, spectator, author, video film, video editing.

Відео виникає у професійному телевізійному середовищі й досить тривалий час оцінюється як невід'ємна складова телебачення. Самостійність відео, відхід від професійного телевізійного способу його існування відбувається завдяки подальшому розвитку й удосконаленню техніки, в тому числі розвитку і ускладненню побутової відеотехніки.

Розвиток побутового відео базувався на двох конкурентних напрямках. Спершу ствердило свої, незалежні від телебачення, позиції касетне відео. Поява відеомагнітофона дала глядачеві можливість відчувати свою незалежність від екранного видовища. Це спершу, а далі, забігаючи трохи наперед, – з подальшим розвитком відеотехнологій ця незалежність переростала у дещо більше: у самостійність і навіть самостійну творчість глядача. Спершу ж відеомагнітофони давали елементарну можливість запису, а надалі і відтворення цього запису з відеокасет, тобто з магнітної плівки.

Другий напрям розвитку відеотехніки базувався на оперуванні з цифровими носіями: записуванні й відтворенні з відеодисків.

Між цими технологіями точилася тривала боротьба, яку і досі не можна назвати завершеною. Однак відносна перемога на сьогоднішній день належить поки що дисковому формату.

До переваг цифрового, або дискового, формату відео російський дослідник К. Разлогов відносить такі фактори його ефективного застосування: по-перше, диски дешевші і впродовж використання не зношуються; по-друге, їх інформаційна ємність значно більша¹. Однак спершу цифрове відео все ж поступилося касетному. За думкою дослідника, цей факт був визначений психологією споживачів, які наче проводили аналогію між відеомагнітофоном і звичним уже для застосування аудіомагнітофоном. До того ж, первісно касетний відеомагнітофон давав змогу записувати програми просто з телевізійного приймача. А у часи становлення Інтернету джерела візуальної екранної інформації залишалися значно обмеженими не тільки на території колишнього СРСР, але й в усьому світі. Тож і побутове відео на ранньому етапі становлення значно, майже цілковито залежало від телебачення. Також дослідник відзначає і кращу якість зображення касетного відео.

Однак у 90-х роках ХХ століття паралельно з поширенням персонального комп'ютера, а надалі й того-таки Інтернету отримав швидке поширення DVD-формат. Ситуація різко змінилась на користь дискового відео, яке фактично існувало у цій інформаційній сфері як у власній, природній для себе.

Загалом же «співіснування плівок різного формату [включаючи і професійний], різних за конструкцією відеопрогравачів, несхожих систем телевізійного мовлення, конкуренція між капіталістичними фірмами-виробниками апаратури – все це надавало відеосфері надзвичайної хаотичності і багатоплановості, в якій навіть спеціалісти з відеотехніки і кон'юнктури ринку не завжди могли правильно намітити перспективи розвитку»².

Отже, із розвитком побутової техніки, завдяки конкуренції різноманітних форматів, відео поступово отримує свою нову якість існування, уже незалежну від телебачення. На етапі відмежування від професійної телевізійної сфери відео впевнено стверджує свої позиції як «домашнє» видовище, іще більше «домашнє» і «ручне», ніж телебачення, яке приходило у дім, але фактично лишалося некерованим. Єдиним винятком у цьому сенсі можна назвати можливість дистанційного, пультового керування телевізійним переглядом і обирання програм. Але «свобода дистанційного керування» телевізійним переглядом набула сенсу лише з появою великої кількості каналів, а власне «свобода» закінчувалась з вибором телевізійної програми для перегляду. З приходом відео з'явилося екранне видовище, яке можна було повністю підлаштувати під глядача. Глядач, таким чином, отримував можливість керувати видовищем і навіть самостійно створювати його.

З появою відео, отже, для глядача значно розширюється коло можливостей у сфері взаємодії з екранним видовищем: самостійність і свобода вибору форми і часу перегляду, а надалі – імовірність співтворчості і навіть абсолютно самостійної відеотворчості. Уже на ранньому етапі існування побутового відео глядач може записати будь-яку програму чи фільм з телевізійного ефіру,

створити власне зібрання улюблених кіно- чи телевізійних творів. При цьому він не обмежений навіть у варіантах запису: паралельно з переглядом чи взагалі перебуваючи за межами власного помешкання. Фіксація певного екранного твору на касеті уможлиблює повну незалежність від телевізійного мовлення чи кіносеансів. Запис можна переглянути не один раз, змінюючи послідовність у переліку інших записів, таким чином, створюючи ніби власну, індивідуальну програму перегляду. Перегляд можна у будь-який момент зупинити і відновлювати, пришвидшувати і призупиняти, повертатися нескінченну кількість разів до улюбленого або незрозумілого моменту. Таким чином, глядач ніби отримує разом з пультом відеомагнітофона повну владу над екранним твором, і під час перегляду він, використовуючи раз у раз перелічені вище можливості, виступає і як автор власного перегляду.

К. Разлогов спілкування глядача з відео у побутових умовах порівнює з читанням книги. Процес читання повністю контрольований самим читачем: він може повернутися до вже прочитаного, пропустити окремі частини тексту, зупинитися тощо.

Максимальних же авторських якостей глядач набуває при дозаписові чи частковому записові відеокасети. Тобто тоді, коли на касеті (відеоносії) розміщено більше одного твору або частини різних творів. У цьому разі такі дії уже можна визначити як монтажне співавторство, свідоме чи несвідоме. Отримані таким чином твори, створені на основі завершених, трансльованих на телебаченні, вибудовуються у зовсім новий зміст і створюють в окремих випадках навіть своєрідний новий жанр – відеоколаж. Як повноцінний автор глядач виступає у тому випадку, коли сам бере у руки камеру, а відзнятий матеріал, нехай навіть такий, який професіонали зневажливо визначають як «home video», монтує у примітивний спосіб. Власне, поява відеокамер, а надалі і цифрових камер, а зрештою і побутового цифрового монтажу дають змогу говорити про зростання можливостей глядача у напрямку самостійного творення власного екранного твору.

Отже, якщо узагальнювати усі можливості глядача з появою відео, то як мінімум три з основних перелічених чинники представляють собою характерні ознаки якісно нового типу взаємодії глядача і видовища і, відповідно, породжують принципово нову загальнокультурну ситуацію. У цій ситуації видовище перестає бути замкненим у собі (як більшість попередніх традиційних видовищних форм, включаючи мистецькі видовища), а глядач перестає, в свою чергу, бути лише пасивним спостерігачем. Хоча в історії видовищ достатньо поширеним випадком є той, коли глядач є і глядачем, і виконавцем одночасно. Така ситуація характерна для ранніх видовищних форм, таких, що їх В. Кісін відносить до різновиду доісторичних видовищ (скажімо, мисливські ігри), а також окремих видів стародавніх видовищ (приміром, народні ігри)³. Однак у цих випадках глядач у натхненному запалі включається у дійство, як у гру, і вся

ситуація такого включення більше нагадує не суто видовищну, а більше форму дійства з підкресленим, яскраво вираженим ігровим началом.

У новій же культурній ситуації глядач, як один з основних елементів видовищного дійства, набуває цілком нової якості. Він може бути одночасно і глядачем, і автором видовища.

По-перше, глядач отримує елементарну можливість керувати відеопереглядом: зупиняти, перемотувати назад чи вперед плівку, а також і обирати ті твори, які він сам хоче подивитись, незалежно від того, що пропонують телебачення чи кінотеатри.

По-друге, глядач може самостійно обирати і класифікувати існуючі екранні твори. До їх переліку слід віднести те поле екранної продукції, яке може потрапити у сферу відеовжитку. Сьогодні це фактично весь перелік екранних творів: кінематографічні різних жанрів і країн-виробників; широкий спектр телевізійної продукції, також різних жанрів і різної специфіки; відеотвори різного рівня якості, форматів і різного походження (від Інтернету, власне суто відеопродукції, «home video» до мобільного відео). Отже глядач з усього цього екранного різноманіття продукції формує власну відеобібліотеку або відеоархів. Його особисті смаки й інтереси визначають екранні твори, які опиняться у переліку, а також і те, в якій послідовності ці твори розташовуватимуться на окремому диску чи касеті. Сьогодні уже з'явилися цілі зібрання (виробничого чи авторського, власне глядацького виконання), які містять різноманітні твори екрана, приміром, тематично укладені збірки фільмів (під назвами «фільми одного режисера», «фільми одного актора», «улюблені радянські фільми», «фільми-казки» тощо).

Серед переліку таких збірок, поруч з кінофільмами (постановочними, документальними та ін.), телевізійними програмами і фільмами, особливе, значне місце посідають відеофільми. Останні переважно мають прикладний характер і створюються саме для відеоперегляду. Відеофільми прикладного характеру найчастіше розраховані на специфічну, часто нешироку аудиторію. Основним завданням такої продукції є якраз специфічне відеоспілкування з глядачем заради отримання останнім певного практичного досвіду (наприклад, з рибальства, дизайну інтер'єру, з фітнесу тощо). Це можуть бути фізичні вправи (як широкого, так і спеціального спрямування), освітні та навчальні програми (від практичних порад щодо складання композицій з квітів, облаштування власного помешкання і кулінарних рецептів до вправ з вишивання, малювання чи вивчення мов тощо). Отже такі відеоматеріали, саме у форматі «відео» дають глядачеві можливість детальніше вивчити певну тему за рахунок неодноразового перегляду, повторів; інколи такі твори призначені для створення так званої відеокомпанії (що характерно часто для виконання фізичних вправ разом з дітьми чи хлопцями на екрані, під музику).

Повертаючись знову до відеозбірок, слід згадати про ще одну популярну їх форму – це колекціонування серій улюблених телевізійних серіалів. У цьому разі зрозуміло, що у режимі «відео» можна у будь-який момент, незалежно від мережі телевізійних програм, переглянути улюблену серію. Часто глядачі колекціонують серії популярного серіалу саме в той час, коли цей серіал транслюється на телебаченні. Тоді особливою подією є отримання у відеоформаті не тільки уже переглянутих за допомогою телебачення серій, а й тих, які ще не було показано в телевізійному ефірі. Сьогодні є вже безліч шляхів віднайдження серій, навіть не трансльованих певним телевізійним каналом, у досить хорошому стані і навіть з якісним перекладом, якщо йдеться про іноземний серіал.

Дедалі більшою глядацькою популярністю користуються не стільки постановочні, скільки документальні телевізійні серії. Надзвичайні видові зйомки, цікаві історії, велика кількість різноманітних фактів і унікальних кадрів роблять такі серіали актуальними для побутового відеоархівування. Тематика таких фільмів часто: природа (жива і нежива), історія, географія тощо. Такі серії первісно розраховані на широку аудиторію, мають науково-популярний характер та якості освітнього, навчального фільму.

По-третє, найбільш значимою можливістю, що виникає у глядача з появою відео, є можливість спробувати себе як творця екранного видовища. Цей шанс кожної звичайної людини залучитися до такої недосяжної для пересічного глядача і тому неймовірно захоплюючої екранної творчості в певному сенсі похитнув позиції професіоналів від екранного мистецтва, однак відкрив нові можливості перед звичайним глядачем.

Зйомка любительською відеокамерою сьогодні є звичайним елементом побутового життя. Висока конкуренція між виробниками побутової знімальної техніки призводить до постійного удосконалення її якості. Останнім часом кадри, отримані за допомогою побутової відеокамери, у окремих випадках за якісними показниками повністю відповідають технічним характеристикам якості ефірного телевізійного продукту і можуть потрапити у телевізійний ефір без особливої попередньої обробки. Сьогодні також наявна чимала кількість комп'ютерних програм, за допомогою яких, навіть без особливого попереднього підготування, можливо здійснювати цифровий монтаж навіть з найпростішими ефектами. Більш складні програми, що також пристосовані для персональних комп'ютерів, дають змогу створити монтаж ледь не тієї самої професійної ефірної якості.

Отже, глядацьке авторство на новому етапі розвитку екранного видовища значно змінює позиції і точки взаємодії основних сторін, які беруть участь у видовищному дійстві: власне видовища (і його організаторів та виконавців) і глядача. Із новим статусом глядача відбуваються певні зміни акцентів уваги при підготовці видовищного дійства, а деякі тисячоліттями набуті видовищним мистецтвом особливості та закономірності зазнають перегляду і змін.

Виникнення відео стає переломним етапом для сучасної видовищної культури (для її історичного розвитку та поступу). Саме з цього моменту фіксація рухомого зображення вже не становить жодної складності (як технічної, так і творчої). Звичайно, такі можливості відео стали широко доступними із технічним розвитком цієї галузі і впровадженням відео як елементу побуту. Отож сьогодні відеофіксація зображення у повсякденній, побутовій своїй формі (відео продовжує існувати і у сфері професійного телебачення і кіно) являє собою найпростіший спосіб фіксації, який не потребує особливих знань і навичок, лише освоєння елементарної у застосуванні побутової техніки, потрібної для такої фіксації.

Писемність у порівнянні з відео – надто складна система знань і навичок, яка вимагає попередньої (непростої) спеціальної підготовки як від того, хто фіксує, так і від того, хто виступає читачем, реципієнтом фіксованого. Попередні традиційні мистецтва, що існували задовго до виникнення відео, потребують (звичайно, окрім таланту) вміння і певних навичок від автора. Живопис, скульптура, графіка вимагають вправності у володінні відповідним інструментом і технікою виконання. Навіть технічні види мистецтва (або оптико-хімічні техногенні мистецтва за визначенням О. Нечай⁴), де механічним носієм виступає фізичне тіло – плівка з фіксованим на ній зображенням (фотографія і кіно) для отримання кінцевого результату вимагають знання технічного процесу обробки і друку плівки. У електронних техногенних мистецтвах (за О. Нечай⁵), де матеріальним носієм виступає не тільки фізичне тіло, але й сигнал, особливих складностей отримання кінцевого результату немає. Ідеться, звичайно, про найелементарніший результат: про фіксацію, без наступних стадій обробки відзнятого матеріалу. Таким чином, відзняте, зафіксоване зображення – відео – може бути одразу показане глядачеві за єдиної умови: наявності технічних засобів для зйомки і трансляції. Наразі наявність технічного устаткування не становить особливої проблеми навіть у звичайних побутових умовах. Більше того, і обслуговування з експлуатації таких приладів максимально спрощено саме для побутових потреб і пристосовано для максимально широкого кола споживачів. Знання кількох кнопок камери і відеомагнітофона є достатньою підставою для проведення зйомки, а згодом і перегляду чи навіть показу відзнятого. Тут слід зазначити, що у цьому разі йдеться лише про можливість, без урахування етичного моменту. Останній у такому контексті заслуговує на окремий розгляд.

Таким чином, відео у побутових умовах розширює можливості користувача і дедалі більше замінює домашню любительську фотографію. На відміну від останньої, відео має значні переваги. Передусім воно забезпечує можливість фіксації руху. Наступні переваги відео визначаються його експлуатаційними якостями. Отже, легкість і простота в експлуатації побутової знімальної і відтворювальної відеотехніки та моментальне отримання готового результату без

додаткових зусиль і в тих самих домашніх умовах також становлять не менш важливу складову популярності відео.

Відео чи не з моменту свого виникнення було популярним не тільки як «домашній формат». На Заході, а згодом, у 90-х роках ХХ століття, на території колишнього СРСР були доволі поширені відеотеатри. Репертуар таких театрів складався переважно з порнографічних фільмів. Їх частка становила від 60 до 80 % від усіх інших записів⁶. У цьому разі відео імовірно зайняло нішу і включило у свій репертуар саме ті жанри, які не були поширені на телебаченні і в кіно. На теренах колишнього СРСР надзвичайною популярністю користувались також трилери, бойовики, фантастичні фільми, тобто ті жанри, які у СРСР не були настільки розвинені і не були, відповідно, настільки видовищними, як в американському чи західному кінематографі.

З поширенням відео все більшу частку серед відеозаписів поступово становили постановочні фільми. Відео стало дедалі більше перетворюватися на альтернативну форму ознайомлення з кінематографічною продукцією⁷. Надалі, саме завдяки відео глядачі отримали можливість переглядати фільми, які не транслювалися телебаченням і уже не мали прокату в кінотеатрах. Таким чином, з'явився новий спосіб оприлюднення малодоступних кінотворів. Така ж ситуація поступово складається і з переглядом відео, що створене на основі телевізійної продукції.

Завдяки можливостям відеозапису телевізійна продукція починає набувати якості самостійного твору, що існує поза межами мережі телевізійних програм⁸. Телевізійний фільм чи програма записуються за допомогою відео і таким чином отримують право на самостійне, позапрограмне існування у вигляді самостійного твору⁹.

Дедалі більше зростає частка авторського оригінального відео, яке набуває самостійності і не призначене ані для кінотеатрів, ані для трансляції на телевізійному екрані. Отже, окрім уже розглянутого жанру порнографії і прикладного практично призначеного відео, розвивається так зване відеомистецтво.

Уже навіть можна визначити кілька різновидів (жанрів чи форм) наявних творів відеомистецтва: авторські відеотвори і відеоарт. Розвиток відеомистецьких течій зумовлений передусім легкістю і доступністю відео як форми екранної творчості. Підтримка розвитку відеомистецтва, в свою чергу, уже є досить відчутною з боку провідних міжнародних фестивалів кіно- та телевізійної творчості, які все частіше включають відео у свої конкурсні та позаконкурсні програми.

Відеоарт, окрім фестивального, отримує також і музейне, виставкове життя. Мистецькі твори цього напрямку становлять уже невід'ємну частину музейних експозицій і виставкових заходів, і представляють собою важливу і показову частину сучасних мистецьких і творчих процесів як на Заході і в Америці, так сьогодні уже і в Україні.

У професійному ж середовищі, в свою чергу, з'являється тенденція використання відеотехніки у процесі створення кінофільмів. Електронний монтаж, спецефекти, зйомка окремих епізодів, репетицій і т. ін. за допомогою відеотехніки для наступного повторення у кіно або для безпосереднього переведення на кіноплівку стали достатньо поширеним явищем.

Більше того, отримала широке розповсюдження так звана відеоестетика, базована на використанні притаманних відео прийомів та спецефектів, особливостях відео- (професійної, а надалі і любительської) зйомки, яка стала дедалі більше, частково чи повністю, з'являтися на кіноекрані. Як один із ранніх прикладів можна навести фільм Ф. Копполи «Від усього серця» (1982). У наступному поступі кінематограф все більше і частіше звертається до «відеоестетики», особливо у тих своїх творах, що представляють собою явища андеграундного чи неформального руху (або спробу стилізації чи спекуляції на власне «непрофесійному» способі фільмування).

Такі тенденції свідчать про єдність і дифузність усіх культурних процесів, і зокрема процесів, котрі відбуваються у межах екранних мистецьких видовищних форм. Відео, винайдене у професійній телевізійній сфері для потреб професійного телебачення, зведене до домашнього і любительського видовища, уже у цій, видозміненій формі, повертається на професійний екран, щоб розширити його елітарні мистецькі і творчі можливості чи, навпаки, наблизити, підвести мистецтво до найбільш (максимально) демократичної форми.

Таким чином, по відношенню до кінематографа і телебачення не можна спростувати позиції відео у культурному процесі і визначати його як елементарний спосіб ретрансляції кінематографічної чи телевізійної продукції. Частково це питання вирішується в основному коли ідеться про відео як спосіб архівації екранних чи навіть театральних творів, але цим полем неможливо обмежити значення відео у екранному видовищному процесі. Тоді ж, коли ідеться про взаємини відео і глядача, на перший план виступають все ж глядацькі можливості та свобода у виборі часу й умов відтворення зафіксованих на відео творів.

Отже, якщо на даному етапі спробувати охарактеризувати позиції відео, то однозначно уже можна визначити його як той культурний феномен, що призводить до повного перегляду усіх положень і особливостей попереднього загальнокультурного видовищного поступу.

В цілому завдяки появі відео змінюється становище глядача. Він перестає бути пасивною стороною видовищного акту. Глядач саме з появою відео отримує право бути не просто учасником видовища, а й співавтором або навіть і його автором.

Відповідно, у такому разі ніби спрощується підхід і сама оцінка екранного видовища як складної видовищної форми, причетність до якої можуть мати лише професіонали своїм вузьким колом. З'являється екранне видовище побутового рівня, завданням якого є задоволення потреб саме побутового харак-

теру. Отже відео максимально наближається до побуту так близько, що цей момент викликає зацікавлення митців, суміжних екранним мистецтвом і виникають практичні спроби використати такий тісний контакт, таке максимальне наближення... Також простота і швидкість кінцевого результату привертають увагу до відео митців усіх напрямів. Численні спроби екранної творчості з використанням відео зумовили становлення нового виду видовищної творчості – відеоарту, ширше – відеотворчості, яка за усіма своїми характерними ознаками принципово відрізняється від інших екранних видовищних мистецтв і взагалі від попередніх мистецьких форм. Навіть спосіб трансляції таких творів має своєрідний характер і місце – музеї, кінематографічні та спеціальні відео-фестивалі або фестивалі з програмою фільмів відеоарту тощо.

Саме мистецьке видовище, зрештою, зацікавлюється феноменом відео. І відео, уже максимально відійшовши від професійного екранного видовища, повертається назад, у сферу екранного мистецтва. Так, кінематограф уже кілька десятиліть у різноманітних жанрах і напрямках випробовує «відеоестетику», знаходячи у ній натхнення до творення власних сучасних нових форм.

¹ Новые аудиовизуальные технологии : Учебное пособие / Отв. ред. К. Э. Разлогов. – М. : Эдиториал УРСС, 2005. – С. 207.

² Там само. – С. 207.

³ Кісін В. Режисура як мистецтво та професія ; Життя. Актор. Образ : Із творчої спадщини / Віктор Кісін. – К. : Видавничий дім «КМ Academia», 1999. – 268 с.

⁴ Нечай О. Ф. Ракурсы. О телевизионной коммуникации и эстетике / О. Нечай. – М. : Искусство, 1990. – С. 54.

⁵ Там само.

⁶ Новые аудиовизуальные технологии : Учебное пособие / Отв. ред. К. Э. Разлогов. – М. : Эдиториал УРСС, 2005. – С. 208.

⁷ Там само. – С. 209.

⁸ Там само. – С. 210.

⁹ Там само.

ІМІТАЦІЯ РЕАЛЬНОСТІ В ДОБУ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ: АЛЬТЕРНАТИВНІ СВІТИ, РЕАЛІЗМ ТА ПСЕВДОДОКУМЕНТАЛІЗМ

Статтю присвячено аналізу одного з жанрово-видових різновидів сучасного ігрового кіно – фільмам мок'юментарі. Особливу увагу приділено впливу на розвиток зображально-виражальних засобів і на художню форму фільму системи сучасних медіа у широкому культурологічному контексті.

Ключові слова: *мок'юментарі, кіномистецтво, мас-медіа, естетика, реальність.*

Стаття посвящена аналізу одной из жанрово-видовых разновидностей современного игрового кино – фильмам мокьюментари. Отдельно рассматривается влияние на развитие изобразительно-выразительных средств и на художественную форму системы современных медиа в широком культурологическом контексте.

Ключевые слова: *мокьюментари, киноискусство, масс-медиа, эстетика, реальность.*

Article is dedicated to analysis of one of the modern feature films genre-specific type – mockumentary movies. Special notice taken on the influence of modern media in the development of aesthetics form artistic expression in a wide cultural aspects.

Key-words: *mockumentary, cinema, mass-media, aesthetics, reality.*

Інтерпретація подій і явищ реальності – історичного факту, події, особистості – відоме явище в мистецтві. Хоч би якими були конкретні приклади й хоч би якими були точки зору на це глядачів, критики, мистецтвознавців або істориків – ця особливість залишається фактом, іманентною рисою нарративу як такого, незалежно від виду мистецтва або жанру.

У технічному мистецтві будь-який естетичний задум визначений можливостями техніки: естетика, художня ідея є інтелектуальною «надбудовою» інструментальної бази. Фактично миттєво, в самий момент технічного народження кінематографа – створення кіноапарата – були об'єктивовані ключові інструментальні можливості, важливі для специфіки кінообразу: здатність фіксації зримого образу реальності й можливість моделювання як безпосередньо-

го середовища дії (інсценування), так і зображення в цілому (обробка кадру, монтаж, ефекти). Естетичний розвиток вищезгаданих вихідних здатностей «кіноока» **був продуктом тісного зв'язку естетики і технічної бази, результатом** теоретичного осмислення й апробації на практиці конкретних технічних можливостей кіно в конкретному історичному проміжку.

Ідейним концепціям монтажно-теорії Ейзенштейна, «кіноока» Дзиги Вертова, італійського неореалізму 1940–1950-х рр., французької «нової хвилі» 1950–1960-х рр. та інших напрямів – передують певні інструментальні можливості; теорія і практика естетично концептуалізують конкретний технічний інструмент кінематографа конкретного історичного періоду.

Ці загальні положення наведені з метою логічно підвести до предмета цієї статті.

Очевидно, що сучасна техніка з її новими можливостями змінює умови створення кінотекстів, даючи свого роду нові «запропоновані обставини», що неминуче зумовлює жанрові модифікації, нову естетику, **можливо, в майбутньому** – нову теорію екранного мистецтва.

І найвиразнішим видається здатність сучасних фільмів не тільки інтерпретувати факти (як було спочатку), а й самим мімікрувати «документ», імітувати факт, ставати реальністю в очах глядача й тим самим – втручатися в реальність.

Безперечним фактом є вплив образу епохи на формування естетичних тенденцій у мистецтві – власне, мистецтво і є відображення сучасності у специфічній естетичній формі. На формування «стратегії» сучасних ігрових кінотекстів вочевидь впливають як технічний прогрес (безпосередньо в галузі кінотехніки і у повсякденному житті), так і світоглядні тенденції в широких рамках функціонування мас-медіа. Завдання цієї праці – виявлення специфіки цієї стратегії. Передумовою для подальших міркувань є припущення того, що одним з ключових моментів у **видових трансформаціях сучасних екранних мистецтв** є зміна у ставленні до реальності, до статусу факту дійсності, до можливості створення альтернативних «реальностей».

У сучасному ігровому фільмі, з одного боку, широко присутній мотив, який можна назвати мотивом «документальної фіксації». При цьому предметом такої фіксації може бути як «реальність» у межах створеного світу фільму, тобто «документальна» без лапок по відношенню до героїв і середовища дії, так і постановочні сцени, стилізовані під справжній документ (мок'юментарі). Відповідно різні й умови сприйняття.

«Документальні кадри» можна класифікувати за декількома принциповими видами, за принципом включення до оповіді:

- елемент сюжету;
- стилізація (при вочевидь штучній природі «документа» і нерідко супутності якогось жанрового забарвлення: сатиричного і т.ін.);

– імітація іншого виду кіно (коли фільм від початку до кінця постає без будь-яких точок переходу, без маркування підробленості кадру).

Ігрова парадокumentальність. Мок'юментарі

До мок'юментарі відносять ігрові фільми і постановочні сюжети, в яких використовується стилізація викладу документального кіно. Ознака дуже широкого спектра. Мок'юментарі за визначенням – **mock** (англ. – **глузування, пародія, жарт, підробка**) + (doc)umentary – вже на формальному рівні протистоїть не жанрові, а виду кіно в цілому – документальному кіно. І на практиці сам по собі момент присутності в фільмі мок'юментарі стилізації «під документ» поєднує дуже широкий діапазон творів: і **комедійних, і пригодницьких, і драматичних, і соціальних.**

Таким чином зазначена на початку статті тенденція до зміни стосовно факту і події у фільмах мок'юментарі проявляється найвиразніше. Тут факт реальності радикально нівельований прямою підміною, зі збереженням зовнішньої форми і стилістики подачі «документа».

Незважаючи на те, що загальні принципи мок'юментарі описані, сприйняття цього жанру залишається неоднозначним – внаслідок принципової важливості того, як і в якому ключі глядач сприймає «підробку»: як жарт, як імітацію, як документ. (Тут важливий не тільки факт «підробленості», а й атрибутування статусу пропонованого об'єкта уваги. Вдаючись до аналогії з галузі діловодства: якщо зразок документа має демонстраційний характер, на ньому є те або інше маркування, що однозначно вказує на те, що це зразок, то такий документ не вважається підробленим; без таких маркувань документ стає підробленим.)

Термін *mockumentary* не є єдиним і загальноприйнятим. У цій статті не ставиться завдання заглиблюватися в детальний аналіз походження власне жанру мок'юментарі (наприклад, автори книжки «Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality» знаходять зв'язок пародійності з карнавальною природою в руслі досліджень Бахтіна¹), а є спроба обмежитися розглядом функції та трансформації жанру в системі сучасних екранних медіа.

У першому, найбільш систематизованому дослідженні мок'юментарі – книжці «Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality» («Роби вигляд: пародіювання документальності та нівелювання факту») Джейн Роско і Крейг Гайт аналізують різноманітність видів мок'юментарі, відзначаючи широкий спектр жанрових та міжвидових варіацій, розмаїтість форм інтерпретації «документального» стилю викладу й розмитості меж цього явища. Автори наводять майже десяток термінів, запропонованих різними дослідниками в різні роки для позначення цього явища: «штучна документальність / faux documentary» (Francke, 1996), «псевдо-документальний / pseudo-documentary», «мок'юментарі / mockumentary», «сінема-веріте з підморгуванням / cinema verite with a wink» (Harrington, 1994), «сінема ан-веріте / cinema un-verite»

(Ansen, 1997), «чорна комедія, подана як наочний документ / black comedy presented as in-your-face documentary», «розіграш документальності / spoof documentary», «квазі-документальний / quasi-documentary» (Neale and Krutnik, 1990)². Різноманітність термінів і визначень завжди є свідченням складності явища, що розглядається, принципової неможливості зведення до однозначного трактування.

Джейн Роско і Крейг Гайт пропонують свій термін «mock-documentary» (цей термін можна перекласти як «псевдодокументальний»; але оскільки самі автори приводять термін як альтернативу терміну «псевдо-документальний» («pseudo-documentary»), найближчий за смисловими відтінками переклад може бути «пародійно-документальний») за двох причин:

1) він містить натяк на те, що природа явища лежить в інтерпретації певної первинної екранної форми, знайомої глядачам;

2) одне із значень слова *mock* відбиває пародійність задуму, що прихований у позначуваному жанрі. «Цей задум <...> неминуче впливає з пародійно-документальних нарочито витончених запозичень документальних кодів і конвенцій»³. Таким чином Роско і Гайт ключовим, змістоутворювальним для мок'юментарі вважають все ж таки пародійність та іронію.

Тут треба відзначити, що фільмам мок'юментарі присвячено чимале число зарубіжних праць – як збірників статей («F is for phony: fake documentary and truth's undoing»), так і монографічних досліджень («Television mockumentary: Reflexivity, satire and a call to play»), проте ключовим моментом мок'юментарі вважають насамперед пародійність, наслідуваність. Наприклад, Роско й Гайт спираються на точку зору американського історика і культуролога Джона Кавелті, викладену в його роботі, присвяченій фільму Романа Поланського «Китайський квартал» («Чайна-таун», 1974), в якій Кавелті розглядає вплив пародії на трансформацію жанрів сучасного американського кінематографа. За Кавелті, пародія є «однією з чотирьох стратегій трансформації будь-якого жанру і при тому єдиної, що вочквидь містить у собі критичний компонент»⁴.

Справді, деякі фільми, що стали свого роду «класикою» мок'юментарі, свідомо іронічні, нарочито гіперболізують й обігрують стилістику подачі документального матеріалу, безсоромно грають із стереотипами подачі хронікально-документального кінотексту. Наприклад, «Зеліг» («Zelig», 1983) Вуді Алена стилем документального фільму викладає неприкрито жартівливі факти, на зразок того, що герой, постоявши поруч з товстунами, почав на очах повнішати і його вага переважила за 100 кг, а побувши поруч з неграми – став темнішати. Кадри, що ілюструють ці «факти» зорозво відповідають звичній якості старої чорно-білої хроніки. Але головний герой у кадрі у виконанні самого Вуді Алена легко впізнається, і це лежить у руслі задуму, оскільки на момент створення фільму Вуді Алена був досить відомий і впізнаваний глядачем – відповідно, його грим явно сприймається як жарт, «*mock*». Низка фільмів мок'юментарі є

відвертою пародією на характерні теми документального кінематографа, наприклад, на тему історій рок-груп («Ратлз: все, що тобі потрібно – це готівкові», «Це Spinal Tap»).

Що ж до безпосередньої імітації документа – очевидно, що лише перший досвід сприйняття мок'юментарі може будуватися на захопленому зненацька стереотипі оцінки «документа»; надалі такий стереотип поступається місцем очікуванню «підробки» і увазі до ключових, визначальних деталей. Саме на цьому етапі народжується специфіка жанру: коли глядач усвідомлює принципи і особливості побудови – в протилежність першому контактові, коли кадр сприймається лише як провокативний, часом шокуючий «документ» (адже в разі випадку, з точки зору глядача, має місце лише «документальний» кадр).

Водночас, ряд фільмів, котрі використовують принципи мок'юментарі і котрі стали не менш знаковими для розкриття змісту цього явища, досить важко віднести до таких, де мотив пародії превалює в задумі. Наприклад, фільм «Відьма із Блер: курсова з того світу». Драматургія сюжету – про трьох зниклих студентів, що вирушили до лісу знімати фільм-дослідження про відьом і перекази про містичні убивства; студенти зникли, але були «знайдені» відзняті плівки, – явно апелює до жанру містичного трилера, в альтернативному підході мок'юментарі. Таке пожвавлення жанру – за визначенням передбачає поліжанрові можливості мок'юментарі, що вже свідчить не на користь пародійного центрizmu. Ірландський фільм «Паві Лакін», у якому перед «документальними» камерами дівчатка-підлітки розповідають про своє сумне напівбурлацьке буття – має яскраву соціальну спрямованість і зовсім позбавлений тону пародії, сатири або жарту. Те саме повною мірою стосується й фільму «Росія 88» (цей і всі наступні фільми поіменовані в додатку до статті), в якому на тлі соціально-проблемної теми неофашизму і шовінізму розгортається особиста драма сімейних стосунків героїв. Нарешті, в фільмі «Хай живе любов!» типові прийоми мок'юментарі (кореспондент бере інтерв'ю в учасника автомобільних перегонів, виявляє наполегливість, на цій підставі виникають конфлікти – все це має вигляд реального, незрежисованого інтерв'ю з «робочими моментами»; дівчина, що страждає від нещасного кохання, робить депресивні щоденникові аудіозаписи) об'єднуються з візуальними ефектами, такими як зображення ніби в режимі нічної зйомки побутовою камерою, в яких з рівною часткою вірогідності можна припустити і виразні операторські рішення ігрового фільму, і реальну зйомку аматорською камерою. Поряд з цим є в фільмі і традиційні для ігрового фільму оповідні моменти. В цілому ж фільм «Хай живе любов!» пропонує альтернативний тип оповідання, що провокує у глядача питання про характер зафіксованого на плівці матеріалу, про середовище дії і дійових осіб.

На підтвердження такої поліжанрової тенденції наведемо вислів Крейга Гайта з його книжки «Телевізійне мок'юментарі: рефлексивність, сатира й за-

клик до гри» / «Television mockumentary: Reflexivity, satire and a call to play». Незважаючи на заявлену в самій назві монографії орієнтацію на пародію і гру, автор пише: «Мок'юментарі – **ключовий дискурс всередині сучасного мистецтва**, «заклик до гри», основа якого будується на присвоєнні (запозиченні) неігрових кодів і конвенцій. Він використовується **кінематографістами і телепродюсерами** для пожвавлення жанрів, від хоррора («Відьма із Блер») і наукової фантастики («Монстро») до політичної драми («Смерть президента») і **сучасних ситкомів («Офіс»)**. <...> Виникнення телевізійного мок'юментарі-серіалу знаменує ключову позицію в розвитку дискурсу мок'юментарі і телевізійної комедії в цілому. Мок'юментарі сьогодні – визнана частина в спектрі телевізійних стилів, що **рівною мірою глибоко корениться в історії телебачення** й що є ключовою частиною інновацій в жанрі ситкома з 1990-х рр. Експлуатуючи можливості програм мок'юментарі всередині насиченого інтертекстуального середовища телевізійного простору, продюсери створили у аудиторії відповідний різнобічний досвід сприйняття»⁵. Деяка суперечність між **зведенням явища мок'юментарі до комедії і пародії – з одного боку, і визнання міжвидового поширення цього явища – з іншого, на наш погляд є очевидною.**

Можна зробити висновок, що пародія – окремий випадок, один із стилістичних прийомів, що є характерним для мок'юментарі, але не вичерпує це явище. Ключовий мотив, що **лежить в основі мок'юментарі, – гра не з документальним фільмом**, як з формою фіксації і подачі образу реальності, а гра з самою реальністю. Таким чином, має місце явище складнішого порядку, яке інтерпретує факт реальності в руслі провокативного виклику самої реальності, в руслі обігравання стереотипу сприйняття факту. Це гра не стільки з фактом і документом, скільки з глядацьким механізмом їх сприйняття.

І цей мотив лежить за межами власне кінематографа, відбиває ширші тенденції мас-медіа і значення їх ролі в суспільстві; ключові моменти мок'юментарі – не просто інтерпретація «факту», а й розхитування власне стереотипів сприйняття реальності – змикаються з сучасними світоглядними позиціями, системою медіа-простору. Тому прийоми мок'юментарі близько змикаються і з ТВ-продуктами типу реаліті-шоу, і з мотивами жанрових ігрових фільмів (веб-камери, мобільні камери – як цифрові інтерпретатори дійсності).

Досить показовим у цьому зв'язку уявляється цикл досліджень зарубіжних соціологів Еліху Каца і Даніел Дайан. У вступній статті збірника «Media Events in a Global Age» укладачі Нік Колдрі і Андреас Гепп пишуть: «Витоки інтересу до особливих форм медіа-комунікації можна простежити від початку інтердисциплінарних медіа- і комунікативних досліджень, наприклад – дослідження **Nadley Cantril (1940) про паніку, викликану радіо-п'єсою Орсона Велса «Навала марсіан»** <...> Більш цинічні автори, наприклад Деніел Бурстін (1963), висловлювали невдоволення з приводу зростаючого числа «псевдо-подій» у системі

комунікацій. Даніель Дайан і Еліху Кац у своїх дослідженнях 1970-х і 1980-х рр., кульмінацією яких стала новаторська книга, що вийшла в 1992 р. («Media Events: The Live Broadcasting of History» – Г. Ч.), підняли на той момент почасті забуту дискусію на новий рівень, звернувши нашу увагу на певний феномен, який вони назвали «медіа-події»⁶. У спільній праці «Television ceremonial events» специфіка видовищності «телевізійних церемоній» розглянута зокрема в паралелі зі специфікою сприйняття кіно, проаналізовано ефект «співучасті», «присутності» глядачів. У статті «Медіа-події» («Media Events») Даніель Дайан пише про кардинальну зміну, що трансформувала колишні публічні події в особливу категорію «медіа-подій». За Дайаном, від колишніх публічних подій медіа-події відрізняють дві основні риси. По-перше, телетрансльовані церемонії – подія, яка існує, але не «має місця» в буквальному територіальному сенсі, що об'єднує аудиторію та учасників події. На зміну цій моделі приходить нова, спровокована кінематографом і заснована на потенційному поділі як дійових осіб між собою, так і дійових осіб і аудиторії. Друга відмінність полягає в трансформації форми присутності й участі: «колишня вируюча юрба перетворена в домашню аудиторію, в безліч мікро-урочистостей»⁷.

Ще у 1985 г. в статті «Television ceremonial events» у журналі «Society» Даніель Дайан і Еліху Кац писали: «Більшість телевізійних подій можуть бути побачені і прочитані як текст, але специфічна риса цих текстів у тому, що вони водночас є слідами або ознаками процесу, зіткненням величезної сукупності соціальних жестів і вчинків. Ці вчинки логічно послідовні, але в поточному вияві одночасні і в такому вигляді виявляються в діалозі одна з одною, коментують одна одну. Кожна з таких подій спирається на підтримку попередньої. Кожна з подій, у певному сенсі, є порукою подальшої події і злиття з нею. Такий ланцюг одночасних адаптацій, численних підтримуючих зв'язків призводить до того, що такі події часто порівнюють із сучасною формою суспільної релігії. Приклади таких подій – і англійське королівське вінчання, і висадка на Місяць, і подорож Папи Римського до Польщі <...> Одним з результатів зазначеного вище ланцюга одночасних взаємозалежних зв'язків стає дезорієнтація глядача перед лицем цієї складної і невинно мінливої структури, неможливість вичленити логічні рівні. <...> Ми виявляємося зведеними з безліччю текстів, кожен з яких відносить нас з безпосередньої ділянки події в глибину нашої реакції»⁸.

