

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 9*

Київ  
2011

УДК 7. 01 (07)

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

ISSN 1997-4264

2011 року Інститут екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого святкує ювілей – 50 років від дня заснування. Дев'яте число «Наукового вісника» присвячене саме цій події. У своїх статтях автори висвітлюють історію становлення української кінематографії, розповідають про досягнення та проблеми як вітчизняного так і зарубіжного кінематографа, про видатних педагогів, які за цей час виховали багатьох відомих діячів кіно. Видання зацікавить не лише фахівців, а й багатьох шанувальників кінематографа.

*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.).*

ISSN 1997-4264

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

## 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 (*відповідальний секретар*);

**Скуратівський 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

<b>Олексій Безгін</b> Кіноосвіта: з минулого в сучасне .....	7
---	---

### ПИТАННЯ ІСТОРІЇ І ТЕОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТА СВІТОВОГО КІНОМИСТЕЦТВА

<b>Ольга Пашкова</b> Дизайнерський стиль В. Г. Кричевського (український кінематограф 1920-х–1930-х років) .....	12
<b>Інга Чхатарашвілі-Петраш</b> Довженко і Кричевські – творча співдружність .....	21
<b>Юрій Шлапак</b> Фільми і доля Івана Кавалерідзе .....	26
<b>Артем Пасічник</b> Передісторія виникнення Одеської кінофабрики ВУФКУ .....	34
<b>Віра Бодак</b> Осмилення тоталітарного минулого (30-ті роки ХХ ст.) в сучасному ігровому кінематографі .....	46
<b>Софія Єрмакова</b> Цензура та основні тенденції розвитку радянського кінематографа 1930-х років .....	56
<b>Андрій Дорошенко</b> Тема «Східного походу» в угорському кінематографі 1941–1942 рр. ....	68
<b>Валентина Слободян</b> Віктор Івченко: «Кожна роль – відкриття» .....	81
<b>Сергій Марченко</b> Відтворення історії засобами кіно: ретроспективний погляд .....	91

## CONTENTS

<b>Oleksii Bezgin</b> Cinema education: from past to present .....	7
---	---

### THE QUESTION OF HISTORY AND THEORY OF UKRAINIAN AND WORLD CINEMA

<b>Olga Pashkova</b> V.G. Krychevskiy's designer styl (Ukrainian cinematography in 1920–1930s) .....	12
<b>Inga Chkatarashvili-Petrash</b> Dovzhenko and Krychevskiy – a creative unity .....	21
<b>Yurii Shlapak</b> Movies and Ivan Kavalericidze's fate .....	26
<b>Artem Pasichnyk</b> Prehistory of foundation of Odesa film factory .....	34
<b>Vira Bodak</b> Comprehension of the totalitarian past (30-years of the 20 <sup>th</sup> century) in the contemporary Ukrainian cinema .....	46
<b>Sophia Yermakova</b> Censorship and basic trends of the soviet cinematography development of the 1930's .....	56
<b>Anvdrii Doroshenko</b> A theme of "East campaign" in Hungarian cinema art 1941–1942 .....	68
<b>Valentyna Slobodyan</b> Viktor Ivchenko: "Every part is a dicoverly" .....	81
<b>Serhii Marchenko</b> History reconstruction be means of the cinema: retrospective glance .....	91

**Надія Заварова**

Місто як культурне явище: досвід  
кінематографічної інтерпретації  
(на прикладі повоєнного  
італійського кіно) ..... 104

**Діна Колос**

Насильство у фільмах Квентіна Тарантіно  
як прояв постмодерністської естетики ..... 113

**Людмила Новікова**

«Кінофестиваль «Молодість»  
як ключ до кінмистецтва майбутнього ..... 120

**Георгій Черков**

Візуалізація і трансформація  
ступеня умовності. «Екранність»  
світосприйняття ..... 134

**Оксана Мусяєнко-Фортуńska**

Продюсер і режисер: співтворчість  
чи конкуренція? ..... 142

**Nadia Zavarova**

The city as a cultural phenomenon: the  
experience of cinematic interpretation  
(by the example of Italian cinema  
of post-war period) ..... 104

**Dina Kolos**

Violation in Qventin Tarantino's films as a  
demonstration of post modern aesthetics ..... 113

**Lyudmyla Novikova**

Film festival "Molodist"  
as a key to a future cinema art ..... 120

**Georgii Chercov**

Visualization and transformation  
of convetional level. "screening"  
world-view ..... 134

**Oksana Moussienko-Fortunska**

Producers and director:  
co-creativity of rivalry ..... 142

**ІСТОРИОГРАФІЯ.  
ДЖЕРЕЛОЗНАВСТВО**

**Роман Росляк**

Всеукраїнський кінокомітет:  
матеріали й документи з історії  
створення ..... 152

**HISTORIOGRAPHY.  
RESOURCE STUDY**

**Roman Roslyak**

All-Ukrainian Cinema committee:  
materials and documents from  
the foundation history ..... 152

**ПЕРСОНАЛІЇ  
(До 75-річчя від дня народження  
видатного режисера, оператора та  
сценариста Юрія Ілленка)**

**Галина Погребняк**

Філософські мотиви в творчості  
Юрія Ілленка ..... 186

**Лариса Брюховецька**

Антиімперська спрямованість  
творчості Юрія Ілленка ..... 193

**Оксана Мусяєнко**

Пейзаж в образній системі  
кінематографа Юрія Ілленка ..... 210

**PERSONS  
(To the 75<sup>th</sup> anniversary of birthday  
of a famous Director, camera man  
and writer Yurii Illenko)**

**Halyna Pogrebnyak**

Philosophical motives  
in Yurii Illenko's works ..... 186

**Larysa Bryukhovetska**

Antiimperial focus  
in Yurii Illenko's art ..... 193

**Oksana Mousienko**

Scenary in a fugurative system  
of Y. Illenko's cinematography ..... 210

<b>Вікторія Довгаленко</b>	
Карнавальні мотиви в творчості Юрія Ілленка .....	217
<b>Дар'я Золосєва</b>	
Елементи естетики абсурду в творчості Юрія Ілленка .....	220
<b>Олександр Безручко</b>	
Ю. Г. Ілленко – педагог .....	226
<b>Сергій Марченко</b>	
Ю. Г. Ілленко – працелюб українського кіно .....	236

### МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА

<b>Оксана Мусієнко</b>	
Декани .....	244
<b>Лариса Наумова</b>	
Про моїх учителів .....	254
<b>Наталія Дніпренко</b>	
Поєднання класичного традиційного та новітнього у підготовці режисерів засобів масової комунікації .....	264
<b>Тетяна Ковтун</b>	
Курс кіноредактури в системі кінознавчої освіти .....	272
<b>Григорій Максименко</b>	
Особливості виховання ведучого програм телебачення .....	280
<b>Олексій Одинець</b>	
Відродження жанру .....	292

### БІБЛІОГРАФІЯ

<b>Георгій Черков</b>	
Корнієнко І. С. Вибрані твори. До 100-річчя від дня народження .....	304
<b>Ростислав Пилипчук</b>	
Володимир Миславський. Альфред Федецький – поет фотографії. Alfred Fedecky – poeta fotografii .....	307
<i>Про авторів</i> .....	316

<b>Victoria Dovhaleiko</b>	
Carnival motives in works of Y. Ilenko .....	217
<b>Dar'ya Zoloeva</b>	
The elements of absurd aesthetics in works of Y. Ilenko .....	220
<b>Oleksandr Bezruchko</b>	
Yurii Ilenko – a teacher .....	226
<b>Serhii Marchenko</b>	
Jurii Ilenko– a toller of the Ukrainian cinema .....	236

### ART PEDAGOGICAL

<b>Oksana Mousienko</b>	
Deans .....	244
<b>Larysa Naumova</b>	
About my teachers .....	254
<b>Nataliya Dniprenko</b>	
Combining classical traditional and new modern approaches in training mass media directors .....	264
<b>Tetyana Kovtun</b>	
Film editing course in the system of cinema study education .....	272
<b>Hryhoriy Maxymenko</b>	
The specifics of training and education of a TV presenter/narrator .....	280
<b>Oleksii Odynets</b>	
Genre rivaval .....	292

### BIBLIOGRAPHY

<b>Georgii Cherkov</b>	
I. S. Kornienko. Selected works. To 100 <sup>th</sup> birthday anniversary .....	304
<b>Rostyslav Pylypchuk</b>	
V. Mislavskyyi. Alfred Fedetskyi – a poet of photos. Alfred Fedecky – poeta fotografii .....	307
<i>Information about authors</i> .....	316

## **КІНООСВІТА: З МИНУЛОГО – В СУЧАСНЕ**

Черговий випуск «Наукового вісника», котрий ви тримаєте в руках, не зовсім звичайний. Він присвячений 50-річчю створення кінофакультету – нині Інститут екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Упродовж кількох десятиліть його закінчило чимало відомих у майбутньому кіномитців – Іван Миколайчук, Бронислав Брондуков, Раїса Недашківська, Іван Гаврилюк... Цей список можна продовжувати ще довго.

Узагалі ж вітчизняна кіноосвіта має давні традиції. Підготовка кадрів для «десятої музи» розпочалася в Україні ще до 1917 року, фактично разом з винаходом сінематографа.

До революції та в перші пореволюційні роки в Україні діяло чимало приватних навчальних закладів, у яких намагалися готувати фахівців для молодого ще тоді мистецтва кіно. У Києві це були музично-драматичні курси А. Тальновського, студія гри для кінематографа Густава Оберга, студія кіномистецтва М. Бонч-Томашевського, студія екранного мистецтва товариства «Художній екран»; в Одесі – кіностудії (тоді цей термін означав кінонавчальний заклад) при «Торговельному домі «К. П. Борисов і К<sup>о</sup>», і кінематографічній фабриці А. Сибірякова та ін. Функціонували приватні установи і за радянської влади в 1920-х рр.

Водночас розвиток державної кінематографії потребував нових навчальних установ. Ішлося не лише про зміну форми власності, а й підвищення якості навчального процесу, розширення кола спеціальностей.

У 1920-х рр. підготовку кадрів для кінематографа здійснювали кілька державних навчальних установ: кінематографічний відділ Київського державного театрального технікуму, кіновідділ Харківського музично-драматичного інституту, теакінофотовідділ Київського художнього інституту, а також Державні курси кінематографії та Державний технікум кінематографії в Одесі. Особливістю кіноосвітнього процесу згаданого періоду стала відсутність єдиної системи підготовки кінокадрів, що не кращим чином позначилося на підготовці кадрів: нерідко різні навчальні заклади готували одних і тих же фахівців. Хоча всі навчальні заклади і підпорядковувалися Народному комісаріатові освіти УСРР, водночас Державні курси та Державний технікум кінематографії

перебували у віданні Всеукраїнського фотокіноуправління. Під час проведення практики ВУФКУ, природно, віддавало перевагу своїм навчальним установам, що також негативно позначалося на загальному освітньому кінопроцесі.

Кардинальні зрушення в галузі підготовки кадрів відбулися на початку 1930-х рр. Найбільшим досягненням українського кіно в довоєнний період стала організація 1930 р. Київського державного інституту кінематографії, який здійснював підготовку фахівців не лише з творчих (сценаристів, режисерів, операторів, а з 1932 р. – акторів), а й технічних спеціальностей (кінотехніків і фотохіміків). Підготовка педагогічних і наукових кадрів для потреб вітчизняної кінематографії в цей період, крім Київського ДІКу, відбувалася в стінах Українського фізико-технічного науково-дослідного інституту кінематографії (м. Одеса).

Активно здійснювалася підготовка середнього та молодшого персоналу. З цією метою в 1930 р. створено Київський кінотехнікум (виховував фотографів, лаборантів кінофотолабораторій, фахівців з експлуатації кіномережі та ін.) та Одеський кінотехнікум точної механіки (техніки кінопроекції, майстри механічних цехів, технічні керівники ремонтних майстерень тощо). Також діяли курси, школи фабрично-заводського навчання, була організована додаткова освіта, а в галузі підготовки кіномеханіків впроваджувалася заочна форма освіти.

У середині 1930-х рр. в українській кіноосвіті наростали негативні тенденції. Підпорядкування національної кінематографії союзному центрові спричинилося до централізації й процесу підготовки кадрів. Найбільш боляче це вдарило по вищій освіті: Київський ДІК згортав свою роботу як мистецький вуз, закривалися творчі факультети. У 1938 р. ліквідовано останній творчий факультет – операторський. Студентів переведено до ВДІКу та до інших вузів. У 1939 р. КДІК був перейменований у Київський інститут кіноінженерів.

Заповнити цю суттєву прогалину не змогли ні акторські школи, що діяли при Київській кіностудії, ні навіть режисерська лабораторія О. Довженка. Процес підготовки кадрів (насамперед, творча складова) різко загальмувався.

Систему підготовки творчих кадрів відновлено лише 1961 року, коли за постановою Ради Міністрів УРСР у складі Київського державного інституту театрального мистецтва було створено кінофакультет для підготовки кіноспеціалістів цих професій.

Імена багатьох його випускників золотими літерами вписані в історію не лише національного, а й світового кіномистецтва.

Відтак не випадково, що дев'ятий випуск «Наукового вісника» має суто кінематографічне наповнення з широкою тематичною спрямованістю.

Перший розділ збірника «Питання історії і теорії українського та світового кіномистецтва» відкриває стаття О. Пашкової, в якій проаналізовано основні риси дизайнерського стилю художника-постановника В. Г. Кричевського.



Логічним її продовженням є публікація І. Чхатарашвілі-Петраш, де розглянута творча робота відомих художників, батька – Василя Григоровича та сина – Василя Васильовича Кричевських у кіно.

У наступній публікації на прикладі історичних фільмів І. Кавалерідзе «Злива», «Перекоп», «Штурмові ночі», «Коліївщина», «Прометей» Ю. Шлапак аналізує не лише неповторну художню манеру, а й простежує згубний вплив тоталітарної системи на творчість митця. Про діяльність кіновиробничих структур – попередників Одеської кінофабрики ВУФКУ – йдеться у статті А. Пасічника.

Після проголошення незалежності України кінематограф не випадково активно звертався до осмислення тоталітарного минулого. Проаналізувати жанрово-стилістичні особливості фільмів «антитоталітарного спрямування» в сучасному українському ігровому кінематографі робить спробу авторка наступної статті В. Бодак.

Попри наявність певної кількості праць з історії радянської цензури в кіно, ця тема й досі залишається ще недостатньо вивченою. У цьому контексті чималий інтерес викличе публікація С. Єрмакової, де розглядаються основні тенденції розвитку радянського кінематографа 1930-х років в умовах системи значних цензурних обмежень.

До заборонених сторінок історії кіно звертається і А. Дорошенко, дослідження якого присвячено темі «Східного походу» в кіномистецтві держав-сателітів гітлерівської Німеччини у 1941–1942 рр., на прикладі Угорщини. Різні аспекти теорії та історії зарубіжного кінематографа перебувають в центрі уваги інших авторів збірника: Н. Заварової (розглянуто мистецький спадок у кінематографічному образі міста на прикладі італійського кіно повоєнної доби), Д. Колос (проблема насильства у фільмах Квентіна Тарантіно), О. Мусієнко-Фортунської (діалектика стосунків продюсера з режисером).

Творчій діяльності видатного українського митця і педагога В. І. Івченка – визначного кінорежисера та педагога, а також одного з фундаторів кінофакультету – присвячено статтю В. Слободян.

С. Марченко звертається до з'ясування та дослідження витоків історіотворення засобами документального кінематографа в контексті історико-пізнавального кіно.

Минулого року Київський міжнародний кінофестиваль «Молодість» відзначив своє 40-річчя. Ролі і місцю форуму молодого кіно в національному й світовому кінопроцесі присвячена стаття голови відбіркової комісії цього фестивалю Л. Новікової.

Г. Черков здійснює аналіз деяких естетичних тенденцій у галузі ігрового кінематографа останнього десятиліття, спричинених зростаючим впливом інформаційних потоків мас-медіа.

Другий розділ «Історіографія. Джерелознавство» представлений статтею

Р. Росляка. Базуючись на архівних матеріалах, автор розглядає особливості створення та розбудови Всеукраїнського кінематографічного комітету (1919 р.); публікуються документи початкового періоду функціонування кіновідомства.

Розділ «Персоналії» присвячений 75-річчю від дня народження режисера, оператора та сценариста Юрія Ілленка. Статті досить різнопланові, стосуються різних складових його творчості: філософських мотивів (Г. Погребняк), антиімперської спрямованості творів (Л. Брюховецька); досліджуються пейзаж в образній системі кінематографа Ю. Ілленка (О. Мусієнко), карнавальні мотиви (В. Довгаленко) та елементи естетики абсурду (Д. Золоєва), аналізується його педагогічна робота (О. Безручко); з великою теплотою написані спогади С. Марченка.

Особливе місце в четвертому розділі («Мистецька педагогіка») посідають публікації О. Мусієнко про С. Іванова та В. Цвіркунова – видатних діячів українського кіно, які в різні роки також очолювали кінофакультет, та Л. Наумової – про неперевершених викладачів кафедри режисури телебачення М. Мерзлікіна, В. Кісіна, В. Чубасова...

Актуальністю та практичною значущістю позначені публікації розділу Н. Дніпренко, в якій, зокрема, досліджуються шляхи розвитку сучасної школи режисерів телебачення, Т. Ковтун (про курс кіноредактури в системі кінознавчої освіти), Г. Максименка (особливості виховання ведучого програм телебачення), О. Одинця, де піднято проблеми практичного освоєння студентами-телеорежисерами професійної телевізійної техніки.

Завершує «Науковий вісник» розділ «Бібліографія». Цього разу він представлений рецензіями Г. Черкова на «Вибрані твори» І. С. Корнієнка, видані з нагоди 100-річчя від дня його народження (упоряд. К. Корнієнко і В. Корнієнко) та Р. Пилипчука на харківське видання (2010 р.) книжки В. Миславського про мистецтво «поета фотографії» і першого кінооператора на Україні Альфреда Федецького. Обидва ці видання, безперечно, будуть цікаві й корисні і фахівцям, і масовому читачеві.

**ПИТАННЯ ІСТОРІЇ І ТЕОРІЇ  
УКРАЇНСЬКОГО І СВІТОВОГО  
КІНОМИСТЕЦТВА**



## ДИЗАЙНЕРСЬКИЙ СТИЛЬ В. Г. КРИЧЕВСЬКОГО (УКРАЇНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ 1920-х–1930-х РОКІВ)

*В українському кінематографі 1920-х–1930-х років працював видатний художник і архітектор В. Кричевський. У статті проаналізовано основні риси дизайнерського стилю художника-постановника.*

**Ключові слова:** дизайнерський стиль, декорації, пластична виразність, натурне фільмування, декоративно-прикладне мистецтво.

*В украинском кинематографе 1920-х–1930-х годов работал известный художник и архитектор В. Кричевский. В статье проанализированы основные черты дизайнерского стиля художника-постановщика.*

**Ключевые слова:** дизайнерский стиль, декорации, пластическая выразительность, натурные съемки, декоративно-прикладное искусство.

*The famous artist and architect V.Krychevskiy worked in the Ukrainian cinema in 1920-s – 1930-s. The article analyzed the main features of the designer style of the artist of cinema.*

**Key-words:** design style, scenery, plasticity, location shootings, decorative-applied art.

Василь Григорович Кричевський (1872–1952) прийшов працювати в кінематограф невчасно. Сталося це в квітні 1926 року. До відомого українського художника і архітектора звернувся режисер П. Чардинін з пропозицією щодо консультування і мистецького керівництва постановкою історико-біографічного фільму «Тарас Шевченко». В. Кричевський погодився і звернувся з проханням до адміністрації Художнього інституту оформити цю роботу як мистецьке відрядження. Проте тимчасова, як здавалося спершу, справа в результаті вилася в тринадцятирічну плідну співпрацю з українськими кінематографістами. Внесок В. Кричевського у розвиток кінодекораторського мистецтва був належно оцінений порівняно недавно, а в 1930-х роках робота художника постійно зазнавала нищівної критики з боку кінономенклатури та кінопреси, що і завадило йому повністю реалізуватися в екранному мистецтві.

У практиці кіновиробництва це був перший факт запрошення на посаду художника-постановника професора, фахівця з питань образотворчого мистецтва й архітектури, що пояснюється двома причинами. По-перше, в середині 1920-х років українська інтелігенція ще плекала ідею про національне відродження та самостійність. По-друге, знакова постать Т. Шевченка ідеально підходила для увічнення засобами національного кінематографа, тому до фільмування «Тараса Шевченка» залучали найкращих вітчизняних фахівців.

В. Кричевський справді був одним з кращих – його творчість високо оцінювали тоді, а сьогодні внесок художника в розвиток українського мистецтва не підлягає сумніву. Крім того, митець цікавився десятою музою з перших її публічних презентацій. Як свідчить біограф художника В. Павловський, В. Кричевський мав можливість ознайомитися з новим досягненням технічної думки, що пізніше стало мистецтвом, на перших переглядах одного з піонерів українського кіно А. Федецького упродовж 1896–1897 років у Харкові. Пізніше, в 1916–1917 рр., на «мистецьких четвергах» у Антоновичів він брав участь в обговоренні можливих шляхів створення української національної кінокомпанії, яка спеціалізувалася б на виробництві серйозних з точки зору мистецтва фільмів на національному матеріалі<sup>1</sup>.

У 1910-х роках національних кінокартин бракувало: екранізації українських літературних творів здійснювалися силами російських або іноземних кінокомпаній і лише іноді – українських, які спиралися на досвід відомих вітчизняних акторів. На жаль, рівень національної кінопродукції мало відповідав тодішнім вимогам через слабкість втілення української тематики і хиби вульгарного етнографізму, тому у мистецьких колах гостро ставилося питання про піднесення художнього рівня вітчизняного кіновиробництва.

Можливість втілити ці ідеї з'явилася в 1925–1926 роках, коли фільмувався двосерійний «Тарас Шевченко». Вихід картини планували до 112-ї річниці від дня народження видатного українця. Фільм мав стати «пам'ятником, гідним поета», тому масштаби постановки були грандіозними для тогочасного українського кіно: в роботі над картиною, крім кінематографістів, брали участь Всеукраїнська Академія Наук, Всеукраїнський музей ім. Т. Г. Шевченка, Одеський музей Академії наук, академіки М. Грушевський, О. Новицький, науковий співробітник Історичного музею в Києві етнограф А. Онищук, знавці шевченківської доби. Серйозність підходу до втілення на екрані біографії Т. Шевченка обумовлювалася значущістю постаті поета для української культури. «Всеукраїнська Академія Наук санкціонувала та великою мірою допомагала зробити цей фільм правильно науковим і цим дати новий культурний внесок до загальної скарбниці нашої культури, – повідомляв журнал «Кіно». – Професорові В. Г. Кричевському належить почесне місце, як одному з творців цього фільму: він науково-художньо оформив його»<sup>2</sup>.

Фільм задумувався як історико-біографічний: окремі, найбільш суттєві фак-

ти життя поета вибудовувалися за хронологією. Тогочасна критика звертала увагу на певні хиби загальної драматургії, зокрема на нерозробленість деяких сюжетних ліній, проте в цілому оцінювала стрічку позитивно. Не залишилися непоміченими акторська робота А. Бучми, виконавця ролі Т. Шевченка, і високий рівень зображальної культури, в чому була частка заслуги В. Кричевського. І справді, фільм «Тарас Шевченко» мав певні художні здобутки, які стимулювали подальші пошуки в галузі мови кіно.

Сценарій охоплював події від часів дитинства до останніх днів життя поета. Дія починалася в рідному селі Т. Шевченка, також автори включили в картину петербурзький період, заслання, перебування в Україні. Як видно з переліку місць дії, локацій було багато. Проте найскладнішим виявилось відтворення їх історичного вигляду.

Після виходу картини на екран В. Кричевський у журналі «Кіно» розповів про свою роботу: «Пристаюючи до праці над фільмом “Тарас Шевченко”, я постановив собі стати на рівень художньої, історичної й побутової правди»<sup>3</sup>. В. Кричевський зосередився на відтворенні предметного тла історичних подій, де контрастно протиставлялися побут селян-кріпаків та панів. Основною метою було уникнення будь-якої поетизації середовища, тому художник ретельно вивчав архівні матеріали шевченківської доби, які допомогли б йому адекватно відтворити атмосферу першої половини XIX століття. Митець наводив приклад, як виник змішаний стиль «невловимого переходу від ренесансу до емпіге», притаманний апартаментам Енгельгардта: в період, коли відбувалися події, ампір доживав віку, проте художник припустив, що архітектура і декор можуть бути давнішого стилю<sup>4</sup>. Автентичні предмети тогочасного побуту, меблі та костюми надавали музеї. Деякі необхідні побутові деталі спеціально розшукувалися. Так, наприклад, диліжанс 1840-х років випадково знайшли на броварській залізничній станції, де він простояв багато років. Костюми виготовлялися на основі журналів мод 1818–1860 років. Для батальних сцен, у яких брали участь цілі кавалерійські бригади, в майстернях Одеської кінофабрики було виготовлено 1000 комплектів одягу.

Увага В. Кричевського була зосереджена на створенні відповідної атмосфери місця дії, яка доповнювала б психологічні характеристики персонажів і драматичні колізії. Дизайну інтер'єрів майстерень художників і кімнат притаманні художній смак і функціональність. Влучно підібрані деталі підкреслюють драматургічний настрій конкретного епізоду. Щоправда, тогочасна критика звинувачувала авторів у надмірному натуралізмі епізодів у майстернях, проте для сучасного ока подібна композиція видається привабливою завдяки притаманній їй лінійній чіткості. Ретельно добраний реквізит не відвертає увагу від дійових осіб, натомість додає відтінки й історичну конкретику. Достовірності середовища сприяли зйомки деяких епізодів у

автентичних історичних місцях (наприклад, кімнати Зимового палацу, зал Дворянського зібрання). Заради ефекту «справжності» реставрували будинки, що їх планувалося фільмувати.