Інакше кажучи, нова технологія трансляції видовища змінює стереотипи сприйняття видовища, змінює форми сприйняття. А також – і це особливо важливо для предмета цієї статті – трансформує ставлення до самого статусу «факту»: коли факт подається як видовище, то поступово за будь-яким подібним видовищем реципієнти починають розуміти присутність факту, не шукаючи більше інших доказів істинності; видовище – як факт дійсності – підмінює вірогідність самого факту. Розвиваючись у широкому контексті мас-медіа, ця тенденція переноситься і на сприйняття ігрового фільму: він стає окремим випадком екранного видовища.

Джейн Роско і Крейг Гайт у книжці «Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality» пишуть: «Документальне кіно довго користувалося привілейованим становищем серед інших екранних форм завдяки його заявленій здатності точно схоплювати і **відображати реальність**. Демонструючи, як легко і успішно документальні форми можуть бути підроблені, мок-документальні фільми рівною мірою кидають виклик цьому особливому статусу і пропонують нову модель взаємин між аудиторією й жанром»⁹.

Мок'юментарі з точки зору місця цього художнього прийому в сучасній системі медіа **відображає тенденцію розчинення тонкої грані між фактом й висловом**, подібно до фізичного хімічного процесу руйнування нестійкої межі між двома активними середовищами. Трансформація ставлення до статусу «факту», «події», «дійсності» лежить в руслі технологій і стратегій в системі сучасних мас-медіа, Тв-проектів, ЗМІ.

Відтак стає очевидним, що «стратегія» розвитку жанру мок'юментарі складається не тільки і не стільки у **мімікруванні під документ** – у цьому випадку справжній документ мав би іманентну перевагу; ідея популярності мок'юментарі криється в *характері* документа: незважаючи на те, що глядач усвідомлює підробленість, увага утримується завдяки провокативності або екстравагантності. Наприклад, у таких, навмисно провокативних, епатажних фільмах, як «Це трапилося по сусідству з вами», де **поєднуються мотиви «чорної» комедії, епатажу, сатири, «документальність»** психологічно не є розрахунком на наївність, але є підсилувачем виразності. Документальність в подібному випадку стає особливою формою виклику «дозволеному»: фантазії у формі «події насправді» завжди мають особливу гостроту; автори, з одного боку, немов би не задовольняючись жанровими умовностями, самі беруться фабрикувати події реальності, з іншого боку – немовби й ні при чому: вони не винні ні в жорстокості, ні в інших гострих формах – глядач лише бачить зафіксованим те, що було «насправді». Це своєрідна форма гри в заборонені фантазії.

Показово, що мок'юментарі багато в чому зобов'язаний своїй появі змінам, викликаним певним технічним прогресом (телебачення, Інтернет сприяють активному втручання медіа в життя), водночас з виробничо-технічної точки зору самі фільми мок'юментарі потенційно найбільше малозатратні (в порівнянні з іншими жанрами).

У фільмі «Монстро» (2008) візуальний ряд і монтажні стики повністю побудовані у фактурі аматорської зйомки ручною камерою. Але навіть якщо би технологія такого зображення не вимагала залучення сучасних технічних засобів, саме по собі середовище дії фільму про катастрофічний катаклізм вимагає значних матеріально-технічних витрат, в тому числі і сучасних технологій; бюджет фільму склав 30 млн доларів. Фільм «Відьма з Блер: курсова з того світу» (1999) побудований на тій самій ідеї **«знайденого аматорсь-**

кого запису», в тій самій стилістиці стиків уривчастих шматків, знятих ручною камерою з перемиканням режимів побутової зйомки, – але знятий на натурі і з бюджетом у 20 тисяч доларів, міг бути зроблений на технічній базі кінця 1950-х – початку 1960-х рр., в епоху появи портативних вузькоплівкових кінокамер (власне, чорно-біла 16-мм кінокамера і фігурує у фільмі, поряд із сучаснішою кольоровою).

Власне мотив «знайденого артефакту» – як вступна для сюжету мок'юментарі – найчастіше **використовується і сам по собі не новий: так побудований ново-зеландський фільм «Забуте срібло» (1995), «архівні матеріали» лежать в основі «Зеліга» Вуді Алена (1983) і більш сучасного російського «Перші на місяці» (2005) А.Федорченка.** Показовим є факт отримання фільмом «Перші на місяці» призу за кращий документальний фільм у програмі «Горизонти» Венеційського кінфестивалю у 2005 р.

Нові технології дають поштовх до нового ракурсу погляду на матеріал, але в самому цьому ракурсі можна робити фільми і в попередній техніці. Таким чином трансформація є не чисто технічною, а й ідеологічною.

Нові технології дають змогу зміщувати звичні межі між штучним і реальним. Аналогічно тому, як «Прибуття поїзда...» суперечило сучасним йому повсякденним уявленням: реальний об'єкт у реальному русі всупереч здоровому глуздові виявився не небезпечним поїздом, а копією.

Так у наступний період, пов'язаний з розвитком видів кіно, виробився стереотип уявлень, свого роду «здоровий глузд» екранного сприйняття, що припускає очевидність природи тієї або іншої зйомки: диференціація постановочних сцен, хроніки, комбінованої зйомки; звичні умови подачі документальних кадрів та ігрових епізодів.

Розходження між реальним й створеним (штучним) робить відносно чітку межу, що проходить на зрізі глядацького сприйняття. При цьому за загальним принципом порівняння створеного (рукотворного) із зразком – реальні події (їх постановка, актор), **живий характер і т. ін. – принципова схема сприйняття** залишається відносно простою в розумінні однозначного позиціонування об'єктів та очевидності їх явних ознак. Це положення (якщо виключити творчі експерименти і обмежитися основним масивом кінопродукції, розрахованої на широкого глядача) в цілому характерне для фільмів 1-ї половини ХХ століття, наприклад, для радянських біографічних фільмів, екранізацій, для жанрових фільмів мейнстріму і т. д. **Сучасні фільми змінюють принципи сприйняття природи кадру і його подачі.**

Мотив задокументованої реальності в жанрових сюжетах

Документальні кадри використовуються не тільки в імітаційному ключі мок'юментарі, а й як сюжетно обумовлений елемент оповіді в жанрових ігрових фільмах. На відміну від традиційного прийому включення хроніки до ігрового

сюжету ілюстративності подій у сучасних ігрових фільмах проявляється інша тенденція. В умовах широкого поширення побутових портативних засобів фіксації, зберігання, передачі та трансляції аудіо-візуальних даних природа «документальності» набуває специфічних рис.

Згадуваний вище у зв'язку з працю Каца і Дайана ефект «присутності» вочевидь стимульований, з одного боку, **експлуатацією цієї можливості в багатьох реаліті-шоу і медіа-трансляціях, з іншого – він провокується поширенням портативних відео-пристроїв (з нескінченною низкою експлуатації можливостей всюдисущої оптики – від Тв-шоу типу «За склом» до аматорських роликів у доступі Інтернет, наприклад провідного ресурсу з обміну відеофайлами YouTube із знаковим заголовком Broadcast Yourself – Транслуй Себе) і відображається в ігровому кінематографі й як сюжетний елемент, і як мотив нових реалій життя.**

З одного боку, візуальний контакт є потужним підсилювачем відчуття співпричетності (а з тим дійсного, справжнього), з іншого – завдяки техніці трансляції можна не тільки наблизити «картинку» події, а й віддалити героя, побудувавши на цьому витончену технологію вимислу, подробику. На цьому контрасті – **як на різниці потенціалів виникаючий струм – відбувається розвиток і сучасних шоу, і жанрової виразності кіно.** Наприклад, у фільмі «Той, що не залише сліду» / *Untraceable* (США, 2008, реж. Грегорі Хобліт) **гострота, драматизм та інтрига пошуку невловимого маніяка будуються на труднощах вияву людини, яка діє через Інтернет; свою чергою маніяк улаштовує витончені вбивства за допомогою тієї ж мережі Інтернет – не тільки транслуючи муки жертви, а й забезпечуючи її болісну смерть зусиллями користувачів Інтернет: що більше число відвідувачів сайту реєструє комп'ютер убивці, тим швидше вводяться в дію пов'язані з комп'ютером автоматизовані винахідливим убивцею знаряддя смерті.** Малозначущий для сюжету фільму, але показовий для теми цієї статті епізод фільму: маленька дочка співробітниці ФБР, що намагається вийти на слід маніяка, **бачить на екрані комп'ютера матері їх власний будинок, знятий з фасаду; із цікавості дівчинка виходить на ганок. В цей момент до комп'ютера підходить мати й бачить на екрані дочку, що сходить з ганку будинку.** Розуміючи, що дочка от-от опиниться в руках її невловимого супротивника-маніяка, мати вискакує на вулицю з пістолетом. Але дочку ніхто не чіпав – біля будинку виявилася лише мініатюрна веб-камера, прикріплена до антени однієї з припаркованих машин. **Водночас це було попередженням від убивці: він недоступний, але віртуально поруч.** Такими є нові можливості техніки: бачити і чути (події, пригоди) – не означає бути присутнім, і, навпаки, – не перебуваючи поруч, можна діяти і навіть убивати. Це в певному сенсі зміщує уявлення про реальність, що відбувається, реальність факту.

Цілком подібний мотив використано в норвезькому трилері «Об'їзд» (*Snarveien*, 2009, реж. Северин Ескленд): молода пара, що заблукала, не може

вибратися з глухомані, в якій орудує маніяк, цьому багато в чому сприяють установлені усюди сховані камери спостереження, зображення з яких передаються на комп'ютер душогуба.

На обігранні мобільних, портативних і домашніх пристроїв будується безліч сюжетних перипетій: від молодіжних трилерів до шпигунських бойовиків. Екрани мобільників, що світяться, слугують героям у темряві за ліхтарі, стаючи специфічним мотивом тривоги; зникла мережа і розрядження акумулятора стають знаком безвихідного становища; **звук виклику видає жертву** або прихованого ворога; веб-камери фіксують убивства; через смартфони герої проникають у засекречені комп'ютерні мережі; покинутий і розбитий мобільний означає втрату сліду погоню.

Листам, щоденникам і записам приходять на зміну їх «оцифровані» замітники: електронні повідомлення і відеозаписи. У фільмі «Спуск-2», що розповідає про зіткнення спелеологів-екстремалів з **кровожерними монстрами**, які живуть у темних глибинах печер, відеокамера з аматорським записом зниклої експедиції робить поворот у **розвиткові сюжету**. Комп'ютерні системи стають часом самостійним полем діяльності, як в фантастичних «ігрових» світах, так і нове середовище реального світу (простір Інтернет для серійного убивці-програміста в фільмі «Той, що не залишає сліду»).

Екран перестає бути іншим, інакшим щодо до матеріалу: візуальна метамова предметом своєї оповіді дедалі частіше має подібні візуальні копії реальності: на кіноекрані з'являються екрани комп'ютерів, смартфонів і телефонів, окуляри відеокамер, звучить записаний на аудіоносії звук. Втім, ще піввіку назад у «Фотозбільшенні» був вибудований ланцюг опосередкувань (або послідовних переломлень/інтерпретацій реальності): реальність – фотокадр – кінооповідь. Але розходження істотне: за принципом переходу кількості в якість загальне поширення цифрової техніки **переводить масову свідомість до звичного цифрового формату**.

І це не просто технічне обрамлення життя. В фільмах (як і в самому житті) між героями, між героєм і навколишнім світом стає присутній аудіовізуальний посередник, через який, власне, і відбувається зв'язок й сприйняття.

Такий стрибок відбувся практично за останнє десятиліття: найвиразнішим є контраст у жанрі фантастики, космічних пригод між фільмами, створеними у 1990-і рр. («П'ятий елемент», «Крізь обрій») та сучасними («Місяць 2112»); але фактично розходження лежить скоріше в сфері ідеології або стратегії створення образу. В цьому сенсі фільм «Місяць 2112» є показовим – він не будується на складних спецефектах і з суто технічного боку цілком доступний технологіям виробництва минулих десятиліть. Але ідеологія образу і **нарративу** розкривається в ключі сучасної розмитої, нівельованої межі між фактом і вимислом, справжнім і удаваним, реальним і штучним: оповідання починає розгортатися немовби від особи героя, але незабаром герой виявляється збитим

з пантелику появою свого двійника. Усвідомлення того, що герой за зав'язкою сюжету один не лише в кадрі, а й на всій планеті – дія відбувається на місячній станції з видобутку руди в недалекому майбутньому – підсилює алогічність ситуації не тільки в свідомості героя, а й в свідомості глядача, який дивиться на те, що відбувається очима героя. Поступово те, що здавалося вихідним фактом – робота на планеті, спілкування з родиною через комп'ютер, звички і уклад життя – виявляється фікцією, вимислом, що не має ніякої «фактичності» в реальній основі.

При цьому фільм не можна поставити в один ряд з відомими картинами, що розробляють ідею підробленості (тобто світ – як продукт машинного інтелекту) реального світу – «Матриця», «Тринадцятий поверх», «Темне місто». Одна з видимих причин – у перелічених фільмах використовується ідея глобальної імітації світу в цілому; в «Місяці 2112» перегляду піддається не світ як такий, а критерії його сприйняття індивідумом, уразливість самого суб'єкта, що пізнає, який, проте, існує в незмінному світі.

Зовсім інший приклад фантастичної реальності – фільм «Аватар». Про фільм багато написано як про своєрідний прорив в індустрії видовищного кінематографа і технологій 3D. Розроблення мови народу Наві, який населяє планету Пандора, розроблення і візуалізація світу Пандори – тваринного, рослинного, взагалі всієї повноти «картинки» неіснуючого середовища дії – свідчить про удосконалювання креативних можливостей сучасного ігрового кінематографа в руслі створення віртуальних альтернативних світів. У тому, що технологія дає змогу візуалізувати фантастичне середовище дії без втрати «реалістичності» – закладена своєрідна конгруентність двох полюсів сприйняття: як у фантастичному екранному світі неможливо побачити штучність (крім фантастичності самого світу), так і зрима документальність екранного світу не є свідченням вихідної дійсності подій та осіб.

Жанрові метаморфози реальних подій

Натомість статус факту, що його руйнує псевдодokumentальність мокьюментарі чи зовнішньо гранично реалістична «картинка» фантастичних ігрових жанрових світів, отримує специфічне втілення у іншому медіа-вимірі. Глядачі ТБ та користувачі мережі Інтернет стежать у режимі онлайн за процесами життя, які завдяки трансляції екранними формами (хай і у вигляді документованого матеріалу), набувають якості карколомних «жанрових» сюжетів. На противагу ланкам класичного механізму народження мистецького твору – коли життєвий матеріал проходить крізь призму фантазії автора і трансформується митцем у художній образ, із усіма ознаками «художнього» (умовність, символізація, узагальнення тощо) – реальна драма життя, схопленого у фокус медіа-мессіджу миттєво трансформується і *сприймається* як драматичний жанр.

Назвемо такі приклади, як події Помаранчевої революції 2004 р. в Україні,

коли люди стежили за розвитком подій в ефірі мас-медіа наче за розгортанням екранного сюжету, із усіма складовими жанрового конфлікту; з найсучасніших прикладів – операція рятування чилійських шахтарів, що за допомогою спеціальних камер транслиувалася світовими телеканалами і так само набувала якості «жанрової» структури.

Рівнозначними у свідомості сучасної людини стає *факт* події й її *образ*. Відтак оперативний обмін інформацією отримує дещо парадоксальний прояв і подвійний сенс: за допомогою мобільного зв'язку люди не тільки намагаються отримати інформацію про події; навіть безпосередні учасники подій відчують нагальну потребу дізнаватися про те, що і як *передають* і *показують* про подію у ЗМІ; отже, сучасна людина має потребу знати не тільки про подію, а й про *драматургію образу події*, драматургію «сюжету»; ніби без цього подія навіть у свідомості безпосереднього очевидця втрачає суть.

На підставі вищезгаданого можна зробити такі висновки. У сучасних екранних мистецтвах чітко простежується тенденція нівелювання межі між фактом і вигадкою, причому й саме поняття «факту», «документа» піддано переглядові з погляду його природи і однозначності. Фільми мок'юментарі є в цьому змісті квінтесенцією прийому, але не єдиним його втіленням.

Нівелювання факту і конструювання «під документ» – явище **інтердисциплінарне, що знаходить відбиття в різних жанрах і видах екранних мистецтв, у різних видах медіа: від власне «мок'юментарі» до жанрових ігрових фільмів, від ситкомів та інших Тв-проектів до інтерпретацій фактів соціально-політичного життя.**

Цифрові технології, що одержали поширення як у формі високотехнологічного кіновиробництва і медіа-технологій, так і у вигляді повсюдного входження до побуту портативних комп'ютеризованих аудіовізуальних засобів фіксації, зберігання і передачі інформації – сприяють широкому спектрові трансформацій образів реальності, провокують нову ідеологію образу і нарративу: образ, що допускає нечіткі, розмиті межі і точки переходу реальності і вимислу, факту буття і факту твору.

Говорячи узагальнено – явище мок'юментарі лежить за межами власне кінематографа, відображає ширші тенденції мас-медіа і значення їх ролі в суспільстві; ключові моменти мок'юментарі – **не просто інтерпретація «факту», а й розхитування власне стереотипів сприйняття реальності – змикаються з сучасними світоглядними позиціями, системою медіа-простору. Тому прийом мок'юментарі близько змикаються і з ТВ-продуктами типу реаліті-шоу, і з мотивами жанрових ігрових фільмів (веб-камери, мобільні камери – як цифрові інтерпретатори дійсності).**

Інтерпретація реальності без чітких граней між вірогідністю форми та істинністю події стає загальною **тенденцією, що проектується з різних жанрових точок на ігрові фільми мейнстріму, «арт-хаус», ТВ-проекти.**

ФІЛЬМИ:

- «Відьма з Блер» / «The Blair Witch Project»(США, 1999), реж. Деніел Майрік, Едуардо Санчес
- «Хай живе любов» / «Love Live Long»(Великобританія, 2008), реж. Майкл Фіггіс
- «Забуте срібло» / «Forgotten Silver»(Нова Зеландія, 1995), реж. Коста Ботес і Пітер Джексон
- «Зеліг»/ «Zelig» (США, 1983), реж. Вуді Алєн
- «Місяць 2112» / «Moon» (Великобританія, 2009), реж. Данкан Джонс
- «Монстро»/ «Cloverfield» (США, 2008), реж. Метт Рівз
- «Той, що не залишає сліду» / «Untraceable» (США, 2008), реж. Грегорі Хобліт
- «Об'їзд» / «Snarveien», (Норвегія, 2009), реж. Северин Ескленд
- «Паві Лакін» / «Pavee Lackeen: The Traveller Girl», (Ірландія, 2005), реж. Перрі Огден
- «Перші на місяці» / «Первые на луне» (Росія, 2005), реж. Алексєй Федорченко
- «Ратлз: все, що тобі потрібно – це готівка» / «The Rutles: All You Need Is Cash» (Великобританія, 1978), реж. Ерік Айдл
- «Росія 88» / «Россия 88» (Росія, 2009), реж. Павєл Бардін
- «Спуск-2» / «The Descent: Part 2» (Великобританія, 2009), реж. Джон Харріс
- «Це Spinal Tap» / «This is Spinal Tap» (США, 1984), реж. Роб Рейнер.
- «Це трапилося по сусідству від вас» / «Людина кусає собаку» / «Man Bites Dog» (Бельгія-Франція, 1992), реж. Ремі Бельво

¹ Roscoe, Jane; Hight, Craig. Faking it : Mock-documentary and the subversion of factuality. – Manchester University Press, 2001. – С. 41.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Там само. – С. 31.

⁵ Hight, Craig. Television mockumentary : Reflexivity, satire and a call to play. – Manchester University Press. Screen and Media Studies Dept. University of Waikato Private Bag 3105. Hamilton. – NEW ZEALAND, 2010.

⁶ Media Events in a Global Age. Nick Couldry, Andreas Hepp, Friedrich Krotz – editors. – Routledge. 2 Park Square, Abingdon, Oxon, 2010. – С. 1.

⁷ Dayan, Daniel. Media Events. – Заголовок з екрана. – Режим доступу – <http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=mediaevents>

⁸ Dayan, Daniel; Katz, Elihu. Television ceremonial events // Society. – Vol. 22, № 4. – May–Jun 1985. – P. 60–66.

⁹ Roscoe, Jane; Hight, Craig. Faking it : Mock-documentary and the subversion of factuality. – Manchester University Press, 2001.

**МИСТЕЦЬКА
ПЕДАГОГІКА**



УДК [791.44.071.1:378.147](477-25)''197» Народицький А.
+791.44.071(47+57) ''198''Гальперін Ю.

Оксана МУСІЄНКО

МАЙСТЕР І ЙОГО УЧЕНЬ

У статті йдеться про педагогічну діяльність відомого режисера Аркадія Народицького, його курс 1974–1979 рр. на кінофакультеті Київського інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого і про одного з найкращих випускників курсу Юхима Гальперіна, в творчому шляху якого знайшла своє відображення доля багатьох молодих кінематографістів 80-х років ХХ століття..

Ключові слова: *декан, педагог, курс, творчий потенціал, документалістика, ігрове кіно.*

В статье идет речь о педагогической деятельности известного режиссера Аркадия Народицкого, об его курсе 1974–1979 гг. на кинофакультете Киевского института театрального искусства им. И. К. Карпенко-Карого и об одном из лучших выпускников его курса, Ефиме Гальперине, творческий путь которого несет в себе черты, характерные для судеб кинематографического поколения 80-х годов ХХ столетия.

Ключевые слова: *декан, педагог, курс, творческий потенциал, документалистика, игровое кино.*

The article deals with the pedagogical activities of famous director Arkady Naroditsky, his class of 1974–1979 at the Cinema Faculty of the I. K. Karpenko-Kary Kyiv Theatre Institute, and about one of the best graduates of this class, Yefim Galperin, whose career bears the features that are characteristic of the entire cinematographic generation of 80s of the 20th century.

Key words: *dean, teacher, class, creativity, documentaries, feature films.*

Коли йдеться про мистецьку освіту в Україні, важливо згадати про одну прекрасну традицію, що склалась ще на кінофакультеті Київського інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого.

У його стінах викладали майже всі провідні кінорежисери України – Віктор Івченко, Тимофій Левчук, Володимир Денисенко, Микола Машенко і Юрій Ілленко. Про плідність їх мистецьких і педагогічних зусиль свідчить блискуча

плеяда їх учнів, серед яких Іван Миколайчук і Борис Івченко, Роман Балаян і В'ячеслав Криштофович. Цей список можна продовжувати, називаючи гучні й яскраві імена.

І все ж дещо несправедливо відійшла у тінь одна надзвичайно цікава постань – Аркадій Аронович Народицький, один з найдосвідченіших режисерів українського кіно. В його доробку були такі стрічки, як «Юність поета» (Золота медаль Паризької виставки, 1937 р.), «Вогнище безсмертя» (1956), «Прапори на баштах» (1958) і, нарешті, поставлений у співавторстві з С. Навроцьким «Бумбараш» (1972), який справедливо увійшов до золотого фонду вітчизняного кіно. Працював він і в документалістиці. Може, саме тому Народицькому, людині з великим кінематографічним досвідом, і було запропоновано в 1974 році набрати курс на кінофакультеті Інституту театального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. Пригадуючи ті роки, можна сказати, майстрові вдалося створити курс гармонійний і цілісний, попри те, що це були люди різні за віком і різні за характером своїх мистецьких уподобань. Шкода, але в більшості своїй творчий потенціал випускників цього курсу не був використаний повною мірою. Втім, дехто з них уже в своїх студентських роботах спромігся продемонструвати неабиякі мистецькі можливості. Народицький належав до тієї досить нечисленної когорти українських режисерів, які готові були працювати для глядача, створювати фільми, цікаві широкій аудиторії. Такі якості режисер продемонстрував на початку творчого шляху й у гучному фінальному «акорді» – «Бумбараші», фільмі (у співавторстві з М. Рашеєвим), який відразу посів високі рейтинги у шкалі глядацьких симпатій. Саундтрек фільму буквально розійшовся по численних радіо- і телепрограмах, актори, такі як В. Золотухін, К. Васильєва, Л. Дуров, ще раз підтвердили свій зірковий статус, а дехто, наприклад О. Хочинський, набув його.

Та повернімося до Народицького-викладача, майстра курсу. В цій людині поєднувалась певна толерантність з високою вимогливістю. Він не обмежував студентів ні у виборі виду кінематографа, ні в тематиці, ні в жанрах.

Майстер вважав, що творча інтуїція підкаже той матеріал і характер його втілення, в якій майбутній режисер зможе найповніше реалізуватися.

Отже студенти Народицького працювали в найрізноманітніших напрямках. Леонід Горовець надавав перевагу жанровим ігровим стрічкам. Цю тенденцію він продовжить і отримавши диплом режисера.

Микола Федюк тяжів до естетики поетичної школи, точніше до експресіоністської образності.

Цікавими були студентські роботи Андрія Загданського та Ігоря Гузєєва, які вели свій пошук на ниві науково-популярного кіно. Першого цікавила соціальна, психологічна тематика, Гузєєв звертався до сюжетів, можна сказати, сенсаційних. Безперечним успіхом користувався його дипломний фільм «Плавати раніше, ніж ходити» – про народження дітей у воді.

Та головною спільною рисою студентів курсу було прагнення знімати і ще раз знімати. Майстер учив, що справжнє кіно народжується лише в процесі активних зйомок, коли відбувається свого роду злиття митця і кінокамери.

І студенти знімали, користуючись найменшою можливістю, не зважаючи на брак плівки, старі кінокамери та інші технічні негаразди. Зокрема, режисери користалися тим, що на операторському курсі студентів було більше, і вони охоче запрошували своїх колег з режисури, які допомагали перетворити на завершені, дотепні короткометражки, скажімо, такі курсові проекти, як «Робота зі світлом на кольоровій плівці в інтер'єрі».

Мабуть, найбільш енергійним виявився в цьому плані Юхим Гальперін. Він прийшов у Інститут вже зрілою людиною, маючи чималий досвід роботи в аматорському кіно.

Студент бачив себе режисером-документалістом. І на першому ж курсі почав знімати фільм, присвячений 30-й річниці Перемоги. Більш за все не хотілося, щоб фільм вийшов, як говорили студенти «датським», тобто холодно, по-ремісничому, зліпленим до чергової дати. Гальперін вирішив зняти стрічку про випуск театрального 1941 року. Він відбувся 21 червня, а вже 22-го на Київ впали німецькі бомби. А які були постаті, які долі... Юрій Тимошенко, Юхим Березін, Ольга Кусенко. Вони пройшли дорогами війни і стали знаними митцями. А от староста курсу Борис Білоус, юнак, який подавав великі надії, загинув уже влітку 1941. Студентська стрічка вийшла справді хвилюючою, вона відкривала фестиваль «Молодість» 1975 року. На нашу думку, саме цей студент творчо був найбільш близький Народицькому. Недарма майстер взяв його на курс, коли формально творчі конкурси вже завершилися.

Вже в дев'яностих стало правилом демонструвати на телебаченні короткі рекламні фільми. З реклами вийшов і знаменитий автор «Нічного дозору» Т. Бекмамбетов, який нині успішно працює в Голлівуді.

А тоді, у 80-х, такі стрічки були в дивину (справді, яка реклама при тотальному дефіциті?). А студенти знімали...

Запам'ятались дотепні точні рекламні короткометражки, які зняв Юхим Гальперін ще на молодших курсах: «Пиво жигулівське» і «Я не засмічую повітря» – весела реклама велосипедів, де прозвучала екологічна нота.

У студентських фільмах знімалися не тільки «одноклассники» режисерів, але й відомі актори. Зокрема в картинах Гальперіна була надзвичайно вдала робота відомого артиста С. Філімонова, а крім того, розкрився неабиякий акторський комедійний талант у студентів-режисерів з інших курсів: Віктора Бажая, Ігоря Черницького, Бориса Ліханова.

На долю третьокурсника Гальперіна випало неабияке випробування: знімати документальний фільм в зоні, де відбував покарання Сергій Параджанов. Фільм мав оптимістичну назву «Завтра» й був присвячений школі, що мала перевиховати злочинців.

Декан кінофакультету Святослав Павлович Іванов вирішив відрядити на зйомки найкращих студентів, щоб вони зустрілися з Параджановим і в міру можливостей підтримали його.

Цей жест становив для Іванова неабияку небезпеку: адже він втратив посаду Голови Держкіно УРСР саме за близькі контакти з великим режисером, за його активну підтримку. Далі були зустрічі з Параджановим, знайомство зі сценарієм, що його написав Сергій Йосипович, бесіди з маестро. Згодом Гальперін шкодуватиме, що в ті роки він не був готовий до зустрічі з такою масштабною особистістю, тим більше, що мислив себе як документаліст, тому вишукані образи одного з творців поетичного кіно були тоді йому досить далекі. Та це не завадило йому запропонувати себе як асистента Параджанова з тим, щоб кіно знімав Сергій Йосипович. Керівництво колонії сприйняло таку пропозицію як невдалий жарт. Розуміючи, що у фільмі все одно доведеться орієнтуватися на замовника, Гальперін разом з тим прагнув до максимальної автентичності й у відтворенні обстановки, й у змалюванні персонажів. Було застосовано приховану камеру, про яку не знали ув'язнені, тому коли вимикалась основна, вони поводитися «в кадрі» цілком природно, що й треба було режисерові. Музику до стрічки, слова пісень писав один з ув'язнених, отож і тут цілком вдалося уникнути фальші, а це для документаліста чи не найголовніше. І, головне, студентам вдалося виконати «таємне завдання» свого декана: підтримати знаменитого в'язня.

Взагалі з курсом Народицького у декана склалися неформальні дружні стосунки. Іванов добре розумів і схильності, і напрямок пошуку кожного зі студентів. Він приймав їх такими, якими вони були, галасливими і навіть подеколи нахабними.

У переддипломних фільмах вже досить чітко вимальовувалися мистецькі схильності студентів Народицького. Дозволимо собі і далі виділити «крупним планом» одного з них. Доля Юхима Гальперіна, на нашу думку, в чомусь була характерною для покоління молодих митців 80-х. Їх творчий потенціал так і не був виявлений повною мірою, хоч створені ними фільми, навіть наперекір жорстким обставинам, свідчать про високе мистецьке обдарування.

На четвертому курсі Гальперін знімає стрічку за оповіданням культової письменниці В. Токаревої, що тонко і точно відчувала моральні проблеми тогочасної інтелігенції.

Фільм отримав назву «Твір на вільну тему» і був прийнятий зі щирою приязню. Картину було відзначено на фестивалі «Амірані» в Грузії. В стрічці, звичайно ж ще у «згорнутому» вигляді, проглядав неабиякий творчий потенціал режисера, вимальовувались риси його індивідуального стилю, позначеного ліризмом і гумором. Та слід зауважити, що життя змушувало режисера вдаватися інколи до жорсткої іронії та гротеску.

У «Творі на вільну тему» розкрилася ще одна риса Гальперіна-режисера: вміння створювати творчий ансамбль, здатність не лише точно знайти виконавця, а й добитися максимальної самовіддачі, як від професійного актора, так і від аматора. Особливо цінним було вміння вгадати приховані можливості у дітей, запрошених на зйомки. Це, мабуть, ішло від глибокої впевненості в тому, що дитина, якщо їй дати можливість розкритися на знімальному майданчику, може перевершити найдосвідченіших професіоналів. На думку Юхима Гальперіна, навіть великий Ю. Нікулін в «Опудалі» іноді програвав у органіці й достовірності, коли поруч з ним у кадрі з'являлись юні виконавці.

У переддипломній картині Гальперіна новими гранями таланту засяяли молоді українські актори Ірина Терещенко, Ніна Ільїна, Сергій Свечников. Про останнього варто сказати окремо. Гальперін надзвичайно точно відчув потенціал цього артиста. Він бачив співзвучність образів, створених Свечниковим, з галереєю екранних характерів Олега Даля: та сама беззахисна інтелігентність і схильність до саморефлексій. Звернімо увагу ще на один парадоксальний момент: як актор С. Свечников найповніше розкрився саме в двох студентських фільмах Гальперіна. Після «Твору на вільну тему» режисер знову запросив його цього разу на свій дипломний фільм. Причому у режисера був вибір: на роль претендував уже відомий і популярний Сергій Іванов. І все ж режисер зробив вибір на користь Свечникова. Надто вже багато було якоїсь внутрішньої самовпевненості у Іванова, не вірилось, що його герой – розгублена молода людина, яка погано орієнтується у вирі життєвих негараздів. Ним опікується не дорослий друг, а активний, беручий піонер. Рудоволосий виконавець цієї ролі був справжньою знахідкою режисера. Юний Кирило Батурин буквально жив у образі свого героя. Причому постать вийшла не проста і неоднозначна. Хлопчина не позбавлений дотепності і щирості, він докладає максимальних зусиль, щоб допомогти своєму старшому другові. Але разом з тим у його поведінці проглядає те, що називається вмінням «влаштовувати справи», те, що стане однією з ознак покоління, яке увійде в доросле життя вже в 90-х роках. Недарма хлопчик має прізвисько «Старик». Власне, воно і стало назвою фільму. Слід додати, що режисер (до речі, він був і автором сценарію) точно відчув ті ознаки стагнації, що її переживало уже на той час радянське суспільство. І чи не найперше вони почали вимальовуватись у дитячому середовищі. Сам постановник згодом іронізував, що волею долі одним з перших його аматорських фільмів була, як він зазначав, чиста кон'юнктура «Урочиста лінійка піонерської групи школи № 38. Прийом у піонери». І хоч режисер розумів, що попри бажання правдиво відображувати життя, важко запобігти кон'юктурі, в фільмі «Старик» йому вдалося від тієї самої кон'юктурі відмовитись.

Цього постановникові не могли подарувати ті, від кого залежала подальша доля фільму. Неприємності почалися вже в інституті. Згодом ми, співробітники кінофакультету, хвалилися, що в нас був свій «поличний» фільм. Не допомогло

й те, що картину було знято на кіностудії ім. О. Довженка. Навпаки, вона так налякала директора А. Путінцева, що той тремтячим голосом сказав, що не бажає покласти свій партквиток.

Разом з тим професійна критика зустріла «Старика» прихильно. «Фільм точний за спостереженнями, серйозний за висновками, зроблений не лише з доброю усмішкою, але й тривогою за дітей, якщо вони змалку звикають до кон'юнктури, звикають враховувати її, лавірувати в ній. У молодого режисера є потреба виговоритися, впливати своїм мистецтвом на світ, а не просто працювати на знімальному майданчику завдяки даному дипломом праву», – писав відомий кінознавець В. Кічін¹.

Минув час, аж поки «Старик» потрапив на екран. Його чекала не лише зустріч з глядачем, але й відзнака фестивалю «Молодість». Та це буде 1987 року.

Після скандалу зі «Стариком» годі було й сподіватися отримати роботу на будь-якій київській студії, адже в забороні стрічки була задіяна не лише студійна дирекція, а й вищі партійні інстанції.

Гальперін їде в Москву з листом С. П. Іванова до С. А. Герасимова. Декан просив видатного діяча радянського кінематографа звернути увагу на талановитого випускника кінофакультету і не дати йому залишитися поза професією. В Москві в об'єднанні «Екран» Гальперін отримує постановку. Фільм «Ось такі чудеса», який знімався на Свердловській кіностудії, вийшов на екран у 1982 році. Проте режисер з болем згадує скільки «ідеологічних» правок було внесено в цю стрічку, як цензори нещадно різали по-живому це в цілому безневинне музичне шоу. Готовий фільм режисерові важко було пізнати.

Розрада з'явилася неочікувано завдяки роботі в кіножурналі «Єралаш» на студії ім. М. Горького, над короткометражками на дитячі теми. Там працював колектив одностудійців. Головним редактором був драматург Олександр Хмелик, автор сценаріїв таких відомих стрічок, як «Друже мій, Миколко!», «Повз вікна йдуть потяги», «Нові пригоди капітана Врунгеля». Йому вдалося створити напрочуд творчу атмосферу, ситуацію веселої гри. Мабуть, саме тому, що в коротких гумористичних стрічках «Єралаша» було надзвичайно відчутне ігрове начало. «Єралашні» короткометражки з ентузіазмом сприймалися дитячою аудиторією. Втім, і дорослі їх дивились охоче, тим більше що в «Єралаші» залюбки знімалися відомі актори, а за безхитрісними «шкільними» сюжетами проглядала досить дошкульна сатира. В «Єралаші» режисери самі мали можливість вибирати сюжети, запрошувати виконавців. Власне те, про що може лише мріяти режисер.

Велика робота з'явилася лише через п'ять років. Гальперін отримує постановку на тій самій кіностудії ім. М. Горького. Сценаристом «Будинку з привидами» був Семен Лунгін, відомий кінодраматург, автор сценаріїв таких картин, як «Ласкаво просимо, або стороннім вхід заборонено» Е. Климова, його ж «Агонії». На перший погляд це був фільм про дітей і для дітей. Насправді ж, у

ньому вочевидь проглядав глибинний шар, який змушував дорослого глядача дещо інакше сприймати авторський месидж. Насамперед стрічку було зроблено за законами жанру – хорору, який був ізгоєм у радянському кіно. Цей жанр, такий популярний в усьому світі, мабуть, через те, що мав своє коріння у глибинах колективного позасвідомого, в прадавніх міфах і чарівних казках, чомусь вважався особливо небезпечним.

Дівчинці Олі однокласники вигадують жорстоке випробування. Щоб заслужити їх довіру, стати в класі «своєю», вона мусить цілу годину перебувати у напівзруйнованому старовинному будинку, в якому начебто мешкають привиди. Не можна не відчутти співзвучність з «Опудалом» Ролана Бикова. Фільми з'явилися майже одночасно (1984 і 1985 рр.) і констатували таке небезпечне явище, як збільшення градусу жорстокості в дитячих душах. У «Будинку з привидами» автори роздивляються ознаки небезпечних явищ у суспільстві, які загрозливо вибухнуть у наступному десятилітті. Але фільм дає глядачеві зрозуміти, що його зерна визрівали ще в часи застою. Моторошно виглядає ринок «Птичка», знятий майже документально. Стає зрозумілим, що діти, які потрапляють у таке жорстоке середовище, бачать знущання над тваринами, виставленими на продаж, втрачають здатність відчувати чужий біль, зазнають моральних травм.

Отже, створюючи фільм для дитячої аудиторії, автори спромоглися витримати вимоги жанру, зацікавивши глядачів лячним і втаємниченим, торкнутися тих небезпечних тенденцій, що так загрозливо визрівали в суспільстві.

Знов-таки, фільм мав успіх не лише на вітчизняному терені, а був помічений і на міжнародному екрані, отримавши приз на фестивалі в Аргентині 1987 року.

Та справжньою сенсацією став фільм «Сеніт зон», що викликав хвилю бурхливих суперечок як у професійному, так і у глядацькому середовищі. Як свідчать очевидці, в день прем'єри порядок біля Будинку кіно в Москві наводила кінна міліція. Що ж розбурхало такі пристрасті? Нагадаємо, що стрічка вийшла на екрани в 1990 році, коли суспільство вступило в смугу жорсткої кризи, яка виявила глибинні соціальні і моральні вади суспільства. І не лише політики, соціологи, економісти шукали відповіді на питання, чому це сталося. Прозвучав голос і людей мистецтва, зокрема кінематографістів. І однією з таких спроб відповіді була картина Гальперіна. Погодимось зі сміливою паралеллю відомого кінокритика Мирона Черненка, який у контексті фільму згадав безсмертну сатиру М. Салтикова-Щедріна «Історія одного міста». Критик зауважує, що «типове наше містечко (показане у фільмі) знаходиться під тими самими географічними і історичними широтами, що і незабутнє місто Глухов <...>, що місто не змінилося за півтора століття, що герої сьогоднішнього фарсу прописані по тих самих вулицях, що по коридорах губернської влади карбують крок все ті ж Органчики...»².

Постановник «Сеніт зон» твердить, що він відштовхувався від естетики українських класичних фарсів і водевілів, зокрема стрічки В. Іванова «За двома зайцями» за М. Старицьким. Цікаво, що в час свого виходу на екрани фільм В. Іванова беззаперечно був прийнятий хіба що глядацькою аудиторією. «Високочोла» критика поставилася до цієї народної комедії досить стримано. Але час – кращий суддя. «За двома зайцями» – нині незаперечна класика українського кіно. Так і «Сеніт зон» – цей, здавалось би, невибагливий фарс нині постає як переконливий свідок свого часу.