Глибоке знання В. Кричевським народного декоративного мистецтва виявилося в оформленні сцен з селянського життя: кожна деталь побуту, інтер'єрів і костюмів була продумана і доречно використана, що сприяло відтворенню шевченківської доби. Проте в 1930-х роках саме ці епізоди були нищівно розкритиковані. «Життя українського села романтизовано, – писав П. Грідасов. – Роботу в полі показано, як в опері, – в нарядах, світлих убраннях, з піснями. У всьому цьому не важко пізнати фашистські ідеї Хвильового і його компанії, що намагалися протиставити українську культуру російській»<sup>5</sup>.

Високого рівня зображальної виразності було досягнуто завдяки утворенню творчого тандему – оператора Б. Завелєва і художника В. Кричевського. Службові обов'язки останнього не вичерпувалися створенням начерків декорацій, художник брав участь у виборі натури і розробленні зображальної експлікації. Смаку В. Кричевського як пейзажиста завдячують чудові натурні епізоди, що фільмувалися в селі Верховні на Київщині, в Ленінграді (Зимовий палац, Літній сад, Петропавловська фортеця), в Москві, Нижньому-Новгороді, на Волзі, біля Каспійського моря, на Кавказі. Завдяки вмінню В. Кричевського точно й влучно добирати місця для зйомок, було зафільмовано такі епізоди, як парад військ Миколи I біля Зимового палацу, краєвиди Літнього саду і Військово-Грузинського шляху, Кавказьких гір. Окремо слід зауважити, що під керівництвом художника для зйомок під Києвом було насипано могилу Т. Шевченка і зроблено хрест за фотографією, тому що його могила на Тарасовій Горі у 1926 році мала інший вигляд, ніж відразу після поховання.

Велике значення у пластичному рішенні картини мали портрети героїв. В. Кричевський брав участь у роботі над гримом. Високої оцінки з точки зору зображальної виразності заслуговує грим А. Бучми (Т. Шевченко), який розроблявся за взірцями портретного живопису XVIII–XIX століття. Особлива увага приділялася вияву психологічного стану через екранний образ. У роботі над зовнішнім виглядом героїв художник керувався типажним принципом – розшукував зображення історичних прототипів. Наприклад, зовнішність Закревського відтворили на основі малюнка Т. Шевченка, випадково знайденого проф. Д. Щербаківським у Ленінграді.

Творча група фільму «Тарас Шевченко» зробила, паралельно з двосерійною картиною, дитячу стрічку «Маленький Тарас» (1926), у роботі над якою брав участь і В. Кричевський. Таким був початок його роботи в кінематографі.

За радянськими довідковими виданнями складно встановити, в яких фільмах працював В. Кричевський, – у різних виданнях подано суперечливі відомості. Розбіжності пояснюються тим, що багато картин не збереглося, тому перевірити авторство за титрами неможливо. Крім того, на Одеській кінофабриці пра-



цював син художника – теж Василь, тому титр «В. Кричевський» іноді вводив в оману кінознавців. Точні дані щодо роботи В. Кричевського в кіно містить монографія В. Павловського, згідно з якою митець упродовж 1920-х – 1930-х років був художником-постановником і консультантом у 12 картинах: «Тарас Шевченко» і «Маленький Тарас» (обидва – 1926, реж. П. Чардинін), «Тарас Трясило» (1927, реж. П. Чардинін), «Борислав сміється» (1927, реж. Й. Рона), «Звенигора» (1927, реж. О. Довженко), «Два дні» (1927, реж. Г. Стабовой), «За стіною» (1928, реж. А. Бучма), «Людина з лісу» (1928, реж. Г. Стабовой), «Повість про гаряче серце» (1936, реж. П. Чардинін), «Назар Стодоля» (1937, реж. Г. Тасін), «Кармелюк» (1939, реж. Г. Тасін), «Сорочинський ярмарок» (1939, реж. М. Екк).

З 1926-го до 1939 року художник опрацьовував у кіно різні теми на історичному та сучасному матеріалі. Декорації, зроблені за його ескізами, відзначаються узагальнено-стилізованим характером, предметне середовище відрізняється конкретністю деталей і фактур.

Історична картина «Тарас Трясило», присвячена легендарному ватажкові селянсько-козацьких повстань першої половини XVII століття, була наступною роботою В. Кричевського в кіно. Цей фільм відрізнявся від попереднього зображальним вирішенням і загальною концепцією. Якщо «Тарас Шевченко» задумувався як картина побутово-реалістичного напрямку, з точним відтворенням історичних подій і фактів біографії поета, то «Тарас Трясило» був екранізацією за мотивами однойменної поеми В. Сосюри, що обумовило принципово інший підхід до матеріалу. Герой фільму наближався радше до фольклорного прототипу, ніж до історичної особи Тараса Федоровича.

В. Кричевський, беручи до уваги цю творчу концепцію, вирішив стилізувати предметне середовище і костюми персонажів відповідно до взірців початку XVII століття. Розпочавши роботу над картиною, митець так само, як і в попередній роботі, пильно вивчав історичні матеріали, радився з фахівцями (наприклад, з Д. Яворницьким, який був тоді директором Дніпропетровського музею козацької старовини).

В журналі «Кіно» за 1927 рік подається опис кімнати творчої групи фільму: «Але тут ще помітні свіжі сліди, що по них кадр за кадром пройшов “Тарас Трясило”. На стінах розвішано багато знімків з ескізів та матеріалів, що відбивають своєрідний стиль українського минулого. Ось знайома картина Репіна, за якою підбирали “типаж” Запорозької Січі. Ось зразки старовинної зброї. Маленький музей XV–XVII століття»<sup>6</sup>. Репортажний запис зафіксував шлях, яким ішли автори, шукаючи візуальний образ картини.

Концепція пластичного рішення обумовлювалася характером сюжету. Головний конфлікт фільму – протистояння селян козацькій верхівці та шляхті – В. Кричевський «ілюстрував» порівнянням побуту простого селянина з життя козаччини і польської шляхти, що виявилось у декораціях і реквізиті.



Картина не мала успіху у критики, а в 1930-х роках фільм було звинувачено в національно-шовіністичній пропаганді. Авторів зобов'язали його переробити. Так, у 1936 р. з'явилася стрічка «Повість про гаряче серце».

Не пощастило і наступній роботі В. Кричевського – екранізації твору І. Франка «Борислав сміється» (1927). Фільм не залишив певного сліду в історії кіно, копії було втрачено. Відомо, що, працюючи над картиною, художник відтворював на екрані побут дрогибицьких бойків 1860–1870 років. «Не вдаючись у вузький етнографізм, В. Кричевський залишився вірним історичній правді, давши шкіци осель, одягу та реквізиту узагальнено-стилізовані і типові для побуту бойків та дрібномістечкових жидів»<sup>7</sup>, – характеризує В. Павловський роботу художника.

Іншу долю мала картина режисера О. Довженка «Звенигора», де працював В. Кричевський, – критика 1920-х років прийняла фільм з ентузіазмом. «Треба ще відзначити культурну, винахідливу і, що найголовніше, гармонійно сполучену зі стилем кожної окремої сцени роботу професора В. Г. Кричевського над декоративним оформленням "Звенигори", – писав М. Бажан. – Особливої виразності набуває робота ця в сценах слов'яно-варязьких»<sup>8</sup>. «Звенигора» – поетичне осмислення історії України, долі українського народу. Глядачі разом з головним героєм – Вічним Дідом – мандрували крізь час: фабула охоплювала події Х століття – наскоки варягів на слов'янські землі, гайдамаччину, Першу світову війну, революцію. Широке висвітлення історичних подій, хоча автори надавали їм символічно-узагальненого звучання, потребувало глибокого знання культури українського народу в її багатовіковому розвитку.

Більша частина епізодів картини відбувалася на тлі віковичних пейзажів Звенигори, що наголошувало символічний характер історичних подій. Роль декорацій переважно виконувала природа, реальні форми. Допомога В. Кричевського у виборі натури мала велике значення для майбутнього фільму. Вміння художника відчувати справжню красу природи сприяло тому, що пейзажі «Звенигори» для свого часу стали помітним явищем в українському кіно.

Деякі епізоди фільмувалися в декораціях. Пластичне рішення сцени, в якій ідеться про події Х століття, вирізняється серед інших, що обумовлено внутрішньою структурою сценарію. Легенду про Роксану автори знімали як сон Діда і його онука Павла, тому розмите зображення слов'янсько-варязького епізоду наче плине з минулого. Багатоекспозиційне фільмування надало сцені характеру сновидіння. В. Кричевський детально розробив ескізи декорацій цього епізоду. Заради переконливості зовнішнього вигляду слов'янського села Х століття митець спеціально виготовив дерева.

Крім створення декорацій, пошуку натури, добору реквізиту, В. Кричевський допомагав О. Довженкові в оволодінні кіномовою. Режисер прийшов у кіно, як і художник, у 1926 р. і тільки починав осягати специфіку нового мисте-

цтва. О. Довженко радився з В. Кричевським щодо вибору ракурсу і побудови мізансцен. Відомо, що гостроракурсне фільмування в кадрі з Генералом, який забороняє Дідові шукати скарби, було підказано художником. Композиційне рішення виявилось влучним: завдяки низькому ракурсу – гігантське черево Генерала з точки зору Діда – виник багатозначний екранний образ, де монументальне зображення набуло гротескного звучання.

У 1920-х роках художник працював у картинах сучасної тематики і подій недавнього минулого – часів революції та громадянської війни (фільми «Два дні», «Людина з лісу», «За стіною»), які тогочасна критика відзначила за високий рівень зображального рішення, чому значною мірою сприяла робота В. Кричевського як художника-постановника.

У 1930-х роках кількість фільмів, у яких В. Кричевський обіймав посаду художника-постановника, зменшилася. Причини були як політичного характеру – кардинальна зміна ідеологічних орієнтирів і укорінення тоталітарних моделей у мистецтві, так і галузевого – впровадження звукових технологій і домінування неігрових форм на початку десятиріччя, через що зменшилося виробництво ігрових картин. У цей час В. Кричевський починав працювати в двох екранізаціях – «Повість про те, як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем» за твором М. Гоголя і «Пісня про Свічку» за п'єсою І. Кочерги «Сватання на Гончарівці», виробництво яких було припинено на вимогу кінокерівництва.

Проблеми ідеологічного характеру виникали під час створення картин 1930-х років – «Назар Стодоля», «Кармелюк» і «Сорочинський ярмарок», у яких В. Кричевський продовжував розробляти кінодизайнерську концепцію, апробовану в попередніх роботах, – ретельне відтворення історичного тла. Згідно з тогочасними адміністративними приписами обов'язковим було публічне обговорення кінопроектів на різних стадіях – сценарної заявки, фільмування, виходу в прокат. Українська галузева преса на різних етапах створення визнавала фільми «шкідливими», причиною чого була їх національна тематика і прагнення авторів адекватно відтворити українську ідентичність. Кожна стрічка мала власну прокатну долю. Найбільший інтерес являє історія створення першої української кольорової картини «Сорочинський ярмарок» (1939) за однойменним твором М. Гоголя.

Щодо технологічного боку фільмування автори домагалися живописної організації кольору, вперше застосувавши кольорове освітлення в кадрі та використавши засіб додаткового забарвлення плівки, удосконалювали двокольоровий виражний метод, з яким режисер М. Екк уже працював у російській картині «Груня Корнакова» (1936). Зображальна концепція полягала у відтворенні гоголівської поезії, лірики української природи, українського фольклору в кольорі, що здавалося кінематографістам цікавим творчим завданням.

М. Екк, який до приходу в кінематограф був художником, швидко поро-

зумівся з В. Кричевським. Розробляючи візуальну експлікацію картини, митці орієнтувалися на кольорові рішення народного декоративного мистецтва, зокрема на традиції української вишивки. В оформленні декорацій стрічки «Сорочинський ярмарок» В. Кричевський, знавець українського декоративно-прикладного мистецтва, надавав особливого значення народному орнаментові, який вирізняв як самостійну галузь, незважаючи на те, що орнамент зазвичай живиться в комбінації з іншими «жанрами» декоративного мистецтва.

Використання В. Кричевським в оформленні декорацій поєднання жовтого і блакитного кольорів викликало нарікання поборників «інтернаціоналізму»: через політичні асоціації ці декорації було перероблено.

Натурні кадри теж мали національний характер – фільмування відбувалося в місцях, описаних М. Гоголем. Застосування революційної кольорової технології В. Кричевським та його бездоганне відчуття колориту зробили можливим відображення на екрані української природи в її реальній барвистості. Тогочасна критика більш-менш прихильно оцінила технічні новації картини, проте була непохитною в ідеологічних питаннях – дорікаючи авторам за неадекватне відтворення на екрані духу першоджерела.

«Сорочинський ярмарок» був останнім фільмом, у якому В. Кричевський працював художником-постановником. Незважаючи на нетривалість співробітництва з кінематографістами, митець зробив вагомий внесок у розвиток українського кінодекораторського мистецтва.

Враховуючи специфіку кінематографа, В. Кричевський адаптував у кіно досягнення інших пластичних мистецтв, зокрема театру, архітектури, живопису і графіки. Наприклад, фондусна система, запозичена художником з театральної практики, зберігаючи функціональні можливості – зручність у збиранні й транспортуванні, набула в кіно, завдяки діяльності В. Кричевського, додаткові властивості: «забезпечила створення виразного живописного комплексу, який зливається в одне ціле з усім тим, що заповнює кадр»<sup>9</sup>.

Мислення архітектора допомагало В. Кричевському у створенні об'ємних декорацій і побутових ансамблів. У проектуванні об'єктів художник завжди враховував нюанси фільмування – ракурс, рух камери, що давало можливість цілісного використання всього декораторського комплексу.

В. Кричевський як адепт ідей конструктивізму не обмежувався в кінематографі завданнями функціоналізму: художник послідовно провадив у кіно лінію історичної достовірності середовища, що фільмувалося. Незалежно від характеру кіноматеріалу, з яким він працював, майстер обов'язково стилізував декорації, створюючи екранні образи певних епох. Для історичних постановок В. Кричевський розробляв архітектурні ансамблі різних культурно-історичних стилів. Наприклад, для фільму «Тарас Трясило» художник виготовив ескізи, за якими було збудовано частину польського міста XVII ст., ансамблі будівель Запорозької Січі (зокрема, історичну церкву Покрови) тощо; для кар-

тини «Назар Стодоля» – проекти архітектурних ансамблів XVII ст. (козацька слобода, палац польського пана та ін.). Роботи В. Кричевського до кінофільмів були представлені на виставках – Всеукраїнській (1928), присвяченій 10-річчю Жовтня, і персональній (1941).

Ідеї історичної достовірності була підпорядкована також робота художника з реквізитом. В. Кричевський не тільки ретельно розшукував потрібні предмети інтер'єру, а й власноруч їх виготовляв або проектував. Ю. Яновський у творі «Майстер корабля» описує, як співробітники Одеської кінофабрики за моделями художника налагодили виробництво меблів для фільмів, а також на замовлення і для продажу.

Митець брав участь у створенні концепції костюмів. Як знавець народного українського мистецтва, він допомагав знайти таке рішення костюмів, що найбільш відповідало б етнографічним нюансам і характеру певного персонажа. Так, костюми до фільму «Сорочинський ярмарок» створювалися за музейними зразками, вони поєднували риси загального стилю епохи і окремі деталі, що характеризували власника костюма. Крім того, костюми органічно вписувалися у загальний пластичний образ картини.

Узагальнено-стилізовані декорації побутово-етнографічного характеру, точно підібраний реквізит, детально пророблені костюми – все це обов'язкові компоненти індивідуального дизайнерського стилю В. Кричевського, який виявився і сформувався в українських фільмах 1920-х–1930-х років. На жаль, робота митця в кінематографі не була належно оцінена сучасниками через ідеологічні вади. Проте сьогодні можна з упевненістю стверджувати, що В. Кричевський був одним із засновників вітчизняного декораторського мистецтва. Художник встиг передати свій досвід і знання працівникам Одеської кіностудії, підготувавши молодих фахівців. Напряму, заданий митцем, продовжили його послідовники.

---

<sup>1</sup> Павловський В. Василь Кричевський / В. Павловський. – Нью-Йорк, 1974. – С. 175.

<sup>2</sup> Пам'ятник Шевченкові // Кіно. – 1926. – № 5. – С. 2.

<sup>3</sup> Кричевський В. Про роботу над фільмом «Тарас Шевченко» / В. Кричевський // Кіно. – 1926. – № 12. – С. 13.

<sup>4</sup> Там само. – С. 15.

<sup>5</sup> Грідасов П. Як шкодили націоналісти в українському кіно / П. Грідасов // Радянське кіно. – 1937. – № 6. – С. 13.

<sup>6</sup> «Тарас Трясило» // Кіно. – 1927. – № 1. – С. 3.

<sup>7</sup> Павловський В. Цит. тв. – С. 178.

<sup>8</sup> Бажан М. Легенди та історія / М. Бажан // Кіно. – 1927. – № 21–22. – С. 3.

<sup>9</sup> Шимон О. Сторінки історії кіно на Україні // О. Шимон. – К., 1964. – С. 146.

## **ДОВЖЕНКО І КРИЧЕВСЬКІ – ТВОРЧА СПІВДРУЖНІСТЬ**

*У статті розглянута творча робота відомих художників, батька – Василя Григоровича та сина – Василя Васильовича Кричевських у кіно, їх мистецький смак, ерудиція та винахідливість.*

**Ключові слова:** *малювання, земля, голосіївський край.*

*В статье рассмотрена творческая работа известных художников, отца – Василия Григорьевича и сына Василия Васильевича Кричевских в кино, их художественный вкус, эрудиция и изобретательность.*

**Ключевые слова:** *рисование, земля, голосеевский край.*

*In the article creative work of the known artists of father and son Krichevskikh is examined in the cinema, them artistic taste, erudition and ingenuity.*

**Key-words:** *drawing, earth, golosiivskiy edge.*

Важливість участі художника в створенні екранного твору виявилася з перших років існування кінематографа. Найкращий доказ тому – творчість Ж. Мельєса, який творив казковий фільм своїх феєрій в ательє в Монреї.

Користуючись набутками театрального досвіду, художники кіно дуже скоро почали відчувати специфічні вимоги, що їх ставило перед ними нове мистецтво. На зміну театральним «задникам» і кулісам, де часто малювали вогонь у каміні й тіні на стінах, з'являються об'ємні декорації, які вписуються в реальні пейзажі, будуються макети, котрі завдяки комбінованим зйомкам справляють враження грандіозних споруд. Найкращі фільми Д. Гріффіта, «Народження нації», «Нетерпимість», своїм успіхом завдячують і зусиллям художників-декораторів.

Таємничий і містичний світ німецьких експресіоністських фільмів теж було створено завдяки зусиллям митців пензля. Особливо значний їх внесок – у фільмі Р. Віне «Кабінет доктора Калігарі», де «світ очами безумця» було відтворено групою художників-експресіоністів: Германом Вармом, Вальтером Рерігом, Вальтером Райманом. Не менш знаменитими, але позбавленими висо-

кої міри умовності, притаманної манері згаданих художників, були декорації, виконані під керівництвом художника-архітектора Отто Гунте, в постановочних фільмах Ф. Ланга «Нібелунги» і «Метрополіс». Слід звернути увагу і на комбіновані зйомки в «Метрополісі», оригінальну методику яких запропонував Е. Шюфтан. Завдяки цьому методові макети хмарочосів набули надзвичайної реалістичності.

На високому рівні була творчість художників-декораторів і в кінематографі Російської імперії. По-перше, видатний режисер Е. Бауер сам був талановитим художником-декоратором, під його керівництвом прийшов у кінематограф спочатку як художник-оформлювач Л. Кулешов. Однією з помітних постатей був В. Баллюзек, який оформлював такі фільми, як «Пікова Дама», «Отець Сергій» Я. Протазанова. Працюючи на студіях ВУФКУ в 1920-х рр., він суміщав роботу художника і режисера (скажімо, фільм «Гамбург» (1926 р.)). Варто назвати імена інших художників, що в 20-х рр. працювали на Одеській кінофабриці, а саме: Г. Байзенгерца, І. Шпінеля, О. Юткіна та інших. Тобто на кінофабриці, яку очолював тоді П. Нечеса, панувала творча атмосфера, що привертала яскраві творчі індивідуальності.

У той період в Одесі працюють як митці старшого покоління, такі як Чардинін, так і ті, хто тільки починає свій шлях у кіно. Зокрема, у 1926 р. на кінофабрику приходить О. Довженко. Василь Кричевський, відомий художник-архітектор, автор таких проектів, як оформлення Полтавського губернського земства, Народного дому в Лохвиці, музею-заповідника «Могила Т. Шевченка» в Каневі, автор проектів будинків у Києві і театральний художник у Київському театрі М. Садовського та ін., професор Київського художнього інституту, тобто людина, яка склалась як професіонал, зважається у солідному віці (йому вже п'ятдесят) в середині 20-х рр. прийти в кіно і розпочати там активну творчу роботу.

Він працює над складними історичними декораціями у фільмі П. Чардиніна «Тарас Шевченко» (1926 р.) демонструючи глибокі і всебічні знання історії та етнографії. З такою ж величезною відповідальністю поставився художник до історичного матеріалу в наступному фільмі – «Тарас Трясило» (1927 р.). Збереглися ескізи декорацій «Гетьманські палати», з них видно, наскільки їх автор відходить від театральності, розуміючи, що в цьому просторі будуть не лише діяти актори, а й рухатиметься кінокамера.

Мабуть, найсерйознішим випробуванням для Кричевського і разом з тим новими можливостями творчого саморозкриття став фільм О. Довженка «Звенигора». Це була щаслива зустріч, яка принципово вплинула не лише на зображальне рішення фільму, а й взагалі на естетику картини в цілому.

Річ у тім, що «Звенигору» знімав один з найпрофесійніших операторів Борис Завелєв. Він розпочав свою роботу ще на студії Ханжонкова в 1915 р., працював з Е. Бауером і П. Чардиніним. До речі, саме він зняв фільм «Пісня



переможного коханця», в якому зійшла зірка Віри Холодної. З початку 20-х років працював на студіях ВУФКУ в Ялті й Одесі, де знімав такі успішні фільми, як «Остання ставка містера Енніока», «Хазяїн Чорних скель», «Отаман Хміль» та інші. В Одесі він співпрацював з Кричевським у згаданих фільмах П. Чардиніна.

Але цей блискучий фахівець не міг зрозуміти, навіщо молодому режисерові знадобилось понад сто метрів плівки безлюдного лісу, який треба було зняти з 20-метрової висоти. Як оператор, Завелев звик виконувати розпорядження режисера і з обов'язками своїми справлявся.

Зате справжнього однодумця Довженко знайшов у особі художника Василя Кричевського. Тут особливо варто акцентувати такий момент, як спільний пошук режисером і художником місць для натурних зйомок. Для Довженка це була річ принципова і відповідальна. Тому гостре і точне око майстра йому було надзвичайно корисне.

Пошук розпочався з рідної довженківської Чернігівщини. Але сам режисер зрештою дійшов висновку, що пейзажі Полісся не типові для України. Поки тривали пошуки, зйомки розпочали в Китаєві, під Києвом. Тут, у голосіївських лісах, було відзнято кадри з вершниками, що неначе пропливають у морі туману, а в лісі – зі шляхтичами, що, як груші, «гупали» з дерев.

Та того головного місця, яке б давало уявлення про Україну та її природу, оспівану в піснях, так і не знаходили. Режисер і художник зосередили свій пошук на гоголівському краї, на Полтавщині, і там, нарешті, недалеко від Сорочинців, знайшли «зачакловане місце». Це було село Яреськи на березі річки Псел, якому судилося стати доленосним для великого режисера. Довженка і Кричевського зачарували не лише краєвиди. В особі мешканців села, митець знайшов вдячну аудиторію, що слухала його і активно включалась у знімальний процес.

Місцеві селяни були не лише талановитими учасниками масовки, а й добрими порадиниками. Бесіду з одним із селян, старим Костем Корсуном наводить дослідник творчості митця Олександр Мар'ямов: «І Костя Корсун, спираючись на посох, підійшов до режисера: – Ви мені вибачте, Петровичу, якщо не так скажу, – розпочав він. – А тільки зі зйомки цього виду, або, як ви кажете, пейзажу, нічого не вийде, якщо ви сюди прийдете вранці, адже це ввечері тут кожне деревце як на долоні і так тихо кругом і славно, що аж завмираєш від такої краси. А вранці прийдеш, сонце світить, все світлом залито рівнесько, і вся ця краса як пропала»<sup>1</sup>. Режисер не міг не оцінити гостроти точки зору простого селянина, який, не вмючи фотографувати, не знаючи навіть азів у законах світла і тіні, мав від народження талант справжнього художника»<sup>2</sup>.

Справді, Яреськи, так чудесно знайдені разом з Кричевським стали для митця свого роду «землею обітованою», бо саме тут він зніматиме «Землю», один з незаперечних шедеврів світового кіно. Поруч з Довженком був оператор-од-

нодумець Данило Демуцький, який по праву поділив з режисером всесвітній успіх фільму. Художником на цій картині був теж Василь Кричевський, молодий випускник Київського художнього інституту, син славетного художника. Він брав участь у створенні знаменитих «натюрмортів» з плодами землі під рясним дощем, він знаходив нові риси в пейзажах (поле соняшників, нива, по якій «ходять хвилі» зрілого колосу – все те, що було так блискуче зафільмовано оператором Демуцьким.

А Кричевський-старший продовжував працювати в кіно з іншими режисерами, зокрема з А. Кордюмом у фільмі «Вітер з порогів» з великим Миколою Садовським у ролі старого лоцмана. Сам візуальний матеріал фільму – дніпровські пороги, грізна велич пейзажів – розкривав нові можливості перед художником.

В. Г. Кричевський продовжував працю в кіно протягом 1930-х років. Головне, на що хочеться звернути увагу, – це його налаштованість на новизну, експеримент. Адже саме він стає художником першого українського кольорового фільму «Сорочинський ярмарок» (1939 р., реж. М. Екк). Йому вдається відтворити саме гоголівську колористичну гаму, що буяє всіма барвами веселки, із яскравою домінантою – червоною свиткою.

Високу оцінку його праці в кіно дали історики кіномистецтва. Відомий дослідник українського кіно німого періоду О. Шимон справедливо зауважує: «Чи можна... говорити про "Звенигору" Довженка без того, щоб не сказати про чудову роботу художника-архітектора В. Кричевського, який застосував нову для свого часу методику декоративного оформлення фільму і сміливо відійшов від загальноприйнятих канонів та усталених уже зразків? Його збірні, легко трансформовані і недорогі декоративні конструкції здобули високу оцінку спеціалістів – і не тільки за те, що були прості і зручні в експлуатації, але й за те, що вони, зрештою, цілком забезпечили створення виразного художньо-живописного комплексу, який зливається в одне ціле з усім тим, що заповнює кадр»<sup>3</sup>.

Звернув увагу на художнє оформлення «Звенигори» один з провідних українських кінознавців, професор І. Корнієнко, зауваживши, що «воно було надзвичайно майстерним. Майже графічно чітко і яскраво зроблені реалістичні декорації цього фільму вдало і логічно підкреслювали характер зображуваних історичних подій»<sup>4</sup>.

Ми навели думки істориків, які розглядали події з дистанції часу. Не менш цікавими і корисними можуть бути свідчення сучасників. Один з них – відомий письменник Юрій Яновський, який у другій половині 20-х рр. був головним редактором Одеської кінофабрики. Її бурхливе життя він описав у романі «Майстер корабля». Прототипом поважного професора і був Василь Григорович Кричевський. На сторінках роману з'являється людина, яка всіх приваблює своєю ерудицією і мистецьким обдаруванням. Оточення зацікавлено слухає, як треба вибирати деревину для побудови корабля або які зви-



чаї мають буддисти в Китаї. Навіть пустотлива балерина Тайях замовляє, коли Професор обдумує план побудови корабля для майбутнього фільму режисера Сева, в якому упізнається Довженко.

Справді, В. Кричевський як художник доклав величезних зусиль у будівництва «корабля» українського кіно. Його внесок у вітчизняний кінематограф незаперечний і вимагає подальших ретельних досліджень.

---

<sup>1</sup> Марьямов А. Довженко / А. Марьямов. – М. : Молодая гвардия, 1968. – С. 135.

<sup>2</sup> Там само. – С. 135.

<sup>3</sup> Шимон О. Сторінки з історії кіно на Україні / О. Шимон. – К. : Мистецтво, 1964. – С. 146.

<sup>4</sup> Корнієнко І. С. Українське радянське кіномистецтво (1917–1929) І. С. Корнієнко. – К. : Мистецтво, 1954. – С. 88.

## ФІЛЬМИ І ДОЛЯ ІВАНА КАВАЛЕРІДЗЕ

*Неповторна художня манера Івана Кавалерідзе аналізується, передовсім, на прикладі його історичних фільмів 1930-х років: «Злива», «Перекоп», «Штурмові ночі», «Коліївщина», «Прометей». Просліджується згубний вплив тоталітарної системи СРСР на можливий розвиток цього самобутнього напрямку.*

**Ключові слова:** Іван Кавалерідзе, історичний фільм, узагальнено-метафоричний стиль.

*Неповторимая художественная манера Ивана Кавалеридзе анализируется, прежде всего, на примере его исторических фильмов 1930-х годов: «Ливень», «Перекоп», «Штурмовые ночи», «Колывищина», «Прометей». Прослеживается пагубное влияние тоталитарной системы СССР на возможное развитие этого самобытного направления.*

**Ключевые слова:** Иван Кавалеридзе, исторический фильм, обобщенно-метафорический стиль.

*A unique artistic manner of Ivan Kavaleridze is viewed first of all by the example of his historical films of the 1930s «Downpour», «Perekop», «Assault nights», «Koliyivshchyna», «Prometheus». It is traced a pernicious influence of the totalitarian system of the USSR on the possible development of this distinctive trend.*

**Key-words:** Ivan Kavaleridze's historical film, generalized-metaphorical style.

Видатний український скульптор, кінорежисер, драматург І. П. Кавалерідзе (1887–1978) роботу в кіно розпочав 1912 року як художник-гример і оформлювач. Це була співпраця із кінофірмою «Тіман і Рейнгардт». Зокрема, Кавалерідзе виконав грим для актора В. Шатерникова, який грав Л. Толстого у фільмі «Відхід великого старця» (1912, реж. Я. Протазанов). Однак тоді робота у кіно була для Івана Петровича другорядною. В період 1911–1927 він досягає визначних успіхів у скульптурі. За його проектами встановлюються пам'ятники княгині Ользі, Тарасові Шевченку, Григорію Сковороді, Артемові.

Однак десятиліття творчої свободи після жовтневих подій 1917 року минає. З'являються відомі постанови Сталіна і Кагановича. Нові проекти Кавалерідзе

(зокрема, меморіалу Т. Шевченкові для Канева) не знаходять підтримки. Тоді він приходив у кіно як сценарист та режисер.

Основний фах Кавалерідзе – скульптура, звісно, виявився у його першому фільмі «Злива» (1928, Одеська кінофабрика)<sup>1</sup>. Інша назва картини була більш промовистою: «Офорти до історії Гайдамаччини». Як тоді водилося, фільм був німим. На превеликий жаль, фільм не зберігся і до нас не дійшов.

За розповідями очевидців, це була спроба поєднати скульптуру з кіно. Фільм складався із статичних композицій<sup>2</sup>. Замисел художника був грандіозний – розповідь про історію України за останні 200 років, а форма – дивовижно незвичайна.

Весь фільм було відзнято у павільйоні, одна скульптурна група змінювала наступну. Певно, і титрів не було. У кіно це був якісно новий узагальнено-метафоричний підхід, з'ява абсолютно нової фігури, яскравий приклад того, що нині називають авторським кіно. Обличчя багатіїв, царя, його придворних були ніби з мармуру, пофарбовані у білий колір, а лиця селян чорні, як земля.

Чеський дослідник Лінгарт бачив «Зливу» у 1960-ті роки у Чехословаччині, згадує про неї у своїй книжці<sup>3</sup>.

Незвичність картини викликала різні її оцінки. Було й немало критики. Наступні два фільми Кавалерідзе («Перекоп», 1930, «Штурмові ночі», 1931, обидва на Одеській кінофабриці) також були німими, в них також була історія, але найближча: Перша світова та громадянська війни, соціалістичне будівництво. В них зникла скульптура, однак залишився притаманний майстрові узагальнено-метафоричний підхід до зображуваних подій.

Прикро, що до нас не дійшла «Злива», прикро, що дійшов «обрізаний» на 30 хвилин «Перекоп», адже фільм тривав 74 хвилини, нині ж маємо лише 44 хвилини, та й то за підтримки архіву із Белих Столбов. Отже, повною мірою оцінити фільм сучасному дослідникові не до снаги. Все ж відзначимо, що жанр кіноепопеї дав можливість досягти глибокої, змістовної насиченості. У «Перекопі» вбачаємо всі ознаки романтичного твору. Конфлікт розв'язується у жорстоких класових зіткненнях, а не в долях окремих персонажів<sup>4</sup>.

...Селянин-бідняк намагається прилаштувати до сохи ніж замість відсутнього лемеша. Сумно дивляться на неоране поле селянки. Не працює завод, але приходять робітники і запускають його. Відновлюються шахти, рухаються вагонетки із вугіллям, запускаються станки. А ось вже й селянин запрягає коня в плуг, засіває поле. З ненавистю дивляться на нього куркулі, зрештою вбивають. Наступають білогвардійці. До бою стають робітники, рухаються броньовики. Зупинився завод. Охололи домни. Немає палива. Білі засіли в Криму, відрізали Перекоп. Могутнім ударом Червона армія вибиває інтервентів з Перекопу. Таким був перебіг подій у фільмі.

У картині «Штурмові ночі» на широкому тлі зведення двох промислових гігантів першої п'ятирічки (Дніпровської ГЕС та Харківського тракторного

заводу) розгортає Кавалерідзе історію зламу у свідомості селянина Степана (С. Шкурат), який прийшов працювати на будівництво<sup>5</sup>.

...Триває будівництво нового міста. Радіють посталам: чоловік – мотузьяним, жінка – личаковим. Тракторобуд. Несуть цеглу робітники. Життя пересаджується на колеса. Мітинг. Збори. Не хоче ставати до роботи дядько Степан, середняк. Агітує робітник: «Шість хвилин – і трактор». Не вірить Степан: «Вилами по воді писане». Соромить Степана дочка. Потужні крани. Постає Дніпрельстан. Широкий Дніпро, буруни на воді. В роздумах Степан: «Не піду». Коні. Люди на возах. Тече підкорена вода. «Ой, Дніпре мій, Дніпре, широкий та дужий». Грає на гармонії гультай: «Що я бачу?» Радяться бригадири й інженери. А місто росте. Степан прийшов-таки підробити. Однак сезонники, черга. Сів Степан, їсть сало. Решта дивується: «Такими шматками людина сало їсть!» Адже у їдальні лише вінегрет по 12 копійок. І знову до роботи. За кордоном безробіття, протести. Шпальти газет із останніми новинами. В СРСР – демонстрація з прапорами. Дихають як один. Військовий парад у Москві. Люди. Кіннота. Машини. Броньовики. Працює екскаватор. Степан сперечається із сезонником. Ентузіазм будівельників. Степан вертає додому. Тут у нього своя робота. Ідуть трамваї великим містом. Широкі вулиці. Великі будинки. Степан вдома. Лежить, палить. Працюють по коліна у воді робітники, несуть колоди. Хазяйнує вдома Степан. Агітує дочка: «Колгоспи йдуть на допомогу – штурмові ночі, а ви?!» Думає Степан. Люди із прапорами йдуть на будівництво. Багато людей. Одягнувся Степан. Зло вишкірив зуби куркуль. Відштовхнув його Степан і пішов до будівельників: «Прийміть».

Навіть з короткого викладу змісту картини помітно нове для Кавалерідзе поєднання розлогого показу історичних подій із долею конкретної людини. Один з найкращих українських операторів Микола Топчій блискуче зняв панораму Дніпрогесу, чудові українські краєвиди, створив низьку прекрасних психологічних портретів персонажів картини.

Наступний фільм «Коліївщина» (1933, Одеська кінофабрика) – вже звуковий, і досі відносять до найпомітніших історичних творів українського кіно. Це був перший фільм із задуманої Кавалерідзе трилогії, що мала охоплювати події із кінця XVIII століття до перших десятиліть XX століття. Другою частиною став «Прометей» (1935, Київська кіностудія), третя частина «Дніпро» (після погрому «Прометея») не була поставлена.

Фільм «Коліївщина» відобразив одну з визначних подій визвольного руху в Україні: повстання коліїв (так називали селян-кріпаків, ремісників, рибалок) у 1767–1768 роках проти польської шляхти та місцевих гнобителів.

... Герой фільму Семен Неживий (О. Сердюк) після довгих поневірянь повертається до рідного села, де на нього чекає горе: його батька замучив до смерті пан Сірко. В інших хатах Семен бачить велику бідність та голод. Ненависть та гнів охоплюють його. Він вбиває одного з катів свого батька –

панського економа – і полишає рідні місця. По всій Україні Семен закликає трудовий люд до повстання. Іде кара. Гинуть пани. Однак російське військо під орудою генерала Кречетникова жорстоко придушує повстання.

Драматургія «Коліївщини» багатопланова, вона розвивається за рахунок складного переплетення кількох сюжетних ліній. Кавалерідзе майстерно поєднує у складному контрапункті музичні образи, слово, зображення<sup>6</sup>. Якби не численні переробки на вимогу цензорів, фільм міг би стати першим звуковим фільмом в СРСР. Кавалерідзе вперше у кіно змалював Україну – Україною. «Коліївщина» – справді національний твір. Це – героїко-романтичний образ України. Саме національне мислення, національна кіномова визначає цінність «Коліївщини». Саме у цьому фільмі Кавалерідзе тісно змикається із Т. Г. Шевченком<sup>7</sup>.

Переломним у кінотворчості митця став його фільм «Прометей» (1935). Схвально зустрінутий на Всесоюзному кінофестивалі, зрештою він, за вказівкою Сталіна, був підданий різкій несправедливій критиці у газеті «Правда» в редакційній статті «Грубая схема вместо исторической правды»<sup>8</sup>.

Як і в попередніх фільмах, сценарій «Прометей» Кавалерідзе написав сам. Не прагнучи дотримуватися хронологічних рамок, він склав досить оригінальний сюжет, у якому були використані мотиви поеми Т. Г. Шевченка «Кавказ»<sup>9</sup>.

...Головний герой фільму Івась (І. Твердохліб) мріє одружитися з Катериною (П. Нятко), однак пан Свічка (О. Сердюк) віддає його у солдати, а Катерину бере до себе у служниці. Іде з нею до Москви.

Івась прибуває до Пітера, де знайомиться із Гавриловим (Д. Антонович). Свічка дарує Катю купцеві Жукову, а той передає її до будинку розпусти, у якому хазайнує Настасія Макарівна (Н. Ужвій), хитра й спритна управителька. Жуков, який шукає нові засоби збагачення, мріє про шлях до Персії, про маслини та рис. Спокушена ним свого часу Дунька (В. Чистякова), – тепер одна з дівчат Настасії, влаштовує Жукову сцену обурення та непокори.

А ось зійшлися у бою чеченці з царським військом і перемогли його. Попливли по ріці солдатські шапки, захиталися на хвилях ківери, закружляли каски.

До княжни Дадіані (Чута Еріставі-Жгенті) прийшли горці. В неї Жуков та Свічка. Знову бій. Знову побоїще. Ходить між полеглими Жуков, мацає одержу й чоботи, прицінюється до можливого товару.

Івась оплакує вбитих. Гаврилов агітує проти царя. Приходять мирні чеченці. Івась бере на руки дитину, грається з нею.

Після блукань Івась та Гаврилов знаходять свій полк. Гаврилов розказує солдатам легенду про Прометей, викриває царську політику. За наказом Свічки всі солдати б'ють Гаврилова по обличчю, лише Івась не може. Полонених чеченців везе Жуков Волгою до Нижнього Новгороду на ярмарку. Гуляння по ярмарку. У кареті їде Жуков. Всі йому кланяються, скидають шапки. У закладі

Настасії танцює Дунька. Непокірного полоненого грузина вбиває шашкою офіцер. Сидоренко (Г. Юра) знаходить Івася, а той зустрічає Катю. Однак розмова в них не складається.

Священик проводить молебень у закладі Настасії. Дунька страждає у своїй кімнаті. Її кличе Настасія, однак вона не виходить, співає і грає на гітарі.

Взято Гуніб. Шаміля розбито. Переможці повертаються додому. Свічка відзначає річницю шлюбу із княжною Оленою Костянтинівною. Міцно узявшись за руки, спина до спини, танцюють чеченці. Їх прагнення до волі не зламає. Повертається додому Івась. Разом з іншими селянами прийшов до Свічки віддати борг за Гаврилова. Бунт у панському маєтку. Переляканого Сидоренка забирає у свою карету Жуков. Селяни збираються у похід проти панів. «Вже займається зоря свободи», – каже Івась.

Тоді, у 1930-ті роки партія взялася повчати митців, як слід відображати історичні події. Негативну роль зіграло імперське мислення тов. Сталіна і його оточення. Фільм був не просто покритикований як невдача. Кавалерідзе було заборонено ставити історичні картини, працювати із молоддю. Стаття «Груба схема» обговорювалася на Київській кіностудії чотири дні поспіль<sup>10</sup>.

Таким чином, як справедливо зазначає О. С. Мусієнко, «було обрубано одну з найплодочіших гілок українського національного кінематографа. Повернення “Прометея” в контекст українського кіно 1930-х років рішуче змінює мистецький пейзаж не тільки кінематографа того періоду, а й вітчизняного кіно в цілому»<sup>11</sup>.

Не маючи надалі можливості виявляти у кіно свою непересічну самобутність, свій погляд на історію України, І. Кавалерідзе створює на Київській кіностудії перші українські кіноопери «Наталка Полтавка» (1936) та «Запорожець за Дунаєм» (1937), які задоволення Кавалерідзе не принесли<sup>12</sup>.

Доволі нейтральні класичні сюжети, здається не мали ніякої небезпеки. Ці фільми й досі демонструє українське телебачення (до речі, «Коліївщину» і «Прометея» також).

У них грали та співали (хто у кадрі, хто поза ним) видатні наші артисти М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинський, С. Шкурат, Г. Манько, А. Левицька, Г. Юра, І. Козловський, Л. Сердюк ...

Напередодні війни стали з'являтися так звані «оборонні» фільми, герої яких напрочуд легко й швидко перемагали можливого ворога, скачучи на конях та розмахуючи шабельками<sup>13</sup>. У таке «мистецтво» потрапив, звичайно, не за власною волею, й І. Кавалерідзе. Йому довелося поставити на Київській кіностудії фільм за сценарієм Вадима Охріменка «Стожари» (1939) із вельми мало реальним, ба, як на сьогоднішній погляд, фантастичним сюжетом.

Колгоспний конюх Кіндрат Стожар дізнається, що його старший син Максим, прикордонник на Далекому Сході, загинув у сутичці із порушниками кордону. Все село намагається втішити батьків героя. Співчуття надходять із

усіх куточків Країни Рад. Молодший син Стожарів тракторист Андрій вирішує зайняти на кордоні місце загиблого брата. Порадившись із парторгом, він надсилає телеграму-прохання про це товаришеві Ворошилову до Москви. Між тим його батько, не знаючи про наміри Андрія, соромить його за нерішучість. Так само чинить і його наречена Катерина. Аж ось розв'язка: московське радіо повідомляє про патріотичний порив українського колгоспника. Наступає апофеоз. Всім селом із піснями й гармонями проводжають Андрія до армії, даючи наказ бути гідним наступником слави брата.

Нещодавно випала нагода побачити цей прихований фільм на каналі КРТ (у квітні 2010 року). Він залишається свідченням тогочасної внутрішньої політики СРСР, її «ура-патріотичних» тенденцій.

Наступний свій фільм Кавалерідзе поставив на Київській кіностудії імені О. Довженка лише за двадцять років. У 1959-му з'явився «Григорій Сковорода». Чому так сталося? Причин багато. По-перше, була війна, яка заскочила митця разом із знімальною групою фільму «Олекса Довбуш» у Закарпатті. Німецькі війська швидко просувалися на схід, отже кіношникам довелося повертатися манівцями та ночами до Києва, куди Кавалерідзе потрапив лише восени 1941 року. Два наступні роки перебував в окупації, виживав як усі, допомагав колегам<sup>14</sup>.

По війні в нього відібрали квартиру, що була йому надана як штатному працівникові Київської кіностудії, жив по чужих квартирах та кутках, продовжував займатися скульптурою і мріяв про кіно.

І коли така можливість виникла, Кавалерідзе узявся відтворити на екрані образ одного з головних героїв своєї творчості – поета й філософа Г. С. Сковороду. У фільмі було чимало подій і персонажів.

У палаці імператриці Єлизавети в Санкт-Петербурзі молодий Сковорода користується увагою та прихильністю. Він розумний, гарно співає. Однак він не бажає робити кар'єру при дворі. Його хвилює доля народу. Тому Григорій полишає столицю й іде до України. По дорозі він зустрічає свого земляка Сагуру, від якого дізнається, що його кохана дівчина Параска Задорожня стала дружиною Сагури. Ледве витримує цю лиху звістку Сковорода і повертається до академії у Київ.

Тим часом поміщик Томара обманом відбирає землю й худобу в Сагури. Знайти захисту від пана той не в змозі. Розчарований Григорій полишає академію, прощається з Параскою й Сагурою і йде по світах. Томара ж зовсім нахабніс. Він продає Параску іншому панові і ув'язнює Сагуру.

Пробувши кілька років у Європі, освоївши мови та науки, Сковорода повертається в Україну, стає хатнім вчителем сина Томари Василя. Пропозицію церкви служити їй Григорій відкидає.

Розшукуючи Параску, Сковорода знаходить прикутого до ланцюга Сагуру і звільняє його, за що Томара виганяє його з дому. Сковорода мандрує Україною,



розкажує людям легенду про Прометея, свої поезії. З Петербурга повертається Василь Томара, мріючи про спілкування із Сковородою. Його батько змушений знову запросити Григорія до себе. Не без участі старого Томари помирає нещасна Параска.

Піднімається хвиля народного гніву. Сагура пристає до повстанців. До них же іде й Василь. Однак з повстанцями жорстоко розправляється генерал Кречетников.

Сковорода відмовляється від пропозиції цариці Катерини переїхати до Петербурга.

Ця картина створювалася в установленому тоді жанрі історико-біографічного фільму, який мав певні обмеження та рамки. Розповідь про історичну особу вичерпувалася певною схемою, без урахування індивідуальності героя. Ця соцреалістична тенденція згубно позначилася і на стрічці Кавалерідзе, на загальній інтерпретації образу філософа, з якого радянські ідеологи ліпили боготворця, що не відповідало історичній правді.

До того ж, тонка психологічна побудова характеру персонажів не була найсильнішою рисою Кавалерідзе. Виконавець ролі Г. Сковороди Олександр Гай розказував: «Іван Петрович, поглядаючи на мене, говорив: “Так, добре, оцю складочку одержи сюди, а оцю в інший бік”. Він був скульптор. Акторові мало допомагав»<sup>15</sup>.

Останнім кінотвором Кавалерідзе став фільм «Повія» за романом Панаса Мирного (1961, Київська кіностудія ім. О. П. Довженка).

Син сільського багатія Федір Супруненко любить бідну дівчину Христину (Л. Гурченко), та це не до вподоби його батькові. Тому він обманом відправляє Христю до міста до свого приятеля купця Загнибіди, котрий швидко починає залицятися до дівчини. З'ясовуючи стосунки з дружиною, Загнибіда вбиває її. Побоюючись викриття, він щедро обдаровує Христю і відправляє її додому, де поліція арештовує її, але згодом відпускає.

Христя знову опиняється у місті, тепер у будинку Рубцових. Їх гість чиновник Проценко став першим коханням Христі. Однак він виявився підлою та низькою людиною. До того ж хазяйка, дізнавшись про зв'язок своєї наймички із паничем, виганяє її на вулицю. За порадою своєї подруги Марини Христя стає танцівницею в ресторані, та ненадовго.

Не приносить їй щастя й перебування у маєтку земського діяча Колесника. Як жебрачка, в лахмітті, повертається Христя до рідного села. Ніч, зима, заметіль. Її хату давно вже зайняв пан Супруненко. Нещасна жінка просить впустити її, але Супруненко просто гасить вогник лампи, не відчиняючи дверей, прирікаючи Христю на загибель.

Хоча добротний реалізм, побутовізм роману і заважали сутності Кавалерідзе, що відрізнялася від інших, та в окремих проявах «Повія» була явищем в українському кіно бажаним. Аби не численні перепони на шляху режисера, кар-



тина була би ще значущішою, а може й видатною. Та і в цьому з'явленні «“Повія” була досягненням українського кіномистецтва»<sup>16</sup>.

Після створення «Повії» Іван Кавалерідзе прожив ще 17 років, до останку працюючи в скульптурі і драматургії, однак фільмів більше не поставив.

Проте його самобутній творчий доробок – передовсім, «Перекоп», «Штурмові ночі», «Коліївщина», «Прометей» – залишився в історії українського кіно.

---

<sup>1</sup> Синько Олександра. Осяяні веселкою / Олександра Синько. – К. : ABDI, 2005. – С. 150.

<sup>2</sup> Зінич С. Капельгородська Н. Іван Кавалерідзе / С. Зінич, Н. Капельгородська. – К. : Мистецтво, 1971. – С. 48–53.

<sup>3</sup> L. Linhart. I. Kavalieridze a tri obdoli jeho filmove tvorby. – Praha, 1962.

<sup>4</sup> Зінич С. Капельгородська Н. Іван Кавалерідзе / С. Зінич, Н. Капельгородська. – К. : Мистецтво, 1971. – 184 с.

<sup>5</sup> Шлапак Ю. На екрані – «Штурмові ночі» / Юрій Шлапак // Демократична Україна. – 2001. – 8 травня.

<sup>6</sup> Зінич С. Капельгородська Н. Іван Кавалерідзе / С. Зінич, Н. Капельгородська. – К. : Мистецтво, 1971. – С. 96.

<sup>7</sup> Капельгородська Н. Окупація у творчій біографії митця / Н. Капельгородська // Мистецькі обрії. – Вип. 8–9. – 2006. – С. 170.

<sup>8</sup> Медведєв Т., Донец Л. Іван Кавалерідзе / Т. Медведєв, Л. Донец. У зб. «20 режисерських біографій». – М. : Искусство, 1971. – С. 136–153.

<sup>9</sup> Шлапак Ю. Побиття «Прометєя» / Ю. Шлапак // Кіно-Театр. – 2004. – № 4. – С. 23–24.

<sup>10</sup> Іван Кавалерідзе. До 50-річчя кіностудії ім. О. П. Довженка // Українська культура. – 2000. – № 9–10.

<sup>11</sup> Мусієнко О. Українське кіно: тексти і контекст / Оксана Мусієнко. – Вінниця : Глобус-Прес, 2009. – 416 с.