Деякі фрази з фільму стали, що називається, крилатими, «пішли в народ», от лише деякі з них: «Де-небудь, але обов'язково рвоне», «Головне, щоб було кого саджати», «За наявності екстремальної ситуації головне ввійти в неї». Фільм було показано на Одеському фестивалі «Золотий Дюк», де він отримав премію преси і, що цілком закономірно, приз глядацьких симпатій.

Втім, у високого кінематографічного керівництва стрічка, що теж цілком закономірно, викликала незадоволення. Режисер зрозумів, що на наступний фільм йому годі сподіватися, і він зважується на еміграцію. Тим більше, на нього в Америці вже чекав його оператор Ігор Чепусов.

Та в ігрове кіно ні Гальперіну, ні Чепусову не випаде повернутися. Стане в пригоді документальний досвід і уроки Майстра. Працюючи на телебаченні, режисер зніме документальні стрічки «Ребе», «Дев'ять грамів чистого срібла», найцікавішу, з нашої точки зору, документальну картину «Гаріки і люди», присвячену відомому дисиденту, поетові-сатирику, письменнику Ігореві Губерману. Як згадує сам режисер, його пропозиція до Губермана прозвучала не досить гречно: «Давайте поспішати, ви ж бо натура, яка відходить». Втім, письменник, який створив оригінальний поетично-сатиричний жанр «гаріки», зовсім не образився. Навпаки, всіляко сприяв роботі знімальної групи. Слід сказати, що автор гаріків, які раз-у-раз звучать з екрана, виявився ще й до того ж «натурою» надзвичайно вдячною. І коли невелика знімальна група вирушила за письменником у подорож його життєвими шляхами, то перед глядачами розгорнулася не лише біографія конкретної людини, а цілий зріз в житті країни в «сірі» часи застою.

Режисер фільму згадує, що вдруге він зустрів людину, яку не зламали роки ув'язнення і заслання. Першим був Сергій Параджанов.

До цього періоду в своєму житті Губерман ставиться з легкістю і навіть з гумором. Спогадам про ті часи він присвятив книжку «Прогулянки навколо барака», на сторінках якої троє в'язнів у вільний час ведуть суперечки і дискусії на різні теми. І лише на останніх сторінках читачеві стає зрозуміло, що це свого роду «розтроблення» самого автора, що прагнув висловити і зважити різні точки зору.

До речі, Губерман на перших же сторінках цитує М. Горького про те, що коли російському інтелігентові доведеться провести один день у поліцейській

дільниці, то він відразу ж пише книгу про страждання, які йому випало пережити.

Герой фільму давав собі раду з того, що на його долю не випали ті тортури, яким піддавали політичних в'язнів у попередні десятиліття. Часи вже дещо змінилися.

І ось починається подорож в'язницями, де Губерманові довелося сидіти. Він згадує минуле з іронічними, навіть, ностальгічними нотками: де які були наглядачі, які правила у в'язницях (найсуворіші у так званих взірцевих закладах).

Мабуть, глядача вразять слова письменника, сказані біля напіврозваленого дерев'яного будиночка в далекому селищі в тайзі: отут минули найщасливіші роки мого життя. На поселенні в'язневі дозволили викликати до себе родину, і він з дружиною (яка, до речі, походить з родини письменників Либединських) почали будувати свій маленький сімейний затишок. І знову підступний наказ: переселити Губермана в гуртожиток, щоб він міг бачитися з сім'єю лише на свята і вихідні.

Втім, письменник назавжди зберіг у своєму серці любов і вдячність до країни, в якій він народився і виріс, а також до людей, які допомагали йому в роки випробувань.

Хоч як дивно, нотка суму прозвучить у останній частині фільму, коли кінокамера спостерігатиме за своїм героєм на сонячних барвистих вулицях Єрусалима. Здавалось би, життя прекрасне, але воно невпинно рухається до свого надвечір'я. Поет із захопленням і сумом спостерігає за красивою життєрадісною молоддю, блукає серед тисячолітніх будівель вічного міста. І якщо «гаріки» минулих років давали привід порівнювати автора з Франсуа Війоном з його беззастережним захопленням життям, сміливим зміщенням верху і низу, то в пізніших рядках дедалі відчутніше звучать філософські хайямівські інтонації.

Фільм ще раз нагадав і про неминущу цінність вільного таланту, про радість зустрічі з яскравою, харизматичною особистістю, і про заслугу кіномитця, який, скромно залишаючись по інший бік камери, цю зустріч зробив можливою. З багатой бурхливими подіями біографії поета кінематографісти вибрали сторінки, які найповніше розкривають його внутрішній світ і дають можливість глядачеві з незгасним інтересом стежити за екранною дією. Фільм не перетворився на окремі фрагменти, а набув завершеності і цілісності.

Успіх фільму, проте, не дав режисерові відійти від своєї давньої мрії – поставити ігровий фільм спільного виробництва з Україною. Вірний своїм заданим ще Майстром, орієнтирам на широку глядацьку аудиторію, Гальперін обрав варіант вічної історії кохання сучасних Ромео і Джульєтти, але в жанрі ліричної комедії. Та поки що це залишається в планах, сценарій «Ісаак і Маргарита» блукає відділами Державного агентства України з питань кіно.

Режисер, звичайно, повинен вміти чекати. Але така ситуація таїть у собі неабияку небезпеку. Колись Параджанов запитав студента, хто його майстер

курсу. Почув у відповідь – Народицький. «Так, знаю. Він прийшов на студію ім. О. Довженка молодим і гарячим режисером. Усе мріяв зняти фільм про Джордано Бруно. А через десять років знімав його вже старим і втомленим». Параджанов знав, про що говорив. Людина, яка буквально фонтанувала ідеями і задумами, п'ятнадцять років була відлучена від кіно.

Будемо сподіватися, що Гальперіну вдасться втілити свій задум і не перегоріти. І ми побачимо ще один фільм випускників нашого славного кінофакультету, а нині Інституту екранних мистецтв, що входить до складу Національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. І навіть якщо вони зніматимуть десь в інших країнах, все одно нестимуть в собі частку нашої культури, мистецьких уподобань, закладених в наших аудиторіях.

¹ Кичин В. С чего начинается режиссер / В. Кичин // Литературная газета. – 1980. – 26 марта. – С. 10.

² Черненко М. Тезисы к панегирику / «Сэнит зон» [Электронный ресурс]: (статья) / М. Черненко // История кино. – 2012. – 15 февраля. – Режим доступа: www.kino-teatr.ru/art/kino2382. – Название с экрана.

³ Кіно в зоні. Розмова Г. Карапетяна з Ю. Гальперіним // КІНО-КОЛО. – Зима 2003. – № 20. – С. 79.

АРІЯ

Корисне завдання у навчанні режисерів екранних мистецтв

У статті автор торкається питання виконання спеціальних практичних робіт студентів-телережисерів творчої майстерні «Перспектива» (художній керівник – О. С. Одинець) у V–VI семестрах навчання на прикладах контрапунктного зображення подій відносно музичної основи, якою служить класична музика – арія з опери чи інший музичний твір. Як приклад такого режисерського прийому використано англійський кінофільм «Арія», випущений у 1987 році.

Ключові слова: арія, музика, режисура, контрапункт, монтаж.

В статье автор затрагивает вопросы выполнения специальных практических работ студентов-режиссеров творческой мастерской «Перспектива» (художественный руководитель – А. С. Одинец) в V–VI семестрах обучения на примерах контрапунктного изображения событий относительно музыкальной основы, в качестве которой служит классическая музыка – ария из оперы или другое музыкальное произведение. Как пример подобного приема используется английский кинофильм «Ария», 1987 года выпуска.

Ключевые слова: ария, музыка, режиссура, контрапункт, монтаж.

This article looked of the questions of implementation of special practical work of students-directors of the creative workshop «Perspective» (artistic director – A.S.Odinets) in the V–VI semester teaching by example kontrapunktного images of events with respect to the musical framework, which serves as a classical music – an aria from an opera or a another piece of music. As an example of such a reception ispolzuetsya English film «Aria», 1987 edition.

Key-words: aria, music, directing, counterpoint.

Після внесення змін до «Навчального плану» підготовки режисерів телебачення, а саме – заміни предмета «Майстерність актора» на «Роботу режисера з актором», неминуче виникла проблема розробки додаткових спеціальних завдань для майбутніх режисерів телебачення. Такі завдання мали забезпечити безпосередню роботу майбутнього режисера із виконавцем і, звичайно, відпо-

відати програмі підготовки екранного режисера. До того ж кортіло, аби нове завдання було ще й цікавим, аби студенти охоче взялися за його виконання.

Викладач дисципліни «Робота режисера з актором» творчої майстерні «Перспектива» В. В. Попко, не без цікавих планів, одного разу запропонував мені передивитись такий собі англійський музичний фільм виробництва 1987 року – «Арія». Перше, що кинулося у вічі, – сузір'я режисерів: Ніколас Роуг, Чарльз Старрідж, Жан-Люк Годар, Джулія Темпл, Брюс Бересфорд, Роберт Олтмен, Френк Роддем, Кен Рассел, Дерек Джармен, Білл Брайден. Далі ще цікавіше: десять режисерів – десять арій, практично – десять оригінальних фільмів. Музика давно відома, але події, що розгортаються в кадрі, на перший погляд, із змістом арії ніяким боком не стикаються.

От Співак, у виконанні Джона Херта, згадує свої найкращі дні, і ці години і миті слави постають перед глядачами у вигляді невеликих, але ємних арій з опери «Паяци». У своїй дебютній роботі Бріджит Фонду з'являється в арії з опери «Трістан і Ізольда» в ролі коханки, яка приїздить до Лас-Вегаса та віддається в готельному номері пристрасній любові зі своїм партнером (у виконанні Джеймса Метерса), а потім на пару з ним зводить рахунки з життям. Мотиви опери Джузеппе Верді «Бал-маскарад» стануть для Ніколаса Роуга основою його арії-вставки про життя та вбивство албанського короля Зога (1931). Жан-Люк Годар в арії з опери Жана Батіста Люлли «Арміда» покаже замальовку в стилі «ню» з побуту асів бодібіндингу. Мертве місто Брюгге оживе в новелі австралійця Брюса Бірсфорда за мотивами арії з опери Еріха Корнгольда «Мертве місто». Парадоксальний фінал чекає глядача в фрагменті арії з опери Дж. Пуччіні «Турандот» постановника Кена Рассела. Англійська фотомодель Ліндзі Дрю уявляє, що її тіло прикрашене найвишуканішими коштовностями, але, прокидаючись від мрій, вона виявляє себе в реанімації, куди потрапила після автокатастрофи. Неймовірно цікаві, до того ж майстерно відзняті сюжети. Додамо сюди ще й те, що усі події озвучені арією відомого композитора, яка, як кажуть, «на слуху глядача». Найбільшу цікавість викликав режисерський постановочний хід, коли ця арія не синхронна подіям у кадрі, не ілюструє чи підсилює зображення, а виступає йому контрапунктом. Тобто – зміст екранної події спочатку ніби ніяк не відповідає задумові композитора. Нам невідомо, яким чином режисер дійшов до свого задуму, чому виникли саме такі асоціації, які, на перший погляд, практично майже не стосуються музики, змісту арії та її виконання, а після перегляду справляють враження, що по-іншому й бути не могло. Зрозумілими були (і те – в основному!) лише ті умови, які поставили перед собою режисери задля здійснення свого задуму. Намагаючись професійно проаналізувати фільм з точки зору – як це робиться, стала дещо зрозумілою режисерська «кухня»: прекрасна музична ерудиція, високий лет фантазії, старанна підготовка до зйомок, високоточний ритмічний монтаж... Стоп! Це ж – риси, котрі мають бути притаманні нашим студентам – майбутнім екранним режисе-

рам. Правда, не все гаразд із музичною ерудицією, фантазія іноді літає, хоча і її необхідно спрямовувати у потрібне русло, а все інше розглянемо у вигляді спеціальної вправи. І режисерське завдання «Арія» було внесене до переліку обов'язкових практичних екранних робіт творчої майстерні «Перспектива» – тоді (I семестр 2010–2011) це був, на жаль уже IV курс режисури телебачення вечірньої та заочної форм навчання. Надалі завдання «Арія» було внесене до плану самостійних екранних робіт III курсу.

Художній керівник цілком розумів складність завдання. Починати слід було із пошуків музичного твору, що, (повторимо думку) враховуючи досить низький рівень музичної ерудиції наших студентів, ставало майже нездоланною перепорою. Проте не можна звинувачувати студента у тому, що його десь і колись (чи то у середній школі, а може й у нас в університеті) чогось недовчили. Не будемо відволікатися – зміст навчальних програм курсу «Звук і музика на екрані» і «Музична грамота» та якість їх викладання, як кажуть, бажають кращого. Але це – тема окремої розмови. На курсі, звичайно, були студенти, які і закінчили музичні школи, і просто любили музику, і щось чули й запам'ятали. Та й пересічна маса студентів майстерні вже стикалася із музикою, підбираючи її для оформлення практичних робіт. Правда, завдання «Арія» докорінно відрізняється від того, що робили раніше. Всім режисерам-початківцям притаманна типова помилка – вони вважають, що коли відзнятий відеоматеріал трохи «підзвучити музичкою» – він «заграє» яскравіше. Причому чомусь часто просто зникають інтершуми. Подібну помилку вже не раз обговорювали на курсі, тому необхідну умову – арія не ілюструє відзняту подію, а звучить до неї контрапунктом – було сприйнято одразу.

Далі поставало завдання винайдення сюжету. Тут було надано повну волю вибору: від сюжету, запозиченого із літератури, до власної творчості. Цікаво, що більшість виконавців обрала саме власну творчість – драматургія розроблялася самостійно.

До умов виконання цього завдання потрібно додати особливості зйомок і монтажу. Адже в основі лежить монтаж подій сюжету у повній відповідності до музичного твору. Плани повинні поєднуватися у повній музичній узгодженості, ритмічно, у такт. Такий монтаж і так є досить непростим. От тут і довелося на особистій практичній роботі зрозуміти майбутнім режисерам екранних видовищ настанови і Дзиги Вертова, і С. М. Ейзенштейна, що монтаж для режисера розпочинається не тоді, коли він зайде до монтажно-апаратної, навіть не на знімальному майданчику, а ще на рівні режисерського задуму. Ця думка, звичайно, неодноразово доводилася до студентів за курсами і «Режисури телебачення», і «Теорії та практики монтажу». Але ж загальновідомою є студентська практика – відкласти виконання завдання на останній момент. Довелося пояснити, що така робота вимагає чіткого дотримання технології, порушення ж технології унеможливить виконання завдання.

Технологія виконання практичних екранних режисерських робіт у творчій майстерні «Перспектива» передбачає обов'язкове обговорення тематичного режисерського задуму із викладачем режисури Т. А. Ульянич або асистентом кафедри О. Е. Константиновською, яка успішно співпрацює із «Перспективою». Отже, у разі виконання завдання «Арія» робота розпочинається із обговорення і затвердження як самої арії, так і основних подій сюжету, що його зніматимуть. На другому етапі підготовки студент має надати викладачеві детальний сценарний план, розкадровки та інші підготовчі матеріали майбутньої роботи. Усе це обов'язково візується викладачем і з такою візою потрапляє на остаточне затвердження художнім керівником курсу. Додамо до того, що наша технологія використовує спеціально розроблений бланк режисерської заявки до курсової роботи, який супроводжує цю роботу від режисерського задуму до показу на іспиті чи заліку. Усе це додає складності, але є досить корисним, адже на професійному каналі доведеться продемонструвати своє вміння працювати із екранними документами.

Несподівано виникли деякі складнощі із розділом документа, де мало бути викладеним режисерське надзавдання. Чесно кажучи, чітке визначення надзавдання, а ми вимагаємо його письмового викладення, починаючи з режисерських етюдів I курсу, іноді викликало деякі труднощі щодо його перевантаження зайвими деталями та інших ускладнень.

А проблема принципова – для визначення наявності у себе режисерського задуму режисер повинен дати чітку відповідь на три запитання: Що роблю? Для чого? Як? От у другому запитанні саме про надзавдання і йдеться, і, звісно, за настановою Г. О. Товстоногова, режисер на перших етапах роботи може ще точно і не знати відповіді на запитання «Як?», але, не знаючи «Про що?» і «Для чого?», не має права на зустріч із творчим колективом. Саме визначення надзавдання було вкрай необхідним кроком у виконанні завдання «Арія», саме через відповідність або невідповідність надзавданню окремого кадру, монтажного стику чи режисерського прийому можна зрозуміти їх доцільність: коли прийом працює на надзавдання – він має право на життя, коли проти – має бути вилученим.

Та ж технологія вимагала затвердження режисерських задумів художнім керівником курсу, після чого можна готуватися до зйомок.

Далі: зйомки, перегляд відзнятого матеріалу, розшифровки відзнятих текстів, коли вони є, і підготовка повного варіанта сценарію. І лише після його затвердження художнім керівником, дозволяється приступити до монтажу. Звичайно це – ідеальний варіант, слід відверто визнати, що його не завжди вдається дотримати.

Зрозуміло, що студенти не позбавлені права звернутися до художнього керівника на будь-якому етапі роботи, від поради про режисерський задум, який

ще й і задумом не назвеш – так собі якісь уривки думок... Крім того, можливі випадки, коли остаточне рішення має ухвалити саме художній керівник.

Саме так і сталося із першими спробами виконання завдання «Арія».

Перше запитання, що прозвучало стосувалося дозволу використати замість арії іншу музику. Йшлося навіть і не про класику. Сучасну популярну музику, яка, мабуть, найкраще відома сучасному студентству, довелося відкинути одразу. А от щодо класики художньому керівникові довелося замислитися – а чому б і не дозволити... Як засвідчив перший досвід, таке рішення виявилось правильним, хоча, на перший погляд, видавалося експериментом.

І деяким студентам, зокрема, Людмилі Кролюк, Олесі Щипський та Наталії Пасеницькій, таку заміну було дозволено. Як з'ясувалося згодом, відступ від правила загальній справі не зашкодив. І надалі студентам наступної «Перспективи», тепер вже III курсу, дозволяється обирати або класичну арію, або інший класичний музичний матеріал, як основу цієї навчальної роботи.

Люда Кролюк вирішила поєднати власні відеозйомки паломників у Єрусалимі із ораторією Антоніо Вівальді «Nisi Dominus». Цікаво, що студентка режисерського відділення знімала цей унікальний матеріал власноруч. Далася звичка, яку ми намагалися прищепити ще з I курсу – своє знаряддя праці (камеру) мати завжди при собі, аби не пропустити чогось цікавого. Були, звичайно, деякі складнощі. Скажімо, допуск для зйомок у мусульманських храмах, проте, завжди знаходилися «правовірні сини ісламу», які охоче допомагали молодій львів'янці, забуваючи про одвічну суперечку християнства та ісламу, Христа та Магомета.

Ораторія Вівальді точно поєдналася із відеорядом, немовби сам композитор мав на увазі сюжет Людмили Кролюк під назвою «Проща». *«Простувати в священне місце і здобути там прощення – це два значення, суміщені у слові проща. Проща передбачає обов'язкову Божественну відповідь на запит до Бога, на молитву до Бога, на благання про прощення»* – так визначила студентка назву і надзавдання своєї роботи. Мабуть, саме так розуміла вона і свою подорож до Єрусалима.

Все було зроблено старанно та технологічно. Під звуки «Ораторії» Вівальді сходить сонце над морем, ніби Віфлеємська зірка, вказуючи на місце, де народився Христос. І під урочистий передзвін натовпи людей поспішають, аби вклонитися Йому. Так було, і так буде.

Досить невеликий матеріал (заявлено до 5 хвилин, фактично – 4.32), проте, точно вирішено композиційно: кадри сонця над морем на початку і у фіналі ніби повторюють музичний плин рондо. Єрусалим із його святинями, стіною плачу, багатонаціональними прочанами – представниками багатьох конфесій постав як місце справжньої прощі.

Але після показу матеріалу склалося відчуття деякої незавершеності. Документальний матеріал чудово поєднався із музичним, проте чогось не виста-

чало. Вербального супроводу? Ні! Додати дикторський пояснювальний текст було б безглуздям...

Автор і режисер запропонувала «Псалом», причому не озвучений, а титрований.

Обрано було «Псалом 126», який з екрана, хоча і надається титрами, звучить як пісня прочан: *Якщо Господь не спорудить дому, марно працюють будівничі його; якщо Господь не захистить міста, даремно пильнує сторожа. Дарма ви вранці підводитеся, допізна просиджуєте, їсте хліб смутку, в той час, коли улюбленому своєму Він дає сон. Ось спадок від Господа: діти; нагорода від Нього – плід лона. Щасливий чоловік, котрий виповнив ними сагайдака свого! Не залишаться вони в соромі, коли будуть розмовляти з ворогами у брамах.*

Після перегляду стало зрозуміло, що робота вдалася. На думку художнього керівника курсу настільки, що з неї розпочався захист бакалаврських дипломів, вона ж і відкрила презентацію творчої групи «Перспектива» на ювілейному фестивалі «Пролог».

Олеся Щипська обрала для своєї роботи «Мелодію сі-мінор твір 55, № 4» Антоніна Дворжака. Назва відеофантазії – «Пробудження», хоча можна і заперечити існування такого жанру. Навіть коли б, крім цієї та попередньої робіт, не було більше жодної, а інші студенти зазнали творчої поразки, все одно слід би було визнати завдання корисним. Розміри наукової публікації не дають змоги проаналізувати всі роботи курсу, доведеться обрати декілька, проте, для ілюстрації думки про корисність такого завдання для майбутніх режисерів екранних видовищ, можна було б використати практично всі відеоматеріали тодішньої навчальної майстерні «Перспектива» (2009 – 2010). Але повернемося до «Пробудження» Олеси Щипської. Звучать акорди мелодії Дворжака, пробуджується від сну дівчина... Вона знаходить у себе на ліжку чорне пір'ячко. Що це?.. Звідки?.. Чому?.. Пальчики акуратно піднімають пір'ячко, і вона здуває його з рук. Перелітаючи через якісь казкові атрибути, воно падає на клавіатуру фортепіано... Актриса проходить до ванної кімнати. Вирує вода, збігаючись із мелодією, і ... Все зрозуміло – оголена натура, проте відзнято надзвичайно цнотливо, інтелігентно. А далі – крупний план і мрія про кохання... Втім, мрія залишається мрією, героїня у ванні засипана пелюстками троянд, а на стінці чомусь чи то тоненькі струмки крові, чи то червоне вино, що пролилося з одного із наповнених бокалів, який розбився ... Наша героїня проходить до дзеркала, і ми помічаємо на її спині дві криваві смуги, немовби з білим пухом... І останнім кадром ми бачимо трохи здивовану і задумливу дівчину – у неї не вирости крила кохання, воно залишилося у дівочій мрії... Хронометраж повністю відповідає музичному творові – 3 хвилини 24 секунди. Звичайно, багато у чому успіх було забезпечено надзвичайно вдалим вибором виконавиці. Цю роль зіграла студентка-однокурсниця – Ірина Корнійчук. Але вдалий вибір виконавців, краще сказати: «влучання в десятку», завжди було і буде складовою

режисерського успіху. З екрана не прозвучало жодного слова, але дія на екрані не переривалася ані на мить. Зрозуміло, що це є доказ уміння і майстерності режисера, але для цього ще й слід було знайти актрису, яка б точно виконала усі завдання. Однак тут, окрім природних здібностей і акторського таланту виконавиці – Ірини Корнійчук, позначилася і деяка зміна навчальних програм і навчальних планів напряму «режисура телебачення», ухвалених кафедрою режисури телебачення Інституту екранних мистецтв і затверджених Вченою Радою університету. Мається на увазі заміна у навчальних планах дисципліни «Майстерність актора» на дисципліну «Робота режисера з актором». Ситуація, коли студент режисерського відділення, практично із своїх перших кроків, починає сам, мірою своїх здібностей та знань, працювати із виконавцем і відповідати за результат, не може не принести певної віддачі. Але це – тема окремого дослідження. Проте обрана виконавиця володіла технікою існування у межах екранної події. Успіх і режисера, і виконавиці полягав саме у цьому – жодного слова тексту, але глядачеві абсолютно зрозуміло, що діється на екрані, про що мріє, чого бажає героїня твору, зрештою – що ж сталося з дівчиною після пробудження.

Жодного слова не прозвучало з екрана й у наступній роботі – «Балет» Наталії Пасеницької. Тут роботу було організовано на високому професійному рівні. Ідея – за режисером, і ціла група сценаристів: Ганна Кузіна, Олексій Курилко, Уляна Штурба та Костянтин Данилюк беруться до роботи над сюжетом, що має відбутися під музику «Па-де-де» із балету П. Чайковського «Лускунчик». Дія відбувається у залі театру, де на сцені йде балетна вистава. У партері молода дівчина (у виконанні студентки Альони Ткачової), яка призначила саме тут побачення, а кавалер (студент – Андрій Павлюк) дозволив собі запізнитися. Сусід (актор театру «Чорний квадрат» Костянтин Данилюк) виявляє бажання розвіяти смуток молодій привабливій сусідки і, не довго думаючи, пропонує їй ковточок коньячку, який дбайливо прихопив із собою до театру, ще й із пластиковою трубочкою, аби не виймати із кишені. Звичайно, шокована дама рішуче відмовляється, і тут саме з'являється запізнілий «кавалер», турбуючи захоплених виставою сусідів, перелазячи через ряди партеру. Отримавши «у нагороду» виразний погляд, він намагається зосередитись на виставі. Телеглядач не бачить виставу, але ця запропонована обставина цілком сприймається через точно визначену і режисерськи поставлену екранну поведінку як виконавців основних ролей, так і учасників масовки, яка символізує аншлаґ у глядачевій залі, хоча локальний погляд камери бачить тільки 3-4 фрагменти глядацьких рядів. Нарешті «кавалерові» стало нецікаво дивитися на сцену і слухати музику, і він починає розглядати глядачів у залі театру. Когось побачив у ложі ярусу, обмінявся поглядами і, удавши раптовий приступ болю у шлунку, попросив пробачення і кудись відбув. А вистава йде своїм порядком. Випадково поглянувши на яруси, дівчина побачила щось таке, що їй не до вподоби, але зреа-

гувала не бурхливо. Нарешті кавалер повернувся на своє місце, Помітивши на його щоці слід губної помади, дівчина пропонує йому хусточку і підводиться, аби вийти із зали. Сусід виражає своє незадоволення, що йому заважають дивитися балет. Відпустивши добрячого ляпаса сусідові, дівчина виходить. Двоє чоловіків залишаються... Але у одного є у кишені коньяк, а у іншого, про всяк випадок, є своя трубочка...

Повторимо, що все це відбувається на екрані без жодного слова тексту дійових осіб. Здавалося б, що виконавці могли б відчуті деякі складнощі або вдатися до надмірної жестикуляції чи «гри обличчя». Нічого подібного не сталося. Успіх роботи можна пояснити, по-перше – точними завданнями режисера всім виконавцям, від трьох акторів до учасників масовки, по-друге, точним підбором виконавців, по-третє, їх особистою акторською майстерністю, вмінням точного існування на знімальному майданчику у межах події за умов певних запропонованих обставин. Що не дивно стосовно виконавця ролі «сусіда» – Костянтина Данилюка, адже він – професійний актор, і що свідчить, що й студентам майстерні «Перспектива» притаманні ці риси спеціальної акторської майстерності – правдивого життя персонажа у межах події, запропонованих обставин та акторського надзавдання. Не можна ще раз не наголосити на точній режисерській роботі при виконанні завдання «Арія». Адже тут було потрібно не просто обрати музику, придумати подійовий ряд, знайти відповідних виконавців, зрештою, все це здійснити, Додалися ще й складнощі на всіх етапах виробництва: від підготовки зйомок до монтажу. «Арія» вимагає не просто змонтувати відзняті події, а ще й зберегти відповідний музичний такт, не тільки у монтажних стиках, а й у відзнятих подіях у кадрі. Таких вимог не висувала до цього жодна практична навчальна робота. Зрозуміло, що для виконання цього завдання було замало формування звичної композиції кадру та його змісту, все це мало збігатися з музичним рядом, органічно поєднуватися з ним. Також було зрозумілим, що така робота вимагає старанної та особливої підготовки до зйомок ще на рівні режисерського задуму.

Деякі студенти, за старою студентською звичкою – відкласти все до останнього моменту, а там – щось та відбудеться, на власному досвіді пересвідчилися, що у цьому завданні відзняті, як здавалося непогані, кадри можуть просто не поєднуватися, не монтуватися – то замало зображення, то забагато, то панорама не відповідає, то ще щось... Стало зрозумілим, що відзняті завдання «Арія» без точного режисерського задуму досить складно. Художнього керівника не міг не вдовольнити самостійний висновок студентів-режисерів про необхідність такої, наприклад, складової режисерського задуму як розкадровка. Часто буває так, коли йдеться про ту ж розкадровку під час лекційного курсу з режисури, студенти гадають, що це зайвий клопіт. Під час підготовки до зйомок «Арії» більшість самостійно дійшла висновку, що наявність попередньої розкадровки значно організовує та полегшує сам процес. Складність була і тому,

як забезпечити необхідний темп і ритм знімального процесу, відповідність відзнятого матеріалу обраній музиці. Художньому керівникові випало поділитися власним досвідом роботи над відеофільмами, зокрема – «Симфонією Закарпаття», коли телеоператорам Володимирові Таргонському та Феліксові Шевардіну було запропоновано знімати деякі панорами та інші фрагменти у Карпатах під музичний супровід, точно за музичними фразами. Було дано ще цілу низку порад, але головним у цьому завданні стало те, що студенти на власному досвіді дійшли до висновку про необхідність існування чіткого режисерського задуму та старанної підготовки до зйомок і монтажу.

Постулат Дзиги Вертова про монтаж, який починається не у монтажній апаратній, а на стадії режисерського задуму, при виконанні завдання «Арія» повністю підтвердився на власному досвіді. Повторимо думку про те, що, роблячи перші кроки у виконанні цього завдання, більшість студентів працювала не із аріями, а обирала іншу класичну музику, як засвідчили приведені приклади. Можна вважати, що це принципово не змінило суть завдання: знайти музичний фрагмент, придумати якусь цікаву подію і відтворити цю подію під його виконання, ще й забезпечивши відповідну ритмічну побудову цієї події. Аналізуючи процес, автор не може точно визначити, чому студентам «Перспективи 7 – 8» (у 2010 – 2011 навчальному році – IV курс режисури телебачення веч. та заоч. ф.н.) більше до вподоби припала така музика, не будемо валити все на ерудицію... А от режисерські роботи «Перспективи 9 – 10» (у 2011 – 2012 навчальному році – III курс) відрізняються тим, що практично всі втілюють на екрані саме арію. Причому деякі роботи навіть використовують акторське виконання оперних співаків. Творче завдання «Арія», звичайно, не одне серед практичних режисерських робіт курсу, розрахованих на весь навчальний рік, і студентам надано можливість самостійно визначитися, у V чи у VI семестрі взятися до його виконання. Крім «Арії», студент III курсу майстерні «Перспектива» має відзняти документальний чи ігровий нарис – портрет, репортаж про якусь подію із текстовим супроводом (можливо із ведучим) та рекламний ролик. Технологія залишається без змін: творча тематична заявка, де вказується музичний твір (коли йдеться про «Арію») і розповідається про подію, яка буде зніматися, обговорюється і захищається із викладачем режисури і далі затверджується художнім керівником курсу.

Після затвердження, як уже зазначалося вище, студент-режисер приступає до конкретної роботи над режисерським сценарієм. Така методика не допускає провалів у роботі та привчає до професіоналізму. На перший погляд, такий подвійний контроль може видатися зайвим, чому б одразу не вирішити все безпосередньо із художнім керівником? Можливо. Але трапляється неординарно, що, захищаючи свій проект, «розім'явши» тему саме на рівні асистента, студент відмовляється від неї, зрозумівши суть своєї помилки. Екранна режисура вимагає точності і професійної дозйомочної підготовки, завдання.

«Арія» – тому яскравий приклад. Автора, як викладача режисури, не могло не втішити, що, готуючись до його виконання, студенти-режисери раптом «самі собою» почали пригадувати, про що йшлося на теоретичних лекціях стосовно режисерського задуму, що монтаж цього завдання не може не бути продуманим заздалегідь, ще до моменту включення знімальної камери. Деякі зробили для себе «відкриття» – заздалегідь намальована розкадровка значно полегшує роботу на знімальному майданчику, ще й значно сприяє добрим взаємовідносинам режисера із оператором. Усе це – категорія режисерського задуму, тому подібні «самостійні відкриття» неймовірно цінні з точки зору засвоєння екранної режисерської професії. Сталося так, що на залік із практичної режисури V семестру «Перспективи» (III курс) було підготовлено і показано за завданням «Арія» чотири роботи (повторюю, що студентам надано право самостійно визначатися, коли і які показувати навчальні роботи), і декілька робіт було затверджено до виробництва з метою показу на весняній сесії. Коротко проаналізуємо деякі. Студентка Тетяна Маринська, для своєї роботи під назвою «Ліліт», обрала арію Клари « In Ain't Necesserity So» з опери Джорджа Гершвіна «Поргі та Бесс» у виконанні американської співачки Арети Франклін. Результат – вдалий режисерський контрапункт. Арія за змістом релігійна, йдеться про біблійні історії, а матеріал, запропонований студенткою, розповідає не зовсім біблійну історію: диявол у вигляді привабливої жінки зваблює парафіянина, адже дія розпочинається у соборі... Тут, так само як і на попередньому курсі, студенти-режисери провели значну роботу і з добору виконавців, і з визначення дійових завдань, правда, якщо студенти «Перспективи 7 – 8» намагалися брати в основному своїх сокурсників, то їх наступники із «Перспективи 9 – 10» значно розширили коло своїх пошуків і більшу частину виконавців запрошували зовні. Звичайно, це не може не задовольняти художнього керівника курсу. Сміливий вибір і сміливе призначення сторонніх виконавців на ролі в ігрових екранних роботах свідчать по деяку режисерську впевненість та професіоналізм. Так, практично з усіх ігрових робіт, представлених на залік із практичної телережисури у зимову сесію, тільки одна засвідчила режисерську помилку із підбором виконавців.

Характерно, що майбутні екранні режисери навчилися не тільки добирати виконавців, а й прискіпливо обирати натуру для втілення своїх задумів. Так, у роботі Тетяни Маринської обрано було Олександрівський костюл у місті Києві та парк Політехнічного університету. Господарі погодилися на зйомки, незважаючи на те, що вони мали відбуватися за сценарієм вночі, за що велика подяка ректорату Політехнічного університету та настоятелеві собору, хоч і тематика не зовсім релігійна... Самотній прихожанин Том (виконавець – Олександр) чомусь затримався у соборі після вечірньої служби. Про щось молить Бога. Ніч. Раптом звертає увагу, що він один у соборі, і вирішує піти. Цікаво, що від початку виконання завдання «Арія» минуло вже 3 хвилини події, а музика ще

не звучить. Якісь загадкові шуми, акорди нагнітають обставини. Кинувши монетку, Том виходить із собору і йде вздовж будинку. Якось моторошно йому, він сам на нічній вулиці, але здається, хтось спостерігає за ним... І справді, ми бачимо у темряві жіночий силует, Жінка запалює сигарету у великому мундштуку і спостерігає за Томом. Тривожно звучать куранти, і в їхньому передзвоні він чує цокіт жіночих каблучків у себе за спиною... Його наздоганяють, він обертається – нікого немає, лише жіночий сміх... хочеться втекти, але його крок зупиняє силует жінки... Звідкись, із нічого, з'являється старенький патефон, голка торкається платівки, і починає звучати арія у виконанні Арети Франклін, а часу дії минуло вже 3 хв. 45 секунд. І далі під звуки арії відбувається сцена зваблення, причому диявола у жіночій особі виконують дві виконавиці: Ірина Поліковська та Нінель Приходько, змінюючи одна одну, – якийсь диявольський танок, і, зрештою, Тома оплутано... І фінальний кадр – серед жовтого листя на бруківці хрестик, зірваний Нею із шиї Тома... Характерно, що і тут у виконавців немає жодного слова тексту, але дія і подія простежуються повністю. Просто зріла режисерська робота студентки, рекомендована до показу на фестивалях. Студент Олександр Ратій для своєї роботи «Один шалений день життя пана Пь» обрав арію Генія Холоду з опери Генрі Перселла «Король Артур» у виконанні Клауса Номі.

Як бачимо, студенти «Перспективи» досить широко використовують найкраще, часто унікальне виконання світової класичної музики – Арета Франклін із арією Д. Гершвіна у попередньо розглянутій роботі, Клаус Номі у роботі Олександра Ратія, можна назвати ще Лучіано Поваротті з арією Едуардо ді Капуа та Андреа Бочеллі із Джузеппе Верді у роботі «Пригоди місцевого шулера» (режисерська робота Ольги Білан та Тетяни Деркач), Сару Брайтман із «Адажіо Альбіоні» Ремо Джазотто у роботі севастопольця Дениса Михайленка. Такий добір музичної основи для виконання режисерського завдання свідчить про досить високий рівень музичної ерудиції сучасного студентства, яке досить часто звинувачується у вузькості кола музичних інтересів, обмеженості лише сьогоденним естрадним репертуаром. І це при тому, що викладання таких важливих дисциплін, як «Музична грамота» та «Звук і музика на екрані», хоч як це прикро, чи то через обмеженість академічного навантаження, чи то через повну нестиківку викладання цього предмета із художніми керівниками режисерських курсів (екранних принаймні!) бажає бути кращим. Чомусь викладачі цих дисциплін повністю забувають про необхідність поповнення музичної ерудиції майбутніх екранних режисерів, віддаючи перевагу теоретичним проблемам, якими у практичній роботі режисер ніколи опікуватися не буде, доручивши цю справу фахівцям. Прості прослуховування музики чомусь відсутні у цих дисциплінах. І вибір студентами музичного матеріалу, на жаль, ніяк не пов'язаний ані з курсом теорії музики, ані з курсом «Звук і музика на екрані». Це – не що інше як самостійний пошук, копітка робота та самостійний

вибір студентів, і, як свідчить досвід, вибір високохудожній. Але повернемося до режисерської роботи Олександра Ратія.

На чорно-білих титрах звучить шум наповненого театрального залу, який супроводжується третім дзвінком. Яскраво засвічуються лампи на гримувальному дзеркалі в унісон з першими акордами до арії. Чиясь рука, згодом ми зрозуміємо, що то П'єро, бере фотографію дівчини. Актори готуються до своїх виходів, заслухався Прибиральник, почувши музику. У сусідній гримерній готується Кармен (виконавиця – Олена Фесуненко), до гримерної Прими (Юлія Савинова) зайшов Прем'єр (Юрис Тете)... П'єро час на сцену... Перед виходом він запускає до сусідньої гримерної прозору кульку... І ось він на сцені, починається арія. Звичайно, важко було б знайти у Києві виконавця ролі П'єро, який би був схожий на Клауса Номі, але у цьому разі режисер подбав про відповідні грим і вбрання для виконавця ролі – Романа Самотугіна. Як і у кумира Нью-Йорка 70-х років грим схожий на манекен чи маріонетку: обличчя біле із чорними губами та бровами. До слова – арія Генія Холоду є одною із найвдаліших робіт Клауса Номі. На початку звучать слова про владу мистецтва, яка пробудила Генія від вічного Холоду. Точиться полеміка між Холодом та коханням, весною оновлення... П'єро на сцені, звучить арія, але думки його у гримерних, де Прем'єр знаходить кульку, звинувачує Прибиральника і усамітнюється з Кармен... У принципі, студент малює класичну історію про закоханого П'єро: клоун на сцені – Кармен із суперником. Коли б ще й звучав текст арії – як вічної суперечки Генія Холоду із Купідомом про боротьбу і поразку Холоду, може й й дія розвивалася б синхронно. Виконує арію П'єро, а душа болить через Кармен, розбивається дзеркало у гримерній, де він бачить себе із нею, триває арія, а душа летить по переходах, аби запобігти... Зрадила Кармен. Невдоволена і Прима. Триває арія, мов у кошмарі, спішить П'єро на допомогу Кармен, яку, на догоду Примі, вбиває Прем'єр... Закінчилася арія, звучать бурхливі оплески, і знову П'єро у своїй гримерній. Чи все відбулося саме так, чи просто примарилося... Але робота цілком професійна, за своїм рівнем – вище режисури 3-го року навчання, недарма режисер у титрах відзначив і світопис, і працю художника та гримера.

Можна б було проаналізувати й інші студентські роботи за цим завданням, але, на погляд автора, наведених прикладів достатньо, аби пересвідчитися у корисності навчального завдання «Арія». Так вийшло, що великі голлівудські та англійські майстри кіно у 1987 році вирішили трохи проекспериментувати із контрапунктом класичної музики і екранного зображення, а ми зробили із того корисну вправу для навчання екранних режисерів.