<sup>12</sup> Синько Олександра. Осяяні веселкою / Олександра Синько. – К. : ABDI, 2005.

<sup>13</sup> Синько Р. На зламах епох. І. Кавалерідзе й оточення / Ростислав Синько. – К. : ABDI, 2002. – С. 230.

<sup>14</sup> Капельгородська Н. Окупація у творчій біографії митця / Н. Капельгородська // Мистецькі обрії. – Вип. 8–9. – 2006. – С. 397–400.

<sup>15</sup> Капельгородська Н. М. Іван Кавалерідзе: життя і творчість / Н. М. Капельгородська, О. Р. Синько, Г. Я. Склєренко, Л. І. Барабан, Ю. Д. Шлапак. – К. : «Кий», 2007. – 337 с.

<sup>16</sup> Ілляшенко В. Історія українського кіномистецтва / Василь Ілляшенко. – К. : «ВІК», 2004. – С. 192.

## ПЕРЕДІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ ОДЕСЬКОЇ КІНОФАБРИКИ ВУФКУ

*У статті розглянуто історичний досвід функціонування приватних кінофірм, які в радянський час заклали міцну основу для будівництва в Одесі першої державної кінофабрики ВУФКУ.*

**Ключові слова:** Одеса, سینематограф, прокатна контора, кіноательє «Мирограф», торговельний дім «К. П. Борисов і К<sup>о</sup>», кінофабрика «Т/Д Харитонов», приватний підприсмець.

*В статье рассмотрен исторический опыт функционирования частных кинофирм, которые в советское время заложили прочную основу для строительства в Одессе первой государственной кинофабрики ВУФКУ.*

**Ключевые слова:** Одесса, سینематограф, прокатная контора, киноательє «Мирограф», торговый дом «К. П. Борисов и К<sup>о</sup>», кинофабрика «Т/Д Харитонов», частный предприниматель.

*The article considers the historical experience of function private film companies, which in Soviet time lay firm basis for development in Odessa the first state film factory VUFKU.*

**Key-words:** Odessa, cinematograph, distribution office, film studio «Mirograph», firm «К. P. Borisov and C<sup>o</sup>», film factory «T/D Kharitonov», businessman.

Через поверхневе та одностороннє ставлення радянської влади до проблем історії дореволюційного кінематографа багато приватних кінофірм опинилися за лаштунками основних етапів розвитку української кінематографічної справи.

Однак, звернувшись до архівних джерел, тогочасної періодики та деяких радянських та сучасних авторів, зокрема: В. Вишневського<sup>1</sup>, Г. Журова<sup>2</sup>, С. Гінзбурга<sup>3</sup>, М. Ландесмана<sup>4</sup>, Г. Островського<sup>5</sup>, А. Малиновського<sup>6</sup>, Л. Госейка<sup>7</sup>, В. Миславського<sup>8</sup>, неважко пересвідчитися, що й до Жовтневого перевороту 1917 р. на українських теренах, зокрема в Одесі, активно функціонували та розвивалися приватні кінопідприємства. Серед них: кіноательє «Мирограф»,

відділення кінофабрики «Т/Д Харитонов», торговельний дім «Борисов і К<sup>о</sup>», кіностудія «О. М. Нікітін», кіноательє «О. Сибіряков», кінематографічне товариство «Мізрах», кінофірма «Югофільм» та ін.

Здійснюючи в умовах української незалежності переоцінку культурного та історичного минулого ХХ століття, видається актуальним згадати про той матеріально-технічний та творчий спадок, що його було використано радянською владою в процесі будівництва першої української державної кінофабрики ВУФКУ в Одесі.

Відтак метою статті є дослідження особливостей створення та функціонування приватних кіноустанов в Одесі.

Передісторія виникнення Одеської кінофабрики тісно пов'язана з адресою Французький бульвар.

У 1902 р. влада міста, ухваливши відповідне рішення, дала таку назву Малофонтанній дорозі, вклавши у неї конкретний зміст: «...На знак вдячності за проявлений візит їхньої імператорської величності пана государя та пані государині імператриці під час останнього відвідування ними Франції і «на згадку перебування в межах Росії президента Французької Республіки Лубе», що був «гостем імператора, імператриці в Росії...»<sup>9</sup>.

Але з приходом у 1920 р. в Одесу радянської влади назву «Французький бульвар» було змінено на «Пролетарський».

У 1921 р. до помешкання на Пролетарському бульварі, 16, уперше прийшли службовці Одеського фотокіноуправління, штат якого складався з шести осіб, а саме: С. Левіна, В. Карповського, С. Микитенка, Р. Полікарпова, А. Федорова, та І. Розенбліта. В будинку вони зустріли оператора і лаборанта Г. І. Дробіна, оператора і кінотехніка П. І. Чепаті та завгоспа, сторожа Шиманського – колишніх співробітників кіноательє «Мирограф».

Власником кіноательє був фотограф і оператор Мирон Йосипович Гросман. Відомості про нього вперше з'являються в рапорті старшого інспектора поліції Плаксіна від 11 березня 1902 р. Звітуючи одеському градоначальникові, старший інспектор Плаксін висловлював думку поліцейського пристава щодо прохання М. Й. Гросмана відкрити на розі Дерibasівської та Єкатерининської власну фотографічну контору. У рапорті зазначалося: «Одеський міщанин Мирон Йосипович Гросман, віком 34-х років, віросповідання юдейського, моральних якостей і поведінки гарних, мешкає в Одесі від народження, займається фотографічним мистецтвом, живе на кошти, отримані від професії, а майновий статок його полягає у фотографічному приладді»<sup>10</sup>.

17 травня 1902 р. прохання задовольнили, після чого М. Гросман відкриває свою першу фотографічну контору. 11 травня 1906 р. він направляє інше прохання на ім'я одеського градоначальника, проте дещо іншого змісту: «Як додаток до поданого прохання дозволити мені робити фотографічні знімки, маю

честь уклінно просити Вашого дозволу на проведення такої роботи і для сінематографа в будинку № 24 по вулиці Херсонській»<sup>11</sup>.

Будучи фотографом у паризькій прокатній конторі «Гомон», Мирон Гросман протягом 1907–1908 рр., працює оператором, фільмуючи на замовлення місцеву кінохроніку. Один з його фільмів мав назву «Автомобільні перегони в Одесі» (1908 р.).

Проте хроніка одеського оператора не обмежувалась лише зйомками місцевих сюжетів. У 1908 році він їде на Урал і Кавказ, фільмуючи залізничні заводи, місто Баку, нафтові підприємства, селище Балахни та інші екзотичні кадри.

Ці сюжети М. Гросман знімав на замовлення закордонних кінокомпаній. Адже в той час, коли російські підприємці тільки починали виявляти інтерес до сінематографа, великі іноземні фірми, такі як: «Брати Пате», «Гомон», «Еклер», наповнюють вітчизняний кіноринок хронікальними сюжетами «з російського життя», доручаючи ці зйомки своїм кореспондентам, взятим на роботу з місцевого населення.

У 1910 році, заробивши достатньо грошей у фірмі «Гомон», Гросман відкриває власне кіноательє із звучною назвою «Мирограф» (імовірно, назва походить від початкових літер імені і прізвища). Відомості про це кіноательє можна знайти на сторінках щотижневого ілюстрованого журналу «Театр и кино» від 18 серпня 1916 р., де одночасно з рекламним оголошенням фірми «Гомон» подана інформація про «Мирограф»: «Перша на Півдні Росії кінематографічна фабрика “Мирограф” М. І. Гросмана, Одеса: Дерibasівська, 18 ... Розпочато зйомки драм, фарсів та комедій. Купую сценарії. Приймаю всілякі замовлення на виготовлення картин і титрів»<sup>12</sup>. Розташувавшись у центральній частині Одеси, ательє виконувало функції прокатної контори та кінолабораторії, продаючи водночас французькі картини, та надаючи послуги з проявки відзнятого матеріалу. З 1912 року, коли прокатна контора «Гомон» відмовилася від проведення кінозйомок в Одесі, М. Гросман розпочинає власне кіновиробництво.

У 1912 році кіноательє «Мирограф» випускає в прокат дві невеликі комедійні стрічки – «Мешканець з патефоном» (реж. Д. Марченко) та «Спритний апаш» (реж. Н. Башилов).

Сценарій для першої картини писав актор-сценарист та режисер Н. Башилов, який, крім того, виконував у фільмі роль власника квартири. У ролі мешканця з патефоном був молодий співробітник ательє Г. Дробін (один із найстарших радянських кінооператорів), який не мав жодного уявлення про акторську гру. В картині «Спритний апаш» Н. Башилов був одночасно режисером і актором, граючи роль апаша, тоді як Г. Дробін – власника квартири. Обидві картини знімав сам Гросман.

Однак справжній успіх кіноательє принесла художня стрічка «Одеські катакомби». Створена у 1913 р., вона стала своєрідним викриттям таємниць нащадків контрабандистів і піратів – найбільших фінансових акул Одеси – Ма-

разлі, Маврокордато та ін. Сценарій був написаний Д. Марченком за сюжетом роману поліцейського у відставці В. Антонова. Картина була повнометражною і мала вищий художній рівень, ніж усі попередні картини М. Й. Гросмана. Режисером фільму був М. Медведєв, а художнє оформлення виконав досвідчений театральний художник С. Худяков (згодом співробітник Одеської кінофабрики ВУФКУ).

Судячи з фабричної марки «Мирографа» – зображення земної кулі, оповитої зеленою стрічкою, М. Гросман мав великі наміри щодо власної фірми. Однак її практична діяльність зводилася до випуску комерційних драм та комедій, які нічим не відрізнялися від інших картин, що надходили до місцевого прокату.

Наприкінці серпня 1914 р. кінофабрика випустила три картини: «Ганьба ХХ» – про німецькі звірства під час війни, драму «Граф Зікандр», створену з невикористаної частини «Одеських катакомб», та комедію – «У кравця».

Така виробнича активність була пов'язана насамперед із початком Першої світової війни. Адже в той час, коли іноземні кінофірми масово згортали свої представництва та скорочували до мінімуму ввіз фільмів, вітчизняні кінопідприємства, звільнившись від іноземної конкуренції, активно заповнювали кіноринок власними фільмами. Однак через слабку матеріально-технічну базу та нестачу кіноплівки (котра в роки війни завозилася переважно з Англії та Данії) кількість вітчизняних картин так і не змогла задовольнити тогочасні потреби глядача. І хоча закордонні стрічки все ще надходили до місцевих кінотеатрів (переважно з Франції, Італії, Швеції та Данії), однак порівняно із попередніми роками їхня кількість істотно скоротилася.

Що ж до вітчизняного кінематографа періоду війни, то, як повідомляє одеський журнал «Театр и кино» від 9 липня 1916 року: «За два роки війни російська кінематографія зробила великі успіхи.

Перше місце серед виробництва кінематографічних картин посідає Москва<...> Друге місце – за Петроградом<...>

За ними йде провінція; тут на перше місце треба поставити Київ та Одесу, де за останні роки створено значну кількість кінематографічних підприємств»<sup>13</sup>.

Однак на практиці все було дещо інакше: як і в більшості приватних кінофірм періоду війни, в «Мирографі» досить скоро зіткнулися з фінансовими труднощами, через що в 1915–1916 рр. не було створено жодного нового фільму. Робота відновилася лише в 1917 році, коли М. Гросманові вдалося вмовити евакуйованого в Одесу власника варшавської прокатної фірми «Сила» А. М. Товбіна вкласти у своє підприємство потрібну суму грошей.

Відомості про цю прокатну контору містяться в рекламному оголошенні журналу «Сине-фоно» від 1 червня 1910 року: «Цим маємо честь повідомити, що з 19 Травня ц.р., ми відкрили контору об'єднаних сінематографів «Сила»<...> з глибокою шаною А. М. Товбін (Маршалковська вул., 119. Варшава.)»<sup>14</sup>.

Нові фінансові можливості дали змогу М. Й. Гросманові побудувати на власній дачній ділянці, за адресою Французький бульвар, 16, невеликий скляний павільйон. Його розміри становили: «21 м у довжину, 9 м в ширину та 4 м в висоту». Цього явно було замало для налагодження масштабного кіновиробництва, але цілком вистачало для здійснення регулярних зйомок.

Згодом до «Мирографа» запросили досвідченого московського кінорежисера Едварда Пухальського. Характерною рисою його творчості було те, що майже в усіх його фільмах грав один і той же популярний актор – М. Салтиков (за радянських часів активний учасник розбудови кінематографічної справи в Одесі, режисер багатьох агітаційних фільмів: «Червоні по білих», «Митько-бігунець», «Ми переможемо», «Голод і боротьба з ним», «Від темряви до світла» та ін.<sup>15</sup>).

Інші відомості про власника приватної кінофірми «Мирограф» можна знайти в журналі «Театр и кино» від 24 грудня 1916 р.: «Представник військово-кінематографічного відділу Скобелевського комітету М. Гросман нагороджений високою відзнакою, срібною нагрудною медаллю за працю у складі Скобелевського комітету»<sup>16</sup>.

На жаль, знайти інші відомості про М. Й. Гросмана в період громадянської війни не вдалося, через що змушені поставити крапку в історії його особистості.

Що ж до самого кіноательє «Мирограф», то робота в ньому продовжилась завдяки зусиллям сценариста та режисера Е. Пухальського, актора та режисера М. Салтикова, оператора Д. Фельдблума. Внаслідок їхньої праці, з серпня 1918 року, кіноательє зазнає свого другого творчого злету: впродовж п'яти місяців у павільйоні було поставлено десять художніх картин, серед них історична стрічка «Апостол» (спроба поставити кінобіографію про відомого українського філософа Григорія Сковороду, реж. М. Салтиков); кіноетюд «Око за око» (реж. М. Салтиков); драми – «Ой, ти доле, злая доле...» («Доля бідняка», реж. М. Салтиков); «Голгофа страждань людських» («Приречений», реж. М. Салтиков); «Гроші» (реж. Е. Пухальський), «Дівчина моря» («Дикунка моря», реж. Е. Пухальський); «До старого бога» (реж. М. Салтиков); «Народжений від скорботи та розпусти» (реж. М. Салтиков); «Син» (реж. Е. Пухальський); «Таємницю поглинуло море» («Шквал», реж. Е. Пухальський)<sup>17</sup>. У одеській пресі тих років ці фільми рекламувалися так: «Закінчені постановки наступних бойовиків відомим артистом і автором, режисером Миколою Олександровичем Салтиковим...»<sup>18</sup>, хоча чотири із них поставив режисер Е. Пухальський.

На жаль, ці фільми так і не збереглися (окрім 3 і 4 частини фільму Е. Пухальського «Таємницю поглинуло море»), однак певне уявлення про них дає стаття, опублікована на початку 1919 року в одному з одеських журналів: «Всі ці фільми мають характер спішності постановок», проте «можна вважати, що за такої ж енергійної роботи керівників фабрики, остання, в порівнянні з інши-



ми молодими кінематографічними фабриками півночі, забезпечить опустілий на сьогодні ринок істинно художніми картинами...»<sup>19</sup>.

Після націоналізації приватне кіноательє «Мирограф» увійшло до складу виробничої бази кіносекції політвідділу 41-ї дивізії червоної армії, займаючись переважно випуском агітаційних фільмів для радянської влади.

Свій внесок у розвиток кіновиробництва зробили інші кінофірми Одеси.

Так, наприклад, кінематографічне підприємство «О. Сибіряков» відкрилося завдяки колишньому антрепренерові Одеського міського театру та підприємцеві О. І. Сибірякову, який за підтримки деяких одеських магнатів заснував власну кінематографічну справу. А кінематографічне товариство «Мізрах», створене в 1914 році неподалік від кіноательє «Мирограф» (на Французькому бульварі), випустило на екрани фільми: «З мечем або на мечі» («Джерело зла») та трагедію в 4-х частинах «Війна та євреї»<sup>20</sup>. У 1918 р. це товариство випустило фільми за творами Шолом-Алейхема та Переца, серед них: «Хочу бути Ротшильдом», «Судить, люди», «Кривавий жарт» і «Кантоністи»<sup>21</sup>. Грали в них переважно актори із одеських єврейських театрів, що гарантувало успіх серед єврейського населення Одеси, однак здобути популярність серед решти місцевого населення товариству «Мізрах» так і не вдалося. Отож кінофірма і надалі продовжувала знімати художні стрічки з життя єврейського народу.

Щодо кінофірми «Югофільм», то інформацію про неї подає одеський журнал «Театр и кино» в номері від 28 листопада 1915 року: «Зовсім скоро в Одесі відкривається виробництво кінематографічних картин під фірмою «Югофільм». Серед організаторів цієї справи називають фінансистів та відомих представників місцевого художнього та літературного світу, які мали керувати художнім боком справи. Власники «Югофільму» почнуть найближчим часом попередню роботу щодо організації першої на Півдні кінематографічної фабрики»<sup>22</sup>. Окрім цього в номері вміщено рекламне оголошення: «“Югофільм” – єдине на півдні Росії виробництво кінематографічних картин.

“Югофільм” – володіє власною технічно-обладнаною лабораторією.

“Югофільм” – володіє для зйомок картин власним театром, удосконаленими апаратами та досвідченими операторами.

“Югофільм” – запрошує найкращі артистичні сили.

“Югофільм” – призначить конкурс з премією за найкращий оригінальний сценарій; щодо терміну конкурсу і складу журі буде завчасно оголошено.

Довідки та детальні відомості стосовно виробництва “Югофільм” можна отримувати за адресою: Одеса, Малий провулок, 7, кв., 3, з 5 до 6-ї»<sup>23</sup>.

Одесу також часто відвідували режисери московських та петроградських кінематографічних фабрик, які здійснювали тут натурні зйомки до своїх фільмів. Підтвердженням такого факту є стаття, опублікована в журналі «Театр и кино» від 25 червня 1916 р.: «Популярний в галузі театру та кінематографії головний режисер московської кінематографічної фабрики “Акц. Т-ва О.О. Дранков і К<sup>о</sup>”

п. Петров-Красевський приїхав до Одеси. «Мета мого приїзду, – сказав нашому співробітникові п. Петров-Красевський, – пов’язана з постановкою цілого ряду нових сценаріїв, доручених мені п. Дранковим. Тут здійснюватимуться не тільки зйомки натурних стрічок; у нашому розпорядженні є прекрасно обладнаний павільйон та лабораторія. Також привезені сюди юпітери (світлові ліхтарі). Лабораторією завідуватиме місцевий кінематографічний діяч М. О. Гросман, який виступатиме оператором... Раніше п. Гросман працював у фірмі “Гомон” в Парижі <...> У зйомках візьмуть участь місцеві артисти <...> Одеса, наскільки я вже встиг роздивитись її, має достатньо мальовничих куточків ...»<sup>24</sup>. З вищесказаного стає зрозумілим, що новоприбулі режисери, перебуваючи далеко від основної виробничої бази, змушені були користуватися послугами місцевих кінофірм, які надавали в користування павільйони, кінолабораторії, потрібну апаратуру, працівників та інші послуги для проведення зйомок.

Однак жодне з одеських кінопідприємств, враховуючи їхній виробничо-технічний та творчий потенціал, не могло вільно конкурувати з кінофабрикою «Т/Д Харитонов».

Власником кінофабрики був купець першої гільдії, господар прокатної контори та харківського ілюзіону «Аполло» Дмитро Іванович Харитонов. Завдяки співробітництву з французькою фірмою «Бр. Пате» він розвинув власну прокатну мережу, відкриваючи контори в Харкові (Сумська, 5), Києві (Хрещатик, 25), Одесі (спершу – Катерининська, 21, а потім Преображенська, 21), Петербурзі (Невська, 65) ... Цікаву інформацію про прокатну контору в Одесі подає журнал «Сине-фоно» від 1 жовтня 1910 р.: «З 1 серпня ц./р. відкрито відділення кінематографічної контори Д. І. Харитонова в Одесі, Катерининська вулиця, № 21 ...»<sup>25</sup>. Управляючим контори став брат Харитонова – виходець з Одеси.

Будівництво кінофабрики Харитонова почалося в 1918 році. До цього часу московський підприємець, прибувши до Одеси, встиг купити у місцевого багатія дачу на Французькому бульварі, 33, навпроти кінопавільйону М. Гросмана. Згодом тут з’являється великий павільйон зі скляними стінами та заокругленим дахом. Виконаний за останніми технічними та архітектурними досягненнями, він значно переважав сусідній павільйон.

Відколи влітку 1918 р. будівництво одеського відділення кінофабрики «Т/Д Харитонов» остаточно закінчилося, сюди приїжджає відомий московський режисер Петро Чардинін, фільмуючи художні стрічки за участю популярних артистів В. Холодної та О. Рунича. Приїхавши в 1918 році з акторською групою П. Чардиніна до Одеси, Віра Холодна, разом із матір’ю та старшою сестрою Софією (невдовзі потому – балериною Одеського театру опери та балету), жила в готелі «Брістоль» (пізніше – «Червоний»), а згодом в квартирі на Соборній площі, №1.

Судячи з будівельних та знімальних робіт, проведених у цьому кінопавільйоні, Д. Харитонов хотів надовго оселитися в Одесі. Однак 16 лютого 1919



року від «іспанки» (тогочасна назва грипу) померла Віра Холодна, а відтак усі подальші плани на великий прибуток розвіялись.

Після втрати провідної актриси кінофабрика, припинила всякі зйомки, адже більшість фільмів передбачала участь саме В. Холодної. Тільки восени 1919 року її робота відновилась.

Створивши того ж року в Одесі останній фільм – «Похорони Віри Холодної», режисер П. І. Чардинін емігрував за кордон, але в 1923 р. знову повернувся до Одеси.

З 6 квітня 1919 р., після недовгої окупації міста військами Антанти, Одеса на деякий час стає радянською. Тоді ж на базі харитонівського кінопавільйону утворилась кіносекція політвідділу 41-ї червоноармійської дивізії, яка випускала перші агітаційні фільми для радянської влади.

Не менш вагомий внесок в історію Одеської кінофабрики зробив торговельний дім «Борисов і К<sup>о</sup>». Про його дореволюційну діяльність майже нічого невідомо. Однак не згадати про цю кіноустанову аж ніяк не можна, адже вона склала третю засадничу частину Одеської кінофабрики ВУФКУ.

Перші відомості про торговельний дім «К. П. Борисов і К<sup>о</sup>» зустрічаються після появи в місті німецьких та австро-угорських окупаційних військ. Так, наприклад, у журналі «Мельпомена», «щотижневому ілюстрованому виданні, присвяченому мистецтву, театрові, кінематографові та спорту», від 22 червня 1918 року, підприємство рекламувалося під назвою: «Торговельний дім «К. П. Борисов і К<sup>о</sup>». Одеса, Дерibasівська вул., буд. № 21. Товариство кінематографічних картин. Кіно-студія. Прокатна контора»<sup>26</sup>. Проте фірмовий бланк підприємства свідчив про дещо іншу назву: ««Акціонерне товариство «К. Борисов»». Одеса, управління: Дерibasівська, 21, телефон 76-59. Фабрика: Старо-Інститутська, вл. буд. 17, телефон: 36-45. Адреса для телеграм: Одеса-Бор-фільм»<sup>27</sup>.

Судячи з цього рекламного оголошення, дізнаємося, що «Торговельний дім «К. П. Борисов і К<sup>о</sup>» мав також: «Товариство кінематографічних картин» (кінофабрику з виробництва фільмів) – Старо-Інститутська, 17; «Прокатну контору» – Дерibasівська, 21; та «Кіно-студію» (навчальний заклад, з підготовки кіноакторів, для роботи в кіноательє) – Дерibasівська, 21. «Кіно-студія» відкрилась лише 1 липня 1918 р., сповістивши про це анонсом у місцевій пресі: «При фабриці кінематографічних картин “Торговельного дому «К. П. Борисов і К<sup>о</sup>»», відкривається кіностудія (школа кіноартистів). Запис проводиться протягом 14.00–16.00 год. в конторі торговельного дому по вул. Дерibasівська, 21, де фотографія “Рембрандт”. Завідувач студії – артист драматичного театру С. С. Ценін. Там же відбувається запис акторів-співробітників»<sup>28</sup>.

Емблемою «Акціонерного товариства “К. Борисов”» стало зображення орла з розправленими крильми, що тримає в пазурах бобіну з кіноплівкою.

Перші два фільми цього закладу були зняті влітку 1918 р. за сценаріями ві-

домого комедійного артиста Аркадія Бойтлера, який виконав у фільмах головні ролі.

Оселившись після революції в Києві, А. Бойтлер працює в театрі-кабаре «Гротеск». А влітку 1918 р., будучи з театром на гастролях в Одесі, потрапляє до підприємця К. Борисова, який запропонував йому знятися в фільмах: «Бокс виручив», «Наші донжуани» (комедійні стрічки, зняті влітку 1918 р. на одеських курортах). Крім А. Бойтлера, у зйомках брали участь й інші актори: колега по «Гротеску» Е. Монко та провідні актори одеського літнього театру «Фарс» М. Чернов і Л. Зеленська.

Наприкінці серпня 1918 р. до торговельного дому «К. П. Борисов і К<sup>о</sup>» було запрошено 34-річного актора Московського камерного театру С. Ценіна, (в майбутньому заслужений артист РРФСР). Крім зйомок у поточних фільмах, актор пробує себе в режисурі, тоді як сам К. Борисов залишався на посаді головного керівника та власника кіноательє.

Важко сказати, чому саме К. Борисов вирішив зайнятися кінематографічною справою, адже раніше він був на посаді директора «Одеського акціонерного товариства штучних мінеральних вод», заснованого в 1829 р. Вірогідно, причиною цього стала думка, що нужденний в картинах кіноринок Одеси допоможе йому швидко та легко заробити значні прибутки.