**МИСТЕЦЬКА СКЛАДОВА ВИКЛАДАННЯ ТЕМИ
«ФІЛОСОФІЯ НОВОГО ЧАСУ В ЗАХІДНІЙ ЄВРОПІ»
У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ МИСТЕЦТВ**

У статті розглянуто питання мистецької складової у змісті викладання теми з філософії Нового Часу у ВНЗ мистецтв. Наведено фрагменти різних видів мистецтв, які рекомендовано використовувати протягом лекції.

Ключові слова: *Новий Час, раціоналізм, емпіризм, мистецтво.*

В статье рассмотрен вопрос составляющей искусства в содержании преподавания темы по философии Нового Времени в ВУЗах искусств. Приводятся фрагменты разных видов искусств, которые рекомендуется использовать во время лекции.

Ключевые слова: *Новое Время, рационализм, эмпиризм, искусство.*

The article describes the question of the artistic content of teaching the topic on New Time philosophy at Higher schools of Arts. The fragments of different kinds of art, which are recommended to use during the lecture has been giving.

Key words: *New Time, rationalism, empirism, art.*

Проблема зв'язку викладання філософії з профілем вищих навчальних закладів мистецтв, зокрема Київським національним університетом театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, відбита у програмі з філософії Д. Кирика, яка базується на пункті «Положення про лекції про обов'язкове врахування профілю вузу в цілому і факультетів зокрема»¹.

Відштовхуючись від цього положення, розглянемо деякі питання процесу викладання теми «Філософія Нового часу в Європі» у ВНЗ мистецтв, враховуючи їх мистецьку складову.

XVII–XVIII ст. вважаються періодом «хиткої рівноваги»² у світі. Час експедицій: французів до Північної Америки та Австралії, росіян – до Тихого океану, вздовж Амуру до Америки, групи золотошукачів-португальців у Бразилію...

У цей час інтелектуальне панування Італії зменшується за рахунок розвитку північних країн. Б. Рассел наводить англійське прислів'я тих років:

Хто набрався італійства,
В тім диявол утілився –

і наголошує, що чимало негідників у Шекспіра – італійці (Яго, Якімо...)³.

Принципова орієнтація філософії цього періоду Нового Часу, яка поклала період класичній (до кінця XIX ст.), – на наукове знання, науку, яка стає головним об'єктом філософської рефлексії, а методологічні проблеми – одними з найважливіших у філософії. У цей час панують дві філософські школи – раціоналізм і емпіризм.

Головні представники європейського раціоналізму XVI – XVII ст. Декарт, Сенека і Ляйбніц були переконані, що дійсність є зрозумілою, неприхованою, тому раціоналізм протистоїть ірраціоналізму. Принцип раціоналізму – тотожність *ratio* і *causa*, логічні принципи відповідають реальним.

Людина сама має дійти до достовірного знання, не приймаючи нічого на віру. Новаторство Р. Декарта (1596–1630) – в гносеологічному й методологічному обґрунтуванні розуму через самосвідомість. Якщо раніше філософія оберталася навколо об'єктів, то декартівський переворот полягав у тому, що через *сумнів* він відкрив філософію суб'єктивного. Все тепер обертається навколо «я». Сумнів – акт, з якого власне починається мислення, необхідна сходинка на шляху дослідження і пізнання істини («ніколи не приймати за істинне нічого, чого б я не пізнав би з такою очевидністю... і включати в свої судження тільки те, що не дає мені жодного приводу піддавати їх сумніву»⁴. Це – перше декартівське правило логіки і вихідний пункт суджень Декарта. Сумнів у Декарта – попередній прийом, один з аспектів мислення і засіб цілеспрямованого пошуку. Я сумніваюся, оскільки мислю. І свій хід думок Декарт резюмує в положення – *cogito ergo sum* – я мислю, отже я існую. На думку філософа, методичний сумнів є не тільки найкращим засобом подолання забобонів, а й цілеспрямованим пошуком самоочевидних істин.

Друге, третє і четверте декартівські правила – ділити кожне з досліджуваних ускладнень на стільки частин, на скільки це можливо і потрібно для їх кращого подолання; дотримуватись певного порядку осмислення, починаючи з предметів простих і сходжуючи поступово до найскладніших; всюди все перелічувати, щоб бути впевненим, що нічого не пропущено⁵.

Потім через три століття ці правила будуть відкинуті у філософії абсурду, оскільки людину у некласичній філософії не влаштуватиме саме порядок думок, що комічно передасть один із засновників драматургії абсурду Е. Іонеско у багатьох п'єсах, зокрема «Носороги»:

Логік (до Літнього Добродія). Ось, наприклад, такий силіогізм. У kota чотири лапи. Изидор і Фріко мають по чотири лапи кожен. Отже, Изидор і Фріко – коти.

Літній Добродій (до Логіка). У мого собаки теж чотири лапи.

Логік (до Літнього Добродія). У такому разі це кіт...

Літній Добродій (до Логіка). Так, логіка річ чудова...

Логік (до Літнього Добродія). Якщо не зловживати нею⁶.

Правила моралі Декарта також включають такі, як «залишатися якомога твердішим і рішучішим у своїх діях»⁷, «прагнути завжди перемагати самого себе»⁸, «керуватися найпомірнішими думками, що є далекими від крайнощів і загальноприйняті серед розсудливіших людей, з якими мені доведеться жити»⁹.

Раціональну традицію продовжив і Б. Спіноза (1632–1677), який найбільшою радістю вважав радість пізнання. Вчений поширив раціоналізм на всю свою систему (психологічну, етичну). На думку філософа, тільки розум контролює емоції, інакше людина перетвориться в іграшку чуттів і афектів. Пристрасть та інші афекти можна перебороти завдяки пізнанню, саме ним має керуватися людська душа. Наша позиція в світі – випадкова. Світ, що існує, випадковий також. Тільки розум допоможе «слідувати більшому благу і меншому злу» (Теорема 65 з частини четвертої «Етики, доведеної у геометричному порядку»).

Єдиною ознакою людини Спіноза визначає здатність до рефлексії. Здатність самоусвідомлення відрізняє людину, яка здійснює перехід від випадкових істин до об'єктивного знання в пізнанні. Раціональне достовірне пізнання прояснює афекти, за його допомогою можна розплутати той вузол пристрастей, яким скута діяльність більшості людей. «Поясни свої думки і ти не будеш рабом пристрастей». Призначення людини – пізнавати.

За Спінозою, свобода людини в тому, що вона панує над афектами, досягається цей стан завдяки одному способу – пізнанню.

Спіноза переконаний, що афект – це наші реакції на речі. Пристрасть, на його думку, має велику силу над людьми, пригноблює їхню свідомість, і люди стають рабами пристрастей: «Ми по-різному збуджуємось зовнішніми причинами і хвилюємося, як хвилі моря, не знаючи про наш кінець і долю. Тільки невігластво змушує нас думати, ніби можна змінити майбутнє: що має статися, станеться. Майбутнє так само незмінне, як і минуле. Ось чому засуджується надія і страх: обидва почуття ґрунтуються на погляді на майбутнє як на щось непевне, – отже породжені браком мудрості»¹⁰.

67 і 69 теорема Спінози звучать так:

«Людина вільна ні про що так мало не думає, як про смерть, і її мудрість полягає в роздумі не про смерть, а про життя»¹¹.

«Душевна сила або доброчесність вільної людини однаково убачається як у запобіганні небезпечностей, так і в переборенні їх»¹².

Спіноза вважає, що людина людині – Бог, але та людина, яка керується розумом. Тому людина повинна адекватно розуміти своє становище, уникати шкідливих речей, тоді вона діятиме мудро і буде щаслива навіть у ситуації, яка комусь іншому видається нещастям. На думку Спінози, людина має самозбері-

гатись. Тільки людина, яка самозбереглася, наближається до Бога. Прагнучи пояснити шлях досягнення кращого життя для людини, вчений вважав, що розум допоможе людині не перетворитися на іграшку в руках почуттів, афектів. Саме це визначає всю людську поведінку, і тут їй допоможе інтелектуальна любов до Бога, яка дає змогу знищити всі інші афекти, наблизитися до Бога і бути корисною для інших.

У процесі викладання цієї теми майбутнім митцям, варто наголосити, що саме в цей період на батьківщині філософа створюється національна голландська школа образотворчого мистецтва, яка досягла величезного підйому у портреті, побутовому жанрі, пейзажі, натюрморті. До певної міри втіленням правил Спінози стане творчість голландського реаліста Г. ван Р. Рембрандта, чия спадщина, окрім навіяних любов'ю романтичних мотивів, включала живопис і графіку на біблійні та євангельські теми, достовірність яких була досягнена високою людяністю. Твір «Блудний син» художника демонструє раба пристрастей, який не самозберігся, але все ж знайшов сили повернутися до батьківського дому, де знаходить прощення, любов і злагоду – моральні якості, на яких наголошував Б. Спіноза, вважаючи їх вищим шаром світового цілого. Система рембрандтівської світлотіні, виразність жестів і поз – усе сприймається як вияв єдиного почуття.

Завершує «трійцю» раціоналістів Г. В. Ляйбніц (1656–1716). Він вважав, що ідеї існують в розумі як нахили, здібності, природні потенції. Людина-монад не утворення, в якому відображено весь універсум, сукупність усіх ідей. Ляйбніц покладається на досвід у поєднанні з розумом, який усе логічно зв'язує.

На думку мислителя, природний світ і дух зв'язує монада. Діяльність монад полягає у творенні уявлень і прагненні до чогось. Люди – самосвідомі монади. Кожна монада, змінюючи свої уявлення, водночас віддзеркалює зміни у всесвіті. Немає двох монад абсолютно схожих одна на одну, індивідуальне є центром, навколо якого сингулярності згортаються як усередині світу. Це – ляйбніців принцип «тотожності нерозрівнованих». Л. Гармаш, зупиняючись на аналізі праць Ляйбніца, підкреслює пафос його спадщини: «по-перше, у Всесвіті є монади, що і духовно, і тілесно перевершують людей, і, по-друге, людина може вийти за свої межі. Верхня ж межа досконалості є Бог. Таким чином, духовне зростання людини є безмежним»¹³.

На батьківщині філософа цю безмежність людини в мистецтві демонструє гордість і слава німецької культури І. С. Бах, fugи якого подібно до ляйбніцівських монад, народжуючись з одноголосної теми – мелодії, яка проходить у різних регістрах та голосах, завершуються грандіозними акордами – «справжньою гармонією музичних сфер»¹⁴.

Теза Ляйбніца про *позитив* *можливого*¹⁵ по-чудернацьки відгукнулася знову ж таки у творчості некласичної філософії і драматургії, висвітливши, на протигагу Ляйбніцеві, *негативну* *можливість* у його нищівній та руйнівній

силі. Так, С. К'єркегор називав «учнем можливого» того, хто з'ясовує для себе, що живе під загрозою жахливих альтернатив, які будь-яка конкретна можливість являє людині»¹⁶. Правда, А. Камю вважав, що обрїй можливості все-таки більш позитивний. «Не існує сонця або тіні, отож треба пізнати ніч»¹⁷. Цей обрїй можливості знайшов яскраве втілення у творчості абсурдистів, особливо у доробкові С. Беккета. Сам драматург уточнював, що ключове слово в його п'єсах – «можливо».

І навіть якщо безпосередньо в текстах п'єс це слово вживається не дуже часто, то самий сюжет драматургічної дії припускає можливість вибору трактування, сценічних засобів, режисерської стилістики тощо.

Ця невпевненість щодо його впевненого «можливо» дає підґрунтя для інтерпретації його п'єс як «п'єс безнадії» і як «п'єс надії». Драматург писав: «Я продюсую об'єкт. Що люди скажуть стосовно нього – не моя справа»¹⁸. А якщо режисери та критики жадали пояснень, наприклад, стосовно образу Годо, С. Беккет відповідав: «Якби я про це знав, я б обов'язково написав про це в п'єсі»¹⁹.

Коли С. Беккет сам ставив свої п'єси, він концентрував увагу на різних, у певний відрізок часу важливих для нього аспектах. Так, у 1975 р. у Шіллерівському театрі Берліна маєстро наголошував журливість і похмурість Годо. А через три роки в 1978 р. постановка цієї ж п'єси в Бруклінській музичній академії сприймалася як комедія²⁰.

Отже, повертаючись до раціоналізму XVI–XVII ст., наголошуємо ідею панування розуму, переборення пристрастей через достовірне пізнання, завдяки якому людина стає до певної міри вільною і самосвідомою. Шлях до істини – сумнів, це поштовх до прояснення свідомості: розум контролює емоції, допомагаючи суб'єктові чітко розуміти й послідовно і логічно з'ясовувати власні думки.

Раціоналізм цієї доби віддзеркалено в облаштуванні у цей період регулярних парків, зокрема Версалю, характерні ознаки якого – геометрія, симетрична форма планування; тераси, що з віддаленням від палацу стають дедалі ширшими, клумби, фонтани, численні скульптури – все це буде у майбутньому скопійовано багатьма іншими європейськими архітекторами. Елементи садів Версалю, створені Андре Ленотром, можна побачити і в Україні у Кристинопольському парку на Львівщині, Маріїнському – у Києві, Ліличах на Чернігівщині.

Друга філософська школа Нового Часу – емпірична, час експериментального методу, пов'язаний із поширенням звички перевіряти теорії ретельними вимірами, спостереженнями, а принагідно й експериментом. Запорукою успіхів цього методу став і швидкий розвиток приладів (телескоп, барометр), машин (ткацького верстата, парового насоса для відкачування води з шахт, паротяга, першої залізниці), «батьківщиною» яких у XVII ст. стає Англія.

Френсіс Бекон (1561 – 1626) – творець «емпіризму», тобто накопичення наукових фактів, що здійснюється шляхом експериментів або досвіду. Досліди допомагають краще зрозуміти природу, аніж прості спостереження за нею. Він засновує індуктивний метод, його вважають автором вислову «Знання – сила» і поданої пропозиції відокремити філософію від теології. Філософ стверджував, що світ є матеріальним. (Існує гіпотеза, ніби Бекон і Шекспір – та сама особа. Л. Гармаш пише про деякий збіг «шифрограм» у сонетах Шекспіра і творах Ф. Бекона²¹. Але є й версія щодо видатного англійського драматурга Марло, яким також начебто був Шекспір.

Визначаючи мету науки як спосіб принести користь людству, в есе «Про сади» Ф. Бекон проголосив сад найчистішою з усіх людських насолод. На його думку, сад очищує дух людини, без нього будинки і палаци є лише грубим вивором рук людських. Сад – це рай, в якому мають рости плодіві дерева, квіти, чагарники – усі рослини, для яких підходить клімат Англії. Їх достатньо, щоб сад перетворився на «вічну весну» (*ver perpetuum*). Його думки втіляться у житті у наступному XVIII ст., завдяки поету Олександрові Попу, садівникам Джозефові Аддісону, Ланселоту Брауну, Генрі Рептону та Вільяму Кенту, відкривши нову еру в садово-парковому мистецтві, заснованому на законах гармонії і призначеного не задля урочистостей, як Версаль, а для відпочинку й приватного життя.

Думки про те, що держава не створена богом, а є людським установленням, яке необхідне для підтримання миру і забезпечення безпеки кожного громадянина, продовжив Томас Гоббс (1588–1679).

Емпірики були впевнені, що власною функцією чистого розуму є лише «оформлення» експериментальних даних, тоді як раціоналісти вважали, що специфічним змістом розуму є вроджені ідеї, які мають форму інтелектуальної (а не почуттєвої) інтуїції.

Джон Локк (1632–1704), розвиваючи думки Ф. Бекона, вважав, що єдине достовірне знання про світ має базуватися на досвіді. Не існує вроджених ідей, усі ідеї виникають з двох основних джерел: досвіду зовнішнього (відчуття) і внутрішнього (рефлексія). Засобами поєднання, зіставлення і абстрагування розум з простих ідей формує складні і загальні ідеї.

Наукові праці Локка, не тільки стосовно філософії, а й педагогіки, душевного настрою вплинули на діячів епохи Просвітництва, особливо на Д. Дідро, Дж. Берклі, Д. Юма.

З досвідом пов'язане і виникнення мистецтва хореографії як запису танцю, вперше здійсненого П'єром Башаном – балетмейстером, який створив систему запису танців, рук і позицій у XVII столітті. Французький двір цієї пори прославиться вишуканими манерами постави, здобутої завдяки досвіду і заняттям з баладенами – професійними танцівниками.

У цю епоху свого апогею досягає іспанський театр в особі Лопе де Веги: понад 2000 п'єс (збереглося 400), сюжети яких драматург брав з історії, із сучасного йому життя, з новел, зі Святого Письма, тобто теж з досвіду. Його прямим послідовником став іспанський драматург Кальдерон.

А загалом XVII ст. вважається «золотим віком» іспанського живопису, де значну роль відіграла католицька церква. Імена грандів іспанського живопису цієї пори Ель Греко і Веласкеса пов'язані з написанням образів реальної дійсності, де почуттєвий світ уживається з релігійним ідеалізмом, а в містичний сюжет вривається народна, національна стихія.

Період Нового Часу, що пов'язаний власне з виникненням науки як *процесу* «творчої діяльності з отримання нового знання» і *результату* «цієї діяльності у вигляді цілісної системи знань, сформульованих на основі певних принципів»⁹, завершується епохою Просвітництва, яка зародилася саме в Англії (Локк, Юм, Шефтсбері) і поширилася у Франції та Німеччині, стверджуючи «гносеологічний світоглядний принцип, відповідно до якого теоретичне знання є вищим проявом людської духовності»²³.

¹ Кирик Д. Зв'язок викладання філософії з профілем КНУ театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого / Дмитро Кирик // Науковий вісник КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого. – К., 2010. – Вип. 6. – С. 352 – 362.

² Мак-Ніл В. Піднесення Заходу / Вільям Мак-Ніл. – К. : Ніка-Центр, 2002. – С. 879.

³ Рассел Б. Історія західної філософії / Б. Рассел. – К. : Основи, 1995. – С. 439.

⁴ Декарт Р. Избранные произведения / Р. Декарт. – М. : Гос. изд. полит. лит-ры, 1950. – С. 272.

⁵ Там само.

⁶ Французька п'єса ХХ століття: театральний авангард. – К. : Основи, 1993. – С. 448.

⁷ Декарт Р. Избранные произведения / Р. Декарт. – М. : Гос. изд. полит. лит-ры, 1950. – С. 276.

⁸ Там само. – С. 277.

⁹ Там само. – С. 275.

¹⁰ Спиноза Б. Избранное / Б. Спиноза. – Мн. : Попурри, 1999. – С. 486.

¹¹ Там само. – С. 544.

¹² Там само. – С. 576.

¹³ Хамітов Н. Історія філософії. Проблема людини та її меж: навч. посібник / Н. Хамітов, Л. Гармаш, Л. Крилова. – К. : Центр навч. літ-ри, 2006. – С. 101.

¹⁴ Миропольська Н. Є. Художня культура світу : навч. посіб. / Н. Є. Миропольська, Е. В. Белкіна, Л. М. Масол, О. І. Оніщенко. – К. : Вища школа, 2001. – С. 123.

¹⁵ Лейбниц Г. В. Сочинения в 4 т. / Г. В. Лейбниц. – М. : Мысль, 1982. – Т. 1. – С. 234 – 235, 285, 309.

¹⁶ Кьеркегор С. Наслаждение и долг / С. Кьеркегор. – К. : Air Land, 1994. – С. 320.

¹⁷ Камю А. Вибрані твори в трьох томах / А. Камю. – Харків : Фоліо, 1997. – С. 152.

¹⁸ The Cambridge Companion to Becket. – Cambridge University Press, 1006. – P. 67.

¹⁹ Там само.

²⁰ Там само. – С. 67 – 68.

²¹ Хамітов Н. Історія філософії. Проблема людини та її меж: навч. посібник / Н. Хамітов, Л. Гармаш, Л. Крилова. – К. : Центр навч. літ-ри, 2006. – С. 86–90.

²² Охріменко О. Г. Фундаментальні філософські проблеми : навч. посібник / Олег Григорович Охріменко. – К. : ПАРАПАН, 2002. – 112 с.

²³ Хамітов Н. Історія філософії. Проблема людини та її меж: навч. посібник / Н. Хамітов, Л. Гармаш, Л. Крилова. – К. : Центр навч. літ-ри, 2006. – С. 110.

ПРО ДЕЯКІ ПРОБЛЕМНІ АСПЕКТИ СЛОВА НА СЦЕНІЧНОМУ МАЙДАНЧИКУ

У статті розглянуто актуальні мовленнєві проблеми щодо вимови й звучання сценічного слова в студентських роботах на майданчику. Також зроблено аналіз деяких суттєвих причин їхньої появи.

Ключові слова:

В статье рассмотрены актуальные языковые проблемы относительно произношения и звучания сценического слова в студенческих работах на площадке. Также дан анализ некоторых существенных причин их появления.

Ключевые слова:

The article looks at the topical linguistic problems in the pronouncement and sounding of the stage word in student performances. It also examines some of the important causes of their causes (also origins).

Ключевые слова:

Питання щодо майстерності мовлення та значення слова в театральному мистецтві є одними з найголовніших у системі школи виховання актора. Насамперед – у тезах системи К. С. Станіславського.

Мова у драматичному мистецтві є активним засобом для спілкування та обміну думками. Через слово-думку (як результат внутрішнього процесу) актор впливає на партнера, воно стає «тінню вчинку» (за Демокритом), значимим компонентом виконання наскрізної дії (шляхи, засоби) для втілення надзавдання (основна, головна мета) ролі та всієї вистави.

Як відомо, на відміну від мови в житті, на сцені вона набуває певних форм перетворення: це система думок героїв, спосіб втілення творчих задумів автора-режиссера-актора. Саме через актора й відбувається зв'язок автора-режиссера з глядачем. Слова ролі в драматичному творі актор сприймає та відтворює залежно від власного досвіду, знань, психічного стану (внутрішнього світу), використовуючи та практично застосовуючи здобуті професійні навички. Вочевидь, як писав М. Вороний «з того моменту, як драма переходить на сцену,

вона вступає в нову сферу мистецтва (динамічного) і підлягає вже іншим, цілком одмінним законам творчості, бо з «писаної драми» стає «творимою дією»; причому *prima persona* в ній – уже актор, а автор відходить на другий план»¹.

Однак слово у виставі легко може стати «напівживим» і не виконуватиме своїх завдань при неточності не лише психофізичній, а й при мовленнєвій недбалості. Йдеться як про суто технічну недосконалість (невизраза вимова на дикційному, орфоепічному, фонетико-фонологічному рівнях), так і про низький рівень мовної культури в цілому. Через помилки у звуковимові спотворюється сам процес народження й висловлення думки. Це своєю чергою ламає визначену (знайдену) послідовність сценічної дії щодо розкриття і донесення змісту, задуму. Порушення ж варіантних мовних норм впливає на рівень культури театрального мистецтва в цілому.

Зазначені проблеми передусім стосуються виконавців ролей, але не меншою мірою – й самих постановників. Уже зазначено, що актор є однодумцем режисера, перебуває у певній залежності від нього. Малюнок ролі виконавець продумає з урахуванням визначених (режисером) завдань щодо ролі та вистави. І, коли слову приділяється недостатньо уваги, а то й частково знівельовуються його роль і значення, як результат – не зрозуміло, не чути, про що йдеться.

На майданчику (зокрема, під час репетицій студентських робіт) подеколи можна почути таке: «Текст не головне. Головне, що тут є правда життя». Та коли слова вимовлені здебільшого нечітко, нерозбірливо і їх не чути, то саме тоді, вочевидь, йдеться не зовсім про правду. І ще: правда в житті й правда на сцені – це не те саме. На сцені вона «на каблук вища» (як часто говорять актори). Театр – це не просто дзеркало, що відображує життя, а збільшувальне скло (за В. Маяковським). Відповідно, й слово не може залишатися на побутовому рівні.

У житті ми також ніколи не говоримо абияк. Хіба що теревенячи з безділля. В інших випадках ми ретельно добираємо слова, щоб висловити наші власні, а не написані за нас драматургом думки. Навіть на комунікативному рівні. А в складній чи екстремальній ситуації, що, власне, є ближчим до природи життя на сцені, то й поготів. У нас є завдання для вживання того чи іншого слова: для кого? для чого? з якою метою? заради чого? Бо ми прагнемо, щоб нас побачили, почули, зрозуміли, відповіли. Наступне у нас впливає із попереднього, повтори певних слів виправдані більш активною дієвістю слова. Тим паче, наприклад, коли нас не чують або не розуміють. Ми, звісно, старанно аналізуємо й оцінюємо: почули нас чи ні, правильно чи неправильно зрозуміли чи й зовсім не зрозуміли тощо. Все це впливає на наш подальший словопідбір і слововживання, на поведінку та на енергію нашого голосу. І так увесь час. Отоді – йдеться про правду життя.

Безперечно, на самому початку репетиційного періоду проводиться ретельний дієвий аналіз обраного матеріалу, визначення внутрішнього та зовнішньо-

го темпоритму сценічного самопочуття, тобто фізичного й морального стану героя в момент проживання в певних запропонованих обставинах. І слово не може існувати поза цим процесом. Текст ролі не повинен формально чітко проголошуватися. Йдеться про не звертання належної уваги на мовлення після знайденої «лінії ритму»². Визначення необхідних «рушіїв психічного життя» робиться задля упорядкування, «мобілізації» й активізації внутрішніх творчих сил і можливостей³. Відбувається пошук внутрішнього психологічного імпульсу виходу на те чи інше слово. Що, своєю чергою, безпосередньо пов'язано і з моторикою мови, тобто сукупністю мовно-рухових процесів мовлення на рівні фізіологічно-психічному. Це взаємозалежні та взаємообумовлені процеси в психології творчості як з боку внутрішньої, так і зовнішньої техніки.

Свого часу М. Вороний у своїй праці «Театр і драма», розмірковуючи над правдивістю «художнього чуття» на сцені, зазначаючи наявні мовленнєві проблеми в театрі та пропонуючи шляхи їхнього подолання, в настановах артистам згадує афоризм французького критика й теоретика Н. Буало: «Що добре зрозуміле, те ясно й вимовляється». І, продовжуючи, додає перефразування цього афоризму, зроблене французьким драматургом Е. Легуве: «Що ясно вимовляється, краще розуміється»⁴.

Якісний бік слова на майданчику є каталізатором правдивості дії та взаємодії: неправдивість зовнішня походить від неправдивості внутрішньої. Особливо по лінії проживання, бачення, оцінки. «Там, де ви перестаете бачити, ви перестаете діяти»⁵, – наголошував К. С. Станіславський. У такому разі годі й говорити про партнерську взаємодію. Нерозбірливе, нечітке слово, сказане скоромовкою, ні на що і ні на кого не спрямоване. Коли актор знає, чого хоче від партнера, – чути, що він говорить і зрозуміло, заради чого. Адже слово в такому разі бере «свій початок від розуму, волі й почуття» (за К. С. Станіславським), тоді актор словом діє на партнера. А в цьому полягає, як писав митець, одне з першочергових сценічних завдань: «Активність, справжня, продуктивна, доцільна дія – найголовніше в творчості, а значить і в мові. Говорити – значить діяти. Цю активність дає нам завдання вселяти іншим свої бачення. Не має значення – побачить інший чи ні. Про це подбають матінка-природа та підсвідомість. Ваше діло – хотіти вселяти, а хотіння породжує дію. Одне діло вийти перед шановною шановною публікою: «тра-та-та», «тра-та-та» – побазікав та й пішов. Зовсім інша – виступити і діяти. Одна мова акторська, друга – людська»⁶.

Можна сказати, що виконавцеві, який поспіхом цідить крізь зуби незрозумілий текст, не потрібен ні партнер, ні, власне, глядач. Ні мети, ні завдання в такого актора немає. Бо «сам по собі процес словоговоріння – це ще не словесна дія»⁷, а швидкомовка – це ще не динамічний темпоритм чи активна сценічна дія.

До речі, глядача в таких випадках неймовірно шкода. Він же приходиться до

театру за враженнями і від побаченого, і – від почутого. Театр – це й «мистецтво слова» (за Л. Курбасом). Глядач прагне, «щоб сценічний вимисел», сценічне дійство «його переконували» (за К. С. Станіславським) і візуально, і вербально. А відбуватися це має одночасно, як наголошував театральний режисер Г. О. Товстоногов.

Щодо навчального процесу, то парадоксальним є от що: коли з самого початку слово на майданчику не має належного значення, може статися так, що не набуде воно його й потім. Окрім того, згодом для студента, який протягом певного часу звук недбало й нечітко говорить, (як і для будь-якого виконавця), під час додавання чутності слова, звісно, виникає дискомфорт, може бути присутній звуковий форсаж (крик); через штучність, неприродність вимови з'явиться важкість у звучанні слова. А виконавцеві зауважують, що «потрібно говорити легше, простіше». І це ще один «камінь спотикання» під час репетиційного процесу.

Звісно, слово на сцені має народжуватись і звучати органічно, без напруження. Але говорити й діяти на сцені легко і просто, начебто не докладаючи ніяких зусиль, – це найвищий пілотаж! Бо «в мистецтві – чим простіше, чим складніше» читаємо у К. С. Станіславського. Досягнути свободи й легкості мовлення можна лише за допомогою тренування й, звичайно ж, досвіду. Саме під час репетиційного періоду текст ролі ретельно розбирається і, як говорять у театрі, «кладається на м'язи язика». Та й потім, «справжня легкість вистави», за словами режисера, «з'явиться після двадцять п'ятої вистави»⁸. Коли на слово звернути увагу лише на фінішній прямій (наприклад, на прогонах), ця легкість може й не з'явитися.

Справді, складно собі уявити, щоб, наприклад, Одетту чи Оділію в «Лебединому озері» П. Чайковського балерина репетирувала як-небудь – «тра-та-та, тра-та-та», а вже на прогонах і під час вистави намагалася чітко та грамотно танцювати. Чи спортсмен-легкоатлет намагався б стрибнути якомога далі або взяти певну висоту лише на змаганнях, чемпіонатах чи міжнародних олімпіадах.

У культурі виконавської творчості важливу роль відіграє ще й внутрішня культура ставлення до слова. А вона, на жаль, сьогодні не на найкращому рівні. Справедливо зазначив в одному зі своїх виступів академік І. М. Дзюба: «Складається враження, що Слово втрачає свої позиції і в мистецтві, в культурі взагалі. Скажімо, вочевидь не на Слово робить ставку сучасний театр»⁹. Насамперед це стосується постановників, серед яких спостерігається певна збайдужілість до слова, як способу дії та мислення на сцені.

Не останню роль у цьому відіграє і присутній білінгвізм (двомовність) на майданчику й за його межами. Тут, навіть ідеться не лише про роздвоєність мовну, а й про відсутність внутрішньої цілісності в поглядах і позиції режисера, як носія певної культури.

Мови бувають схожими. Однаковими – ні. Різниця полягає не лише у слововживанні, а й в іншій природі мовної психомоторики (від грец. *psyche* – душа, свідомість та лат. *motor* – той, що спричиняє дію). Доведено, що іннервація (зв'язок органів і тканин із центральною нервовою системою) нервовими волокнами м'язів мовних органів існує відповідно до мови, якою людина розмовляє та мислить. Артикуляторику однієї мови неможливо використати й застосувати в іншій. Значною мірою це стає причиною для виникнення багатьох розбіжностей, неточностей у звуковимові (її спотворення, акцент).

Зазначений мовленнєвий недолік особливо помітний у телевізійному та радіомовленні. Адже «багато хто з журналістів гадає, що треба лише надати російським словам чудернацького звукового оформлення, як їхня думка набуде українського втілення»¹⁰.

Це в жодному разі не означає, що не можна говорити в житті, наприклад, двома, трьома (чи й більше) мовами. Просто спочатку потрібно грамотно оволодіти кожною, звертаючи більше уваги на ту, яка складніше дається. І ще: одна справа вивчати мови для себе, а інша – для роботи на сцені чи в кадрі, де слово мусить бути взірцем, прикладом для наслідування. Очевидним є те, що «у ставленні до мови виявляється вся глибина нашої некультурності й невігластва»¹¹.

Під час навчального процесу, аби уникнути внутрішнього безладу в процесі набуття професійних навичок студентами, особливо на початку, коли закладаються і формуються найголовніші мовно-рухові навички точності й виразності мовлення, дуже важливим є такий фактор: відпрацьовування й доведення їх до автоматизму. Процес потребує часу й режимності, вимагає системності й кількісного повторювання. Це єдиний шлях для досягнення органіки мовлення на майданчику, яка з'являється, як відомо, тоді, коли відбувається й мислення тією мовою, якою людина говорить. В іншому разі – подумки відбувається процес перекладу й адаптації змісту слів, що затримує процес народження й вимови слова. А інколи навіть перекручує чи калічить його. Мовно-рухова невідповідність мовного апарату може спричиняти як зовнішнє, так і внутрішнє гальмування в центральній нервовій системі виконавця та бути причиною появи певного психологічного «дискомфорту» (скутість, затиск, відсутність природності в мовленні та поведінці).

Як відомо, у людини існує «рефлекс мети». Вірніше, він мусить бути. Ще фізіолог І. П. Павлов свого часу наголошував, що для точного вияву цього рефлексу потрібне «його напруження», а зворотні процеси можуть його «ослабити», перекрыти, пригасити¹³. Роздвоєність внутрішня породжує зовнішню невідповідність у вчинках.

Попри різні методики навчання, як доводить досвід, передусім людина сама мусить прагнути змінитися, прагнути підвищити рівень своєї культури в ціло-

му й мовної зокрема. Адже нікого не можна навчити, а можна лише допомогти навчитися.

З приводу ставлення режисерів до слова цікавою є думка відомого театального педагога, професора В. М. Галендєєва, який у розмові з професором В. М. Фільштинським говорить, що зазвичай у режисерів «любов до слова прорізається» переважно у зрілому віці: «Я не знаю жодного великого режисера, котрий в результаті не прийшов би до туги за словом. Додін, Васильєв, Брук»¹⁴. Говорячи далі про перепади звучання слова у виставі на сцені сучасного театру, В. М. Галендєєв розповідає жартівливу історію про артистів театру «сталінської епохи»: «Знаєте коли у МХАТі почали кричати? В 1934 році Немирович-Данченко репетирував «Анну Кареніну» і говорить Прудкіну: Марку Ісааковичу, ви чудово провели сцену біля ліжка хворої Анни, але я майже не розібрав слів. А от товариш Сталін сказав: «Хороший театр МХАТ, але часто не чути, що вони говорять». Після цього у МХАТі стало чути назавжди»¹⁵.

У жодному разі не йдеться про запровадження жорстких методів. Йдеться про покращення загального рівня майстерності мовлення на майданчиківі. Це мусить відбуватися послідовно і систематично. Насамперед, як говорили колись, – плановим «робом» під час репетицій. Особливо це стосується майбутніх акторів, режисерів, котрі навчаються в мистецьких навчальних закладах. Саме в цей період закладаються базові складові чи й навіть фундаментальні мовленнєві основи фаху, що вдосконалюватимуться й надалі розвиватимуться вже на професійній сцені.

Насамкінець, продовжуючи тему рефлексів, слід зазначити про таке: беззмістовне, малограмотне слово на майданчику у студентів розвиває умовний (набутий!) «рефлекс недбалого слова». Щоб його позбутися, потрібно буде докласти набагато більше зусиль, аніж здається на перший погляд. Тим паче, що недбалість слова знебарвлює і голосове звучання, безпосередньо позначається на якості його сили, на тембрі голосу. «Якщо ви не зробите цієї роботи тепер, то не впораєтеся з нею і в майбутньому, і завжди, в усі моменти вашого творчого життя на сцені, ця шкільна хибка гальмуватиме роботу»¹⁶, – застерігав К. С. Станіславський.

¹ Вороний М. Театр і драма / М. К. Вороний / Упорядник О. Бабишкін. – К. : Мистецтво, 1989. – С. 49.

² Станіславський К. С. Робота актора над собою / К. С. Станіславський. – К. : Мистецтво, 1953. – С. 593.

³ Там само. – С. 338.

⁴ Вороний М. Театр і драма / Микола Вороний. – К. : Мистецтво, 1989. – С. 81.

⁵ Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского : в 4 т. / И. Виноградская // М. : Московский Художественный театр, Летопись. – 2003. – Т. 4. – С. 387.

⁶ Станіславський К. С. Робота актора над собою / К. С. Станіславський. – К. : Мистецтво, 1953. – С. 504.

⁷ Черкашин Р. О. Художнє слово на сцені / Р. О. Черкашин. – К. : Вища школа, 1989. – С. 16.

⁸ Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского : в 4 т. / И. Виноградская // М. : Московский Художественный театр, Летопись. – 2003. – Т. 3. – С. 541.

⁹ Дзюба І. М. Доповідь «Вимирання слова», виголошена 29 червня 2004 р. на XIII науковій конференції «Мова і культура» імені проф. С. Б. Бураго / І. Дзюба // Дзеркало тижня. – 2004. – № 29. – 24 липня.

¹⁰ Пономарів О. Д. Культура слова : Мовностилістичні поради / О. Д. Пономарів. – К. : Либідь, 1999. – С. 205.

¹² Дзюба І. М. Доповідь «Вимирання слова», виголошена 29 червня 2004 р. на XIII науковій конференції «Мова і культура» імені проф. С. Б. Бураго / І. Дзюба // Дзеркало тижня. – 2004. – № 29. – 24 липня.

¹³ Павлов І. П. Двадцятирічний досвід об'єктивного вивчення вищої нервової діяльності / І. П. Павлов. – К. : Радянська школа, 1953. – С. 233.

¹⁴ Галендеев В. Н. Не только о сценической речи : Монография / В. Н. Галендеев. – СПб. : СПГАТИ, 2006. – С. 292–293.

¹⁵ Там само. – С. 293.

¹⁶ Станіславський К. С. Робота актора над собою / К. С. Станіславський. – К. : Мистецтво, 1953. – С. 491.

ПЕРСОНАЛІЇ



**ІВАН МИКОЛАЙЧУК:
«АКТОР – ЦЕ СТАН ДУШІ, ТВОРЧЕ ГОРІННЯ»**

Статтю присвячено творчій діяльності кіноактора, кінорежисера, сценариста Івана Миколайчука. Авторка спостерігала за його майстерністю з студентських років і під час зйомок таких фільмів, як «Гадюка», «Комісари», «Вавилон ХХ», брала у нього інтерв'ю.

Ключові слова: Іван Миколайчук, кіноактор, кінорежисер, сценарист, світогляд, інтерв'ю.

Статья посвящена творческой деятельности киноактера, кинорежиссера и сценариста Ивана Миколайчука. Автор наблюдала за его мастерством со студенческих лет и во время съемок таких фильмов, как «Гадюка», «Комиссары», «Вавилон ХХ», брала у него интервью.

Ключевые слова: Иван Миколайчук, киноактер, кинорежиссер, сценарист, мировоззрение, интервью.

The article is devoted to the creative activities of film actor, film director and scenario writer Ivan Mykolaitchuk. Autor watched his mastery from my student years, during shooting such films as «The Viper», «Commissars», «Vavilon-XX», and I interviewed him.

Key-words: Ivan Mykolaitchuk, film actor, scenario writer, film director, worldview, interview.

Не часто випадає митцям такий щасливий дебют, який був у Івана Миколайчука. Він тріумфально увірвався в кінематограф одразу двома видатними ролями: Тараса Шевченка у фільмі «Сон» кінорежисера Володимира Денисенка та Івана Палійчука з всесвітньо відомого кіношедевра Сергія Параджанова «Тіні забутих предків».

Івана запросили зніматися у цих фільмах, коли він був студентом другого курсу Київського державного інституту театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого (творча майстерня народного артиста України В. І. Івченка). Потім були зйомки у найвідоміших режисерів України, серед них, окрім вищеназваних, «Білий птах з чорною ознакою», «Наперекір усьому»,

«Лісова пісня. Мавка», «Легенда про княгиню Ольгу» Ю. Ілленка; «Комісари» М. Мащенко, «Камінний хрест», «Захар Беркут» Л. Осики; «Анничка», «Пропала грамота» Б. Івченка – всього близько 40 фільмів.

1979 року Миколайчук дебютував як режисер і виконавець ролі Фабіана в картині «Вавилон ХХ», де одночасно виступав і співавтором сценарію, і музичним оформлювачем фільму.

А ще Іван Миколайчук написав більше десятка сценаріїв, п'єсу для театру, про що можна прочитати у книзі «Іван Миколайчук. Сценарії», виданій 2008 року. Він мріяв зіграти головну роль у власному сценарії «Небилиці про Івана, знайдені в мальованій скрині з написами» та не збулося – у 1987 році Миколайчука не стало. Але залишилася його величезна творча спадщина, тому про таку всебічно обдаровану людину сьогодні написано вже чимало, це і енциклопедії, статті, і спогади, і книги: Л. Лемешеві «Іван Миколайчук»; «Поетичне кіно: заборонена школа», «Іван Миколайчук», «Українські обличчя кіно й театру» (автор-упорядник Л. Брюховецька). На МКФ «Золотий Витязь» (режисер А. Сирих, сценарій Л. Лемешеві) фільм «Іван Миколайчук. Посвята» удостоєний головного призу.

Я знаю Івана Миколайчука з 1961 року, спостерігала за ним ще з вступних іспитів до майстерні Віктора Івченка. Стрункий, високий, з величезними виразними очима, романтичний юнак вирізнявся серед інших абітурієнтів, хоча там були дуже яскраві особистості, які потім стали провідними акторами театру й кіно. Назву хоча б нині народних артистів України: Борислава Брондукова, Валерія Бессараба, Раїсу Недашківську.

І я писала в пресі про нього неодноразово – і в брошурі «Актори українського кіно», і в книзі «Кіноактор і сучасність», і в статтях.

Я приходила на зйомки фільму «Гадюка» В. Івченка, на репетиції та зйомки картини «Комісари» М. Мащенко, але особливо пощастило мені приїхати влітку 1978 року в Халеп'є, де кілька днів я спостерігала за зйомками, брала інтерв'ю у Івана Миколайчука, Борислава Брондукова, Ярослава Гаврилюка.

Особливо запам'яталась остання зустріч з І. Миколайчуком у Лаврі, на кінофакультеті. Ми зустрілися для інтерв'ю про його творчість навесні 1987 року біля входу в рідний інститут, і він обійшов усе приміщення, переглянув фотографії вчителів, потім ми посідали на свіжому повітрі серед квітів і довго розмовляли.

А згодом під час виробничої практики на кіностудії імені О. П. Довженка студенти-кінознавці разом зі мною – їхнім художнім керівником – тиждень були на озвученні фільму «Вавилон ХХ», де І. Миколайчук був також автором музичного оформлення.

І. Миколайчук цікаво і розмаїто жив у мистецтві, та кожного разу суворо запитував себе: чи витримає іспит творчістю, працею. Чи не заспокоївся, не зупинився в пошуку? Згадував джерела, що напоїли його, дали насагу для

творчого життя, – рідну домівку в буковинському селі Чортория, де Іванко був одним з десяти дітей у сім'ї Миколайчуків.

«Спочатку я мріяв про морехідку, – розповідав мені актор, – хоча змалку був залюблений в красу рідного краю, записував пісні, коломийки, що співали мої земляки. У нас у селі був драмгурток, і до нього я потрапив ще зовсім малим, а грав переважно старих, бо на ці ролі не було охочих, от їх передали нам, малечі, до того ж так хотілося відчутти себе дорослим, поважним хоч на сільській сцені. А вона ж була малесенька, на ній не дуже розіграєшся.

Якось потрапив у театр глухонімих і був зворушений – як за допомогою жесту, міміки, руху виражалися тонкі людські почуття, і все це так точно й доцільно. І я пішов у школу глухонімих керівником... танцювального гуртка. Сам напросився, і багато чого навчився від своїх вихованців – перш за все відчуття ритму, емоційної збудливості. А потім була студія при Чернівецькому драматичному театрі, а невдовзі я вступив до допоміжного складу трупи Обласного музично-драматичного театру імені О. Кобилянської. Там великий вплив мав на мене Петро Герасимович Міхневич, нині народний артист України, актор цього театру, він мене, п'ятнадцятирічного хлопчика, повів за руку в мистецтво. Це прекрасна, чуйна людина, талановитий митець. Через багато років Петро Герасимович зіграв головну роль у моєму фільмі, де я виступив як режисер, – “Така пізня, така тепла осінь”.

Я з вдячністю згадую його уроки майстерності. Адже тоді я все ще вагався, не міг обрати – ким бути? Захоплювався психіатрією і розмірковував – чи не зайнятися нею всерйоз, навіть подав документи до медичного інституту. І все ж любов до мистецтва перемогла. Я відчував віру в мої сили Петра Герасимовича – по суті, мого першого вчителя у мистецтві. Забрав документи, відніс їх до Київського державного інституту театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого. Було це у 1961 році».

Високого, ставного, романтичної зовнішності юнака помітили одразу, хоча охочих вступити на кінофакультет було дуже багато і конкурс був великий. Навчальний заклад у столиці України має значні здобутки у вихованні акторської зміни. Тут працювали Амвросій Бучма, Гнат Юра. Із стін Київського театрального інституту вийшли народні артисти СРСР О. Кусенко, А. Роговцева, К. Степанков...

Народний артист України, лауреат Державної премії УРСР імені Т. Г. Шевченка кінорежисер Віктор Івченко був одним із засновників кінофакультету, він по праву заслужив звання першовідкривача талантів, володів даром передбачення щодо майбутніх виконавців.

На юнака з величезними вдумливими очима він одразу звернув увагу, поволи залучав до таємниць акторської професії.

«Я завжди прислухався до висловлювань Віктора Іларіоновича з приводу акторської майстерності, – розповідав Іван Миколайчук. – Пам'ятаю, він казав,

що артист – це чудова професія, не схожа на жодну іншу. Якщо композитор має інструмент, співак – голос, ноти, художник – фарби, пензель, то актор не має іншого знаряддя, окрім власної душі, власного сумління. Це – індикатор, крізь який він пропускає все в сучасному світі. Він – інструмент і творець одночасно. Про цей «парадокс актора» я дізнався від мого вчителя.

Під час навчання на перших курсах ми грали звірів. Ходили в зоопарк, вивчали, як поводяться верблюди, удави, тигри, а потім в етюдах копіювали їх. Це було захоплююче! І якщо вдавалося точно передавати їхню манеру поведінки – всі колеги були в захопленні. А Віктор Іларіонович казав: «Безвідносно передати ходу, пластику звіра – значить оволодіти цікавою формою, і тільки. Треба передати і психологічне наповнення, звір лютує, чи звір ніжить на сонечку після ситого сніданку, – вже акторство!»

Від простих етюдів ми переходили до складних психологічних завдань, враховуючи правило Леонардо да Вінчі: «не робити ні великих рухів при дрібних почуттях, ні дрібних рухів – при великих: все має бути пропорційно...»

Разом з Івченком творчі кадри для українського кіно виховував В. Денисенко, навчаючи не тільки ремеслу, а – у широкому сенсі слова – життю в мистецтві. «Що для вас має бути головним у творчості? – запитував він нас, студентів, і відповідав: – Людина, її діяння, її духовний світ. Мені завжди цікаво досліджувати: що рухає, спонукає людину на високі вчинки, що скеровує її поведінку і всю діяльність. Тільки розібравшись як слід у цьому, можна визначити її місце в житті, в суспільстві, тобто в процесі буття.

Для того щоб правильно побачити предмет, потрібна оптимальна точка зору, яка найповніше розкриває його суть.»

Володимир Денисенко багато розповідав нам про О. П. Довженка, про свої особисті зустрічі з ним. У своїх найкращих фільмах – «Солдатка», «Сон», «На Київському напрямі», «Женці» Денисенко утверджував довженківський принцип: творити за законами правди і краси. Особистість В. Денисенка мала на мене великий вплив, особливо на формування мене як митця».

Коли Денисенко розпочав роботу над фільмом про Тараса Шевченка, то запропонував цю дуже складну роль Іванові Миколайчуку, тоді студентові другого курсу кінофакультету. Спочатку той розгубився і навіть відмовився, вважаючи, що неспроможний впоратися з такою відповідальною роллю, та Денисенко вірив у виконавця і зумів передати цю впевненість Івану. Водночас Миколайчук грав Іванка в «Тінях забутих предків» Сергія Параджанова.

Почалася щаслива пора величезного творчого напруження. Миколайчук читав і перечитував твори великого Кобзаря, вивчав його художню спадщину, спогади сучасників Шевченка. В сценарії, написаному В. Денисенком разом з Д. Павличком, глибоко досліджується внутрішній світ молодого Шевченка. Перед глядачем проходять картини дитинства та юності Тараса на тлі широкої панорами суспільного життя тих часів, – тут і роздуми його, і картини першого

кохання, і написання перших творів поета. Тарас – це людина великого серця, він вражає могутністю пристрастей і почуттів, глибиною душі.

Молодий актор з надзвичайним тактом, вірогідно і поетично відтворив поета – борця за волю і щастя народу.

Миколайчук зумів передати інтенсивність духовного життя молодого Тараса, його талановитість, передчуття своєї долі, енергію думки, гостре відчуття творчої сили, одухотвореності.

Майбутній актор був украй збентежений, коли після цієї ролі Івченко раптом запропонував йому зіграти негативну роль бандита і вбивці Вальки Брикіна в картині «Гадюка» за оповіданням О. Толстого. Але переконливо і делікатно режисер пояснив йому, що акторові, до того ж початківцю, не можна замикатися в якомусь одному амплуа, хоча б і романтичного героя, а треба грати різне, не повторювати раз уже знайдене. Бути для глядача новим, цікавим і непередбаченим – і тоді акторська обдарованість розкриється на повну силу.

І от Іван Миколайчук вже пильно вглядається у дзеркало, звідки на нього дивляться маленькі, пронизливі, злісно примружені очі Вальки Брикіна. Він шукає риси, деталі для передачі характеру цього холодного вбивці та гвалтівника.

Надалі багатогранність, глибоке проникнення в образ стало законом творчого життя актора.

Роль Івана Миколайчука у культовому фільмі «Тіні забутих предків» – знакова для нього, була водночас і щасливою, і драматичною. Почалося з того, що Віктор Івченко порадив Сергію Параджанову на роль Івана взяти свого студента, який для майстра був ідеальним втіленням героя Коцюбинського. Та І. Миколайчук розповів, що режисер зустрів його досить стримано, прохолодно Параджанов уже затвердив на роль Палійчука відомого, досвідченого актора Геннадія Юхтіна. Тоді Миколайчук на кінопробі виклався на повну силу. І таки був затверджений на цю роль, оскільки оператор Юрій Ілленко переконав Параджанова, аби той повернувся на знімальний майданчик і подивився на дивовижну гру студента-другокурсника. Про виконання цієї ролі І. Миколайчуком написано чимало, а мені хочеться тільки навести слова Сергія Параджанова, сказані на засіданні художньої ради Київської кіностудії художніх фільмів імені О. П. Довженка 4 вересня 1964 р. на обговоренні картини «Тіні забутих предків»: «Я хочу подякувати, зокрема Вікторові Іларіоновичу (Івченкові – Р. К.), який відкрив Миколайчука і порадив мені на роль Івана взяти цього студента»¹. А Святослав Павлович Іванов, який на той час очолював Держкіно України, сказав на тому ж засіданні: «Миколайчук показав себе в цій картині гуцулом, у нього природний хист до показу Закарпаття. Створюється враження, що він народився на Закарпатті. Я в цей час не думав ні про що інше, крім того, що можливо, у нас народився новий Бучма»².

Яскраві сторінки його біографії пов'язані з участю у фільмах кінорежисера

Ю. Ілленка. У картині «Білий птах з чорною ознакою» Миколайчук зіграв молодого буковинця Петра. Водночас він був співавтором сценарію цього фільму, який завоював Золоту медаль VII Московського міжнародного кінофестивалю.

Петро, старший син у родині Дзвонарів, не бажає миритися з нужденністю і гнобленням, в яких сім'я живе одвічно – від діда-прадіда.

У картині Петро показаний як герой з гордою душею, добрим серцем.

Зовсім по-іншому Миколайчук розкривається у фільмі того ж режисера «Наперекір усьому», де грає складну і суперечливу роль Йоке. Навіть негативні герої, проходячи крізь душу Миколайчука, стають чистішими, випалюють у собі темне, низьке.

У картині Ю. Ілленка «Лісова пісня. Мавка» актор створив одразу два образи: доброго і щиросердного охоронця природи дядька Лева і мудрого, справедливого Лісовика. У фільмі того ж режисера «Легенда про княгиню Ольгу» Миколайчук зіграв роль князя Володимира. От що сказав з цього приводу Ю. Ілленко:

«Роль князя Володимира – роль, сказати б, моєї душі, мого пульсу, мого відчуття подій, – цим актором міг бути тільки Іван Миколайчук...

Нині акторові кіно мало бути вродливим, мало навіть бути талановитим імітатором людських почуттів: радості, горя, сумнівів чи розпачу. Екран нещадний: він викриває, виставляє напоказ людську порожнечу... Іван ніколи не буває пустим. Не може бути пустим той, хто серйозно думає про життя, палко живе в ньому, у кого добре, чуле серце... Це уміння працювати з величезною віддачею, наполегливістю, впевненістю і навіть одчайдушністю надає його характерові рис робочої людини»³.

Цікаві, продумані образи, створені Миколайчуком і у фільмах режисера Л. Осики. Згадаймо сина Дідуха в «Камінному хресті», Любомира в «Захарі Беркуті», Гната в «Тривожному місяці вересні»... І. Миколайчук, усміхаючись, згадував: «Леонід Осика якось сказав мені: "Іване, ти мій талісман, я без тебе боюся знімати". І придумував ролі, яких не було в сценарії. Так, він значно розширив за обсягом роль Любомира в "Захарі Беркуті". У фіналі камера вихоплює обличчя тих, хто перед загибеллю хреститься. Коли переглядали фільм друзі Осики, режисери, Сергій Параджанов порадив: «Залиш крупним планом тільки обличчя Миколайчука – Любомира, бо всі інші хрестяться, а він молиться». Це була влучна мікрорецензія на мікророль.

У картині «Тривожний місяць вересень» я грав дурника, юродивого, не божевільного, ні, – саме юродивого. І мені потрібно було передати на екрані його погляд – немовби він дивиться не на вас, а крізь вас, не бачачи. Такі погляди бувають у малих дітей, коли дитина дивиться немов крізь тебе, як тварина, як, скажімо, кінь. Ви мене розумієте? Погляд буває усвідомлений і неусвідомлений. От у звірів погляд зовсім інший, ніж у людей. Якось я бачив

картину одного художника, він намалював у тварини людські очі – і це було так моторошно! Я довго мучився, поки виробив той особливий погляд Гната.

У будь-якого актора є таїна, щось заховане у глибині. Колись я прочитав у Бергмана, що його цікавить те потаємне, що заховане в самому виконавцеві, – дослівно не пам'ятаю, але мені зрозуміло це спостереження. Жоден актор не видасть на репетиції все, що наповнює душу, прибореже для прем'єри. І взагалі, коли артист «видав» усе, що вміє, він уже нікому не цікавий. Таїна зникає.

Григорій Сковорода сказав: отой чавунець, який ми тримаємо на плечах, може вмістити лише стільки, скільки вміщує – і більше на нього вантажити не треба».

Є актори, яких, скільки не черпай, – вони як бездонні колодязі з прохолодною водою, що втамовують спрагу, а є ж такі, у яких внутрішній план мілководний. Не кожна людина може стати об'єктом мистецтва, потрібна глибина, внутрішнє багатство. Як багато треба відчувати і мислити, щоб зіграти, приміром, комісара Громова в картині Миколи Мащенка «Комісари». Режисер сам визначив цю якість як «інтенсивність світовідчуття».

Комісар Громов у виконанні І. Миколайчука – людина духовного максималізму, яка в період непу не все зрозуміла, розгубилася. Пошуки свого місця в житті – такий лейтмотив характеру Громова. Актор веде свого героя через сумніви й помилки до пошуків істини.

Іван Миколайчук роздумував, аналізував, чим є його професія, наскільки вона потрібна людям. «Для мене особисто, – говорить І. Миколайчук, – актор нашого дня починається з громадянськості, з глибини мислення. Нині, коли глядач став майже всезнаючим і дуже тонким у сприйнятті мистецтва, артист повинен бути «професором» своєї справи, рупором найсучасніших ідей.

Актор – це покликання і велика професія, коли ти маєш що сказати людям, коли по-своєму бачиш світ і хочеш цим баченням поділитися з людьми. У побуті ми часто чуємо: «артист», іноді це означає, що людина удає, прикидається. Але ж наймення «артист» – це і найвища оцінка людської діяльності: оце майстер – артист! У цих словах є доброзичливе людське узагальнення моєї професії. Словом «артист» оцінюють, міряють, хвалять.

Колись у статті, яка називалася «Актор: проблеми і турботи», я торкнувся великого кола питань: актор і драматург, актор і режисер, актор і глядач, актор і народ, актор і суспільство, котрому він служить. Головний предмет моїх роздумів був – як стати співавтором образу живої людини, яку актор втілює на сцені чи на екрані. Що для цього потрібно?

Сьогодні режисер, – на мій погляд великий «будівничий», «генеральний конструктор» картини, од якого залежить успіх чи неуспіх екранного твору. Оскільки фільми – своєрідні споруди часу, треба пильно придивлятися, що саме зводить цей «будівничий» – фільм-комору чи фільм-палац. Є ще фільм-собор, а є фільм-університет. Звідси й місце актора в режисерській споруді.

Чи ти знаходишся у фільмі-хатинці, де живеш, аби тільки жити, а чи у фільмі-університеті, де місце твоє – на кафедрі професора. І тут, звичайно, головне – порозуміння, яке може бути тільки між одnodумцями, справжніми творцями. Бо й нам, акторам, можна закинути: чи розуміємо ми, що наша особистість, творче обличчя – це хроніка свого часу? І наскільки важливо знайти, виробити це обличчя? Для мене актор – це стан душі, творче горіння».

Талант потрібен взаємний режисерові й акторові для такої великої справи.

Так розглядав проблему «режисер – актор» Іван Миколайчук, на той час на його рахунок було понад сорок зіграних ролей, а це величезна низка різних доль, характерів: у «Визволенні» Ю. Озерова він грає солдата, у «Помилці Оноре де Бальзака» – Левка, у «Поверненні Баттерфляй» його герой Антон – брат славнозвісної співачки Соломії Крушельницької... Та все частіше Миколайчук замислювався над кінорежисурою, яка надає більші можливості для самостійної передачі засобами кіно думок, почуттів, що хвилюють митця.

І от 1979 року на екрани виходить фільм «Вавилон ХХ» за «Лебединою зграєю» В. Земляка, де Миколайчук виступає як співавтор сценарію, автор музичного оформлення, виконавець однієї з головних ролей – сільського філософа Фабіана – і режисер-постановник фільму. Ця робота була одразу помічена і глядачами, і критиками, відзначена призом за кращу режисуру на XIII Всесоюзному кінофестивалі у Душанбе, а також дипломом журі за кращий художній фільм Всесоюзного тижня-огляду робіт молодих кінематографістів у Києві 1979 року.

Що й казати – гучний режисерський дебют.

Фільм надзвичайно складний за своїми жанровими ознаками, в ньому гармонійно сполучаються високе й низьке, смішне і трагічне, і водночас він цілісний, органічний, кожен актор вдало вписаний в образну систему фільму. Умовність і вірогідність в акторській грі просто вражають у їх примхливому переплетінні.

Іван Миколайчук вмів створити для акторів відповідний мікроклімат, пробудити в них творців. Для нього кіно, як він сам визначав, починається з актора, а обставини, костюми, характер епохи – це все ті чинники, які додаються до основного – майстерності актора, крізь серце якого, мов крізь фокус, проходить життя з його складнощами і суперечностями.

У картині «Вавилон ХХ» всі образи значні, яскраві, оригінальні, тут і гра, лицедійство, буяння барв і приголомшуючий каскад вигадки. Здається, багато з того, що роблять актори, є алогічним, але персонажі працюють у стилістичному ключі фільму, вони просто не можуть інакше існувати в кадрі. Чого варта хоча б сцена, де брати-«бобилі» Данько і Лук'ян (їх грають Лесь Сердюк і Ярослав Гаврилюк) кажуть один одному: «Сьогодні ти мене несеш – сьогодні середа» – і з цієї однієї фрази викрешується жанр, дається характеристика героям.

А як вільно, соковито ведуть свої ролі Б. Брондуков (Явтушок) і Т. Литвиненко – його зрадлива, гостроязика дружина Пріся!

Від В. Шукшина прийшло в кіно визначення «образ-притча». Ось ця якість є в акторів у картині «Вавилон ХХ». Усі вони грають надзвичайно гостро, на грані гротеску, і разом з тим абсолютно життєво. Тут ювелірна акторська праця, де напрочуд важливе знамените відчуття міри «ледь-ледь» – ні більше ні менше в яскравості барв. Дослідження душі людської провадиться на зіткненні умовності й вірогідності, і це дає цікавий ефект. Тут і народно-романтична бувальщина, і поезія, і комедія, і трагедія – все разом. Така складна побудова дуже приваблива для акторів: конфлікт фільму розкривається у зіткненні характерів.

Кожен з виконавців неоднозначний – усі вони з подвійним дном, «з вивертом», як визначив сам І. Миколайчук. Ось Мальва – Любов Поліщук, – у ній є якийсь надрив, внутрішній, глибоко прихований біль, вона пристрасно шукає невимовну красу – а до неї далеко. І як вона змінилася під впливом справжнього глибокого кохання. Яким ніжним стало обличчя, злет почуттів відбився на всій її постаті.

Актриса пластична, в ній є якась внутрішня гнучкість, і в її образі відчутна печать того часу.

Сам Фабіан – Миколайчук – це і конкретна людина: сільський дядько, певний соціальний тип, і водночас це образ філософічний, який несе символічне навантаження; філософ із цапом коментує події, що відбуваються довкола. Важке завдання випало в цій картині Миколайчукові – постійно тримати як режисерові в полі зору надзавдання фільму та існувати в кадрі в ролі Фабіана – з наскрізною лінією цієї ролі. Миколайчук упорався з цим, хоча спочатку на роль Фабіана намічався інший актор. А режисерська робота Миколайчука стала серйозною школою, йому вдалося звести різні акторські індивідуальності, характери, темпераменти до одного знаменника – до створення яскравого, гармонійного акторського ансамблю.

«Василь Земляк працював на студії імені О. Довженка головним редактором, – розповідав Миколайчук, – усі ми його поважали і любили не тільки як талановитого письменника, а й як чудову людину. Він ніби випромінював доброту, красу, а м'який, доброзичливий гумор його був справді народним. Тому на роль Фабіана – сільського мудреця, філософа – я хотів узяти актора з Малого театру, зовні дуже схожого на Земляка, бо для мене Фабіан – це ніби сам Василь Сидорович з його мудрим баламутством, афористичними висловами. На жаль, обставини склалися так, що цю роль зіграв я – а це вже зовсім інше вирішення фільму. Адже від виконавця залежить дуже багато, він суттєво впливає в цілому на концепцію твору. Його особистість сама по собі вибудовує, доповнює певний образ, і на це треба зважати.

Знаєте, можна і треба знімати кіно про те, що лишається поза кадром. У мистецтві по-справжньому хвилює те, що дивує, пробуджує уяву. Кожний новий фільм для актора, принаймні для мене, починається з того, що я нічого не знаю, хоча старанно вивчаю матеріал ролі. Для мене найголовніше – визначити у кожного героя ступінь болю: у позитивного чи негативного – однаково. Якщо я це знаходжу в образі, мені одразу відкривається мислення мого героя, від цього йде його поведінка, ритм. Тільки після цього роль може бути природною. Природа – це досконалість, а людина може удосконалювати себе. В ідеалі кожен образ на екрані має бути досконалим, і до цього ми прагнемо в процесі роботи над роллю. Так, у картині «Повернення Баттерфляй» брат Соломії Антон – як камертон болю для фільму. Глядач йому співчуває, співпереживає разом з ним, і актор повинен передати трепет його душі, торкнутися мембрану людського серця, щоб струни в унісон задзвеніли.

Як режисер, я схиляюся перед актором, перед його відкритою, незахищеною душею. Але щось важливе може народитися лише в атмосфері добра: створюючи образи, актор ніби препарує власну душу, несе внутрішній вогонь, що ятрить його, не дає заспокоєння.

Акторська сутність його громадянськи активна, бо хоч як би виконавець перевілювався – без передачі сучасних ідей, пульсу сьогоднішнього життя він безнадійно відстане від вимог часу».

– Іване Васильовичу, ви дуже емоційно, образно говорили про ваше розуміння акторського мистецтва, і добре, що ви спиралися на власний творчий досвід. А як ви працюєте з партнерами? І як від інших виконавців добиваєтесь потрібного результату?

– Якщо у партнера не йде робота, не виникає, так би мовити, магнітного поля, треба шукати точку зіткнення, адже саме інтриги між персонажами і складають температуру твору, напруження художніх пристрастей має доповнюватися від їх взаємодії. Приміром, з мого режисерського досвіду ідеальне партнерство – це Явтушок (Б. Брондуков) і його дружина Пріся (Т. Литвиненко) чи взаємодія братів Данька і Лук'яна (Лесь Сердюк і Ярослав Гаврилюк). Та взаєморозуміння партнерів само собою не народжується, його треба вирішувати під час репетицій.

Лесь Сердюк спочатку не вірив, що може зіграти Данька, і роль у нього не йшла. Я ж вірив у нього і насамперед намагався передавати цю впевненість йому, аж поки він не сказав: «Іване, в твоєму фільмі я можу зіграти будь-яку роль!» І так воно і було. Він став творцем ролі, серцем відчув мій задум. Потрібна повага до того інструмента, яким ти є сам, і віра в свої можливості.

– На які нові праці – акторські, режисерські – ви скеровуєте пошук, над чим працюватимете найближчим часом?

– Разом з Іваном Драчем я написав сценарій про видатного українського композитора М. Лисенка – «Троянди для маестро» (фільм вийшов під

назвою «І в звуках пам'ять відгукнеться...»). Зняв його режисер Т. Левчук. У багатосерійному телефільмі «Жменяки» режисера А. Шестопалова у мене одна з головних ролей – Павла Німого. А в розробці – власний сценарій під умовною назвою «Небилиці про Івана».

– А як складаються ваші стосунки із глядачем, адже мета всієї творчості – щоб глядач сприйняв твір мистецтва, зрозумів ідеї, закладені у фільмі. І як ви ставитеся до професійної критики – чи важливо, щоб картина була помічена, відрецензована?

– Хемінгвей казав: «Мені потрібен критик, щоб я відчув, як він бачить і розуміє те, про що я пишу. По ньому я звіряю, чи є людина, близька мені по духу, яка зрозуміє мій погляд і відчує, що мені болить».

Актор і глядач – то найцікавіша для мене проблема. Глядачі – це армія трударів, які у вільну годину чекають нас біля телевізорів і кіноекранів. І обманювати їх фальшивим мистецтвом просто не людяно.

Боюсь байдужості. Найвища нагорода для мене, коли після перегляду фільму відчуваєш, що тебе розуміють, що твоя праця допомагає пробуджувати в людських душах чисте, прекрасне, потаємне.

Мені імпонує лист Лесі Українки до Франка, в якому вона писала: «Я можу бути гарячою чи студеною, – лише не теплою». Так і глядач – нехай буде холодним, не сприймає взагалі те, що я роблю, чи гарячим – підтримує мене, співчуває. Тільки не теплим, байдужим.

Наш глядач сьогодні став вимогливим, чуйним і добрим суддею, до його думки треба уважно прислухатися, вона допомагає нам, митцям, жити й працювати».

Творчість Івана Миколайчука і сьогодні притягає до себе увагу і глядачів, і критики. Його називають душею, естетичним символом поетичного кіно України, лицарем українського екрану. Як написала Ліна Костенко у вірші, присвяченому Миколайчукові – «його в обличчя знали вже мільйони», і слава його не вщухає по всьому світу, оскільки він у фільмах показав таїну українського характеру, і розкрив феномен особистості істинно народного національно героя.

¹ Сергій Параджанов. Злет. Трагедія. Вічність: Твори, листи, док. арх. спогади, ст., фото / упор. Р. М. Корогодський, С. І. Щерба. – К. : – Спалах, 1994. – С. 93.

² Там само. – С. 87.

³ З архіву автора.

АБСУРД ЯК СКЛАДОВА БАРОКОВОЇ ЕСТЕТИКИ В ТВОРЧОСТІ ІВАНА МИКОЛАЙЧУКА

У статті досліджуються елементи абсурду як складові барокової естетики в творчості Івана Миколайчука на прикладі його дебютної режисерської постановки «Вавилон ХХ» і сценарію «Небылиці про Івана».

Ключові слова: Іван Миколайчук, абсурд, бароко, «Вавилон ХХ».

В статье исследуются элементы абсурда как составные эстетики барокко в творчестве Ивана Миколайчука на примере его дебютной режиссерской постановки «Вавилон ХХ» и сценария «Небылицы про Ивана»

Ключевые слова: Иван Миколайчук, абсурд, барокко, «Вавилон ХХ».

The article investigates the elements of absurd as a part of Baroque aesthetics in works of Ivan Mykolaychuk. The author analyses director's debut film «Babylon XX» and screenplay «Fables about Ivan».

Key-words: Ivan Mykolaychuk, absurd, Baroque, «Babylon XX».

Іван Миколайчук залишився в свідомості пересічного кіноглядача насамперед як актор. Проте це надзвичайно багатопланова постать, адже за свою кар'єру в кіно він вдало виступав у ролі сценариста і режисера. Хоча фактично в Миколайчука було лише дві постановки, його режисерський досвід цим не вичерпується.

Іван Миколайчук докладав багато зусиль до створення усіх фільмів, у яких був задіяний чи то як актор, чи режисер, чи сценарист. Звісно ж, йому не завжди вдавалося впливати на творчий процес, але в деяких найяскравіших своїх акторських роботах – «Білий птах з чорною ознакою» і «Пропала грамота», – за свідченнями деяких дослідників його творчості, був практично співавтором режисерів.

Іван Драч, який писав сценарій для фільму «Пропала грамота» за повістю М. Гоголя, так описав роль Миколайчука в створенні стрічки: «Мені здається, що головним режисером цього фільму був не Борис Івченко, а Іван Миколайчук. Творили фільм на ходу: вигадували в процесі зйомок, і тому фільм має надзвичайну органіку. Без таких людей, як Миколайчук, немає України, завдяки таким людям цікава Україна»¹.

Відзначає особливий підхід Івана Миколайчука до зйомок кінокритик і сце-

нарист Леонід Череватенко: «"Вавилон ХХ" – перший фільм, у титрах якого Іван Миколайчук фігурує як режисер-постановник. Проте назвати це режисерським дебютом якось не пасує <...> Всі, хто мав можливість зблизька спостерігати діяльність І. Миколайчука в кіно, відзначали саме режисерський його погляд на речі, режисерський підхід і до ролей, що він їх грав, і до сценаріїв, які писав (а також до тих, які грав і писав не він)»².

Важливу роль у режисерській і сценарній творчості Івана Миколайчука відіграла стилістика українського бароко. І як один з елементів барокової естетики в його творчості присутні мотиви абсурду.

Пишність форми, складність образної системи – головні ознаки українського бароко. Особливу увагу бароко надає народному мистецтву, фольклору.

Для мистецтва українського бароко характерні багатшаровість і театральність, за якими при цьому ховається не порожнеча, а пристрасть і емоція. Бароко тяжіє до парадоксів та дива, чудернацтва, абсурду. Увага до зовнішнього при цьому не означає змістової убогості, але зміст подається в незвичній, символічно-образній формі.

У бароковому світі божественне зазвичай проявляє себе через конкретні, часом просто побутові речі.

Українське бароко пережило відродження в українському мистецтві двадцятого століття, зокрема і в кінематографі. Близьке українському менталітету, воно править за певне повернення до «золотої ери» української культури, не втрачаючи своєї актуальності і понині. Одним з найяскравіших прикладів відродження барокової стилістики в українському кінематографі за останній час може слугувати широко відомий фільм Юрія Іллєнка «Молитва за гетьмана Мазепу».

Сам Миколайчук описує бароко так: «Чому сьогодні бароко стало раптом відповідати якимсь глибинним внутрішнім потребам людини, чому саме воно є таким живим нині? <...> **Особлива форма переживання злиття людини і світу, їх важкої, вистражданої гармонії і приваблює мене особисто у бароко.** Тим більше, що бароко – один із найплодоносніших стилів в історії нашої культури, особливо коли пригадати ще й низове, народне бароко»³.

І, підсумовуючи актуальність бароко, Миколайчук висуває думку про тяжіння до цієї містичної емоційності як певну компенсацію стриманості сьогодення: «І коли сьогодні я знову перестаю помічати надмірність, переускладненість таких форм, коли я починаю сприймати їх як природне продовження моїх бажань, значить, вони ніби перетворились у мої приставки, додаткові органи дотику, слуху, зору. З їх допомогою, можливо, я відшкодовую нестачу чогось важливого в моєму житті, житті мого сучасника. Можливо, що саме так виявляється моя реакція на надмірний аскетизм стилю нашого життя, його раціональність, формальність людських стосунків»⁴.

Досліджуючи елементи абсурду як складову барокової естетики в творчості І. Миколайчука, можна виділити два твори: фільм і сценарій, в яких найповніше втілена ця стилістика.

По-перше – це стрічка, що стала апофеозом творчої діяльності Івана Миколайчука – «Вавилон ХХ», в якій він виступив у ролі сценариста, режисера і зіграв одну з головних ролей.

По-друге – невітлений повністю задум митця – останній сценарій Миколайчука, який йому так і не вдалося поставити, – «Небилиці про Івана».

Аналізуючи стрічку «Вавилон ХХ», треба пам'ятати, що це екранізація роману Василя Земляка «Лебедина зграя», отже, досліджуючи її в контексті творчості Миколайчука, було б правильно долучати до розгляду лише режисерську та акторську роботу. Проте слід взяти до уваги те, як зазвичай Миколайчук працював з фільмами – навіть там, де він був просто актором, він значно ширше впливав чи намагався вплинути на створення стрічки, виходив за межі виконавської професії.

Отже можна вважати за доцільне розглядати деталі сюжету, сценарні ходи разом з іншими складовими кінотвору як певної єдності.

«Вавилон ХХ» – це картина руйнації усталеного сільського побуту, що був непорушним століттями, і раптом через події революції мешканці його опиняються у незрозумілих їм ситуаціях, намагаючись продовжувати звичний образ життя і пристосуватись до нових обставин, подолати вавилонське змішання мов.

Стосовно джерел натхнення та стилістичної приналежності «Вавилону ХХ» Іван Миколайчук в інтерв'ю Ф. Зубаничу оповідав: «Мій шлях – у зверненні до джерел, до надбань народу, до фольклорних леліток, розсипаних між людьми... Маю жагуче бажання ближче підійти до тих таємниць, за якими будував твори Довженко. Коріння його в правічній нашій культурі – до того ще були Квітка, Гоголь... У їхньому розмаїтті я і шукаю свій стиль. Щодо визначення «Вавилону ХХ», тут скоріше народний український барочний стиль»⁵.

«Вавилону ХХ» притаманна барокова орієнтація на «низове», «народне» буття. У фільмі вирують пристрасті і страждання, з яких складаються долі вавилонян. Тут парадокси і абсурдність природно вписуються в людське життя. За канонами бароко протилежні і несумісні поняття гармонійно співіснують поряд, а герої поєднують в собі гріх і святість, вимальовуючись багатоплановими характерами, що лише підкреслює їхню реальність, «нештапованість».

Миколайчук сам зіграв центрального героя «Вавилону ХХ» – народного філософа Фабіяна.

Постать Фабіяна неоднозначна, подвійна – з одного боку, він є головним персонажем стрічки і водночас ніби стоїть осторонь від подій у Вавилоні. Світ проходить повз нього, лише трохи зачіпаючи.

Відокремленість Фабіяна від людського світу акцентується хоча б тим абсурдним фактом, що за постійного співрозмовника він обирає тварину, та ще й асоційовану в народній уяві з невеликими інтелектуальними здібностями – цапа.

Один з аспектів барокової амбівалентності – балансування між життям і смертю, зближення цих понять, взаємопроникнення, також знаходимо в твор-

чості Миколайчука. Взагалі тема смерті неодноразово спливає в його роботах. У «Вавилоні ХХ» Фабіян – не лише філософ, а й могильник і трунар, і усі ці професії гармонійно поєднуються в ньому. Він робить труну, що за формою нагадує футляр від скрипки, а закидає могилу землею, копаючи одночасно наступну. В його буденних діях розкривається філософія непорушності циклу життя-смерті, і саме про це він розмірковує далі, розмовляючи з цапом про його майбутнє у вигляді шкіряного барабубону і рогових гребінців. Завдяки зведенню до абсурдності трагічних подій у «Вавилоні ХХ» відбувається певне «приниження» потойбічного значення смерті – вона постійно поряд із людьми, невіддільна від побуту. Тим самим перед нею не відчувають пістету.

Брати Соколоки ховають матір і при цьому нарікають на те, що забагато людей прийдуть на поминки.

Ще один приклад приниження піднесеного настрою за допомогою недоречного, абсурдного поєднання комічного і трагічного можна побачити в сцені під час похорону – Мальва випускає з рук свічку і підпалює траву, і люди починають притупцювати, намагаючись загасити багаття. Поступово їхні рухи починають скидатися на танець навколо могили під акомпанемент похоронної музики, а в цей час Данько виголошує останні слова над труною матері.

Та якщо у «Вавилоні ХХ» використовується певною мірою барокова стилістика, в тому числі й елементи естетики абсурду як її складова, то найповніше ця тема розвивається в другому творі, розглянутому в цій статті, – «Небилицях про Івана».

«Небилиці про Івана, знайдені в мальованій скрині з написами» – останній сценарій Івана Миколайчука, який він, на жаль, не встиг поставити. Згодом за цим сценарієм зняв фільм Борис Івченко. Але оскільки Миколайчук не мав відношення до цієї постановки, більше того – на вимогу його дружини його ім'я було вилучене з титрів через невідповідність екранного втілення задуму автора, а в статті «Небилиці про Івана» розглядаються виключно в контексті творчого здобутку Миколайчука, то до уваги береться лише сценарій.

Текстові «Небилиць про Івана» притаманні яскравість і насиченість, причому як у площині сюжету і образів, так і в чисто літературному аспекті. Сценарна творчість Миколайчука зайвий раз наголошує багатоплановість його творчої особистості – сценарій для нього не мертвий «скелет» майбутнього фільму, а самостійний твір, що має високу літературну цінність. Багатство і специфіка мови мають у собі ту містичну барокову атмосферу, якою просякнута більшість Миколайчукових робіт.

Світ Івана сповнений абсурдними ситуаціями, котрі на перший погляд мають призначення створювати комічні ефекти. Небилиці, байки – вони за суттю своєю мають бути веселими, і якщо розглядати сценарій як твір, якому притаманна барокова стилістика, – тим більше. Для народного, «низового» мистецтва українського бароко характерне саме сміхове начало. Але якщо заглянути глибше, побачимо, що це не просто сміх – в ньому проглядають елементи сатири, цей сміх часом гіркий.

Наприклад, на самому початку сценарію знайомимося з селом сліпців. Щовечора вони шлють молитву сонцю, обернувши до нього невидючі очі. Таким чином вони сподіваються повернути зір, адже їхні предки заповіли саме такий спосіб боротьби з їхньою недугою. Іван приходить до села і дивується поведінці його мешканців. Питає: «І що, допомогло лікування дідам-прадідам?», на що отримує відповідь: «Не знаємо, бо вони повмирали...». У цьому комічному абсурдному діалозі розкривається гірка метафора одуреного засліпленого народу, який не втомлюється молитися про визволення.

У творчості Миколайчука особливої уваги заслуговує підбір музичного супроводу. Дослідники не раз відзначали, що Миколайчук сам добирав музику до стрічок і ставився до цього дуже прискіпливо. На жаль, ми не можемо судити про те, який звуковий супровід мали б «Небилиці про Івана», якби йому вдалося поставити цей фільм. Проте навіть з тексту сценарію можна здогадуватися про неабияку роль пісень. Напіврозбите цісарське військо Іван зустрічає піснею «При каноні стояв і фурт, фурт ладував». За змістом пісні солдат продовжує заряджати гармату і після того як в нього влучила ворожа куля і після того як його тіло поховали і після того як поховали його дітей. Тут абсурд слугує ствердженню незнищенності духу народу, через комічне звучить заклик до стійкості і оптимізму за будь-яких умов.

Для створення комічних ситуацій у сценарії використовуються парадокси, «вивертання» здорового глузду, «нелогічна» логіка, приниження, наближення високих матерій до буденності, характерне для барокового стилю поєднання низького і високого.

Наприклад, філософи, спір яких розсуджує Іван, не зважаючи на свій статус людей високої моралі і культури, чубляться і сваряться. В описанні ж самого Івана значення «науки наук» принижується, зводячись до порожнього мудрування: «Філозофія – це таке, що його звідси не видно, бо воно насправді – там, а прийдеш туди, то не збагнеш його, бо воно вже – тут...»