Однак створивши за два роки лише шість фільмів – чотири в 1918 р. і два в 1919 р., – кіноательє К. Борисова припинило свою діяльність, залишивши по собі лише незначні, переважно інформаційні відомості. На цьому історичний опис третього кіноательє Одеської кінофабрики ВУФКУ можна було б закінчити, якби не розповідь одного з колишніх співробітників цього товариства, кіно-театрального художника-авангардиста, конструктора та викладача – Володимира Миколайовича Мюллера. Серед багатьох розповідей, пов'язаних з Одесою, його пам'ять зберегла цікаві факти про цей кінозаклад.

З цих спогадів, дізнаємося, що, на відміну від кінофабрик Харитонова та «Мирографа», виробничий дім Борисова знаходився в непрестижній частині міста – в районі Молдаванки, навпроти Інституту шляхетних дівчат (згодом Інститут інженерів морського флоту).

На відносно невеликій ділянці його двору розмістилися:

- Павільйон зі скляним дахом – для зйомок фільмів при денному світлі;
- Льох – приміщення адміністрації фірми;
- Склад та сарай – для зберігання кіноплівки, апаратури, костюмів та іншого постановочного матеріалу.

Павільйон кінофірми було збудовано наприкінці 1918 р. Саме тоді, після зйомок «курортних» картин за участю А. Бойтлера (фільми були зняті за межами кінофабрики), режисер С. Ценін поставив картини: «Будинок людей живих» і «Симфонія кохання».

1919 рік позначився доленосними подіями в житті Одеси. На зміну військам

Антанти у місто прийшли совети, скористувавшись прихильністю місцевого населення.

Того самого року кінофабрика Борисова припинила будь-яку виробничу діяльність. Але з приходом у місто денікінців, осінь–зима 1919/1920 рр., вона поставила стрічки: «Гримаси життя» (1919 р., реж. С. Ценін) та «Яшка-Скакун» («Дно Одеси», «На дні Одеси», 1920 р., реж. Л. Вальтер). Проте влада білих була недовгою, 7 лютого 1920 р. кіннота Котовського разом з іншими військовими частинами Червоної армії увійшла до міста, зробивши його радянським.

Наприкінці 1920 року «Торговельний дім “К. П. Борисов і К<sup>о</sup>”» увійшов до складу виробничої бази Одеського крайового відділу Всеукраїнського кінокомітету (ВУКК) (у 1922 р. реорганізований у Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ)). А на початку 1921 р. його було перейменовано у «Фабрично-знімальну секцію Одеського обласного кіновідділу». Протягом двох років існування в складі ВУКК тут було створено чимало картин, серед них:

- Агітаційний фільм режисера П. Глаголіна «Знову на землі» – за підтримки С. Ценіна, М. Салтикова та художника В. Мюллера;
- Низку документальних стрічок: «1-е травня», «День червоної казарми», «Свято всеосвіт», «Свято 51-ї Московської дивізії»;
- Повнометражна агітаційна картина «Вовчий діл» та ін.

У 1923 році кінопавільйон Борисова перевозять на Одеську кінофабрику, встановивши його навпроти павільйону кінофабрики «Т/Д Харитонов». Таким чином павільйон став другим на шойно збудованій Одеській кінофабриці ВУФКУ. Інформацію про цей факт подано в Московському кіножурналі «Кино-фронт» (червень-липень 1925 р.): «...Павільйонів два: головний (Харитонівський) і другий, менший (Борисова). Його перевезли до нас двома роками пізніше...»<sup>29</sup>. І ще: «При головному павільйоні знаходиться кінолабораторія № 1 – серце фабрики, з промивочним, копіювальним, сушильним та іншими відділеннями»<sup>30</sup> – мався на увазі переобладнаний кінопавільйон «Мирограф».

Проаналізувавши відібраний матеріал, пересвідчуємося у тому, що Одеська кінофабрика виникла не на порожньому місці, натомість мала чітко визначених попередників, чий кінематографічний досвід допоміг підготувати міцну основу для будівництва в Одесі першої української державної кінофабрики.

Щодо самої публікації, то її тема не вичерпується лише згаданими фактами, а тому і надалі потребує змістовних досліджень у напрямі аналізу діяльності Одеської кінофабрики в період становлення її матеріально-технічної та виробничої бази – початку 20-х років ХХ століття.

---

<sup>1</sup> Вишне夫斯基 В. Е. Художественные фильмы дореволюционной России. Фильмографическое описание. Справочник / Вениамин Вишне夫斯基 – М. : Госкиноиздат., 1945. – 192 с. – Всес. гос. ин-т. кинематографии «ВГИК» Кабинет киноведения.

<sup>2</sup> Журов Г. В. З минулого кіно на Україні. 1896 – 1917 / Г. В. Журов. – К. : АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії, 1959. – 140 с. : іл.

<sup>3</sup> Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России / Семен Гинзбург – М. : Агфа, 2007. – 489 с. : [16] л. фотоил. – (Серия «Кабинет визуальной антропологии»).

<sup>4</sup> Ландесман М. Я. Так починалося кіно. Розповіді про дожовтневий кінематограф / М. Я. Ландесман. – К. : Мистецтво, 1972. – 134 с. : іл.

<sup>5</sup> Островский Г. Л. Одесса, море, кино: Страницы истории далекой и близкой / Г. Л. Островский. – О. : Маяк, 1989. – 183 с., 16 л. : ил.

<sup>6</sup> Малиновский А. В. Кино в Одессе: Путеводитель по кинотеатрам старым и новым / А. В. Малиновский. – О. : Астропринт, 2000. – 216 с. : фотоил.

<sup>7</sup> Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896 – 1995 / Л. Госейко. – К. : КІНО-КОЛО, 2005. – 464 с. : фотоіл.

<sup>8</sup> Миславский В. Н. Кино в Украине (1896 – 1921). Факты. Фильмы. Имена / В. Н. Миславский. – Харьков : Торгсин, 2005. – 576 с.

<sup>9</sup> Цит. за: Островський Г. Л. Одесса, море, кино: Страницы истории далекой и близкой. – Одесса : Маяк, 1989. – С. 13.

<sup>10</sup> Цит. за: Малиновский А. В. Кино в Одессе: Путеводитель по кинотеатрам старым и новым – Одесса : АстроПринт, 2000. – С. 53.

<sup>11</sup> Там само.

<sup>12</sup> Французское Акционерное Общество Гомон – Одесса, Дерibasовская, 18, Гросману // Театр и кино. – Одесса, 1916. – № 25 [18 июня]. – С. 14.

<sup>13</sup> Одесса и кинематограф // Театр и кино. – Одесса, 1916. – № 28 [9 июля]. – С. 12.

<sup>14</sup> Контора соединенных синематографов «Сила», Варшава, Маршаловская ул. № 119. Прокат и продажа фильмов // Сине-фоно. – М., 1910. – №17 [1 июня] – С. 27.

<sup>15</sup> Корниенко И. С. Кино Советской Украины / И. С. Корниенко. – М. : Искусство, 1975. – С. 29.

<sup>16</sup> Хроника кино // Театр и кино. – Одесса, 1916. – № 52 [24 декабря]. – С. 15.

<sup>17</sup> Анотований каталог фільмів, вироблених на Одеській кіностудії художніх фільмів та інших студіях і творчих об'єднаннях в Одесі у 1917–2004 роках / Одеська кіностудія художніх фільмів, Одеське відділення Національної спілки кінематографістів України ; авт.-упоряд. Є. Рудих, В. Костроменко ; наук. ред. С. Тримбач. – Одесса : ОЦНТЕІ, 2004. – С. 28 – 31.

<sup>18</sup> Цит. за: Островський Г. Л. Одесса, море, кино: Страницы истории далекой и близкой. – Одесса : Маяк, 1989. – С. 17.

<sup>19</sup> Там само.

<sup>20</sup> Хроника кино // Театр и кино. – Одесса, 1916. – № 18 [3 апреля]. – С. 18.

<sup>21</sup> Цит. за: Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896 – 1995. – К. : КІНО-КОЛО, 2005. – С. 14.

<sup>22</sup> Югофильм // Театр и кино. – Одесса, 1915. – № 2 [28 ноября]. – С. 17.

<sup>23</sup> Там само.

<sup>24</sup> Фабрика кино в Одессе. // Театр и кино. – Одесса, 1916. – № 26 [25 июля]. – С. 11.

<sup>25</sup> «Кинематографическая контора Д. И. Харитонова». Главная контора в Харькове (Московская, 8) // Сине-фоно. – М., 1910. – № 1 [1 октября]. – С. 39.

<sup>26</sup> Цит. за: Островський Г. Л. Одесса, море, кино: Страницы истории далекой и близкой. – Одесса : Маяк, 1989. – С. 32.

<sup>27</sup> Там само.

<sup>28</sup> Цит. за: Росляк Р. В. Кіноосвіта в Україні (перша третина ХХ століття). – Навчальний посібник / Роман Росляк. – К. : ПП «ЕКМО», 2006. – С. 40.

<sup>29</sup> Фабрика ВУФКУ в Одессе (от нашего корреспондента) // Кино-фронт. – М., 1925. – № 6–7 [июнь – июль]. – С. 40.

<sup>30</sup> Там само.

## ОСМИСЛЕННЯ ТОТАЛІТАРНОГО МИНУЛОГО (30-ті РОКИ ХХ СТОЛІТТЯ) В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ІГРОВОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

*У статті здійснено спробу простежити, як відгукнувся український ігровий кінематограф 1990–2000-х років на процес сучасного осмислення тоталітарного минулого, реабілітації жертв сталінізму і відкриття нових історичних фактів. Проаналізовані жанрово-стилістичні особливості (художній метод, драматургія, виражальні засоби) фільмів «антитоталітарного спрямування».*

**Ключові слова:** кінематограф, тоталітаризм, інтерпретація, художній метод, жанр, драматургія, виражальні засоби, екранізація, герой, антигерой.

*В статье сделана попытка проследить, как отреагировало украинское игровое кино 1990–2000-х годов на процесс современного осмысления прошлого, реабилитации жертв сталинизма и открытия новых исторических фактов. Проанализированы жанрово-стилистические особенности (художественный метод, драматургия, выразительные средства) фильмов «антитоталитарной направленности».*

**Ключевые слова:** кинематограф, тоталитаризм, интерпретация, художественный метод, драматургия, выразительные средства, экранизация, герой, антигерой.

*In the article an attempt is done to research how Ukrainian cinema 1990-2000-s has answered to process of the modern comprehension of totalitarian the pas, acquittal victims and opening new historical facts. The genre-stylistic characteristics (artistic method, dramaturgy, expressive facilities) of those films are considered.*

**Key-words:** cinema, totalitarian, interpretation, artistic method, dramaturgy, expressive facilities, screen version, hero, antihero.

Понад двадцять років – відколи розпався Радянський Союз і до сьогодні – ми спостерігаємо потуги істориків, політиків і митців осмислити недавню історію. За цей час на світ з'явилися із півтора десятка ігрових і кілька десятків

документальних фільмів про «темні сторони» радянської дійсності: червоний терор, репресії, примусову колективізацію, Голодомор, нездоровий психологічний клімат і мораль постреволуційного суспільства. Ці фільми різні за своїм художнім методом, жанром, цільовим призначенням і, зрештою, самим підходом до трактування теми. Одні режисери ставлять над усе реалістичне відтворення моторошних історичних подій, інші бачать проблему (в т.ч. історії) в людині. Отож постає питання: яка практична користь у ретельному дослідженні фільмів двадцятирічної давнини, розкиданих по фільмофондах і недоступних для широкої аудиторії, та поодиноких сучасних стрічок антитоталітарного спрямування? На це запитання є проста відповідь. По-перше, процес осмилення історії в Україні так і не завершився. Звідси – запеклі й поки що незавершені дискусії на тему, кого вписувати в пантеон національних героїв, а кого, навпаки, осудити без права на реабілітацію. Антитоталітарне кіно – і це впливає із семантики назви – може в художній, позбавленій політичної заангажованості формі показати сутність тоталітарної ідеології з її насильством, терором, залякуванням, пригніченням особистості і культотом особи. Зрештою, українські кінематографісти ще не дали відповіді на тоталітарні кіноміфи, як це зробив Т. Абдуладзе у своєму «Покаянні» чи М. Михалков у «Натомлених сонцем», як це здавна робило польське кіно.

До того ж кожен фільм антитоталітарного спрямування цікавий сам по собі – як цілісна художня система зі своїми змістовими акцентами, формою й набором виражальних засобів.

У перші роки державної незалежності український кінематограф відчув запит на нові історичні теми, причому не «згори», а зсередини суспільства. У кіно, донедавна перевантаженому партійною пропагандою, спрацював «ефект пружини». Політичні тюрми, північні концтабори, колективізовані села і зруйновані собори з'явилися на екрані. Попереду – в дослідженні й оприлюдненні прихованих історичних явищ – ішли представники оперативного мистецтва – документального кіно. Проте й режисери ігрового кіно, вирвавшись, за визначенням Лариси Брюховецької, «з прокрустового ложа ідеології, обмежень і заборон», намагалися максимально достовірно відтворити сторінки радянської історії<sup>1</sup>.

На жаль, українське кіно перших років незалежності невдовзі зникло з прокату й опинилося на полиці. Дотепер про нього згадують від річниці до річниці. Частіше – канали іномовлення, які роблять ставку на українську діаспору і потребують бодай якогось національного продукту для позиціонування на міжнародному ринку. І все ж фільми 1990-х років, зокрема, й антитоталітарного спрямування, справді надійно приховані від широкої аудиторії. (Комерційні телеканали, до того ж, ігнорують українську кінопродукцію, посилаючись на так званий «формат».) Небагато виграють щодо позиціонування й просування



на ринку фільми кількох останніх років, які звертаються до теми людина–система. Як наслідок, сьогодні бракує доступної і повної інформації про антитоталітарні стрічки. Хоча художній метод, жанрові модифікації, особливості драматургії та кіномови цієї тематичної групи могли б стати предметом окремого дослідження. Потрібно узагальнити досвід антитоталітарного кіно, причому не лише позитивний, а й негативний, і винести уроки для національного кінематографа. І принаймні спробувати відповісти на запитання – що могло і що протиставило тоталітарним кіноміфам нове кіно України.

Метою цієї статті є з'ясувати, як реагувало (реагує) кіномистецтво на осмислення тоталітарного минулого, зняття недавніх історичних табу і складний пошук історичної правди.

Наукові праці, в яких відображені різні аспекти означеної проблеми, умовно можна розподілити на три групи. До першої належать дослідження про міфологізацію дійсності в кіно. О. Мусієнко аналізує міфологеми радянського кіно 1930–40-х років: міф про особливий час і простір (СРСР після 1917 р.), міф про «великого отця», міф про «велику родину», міф про ворога тощо<sup>2</sup>. Вона простежує, так би мовити, еволюцію міфотворчості в довоєнному й воєнному кіно: які історичні обставини і в якій формі покликали до життя той чи інший кіноміф (на прикладі фільмів О. Довженка, М. Донського, С. Ейзенштейна). Дослідниця також пише про руйнування міфологем у радянському і пострадянському кіно.

До другої групи можна віднести історико-теоретичні дослідження: монографію Лариси Брюховецької «Приховані фільми», «Історію українського кінематографа» Любомира Госейка і колективне видання «Нариси з історії кіномистецтва України». Українські дослідники розглядають нову інтерпретацію радянського минулого в кіно в контексті мистецьких тенденцій постперебудовчого періоду. Вони констатують: на рубежі 1980–1990-х років центр уваги кінематографістів змістився на досі заборонені теми минулого й сучасності. На екрані з'явилися асоціальні персонажі, дозвана критика тогочасного суспільства, а також перші екскурси в «темне минуле» СРСР. Ірина Зубавіна у своїй статті «Українське кіно постперебудовчого періоду. Зміна долі» простежує, як позначились на цій групі фільмів загальні художні тенденції 1990-х років – інтерес до маргінальних явищ і персонажів і втрата героя як такого в кіно<sup>3</sup>. Любомир Госейко докладно описує тогочасний кіно процес, суспільно-політичні передумови і розміщує короткі анотації до фільмів<sup>4</sup>. Лариса Брюховецька у своїй монографії «Приховані фільми» розкриває тенденції в українському кіно 90-х років, характеризує стиль окремих майстрів, розглядає сильні й слабкі сторони фільмів. Окремий розділ присвячений кінотворам про «дію репресивної машини»<sup>5</sup>. Саме їй належить найбільш ґрунтовне дослідження про ідеологію й естетику антитоталітарних фільмів.

Досить докладну інформацію про українське ігрове кіно тоталітарної тематики публікує журнал «Кіно–Театр»: рецензії, анотації, інтерв'ю з режисерами, акторами і учасниками знімальних груп. І все ж, цілісних досліджень про анти тоталітарне кіно як політичне й художнє явище в кінематографі України досі бракує. (Решта пострадянських республік глибше й повніше осмислили цей процес.)

Із розпадом СРСР і проголошенням державної незалежності України науковці, а за ними й митці, по-новому глянули на далеке й близьке минуле. Козацтво, скажімо, перестало трактуватись у кіно як виразник соціально-класових інтересів (соціальних низів), а стало носієм, насамперед, національної ідентифікації. Зникла «мораль» історичних фільмів про доленосне значення Переяславської ради. Проте найбільшої переоцінки зазнало недавнє минуле, зокрема, міжвоєнний період – 20–30-ті роки ХХ століття. У перші роки незалежності кінематографісти хапалися не за нові історичні гіпотези, а насамперед за новий фактаж. Те, про що досі можна було говорити натяками, з'явилося на екрані в максимально прямій, реалістичній і навіть документальній формі. Отож до першої групи «анти тоталітарного» кіно можна віднести фільми, за визначенням Л. Брюховецької, про «репресивну машину в дії»<sup>6</sup>. Розсекречені документи і спогади колишніх політ'язнів підказували майже готові сюжети – із міцною фабулою, конфліктом і неординарними характерами. Відтак режисери, швидко спромігшись на благодатний драматургічний матеріал, не особливо переймалися пошуком нової форми. Одні автори із максимальною достовірністю намагались реконструювати події, інші – докопаться до причин психологічної патології влади. Чимало сюжетів про дію репресивної машини прийшли в кіно з «реабілітованої» літератури. Скажімо, телефільм «Сад Гетсиманський» Р. Синька розповідає історію людини, яка потрапила в маховик репресивної машини. «Енциклопедія радянської тюрми», як іноді називають роман І. Багряного, тепер була екранізована. Екранізація, як і літературне першоджерело, цінна своєю документальністю, – вона ретельно відтворює методи «роботи» карних органів: фабрикування справ, вибивання свідчень, «вербовку», тюремний побут, малий і великий конвєср. Не випадково в одній камері автори «селять» українців, євреїв, росіян та вірменів; науковців, робітників, селян і навіть військових, – інтернаціональна й різнокласова тюрма розкриває сутність тоталітарної системи.

За жанром цей фільм поєднує ознаки історичної драми й психологічного трилера. (Чимало українських режисерів 1990-х років переносять жанри західного масового кіно на український ґрунт.) «Сад Гетсиманський» побудований за законами класичної драматургії. Переважає зовнішній конфлікт, типовий для тоталітарного кіно 30–40-х років: герой протистоїть зовнішнім силам. І все ж конфлікт головного героя Андрія Чумака і репресивної системи в особах ен-

каведистів – це не просто конфлікт грубої сили, а конфлікт моралі й життєвих цінностей. Внутрішній бій – боротьба героя із самим собою, дилема «зламатись чи не зламатися» – виписаний менш чітко. Подекуди автор намагався візуалізувати внутрішні переживання Чумака. Щоправда, фрагменти внутрішньої мови (Андрієві сни) вкраплені в тканину фільму дещо штучно.

Більшість атрибутивних епізодів – допитів, тортур і тюремного життя – режисер зберіг і переніс на екран. Він знайшов баланс між достовірністю і натуралізмом. Показав насильство зі сміливістю і водночас лояльністю українського кіно 90-х років: є виснажені напівголі люди, страчені й замордовані в камері і водночас немає «моря крові, відрубаних пальців і закривавлених шматків людської плоті». На межі між документальністю й умовністю художнього кіно балансують сцени тюремного побуту. Іноді режисер знаходить вдале вирішення тюремних епізодів, наприклад, застосовує візуально-зоровий контрапункт. Щоправда, бракує метафор та інших «каталізаторів» глядацької уяви, що їх успішно використовують європейські режисери (той же С. Спілберг у «Списку Шиндлера»).

В українському кінематографі 1990-х років можна знайти різні варіації теми репресій і поневолення людини. У фільмі «Секретний ешелон» Я. Лупія жертвою режиму стає жінка. Доля жінки в лабетах репресивної машини – в радянській тюрмі і на засланні – менш розкручена в літературі й кіно. У «Секретному ешелоні» цілий потяг українських жінок силоміць вивозять на Північ. Нібито для облаштування банно-прального комбінату, а насправді – до спеціального борделю для військовослужбовців. (До речі, режисер водночас порушує тему депортації – примусового виселення з власної домівки.) Головну героїню, шкільну вчительку з невеликого містечка, звинувачують у співчутті «ворогам народу» в довоєнні роки і в антирадянській діяльності в школі (вона нібито вирвала з підручника «не ті» сторінки). За це їй загрожує виселення з України і доля повії у військовому містечку... У «Секретному ешелоні» можна розпізнати пригодницький фільм майже в чистому вигляді. «Міцний» (фабулярний) сюжет зав'язаний навколо переслідування (герой прагне наздогнати потяг із політв'язнями і врятувати дружину). Як і Андрій Чумак із «Саду Гетсиманського», Святослав із «Секретного ешелону» уособлює майже голлівудський тип героя – він віртуозно вислизає з рук ворога, сам-один перемагає загони енкаведистів і бандитів. Гонитви і сутички, чергування перемог і поразок героїв загострюють інтригу. До того ж фільм має ліричну лінію і показує майже ідеальні взаємини між головними героями. Закритий фінал з перемогою добра над злом теж притаманний художній моделі «кіно для всіх».

Паралельно з темою сталінських репресій виникає тема реабілітації (і героїзації) жертв репресій. Кіно відкривало для масової аудиторії заборонені імена і намагалося розвіяти радянські стереотипи про видатних українців.

Скажімо, фільм *«Із життя Остапа Вишині»* Я. Ланчака розповідає про епізод, який замовчувався або однобоко тлумачився в офіційній біографії Павла Губенка, – десять років заслання за сфабрикованим звинуваченням. Видатний письменник-пересмішник не уникнув північних таборів, попри свою популярність і «благонадійність». Стрічки *«Я – камінь із Божої праці»* А. Микульського та *«Владика Андрей»* О. Янчука трактують постаті поета Олега Ольжича та митрополита Андрея Шептицького з національних позицій. О. Янчук, приміром, спростовує міф про нібито співпрацю патріарха з фашистами в роки Другої світової війни. З фільму видно, що митрополит переховував у себе євреїв, зокрема, дітей головного рабина Львова, і лише вік та суспільний авторитет врятували його від фашистської розправи.

Фільми про репресованих і реабілітованих виводять на екран нового героя – жертву тоталітарної системи, і нового антигероя – ката. Український кінематограф, котрий, як і все суспільство, постійно перебуває в пошукові національного героя, в цей період більше схильний до героя-страдника (борці з тоталітаризмом), ніж до героя-лицаря (козаки).

Новий антигерой – представник тоталітарного режиму. Режисери по-різному трактують цей образ – як джерело, інструмент і навіть жертву терору. До речі, образ «верховного ката» практично відсутній в українському ігровому кіно 1990-х. Зате воно змальовує рядових «фанатиків смерті» – озвірилих, манакальних і безжалісних людей. Щоправда, такий безапеляційний портрет антигероя дають фільми Р. Синька, Я. Лупія і О. Янчука. Натомість О. Муратов у фільмах-екранізаціях Миколи Хвильового і М. Машенка у *«Вінчанні зі смертю»* заглиблюються у психологію чекіста як фанатика революції.

Отож наступний рівень осмилення тоталітаризму – психологічний. Режисери шукають витoki зла, агресії й жорстокості й від конкретних історичних фактів переходять до позачасових філософських і моральних категорій.

Революційний і постреволуційний фанатизм як психологічне явище досліджує М. Машенко у фільмі *«Вінчання зі смертю»*. Головний герой – не мученик, не жертва, а сам кат, чекіст. Принаймні стає ним до кінця фільму. *«Вінчання зі смертю»* показує процес деградації людини – з простого юнака до фанатика терору. Режисер прагне простежити, як в людині відмирає все людське і сумнівна «вища мораль» виправдовує масштабний злочин. Внутрішня (моральна деградація головного героя) і зовнішня (розстріл весільного потягу) дії йдуть паралельно. Зовнішній конфлікт «Я–ВОНИ» переростає у внутрішній «Я–Я». Перші, умовно кажучи, 15 хвилин герой протистоїть ворожому середовищу, решта фільму – самому собі. Ми бачимо кожен міліметр його моральної капітуляції – режисер і актор візуально показують переломний момент, момент вибору в його характері.

Щоправда, критика дорікає авторові за дещо гіперболізований емоційний

стан героя<sup>7</sup>. Думаю, посилена експресивність, яка, до речі, комусь заважає, а когось, навпаки, втягує у фільм, властива не лише режисерові, а й виконавцеві головної ролі Олегові Савкіну, якому доводилося втілювати в кіно полюси добра і зла.

У фільмах *«Танго смерті»* і *«Вальдшнепи»* О. Муратова за повістями Миколи Хвильового постають такі характерні для нього образи розчарованих героїв революції. Це комуніст Карамазов, революціонер і анархіст Анарх, – колись беззастережно віддані революції, а тепер уражені сумнівом і, можливо, каяттям? Фанатики-революціонери в інтерпретації «романтика революції» і О. Муратова не можуть сприйматись як однозначно негативні герої. Вони, скоріше, трагічні: ідеї виявились утопічними, мета – нездійсненною, а перемога – ілюзорною, ціна – страшною.