Яскравим прикладом використання абсурдної «нелогічної логіки» є сцена, в котрій Іван сповідається перед попом. Перелічуючи свої гріхи, скоєні, до речі, проти того ж попа, Іван подає їх таким чином, що вони виглядають як добрі діла. Для цього Іван використовує гру зі словами, двозначність мови – прийом, характерний для барокового абсурду. Так свинина, яку виловив з казана з капустою і з'їв, перетворюється в нього на свиню, яку він витурих з капусти, а вкрадений вовчий кожух – на випертого з хати вовка.

На ту ж гру з перекиреною логікою натрапляємо в сцені з паном, з якого Іван обманом знімає кожух, переконавши, що в його дірявому сіряку тепліше, адже «стужа заходить вам за кожуха і крутиться там без виходу, крутиться там, клята, доки вас, бідного, не заморозить, як горобця!». А натомість в Івановому лахмітті «в одну дірку зайде мороз, а в іншу вийде!».

Доведено до абсурду сліпе поклоніння перед владою в епізоді з шапкою вїйта, яку носять на дрюкові, тому що сам вїйт заслаб, і селяни мають шапці кланятись. Іван, жартуючи над суворим «шапконосієм», пропонує тому піти

за село, де нібито носять цісарську шапку. Адже, розмірковує Іван, «оця ваша шапка має піти і все-таки поклонитися отій цісарській».

Часто в «Небилицях про Івана» зустрічаються жарти зі смертю, відбувається знов барокове зведення святого чи потойбічного до земної буденності. При цьому використовуються засоби абсурду – поєднання, здавалося, б неподєднаних речей, образів, ситуацій. Іван своєю поведінкою демонструє перекирвлення «нормального», звичного ставлення до святості й смерті, серйозної реакції на неї.

Ховаючись від переслідувачів, Іван з Блаженним тікають до хати старої відьми, що незадовго до того померла. Блаженного надзвичайно лякає близькість покійниці, а Іван натомість підкреслено зневажливо ставиться до її смерті – лягає спати на лаву поряд із мертвою відьмою.

І навіть фінальний епізод сценарію, де Іван зустрічає свою смерть, не обходиться без комічного. Змучений і знесилений, він просить смерті і раптом бачить лева, що наближається з-за пагорбів. Тут і розбивається трагічна атмосфера: «Іван забув, що тільки-но просив смерті, забув, що він смертельно стомлений, що з нього випито стільки крові, – чкурнув від лева, аж дим за ним пішов!».

І врешті-решт, зависнувши над прірвою між двох смертей, Іван визнає, що виходу для нього немає. І саме тут стається останнє барокове чудо, і смерть стає ілюзією, усе перевертається знов з ніг на голову і парадоксально кінець небилиць стає початком нової Іванової пісні.

Українське бароко, що стало потужним джерелом натхнення для багатьох вітчизняних митців, сьогодні також не втрачає своєї актуальності. Цей стиль був однією з провідних ознак у творчості Івана Миколайчука – актора, режисера, сценариста. При цьому автор звертався головним чином до народного, низового бароко, до комічної його складової. Парадокси, гра, абсурд – характерні елементи барокової комедії, тож аналіз ролі цих елементів у творчості Івана Миколайчука важливий для подальшого дослідження його творчого спадку.

¹ Цит. за: Брюховецька Л. Іван Миколайчук / Л. Брюховецька. – К. : Видавничий дім «КМ Академія». – 2004. – С. 202.

² Череватенко Л. Цікаво, небуденно // Білий птах з чорною ознакою. Іван Миколайчук: спогади, інтерв'ю, сценарії / Упоряд. М. Є. Миколайчук. – К. : Мистецтво. – 1991. – С. 211.

³ Родовід фільму. Інтерв'ю з Іваном Миколайчуком // Білий птах з чорною ознакою. Іван Миколайчук: спогади, інтерв'ю, сценарії / Упоряд. М. Є. Миколайчук. – К. : Мистецтво. – 1991. – С. 255.

⁴ Там само. – С. 256.

⁵ Зубанич Ф. Сходження на перевал // Білий птах з чорною ознакою. Іван Миколайчук: спогади, інтерв'ю, сценарії / Упоряд. М. Є. Миколайчук. – К. : Мистецтво. – 1991. – С. 224.

БАГАТОГРАННІСТЬ ТАЛАНТУ

Стаття висвітлює деякі аспекти творчості одного з найвидатніших кіноакторів України, чий внесок у кінематографічну практику є незаперечним, – Івана Миколайчука. Його акторські роботи не обмежуються створенням романтичних та ліричних образів. Іван Миколайчук подарував екранне життя і доволі неоднозначним персонажам.

Ключові слова: «поетичне кіно», роль, фольклор, неоднозначність, образ.

Статья освещает некоторые аспекты творчества одного из самых выдающихся киноактеров Украины, чей вклад в кинематографическую практику не подлежит сомнению – Ивана Миколайчука. Его актерские работы не ограничиваются созданием романтических и лирических образов. Иван Миколайчук подарил экранную жизнь и весьма неоднозначным персонажам.

Ключевые слова: «поэтическое кино», роль, фольклор, неоднозначность, образ.

The article is dedicated to some aspects of the creative work of one of the most famous Ukrainian movie actors whose contribution to the cinematographic practice is undoubted – Ivan Mycolaychuk. His roles are not limited by creation of just romantic and lyrical images. Ivan Mycolaychuk has also given the screen life to rather doubtful characters.

Key-words: «poetic cinema», role, folklore, ambiguousness, character.

Українське поетичне кіно – це не випадкове явище, занурене у цілісний культурний процес. Поява такого напряму виражала загальну тенденцію мистецтва – звертання до ширості, відвертості, увиразнення творчої індивідуальності, потужний сплеск емоційного піднесення, жага розкутості форми. Реалізувалося відчуття зв'язків з народним корінням, черпання творчої сили із глибин національного світосприйняття, що зумовило таку несхожість цієї школи на звичну соцреалістичну продукцію. Стрічки, створені у рамках напряму, сповнені метафор, символів, алегорій і розповідають про незнайомий світ, не підпорядкований звичній логіці. Вони тяжіють до небувалої експресивності кадру, його пластичності, уваги до зображення. І разом з цим людина

не відходить на другий план, а розглядається у тісному зв'язку із цим світом, котрий живе власним, різнобарвним у своїх виявах життям.

Іван Миколайчук не просто здобув успіх зі своїх перших кроків у кінематографі, він став, за словами багатьох дослідників, обличчям і душою цього напрямку. Його роботи вражають багатогранністю, вдумливістю, глибиною, і саме це робить екранні образи переконливими, життєвими, дозволяє їм вийти за рамки умовності. Віктор Івченко, у чий майстерні відбулось професійне становлення актора, говорить про Миколайчука як про «митця напруженої думки»¹.

Значення творчості Івана Миколайчука не обмежується рамками кіно – він залишив свій слід в українській культурі в цілому. Творчість митця тісно пов'язана із літературою, як сучасною, так і класичною, що виражається у написанні сценаріїв за творами українських письменників. А про активний інтерес до фольклору свідчить виконане Миколайчуком музичне оформлення таких фільмів, як «Пропала грамота», «Білий птах з чорною ознакою», «Така пізня, така тепла осінь».

Актор відкидав наявність певного методу творення персонажа, стверджуючи, що кожен характер потребує нового осмислення, нового прожиття. Миколайчук розумів кінематограф як взаємодію рівноправних виражальних засобів, одним із яких і є акторське мистецтво. Окрім того, слід узяти до уваги ставлення митця до ролі. Його позиція збігається із думкою Юрія Ілленка: «Роль не приноситься у фільм як пай, своя частка в колективній творчості. Роль проростає з поезики фільму, не існує поза цією поезикою, вона сама і є його поезика»².

Більшість ролей Івана Миколайчука виконано у романтичному ключі. Проте це не свідчить про вузьку спрямованість його грандіозного таланту. У галереї образів, створеній цим неперевершеним актором, присутні і негативні персонажі.

Такі роботи засвідчують, що І. Миколайчук як актор умів вкласти у свого героя новий зміст, зробити неординарною найзвичайнішу постать, перевести задум на якісно новий рівень.

Взагалі не можна сказати, що Миколайчук створює однозначні образи. Усі його герої не позбавлені певного трагізму. «Я завжди намагався зрозуміти і відчути внутрішній, потаємний біль свого героя. Адже, мабуть, майже у кожної людини, окрім усіх її видимих бід, проблем і нещастя, буває ще такий внутрішній, таємний біль, який вона іноді намагається приховати не тільки від самої себе в найдальших куточках власної душі»³, – так одного разу сказав Іван Миколайчук у бесіді із Валерієм Фоміним.

Негатив притаманний навіть образу Івана Палійчука, що виражається у підкресленій здатності до саморуйнування, відсутності славнозвісного гучульського оптимізму і нездатності продовжувати жити. Як слушно зауважує

Людмила Лемешева, «завороженість тінями минулого згубно переходить у зачарування смертю»⁴.

Цей стан головного героя відтіняється і грою інших акторів. Зокрема, Н. Алісова у ролі матері Івана. Її самозабуття, відчайдушна ніжність, намагання захистити свого останнього сина, що перетворюється на молитву після смерті Олекси («Боже мій милосердний, сохрани мені хоч останню дитину, мого Іванка...») та межує з відчаєм у епізоді з юродивим на ігрищі, дає зрозуміти, що завдяки якомусь надприродному чуттю вона знає, що ніщо і ніяк не зможе вберегти оцього її сина. «В її лихоманковому, уривчастому голосі стільки всепоглинаючої тривоги <...>, що вже все передчувається: ні, не буде владна навіть її материнська любов над лихою долею, <...> бо надто чиста та відкрита світові його душа, надто безборонний він перед власним серцем і самою долею обраний для незвичайного життя, незвичайних страждань та незвичайної смерті»⁵. А ще – незвичайної самотності, яка не полишає його після загибелі Марічки. Януш Газда зазначає, що Іван «стає тінню людини, зневолений власною долею, <...> блукаючи від села до села відсутнім серед живих»⁶. Навіть поминки перетворюються на яесь ігрище, де тільки один самотній голос мимохідь згадує: «Як ми колись з Іваном вівці пасли, він просив поховати його у тій білій сорочці, у якій парубкував». Похорони перетворюються на свято життя, яке проходило повз Івана і в якому він так і ніколи не зміг знайти місця для себе.

Миколайчук відображає на екрані фаталізм героя, його тугу, яка має глибші корені, ніж людина може досягнути протягом свого життя. «Предок живе в нас, ми носимо його в собі, його інстинкти, звичаї і схильності, ми сумуємо за ним», – так писав Коцюбинський, пояснюючи задум повісті⁷.

Чи не єдиним абсолютно негативним героєм у творчому доробку Миколайчука є Валько Брикін у стрічці В. Івченка «Гадюка» (1966 р.)

У цій екранізації повісті Олексія Толстого героєві Івана Миколайчука відведена аж ніяк не головна роль, проте вона несе в собі колосальне смислове навантаження. Його персонаж – білогвардійський офіцер, що звалтував юну Ольгу Зотову, героїню Нінель Мишкової. За короткий проміжок часу, фактично у одній сцені насильства над Ольгою, акторові вдається продемонструвати глядачеві, якою руйнівною силою наділений Валько Брикін. Він – справжня концентрація зла і насильства, темної, жорстокої сторони людської натури. А це так незвично на тлі звичного образу актора – мрійливого та ліричного.

Уже ця роль слугує яскравим доказом широти діапазону акторських можливостей Миколайчука. До речі, саме цим образом він розбив встановлений у радянському кіно стереотип: ворог відтепер був не обов'язково потворним. Саме після виходу цієї стрічки на ролі всіляких «поганців», у тому числі і білогвардійських офіцерів, почали запрошувати привабливих чоловіків.

Образ Романа Дерича у стрічці «Анничка» Б. Івченка 1969 року теж є по суті негативним.

Анничка – дівчина із заможної сім'ї, її батько спокійно веде своє господарство і наче не помічає війни. Дівчина заручена із Романом, вродливим хлопцем, що любить її. Він – миролюбний, але, як і всі його ровесники, взяв до рук зброю: він носить форму поліція.

Роман – персонаж, викинутий за межі соціалістичного суспільства, затаврований в очах обивателя. Проте Миколайчук навіть на такому непевному ґрунті знаходить можливість проявити власне ставлення до цього персонажа, ствердити гуманізм свого світогляду. Актор у жодному разі не відмовляє своєму героєві у мужності та певній ліричності, патріотизмі. Це виражено окремими деталями. Наприклад, гуцульським поясом, одягнутим поверх військової форми, або мимохідь кинutoю фразою, що форма ця не пасує до гір, чи народною піснею, яку Роман співає на бенкеті, де присутні гітлерівці. Акцент ставився не на соціальне становище, а на особистість героя. Актор розкриває перед глядачем душевні порухи Романа таким чином, що трагічна розв'язка видається неминучою.

Робота Миколайчука над роллю збагатила емоційно монохромний сценарій важливими нюансами. «Що було з Романа, якого грав Іван, у сценарії? Багатий курукулєнко, поліцай, який іде на всякі підлости, аби взяти в дружини Анничку. А у фільмі це – трагедія людини щирої та обманутої, хлопця з Верховини, який, запізно зрозумівши свою фатальну помилку, втрачає розум» – такий погляд на вирішення образу Романа має режисер стрічки Борис Івченко⁸.

Досвід виконання ролі Романа, очевидно, неабияк вплинув на створення характеру Ореста у стрічці «Білий птах з чорною ознакою», знятою Юрієм Ілленком у тісній співпраці із Миколайчуком, котрий був співавтором сценарію та, за свідченнями сучасників, автором ідеї фільму. Адже у сценарії образ Ореста написаний спеціально «під Миколайчука», це була омріяна роль актора, над виконанням якої митець почав працювати ще тоді, коли картина існувала ще тільки на папері. І, незважаючи на те, що саме у ролі Ореста відкрився талант іншого молодого українського актора – Богдана Ступки, для Миколайчука відмова посадовців затвердити його на цю роль стала важким ударом. Проте саме створення цієї драматичної, важкої, відчайдушної ролі із твердим наміром виконати її самостійно свідчить про багатогранність акторського таланту Івана Миколайчука та про прагнення до активної роботи над собою, а не вдоволення уже досягнутими вершинами та знайденими, готовими рішеннями.

У «Комісарях» Миколи Мащенка Іван Миколайчук створює доволі неоднозначну постать комісара Громова. Він – людина, яка не просто сумнівається, він фактично втратив віру в ідеали революції, у якій брав активну участь – страшний гріх для будь-якого комуніста. Громов перебуває на грані особистої

катастрофи. Це – персонаж, якому властивий духовний максималізм і висока моральність, можливо, навіть деяка наївність, зовсім не актуальні на той важкий час. Він – людина, що пройшла війну, але у мирний час, серед пристосуванців і лицемірів, його проста, пряма правда не може захистити його. Світ, у якому він живе, втратив моральний ґрунт і вимагає того ж і від персонажа Миколайчука. Комісар Громов не сприймає того, що робиться в країні, що реальність не відповідає високим ідеалам, за які він зі своїми товаришами боролись у боях, і його біда, мабуть, більша, ніж тих, хто все ще свято вірить у неіснуюче. Тому що їх все ще багато. А він залишається один на один зі своїми внутрішніми терзаннями. «Сьогодні кожен, ледь тільки що, Леніним прикривається, шанувальників у Леніна багато, послідовників щось не бачу», – виголошує вирок своїм сподвижникам комісар Громов. Ця роль якнайкраще виражає здатність Миколайчука до тонкого психологізму, схильність до зображення контрастів характеру.

Загалом зображальний ряд стрічки, побудований на крупних, притемнених планах, викликає асоціації з манерою написання ікон. «Іконописна пластика відсилала до апостолів першовірувань, кликала очиститись і піти далі незаплямованими у вірі своїй і моралі»⁹, – стверджує С. Тримбач.

Образність сюжету відсилає глядача саме до теми випробування віри та встановлення її меж – після перетину яких людина, незважаючи на палке бажання, уже не зможе безоглядно вірити... Дослідник Лариса Брюховецька пише про це так: «У часи, коли комуністична влада вважала себе непогрішимою, персонаж Миколайчука застерігав: страшно, якщо людина, наділена владою, перестає сумніватись у правильності власних дій – догматизм неминучий»¹⁰.

Роль Василя у стрічці Б. Івченка 1972 року «Пропала грамота» теж важко назвати однозначною.

Ця стрічка – екранізація повісті М. В. Гоголя, а цьому авторові, як відомо, властивий тонкий, лукавий гумор, переплетений із різними фантазмагоріями, а реальність у творах письменника – доволі нестабільна річ і часто підмінюється химерними видіннями. Основа такого дивовижного поєднання криється в українському фольклорі, безліч повір'їв якого пов'язані із так званою чортівнею. Режисер Борис Івченко осмислив твір Гоголя як певну казку. У даному випадку – казку про козаків.

Василь у виконанні Івана Миколайчука відповідає усім народним уявленням про справжнього козака – не без гумору і, як мовиться, самому чорту брат. Він сильний та безстрашний, завзятий та кмітливий, його не бере куля, і він не боїться нечистої сили. Василь – людина благочестива, проте не позбавлена авантюризму, він не проти пограти в дурня з відьмою заради виконання поставленого перед ним завдання, він – справжній носій народної культури, де немає нічого однозначного, драматична нота перетікає у комізм, а сум – у нестримну радість. Отже, герой фільму – це узагальнений образ, пер-

соніфікація народного уявлення про козаків. І, хоча Василь у оригінальному творі – це кременний шістдесятирічний чоловік, тридцятирічний І. Миколайчук прекрасно справляється з його роллю, не позбавляючи свого персонажа тієї унікальної харизми та достеменної мудрості, яку зазвичай приносить життєвий досвід багатьох прожитих років.

Але герої стрічки не живуть в епоху великих подвигів, тож Миколайчук дозволяє поставитись до свого героя із гумором, без героїчного пафосу. Таке трактування образу Василя цілком відповідає наявному у творі Гоголя.

Василя можна також сприймати як український аналог Фауста, тобто когось, хто прагне і шукає та не боїться для своєї мети знатись навіть з чортом. Правда, Василеві не властиві похмурість і строгість, якими сповнений німецький романтизм. Натомість він наділений гумором і певною фесричністю.

Автори акцентують увагу на невмирущій козацького духу. На це було спрямоване і зображальне рішення картини. У фільмі багато відкритого простору, автентичні костюми, а мелодія «Запорозького маршу» – наче завершальний штрих у творенні потрібного настрою.

Козак, що везе цариці грамоту, зустрічає нечисту силу уже на виїзді із села – в подобі старого діда, що посилає свого підлеглого наглядати за Василем і принагідно убити його. Проте чорт-побратим потихеньку проникається симпатією до свого «підопічного».

Герой Миколайчука ставиться до нечисті без жодного остраху і навіть із досить великою цікавістю, із притаманним козацтву фаталізмом, адже чому бути – того не минути. Василь хоч і піддається певним маніпуляціям нечистої сили, проте врешті у вирішальному відкритому двобої все ж перемагає її, уникає начебто неминучої загибелі – у корчмі, на озері, в пеклі. Усі ці сцени сприймаються як історична алегорія у казковій формі.

Наприкінці 70-х відбуваються принципові зміни у кінематографі. Лариса Брюховецька пише про це так: «Шляхом адміністрування поетичний напрям в українському кіно дискредитували. Нової ж лінії, яка б визначила пошуки в кіно, вироблено не було. Із зміною ситуації втрачається і «попит» на Миколайчука»¹¹. Актор не залишився без роботи і продовжував зніматись, проте це були переважно невеликі ролі, що не давали можливості повною мірою розгорнути його таленту та творчим пошукам, проте все ж залишались помітними.

Наприклад, у стрічці Леоніда Осики «Тривожний місяць вересень» (1976) Миколайчук грає юродивого Гната, якого «лісові хлопці» використовують як зв'язкового. Незважаючи на невеликий обсяг ролі, актор підходить з усією серйозністю до творення образу.

Тут актор демонструє цікавість до людини, чия психіка не витримала наруги зовнішнього світу. Миколайчук і раніше виявляв інтерес до психіатрії, неодноразово відвідував психіатричну лікарню у Чорторії, де працював

санітаром його брат. Можливо, через свою обізнаність у зацікавленні актора цим питанням, режисер одразу відводить для нього роль Гната. Митець переконує у правдивості божевілля – пластикою, продуманими жестами. Але найголовніше – це абсолютно безумний вираз очей, у які страшно заглянути.

Не є однозначним і образ Лісовика із «Лісової пісні» (1981), який втілює первісну, жорстоку мудрість та природність. У стрічці має місце язичницький погляд на дійсність, де смерть – всього лиш перехід до нового стану і який важко досягнути людині двадцятого століття.

Містичні істоти тут – діти природи, її душа, своєрідні добрі генії, витворені й осмислені народною уявою. Вслід за Лесею Українкою Юрій Ілленко поетизує їх безхитрісність, невинність, справжність порівняно зі світом людей. Мавка полюбила Лукаша за його чисту душу, проте він відмовляється від свого кохання під тиском матері, робить вибір між незвичністю, піднесеністю Мавки і приземленістю Килини на користь останньої.

Єдиний представник людського роду, який живе у гармонії з духами лісу – дядько Лев, образ якого майстерно втілив Іван Миколайчук. Він же грає тут і Лісовика – хранителя лісу, своєрідного патріарха, що акцентує увагу глядача на таку ж функцію дядька Лева у людському світі. Саме цей образ зв'язує два, здавалось би, полярні світи, у нерозривну єдність, демонструючи протистояння і разом з тим дивовижну цілісність «духу солом'яного, побуту і лісового – духу вічності»¹².

Кожен персонаж, створений Іваном Миколайчуком, – це цілісна особистість, що гостро відчуває свій зв'язок із всесвітом, власну моральну відповідальність за усе, що відбувається довкола, адже цілісним є саме те, що не втратило природності свого буття, не зважаючи на жодні зовнішні чинники. «Актор високого класу, – пише про Миколайчука Іван Драч, – надто органічний, <...> він у кращі часи міг би бути зіркою світового стибу, але суконні хмари стагнації і застою, але силувана провінційність його творчої прописки надто багато важили на силі променів цієї зірки»¹³. Романтичний і жорстокий, реальний і міфічний, в головній ролі чи епізодичний, актор щедро наділяє своїх героїв поетичністю, особливою мистецькою чутливістю та мрійливістю, до кожного шукає нові підходи, відмовляється від вживання будь-яких кліше, і, можливо, саме тому за кожним із них відчувається дещо більше, ніж можна передати у екранній оповіді. І, незважаючи на його величезної цінності творчий доробок, малоімовірним видається припущення, що Миколайчук за своє життя повністю реалізував себе як творець. «Бо ж на великі потужності була розрахована його особистість. Бо ж надто багато було в ньому від ваги і коштовності золотої брили, яка не завжди і сама собі ціну знала, а що вже казати про поціновувачів, то їм легше було применшувати її вагу і цінність, аніж віддавати належне. Так було справіку»¹⁴.

¹ Івченко В. Багатогранний талант / В. Івченко // Білий птах з чорною ознакою. Іван Миколайчук: спогади, інтерв'ю, сценарії: Зб. ; упор. М. Є. Миколайчук. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 101.

² Ілленко Ю. Уявне інтерв'ю / Ю. Ілленко // Білий птах з чорною ознакою. Іван Миколайчук: спогади, інтерв'ю, сценарії: Зб.; упор. М. Є. Миколайчук. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 113.

³ Лемешева Л. Іван Миколайчук: посвята. Кіносценарій / Людмила Лемешева // Поетичне кіно: заборонена школа: Зб. ; / під ред. Л. Брюховецької. – К. : АртЕк, Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. – С. 433.

⁴ Там само. – С. 433.

⁵ Там само. – С. 24.

⁶ Там само. – С. 31.

⁷ Там само. – С. 21.

⁸ Івченко Б. Народний філософ / Б. Івченко // Білий птах з чорною ознакою: Іван Миколайчук: спогади, інтерв'ю, сценарії: Зб. ; упор. М. Є. Миколайчук. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 140.

⁹ Тримбач С. Молитва за Україну Івана Миколайчука / Сергій Тримбач // День. – 2000. – № 7.

¹⁰ Брюховецька Л. Іван Миколайчук. Нарис : [Електронний ресурс] / Лариса Брюховецька. – Режим доступу: <http://ivanmykolaychuk.org/articles/4>

¹¹ Брюховецька Л. Він був душею поетичного кіно / Лариса Брюховецька // Поетичне кіно: заборонена школа: Зб. ; під ред. Л. Брюховецької. – К. : АртЕк, Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. – С. 416].

¹² Курган О. Совість художника / О. Курган // Білий птах з чорною ознакою: Іван Миколайчук: спогади, інтерв'ю, сценарії: Зб. ; упор. М. Є. Миколайчук. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 278.

¹³ Івченко Б. Народний філософ / Б. Івченко // Білий птах з чорною ознакою: Іван Миколайчук: спогади, інтерв'ю, сценарії: Зб. ; упор. М. Є. Миколайчук. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 140.

¹⁴ Драч І. «Душа не дає собі ради ...» / І. Драч // Білий птах з чорною ознакою: Іван Миколайчук: спогади, інтерв'ю, сценарії: Зб. ; упор. М. Є. Миколайчук. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 107.

СИМВОЛІКА В ФІЛЬМАХ ІВАНА МИКОЛАЙЧУКА

Авторка статті досліджує символіку поетичної притчі актора і режисера Івана Миколайчука «Вавилон ХХ», а також символіку карнавальної трагікомедії Бориса Івченка «Пропала грамота», у якій блискуче проявився акторський геній І. Миколайчука.

Ключові слова: символ, міфологія, карнавал, поетичне кіно, трагікомедія, поетична притча.

Автор статьи исследует символику поэтической притчи актера и режисера Ивана Миколайчука «Вавилон ХХ», а также символику карнавальнoй трагикомедии Бориса Ивченко «Пропавшая грамота», в которой блестяще проявился актерский гений И. Миколайчука.

Ключевые слова: символ, мифология, карнавал, поэтическое кино, трагикомедия, поэтическая притча.

The author examines the symbolism of «Babylon XX» – the poetic parable by actor and director Ivan Mykolaychuk, and the symbolism of carnival tragicomedy «Lost Letter» by Boris Ivchenko, in which Mykolaychuk's acting genius manifested brilliantly.

Keywords: symbol, mythology, carnival, poetic cinema, comedy, poetic parable.

ПОЕТИЧНА ПРИТЧА

ІВАНА МИКОЛАЙЧУКА-РЕЖИСЕРА – «ВАВИЛОН ХХ»

Режисер: Іван Миколайчук

Сценаристи: Іван Миколайчук, Василь Земляк

Оператори: Юрій Гармаш, Микола Шабаєв

Художники: Анатолій Мамонтов

Композитор: Іван Миколайчук

Звукооператор: Тетяна Бондарчук

Кіностудія: Київська кіностудія імені О.Довженка

Країна: Україна

Рік: 1979

«Вавилон ХХ» – режисерський дебют Івана Миколайчука, поетична притча за мотивами роману Василя Земляка «Лебедина зграя».

«Вавилон ХХ» сповнено символами й інакомовністю, духовністю і міфологічністю, народною образністю і поетикою, що її коріння сягає глибини віків.

Стародавній і далекий месопотамський Вавилон, навіть два – Верхній і Нижній. Як і біблійний різномовний Вавилон, вирває і село з однойменною назвою, крізь класові і особисті суперечки, віковічні забобони, духовну немічність.

«Вавилонський» – це не просто прикметник, це символ, що має надчасову і надприродну сили, вавилонське – то досконале, цілковите, повне, але й при цьому перевернуте, все нібито шиворіт-навиворіт. Та в тому-то і полягає питання, чи справді все перевернуте, чи це лише плід уяви? Обидва фільми, що представлені у статті, показують світ неправильний, вивернутий, та правда криється в тому, що світ і справді став таким. І геній Івана Миколайчука не міг цього не бачити, а побачивши, тим паче, не міг промовчати.

Все у Вавилоні переплутано, все поставлено догори дригом у цьому світі. Тут, вказівка «Верхній Вавилон», прямісінько веде донизу, а дороговказ «Нижній Вавилон» вказує шлях нагору. Тут помирає мати, а сини у цей час чубляться, а коли ж, нарешті, вони повертаються до небіжчиці, з'являється напис: «Корова була з биком 25 мая...».

Щедрість вигадки, бароковість форми, музичний принцип побудови картини – ось ті особливості «Вавилону ХХ», які неможливо не помітити.

Стрічка крокує в одному напрямі з Довженковою «Звенигорою» та «Землею».

Пошук захованого скарбу братами Соколоками викликає у пам'яті діда зі «Звенигори», поховання ними своєї матері – поховання Василя із «Землі».

Картина вирває хвилями довженківської думки, карнавалом гоголівської стилістики, народною орнаментальністю і самотністю самого І. Миколайчука.

«У фільмі поетика повір'я торжествує, вона обережно реконструйована на екрані»¹

Іван Миколайчук – режисер, вірний поетичному кіно, приділяє неабияку увагу зображальному ряду, що сягає мальовничої довершеності, «станковизації» кожного кадру, причому до такого ступеня, що навіть звичайне пересування акторів порушує композицію, а значить, і мальовничу систему кадру»². Фільм подекуди перетворюється на фреску, орнамент, що переказує притчу, сказання.

Нескута думка Івана Миколайчука відтворює архетип таємничо-зеленуватої української ночі, у яку, земля, за повір'ям, ділиться з людиною своїми древніми скарбами.

Красномовним є самий початок картини, він ключ до всього кінематографічного полотна. Ми бачимо філософа Фабіана, що витягає з туману, неначе волів, важезну ношу – думку. Зовні Фабіанові надано риси скорботного Христа, що носить в серці біль інших. Фабіан – символ. Його оточують символічні деталі, зокрема, й те, що Фабіан то губить, то знаходить окуляри,

так і Вавилон, то рівний, то не рівний сам собі, і дійсність виходить з фокусу разом і закономірністю, грішник – стає праведним, і навпаки.

Мальва, у виконанні Любові Поліщук відповідно – перифраз Магдалини. До того ж Мальва – маска «міської вамп».

Герої – маски, символи, узагальнені людські якості: метання духу, мудрість, нищість.

Образ матроса з «Аврори» Кліма Синиці – трагедійно-плакатний. Намагання Кліма Синиці згуртувати всіх вавилонян навколо будівництва нового життя – грандіозне намагання «інженерів» побудувати Вавилонську вежу. Синиця – маска соціального героя.

Явтушок – носій маски чоловіка-рогоносця.

Браття Соколоуки – перифраз мотиву Каїна й Авеля.

Фабіан – єдиний, на кому немає маски, він і такий, і інакший... «Світ ловив його, та не піймав».

Так говорить Миколайчук в одному зі своїх інтерв'ю: «Дитинство... Дитяча уява дарує дивовижні картини, де хлопці, усі як один – богатирі і відчайдухи, а дівчата – горді красуні. Якщо й помирає хтось – то смерть не лякає, думається – «отже так і треба». У фільмі Миколайчук переносить повноту дитячого світосприйняття на екран. До слова, де, як не у дитячій свідомості, не захарашеній стереотипами і нав'язаними ідеями, шукати позачасових символів, архетипів, що йдуть із глибини віків. Картина сповнена міфологічних посилань, посилань до древньої і вічно суцільної народної свідомості. Кожна деталь у цьому витворі кіномистецтва має значення.

Так, символами вирує сцена смерті і поховання Соколихи. Сцена смерті жінки іде поряд із життям, гудуть, як і раніше, бджоли... життя продовжується, крокує поряд та, що з косою. Безперервний рух життя не в змозі зупинити смерть, і смерть не застигає, приголомшена життям. Сама ж Смерть, у сцені поховання Соколючки, з'являється в образі звичайної трудівниці. Біля небіжчиці чорнобривці – символ незнищенності життя, а ховають її на порослому житом пагорбі. Зерно – символ смерті і відродження. Від свічки на похороні займається пожежа, яку гасять так, наче відбувається ритуальний танок, – відгомін «ігор при покійнику». Тут скрипка тужить наче жінка, а жінку ж ховають у труні, що нагадує скрипковий футляр.

Тут, у «Вавилоні», вмирають від старості, ніби яблуко перестигле зривається з гілки, вмирають і від хвороб, і від кулі в серце у хвилю найбільшого щастя. Тут гине поет і філософ – душа і совість Вавилону. А фатальний поміст, куди героїв втаскують куркулі, є нічим іншим, як Голгофою.

Тут, у «Вавилоні», воли і корови зітхають і співають як люди, а в людях раптово прокидаються тваринні інстинкти... «Вавилон, брате, Вавилон».

Вавилонські вдови зовсім не гинуть, неначе лебідки, за своїми чоловіками.

А чоловік тут питає перед смертю свою дружину Мальву: «Я на тебе хоч раз

руку звів?» – і одразу ж б'є її. А згодом, у плині часу і мізансцен, «вавилонська хвойда», та сама Мальва, перетворюється на «вавилонську мадонну».

Тут виразно промовляє сільський красвид, а сільський філософ, він же трунар і гробокоп, на рівних дискутує з цапом.

Фантазмагорія людського життя. Трагіфарс існування і конечність буття. Примхлива діалектика вчинків і подій.

Герої, природно, прагнуть щастя, ідеалів загального добра, пориваються до чистоти духовного начала, і все це, попри весь бруд, попри всю грубість, які не приховані автором фільму.

Стрічка створює реальну багатовимірність людської постаті, немає типово поганих, і нема типово добрих, людина у фільмі різнобічна, багатовимірна, непередбачувана і глибока.

Красень-бабій Данько стає вбивцею. Всевідаючий і, здавалося, збайдужілий до всього Фабіан іде зрештою на хрест.

Грішне і святе, лихе і добре, химерно переплетене в жителях Вавилону.

Іван Миколайчук не випрямляє людської долі, не вихоплює людину з контексту соціального і не позбавляє її ознак яскраво-класових, він показує героїв, укорінених у традиції віків і звичаїв, виявляє зв'язки, що з'єднують окрему людину з традиціями усього народу.

Миколайчук у фільмі роздумує на теми одвічні – правди і кривди, добра і зла, призначення людини в світі. І питання у фільмі він ставить мовою вічних символів, мовою образів. Звідси і свідомо орієнтація на народне мистецтво – живопис, одяг, музику, повір'я і приказки, народні анекдоти... «Вавилон ХХ» немислимий без джерел українського фольклору.

Уся міфологічність і метафорична пластика, багатозначність зображуваного посилюється контрапунктною реальністю деталей.

Імена і назви у «Вавилоні ХХ» самі по собі вже символи. Клим Синиця. Синиця – як символ – вісниця змін, живе легко і весело: мало їсть-п'є, зате багато радіє своєму пташиному життю. Синиця висвистує людям їхній завтрашній день, тільки треба вміти прочитати-вловити в її співові зрозумілий для себе зміст. Абіссінські гори – сейсмоактивна зона. Орфей Кожушний – що йде на той світ, багатії і бідняки, що їхні прізвиська самі за себе говорять: Гусаки, Раденькі, Явтушок Голий, Пилип Макет...

Окремої уваги заслуговує вавилонська гойдалка, на яку ходять і ті, чия молодість відгойдалась, і ті, що вигойдують любов, і ті, що лише чекають на неї. Гойдалка мало не один з центральних і яскравих символів.

Гойдалка – не проста дошка над прірвою. «Метафоричним, поетичним центром фільму «Вавилон ХХ» (1979) стали вавилонські качелі. «Тут пили, любили, зраджували, дуріли, літали над Вавилоном, а якщо хтось і розшибався, то смерть на качелях не вважали за смерть в її звичному розумінні» – так написано в романі «Лебедина згряя» письменника Василя Земляка (1923 – 1977)...»³. У фільмі гойдалка – не дошка, на відміну від роману. У фільмі –

це човен, на дні якого постелене сухе листя. Так гойдалка набуває нового значення. Як відомо, човен – символ вічності (тура Харона!). Човен, що не рухається, – в свою чергу, символ зупиненого часу. У Миколайчука човен у русі, але цей рух маятниковий, через те, що човен на прив'язі. Так човен стає символом циклічно повторюваного часу.

Оповіді на кшталт «Вавилону ХХ» часто називають казками, билинами, а чи то небувальщиною... Погляд на життя в них об'єктивний і суб'єктивний одночасно. Те, про що відповідається, – правда, але віддалена від побутовості, з деякими поправками, що внесені часом. Багато чого змінилось, багато чого вийшло назовні, а багато чого і зовсім зітерлося. А от пам'ять же малює все нові картини, деякі ідентичні реальності, а інші розфарбовані уявою...

Жанровою особливістю «Вавилону ХХ», як билини, є зіткнення трагічного і комічного, великого і буденного, які підмінюють одне одне. Герої ж «Вавилону» злились воедино, і їх неможливо розділити.

Події у фільмі виведені поза часові координати, нема прямих вказівок на те, що дійство відбувається у ХХ ст., на відміну від роману. Іванова уява проводить нас 20-ми роками крізь призму переказу, завісу бувальщини.

Зло у фільмі ніби несерйозне, ніби боротьба з ним точиться мов у грі.

У титрах фільму прописане фото – неначе зі старої бабусиної скрині, фото – вписане у вічність, а тлом до нього слугує гомін мас, шелестіння вітру, подихи, такти «Інтернаціоналу». Революцію вписано у кругообіг життя природного. Революція тут є історичною подією, і водночас її зведено до рівня міфу, якому прітаманні фантастично-умовні елементи.

Метою картини, метою усіх художніх прийомів у фільмі є бажання вловити самому, і дати таку можливість глядачеві, гомін вічності. Вловити гул вічності крізь гомоніння «приватного».

Кінцівка фільму, у якій з'являються білі лебеді, тим самим символізує відновлення втраченої рівноваги.

КАРНАВАЛЬНА ТРАГІКОМЕДІЯ

ІВАНА МИКОЛАЙЧУКА-АКТОРА – «ПРОПАЛА ГРАМОТА»

Режисер: Борис Івченко

Сценарист: Іван Драч

Оператор: Віталій Зимовець

Художники: М. Раковський, А. Шестеренко, М. Поштаренко, Г. Павленко

Звукорежисер: Рива Бісновата

Кіностудія: Київська кіностудія імені О. Довженка

Країна: Україна

Рік: 1972

Розглядаючи тему символіки у кіномистецтві України, чи не першим на думку спадає фільм «Пропала грамота». Фільм українського кінорежисера Бориса Івченка, знятий за мотивами однойменної повісті Миколи Гоголя.

«Пропала грамота» – народна трагікомедія, що постає як виразник національної історії України.

Героїчна народна комедія (а чи навіть трагедія) з лукавою (а чи сумною) усмішкою і запальним гумором розповідає про шлях козаків Василя та Андрія з гетьманською грамотою до цариці у Петербург, а після цього – про їхнє повернення в рідну Диканьку.

Фільм має ознаки трагікомедії і карнавалу. «Звернення до народно-карнавальної лінії в показі українських реалій було вдалою знахідкою. Непереможний життєствердний дух, наявний в усіх карнавальних формах і символах, відчуття могутньої єдності народу, сповненого природної сили і волі до життя, відчуття безперервного часового плину і вічного оновлення світу, в якому ще не сказане останнє слово, – все це стверджує українців як націю, дає надію на краще майбутнє», – так говорить про фільм «Пропала грамота» Віра Кандинська.

«У «Пропалій грамоті» Борис Івченко блискуче відтворює атмосферу гоголівських «Вечорів на хуторі біля Диканьки», залучивши як самі повісті, так і безпосередні джерела, до яких звертався Гоголь: інтермедії, вертеп, творчість мандрованих дяків XVII-XVIII ст., а також цілий комплекс народних обрядів, пісень, приказок та анекдотів»⁴.

За провідний принцип у фільмі взято карнавальний концепт «увінчання – розвінчання» карнавального короля.

Після сцен війни, де козак Василь – герой, його показують у звичайній хаті, за суто жіночою роботою: мотання пряжі. Він смішний і безпорадний – боїться жінки, не може знайти шапки на власній голові. Проводи козаків усім селом, сварка побратимів, корчма, пекло – героїв розвінчано, проте козаки таки відновили свій статус.

Карнавальне перевдягання, карнавальне переміщення, рух навпаки в антисвіті, або у «світі – навиворіт»⁵.

Одного пювка достатньо, щоб перетворити пекло на сон.

Жінка Василя – відьма і цариця – мотив перевдягання, як зміни сутності. Перевдягання козаків перед зустріччю з царицею дорівнює повній заміні героїв, так непереможні герої степу перетворюються на нікчемних блазнів, принижених і осміяних.

Сміх – стихія суто карнавальна. За теорією М. Бахтіна, всі прояви народної сміхової культури за характером можна звести до:

– форм обряду і видовищ (свята карнавального типу – карнавали, ярмарки тощо)

– словесних сміхових форм (пародійні твори різного типу, а також народні діалекти)

– різноманітних форм й жанрів фамільярного мовлення (прокльони, лайки, різні словесні непристойності)

Беручи за основу ці три принципи, на яких будується народна сміхова культура, можна те ж саме простежити у фільмі «Пропала грамота».

Весь ярмарковий світ уявляється нам смішним, тому цей сміх універсальний, але цей сміх амбівалентний, тобто, з одного боку, він веселий, добродушний, а з іншого – це «сміх крізь сльози».

Натикаємося також у фільмі на характерний момент усіх карнавалів – відступ від правил, соціальних, релігійних і моральних.

Дія фільму відбувається в українському селі і саме в таких місцях, де реалізується фольклорний мотив «обморочного місця». За народними повір'ями, ці місця мають магічну силу затемнювати свідомість випадкового подорожнього, якому майже неможливо звідти вибратися.

Карнавальне світовідчуття українського села динамічне, амбівалентне і двозначне. Радісне змінюється не просто сумним (щоб знов стати «веселим»), але чимось незрозумілим, чужорідним.

Вертепна традиція умовності світу, наголошується у фільмі штучністю декорацій і неприхованою бутафорністю реквізиту.

Все насичене своєрідними масками-узагальненнями, такими як козак, жінка, чорт – типові вертепні ляльки. Вертепний чорт низового бароко – хитрий, водночас дурний, пролазливий, часто смішний і не всемогутній, а з іншого боку це Люцифер, «дух п'їтьми», характерний для аскетичної літератури та літератури високого бароко, це зовсім не метафора зла, він реально існує на особистісному рівні. Тип козака має суто вертепну традицію: веселий, хоробрий гуляка, п'яниця і чудовий танцюрист.

Мотив маски – це складний і багатозначний мотив у сміховій культурі, і бере він свій початок ще з епохи Середньовіччя. Маска пов'язана з радістю змін і перевтілень, з веселим та смішним запереченням однозначності, порушенням природних меж, з висміюванням, з прізвиськами замість імен. У масці втілено ігрове начало життя.

Отже, кіно, в якому Іван Миколайчук втілює свій геній режисера, актора, сповнене поетичності і глибокої символічності, яку репрезентують вищезгадані шедеври українського мистецтва «картинок у русі», ці символи можуть буди дещо зміненими, дещо інакомовними, у порівнянні з оригіналом. А видозмінюються і зберігаються ці символи, що мають вічне значення, завдяки генію і розуму митця.

¹ Ковалов О. Миф-80 / О. Ковалов // Искусство кино. – 1980. – № 10. – С. 50.

² Там само. – С. 51.

³ Шлапак Ю. Про кіно. Про театр: рецензії, огляди, есеї / Ю. Шлапак. – К. : КМЦ «Поезія», 2009. – С. 52.

⁴ Кандинська В. Концепція національної історії у фільмі «Пропала грамота» і «Вавилон ХХ» / В. Кандинська // Кіно-Театр. – 2003. – № 2. – С. 16.

⁵ Там само. – С. 17.

ІВАН МИКОЛАЙЧУК – ОБЛИЧЧЯ УКРАЇНСЬКОГО ПОЕТИЧНОГО КІНО

Стаття розкриває особливості індивідуальності Івана Миколайчука, як актора, і розглядає його погляди на кіномистецтво.

Ключові слова: Іван Миколайчук, поетичне кіно, майстерність актора, особистість митця.

Статья раскрывает особенности индивидуальности Ивана Миколайчука, как актера, и рассматривает его взгляды на киноискусство.

Ключевые слова: Иван Миколайчук, поэтический кинематограф, мастерство актера, личность художника.

In this article are regarded the personal characteristics of Ivan Mykolaychuk as an actor and his notion on the cinema.

Keywords: Ivan Mykolaychuk, poetic cinema, actor skill, the artist's personality.

Він знімався у найкращих майстрів українського кіно: Сергія Параджанова, Володимира Денисенка, Юрія Іллєнка, Леоніда Осики, Бориса Івченка, Миколи Мащенко... На його рахунку ролі в кіно, сценарії та режисерські роботи. Саме Іван Миколайчук був і залишається обличчям і душею українського поетичного кіно, справжньою кінозіркою 60-80-х років минулого століття. Сергій Параджанов сказав про І. Миколайчука, що він не знає більшого національного генія після Олександра Довженка.

Для Івана Миколайчука кіномистецтво було високим та витонченим, а найбільше вражав його на екрані крупний план, коли бачиш очі людини і в них читаєш все. Саме це наголошувала кінознавець Лариса Брюховецька – «не тільки своєрідність акторства в кіно (цей секрет ще на зорі кіно усвідомили й засвідчували у своїх книгах такі видатні кіноактори, як Аста Нільсен та Чарлі Чаплін). Тут заявлена творча і психологічна установка: з чим виходили на екран. Не заради тільки штукарства, трюкацтва й лицедійства, а заради наповнення духовних резервуарів, заради того, щоб творити мистецтво «високе й витончене», яке б проймає все ество»¹.

Іван Васильович Миколайчук народився 1941 року в селі Чорторий на Буковині. Закінчив Чернівецьке музичне училище, театр-студію при Чернівецькому музично-драматичному театрі ім. О. Кобилянської, Київський державний інститут театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого (нині Київський Національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого).

Акторський дебют відбувся ще в студентські роки – у Леоніда Осики в курсовій режисерській роботі «Двоє». Саме в цій стрічці проявилися ті риси, які через декілька років лягли в основу феномена особистості великого актора: не можна не помітити якоїсь таємниці, глибини, недосказаності в гарному обличчі, тонкій усмішці та приглушеному голосі героя молодого Івана Миколайчука.

Загальне визнання принесли йому одразу дві ролі – молодий Тарас Шевченко у фільмі «Сон» (В. Денисенка) та Іван Палійчук у «Тінях забутих предків» (С. Параджанова). Видатний актор блискуче впорався зі створенням образу національного генія, незважаючи на відсутність досвіду. «Усі професійні знання, надбані на заняттях в інституті, помножені на даний природою талант, були використані максимально, чого і вимагало таке почесне і відповідальне завдання», – писав Віталій Юрченко про акторську роботу митця².

Лариса Брюховецька, аналізуючи перші визначні ролі Івана Васильовича, писала, що «душею може стати той, хто не тільки обдарований талантом, а й є обраним, виконує важливу місію на цій землі, серед цього народу. Щодо Миколайчука, то це місія порятунку нації. Її в XIX столітті здійснив поет і пророк Тарас Шевченко. Очевидно, не випадково актор перевтілювався у нього у фільмі «Сон» і не випадковими є збіги в біографії – майже десятирічна заборона творити, а також рання смерть – у тому самому віці, що й Тарас Шевченко. Миколайчук змусив найширшу (в сенсі світову) глядацьку аудиторію зачаруватися образом Івана Палійчука, будучи магічним в цій ролі, органічним та граційним актором»³.

Роль Тараса Шевченка ніби була тим поштовхом до шляху, яким далі рухався актор, адже сенсом життя видатного поета був духовний зв'язок зі своїм народом. Іван Миколайчук чудово розумів свого героя, «він виявив почуття міри у зображенні його драматичної долі й водночас, створюючи психологічну напругу, передав нестерпність життя генія, якому не дозволяли займатися улюбленою справою»⁴. Гра була благородна, стримана, в очах – страждання і натхнення. Зробила своє і харизма – певна магія особистості, яка без слів дуже багато промовляє глядачам.

Особливий успіх мали «Тіні...», що також не тільки здобули безліч вітчизняних та зарубіжних нагород, а ще й були визнані однією з двадцяти найкращих картин світу. Безперечно, такому успіхові сприяла участь у фільмі талановитих акторів і, передусім, Івана Миколайчука.

У другій половині XX століття нормальний повсякденний побут гуцулів майже повністю відповідав описам повісті Михайла Коцюбинського, ніби роз-

виток цивілізації оминув і цю природу, і традиції, і звичаї маленького народу. Актор відійшов від простого виконання ролі і наче став своїм предком, що колись блукав цими горами та полонинами в пошуках свого щастя і долі.

От і не дивно, що результат перевершив усі сподівання. Миколайчук, як-то кажуть, прокинувся знаменитим. Зобов'язаний цим він був не лише своєму таланту, а й своєрідною спорідненістю своєї людської індивідуальності з роллю. Завдяки стрічці він немовби повернувся назад у часи розвитку свого народу, і відчув себе там людиною.

Доля подарувала акторові два різних способи втілення образу на екрані. Те, що було в «Тінях» і шлях, означений «Сном», по якому Іван Миколайчук успішно і блискуче рухався.

Використовуючи свій талант, професіоналізм та життєвий досвід, видатний актор долав дистанцію між собою і образами його героїв. Серед зіграних ним персонажів є позитивні і негативні, головні і другорядні, військові й цивільні, герої літературної класики і пригодницького жанру. «Гадюка» Віктора Івченка, «Бур'ян» Анатолія Буковського, «Анничка» Бориса Івченка, «Розвідники» Ігоря Самборського, «Комісари» Миколи Мащенко... Щоправда, роль Івана Палійчука в цьому списку ролей виглядала певним винятком.

Він любив зніматися, і після блискучого дебюту в кіно його запрошували часто. Іван Миколайчук запам'ятовувався в більшості фільмах, і навіть у ролі пересічній, але це виникало завдяки вмінню створити образ з нічого, як кажуть, з повітря. Реальний і міфічний, ніжний і жорстокий, багатолікий і багатоманітний, у головній ролі чи в епізодичній, він міг внести у кінострічку щось неповторне, своє, те, що не виходило в інших.

У фільмі «Бур'ян», де йдеться про драматичні події 1925 року, Іван Миколайчук виконує роль Давида – чесної, порядної людини, мученика за справедливість, якому впродовж всієї картини випадає бути жертвою. Вікрите, осяяне спокійним усміхом обличчя на початку, дедалі більше потьмарюється, а в кульмінаційні моменти навіть набирає стражденного, але нескореного вигляду.

Допитливість та прагнення до акторських вирішень – це ті риси, які допомогли акторові стати самобутнім митцем. Так, у фільмі «Комісари», він зіграв комісара Громова із загостреною моральною сприйнятливістю і духовним максималізмом. Своєю індивідуальністю, дивовижною переконливістю, виправданням пропонованих обставин Іван Миколайчук заражав глядачів, примушував співпереживати і вірити. Картина ця стала помітним явищем у нашому кінематографі, вона ж довела, що актор схильний до тонкого психологізму, до несподіваних контрастів і навіть парадоксів характеру. Зрештою, людина, яка сумнівається – герой Івана Миколайчука, – стає найцікавішою у фільмі. Аналізуючи цю роботу, можна сказати, що І. Миколайчук мав талант зробити неординарну постать з рядової, перевести її на новий, значно складніший рівень.

Трагічна доля спіткала і образ Ореста з «Білого птаха з чорною ознакою»,

що був написаний спеціально для Івана Миколайчука у співавторстві з самим актором. Та не могла влада допустити, щоб негативного героя зіграв такий актор, як І. Миколайчук, який вже тоді був кумиром, певним ідеалом та символом, чії великі сумні очі виказували натуру вразливу, відображали напругу внутрішньої боротьби. Тож актор змушений був відмовитися від ролі, що символізувала собою трагедію Західної України, і зіграти іншого брата – Петра.

Не можна не відзначити і роль Фабіана у фільмі «Вавилон ХХ», де Іван Миколайчук виступає одразу в трьох іпостасях: актора, режисера і сценариста. Головний герой фільму, Фабіан, – сільський філософ, його світогляд втілює спокій народної мудрості, її нетлінність, народне розуміння добра і зла. У сприйнятті звичайного життя немає місця трагічному. До того ж Фабіан – сільський трунар, який і труни робить у формі футлярів для контрабаса чи віолончелі. Живучи поряд зі смертю, Фабіан через неї сприймає навколишнє життя як свято.

Фабіан – філософ і блазень, а в карнавальній традиції, як відомо, світ перевернутий, так би мовити, «світ навпаки». Такий складний, філософськи наповнений образ, відображає і внутрішній світ самого І. Миколайчука, з його переживаннями і життям поруч зі смертю. Адже шлях актора, якому не давали повноцінно реалізуватися в творчості, можна споріднити з існуванням на межі невідомого. Можна навіть сказати, що цей тернистий шлях пліч-о-пліч почався з перших кадрів «Тіней забутих предків», коли малий Іван Палійчук чудом рятується від падаючої смереки, та це не рятує ні героя фільму, ні актора від трагічного фатуму, що переслідуватиме його все життя.

Особливої уваги також заслуговує роль Василя у «Пропалій грамоті» – адже це втілення всього козацького духу, народних уявлень про образ козака. Тут знову ж таки доречно працює виразна зовнішність актора, кінематографічний шарм, промовисті костюми і реквізит, що дуже личив Іванові Миколайчуку. Та, на жаль, в той час почали забороняти все, що мало хоч якесь національне забарвлення. Як митець з яскраво вираженою національною суттю під заборону потрапив і І. Миколайчук – його задуми були відкинуті і він не міг працювати майже десять років.

У житті цього видатного актора було все, щоб стати міфом не лише національного, а й світового кінематографа, – якби не закрите радянське суспільство. Розділив він і драму українського поетичного кіно в цілому, здійснивши акцентування на народних культурних традиціях, відвернувшись при цьому від офіційної ідеології. Про це все актор розповідає сам через ті ролі, що він зіграв у кіно.

Та чому саме Іван Миколайчук стає обличчям українського поетичного кіно? За Юрієм Лотманом, це синтез виконавця ролі та образу самого актора як кіноміфу, що також визначає сприйняття ролі, і утворює кінообраз. І. Миколайчук є одним з найяскравіших прикладів цього явища. Його обличчя, вписане в

полотно твору поетичного кіно, набуває особливого звучання, стає своєрідним втіленням духовного начала національного в кінематографі.

Іноді приголомшливий успіх Івана Миколайчука приписували його «типажності». У таких оцінках можна помітити орієнтування на характерну у 20-х роках традицію: використання переважно непрофесійних акторів, що гармонійно входили до «кінопейзажу». Якщо ж звернутися до фільмів Олександра Довженка, то поряд з соціальною виразно проявила себе національна характеристика персонажів, які нерідко досягали високого поетичного узагальнення і набували значень образів-символів. Іван Миколайчук став гідним продовжувачем цієї традиції.

Гучного звучання в кінематографі шістдесятих набуває проблема людини і суспільства, відчуття змін, тема зламу і невлаштованості. Подібний настрій не оминув і поетичне кіно. Наприклад, у фільмах про революцію, війну та класове протистояння акцентовано драматизм «часу змін» («Комісари», «Білий птах з чорною ознакою», «Вавилон ХХ»). Фільми «Камінний хрест» і «Така пізня, така тепла осінь» присвячені вимушеному розриву із соціумом – проблемі еміграції. Драма самотності є одним з мотивів «Тіней забутих предків»: Марічка є мрією, якої досягти принципово неможливо.

Якщо розглядати творчість Івана Миколайчука як цілісний культурний корпус, то можна виділити низку мотивів, особливо виразних на тлі його біографії: безумства («Анничка», «Повернення Баттерфляй», «Тривожний місяць вересень»), еміграції («Камінний хрест», «Така пізня, така тепла осінь»), смерті чи потойбіччя («Тіні забутих предків», «Білий птах з чорною ознакою», «Захар Беркут», «Пропала грамота», «Вавилон ХХ»). Можна побачити тут моменти жертвності, спокути – причому не особистої, а колективної, історичної. Герої Івана Миколайчука, такі як Петро («Ніч на Івана Купала»), Любомир («Захар Беркут»), Фабіан («Вавилон ХХ»), стають жертвами тих чи інших історичних умов, подій, певним чином фіксують і «закривають» їх. Розглядаючи смерть Фабіана в історичному, земному рівні, її можна сприймати як відверто трагічну. І трагічну не лише у масштабах одного людського життя, а й життя всього всесвіту. Адже смерть філософа – того, хто «тримає небеса», – автоматично руйнує і сам цей світ.

Піднесення персонажа на новий, символічний рівень є важливим моментом поетичного кіно. Іван Миколайчук відіграв свою роль і в цьому – як актор, сценарист і режисер. Леонід Осика згадував, що роль Любомира із «Захара Беркута» була створена для Івана, причому радше як «характер-символ», «навіть знак».

Видатний актор глибоко усвідомлював свою місію і можливості впливу кіно на людську свідомість. В задушливих умовах соціалістичного режиму, переслідувань інакомислячих він прагнув використати кожную нагоду, щоб через свою творчість нагадати про Україну її синам і дочкам. Саме це і була одна з причин,

чому його не допускали до екрана. Звання народного артиста ІванМиколайчука так і не удостоїли, бо тодішні ідеологи винесли акторові вирок – «націоналіст». Державну Шевченківську премію він отримав уже помертню.

Осмилення минулого, традиційної культури і водночас рушійних історичних моментів були одним із мотивів поетичного кіно. Іван Миколайчук, який поєднав «народний типаж» з мистецькою виразністю, уособлював спроби зберегти в кіно зникаючу культуру, а також переосмислити і підсумувати її.

В його особі українська нація має світового невмирущого позитивного героя, який пробуджував національний дух українців.

¹ Брюховецька Л. Безсмертний дух народу: історія створення фільму «Вавилон ХХ» / Лариса Брюховецька // Кіно-Театр. – 2011. – №3.

² Брюховецька Л. Білий птах / Лариса Брюховецька // Кіно-Театр. – 2008. – № 5. – С. 24.

³ Брюховецька Л. Іван Миколайчук Нарис / Лариса Брюховецька // <http://ivanmykolaychuk.org/articles/4>

⁴ Брюховецька Л. Реабілітація духовності. Парадокс Івана Миколайчука // Кіно-Театр. – 1998. – № 2. – с.24–26.

⁵ Мельвіль Л. Одвічні закони землі обітованої («Вавилон ХХ») / Людмила Мельвіль // Поетичне кіно: заборонена школа. – К. : АртЕк, 2001, – С. 161–165.

⁶ Тримбач С. Молитва за Україну Івана Миколайчука / Сергій Тримбач // День. – 1999. – №15.

⁷ Юрченко В. Чуттєва нить, або Кришталева туфелька Попелюшки / Віталій Юрченко // Кіно-Театр. – 2001. – № 3. – С. 18–21.

⁸ Юрченко В. «Пропала грамота» / Віталій Юрченко // Поетичне кіно: заборонена школа. – К. : АртЕк, 2001, – С. 145–147.

Лук'ян ГАЛКІН

ПРОБЛЕМА ВЛАДИ В ТВОРЧОСТІ ІВАНА МИКОЛАЙЧУКА

Стаття присвячена творчості видатного діяча українського кінематографа Івана Миколайчука. Автор приділяє особливу увагу темі влади у фільмах за участю та авторством митця. Об'єктами кінознавчого аналізу стали кінострічки «Комісари» і «Вавилон ХХ».

Ключові слова: український кінематограф, творчість Івана Миколайчука, тема влади.

Стаття посвящена творчеству выдающегося деятеля украинского кинематографа Ивана Миколайчука. Автор уделяет особое внимание теме власти в фильмах с участием и авторством актера. Объектами киноведческого анализа стали киноленты «Комиссары» и «Вавилон ХХ».

Ключевые слова: украинский кинематограф, творчество Ивана Миколайчука, тема власти.

The article is dedicated to oeuvre of a prominent Ukrainian cinematographer Ivan Mykolaychuk. The author pays particular attention to the theme of power in the films Ivan Mykolaychuk starred in or directed. The matter of a film critical analysis here are the films «Comissars» and «Babylon ХХ».

Key words: Ukrainian cinematograph, Ivan Mykolaychuk's oeuvre, theme of power.

**«Я не знаю більш національного, більш народного генія»
Сергій Параджанов**

Саме цими словами Параджанова слід відкрити тему стосунків творчості і життя Івана Миколайчука з владою. Адже слово «народний» тут ужито не в абстрактно-патріотичному значенні. Справжня суть висловлювання Сергія Параджанова у семантиці цього слова – «народний» як частина народу, як той, що від нього походить. На додачу до цього, варто зачитувати уривок зі спогадів Івана Драча про Івана Миколайчука, де він пише так: «Якщо Василь Шукшин

був і лишається для нас втіленням сучасної душі російської, якщо Збігнев Цибульський – екранна рентгенограма польського сум'яття, то Іван Миколайчук, безперечно ж, залишається втіленням душі української»¹.

Ми приділяємо стільки уваги «народності» таланту і доказів цього з вуст людей, що особисто знали цього видатного діяча кіномистецтва, бо впевнені: в них прихована деталь, яка веде нас до справжнього розуміння обраної теми. Адже оскільки творчий дар Миколайчука був плоттю від плоті свого народу, то не можна не зважати на ті політичні обставини, у яких цей народ перебував. Україна була підневільною у багатьох відношеннях, і чи не найдужче це відбивалося на можливості творчого самовираження її громадян, а якщо брати ширше – на свободі мислення. Отже, питання влади не було і не могло бути стороннім поневоленому народові, який відчував на собі її тягар і прагнув перебрати владу над собою до власних рук. Роздуми на цю тему особливо нещадно каралися і тому мали бути ретельно завуальовані. Творчості І. Миколайчука присвячено чимало кінознавчих досліджень, авторами яких в різні часи були: Л. Лемешева, В. Слободян, Є. Онощенко і О. Стришевський, К. Смолій, В. Фомін та ін. Проте тема влади в творчості Миколайчука настільки складна і драматична, що залишає широкий простір для подальших досліджень.

Миколайчук – насамперед, актор, і його акторські здібності були такими, що давали змогу створювати образи переконливі та багатогранні, а найважливіше – ширші за екранні обмеження. Він майстерно володів мистецтвом підтексту і грав не просто іншу людину, а, так би мовити, цілу сутність, концепцію, що її ця людина втілювала. Іноді гра з підтекстами допомагала лишень розсунути рамки твору, додати йому ще один вимір, але не рятувала його, бо твір в цілому був недопустимий та нестерпний для можновладців. Так у різні часи потрапили на полицю «Тіні забутих предків», «Камінний хрест», «Пропала грамота», «Білий птах з чорною ознакою», «Вавилон ХХ». Але іноді Миколайчукові вдавалося пронести правильну з точки зору радянської ідеології деяку глибинну ідею, що могла видатися просто частиною архітекτονіки твору, виконаного в єдино правильному дусі соцреалізму, але й могла виглядати полемікою автора із самим собою, фактично – полемікою між тим, що мав висловлювати автор, і тим, що він насправді вважав за потрібне висловити. А це вже означало рефлексію, один із смертних гріхів, викарбуваних на кам'яних скрижалях Країни Рад.

Найцікавішим з таких творів для нас є кінострічка Миколи Машенка «Комісари» (1969), що часто розцінюється як деяка ідеологічна поступка Миколайчука заради надії на крашу долю для такої непевної і небезпечної картини, як «Білий птах з чорною ознакою». Зазначимо, що фільм «Комісари» став одним із знакових явищ українського поетичного кінематографа, доля якого набула доволі драматичних, а часом і трагічних сторінок.

1980 року, відповідаючи на досить тоді провокаційне запитання щодо став-

лення до так званого «поетичного напрямку в українському кіно», І. Миколайчук із властивою йому стриманістю і мудрістю відповів: «Кожна епоха, кожний період у розвитку культури народжені певними потребами. Якщо з'явилися в кінці 50-х знамениті «Летять журавлі» М. Калатозова і С. Урусевського, значить була потреба в такому, а не в будь-якому іншому кінематографі. Те саме можна сказати і про фільми, що з'явилися пізніше, – «Іванове дитинство» і «Андрій Рубльов» А. Тарковського, фільми і оповідання В. Шукшина, картини Т. Окєєва, Т. Абуладзе, Л. Осики, Ю. Ілленка, М. Мащенко <...> **У моїй свідомості всі вони – плоди одного великого дерева. Дуже легко тут заперечити, сказавши, що не можна так просто зводити воедино таких різних митців. Згоден, так просто не можна. І тому є рація говорити лише про спорідненість світогляду, світовідчуття, єдність потреби бачити, переживати світ як цілісність»².**

Тобто фактично Миколайчук закликав бачити глибинний сенс творчого процесу, оминаючи пастки будь-якого формалізму. І ці слова мають пряме відношення саме до «Комісарів». Миколайчук у цьому фільмі виконав роль скаліченого комісара Григорія Громова, сповненого важких роздумів про долю молоді країни. Адже дія картини відбувається в 1921 році, який був одним з переломних для Радянської влади. Революція вже перемогла, але, не маючи змоги зупинитися, скоро поверне свої багнети проти себе самої. І це проглядає у пророчих словах Миколайчука, що його однопартійцям видаються небезпечною нестійкістю, а уважному глядачеві – поглядом у майбутнє.

Ці сцени створюють необхідне тло, готують ґрунт для появи головних дійових осіб. І ось ми чуємо діалог Громова зі старим приятелем та соратником Лукачовим (акт. Костянтин Степанков). Ця сцена, хоч і винесена на початок, видається нам принциповою для всієї картини. Вирішена вона з філігранною відстороненістю, режисер не розставляє акценти, залишаючи це право за глядачем. Саме це, певно, і дало змогу лишити цю сцену у фільмі, адже ті, хто хотіли там побачити «правильний» смисловий пласт, мали можливість його там знайти. Але саме тут був закладений підтекст, втілений в образі Громова–Миколайчука.

Отже, старі друзі, Громов і Лукачов, сперечаються. Лукачов за сюжетом – протагоніст партії, носій авторської ідеї, ідеологічно він найстійкіший, до того ж, зі своєїрідної післямови ми дізнаємося, що він єдиний, хто лишився живим, а отже, має право продовжувати справу комунарів. У відповідь на запальні закиди Лукачова щодо його безмежної відданості партії, Громов каже: «Слова з'явилися якісь страшні, владні. Що це таке – за кожне слово неправди стріляти буду? А раптом це правда тільки твоя?». На що Лукачов відповідає: «Ми в одній партії, і правда у нас одна».

Лукачов протягом усього фільму виголошує промови, які варто чекати від затятого «комісара комісарів». Проголошує щиро, зі всім акторським талантом Костянтина Степанкова, але образ неначе навмисне створений типово стерео-

типним, наче взятим з ідеалів доби тоталітаризму. В свою чергу, слова Громова звучать як виклик: «Влада над людьми справдавна несла в собі такі спокуси, перед якими до нас ще ніхто не зміг устояти, зрозумій ти це». Остання фраза звучить дуже особисто, справляється враження, наче не Громов звертається до Лукачова, а Миколайчук з екрана промовляє до кожного з глядачів. Так, Лукачов – справжній воїн революції, але правда за Громовим. Ті, хто захоплювався революцією як інструментом для знищення соціальної нерівності, кого надихали романтичні образи й девізи Французької революції (а Громов саме з таких), ті були жорстко обмануті у своїх сподіваннях, були страчені чи пішли з життя самі, як, наприклад, гарячий романтик революції Микола Хвильовий. Ідея все-народної рівності вилілася у жагу до влади, ті, хто опинився на верхівці, не забажали, згідно зі своїми обіцянками, зійти з неї і віддати усю владу народові, і багато з них розпочали свою династію, династію тих, хто володарював під девізом служіння.

Влада у монологах Громова постає справжньою загрозою, він говорить про неї з огидою і розумінням її кривавої природи, як про те, що розпочалось з ненависті та кривавої бійні. Саме тому він хоче піти з партії, і знову ми чуємо у його словах підтекст: не лави партії він хоче очистити від себе, а свою душу – від спотвореного до жаху людського осередку «одномумців», серед яких відчуває себе чужим. І всі ці ідеї дивним чином завуальовані, зведені у підтекст драматургії. Хоч сцена розмови між Лукачовим і Громовим подана у першій частині картини і де-юре є його зав'язкою, де-факто ця сцена найемоційніша і найнапруженіша, вона читається з екрана як наріжна ідея всього фільму.

Кінцівка картини видається нам традиційною для тих часів даниною, жертвою, яку мали приносити усі, хто не хотів бачити плоди своїх творчих зусиль «на полиці». Багато кінострічок того часу були перемонтовані, частина взагалі не побачила екрана з ідеологічних міркувань, і сцени у фінальній частині «Комісарів» видаються відчайдушною спробою надати можливість прочитати те послання, що сховане у «неблагонадійних» міркуваннях Громова.

Квінтесенції, закладені в «Комісарах», набувають подальшого розвитку у картині, що увінчує творчість Миколайчука, – «Вавилоні ХХ». Цей фільм виходить у світ 1979 року. На цей момент митець перебуває під недоброю увагою партійного керівництва, «Тіні забутих предків» і «Пропала грамота» лежать на «брежнєвській полиці». Вихід кінострічки «Білий птах з чорною ознакою» взагалі перетворив ситуацію на вибухонебезпечну. Фактично, на п'ять років Миколайчук відсторонений від творчого процесу. Змінилася ситуація тільки завдяки заступництву секретаря з питань ідеологічної роботи Харківського обкому КПУ Володимира Івашка – у тому самому 1979 році Миколайчукові вдалося отримати дозвіл на зйомки «Вавилону ХХ» за романом Василя Земляка «Лебедина зграя». У цій стрічці Миколайчук виступив режисером, актором і навіть композитором, але що найважливіше – сценаристом. Саме завдяки

його сценарію фільм набув потрібної метафоричності, яка слугувала втіленням «принципу айсберга» Хемінгуея, вражаючою еволюцією *методу прихованого підтексту*.

«Вавилон ХХ» дуже легко сприйняти як узагальнену алегорію, і справляється враження, що цього прагне сам Миколайчук, здається, автор навмисне обрав з розміреного й багатого на події роману для сценарію саме ті епізоди, що допомагають набути стрічці ознак химерної притчі. Проте глибоке знання історії свого народу, а також непрості стосунки митця з владою навертають нас на ті сім восьмих айсберга, тобто прихований філософський підтекст твору, що ховаються під водою. Не зайвим тут буде згадати про закони притчі, один з яких полягає в алегоричному уособленні глобального в локальному, більш значущого у менш вартісному. Отже, ключ до розуміння насамперед лежить у зав'язці сюжету. Дія фільму розпочинається із повернення до Вавилону матроса «Аврори» Кліма Синиці (Іван Гаврилюк). Ця подія знаменує вихід на сцену нової радянської сили, фактично, нової влади, адже формулювання «радянська влада» є традиційно усталеною формою. Ми бачимо декілька кадрів, кожен з яких є значущим для розуміння заданого підтексту. Клим роздивляється себе у дзеркалі біля вказівника «Вавилон» – намагається побачити себе у вавилонському контексті, інтегрувати те нове, що він приніс з собою, до старого ладу. Клим торкається гойдалки, майже сакрального для Вавилону місця, – нова влада у його особі накладає свій відбиток на буденне, аполітичне життя. Нарешті, Клим підриває алегорично-комічні зображення царя і його родини – нова влада розправляється з старою, заявляючи про себе вибухом, насильницьким актом. Фактично, ці сцени є свого роду фабулою, за якою розвиваються подальші події.

Перший етап – інтеграція. Початок кінострічки побудований за законами традиційного нарративу. Ми знайомимося з героями, дізнаємося дещо про їх життя та побут. Життя це не видається яскравим, натомість воно видається справжнім, адже з такою художньою правдою зображені на екрані буденні турботи та переживання персонажів. Буденність у Вавилоні вирує у найматеріальнішому його розумінні... з'ясується, що нікому немає діла до матроса Синиці. Перша згадка про нього звучить від Фабіяна, але його можна до уваги не брати, адже він, тезко свого цапа, народний філософ, говорить те, що видається тим химернішим, чим реальнішими довкола постають дії. Але через деякий час епізод, в якому заможні господарі села готують зброю, щоб протистояти повстанцям, дає нам зрозуміти, що Клим Синиця небайдужий принаймні куркулям, а це вже чимало, адже саме вони є фактичною владою у Вавилоні. Інтеграція відбулась успішно. Стара влада визнає нову в опозиції собі, фактично як рівну.

Також треба звернути увагу на неоднозначності образів, які розкриваються саме у цьому епізоді. Підтекст, багатозначність – саме цим користуються ре-

жисери, коли хочуть, щоб з екрана пролунало недозволене, маргінальне. Отже, один з куркулів каже: «Щоб така велика хлібна країна і ми хазяїни в ній... щоб ми пожертвували своїм благополуччям, своїм добром, щоб збудувати їм ворота до комуні?» Цікаво, що офіційна цензура цю фразу пропускає, для них вона несе точний, з їхньої позиції, ідеологічний зміст, зважаючи на традиційно-негативне значення слова «хазяїн», що стало фактично синонімом слова «куркуль». Але слід пам'ятати – фільм зображує часи початку колективізації, що закінчилася для України трагедією Голодомору. У цьому контексті фраза набуває дещо іншого змісту.

Другий етап – відбиток появи нової сили у буденному житті. Ці епізоди хронологічно слідують одразу після умовної частини інтеграції як логічне її продовження. Найважливішим та найемоційнішим є хорове виконання пісні «Как родная меня мать провожала». Кадри вражають своїм дисонансом, адже члени комуні, що йдуть шеренгою, обійнявшись за плечі, полем, а потім вулицями Вавилона, виглядають жахливо сторонніми, чужими. Дисонанс доповнюється какофонією, що створюється від змішання мотивів революційної пісні та народної музики, яка лунає біля гойдалки. Народна музика перемагає і виходить на перший план, але виконавці революційної пісні змушують рахуватися із собою, і чи не тому таке замислене та занепокоєне обличчя Миколайчука–Фабіяна, яке на секунду з'являється у кадрі?

Слід згадати про певну інтертекстуальність цього епізоду, адже автором вірша, що ліг в основу пісні, є Дем'ян Бедний, радянський поет та партійний діяч. Відомий він зараз, насамперед, не своїми літературними здобутками, а цькуванням і нищівною критикою Олександра Довженка за фільм «Земля», темою якого стала боротьба за землю, що є одвічним уособленням *життя і смерті*. І це також дещо з підводної частини айсберга, що допомагає правильно розставити акценти кінотвору.

Іншою принципово важливою сценою є смерть чоловіка Мальви (акт. Любов Поліщук). Клим Синиця наказує ховати його без попів та хоругвів, оскільки він «копав колодязі для комуні». З цього походить, що йдеться саме про нову владу, новий лад, а не просто про таку собі персоніфіковану силу, адже влада вимагає повного підкорення, залежності життя людини, залишаючи свій відбиток навіть на її посмертному бутті.

Епізод, в якому Мальва приходиться до Кліма, теж певною мірою інтертекстуальний. Клим Синиця говорить про себе як про «найстійкішого з комунарів», який «зліплений з червоної глини», згадує «високі ідеали любові і революції». Довершує все Мальва, кажучи, що все життя мріяла про цей казковий палац, обіцяний революцією. Казковий палац – так описував місце дії Микола Хвильовий у своїй новелі «Я. Романтика». Цікаво, що епітети, які використовує Клим Синиця, належать головному героєві твору Хвильового, людині, яка заради високих ідеалів революції вбиває власну матір.

Кульмінаційною та вирішальною є фінальна сцена. Розстріл комунарів зривається, адже мешканці Вавилону переходять на їхній бік навіть під загрозою смерті, страта перетворюється на справжнісіньку громадянську війну, братовбивчу війну, так по різні боки барикад опиняються одні з головних героїв стрічки, брати Соколоуки. Вибух, заданий на початку, відбувся, стара та нова сили вимагають підтвердження лояльності і чинять так, як чинить будь-яка влада: привласнюють людські долі та життя, виривають зі звичного буття та зіштовхують між собою, вимагаючи бути смертельними ворогами попри все, що об'єднує. Вівтар влади потребує жертв, і не тільки духовних, а й кривавих жертв плоті – людського життя, і такою жертвою стає Фабіян. Метафора набуває свого апогею, і загибель філософа є найсимволічнішою і найтрагічнішою крапкою фільму. По-перше, гине він, приймаючи кулю, призначену Мальві, вагітній від комунара. Тобто його приносить в жертву стара влада, але кров ллється на вівтар нової. По-друге, гине єдина вільна від буденних умовностей творча людина Вавилону. Свого часу видатний філософ М. Бердяєв поставив знак рівняння між творчістю людини та її свободою. Отже, фінал символічний – влада ніби вбиває свободу. Проте свобода – не абстрактне поняття, це стан людської душі, який непідвладний царині кесаря, тому її неможливо знищити, навіть забравши життя.

Творчий шлях видатного українського актора, сценариста і режисера Івана Миколайчука сповнений драматичних і навіть трагічних епізодів. Кожну мислячу, небайдужу до суспільного життя людину обставини примушують на певний діалог із владою. Це складний, а часом болісний процес, який потребує колосальних духовних сил, моральнісних принципів. Можна із впевненістю сказати, що Іван Миколайчук із гідністю витримав свій головний іспит – іспит із владою.

¹ Драч І. «Душа не дає собі ради...» / І. Драч // Літературна Україна. – К., 1987. – № 8 – С. 16.

² Миколайчук І. Родословная фільма / І. Миколайчук // Искусство кино. — М., 1980. – №4 — С. 73-75. / Переклад з російської автора статті.

БІБЛІОГРАФІЯ





Веселовська Г. Український театральний авангард / Ганна Веселовська. – К. : Фенікс. – 2010. – 366 с.

Нарешті українське театрознавство має друковану ґрунтовну наукову працю, предметом якої є комплексний аналіз новаторських мистецьких напрямів і течій у театральному процесі України першої третини ХХ століття. Наукове видання підготовлене в Інституті проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України.

Тема, опрацьована Ганною Веселовською, демонструє фатальну роль радянського політико-ідеологічного диктату, що увірвав шлях українського театру до високої художності, європей-

ськості і на багато десятиріч закував сцену в кайдани «методу соцреалізму» з його ідеологемами та антихудожніми кліше.

Девальвація у роботі українських театрознавців архівно-пошукового спрямування, що стала наслідком радянських фальсифікаторських тенденцій в науці, примушує високо оцінити наукове самовиявлення Г. Веселовської – її скрупульозне опрацювання незорого архівного та бібліографічного масиву. Він є документальним, фактологічним плацдармом книжки. Авторка діє як історик, що вводить читача в широке коло фактів і доказів, досягаючи на цьому шляху майже енциклопедичної вичерпності. А на здобутому ґрунті Веселовська-теоретик формулює низку переконливих наукових висновків, подаючи приклад своєрідної реанімації описового методу, що неухильно втрачав свій авторитет. Історія і теорія тут ідуть у парі, виявляючи нові ресурси їх чесного здобуття і поєднання. Г. Веселовська по-своєму «дозує» ці дві складові частини, формуючи власний стиль мислення і наукового викладу. Для неї історія – не лише сума фактів, назв, цифр, тенденцій, а разом з цим і, мабуть, передусім, виразник людської долі та суспільства, з їх прагненням до досконалості, свободи самовияву, як ідеологічного, так і мистецького.

Виклад «театральної історії» України як її політичної драми гранично місткий, емоційно гострий і захоплюючий у фактах, стилі викладу, композиційному нарощенні трагізму людських біографій, історичних та мистецьких подій. Врешті він графічно чіткий у наукових висновках.

Праця Г. Веселовської має раціонально скомпоновану композицію. Розглядові театрального авангарду в Україні на тлі театру інонаціонального авторка

надала своєрідний (я б його назвав комп'ютерно-файловий) алгоритм. Зародження, розквіт та згасання чи насильницьке припинення – ці етапи існування модерністських, авангардних течій – проаналізовано послідовно, докладно.

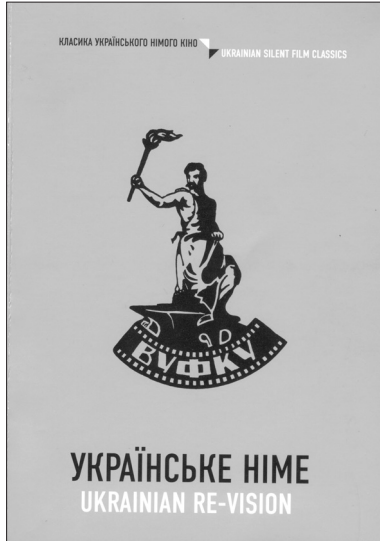
Авторку цікавить ця історія від спорадичних виявів до системного існування. Так, експресіонізм в Україні постав не як кліше, а надзвичайно рухлива, щоразу індивідуальна система, в якій відбиваються неповторні творчі особливості різних театральних колективів. На цьому шляху, зокрема, подано цікавий аналіз-зіставлення вистав театру «Березиль» і театру ім. І. Франка початку 20-х рр. Здавалося, висновок мав би бути на користь березильців, майстрів лабораторних експериментів. Тим часом він зроблений на користь франківців і не здається парадоксальним, оскільки логічно обґрунтований: психологічне забезпечення образів, що ним славилися виконавці в театрі, керованому Г. Юрою, надавало експресіоністським постановкам цього колективу ширшого стилістичного виміру і емоційно повнішого катарсису.