У фільмі *«Танго смерті»* санаторійна зона – це модель постреволуційного суспільства. Із фанатизмом, нетерпимістю, корумпованістю, розчаруваннями, класовими забобонами і комплексами. Звісно, в більш сконцентрованій формі. Пролетар Метранпаж «с пристрастием» шукає класових ворогів, жінки-чекістки дають волю своїм статевим інстинктам, романтики на зразок Хлоні ридають над долею світової революції, а герої-фанатики на кшталт Анарха болісно переживають «загибель богів», себто комуністичних ідеалів. У санаторійній зоні за великим рахунком нічого не відбувається, проте напади люті, хтивості та істерії створюють нервово-напружену атмосферу. Вона компенсує дещо млявий сюжет. (За словами Л. Брюховецької, в процесі екранізації проза М. Хвильового втратила пружність, а головна сюжетна лінія загубилась в другорядних деталях.)<sup>8</sup> Раптові приїзди «воронка» – як відголоски червоного терору – затьмарюють і без того неспокійне життя санаторійних мешканців, а крики санаторійного дурня довершують емоційне тло середовища. Це не відкрите протистояння протилежних сил, як у *«Садові Гетсиманському»* чи *«Секретному ешелоні»*, а замаскована гра на витривалість.

Із розчарованим героєм революції ми зустрічаємось і в наступному фільмі О. Муратова *«Вальдшнепи»*. Режисер мав сміливість завершити незакінчену повість апологета українського ренесансу. Як і *«Танго смерті»*, *«Вальдшнепи»* поєднують драматургію дію та драматургію думки. Власне, фільми пронизує спільний морально-етичний мотив – чи можна виправдати вбивство нібито високими ідеалами. Головний герой – заслужений комуністичний діяч «у відставці» – міркує над вічною проблемою усіх революціонерів: співвідношенням мети і засобів. Проте він відганяє міщанську, на його думку, мораль, яка ставить над усе людське життя. Для Дмитра Карамазова жалість і співчуття, якщо вони заважають меті, – ознаки людської слабкості. Він ненавидить свою дружину, бо вона «не може вбити людину». В цьому герої дивним чином поєднались риси фанатика-комуніста, вільнодумного інтелігента й ніцшеанця. Внутрішня диле-

ма, яка поступово переростає в конфлікт, мучить Дмитра Карамазова протягом усього фільму. «Вальдшнепи» розповідають про перші чистки всередині партії напередодні масових політичних репресій.

Тут режисер спробував деталізувати образ фанатика-революціонера (Анарх–Карамазов). Решта здебільшого повторюють образи героїв «Танго смерті». Проте філософія Дмитра Карамазова до кінця не зрозуміла, – він досі приймає насилля як метод революції, а, виходить, не приймає лише її результат?

Що ж до зображальної культури трилогії, то, за словами І. Зубавіної, О. Муратов у кожній частині використовує новий прийом – «вирируваний кадр у «Вальдшнепах» нагадує стару світліну або дагеротипію, а смислотвірним прийомом у фільмі «Геть, сором!» обрано подвійну експозицію, що можна тлумачити як метафору зародження подвійних моральних стандартів»<sup>9</sup>.

Таким чином, режисер підходить до моральної характеристики постреволюційного суспільства в останній частині трилогії – фільмі «Геть, сором!». Добре радянське кіно привчило нас протиставляти «розпусний» спосіб життя «буржуазного» Заходу й високоморальні, майже платонічні взаємини в радянському суспільстві. Насправді ж, – показують автори фільму, – в перші роки після Жовтневого перевороту моральні й етичні норми були розхитані і майже знівельовані. Емансиповані партійні діячки віддають перевагу вільним стосункам, а шлюб трактується як соціальний спосіб задоволення природних інстинктів. Не випадково молода провінціалка, героїня фільму «Геть, сором!», навіть переступивши через себе, не стає своєю в розбещеному місті.

І, нарешті, ще одна тема антитоталітарного кіно – *Голодомор 1932/33 років*. Документальне кіно відразу ж відреагувало на зняття табу з теми голоду: в 1989 році вийшли фільми «33-й ... спогади очевидців» Н. Лактіонова-Стезенка та «Ой, горе, це ж гості до мене» О. Ковалю, в 1993 – «Пієта» М. Мащенко, в 1994 – тетралогія «Українська ніч 33-го» Л. Мужука і В. Георгієнка. Проте перший і на сьогодні єдиний художній фільм про 1932/33 рр. був задуманий ще в Радянському Союзі, а вийшов уже в незалежній Україні – «Голод-33» О. Янчука. Не лише тема, нова сама по собі, а й авторська інтерпретація випереджала суспільну думку. Режисер показує не голод, а Голодомор – тобто спрямовану акцію на винищення за національною і соціальною ознаками. Щоправда, в назві фігурує саме слово «голод» – термін «Голодомор» тоді не вживали.

О. Янчук і сценаристи Л. Танюк та С. Дяченко взяли за основу повість Василя Барки «Жовтий князь» і знайшли вдале співвідношення драматургії дії і драматургії думки. Вони зосереджують увагу на історії родини Катранників, відсікають другорядні лінії і знаходять зорові відповідники для літературних метафор. Стрічка показує поступове нищення однієї української сім'ї. Як казав хтось із класиків, сказати про всіх – ні про кого не сказати, а сказати про когось



одного – це сказати про всіх. Долю однієї сім'ї можна спроекувати на долю всього народу. Тим більше, що головна тема – винищення голодом – відлунює в історіях другорядних персонажів.

Як на мене, режисер знайшов потрібний реалістично-метафоричний спосіб відображення. Свідки й дослідники розповідають моторошні подробиці про голод 1932/33 років, – як просто посеред вулиці помирили люди, а підводи не встигали забирати тіла; як матері знаходили дитячі останки в казані у канібалів. О. Янчук уникнув такого моторошного, фізіологічного натуралізму і показав жахи 33-го через символи та узагальнення. Скажімо, в картині кілька разів з'являється один «експресіоністичний» кадр – старе самотнє дерево з розлогим гіллям. Воно ніби символізує дерево роду Катранників. До кінця стрічки дерево обступають свіжі хрести... Дуже сильний епізод – останній спільний обід Катранників. Діти ретельно, зосереджено і з недитячою серйозністю підтримують ручками ложки з їжею. А дорослі в цей час розігрівають напівголодну уяву розповідями про вечерю партійного керівництва – такий собі банкет під час чуми. Під назви дорогих наїдків родина доїдає останні їстівні запаси... Далі ще один кадр: настає ніч, і непропорційно великі, страшні люди з багнетами (автори зумисне спотворюють пропорції) приступають і ніби хочуть вирвати з корінням оселю Катранників. І, нарешті, символічний фінал: косарі в масках косять хліб нового врожаю. Хлібне поле всіяне людськими тілами, – тих, хто не дійшов додому і впав від голодної смерті просто посеред поля. Виходить, що новий хліб – у прямому й переносному сенсі – зійшов із людських кісток.

З іншого боку, не можна применшувати документальну цінність фільму. Автори в реалістичній манері відтворюють історичні реалії: повне пограбування селян озброєними загонами, терор, голодні черги за хлібом у місті, поширення чуток про канібалізм, зрештою, марні спроби селян відвоювати свій хліб.

Таким чином, український кінематограф 1990–2000-х років у різній художній формі відгукнувся на процес переосмислення і деміфологізації тоталітарного минулого – новими темами й новими інтерпретаціями. Хтось із авторів обмежився новий фактологічним матеріалом і новими ідеологічними акцентами, а хтось прагнув не тільки констатувати, а й зрозуміти *тих* людей і *той* час. Із фільмів О. Муратова і М. Мащенко бачимо, як революційний фанатизм (і класові упередження) зсередини руйнує людину. О. Янчук чи не вперше показує не голод, а саме Голодомор.

Проте кінематограф перших років незалежності, до якого ми відносимо й згадані вище фільми, не виробив єдиного естетичного канону. Місце соцреалізму у розмаїтій, плюралістичній і дещо дезорієнтованій пострадянській культурі не посів новий художній метод. Отож естетична платформа і жанрова природа фільмів про тоталітарне минуле неоднорідна. Тут важко розпізнати



«класичні» жанри в чистому вигляді. На думку критиків, українське кіно 90-х – це сплав популярних, переважно західних, форм із українською «начинкою», себто змістом. Драматичне протистояння ката і жертви нагадує психологічний трилер, а втеча політв'язня із секретного ешелону – пригодницький фільм. Дехто з авторів застосовує ширші і, так би мовити, більш класичні жанрові визначення до фільмів про репресії і терор – соціально-політична, історична чи психологічна драма. Проте українське антитоталітарне кіно збіднює недостатньо переконлива мистецька форма. Радянським режисерам, як ми пам'ятаємо, вдавалось вкладати ідейний зміст в експресію кадрів або в традиційно розважальні масові жанри. Українському антитоталітарному кіно свою художню формулу ще належить знайти.

---

<sup>1</sup> Брюховецька Л. Приховані фільми. Українське кіно 1990-х / Лариса Брюховецька. – К. : АртЕк, 2003. – 384 с. : іл.

<sup>2</sup> Мусієнко О. Кіно і міфологеми тоталітарної доби // [ww2-historicalmemory.org.ua/docs/ukr/Moussienko.doc](http://ww2-historicalmemory.org.ua/docs/ukr/Moussienko.doc)

<sup>3</sup> Зубавіна І. Українське кіно постперебудовчого періоду. Зміна долі // Нариси з історії кіномистецтва України / Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. ; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України / І. Зубавіна. – К. : Інтертехнологія, 2006. – С. 313–371.

<sup>4</sup> Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 / Любомир Госейко. – К. : Кіно-коло, 2005. – 464 с. : іл.

<sup>5</sup> Брюховецька Л. Приховані фільми. Українське кіно 1990-х / Лариса Брюховецька. – К. : АртЕк, 2003. – 384 с. : іл.

<sup>6</sup> Там само.

<sup>7</sup> Там само.

<sup>8</sup> Там само.

<sup>9</sup> Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 / Любомир Госейко. – К. : Кіно-коло, 2005. – 464 с. : іл.

## ЦЕНзуРА ТА ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ РАДЯНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА 1930-х РОКІВ

*У статті розглянуті основні тенденції розвитку радянського кінематографа 1930-х років в умовах роботи складної системи цензурних органів, особистого контролю Й. Сталіна, створення єдиної вертикалі управління кінематографом, введення тематичних планів та методу соціалістичного реалізму.*

**Ключові слова:** цензура, соціалістичний реалізм, формалізм, міф, тоталітаризм.

*В статье рассмотрены основные тенденции развития советского кинематографа 1930-х годов в условиях работы сложной системы цензурных органов, личного контроля И. Сталина, создания единой вертикали управления кинематографом, введения тематических планов и метода социалистического реализма.*

**Ключевые слова:** цензура, социалистический реализм, формализм, миф, тоталитаризм.

*This article describes the main trends of development of the Soviet cinema of the 1930's in terms of a complex system of censorship, personal control of Joseph Stalin, the creation of a unified management cinematographic industry, the introduction of case plans and the method of socialist realism.*

**Key-words:** censorship, socialist realism, formalism, myth, totalitarizm.

Тридцять роки минулого століття стали часом остаточного утвердження СРСР як тоталітарної держави. В країні розгорнулися масові репресії, колективізація, індустріалізація, дедалі більше укорінювався культ особи Сталіна. Ці процеси коштували мільйонів життів радянських громадян, зокрема українців, яких спіткала катастрофа штучного голоду 1932–1933 рр.

Вивчення історії радянської цензури, механізмів її дії та впливу на кіномистецтво 1930-х рр. може допомогти уявити всі ті загрози, які вона несе для мистецтва і для всього суспільства, а відтак уникнути повторення негативного досвіду минулого. Особливо актуальною ця тема стає саме зараз, коли здій-

снюється дуже небезпечна політика відбілювання деяких сторінок радянської історії і навіть Й. Сталіна. Політика подібного ревізування історії провадиться у Російській Федерації і ще не зачепила повною мірою Україну, але наша країна, через історичні обставини, ще й досі перебуває під сильним ідеологічним впливом свого північного сусіда. Аналіз джерел, на які спирається автор, свідчить про істотний інтерес до теми ідеологічної цензури в радянському кінематографі, зокрема 1930-х рр. Досі недостатньо висвітленою є тема роботи цензурних відомств, які займалися питаннями кіно. Важливе місце у вивченні механізмів радянської цензури посідають збірники архівних документів, зокрема «Кремлевский кинотеатр»<sup>1</sup>, «Власть и художественная интеллигенция»<sup>2</sup>. В книзі «Институты управления культурой в период становления. 1917–1930-е гг. Партийное руководство; государственные органы управления: Схемы.»<sup>3</sup>, зокрема, відтворено процес і особливості формування централізованої системи управління кінематографом.

У статтях О.С. Мусієнко «Кінематографічна «полиця» українського кінематографа 1930-х рр.»<sup>4</sup> і «Українське кіно 1930-х років: по той бік соціалістичного реалізму»<sup>5</sup> розглядаються заборонені цензурою українські фільми «Прометей» І. Кавалерідзе, «Суворий юнак» А. Роома та метод соціалістичного реалізму, вимоги, що їх він ставив до радянських митців (кінематографістів), а також фільми 1930-х років, які не відповідали цьому методу.

У каталозі Є. Марголіта і В. Шмирова «Изъятое кино»<sup>6</sup> міститься перелік ігрових картин, не випущених на екран у період 1924–1953 рр., та коротко подано причини їх заборони.

Монографія Т. А. Стоян «Система політичної цензури в УРСР у 1920–1930 рр.»<sup>7</sup>, зокрема, містить главу, присвячену цензурному тискові в галузі кінематографії.

На тлі процесів колективізації, індустріалізації, репресій, поширення культу особи Сталіна розвивався радянський кінематограф. Цьому виду мистецтва влада приділяла надзвичайну увагу. Саме в 1930-х в радянське кіно прийшов звук, що значно підвищило його пропагандистську значущість. З боку держави робилися кроки до якнайшвидшого створення єдиної вертикалі управління кіногалуззю. Кіно повністю переходить на державні дотації, за допомогою цензурних відомств і особисто Й. Сталіна здійснюється жорсткий контроль над усіма стадіями створення кінопродукту – від подання літературної заявки і до цензурування вже готового фільму.

Доречно буде згадати доповідь «Підсумки і перспективи кінематографії в СРСР», що була виголошена на першій партійній нараді з кінематографії, котра відбулася в травні 1927 року. Саме ця доповідь лягла в основу резолюції партійної наради. Багато озвучених тоді ідей стали характерними для політики держави щодо кіно в 1930-х роках. Зокрема, в доповіді йшлося про те, що кіно є конкурентом церкви в СРСР і «головним провідником комуністичних ідей;

що завдання кінематографістів і завдання партії полягає насамперед у тому, щоб за допомогою кінематографа виховувати в масах комуністичні переконання»<sup>8</sup>. Така установка цілком була втілена в життя кінематографом 1930-х років. В цій доповіді також зазначалося таке: «лише ті ідеї, які організують свідомість масового глядача задля будівництва соціалістичного суспільства, важливі і необхідні для здійснення їх у картинах». За головне висувався лозунг радянських кінопідприємств: «стовідсоткова ідеологічна витриманість і стовідсоткова комерційна рентабельність»<sup>9</sup>. Проте економічна рентабельність у часи сталінізму все-таки була на другому місці, поступившись ідеології. Очевидним це стало в період різкого скорочення випуску ігрових кінокартин наприкінці 1940-х – початку 1950-х рр.

«Кіно в руках радянської влади є величезною, неоціненною силою. Володіючи винятковими можливостями духовного впливу на маси, кіно допомагає робітничому класові та його партії виховувати трудящих у дусі соціалізму, організовувати маси на боротьбу за соціалізм, піднімати їх культуру і політичну боєздатність. Радянська влада чекає від вас нових успіхів – нових фільмів, які прославлятимуть, як «Чапая», велич історичних справ боротьби за владу робітників і селян Радянського Союзу, які мобілізуватимуть на виконання нових завдань і нагадуватимуть, як про досягнення, так і про труднощі радянського будівництва»<sup>10</sup>. Такими словами привітав Сталін кінематографістів з 15-ю річницею радянського кіно, наголосивши на його невід'ємності від держави. Звичайно, ці слова були взяті на озброєння радянськими кінематографістами.

Для того щоб ефективно управляти всіма радянськими кінематографіями, потрібно було зосередити владу в єдиному центрі. Утворення жорсткої вертикалі управління кінематографом відбувалося у декілька етапів. Централізацію було завершено 1938 року утворенням єдиного керівного органу, що контролював усі радянські кінематографії – Комітету у справах кінематографії при РНК СРСР. 1930 рік став переломним у справі централізації кінематографа. Цього року утворилося Державне всесоюзне кінофотооб'єднання «Союзкіно». Для української кінематографії таке утворення мало негативні наслідки. Трест «Українфільм» (колишнє ВУФКУ) мав майже в повному обсязі віддавати центрові зароблені гроші і позбавлявся монопольного права прокату стрічок на території України (з ексклюзивності кінопрокату у 1927 р. ВУФКУ отримувало 34 відсотки прибутку<sup>11</sup>). До того ж невдоволення викликало нав'язування тематичних планів. Фактично українська кінематографія стала виразником ідеології, яку нав'язував центр, а це, своєю чергою, зумовлювало втрату українським кіно своїх національних ознак (у 1930-х роках усі фільми, вироблені в СРСР, мали озвучуватися російською мовою).

«Союзкіно» проіснувало до 1933 року і було реорганізоване у Головне управління кінофотопромисловості (ГУКФ) при СНК СРСР постановою Рад-

наркомун СРСР від 11 лютого 1933 року. ГУКФ безпосередньо підпорядковувався Раднаркомун СРСР.

До завдань ГУКФ входили розгляд і затвердження річних та кварталних планів виробництва кінофільмів у союзних республіках, розроблення планів розвитку кінопромисловості СРСР, здійснення наглядових (цензурних) функцій за кінопродукцією.

17 січня 1936 р. ухвалою постанови Центрального Виконавчого Комітету і Ради Народних Комісарів «Про утворення Всесоюзного комітету у справах мистецтв при РНК СРСР» робиться ще один крок до повного контролю над кінематографією. Цей комітет мав керувати театрами, кіноорганізаціями, музичними, художніми, архітектурними, скульптурними та іншими закладами мистецтва, а також навчальними закладами, які готували для них фахівців.

В Україні діяв Український комітет у справах мистецтв (який був органом Всесоюзного комітету), до котрого відійшло Управління фотокінопромисловості при РНК УСРР.

У Всесоюзний комітет у справах мистецтв на правах главку входить ГУКФ.

У 1936 р. ГУКФ став називатися Головним управлінням кінематографії (ГУК) – управління фотосправою більше не належало до сфери кіносправи. Цей факт говорить про дедалі більшу зосередженість і зацікавленість владних структур у повному контролі над кінематографом. Як уже сказано раніше, процес централізації вертикалі влади над кінематографом було завершено 1938 року утворенням Комітету у справах кінематографії при РНК СРСР.

Отже 1930-ті роки для кінематографа минули під знаком реорганізації органу управління кінематографією. Найсуттєвішими етапами такої реорганізації були:

1. 1929 – 1930 рр. Кінокомітет при РНК СРСР.
2. 1930 – 1933 рр. Союзкіно.
3. 1933 – 1936 рр. ГУКФ РНК СРСР.
4. 1936 – 1938 рр. ГУК при РНК СРСР.
5. 1938 – 1946 рр. Комітет у справах кінематографії при РНК.
6. 1946 р. Міністерство кінематографії СРСР.

У 1930-х політика централізації влади над кінематографічною галуззю була завершена. Проте для підтримання ідеологічної «чистоти» і відповідності кожного випущеного в СРСР фільму до політичної кон'юнктури здійснювався щільний цензурний контроль.

Цензурні відомства різних рівнів загалом утворювали доволі складну і часто сповнену суперечностей систему ідеологічної цензури. Доволі влучне визначення цієї системи дано у збірнику архівних документів «Кремлевський кінотеатр». «Радянське кіно опинилося на стику корпоративних інтересів і на перехресті культурної політики багатьох напівавтономних інститутів влади: центральної, місцевої, національних союзних республік, Червоної Армії

й її політкерівництва, Комінтерну і Межрабпому, органів державної безпеки, цензурних відомств різних рівнів. Крім того, кінофільм як кінцевий продукт бюджетного і дорогого виробництва являв собою результат спільної праці кінодраматургів, які входили до Союзу радянських письменників, композиторів, операторів, акторів, і одночасно бухгалтерів, виробничих менеджерів, командирів кінопромисловості. В зв'язку з цим підтримувалися постійні контакти і проводилися нескінченні узгодження не тільки з підрозділами Агітпропу ЦК, але і з партійно-державними органами, зі структурами Комітету у справах мистецтв (як в центрі, так і на місцях), Спілками радянських письменників, композиторів, а до того з РАПП, РАПМ, ФСП та ін.»<sup>12</sup>.

Таке твердження є правильним: не існувало якогось одного цензурного відомства, яке б відповідало за цензурування кінопродукції. Цензурні санкції щодо кіно могли застосовувати Політбюро ЦК ВКП(б), Головліт, Головредком, Оргбюро ЦК ВКП(б), Відділ культурно-просвітницької роботи ЦК ВКП(б), спеціальні комісії ГУКФ (згодом ГУК) (це відомство входило до Комітету у справах мистецтв), а згодом Комітет у справах кінематографії, який створили ГУКу на зміну, трести республіканських кінематографій, Управління пропаганди і агітації ЦК ВКП(б) (організоване у 1939 році) і нарешті Й. Сталін – головний цензор, слово якого завжди було вирішальним у винесенні вердикту кінофільмам.

Кінематографістам 1930-х років доводилося працювати в надзвичайно складних умовах. Крім сильного цензурного тиску, бюрократизації системи, нав'язування тематичних планів, а з 1935 року – ще й вимоги працювати у рамках методу соціалістичного реалізму, що став догматичним для усіх галузей радянського мистецтва, мала проблеми і матеріально-технічна база.

Кінематографові 1930-х років невластиві були експерименти кіноавангарду 20-х. Навіть більше – подібні експерименти опинилися під забороною. В цей період вони називалися формалізмом, естетичними викрутасами. Звичайно, спрощення кіномови в 30-х роках дало змогу охопити значно ширшу аудиторію глядачів. Кіно стало ближчим і зрозумілішим – «Чапаєв» і трилогія про Максима виявилися справжніми хітами. Саме такий стан речей задовольняв владу і особисто Сталіна. Кіно виконувало державне замовлення, продукуючи радянські міфи і поширюючи містифікації. Наріжними серед радянської міфології були міфи про Сталіна, як мудрого вождя і батька народів, та СРСР, як обітовану землю, де діють справедливі закони і всі люди рівні. Тим більше, що у 1935 році вождь промовив свою найвідомішу фразу: «Жити стало краще, товариші, жити стало веселіше!» – на Першій всесоюзній нараді робітників і робітниць, а в 1936 році він проголосив, що соціалізм в країні в основному побудовано.

Місто щастя і процвітання будують герої «Аерограду» О. Довженка, «Комсомольська» С. Герасимова. У фільмі «Шукачі щастя» (1936), режисера



В. Корш-Сабліна єврейська родина, після тривалих пошуків по світу щасливого життя, нарешті знаходить його в СРСР.

Проте щастя людини на екрані було зосереджено не тільки на матеріальних благах (побут на екрані 30-х є досить скромним). Відчуття щастя на екрані радянська людина отримувала від співучасті у величезному комуністичному будівництві, яке часто вимагало від героїв титанічних зусиль, самопожертви і жертвування близькими людьми. Відомий радянський дисидент Андрій Сінявський (Абрам Терц) у своїй статті «Що таке соціалістичний реалізм?» цілком слушно пише, що позитивний герой (неважливо, герой літературний чи герой кіно) обов'язково рухався до вищої Мети. Мета ця була чітко означена – служіння вождю і партії. Будь-які перешкоди на шляху до перемоги комунізму зміталися. Так, герой оборонного фільму О. Довженка «Аероград» Степан Глушак власноруч вбиває зрадника Худякова, який багато років був його найближчим другом. Проте давня дружба в порівнянні з головною Метою вже не мала жодного значення. Ідеальний герой завжди ставив партійний інтерес вище за власний. Він був готовий віддати своє життя за ідею не роздумуючи. Героїня фільму І. Пир'єва «Партійний квиток» Анна, дізнаючись, що її чоловік шпигун, не роздумуючи, здає його органам. Такі сюжети були досить поширені в цей період.

Проте навіть дотримання правильної ідеологічної лінії не завжди гарантувало фільмові успішний вихід на екрани. Так сталося, приміром, з фільмом «Колискова» Дзиги Вертова. Головним героєм стрічки є сам вождь, до якого з усіх куточків країни мчать жінки, які прагнуть подякувати йому за своє щасливе життя. Тільки завдяки йому вони стали вільними, а їхні діти мають прекрасне майбутнє. Стрічка Сталіну не сподобалась. Можливо, причини тут слід шукати у небажанні Сталіна бачити себе в документальних зйомках, де добре видно його малий зріст і проблемну шкіру, цим він відрізнявся від Адольфа Гітлера, який залюбки ставав героєм хронікальних фільмів. Можливо, вождеві не сподобалося, що у фільмі він виглядає не лише як духовний батько народів, але й як біологічний, – жінки поспішають до Кремля і несуть Сталіну своїх дітей. Ймовірно, що така метафору він не сприйняв.