Майстерна реставрація вистави театру ім. І. Франка «Еуген Нещасний» Е. Толлера в режисурі Г. Юри з О. Ватулею в заголовній ролі (цим твором франківці дебютували в Харкові 1923 р.) дала право Ганні Веселовській відновити в правах художньої вартісності та глибокого проникнення в стиль експресіонізму постановку, яка консервативною історією українського радянського театру була зарахована до невдалих.

Взагалі науковій розробці Ганни Веселовської притаманний новий погляд на низку мистецьких творів, яким за радянських часів була дана одіозна оцінка. Таким, зокрема, є аналіз та реабілітація творчої програми М. Терещенка у керованому ним театрі імені Г. Михайличенка в контексті формування естетики театрального футуризму початку 1920-х рр. Композиційно гостро введена в системний аналіз фігура режисера І. Терентьєва з неординарністю його характеру і компромісом творчої програми. Цікавою є гіпотеза про бажання влади створити конфліктну ситуацію між Л. Курбасом та І. Терентьєвим. Торкаючись тематики, що вже так чи інакше вписана в історію театру (мистецькі пошуки Л. Курбаса, Г. Юри, Б. Глаголіна, Ф. Лопатинського), авторка знаходить свіжі ракурси її сприйняття і смислову новизну. Науковим набутком нашого театрознавства можна вважати рельєфно реставровані і вписані в проблемну панораму дослідження десятків постановок різних режисерів за творами Е. Сінклера, Г. Кайзера, Е. Толлера, Е. Мюзам, К. А. Вітфогеля, В. Газенклевера та ін.

Сьогоднішній день української сцени, позбувшись ідеологічного збочення, сповнився новою цікавістю до авангардного способу мислення. Таких вистав зараз багато по всій Україні, вони дають естетичну насолоду глядачам, розширюють горизонти їх мистецьких уподобань. Тим паче корисно знати предтечу появи на вітчизняній сцені подібного мистецького феномену та його нелегкий шлях до сьогоднішньої легалізації і визнання.

Валерій ГАЙДАБУРА



Українське німе (класика українського німого кіно) / [Брюховецька Л., Госейко Л., Касімов В. та ін.]. – К., 2011. – 360 с.

У 2012 році відзначається дата, важлива не лише для українського кінематографа, а й для національної культури в цілому – 90-ліття ВУФКУ – Всеукраїнського кінофотоуправління.

Саме під егідою ВУФКУ не лише було створено такі шедеври, як «Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Перекоп», «Людина з кіноапаратом», «Два дні», а й було запущено кінопроцес із дедалі зростаючим національним кіновиробництвом і збільшенням глядацької аудиторії вітчизняних фільмів. Кіномитці мріяли про «Голлівуд на березі Чорного моря» (Ю. Яновський),

але все було грубо зупинено ліквідацією ВУФКУ. «Українфільм», що заступив місце цієї організації, був позбавлений будь-яких натяків на незалежність у своїй діяльності (скажімо продажу фільмів за кордон) і повністю інтегрований у загальносоюзний кінопроцес.

Фільми, зняті за славне 8-річчя ВУФКУ, свідомо витіснялися з пам'яті глядачів. Тому надзвичайно на часі реалізація проекту Державного агентства України і фондами Івана та Юрія Липи, а також фондом «Відродження» – «Українське німе», що став гідним і неформальним відзначенням славної дати ВУФКУ.

Згаданий проект складається з трьох частин. По-перше, це прекрасно відреставровані, подані з оригінальним музичним супроводом диски шедеврів українського німого кіно. До них додано листівки – репродукції плакатів (постерів) до фільмів, які мали незаперечну самостійну мистецьку цінність, а також каталог «Класика українського німого кіно. Українське німе».

На нашу думку, визначення запропонованого збірника як каталог дещо скромне. До нього включено низку статей високого наукового рівня, написаних як кінознавцями старшого покоління, так і молодими вченими.

Проблематику збірника, спрямування дослідження чітко визначено в передньому слові укладача колекції Івана Козленка, арт-директора фестивалю німого кіно та сучасної музики «Німі ночі».

Важливими і аргументованими є твердження про принципову відмінність

естетичного коду неігрових шедеврів «Людина з кіноапаратом» Дзиги Вертова і «Навесні» М. Кауфмана від їх же талановитих, але цілком заангажованих стрічок, знятих до і після цих фільмів.

Козленко робить акцент на трагічній долі українських кінематографістів – акторів, режисерів, операторів, драматургів, яка цілком вписується в мартиролог Розстріляного Відродження.

Особливо слід відзначити пошукову діяльність авторів збірника, бо деякі постаті діячів українського кіно так повно висвітлені чи не вперше. Найчастіше в довідниках обмежувалися лише фільмографіями, а трагізм людських доль або замовчувався, або подавався в перекрученому вигляді. Дослідницькі зусилля колективу авторів заслуговують на вдячність за відтворення автентичних написів, що теж вимагало неабиякої дослідницької роботи.

Найбільшу зацікавленість, на нашу думку, викличуть статті кінознавців, присвячені стрічкам, репрезентованим у збірнику. Найкращі з них позначені поєднанням аналітичності з інформативністю. Останнє абсолютно необхідне, тому що для широкого загалу ці стрічки в більшості своїй *terra incognita*.

Так, Любомир Госейко вводить читача в історію створення таких шедеврів «неігрового», як «Людина з кіноапаратом» і «Навесні», визначаючи їх місце в контексті світового кіно.

Фільми ці мали драматичну долю, адже стрічку Вертова було піддано нищівній критиці за так званий формалізм не лише з позицій партійної критики. Стрічку не сприйняв С. Ейзентштейн, а І. Ільф і Є. Петров присвятили режисерові різкий і дотепний фейлетон, де його виведено під іменем «Товарища Крайних Взглядів».

Не менш сумною була доля і картини М. Кауфмана, звинуваченої у формалізмі і «біологізмі». До нищівної критики додалась і особиста драма – творчий конфлікт із старшим братом. Аналізуючи ліричну поему Кауфмана, автор ще раз доводить оригінальність світосприйняття режисера, своєрідність його почерку і від того неминучість розриву з Вертовим.

Разом з тим, як справедливо твердить дослідник, стрічки братів, при всіх їх відмінностях, доповнюють одна одну. Підтвердженням цього стають плакати до фільмів, виконані братами Стернбергами, що стали шедеврами авангардистської графіки.

Стернберги в своїх карколомних композиціях акцентували один з принципів посиленого авангардного мистецтва – динамічне зіставлення-протиставлення машинних деталей і фрагментів людського тіла.

Якщо паралельний розгляд фільмів Вертова і Кауфмана мав свою внутрішню логіку, то поставити поруч фільми Довженка і Кавалерідзе дещо складніше.

С. Тримбач, відомий кінокритик, знаний довженкознавець, вирішує нелегке завдання: зіставлення фільмів двох видатних режисерів, надзвичайно відмінних за своїм кінематографічним почерком. Певну спільність у Довженка

і Кавалерідзе автор вбачає в їх тяжінні до естетики експресіонізму. Та щодо Кавалерідзе – слід конкретизувати вплив Ф. Ланга з його «Нібелунгами» і «Метрополісом», позначеними тяжінням до статуарності, а також естетики кубізму. Постаті персонажів у його картині, статичні, зняті з нижньої точки і, нагадуючи рухомі монументи (П. Масоха), корелюються зі знаменитим пам'ятником Артемові в Бахмуті, який з'являється в фінальних кадрах фільму. Варто було б наголосити й на тому, що внутрішньокадровий рух, притаманний фільмам Довженка, у Кавалерідзе використовувався мінімально й був, як правило, однорідним, що надавало кадрам акцентованої алегоричності, тоді як Довженко тяжів до символів з усім багатством їх прихованих смислів.

Щодо психологічних драм «Два дні» і «Нічний візник», то теж маємо цікаву презентацію цих класичних стрічок.

Відомий кінознавець, авторка численних книжок з кіномистецтва Л. Брюховецька обирає цікавий ракурс, аналізуючи фільми Г. Стабового і Г. Тасіна. Режисерський месидж тут не викликає сумніву: прозріння головних героїв, за що і цінилися подібні твори. Цей сюжет, можна сказати, став «блукаючим» у радянському кіно. Та критик пропонує подивитися на драматичні колізії фільмів з неупередженої, сучасної точки зору. І замість переможної ходи революції, що оволодіває серцями як мас, так і окремих, далеких від будь-якої політики людей, ми побачимо картину похмуру і безнадійну. Чи стали свідомими революціонерами нещасні батьки, дворецький Антін (І. Замичковський) і візник Гордій Ярошук (А. Бучма)? Вони лише здійснили акт помсти за своїх дітей, в загибелі яких була і їх трагічна провина. Від себе додамо – чи став борцем з визискувачами стрілочник, персонаж Вернера Крауса в «Осколках» Лупу Піка, який убиває інженера, котрий занастив його дочку? Нам вже доводилося проводити паралель між українськими психологічними драмами 20-х рр. і стрічками німецького камершпіля, звертаючи увагу на їх дивовижну співзвучність.

І наостанок, ще раз акцентуємо точність бачення Л. Брюховецької, яка твердить, що «фільми, доносячи до наших днів реальні наслідки класової ненависті, показують, якою трагедією була більшовицька революція на наших теренах»¹.

Безперечний інтерес викликають і тексти дослідників молодого покоління, що презентують ерудицію, впевненість у власній правоті і термінологічне «всеозброєння». Почнемо з тексту О. Радинського «Вертов і сюрреалісти». Автор ретельно дошукується точок дотичності радянського документаліста, його угруповання кіноків, їх маніфестів і кредо Андре Бретона, який найбільш послідовно (якщо можна вжити в цьому контексті) виявляв позицію сюрреалістів.

Правду кажучи, дещо натягнутим здається порівняння вертовського визначення механічного ока кінокамери, більш довшеного, ніж людське, і визначення сюрреалізму як психічного автоматизму. Адже в маніфесті Бретона йдеться про функціонування думки, не підпертої жодними механізмами, його

орієнтацію на психоаналіз, а не закони оптики, як у Вертова. Дистанція, як-то кажуть, чималої відстані. Автор знаходить збіг у біографіях Вертова і Бретона (медична освіта, захоплення політикою, відраза чи заперечення традиційного мистецтва і літератури), хоч насправді учасники сюрреалістичних угруповань Л. Арагон, Р. Деснос, П. Елюар продовжували успішно вправлятися у літературній творчості.

Не можна заперечити, що спільним для світосприйняття Бретона і Вертова був як радикальний антигуманізм майже ніцшеанського штибу. Власне, такі погляди, тією чи іншою мірою, були притаманні авангардистам від Москви до Парижа.

Як у сюрреалістів, так і у кіноків, боротьба за чистоту «революційного мистецтва» виливалась найчастіше у пошуки ворогів і таврування незгодних. Варто згадати лише конфлікт з О. Бріком, або з М. Кауфманом. Сюрреалісти вправлялися у жорстокій критиці Ж. Дюллак і Ж. Кокто та інших відступників. Така поведінка, втім, була притаманна багатьом «революційним» угрупованням. Згадаємо, хоча б «Лівий фронт».

Твердження, що захоплення модерними технологічними досягненнями, поєднане з цікавістю до «примітивного» мистецтва та навіть окультних практик, вирізняло сюрреалізм серед інших авангардистських течій, не відповідає дійсності.

Подібними настроями просякнуті маніфести Марінетті, «темні» тексти МА-левича^С, навіть виступи таких раціоналістів, як Ель Лисицький і Ле Корбюз'є. Власне кажучи, авангарду як такому був притаманний раціоналістично-магічний тип ментальності, коли «релігія техніцизму» поєднувалась з неомагічним баченням світу і людини.

Далі, на нашу думку, дослідник вдається до методик сюрреалізму, намагаючись зіставити не зіставляване. Може і є сенс такого занурення, та може, варто все ж таки поглянути на явище з певної дистанції. Відкидається, мабуть, як надто банальна можливість паралелі між «Людиною з кіноапаратом» і «З приводу Ніцци» Ж. Віго. Тим більше, що елементи сюрреалізму там незаперечні, ще ж до того брат Вертова, Борис Кауфман, був оператором цього фільму.

Та автор не шукає легких шляхів, тому й воліє знайти спільне звучання фільму Вертова з «Андалузським псом» Л. Бунюеля. Підставою стало твердження майстра парадоксів і епатажу, співавтора Бунюеля, С. Далі, який стверджував, що сюрреалістичний текст відтворює з точністю і антилітературністю документа реальне функціонування думки. Виходячи з цього твердження, можна залучити до документального кіно Ман Рея, А. Шометта, Ж. Дюллак, ранніх Клера і Ренуара.

Я думаю, що парадокси Далі можна сприймати тією ж мірою, що і твердження Бретона про науковість методу сюрреалізму.

Але якщо О. Радинський принаймні посилається на Вертова, Бретона і Далі,

хоч і сприймає їх думки досить некритично, то автор статті «Револуція по-українськи» С. Мензелевський, виголошуючи інвективи на адресу оповідного, психологічного кінематографа, не вважає за потрібне вказати на витoki подібних суджень. Сформульовані в часи авангарду 20-х років, вони буйним цвітом розквітли в 60–70-х минулого століття в текстах ліво-радикальних критиків і теоретиків кіно. Так Нік Браун і Ф. Ді Джамматео твердили, що екранна оповідь являє собою насильство над свідомістю глядача, нав'язування йому своєї точки зору.

Не завадить згадати Андре Базена, який вважав, що внутрішньо-кадровий монтаж, глибинна мізансцена, що були найбільш вживані саме в оповідному кіно, дають глядачеві максимальну можливість вибору, котра і визначає моральність позиції автора.

Разом з тим неперевершені віртуози монтажу – і Вертов, і Ейзенштейн відверто говорили про свою мету: нав'язати глядачеві свою, революційну точку зору.

Цікаво, що автор статті головним досягненням аналізованих фільмів вважає те, що фінальні епізоди трагічної розв'язки показані за допомогою ключового інструмента авангарду 1920-х років – монтажу. Саме в цьому автор вбачає основну перевагу фільмів Стабового і Тасіна.

На нашу думку, достоїнство цих стрічок полягає в геніальній грі І. Замичковського і А. Бучми, на чому сходились як тогочасні критики, так і в подальші часи історики кіно.

Зауважимо, що фінальні епізоди – саме розв'язка, бо кульмінацією стають ті довгі плани великих акторів, коли їх герої усвідомлюють свою трагічну помилку. До речі, в своєму тексті автор жодного разу не згадає їх імена. Справляється враження, якби на їх місці були б просто статисти, але у фіналі використано енергійний монтажний темпоритм, то стрічки нічого б не втратили.

Автор пише про прихід героїв до ідеалів революції через трагічне потрясіння. Річ у тому, що про цю духовну трансформацію у фільмах «Два дні» і «Нічний візник» якраз і не йдеться. Адже герої гинуть у момент здійснення своєї помсти. До речі, саме ця невизначеність «революційності» Гордія Ярощука і дворецького Антона призвела до стриманості критичних оцінок, дала можливість продати фільм «Два дні» за кордон.

Згадаймо, у В. Пудовкіна революційність Нилівни у фільмі «Мати» чітко визначена – жінка йде з червоним прапором на чолі демонстрації.

І наостанок. У двох фінальних абзацах автор викриває тих «недолугих» істориків кіно, які намагаються скомпрометувати революційні ідеї за рахунок ідеї національної.

Варто було б для «прозорості» дискусії назвати авторів цих текстів, дати посилання на них.

Як вже зауважувалось, збірник «Українське німе» містить в собі надзвичай-

но цікаві інформативні матеріали про діячів національного кінематографа німого періоду. Разом з тим, не завжди вдалося уникнути прикрих неточностей. Так, Борис Кауфман, на відміну від своїх братів, ніколи не був режисером. Він зажив собі слави як постійний оператор Жана Віго, а потім зробив блискучу операторську кар'єру в США, отримавши там два «Оскар» (с. 80).

Дивно читати, що фільм Кавалерідзе «Штурмові ночі» (1931 р.) був лише «пересічною агіткою» (с. 238).

У вітчизняному кінознавстві ця стрічка трактується як предтеча довженківського «Івана», а щодо «агітаційного» пафосу, то без нього жоден радянський фільм того періоду не потрапив би на екран.

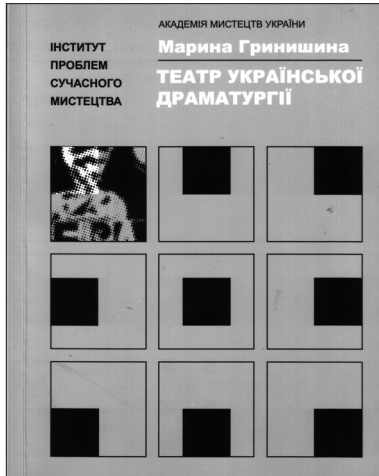
До речі «Перекоп» Кавалерідзе ніколи офіційно не заборонявся.

Завершити роздуми про видання «Українське німе» слід на оптимістичній ноті.

Багатий матеріал з тогочасної преси, рідкісні фото, що розширюють візуальне уявлення про вітчизняний кінематограф 20-х, надають збірникові багатомірності та науковій переконливості. Думається, варто докласти зусиль для його перевидання.

Оксана МУСІЄНКО

¹ Брюховецька Л. Революція. На руїнах людського життя / Лариса Брюховецька // Українське німе (класика українського німого кіно). – К., 2011. – С. 272.



Гринишина М. Театр української драматургії. Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х роках / Марина Гринишина. – Київ : Інтертехнологія, 2006. – 283 с.+20 іл.

30-ті роки ХХ століття – м'яко кажучи, малопривабливий період вітчизняної (зокрема, й театральної) історії. Його фасад – суцільна картинка загального радісного руху до світлого комуністичного майбуття (у перших лавах авторів цієї «веселої картинки» – драматурги, один із «загонів швидкого реагування» цілої армії «інженерів людських душ»), зворотний бік

– ідеологічний пресинг, мистецька уніфікація, репресії щодо «незгодних» або взагалі перших-ліпших (аби ніхто не почувався у безпеці). Перетворення СРСР на військовий табір, яке було остаточно завершене саме у ці роки (втім, це не убезпечило країну від катастрофи літа 1941 р.), супроводжувалося остаточною «закручуванням гайок», яке до певної міри стимулює, але за наступною межею – унеможлиблює творчість як таку.

Дослідження цієї вкрай невдячної історичної епохи для будь-якого науковця неминує межувати з мазохізмом і потребує неабиякої сили волі задля збереження об'єктивності та власних нервів.

І те, що таку книгу написала саме Марина Гринишина, аж ніяк не дивно: вона – театрознавець, чії думки завжди виважені та тверезі, а наукові інтереси віддалені від сучасного театрального процесу. «Близькі стосунки» якраз-таки з минувшиною дають їй змогу бути максимально коректною і водночас, чітко розставляючи змістові акценти, не збиваючись на «жалі, плачі» (© Л. Старицька-Черняхівська) та різкі оцінки, що на них матеріал, безумовно, провокує.

Зрештою, геть ігнорувати цей період (а естетично й ідеологічно він тривав, за великим рахунком, аж до другої половини 80-х, проте дедалі більше «пробуксовував», остаточно втративши зв'язок із мистецькими експериментами 10-х – 20-х рр.) було б несправедливо щодо багатьох майстрів вітчизняної сцени, а надто акторів, чії найактивніші роки волею долі припали саме на 20-ті, 30-ті, 40-ві... Ледь не щодо кожної постановки п'єс Корнійчука, Микитенка чи Первомайського авторка монографії застосовує уже просто-таки ритуальний пасаж: мовляв, лише неабиякий талант та щирі почуття

Ю. Шумського, О. Ватулі, Н. Ужвій, А. Бучми, П. Няtko, В. Добровольського, К. Осмяловської, П. Сергієнка, М. Яковченка, Л. Гаккебуш, В. Яременка, Б. Романицького, Д. Дударєва, Є. Пономарєнка, Л. Мацієвської, М. Богданова, Й. Маяка, Д. Мілютенка, І. Мар'яненка, С. Федорцевої, М. Пилипенка, Г. Борисоглібської, Г. Барвінської, Г. Чайки, Г. Ярошенка та багатьох інших більш чи менш відомих загаломі трударів сцени вдихнули життя у ходульних, пласких, бутафорських персонажів та колізії, виведені драматургами¹.

Вистави ж за українською класикою тим більше не варто обминати, хоч який би період розглядався, – адже саме вони завжди забезпечували тяглість національних традицій тоді, коли все, здавалося, було проти них. Думку А. Бартошевича щодо шекспірівських постановок у радянському театрі 30-х рр. можна цілком екстраполювати і на нашу ситуацію, лише змінивши ім'я драматурга на І. Франка, М. Кропивницького або І. Карпенка-Карого: «Режисери ставили, актори грали Шекспіра, насолоджуючись самою можливістю доторкнутися до визначної драматичної літератури, до видатних ролей. Коли вони намагалися визначити словесно соціальний зміст свого мистецтва, вони миттєво переходили на штаповану мову політграмоти, казенної ідеології. Але в тому-то й річ, що жива матерія їхнього мистецтва не могла повністю розчинитися у схемах тоталітарної міфології. Сутність мистецтва «випадала в осад», існувала за межами ідеологічних схем й цим самим допомагала духовному виживанню нації»².

Зрештою, і у 30-ті роки люди театру чесно й завзято робили справу свого життя, глядачі любили, а подеколи й обожнювали акторів, і хоч які б однозначні ідеологічні месиджі впроваджував театр, його суспільне значення до них не зводилося.

І у цьому сенсі дослідження М. Гринишиної варто поцінувати не лише в історіографічній, а й у етичній площині.

Якщо лишатися в рамках традиційної парадигми (драматургія – первинна, театр – похідне), котра, принаймні щодо зазначеного періоду, є цілковито чинна, слушною видається обрана авторкою для книжки назва: «Театр класичної драматургії» (зауважимо, що у ній, хоча б номінально, театр все ж передує), котрий вона визначає як «феноменологічне явище національної сценічної історіографії ХХ століття» (с. 281).

Не менш мотивованим є і обґрунтування М. Гринишиною саме такої «оптики» у зверненні до відповідного періоду історії вітчизняного театру: «Впродовж другої половини 20-х – 30-х рр. сучасна і класична п'єса визначають собою реальність та уможливлений поступ українського театру: становлять підґрунтя режисерських концепцій, інспірують постановочні орієнтації, продукують образні візії. Врешті-решт, на кінець 1930-х саме на основі національної драматургії формується тогочасна модель українського театру, складається її ідеологічна висхідна та означаються принципи її сценічного відтворення».

Структурно книжка складається з 7 розділів (глав), але змістово вона має 2 блоки: більший – 6 портретів драматургів, чий п'єси визначним чином вплинули на обличчя української сцени зазначеного періоду, в аспекті сценічного втілення їхніх творів, менший (але з висоти історичного досвіду він видається актуальнішим та запитуванішим) – розділ під назвою «"Класична" українська колізія національної сцени кінця 20-х – 30-х рр.».

Розділи, присвячені актуальній на той момент драматургії та виставам за нею, носять назви, сказати б, «карбовані». І якщо словосполучення «романтичний реалізм» щодо М. Куліша та визначення драм І. Кочерги як історико-філософських є широко вживаними, то «оптимістична трагедія по-українськи Л. Первомайського», «реалізм «без берегів» О. Корнійчука», «український революційний сентименталізм М. Ірчана» видаються формулами влучними й не без провокативності.

Розділ, де розглядається сценічна доля української класики, починається ніби із «затакту» – із розгляду знакових постановок 20-х рр. («Пошились у дурні» МОБу, «За двома зайцями» у «Березолі»³, «Вій» у Театрі ім. І. Франка). Далі авторка накреслює шлях від «Сусти» (1920) до «Безталанної» (1937) у режисурі Г. Юри, зупиняється на таких менш радикальних інтерпретаціях класики на кону «Березоля», як «Сава Чалий» (1927) та дві постановки В. Скляренком п'єс І. Карпенка-Карого – «Хазяїн» (1932) та «Мартин Боруля» (1934). Своєрідним змістовним апофеозом зазначеного розділу стають звернення до вистави «Дай серцю волю...» у режисурі М. Крушельницького у Харкові (1936) та, головним чином, до знаменитого «Украденого щастя» Г. Юри на франківському кону (1940).

М. Гринишина справедливо визначає головну тенденцію зазначеного періоду як «звільнення наприкінці 30-х української класичної п'єси від надмірних соціологічних модернізацій». Сама історія встановила тут чіткий вододіл – усього три роки минає між «Марусею Шурай» (вкрай соціологізована переробка І. Микитенком драми «Ой, не ходи, Грицю...» М. Старицького), уперше втіленою 1935 р. М. Терещенком у Харківському театрі Революції й одразу ж «клонованою» ним та іншими режисерами у цілому ряді театрів, у т. ч. у Театрі ім. І. Франка, – та поверненням до класичного першоджерела у виставі Г. Юри 1938 р. практично з тими самими виконавцями.

Загалом, книжка М. Гринишиної не містить у собі відкриття нових, досі невідомих фактів (та й навряд чи воно в принципі можливе щодо цього історичного часу) – джерела, імена, судження, на яких вона базується, добре відомі. Але витлумачені вони з позицій сьогодення, сучасною лексикою, із залученням ширшого контексту. Приміром, зіставлення «Патетичної сонати» М. Куліша та «Днів Турбінних» М. Булгакова уже «легітимізоване» у театрознавчій літературі (хоча М. Гринишина з цього приводу й полемізує, причому, на наш погляд,

слушно, з Н. Кузякіною), а от аналогії між Кулішевою «Макленою Граса» та «Смертю комівояжера» А. Міллера, погляд на творчість М. Ірчана в контексті європейського сентименталізму, а І. Кочерги – «великого стилю» романтизму можна вважати «родзинками» книги.

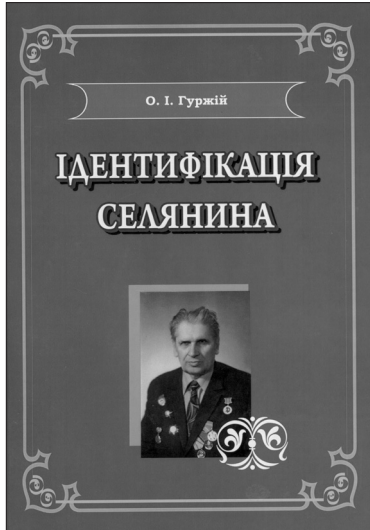
Загальний висновок після знайомства з монографією «Театр української драматургії» напрошується такий: молодші й нетерплячіші дослідники (хоча М. Гринишина наразі аж ніяк не належить до старшого покоління вітчизняних науковців) можуть зітхнути з полегшенням й переключитися на більш вдячні «ділянки» історії та сьогодення українського театру – найважчу роботу щодо «похмурих віків» вітчизняної сцени за них уже зроблено.

Анна ЛИПКІВСЬКА

¹ Сторінки книги рясніють висловами на кшталт: «Живий звук, людська інтонація час від часу проривалися у виставі крізь галасливу бадьорість та педальований оптимізм» (с. 85); «Єдиною принадою вистави стали її акторські роботи» (с. 93); «<...> здатність Н. Ужвій бути емоційно щирою у штучно драматизованому конфлікті або при виконанні фальшиво риторичного монологу...» (с. 137) *etc.* Однак акторські можливості все ж не безмежні, от і «К. Осмяловській та Ю. Шумському <...> не вистачило професійних сил подолати одноколірність, статичність своїх «рафінадних» героїв» (с. 197; ідеться про «Фею гіркою мигдалю» І. Кочерги). Чомусь тим самим акторам уповні вистачало «професійних сил», коли вони грали В. Гюго чи В. Шекспіра, а Кочерга тим часом у листуванні з В. Васильком (с. 199–200) обурювався сценічним успіхом «Собору Паризької Богоматері» поряд із незапитуваністю театрами його власного «Алмазного жорна»... «Все это было бы смешно...» – і далі за текстом.

² Бартошевич А. «Арденнский лес» в Сталинской России : Комедии Шекспира в советском театре тридцатых годов / <http://www.tnu.in.ua/study/books.php?do=file&id=1667>

³ Авторка зупиняється на кожній з 4-х близьких за часом сценічних версіях цього твору, здійснених режисером В. Васильком у різних театрах України.



Гуржій О. І. Ідентифікація селянина, або Як більшовицька влада його «переробляла» за власним образом та подобою / О. І. Гуржій. – Черкаси : Черкаський ЦНП, 2011. – 328 с.

Судячи з назви рецензованої книжки, може видатися, що жодного відношення до кінематографа вона не має. Але це не так. У ній ідеться не лише про маловідомі сторінки історії українського кіно та телебачення, книжка має навіть «кінематографічну» передісторію своєї появи...

У 2005 р. у Москві побачило світ фундаментальне видання «Кино на войне. Документы и свидетельства», автор-упорядник якого – доктор мистецтвознавства В. Фомін. Видання, без перебільшення, фундаментальне: в книжці (налічує 376 документів) уперше і в комплексі по-

даються багато аспектів з історії кіно, починаючи з передвоєнного періоду. Деякі документи розповідають про евакуацію кінопідприємств до Середньої Азії, міжнародні зв'язки радянської кінематографії, відновлення національних кінематографій...

Однак деякі документи (а точніше ідентифікація однієї персоналії) серед українських кінознавців викликали, м'яко кажучи, чимало запитань. Ідеться про Корнієнка (ініціалів поки не називаю).

Дозволю собі зацитувати уривки з одного вельми цікавого документа. Це лист голови Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР І. Большакова до секретаря ЦК ВКП(б) Г. Маленкова від 9 вересня 1941 р. про недопустиму поведінку директора Української студії кінохроніки (подається мовою оригіналу): «В начале месяца с. г. Украинская студия кинохроники в гор. Киеве без ведома и разрешения Комитета по делам кинематографии была директором этой студии т. Корниенко беспорядочно эвакуирована <...> Директор студии т. Корниенко уничтожил весь негативный фонд студии, как-то: материалы о развитии стахановского движения на Украине, исторические съемки социалистического строительства на Украине, материалы съездов КП(б)У и сессий Верховного Совета Украины, синхронные выступления т. Хрущева и много других ценных, неповторимых исторических материалов, собиравшихся годами. Вместе с фильмотечным и негативным фондом им же уничтожены негативы всех картин и журналов «Радянська Україна», выпущенных за все время существования студии. Уничтожены также негативы законченных съемок картин

«Иван Франко» и «Алексей Семиволос», на съемки которых затрачено свыше 100 тыс. рублей. <...> Считаю такое поведение т. Корниенко недопустимым, я снял его с работы как не обеспечившего руководство студией и временно назначил на должность директора – режиссера этой студии т. Шапсаля <...> Так как с ЦК КП(б)У трудно было связаться, я послал в гор. Харьков для расследования этого дела работника Комитета, которому поручил информировать о поведении т. Корниенко ЦК КП(б)У и СНК Украины. Вместо того, чтобы привлечь к партийной и уголовной ответственности такого горе-руководителя, ответственный работник ЦК КП(б)У т. Спивак и зам. председателя СНК Украины т. Редько встали на защиту т. Корниенко и дали ему указание не выполнять моего приказа и дел не сдавать» (с. 116).

Не варто нікого перекопувати: у ті страшні часи вистачило б десятої частини висунутих звинувачень, щоби людину позбавити життя. Та, очевидно, не все було так просто, коли навіть за умов військового часу на захист директора Укркінохроніки стали партійний і державний чиновники.

Автор-упорядник ідентифікував директора Укркінохроніки однозначно: «Корниенко Иван Сергеевич (1910–1975), украинский киновед, критик, сценарист, в 1932–41 редактор и редактор-консультант „Украинфильма“ и Главного управления кинопромышленности УССР» (с. 870). Саме цей факт і викликав резонанс серед українських кінознавців.

Як з'ясувалося зовсім нещодавно, це зовсім не та людина, про яку пише автор-упорядник...

Важко сказати, хто в цій ситуації винен більше: російський науковець, який неправильно ідентифікував особу, чи українські кінознавці, які до цього часу не спромоглися дослідити історію Укркінохроніки (чи, можливо, покладають надії, що це за них зроблять науковці сусідньої держави)?

Власне кажучи, як у цьому разі повинен був вчинити дослідник? На те, що йдеться саме про І. С. Корнієнка, вказує наступний документ із книжки – «Інформаційна записка Комісії партійного контролю при ЦК ВКП(б) про злочинно-безвідповідальне проведення евакуації Української студії кінохроніки», в тексті якої директор Укркінохроніки – «Корниенко И. С.» (с. 117). Якщо ця друкарська помилка таки присутня в архівному документі, то в мистецтвознавця фактично не залишалося іншого варіанта, як ідентифікувати Корнієнка вищезгаданим чином.

Однак в довідкових виданнях ніде не згадується, що І. С. Корнієнко взагалі очолював Укркінохроніку! Про це також відсутня інформація і в його особовій справі, що зберігається в архіві Національного університету театру, кіно й телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Ось, наприклад, що написано в його особовому листкові з обліку кадрів про роботу в період 1933–1941 рр.: «Редактор і редактор-консультант, викладач історії мистецтва на курсах „Українфільму“ ГУКФУ». Аналогічна інформація міститься і в автобіографії І. С. Корнієнка. І знову жодної згадки про Укркінохроніку.

Як з'ясувалося, прізвище директора Укркінохроніки в згаданий період,

справді, Корнієнко, але не Іван Сергійович, а Іван Олександрович. Саме про останнього і розповідає книга доктора історичних наук О. Гуржія. До речі, його онука... Цього факту не приховує й сам автор.

Перше питання, що виникає, а як із об'єктивністю? Що не кажіть, писати про події, від яких нас віддаляють кілька століть – трохи легше, ніж про нещодавні, а про рідну людину – й поготів.

Треба сказати відверто: автор далекий від того, щоби ідеалізувати І. О. Корнієнка. Позиція об'єктивізму задекларована вже у вступній частині: «Головна ж ідея книги полягає в тому, щоб показати, як селянин, відірваний від своєї „стихії“, залучений владою у „державотворчі процеси“, з їх колективізацією, голодоморами, репресіями тощо, намагався розірвати навколо себе ланцюг суспільних парадоксів і чиновницької маячні, головотяпства, бюрократії. Разом з тим, він був далеко не героєм, а тому змушено вибирав чужі йому за природою правила гри та інтереси».

Доля І. О. Корнієнка – унікальна. Він прожив довге (1906–1998), та водночас нелегке життя. Свою трудову діяльність розпочав ще до 1917 р., заробляючи на шматок хліба в приватних сільських господарствах. На життєвому шляху І. О. Корнієнкові довелося обіймати чимало різних посад. Був він істориком і журналістом, працював у Київському обкомі партії, в ЦК КП(б)У, керівником секретаріату в першого секретаря ЦК КП(б)У М. Хрущова, директором Укркінохроніки та Києво-Печерської лаври, редактором редакції Київської студії телебачення, вченим секретарем Київського технологічного інституту харчової промисловості... І. О. Корнієнка визнали навіть учасником громадянської війни (!), а Велику Вітчизняну він закінчив у званні майора.

Книжка написана доступною мовою, читається на одному диханні. Позитивно позначають її додатки, в яких вміщено документи, пов'язані з діяльністю І. О. Корнієнка. Водночас зауважимо: книжка дуже насичена фактологічно, тому доцільно було б умістити іменний покажчик.

Звичайно, для кінознавців найбільший інтерес становить розділ, де йдеться про період, коли І. О. Корнієнко очолював Українську студію хронікально-документальних фільмів. Цей інтерес посилюється не лише тим фактом, що довоєнна історія студії ще мало вивчена, а й тим, що величезний масив документів загинув під час війни. Тому доводиться буквально по крупинках збирати цінні свідчення з історії хронікально-документального кіно.

Найбільш трагічна сторінка історії кіностудії – 1941 рік, коли відбувалася евакуація. Для з'ясування ситуації, що знайшла відображення у вищезитованих документах, потрібно здійснити поглиблене вивчення архівних матеріалів, причому не лише в Росії; не виключено, що деякі документи вдасться розшукати і в українських архівах. Це дасть змогу заповнити одну з «білих плям», якою й досі залишається довоєнна історія Укркінохроніки.

Книжка О. Гуржія **принаймні дає підставу замислитися над уже давно нарізною необхідністю проведення такого дослідження.**

Роман РОСЛЯК

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Баканурський Анатолій Григорович – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри культурології Одеського національного політехнічного університету.

Воробйов Євген Васильович – викладач кафедри організації театральної справи КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого.

Гайдабура Валерій Михайлович – заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, заступник генерального директора з творчих питань Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка.

Галкін Лук'ян Євгенович – аспірант кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого.

Герц Марія Андріївна – магістр зі спеціальності "Кіно-, телемистецтво" кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого.

Грушецький Ярослав Ігорович – аспірант кафедри театрознавства КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого.

Золосва Дар'я Теймуразівна – аспірантка кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого.

Кобзар Тетяна Василівна – доцент кафедри сценічної мови КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого.

Колос Діна Миколаївна – викладач кафедри кіно-, телемистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв.

Костюк Христина Фрідріхівна – лаборант кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого.

Липківська Анна Костянтинівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, провідний науковий співробітник відділу проблем театру та музичної культури Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України.

Миропольська Євгенія Валеріївна – кандидат філософських наук, доцент, кафедра суспільних наук КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого.

Мужук Леонід Петрович – народний артист України, кінорежисер, кінодраматург.

Мусієнко Оксана Станіславівна – заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого.

Наумова Лариса Миколаївна – кандидат філософських наук, доцент, кафедра режисури телебачення Інституту екранних мистецтв КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого.

Нетета Ольга Вікторівна – аспірантка кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого.

Одинець Олексій Сергійович – заслужений працівник культури України, доцент, кафедра режисури телебачення Інституту екранних мистецтв КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого.

Полякова Юліана Юрївна – театрознавець, головний бібліограф науково-бібліографічного відділу Центральної наукової бібліотеки Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Росляк Роман Володимирович – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант ІМФЕ імені М. Т. Рильського Національної академії наук України.

Сергєєва Олександра В'ячеславівна – аспірантка кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого.

Слободян Валентина Романівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра кінознавства Інституту екранних мистецтв КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого.

Солов'яненко Анатолій Анатолійович – народний артист України, кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра театрального мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

Терещук Надія Ігорівна – асистентка кафедри театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, аспірантка кафедри театрознавства КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого.

Фіалко Валерій Олексійович – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри театрознавства КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого.

Черков Георгій Анатолійович – кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу кінознавства ІМФЕ імені М. Т. Рильського Національної академії наук України.

Чужинова Ірина Юрївна – молодший науковий співробітник Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса.

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., 2012. – Вип. 11. – 280 с.

ДО УВАГИ АВТОРІВ

**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 не повинен перевищувати **20–25 сторінок** (1 авторський аркуш). **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 супроводжуватися **анотаціями з ключовими словами та назвою статті** (*українською, російською та англійською мовами*), інформацією про автора (треба зазначити прізвище, ім'я та по батькові (повністю), науковий ступінь, вчене звання, почесні звання, місце роботи та посаду, номери телефонів для зв'язку, адресу 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 однократними пробілами між словами, на сторінках формату А4, з нумерацією сторінок внизу.

Абзаци відступи мають формуватися в тексті **автоматично**. Використання для абзацного відступу на початку рядка пропусків (пробілів) чи табуляції не допускається.

Посилання (виноски) виконуються через меню *«Вставка»* **автоматично** в кінці тексту.

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 11

*Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 11161-41Р,
видане Міністерством юстиції України 30.10.2006 р.
(за звітний період перереєстровано за постановою ВАК від 18.11.2009 № 1-05/5)*

ISBN 978-966-493-263-6

Редактор Т. К. Щегельська
Оригінал-макет і дизайн П. Г. Щегельський
Коректор Т. К. Торецька

Підписано до друку 30.10. 2012. Формат 70х100 1/16.
Папір офсетний. Гарнітура Ньютон. Друк офсетний. Обл.-вид. арк. 20,12.

Адреса редакції: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40,
редакція «Наукового вісника» Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.