Найгучнішими заборонами в кіно 1930-х років стали фільми «Прометей» І. Кавалерідзе, «Суворий Юнак» А. Роома, «Бежин луг» С. Ейзенштейна. На ці картини були наліплені ярлики формалізму та ідейної неспроможності. Формалізмом цензори і критики називали все те, що могло порушити простоту і зрозумілість кінорозповіді. Як правило, це звинувачення лежало лише на поверхні, найчастіше ярлики формалізму, трюкацтва і естетських викрутасів навішувалися на фільми, які не відповідали політичній кон'юнктурі, що була досить мінливою. Іноді режисери просто не встигали вловити нові політичні віяння.

Так сталося з режисером стрічки «Прометей» І. Кавалерідзе. В основу картини були покладені поеми Т. Г. Шевченка «Кавказ» і «Сон». Про шкідливість



свого фільму режисер дізнався з редакційної статті газети «Правда» «Груба схема замість історичної правди» від 13 січня 1936 року. Фільм було звинувачено у надмірній складності для сприймання його глядачем, у відсутності чіткого сюжету, у перевантаженості образами та натуралізмі. Але всі ці аспекти насправді не були основними причинами заборони картини. Основною причиною заборони фільму слід вважати реставрування Сталіним і правлячою верхівкою російського імперського режиму. Дослідники кіно Є. Марголіт і В. Шмиров з цього приводу висловили таку думку: «Тепер коли на перший план висувалася ідея державності замість ідеї світової революції, «Прометей» став практично приводом для першого офіційного удару по концепції Покровського, що втратила свою актуальність»<sup>13</sup>. У своїй історичній концепції М. Покровський відзначав несамостійність державних діячів російської історії. На думку Покровського, царі, чиновники, військово керівництво були знаряддям в руках впливових соціальних сил, які провадили у життя інтереси торгового капіталу. Працям Покровського притаманні інтернаціоналізм і розкриття імперських і шовіністичних стереотипів. Покровський, в основному, критично висловлювався щодо царизму. Така концепція викликала різко негативну оцінку Сталіна, тому що вождеві, якій насаджував культ своєї особи, вигідно було спиратися на досвід імперської державності.

У редакційній статті «Правди» прямо вказувалося на те, що історична складова картини спирається на схему «в дусі Покровського про всемогутність торговельного капіталу»<sup>14</sup>. Найбільші нарікання критиків фільму отримав образ купця Жукова, який, на думку авторів статті, є уособленням торговельного капіталу й ідеологом імперіалізму.

Авторові стрічки закидали неточність висвітлення подій на Кавказі й те, що експлуататорами показані лише росіяни, а не, приміром, поляки чи українці.

Звинувачення у формалізмі фільму «Прометей», що містить у собі багату і надзвичайно цікаву палітру художніх образів і метафор, можна пояснити рухом кіно 1930-х років і мистецтва загалом, до спрощення задля доступності будь-якого художнього твору, а кожен твір мистецтва мав містити ідеологічну складову для найширшої аудиторії. До того ж серед керівників кінематографії майже не було людей, здатних зрозуміти естетику авангардних творів.

Крім формалізму, режисерові закидали і грубий натуралізм: «Дуже багато бутафорської крові. Поранені корчаться від болю, судорожно скорчені пальці забитих, гниючі тіла займають немало місця. Штучність усього цього жаху впадає в очі. Натуралістично грубо і безпорадно зроблені деякі сцени в домі розпусти і жаби, яких забивають, щоб вони не заважали спати панові»<sup>15</sup>.

Примітивною і антихудожньою в статті названа музика до картини, написана композиторами П. Толстяковим і А. Баланчвідзе. В чому полягала антихудожність і примітивність музики, в критичній статті не сказано. Розгромна анонімна стаття в «Правді» не містить чітких обґрунтувань закинутих стрічці

звинувачень. Вона лише перелічує їх. І, звичайно, після такої статті, яка сприймалася як керівництво до дії, не могло вже виникнути жодної дискусії, жодної альтернативної думки.

Після жорсткої критики фільму І. Кавалерідзе змушений був визнати свої «промахи» (така практика публічної самокритики широко застосовувалась в СРСР, зокрема, С. Ейзенштейнові довелося визнати свої «помилки» після закриття картини «Бежин луг» в статті «Помилки «Бежиного луга»). Самокритична стаття під назвою «Неоцініма допомога» з'явилася в третьому випускові часопису «Радянське кіно» за 1936 рік. У цій покаєнній статі режисер визнає всі ті «помилки», на які вказував анонімний автор у «Правді». І. Кавалерідзе, зокрема, говорить про неправильне тлумачення історії в своїй стрічці: «У картині не відображена точка зору В. І. Леніна. Ленін розглядав владу царів, як владу поміщиків, кріпосників, дворян, а зовсім не торгових буржуа, купців»<sup>16</sup>.

Також режисер визнав, що «Прометей» не має тої потрібної простоти і ясності викладу, що має бути присутня в кожному мистецькому творі, зробленому у рамках соцреалізму.

Драматично склалася доля найоригінальнішого фільму 1930-х років «Суворий юнак» А. Роома, який знімався на Київській студії. Сценарій написав Ю. Олеша за мотивами власного роману «Заздрість». Жанр картини можна визначити як філософсько-романтичну драму.

Фільм був заборонений на завершальному етапі роботи, але, на щастя зберігся. Дискусії навколо стрічки розгорнулися ще на рівні сценарію, який був опублікований в журналі «Новый мир». Потому в «Молодій гвардії» з'явився лист комсомолки Віри Чернової, в якому вказувалося на негативні сторони сценарію. В листі наголошено на хибності поведінки комсомольців, які велику увагу приділяють сфері почуттів. Також Чернова обурювалася образом лікаря Степанова, фахіфця «від Бога». Чернова «рішуче заперечувала намір автора зробити носієм цього великого дару “представника старої дореволюційної інтелігенції”». Ними, на думку комсомолки, можуть бути тільки представники трудящих мас. І насамперед, звичайно, ті, хто трудящі маси виховує, – комуністичні керівники.

Коли картина була майже завершена (готовий був чорновий варіант монтажу), вийшла постанова тресту «Українфільм» (очолюваний тоді М. Ткачем) про заборону фільму «Суворий юнак» (у Москві, формально, фільм не забороняли). У постанові наголошувалося, що «за своєю ідейною концепцією, в трактуванні образів, загальними естетичними і стильовими рисами фільм «Суворий юнак» є взірцем проникнення чужих впливів у радянське кіномистецтво»<sup>17</sup>.

У постанові жорстко критикуються герої фільму, зокрема: комсомолец Гриша Фокін, лікар-нейрохірург Степанов.

Образ молодого Гриші Фокіна цензура не сприйняла через його очевидну неможливість існувати в розробленій для кінематографа ідеологічній систе-

мі координат. Романтичний інтелігентний юнак, схильний до філософських і моралізаторських роздумів про життя, був абсолютно нетиповим персонажем для радянського кінематографа того часу, що створив численний ряд героїв, які борються з класовим ворогом, ведуть битву за врожаї, працюють на індустріальних будовах і шахтах, при цьому беззастережно вірять і жертвовно служать вождю і партії. Герої, створені в рамках соціалістичного реалізму, мали бути прикладом для наслідування. Екранні герої були втіленням сталінсько-партійного бачення ідеальної радянської людини. Очевидно, що Гриша Фокін був далекий від такого ідеалу. Основною його вадою була тяга до постійних роздумів і міркувань.

У своїй статті «Українське кіно 1930-х років: по той бік соціалістичного реалізму» професор О. С. Мусієнко слушно зазначила: «Моральні пошуки, рефлексії і сумніви молодих героїв фільму «Суворий юнак» в епоху, коли вищими цінностями вважалася саме готовність до праці і оборони, коли груди кожного комсомольця прикрашали значки «Осовіахим» і «Ворошиловський стрілок», не могли не викликати «праведного» обурення партійного керівництва. Не допомогли і посилання на класиків марксизму, які теж, щоправда, між іншим, висловлювалися про гармонійних і прекрасних людей майбутнього, що будуть і працювати, і навчатися, і мріяти, і займатися спортом. Утопічні плани Гриші щодо створення «Третього комплексу ГПО», його вразливість, інтелігентність, нездатність зробити боляче іншій людині дали змогу авторам постанови закинути авторові фільму, що він спотворив образи молодих радянських людей, комсомольців, зобразивши їх «як людей, позбавлених волі, дієвості, революційної пристрасності»<sup>18</sup>.

Інший герой фільму, професор Степанов, талановитий лікар, обличчя радянської медицини, але при цьому наділений численними вадами – пихатістю, любов'ю до лестоців (для цього він тримає біля себе підлабузника Цитронова), комфортного життя, зверхністю.

Цензура не могла допустити виходу на екрани фільму, де діє персонаж, подібний до лікаря Степанова. Талановитий, але дуже далекий від ідеалу радянського вченого, він просто не міг бути обличчям прогресивної радянської медицини (такий образ створювався радянською пропагандою).

Крім звинувачень у ідеологічній неспроможності, фільмові закидали формалізм, дуже небезпечний на той час ярлик. А. Роом і оператор Ю. Єкельчик створили справді надзвичайно цікаву у візуальному плані картину, нетипову для свого часу (тонке естетично-художнє вирішення візуального ряду, з елементами експресіонізму та сюрреалізму).

Для А. Роома, який вже раніше був звільнений з «Мосфільму» і перекинтий на Київську кіностудію, заборона «Суворого юнака» обернулася звільненням з режисерської посади в кінематографії, про що повідомлялось у постанові тресту «Українфільм», оператор Ю. Єкельчик отримав сувору догану, з керів-

ної посади усунули заступника директора київської кіностудії з художньо-виробничого відділу С. Лазуріна, який керував постановкою фільму.

Фільми «Прометей» і «Суворий юнак», на щастя, збереглися, увійшовши до скарбниці українського і світового кіно.

Інша доля чекала картину С. Ейзенштейна «Бежин луг», від якої лишилося 15 хвилин фотофільму. В основу стрічки лягла історія піонера Павлика Морозова. Робота над картиною йшла важко – коли режисер фільмував другий варіант, прийшов наказ припинити роботу (залишалось відзняти 11 хвилин).

У січні 1937 р. була ухвалена резолюція загального зібрання творчої секції студії Мосфільм по картині «Бежин луг». У цій резолюції, зокрема, йшлося про те, що в творчості С. Ейзенштейна після фільму «Панцерник "Потьомкін"» «проступають лінії формалізму і натуралістичні тенденції»<sup>19</sup>.

В резолюції йдеться про неправильне трактування в сценарії О. Ржешевського головної політичної теми історії, яку сценарист вирішував з позицій «загальнолюдського» моралізування». Від С. Ейзенштейна чекали простого і зрозумілого фільму, де все буде чітко поділене на чорне і біле. Проте режисер підніс цю історію до рівня трагедії, в якій зіткнулися два начала – старе, древнє, архаїчне, що живе за віковичними правилами – його виразником є батько Павлика, та нове, яке прагне цей архаїчний порядок зруйнувати та привнести свій. Це і є Павлик Морозов.

У резолюції вказувалося на неправильне трактування образів батька-куркуля і сина, а також начполіта. Картина була визнана хибною і шкідливою. «Творчий актив студії цілком приєднується до постанови ЦК партії про зупинку зйомок картини «Бежин луг» як антихудожньої і політично неспроможної»<sup>20</sup>.

Слідом за резолюцією вийшла постанова Політбюро ЦК ВКП(б) від 5 травня 1937 р., яка перекреслювала подальшу роботу над фільмом.

Завдяки партійному управлінню кінематографом, суворому бюджетно-фінансовому контролю, діяльності цензурних відомств, а також продуманій системі винагород (премії, гонорарна політика), яка перемижувалась з покараннями (заборона фільмів, усунення від роботи, арешт), радянське кіно 30-х років фактично обслуговувало інтереси Й. Сталіна і партії.

Особлива увага до кінематографа з боку держави і особисто Й. Сталіна та наявність жорсткої ідеологічної цензури, суттєво вплинули на розвиток радянського кіно 1930-х рр. Кіногалузь повністю перейшла на дотації держави, введення тематичних планів обмежувало вибір тем і напрямів, а з 1935 року виникла потреба працювати в рамках методу реалізму. Робота над фільмами ускладнювалася багатшаровою цензурною системою, рішення певних цензурних відомств іноді суперечили одне одному.

Цензуру в радянському кінематографі не слід розглядати лише з точки зору заборонених фільмів. Це лише результат складної державної політики в галузі кінематографії, яка передбачала тотальний контроль і примушувала митця

працювати лише у суворо заданому руслі. Цензура неминуче призводила до самоцензури. Це можна простежити на прикладі творчої долі Олександра Довженка, який для уникнення ідеологічних промахів радився особисто зі Сталіним стосовно фільмів «Аероград» і «Щорс».

Політика централізації кінематографа сприяла посиленню цензурного тиску, а метод соціалістичного реалізму і тематичні плани стали допоміжними інструментами контролю над мистецтвом кіно. Отже цензуру в радянському кінематографі слід розглядати як комплекс заходів, що призвів до цілковитої залежності кіно від державної партійної політики, що, своєю чергою, передбачало обслуговування її інтересів.

---

<sup>1</sup> Кремлевский кинотеатр. 1928–1953 : Документы. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН). 2005 – 1120 с.

<sup>2</sup> Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б)–ВЧК – ОГПУ – НКВД – о культурной политике. 1917 – 1953. Под ред. акад. А.Н. Яковлева; сост. А. Артизов, О. Наумов. – М. : МФД. 2002 – 872 с.

<sup>3</sup> Институты управления культурой в период становления. 1917 – 1930-е гг. Партийное руководство; государственные органы управления: Схемы. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН). 2004. – 312 с. (Серия: Культура и власть от Сталина до Горбачева. Исследования).

<sup>4</sup> Мусієнко О. Кінематографічна «полиця» українського кіно 1930-х років // Мистецькі обрії 2001 – 2002 : Альманах : Науково-теоритичні праці та публіцистика / Нац. Академія мистецтв України ; гол. наук. ред. І. Д. Безгін. – К. : КНВМП Символ-Т, 2003. – С. 313 – 328.

<sup>5</sup> Мусієнко О. Українське кіно 1930-х років: по той бік соціалістичного реалізму // Нариси з історії кіномистецтва України / Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. ; Інститут проблем сучасного мистецтва Нац. Академії мистецтв України. – К. : Інтертехнологія. 2006. – С. 117 – 165.

<sup>6</sup> Марголит Е., Шмыров В. «Изятое кино». (1924 – 1953). – М : Информационно-аналитическая фирма «Дубль-Д». 1995. – 132 с.

<sup>7</sup> Стоян Т. А. Система політичної цензури в УРСР у 1920 – 1930 рр. : монографія / Т. А. Стоян. – К. : Акад. праці і соц. відносин Федер. профспілок України, 2010. – 480 с.

<sup>8</sup> Кино тоталитарной эпохи // Искусство кино. – 1990 р. – № 1. – С. 118.

<sup>9</sup> Там само.

<sup>10</sup> <http://www.kino-teatr.ru/kino/history/3-19/>

<sup>11</sup> Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995/ Госейко Л. – К. : КІНО-КОЛО. 2005. – С. 23.

<sup>12</sup> Кремлевский кинотеатр. 1928–1953 : Документы. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН). 2005. – С. 10.

<sup>13</sup> Мусієнко О. Українське кіно 1930-х років: по той бік соціалістичного реалізму

// Нариси з історії кіномистецтва України / Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. ; Інститут проблем сучасного мистецтва Нац. Академії мистецтв України. – К. : Інтертехнологія. 2006. – С. 147.

<sup>14</sup> Груба схема замість історичної правди // Радянське кіно. – 1936 р. – № 3. – С. 2.

<sup>15</sup> Там само. – С. 3.

<sup>16</sup> Кавалерідзе І. Неоцінима допомога // Радянське кіно. – 1936 р. – № 3. – С. 10.

<sup>17</sup> Мусієнко О. Українське кіно 1930-х років: по той бік соціалістичного реалізму // Нариси з історії кіномистецтва України / Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін.; Інститут проблем сучасного мистецтва Нац. Академії мистецтв України. – К. : Інтертехнологія. 2006. – С. 152.

<sup>18</sup> Там само. – С. 155.

<sup>19</sup> Кремлевский кинотеатр. 1928–1953 : Документы. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН). 2005. – С. 403.

<sup>20</sup> Там само.

Андрій ДОРОШЕНКО

**ТЕМА «СХІДНОГО ПОХОДУ»  
В УГОРСЬКОМУ КІНОМИСТЕЦТВІ У 1941–1942 рр.  
(До 70-річчя початку Великої Вітчизняної війни)**

*Статтю присвячено дослідженню теми «Східного походу» в кіномистецтві держав-сателітів гітлерівської Німеччини у 1941–1942 рр. на прикладі Угорщини. Вперше в українському кінознавстві аналізується т.зв. фашистське кіно Угорщини, визначені його жанрово-тематичні особливості та вплив на еволюцію уявлень мадярів про Україну та українців.*

**Ключові слова:** кіномистецтво, воєнний фільм, кінопропаганда, угорський кінематограф, Велика Вітчизняна війна 1941–1945 рр.

*Статья посвящена исследованию темы «Восточного похода» в киноискусстве стран-сателлитов гитлеровской Германии в 1941–1942 гг. на примере Венгрии. Впервые в украинском киноведении анализируется так называемое фашистское кино Венгрии, исследованы его жанрово-тематические особенности и влияние на эволюцию представлений мадьяр об Украине и украинцах.*

**Ключевые слова:** киноискусство, военный фильм, кинопропаганда, венгерский кинематограф, Великая Отечественная война 1941–1945 гг.

*This article is devoted to analysis of East campaign theme in Cinema Art of Nazi Germanys' satellite-states in 1941-1942 by the example of Hungary. For the first time in Ukrainian Film Studies so called fascist movie's art of Hungary was researched, its genre and themes' peculiarities were explicated as well as its evolution on Hungarian impression about Ukraine and Ukrainians.*

**Key-words:** Cinema Art, war film, movies propaganda, Hungarian Cinema, Great Patriotic War 1941–1945.

22 червня 2011 року Україна відзначила трагічну дату своєї історії – 70-ті роковини початку Великої Вітчизняної війни. Лише з набуттям Україною незалежності події війни стали піддаватися всебічному аналізу, здебільшого, позбавленому ідеологічних нашарувань. З відкриттям архівів у дослідників



кінематографа з'являються нові можливості для ознайомлення з невідомими сторінками історії України 1941–1945 рр.

До таких «білих плям» в українському кінознавстві слід віднести аналіз теми «Східного походу» в кіномистецтві держав-сателітів нацистської Німеччини, які у 1941 р. разом з вермахтом рушили загарбницькою війною проти України.

Як відомо, напад Німеччини на СРСР підтримали Болгарія, Італія, Румунія, Словаччина, Угорщина, Фінляндія, Хорватія. Безпосередню участь у бойових діях на території України брали, насамперед, дивізії з Румунії, Угорщини та Словаччини, а також військові підрозділи з Італії. Таким чином, предметом нашого дослідження є аналіз кінохроніки, документального та ігрового кіно-виробництва Румунії, Угорщини, Словаччини та Італії, що стосуються подій першого етапу Великої Вітчизняної війни в Україні 1941–1942 рр.

Враховуючи обсяг дослідженого кіноматеріалу, у пропонованій статті автор обмежить аналізом доробку режисерів та операторів Угорщини. В наступних публікаціях буде розглянуто тематичну кіноспадщину інших держав.

Хронологічні межі дослідження обрано не випадково. Верхня межа – 22 червня 1941 р. – є датою нападу держав-сателітів Німеччини на СРСР (Угорщина оголосила війну 27 червня 1941 р.). Дослідження завершується груднем 1942 року, періодом Сталінградської битви, що завершилася розгромом німецько-фашистських військ на Волзі та зміною стратегічної ситуації у Другій світовій війні. З лютого 1943-го і до травня 1945 р. вся пропагандистська машина Німеччини та її союзників уніфікує тематику своєї кінопродукції відповідно до вимог доктрини «тотальної війни». У зв'язку з цим по суті зникають різноманітність тематики, диверсифікація кіножанрів, скорочуються технологічні можливості для виробництва фільмів, а самі роботи режисерів втрачають будь-який натяк на мистецтво.

Інтерес до дослідження викликаний практично повною відсутністю в українському кінознавстві публікацій на вказану тему. Можна з усією визначеністю стверджувати, що наше дослідження стане першим доробком у цій галузі. У своєму аналізі автор спиратиметься, серед іншого, на праці І. Немешкюрті, Д. Балог, у науковий обіг України також впроваджується тематична розробка британського кінознавця Дж. Куннінггама<sup>1</sup>.

Вибір країн Східної Європи мотивується тим фактом, що, по-перше, всі вони, на відміну від Німеччини чи Італії, є сьгоднішніми сусідами України. При цьому відносини з низкою держав (наприклад, Румунією) не завжди у нас складаються безхмарно.

Таким чином, жанрово-тематичний аналіз воєнної кінопропаганди цих країн періоду 1941–1942 рр. дасть можливість визначити сутність деяких міфів щодо України, що ними інколи оперують радикальні та шовіністичні кола.

По-друге, розвиток національного кіномистецтва в державах Східної та Південно-Східної Європи в 20–30-ті рр. ХХ століття мав свої особливості, ко-

трі істотно відрізняли його від процесів і тенденцій, що спостерігалися у країнах західноєвропейського регіону. Через фінансову слабкість Чехословаччини, Угорщини, Румунії, Королівства сербів і хорватів національне кіно в цих країнах розвивалося, головню, за допомогою виробництва документальних фільмів і кінохроніки. Воєнна тема в них була провідною, оскільки пов'язувалася з пропагандистськими потребами режимів. 1941–1942 рр. стали апофеозом для жанру воєнного фільму, екранної естетики мілітаризму взагалі. Без глибокого дослідження зазначеного феномену та його осмислення комплексне вивчення сучасного кіномистецтва Румунії, Угорщини, Словаччини, країн колишньої Югославії буде неможливим.

По-третє, значна частина досліджуваних кінодокументів до 1998 року перебувала на секретному зберіганні у спецфонді Центрального державного кінофотофоноархіву України імені Г. С. Пшеничного<sup>2</sup>. Впровадження їх у науковий обіг суттєво розширює межі трактування подій 1941 року, дає змогу розглядати культурно-мистецькі процеси в Україні періоду війни та окупації у загальноєвропейському контексті.

Принциповою особливістю воєнної кінопропаганди держав-союзниць фашистської Німеччини у розкритті теми «Східного походу» є зовсім різна інтерпретація цілей війни проти СРСР, а отже, застосування відмінних моделей її візуалізації на екрані.

Провідною наскрізною темою, що об'єднувала воєнну фільмографію румунських, угорських, словацьких та італійських режисерів досліджуваного періоду, була ідея про визволення українського народу з-під більшовицького ярма. Теза про „визволення” – вимога німецької кінопропаганди, але для населення малих держав Сходу Європи вона була мало переконливою, тому що не зачіпала національних почуттів угорців, румунів чи словаків, а також не давала конкретної відповіді на запитання про сенс жертвності мешканця Бухареста, Братислави та Будапешта.

Саме тому режисери, сценаристи, оператори та актори країн-союзників Німеччини зробили ставку на відтворення націоналістичних міфів у кіно. Особливу місію тут відіграла Угорщина.

Режим адмірала М. Хорті, з політичної точки зору, був, скоріше, класичною авторитарною моделлю управління, що спиралася на жорсткі консервативні традиції та цінності. Показово, що при М. Хорті фашистські партії в Угорщині були заборонені, а сам диктатор гостро критикував антисемітську політику А. Гітлера та інші «крайнощі» нацистського режиму в Німеччині.

Угорщина стала вимушеним союзником Німеччини після рішень Віденського арбітражу 1938 р., коли за посередництва берлінської дипломатії Будапешт зміг задовольнити свої реваншистські устремління, отримавши під час розподілу Чехословацької держави частину Словаччини та Закарпатську Україну, а в 1940 році – клаптик Трансільванії, відчуженої від Румунії.

Цікаво, що угорський диктатор був противником війни з СРСР. На відміну від інших союзників Німеччини Угорщина 22 червня 1941 року, попри ультимативні вимоги А. Гітлера, не оголосила стану війни з СРСР. Німецький абвер (військова розвідка) був змушений організувати провокацію в м. Кошице, що належало тоді Угорщині, аби спонукати М. Хорті виступити проти Радянського Союзу<sup>3</sup>.

Непопулярна серед угорців війна потребувала обґрунтування. Ідеологи режиму впроваджують думку про те, що битва в Україні дасть можливість здобути Угорщині нові землі, які перетворять її на імперію, якою вона була за часів короля Матяша (1458–1490). Угорщина стане «імперією трьох морів» – Чорного, Адріатичного та Середземного, саме тому угорський королівський гонвед мусив посісти достойне місце у лавах союзників у хрестовому поході проти більшовизму<sup>4</sup>.

Ця ідеологема, на думку угорського кінознавця І. Немешкюрті, дала новий поштовх мілітаристській хвилі в історії національного кінематографа. Пропагандистські потреби змусили режим збільшити обсяг кіновиробництва. В період 1941–1943 рр. угорське ігрове та документальне кіно переживає справжній злет: в 1941 році на кіностудіях «Гуннія», «Угорське кінобюро», «Карпати-фільм» вироблено 41 стрічку, в 1942 році – 45, а в 1943 – рекордні 53 фільми<sup>5</sup>.

Головним фашистським режисером Угорщини став Віктор Банки (молодший брат відомої голлівудської актриси Вільми Банки). За весь час диктатури М. Хорті він зняв 21 фільм, більшу частину з яких склали легкі та розважальні комедії (наприклад, «Вперта Ката», «Токайське вино», «Диявол не спить» тощо). Водночас саме В. Банки виступив застрільником погромної антисемітської кампанії в угорській кіноіндустрії, однією з жертв якої став уславлений режисер комедійного жанру 30-х рр. Бела Галл (найбільш знаний фільм і перша угорська гламурна комедія «Автомобіль мрій», 1934), котрий, не витримавши поневірянь, покінчив життя самогубством.

В. Банки активно впроваджує на угорський екран націоналістичну тему. В 1941 р. виходить його ігрова стрічка «Іштван Ковач», а в 1942-му – пропагандистський фільм «Зміна караулу». Історик угорського кіно Д. Балог вважає, що роботи В. Банки спонукали низку молодих угорських режисерів того періоду, зокрема, З. Фаркаш, І. Лашло, І. Лазар та інших, піти на колаборацію з профашистськими політичними колами<sup>6</sup>.

Фільм «Іштван Ковач» (реж. В. Банки, 1941) не має прямого стосунку до жанру воєнного фільму. Навпаки, це кінодрама з соціальним підтекстом, що розповідає про приватне життя уявного патріота, викладача університету д-ра Іштвана Ковача.

Молодий інтелігентний університетський професор сватається до своєї ровесниці, доньки багатого будапештського аристократа Ади Татар. Вона та її

батьки не проти шлюбу. Темпоритм салонних мізансцен розвивається поволі: бесіди, кокетування, манірність. Аж раптом виникає конфлікт – наречена та її батьки приїжджають до батьків І. Ковача у село. Виявляється, що хлопець – син простої угорської селянки, який у своєму житті всього досягав сам.

Режисер за допомогою монтажу та акцентування на планах-деталях зміг доволі виразно наголосити конфлікт між космополітичною столичною аристократією та глибоко патріотичними угорськими селянами. Шикарність і модність одягу та аксесуарів богемної родини контрастує з національними орнаментами на одязі матері та батька І. Ковача, розмальованими тарілками та іконами на стінах, рушниками і глиняним посудом на полицях.

Крупні плани дали змогу розкрити психологію героїв. Гримаси відрази, зневаги на обличчях столичних мешканців протиставляються привітним посмішкам селян, які щиро цікавляться життям у Будапешті, дивуються оповіданням про подорожі в інші країни, чим провокують цинічний сміх і відверту погорду з боку аристократів. Показово, що мати, батько, брат і сама наречена не бажають доторкнутися до запропонованої їжі, відмовляють у запрошенні залишитися на ніч і буквально кожним жестом виявляють свою зверхність щодо родичів І. Ковача. Він розуміє це і обурюється. Заручини закінчилися нічим.

У образах аристократів В. Банки, як стверджувала тодішня кінокритика, натякав на чужорідний космополітичний «єврейський елемент», що конфліктував з національною угорською культурою<sup>7</sup>. Режисер відразу запропонував „підказку” для глядача, який, дивлячись на крупні плани, позитивно оцінював щирих селян, відносячи тим самим столичну богему до розряду негативних персонажів.

І. Ковач одружується з простою сільською дівчиною – сусідкою Аготою. Сцена весілля в угорському селі – центр драматургічної конструкції. Режисер понад 10 хвилин екранного часу в ігровій картині присвячує детальній замальовці всіх традицій і обрядів, пов'язаних із весіллям. Глядач спостерігає за приїздом нареченого до батьків своєї майбутньої дружини, весільним кортежем, вінчанням, святковим обідом тощо. Кожна мізансцена має своє монтажне перебивання кадрами національних танців з постійно змінюваними музичними темами з народної пісенної класики. Мета режисера – розбудити у глядача гордість і повагу до «свого», угорського.

Ця тема у фільмі стає провідною, коли молоде подружжя приїжджає у Будапешт. Агота змушена відмовитися від свого улюбленого простого одягу та носити чужі для неї, але модні туалети. Над її манерами знущаються у магазинах, перукарнях, кафе. Вогні великого міста не гріють їй душу.

Особливої гостроти конфлікт між космополітичним і національним набуває у сцені в ресторані, де публіка нахабно насміхається над подружжям, що вишло в «світ». В Аготу летять недоїдки, а її чоловік Іштван ув'язується в бійку, аби захистити честь дружини.

Фінал фільму є абсолютно надуманим і непереконливим: студенти, молоде покоління угорських націоналістів приходять на допомогу своєму професорові, тобто стає на захист Аготи. Кінострічка завершується помпезною масовою сценою в стилістиці Мейнінгенського театру під звуки фанфар угорського нацистського маршу «Szovetseges hadak induloja» («Триумфальний марш»).

Показово, що Віктор Банки вводить епізодичну роль офіцера угорської армії Ференца Шиндера як друга головного героя. Його функція обмежується лише дружньою порадою Іштванові одружитися з Аготою та бути патріотом Угорщини. Промова Шиндера за кухлем пива про чесноти Батьківщини – класичний приклад кінопропаганди «в лоб», котра бере свій початок з фільмів-плакатів часів Жовтневої революції та громадянської війни 1917–1921 рр. у Росії й короткотривалого періоду Угорської радянської республіки на чолі з Бела Куном 1919 року.

За всіма правилами пропагандистського кінематографа побудовано інший фільм «Зміна караулу» (реж. В. Банки, 1942), що розповідає про боротьбу з «єврейською навалюю» у міжвоєнний період розвитку Угорщини, але водночас стає провісником падіння консервативного режиму адмірала М. Хорті та приходу до влади на німецьких багнетах у 1944 р. відвертого нациста Ф. Салаші, який розв'язав кривавий терор проти сербів, румунів, а також українців Закарпаття.

Сюжетна лінія фільму – складні життєві перипетії молодого угорського інженера Петера Такача. Талановита людина потрапляє на підприємство, яким заправляють євреї та інші національні меншини. Інтернаціональна «мафія» не дає ходу Петерові: його переслідують, принижують, пишуть доноси та наклепи, аби не допустити призначення на посаду директора заводу. Режисер у панорамних зйомках добре пізнаваної Токай-Хедьяля (Токайської долини) наголошує, що все це відбувається на рідній угорській землі.

Образи національних меншин на екрані – схематизовані: єврей – це продовжувач справи «Вічного жида» Фріца Хіплера, брудний, аморальний і дуже жадібний тип; румун – ворог, який поводить себе зверхньо, але при першій-ліпшій нагоді займається дрібними крадіжками з підприємства; українець (русин) – наче роботящий, але дуже недалекий і примітивний, у низці сцен виступає у ролі сліпого зняряддя інтригана-єврея.

Фільм закінчується тим, що, нарешті, старого корумпованого контролера підприємства (натяк на М. Хорті) усунуто за хабарництво, а на його місце прийшов чесний молодий державний чиновник-контролер, який, розібравшись у хитросплетіннях єврейських інтриг, призначив Петера Такача на посаду директора заводу.

Кінотвори В. Банки, як зазначалося, спонукають інших митців шукати підтримки у фашистських вождів. Зокрема, на стежку співробітництва з нацистами стає режисер Золтан Фаркаш, який у 1942 р. завершує роботу над стрічкою «Спокутування» про долю молодого угорського дівчини, яка їде до України, де

стає більшовичкою, що провокує її до вбивства рідного брата. Аналіз цього кіновтворю дав, зокрема, польський історик кінематографа Є.Тепліц<sup>8</sup>.

Не відставали від своїх колег по цеху угорські кінодокументалісти. Після нападу на СРСР вже у серпні 1941 року на кіноекрани виходить монументальний твір воєнної кінопропаганди «Угорський солдат – уперед!». Над ним працювала ціла група режисерів та операторів, серед них, Юзеф Хорват, Ерно Кісс, Ласло Нагі, Гуля Жабка та Рудольф Іссей. Вони у ролі воєнних кореспондентів разом із угорською армією прийшли на українську землю у 1941 році як загарбники.

Основна частина матеріалу була відзнята у Прикарпатті, на Буковині, а також у центральних і південних областях України (Черкащина, Херсонщина, Миколаївщина, Маріуполь). Вже на перших установочних кадрах можна побачити панорамні зйомки спаленої радянської прикордонної застави, а також натовпів біженців в українському народному одязі, які заповнили гірські догри. Камера знімає їх з верхнього ракурсу, немов придавлюючи людей до землі. Українці змушені піднімати голову, дерти її догори, неначе кріпаки, що звертаються до пана, принижено прохаючи про помилування.

У фільмі відзнятий в'їзд танкової колони до Умані після важких боїв у липні 1941 року. На екрані – групи місцевих жителів, які без особливої радості спостерігають за мадярами. Мабуть, саме тому оператор змушений уникати крупних планів, давати лише загальні та середні плани, акцентуючи увагу глядача на сталеву бронетанкову армаду, а не на реакцію людей, як завжди робили у своїх матеріалах німецькі фронтові кінопропагандисти. Ефекту «визволення» на екрані угорцям досягти не вдалося.

Скоріше, таке завдання не ставилося. Головна тема фільму – мужність і самопожертва угорського гонведа (лицаря). Саме на її розкритті повною мірою зосередилися оператори та режисери. Фактично основна частина фільму – хроніка боїв (атаки піхоти, танкові прориви, штурм міста Миколаїв, повітряні бої тощо). Побутові аспекти війни відійшли на другий план. До честі угорців, у їхній хроніці не спостерігається смакування грандіозними пожежами, руїнами, всім тим, на чому майже завжди будували специфічні візуальні ефекти автори німецького кіножурналу «Deutsche Wochenschau».

Угорці відмовилися також від візуалізації пропаганди полону. Варто зазначити, що у низці епізодів глядач може побачити офіцерів і солдатів Червоної армії з піднятими догори руками. Проте, що цікаво, такого роду епізоди завжди йдуть тільки після найдраматичніших батальних сцен, тобто глядач мимоволі доходить висновку про те, що «фанатичні більшовики» вперто захищаються, тому легкої прогулянки в Україні не буде. Ця обставина різко контрастує з випусками кінохроніки «Deutsche Wochenschau» 1941 року, в якій дуже часто образ бою на екрані спрощувався лише до перших пострілів солдат вермах-



ту, після яких камера фіксувала натовпи солдат і командирів Червоної армії, котрі здавалися в полон.

Дивне з точки зору класичної мілітарної естетики видовище на екрані пояснюється просто. Сценарний задум хронікерів вермахту полягав у тому, аби показати, що Робітничо-Селянська Червона Армія (РСЧА) розвалилася під першими ударами німецьких військ. Тому вони застосовують другий тип психологічної побудови монтажу, коли кадри впорядковуються один за одним як частини логічного судження суб'єкт – предикат.

Кадр-предикат зовнішнім або внутрішнім жестом пропонує глядачеві жорстку форму, мікропрограму певної перцептивної і мисленнєвої дії, тим самим додає сприйняттю кадру-суб'єкта рівня, при якому останній стає знаком. Такий монтаж штовхає перцепцію глядача шляхом наперед визначеної режисером спрямованості<sup>9</sup>.

Угорські митці у своїй роботі застосували, на відміну від німецьких пропагандистів, складніший (третій) тип психологічної побудови монтажу, коли кадри пов'язані між собою не стільки зовнішньою логікою, скільки глядацьким самовідчуттям, самосвідомістю, що переходить з одного кадру в інший (при цьому кожний кадр внутрішньо довершений і самодостатній). У цьому разі свідомість глядача формує з екранного матеріалу свої власні гешталти. Саме тому, попри свій пропагандистський характер, кінодокумент «Угорський солдат – уперед!» заслужив позитивні відгуки глядачів.

Будапештська критика назвала цю кінострічку «найкращим воєнним фільмом в історії угорського кіномистецтва, що возвеличує подвиг солдата Угорщини у боротьбі з більшовизмом»<sup>10</sup>. Правда, вже через п'ять років з режисером Рудольфом Іссеем трапиться курйоз: в 1946 р. на замовлення нової прорадянської влади в Будапешті він зніме зовсім протилежний в ідеологічному плані пропагандистський документальний фільм «Радянський Союз для Угорщини». І знову критика возвеличить майстра. «Цей фільм було створено на честь проведення у нашій країні Першого засідання товариства радянсько-угорської дружби... Великий фільм талановитого режисера розповідає про значного друга Угорщини, геніального вождя народів товариша Й. Сталіна та про непереможну Червону Армію-визволительку, що допомогла нам усім позбутися фашистського ярма», – писав тоді угорський кінознавець А. Генц<sup>11</sup>.

Згодом, з приходом до влади комуніста Матяша Ракоші та початком в Угорщині судових процесів над активістами нацистського режиму, значна частина режисерів та операторів фашистського періоду в історії угорського кіно була змушена тікати з країни, шукаючи притулку в Аргентині, Бразилії та Парагваї. Там вони спеціалізуватимуться на виробництві музичних комедій, фарсів тощо та досягнуть на ниві легких розважальних кіножанрів неабияких успіхів.

Аналіз спадщини угорського кіно епохи Великої Вітчизняної війни не



буде повним, якщо не сказати про кіножурнал «Угорський вісник» («Magyar Világhíradó»).

Перші хронікальні зйомки в історії угорської кінодокументалістики було реалізовано у Будапешті у 1896 р. На плівці зафіксовано церемонію привітання австро-угорського імператора Франца Йосифа мешканцями Буди та Пешта. Оператором став Зігмунд Шіклай, якого вважають засновником угорського документального фільму.

Ідея створення кіножурналів належала режисерам та операторам студії «Карпати-фільм», створеної 1927 року. Згодом фінансовий крах держави і наступ Великої економічної депресії перервали процес кіновиробництва. До ідеї повернулися лише наприкінці 30-х років, коли над Європою нависла тінь Другої світової війни.

Режим М. Хорті надавав суттєвого значення кіножурналам і вважав їх одним із найважливіших засобів політичної пропаганди. В Будапешті добре пам'ятали слова одного з керівників німецької кіноіндустрії Г. Гуттенбергера про те, що хроніка – головний елемент переконування громадян, оскільки «на примітивних людей сцени, що їх вони бачать на екрані, впливають більше, ніж друковане слово, а те, про що недоговорює візуальний образ, – роз'яснить голос за кадром»<sup>12</sup>.

З моменту краху Чехословаччини та участі у її розподілі Угорщини у 1938 році на екрани країни почав регулярно виходити «Угорський вісник». Важлива особливість кіножурналу – широке застосування німецьких матеріалів з хроніки «Deutsche Wochenschau». Практично вся візуальна інформація про воєнні події в Європі, починаючи з випуску «Угорського вісника» № 846 за січень 1941 р., значною мірою формується через афільовану з компанією УФА угорську студію «Гуннія-фільм».

З нападом Угорщини на СРСР у 1941 році в структурі кіножурналу з'являються певні особливості. По-перше, на заставці виникає «оновлена» географічна мапа «Великої Угорщини», розширеної за рахунок анексованих земель Сербії, Хорватії, Трансільванії, а також територій України. По-друге, формується рубрика «Гонведи в Україні», що заповнюється матеріалами фронтових операторів, які супроводжували угорські війська під час боїв в Україні. Це суто угорські оригінальні зйомки, а інші рубрики випуску могли заповнюватися кадрами з «Deutsche Wochenschau».

З технічної точки зору зйомки, безперечно, програють за якістю і ефектами матеріалам німецьких і радянських фронтових операторів. У них недостатньо застосовуються динамічні мізансцени (зйомка з руху), дуже багато панорам і загальних планів, оскільки операторів не допускали до передової під час бою, рух у кадрі майже завжди зліва направо, що створює ефект монотонності. До слова, перші власні зйомки з літака угорцям вдається відзняти лише в 1942 році.

Серйозною вадою хронікальних матеріалів є, на наш погляд, дисонанс, що виникає між зображенням і звуком. При цьому йдеться не про звуко-зоровий контрапункт, який у плані драматургії міг би посилити вплив на глядача, скільки, власне, про невміння знайти відповідний музичний матеріал для формування цілісного екранного образу. Так, наприклад, почасти сцени бою супроводжуються народними ліричними піснями, хоча сама суть атаки вимагає застосування темпу маршової музики або, принаймні, якщо береться фольклор, – похідної народної пісні.

Угорцям більшою чи меншою мірою вдавалися сцени, пов'язані з фіксацією парадів, урочистостей з нагоди захоплення чергових українських міст. Одним з найкращих прикладів є сцена прощання з угорським корпусом, що вирушив для війни в Україну («Угорський вісник» № 911 за липень 1941 р.).

Епізод у кіножурналі розпочинається з плавної панорами Будапешта, котру супроводжує поступово наростаючий шум натовпу. Згодом камера дає загальний план будапештської площі Героїв та проспекту Андраші до будинку Національної опери. Всі вулиці заповнені народом. Далі до колони зі статуєю архангела Гавриїла прибуває адмірал М. Хорті на білому коні та група німецьких генералів. Натовп співає національний гімн.

У зйомках параду брали участь до 30 операторів, розміщених по всьому маршрутові руху колон військових і техніки. Вони знімали з балконів, з землі, з транспортних засобів<sup>13</sup>. Монтажні переходи супроводжуються кадрами угорських пейзажів, пам'яток архітектури та історії, портретами давніх героїв. Змінюються музичні теми – від воєнних маршів до народних пісень, чардашів, музики Ф. Ліста та Й. Брамса. Іншими словами, крім демонстрації воєнної потуги, ілюстрації тези про єдність народу, армії та вождя, епізод має ширше навантаження, пов'язане з самодостатньою екранною естетизацією симбіозу патріотизму та мілітаризму.

У тематичному плані можна визначити таку тріаду тем угорської хроніки про події в Україні 1941–1942 рр.: а) боротьба з більшовизмом, в якій Угорщина посідає почесне місце поруч з іншими європейськими народами; б) створення «Великої Угорщини»; в) позитивний образ угорського гонведа (побутовий вимір війни, взаємодопомога, поміч українському населенню). В суто угорській хроніці антисемітська та расова тематика в досліджуваній період не представлена. Людиноненависницькі мотиви з'являться лише з 1944 року, коли до влади прийдуть криваві угорські есесівці „салашисти”.

Цікаво, що в одному з грудневих випусків кіножурналу (№ 987) 1941 р. є сюжет про окупований Київ, де перебували підрозділи угорської армії. Німці переконалися у низькій боєдатності вояків-союзників, котрі не бажали помирати ні за «велику Німеччину», ні за «велику Угорщину». Саме тому мадярів використовували для охорони шосе, залізниць, мостів тощо. В сюжеті показані підірвані мости через Дніпро, знищені більшовиками Успенський собор Лаври

та центр української столиці. Вражають натовпи людей на зимових вулицях, які практично не очищувалися від снігових заметів, і взагалі центр столиці, який перетворився на барахолку (орієнтовно район Львівської площі).

У квітні 1942 р. на екрани Угорщини вийшов ювілейний 1000-й випуск кіножурналу. За 30 хвилин він висвітлив основні події в історії Угорщини, починаючи з 1918 р., коли внаслідок революції розвалилася Австро-Угорська імперія та повстала незалежна Угорщина. Значну частину випуску присвячено особі адмірала М. Хорті та його «надбанням» в Україні та Югославії.

У цей період угорські вояки у боях з Робітничо-Селянською Червоною армією втратили понад 50% особового складу, що негативно вплинуло на настрої в суспільстві. Тому екранна тематика боротьби з більшовизмом на Сході поступово заміщується гаслом – «нехай краще війна бушує в Україні, ніж на угорській землі»<sup>14</sup>. З указаної причини у фіналі ювілейного випуску увага операторів приділяється фіксації пожеж, зруйнованих підприємств і об'єктів життєзабезпечення Миколаєва, Херсона, а також подано крупні плани зморених голодом місцевих мешканців, дітей, демонструються черги за продуктами харчування, прання білизни у Дніпрі та інші негативні побутові аспекти війни.

Таким чином, у мистецтвознавчому плані потребують подальшого дослідження проблеми формування та сприйняття екранного образу України та українців у кіномистецтві держав-сусідів, зокрема Угорщини, крізь призму праць воєнного часу.

Крім цього, фашистський період в історії угорського кіно, безперечно, вплинув на еволюцію кіномистецтва Угорщини у період панування у цій країні Комуністичної партії (1946–1989 рр.). Долі та творчість окремих режисерів (наприклад, Р. Іссея) є тому підтвердженням. При абсолютно відмінній політичній ідеології фашистського та комуністичного режимів механізми функціонування кінопропаганди значною мірою збігаються. Отже, цілісне дослідження угорського (а в ширшому розумінні поняття – всього східноєвропейського) кінематографа тоталітарного та посттоталітарного періоду є неможливим без урахування ролі та значення міфів, що формувалися у фільмах воєнного часу.

У мистецькому плані ігрове «фашистське» угорське кіно є надзвичайно схематизованим і спрощеним. Режисери уникають психологічної розробки образів, йдуть шляхом нав'язування кліше та стереотипів. Тематика фільмів варіюється від суто націоналістичної до приховано антисемітської. Українець на екрані, як правило, є персонажем другого чи третього плану, амплуа – незлобливі простаки. Це, хоча й принижує українську національну гідність, проте суперечить гітлерівській концепції *Untermensch* («недолюдина»).

Документальне кіно та хроніка – прикладний інструмент політичної пропаганди. Сюжетні лінії та тематика фільмів у період 1941–1942 років еволюціонували від візуалізації ідеї про створення «великої» Угорщини до гасла – «Нехай краще війна бушує в Україні, ніж на угорській землі».

Війна в Україні мала не тільки негативні, а й, хоч як дивно, позитивні наслідки для розвитку суто угорського кінематографа. Зросли технічна оснащеність, майстерність фахівців (зокрема, з 1941–1942 рр. вперше почали застосовуватися зйомки з літака, а також підводні зйомки на Азовському морі), угорці дрейфують від екранної публіцистики перших місяців війни у бік кінорепортажу, що презентує всі тяготи воєнного лихоліття. Це робить угорську кінохроніку, на наш погляд, достовірнішим історичним документом періоду Великої Вітчизняної війни 1941–1945 рр., ніж пропагандистські кіножурнали Німеччини та Італії.

---

<sup>1</sup> Немешкюрти И. История венгерского кино (1896–1966) [Текст] / И. Немешкюрти. – М. : Искусство, 1969. – 254 с. ; Balogh, G. History of the Hungarian Film from the Beginning until 1945 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.filmkultura.hu/regi/2000/articles/essays/balogh.en.html>. 11.03.2011 р. Загол. з екрана ; Cunningham, J. Hungarian Cinema: from coffee house to multiplex [Text] / John Cunningham. – London : Wallflower Press, 2004. – 257 p. – ISBN 1-903364-80-9.

<sup>2</sup> Україна і Другова світова війна: Кінолітопис. Анотов. каталог кіножурналів, докум. фільмів, кіносюжетів, спецвипусків (1939–1945) [Текст] / Держ. ком. архівів України, Центр. держ. кінофотофоноархів України ім. Г. С. Пшеничного; упоряд. Т. Ємельянова, Л. Васько. – К. : Держ. ком. архівів України, 2005. – С. 9.

<sup>3</sup> Жирохов М. Бомбёжка Кошице [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.airwar.ru/history/av2ww/axis/koshice/koshice.html>. 15.03.2011 р. Загол. з екрана.

<sup>4</sup> Руденко Н. М., Русак А. В. Армія фашистського агресора: від перемог до поразок 1941–1945 рр. (Морально-психологічний аспект) [Текст] / Н. М. Руденко, А. В. Русак. – К. : Інститут історії України НАНУ, 1997. – С. 106.

<sup>5</sup> Немешкюрти И. История венгерского кино (1896–1966) [Текст] / И. Немешкюрти. – М. : Искусство, 1969. – С. 105.

<sup>6</sup> Balogh, G. History of the Hungarian Film from the Beginning until 1945 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.filmkultura.hu/regi/2000/articles/essays/balogh.en.html>. 11.03.2011 р. Загол. з екрана.

<sup>7</sup> Там само.

<sup>8</sup> Теплиц Е. История киноискусства [Текст] / Е. Теплиц. – М. : Искусство, 1974. – С. 186.

<sup>9</sup> Яновський М. І. Механізми психологічного впливу кінематографічного відеоряду на глядача [Текст]: Автореф. дис... канд. психолог. наук: 19.00.01. / Яновський Михайло Іванович; Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2005. – С. 9.

<sup>10</sup> Szelagyi, A. J. The One Who Could Photograph the Soul: Rudolf Icsey and Hungarian Filmmakers in Brazil [Text] / A. J. Szelagyi // Hungarian Studies Review. – 1994. – Vol. XXI, № 1-2 (Spring-Fall). – P. 80.

<sup>11</sup> Ibid. – P. 80.

<sup>12</sup> Теплиц Е. История киноискусства [Текст] / Е. Теплиц. – М. : Искусство, 1974. – С. 207.

<sup>13</sup> Cunningham J. Hungarian Cinema: from coffee house to multiplex [Text] / John Cunningham. – London : Wallflower Press, 2004. – P. 58.

<sup>14</sup> Руденко Н. М., Русак А. В. Армія фашистського агресора: від перемог до поразок 1941–1945 рр. (Морально-психологічний аспект) [Текст] / Н. М. Руденко, А. В. Русак. – К. : Інститут історії України НАНУ, 1997. – С. 108.

**ВІКТОР ІВЧЕНКО: «КОЖНА РОЛЬ – ВІДКРИТТЯ»**

*Статтю присвячено творчій діяльності видатного українського митця і педагога В. І. Івченка, одного із фундаторів кінофакультету, який виховав цілу плеяду талановитих акторів і режисерів.*

**Ключові слова:** кіномистецтво, кінорежисура, педагогіка.

*Статья посвящена творческой деятельности выдающегося режиссера и педагога В. И. Ивченко, одного из фундаторов кинофакультета, который воспитал целую плеяду талантливых актеров и режиссеров.*

**Ключевые слова:** киноискусство, кинорежиссура, педагогика.

*The article is devoted to the creative activity of a famous Ukrainian artist, who trained a large number of talented actors and directors, one of the founders of cinema department.*

**Key-words:** cinematography, film directing, pedagogy.

Внесок народного артиста України, лауреата Державної премії УРСР імені Т. Г. Шевченка Віктора Івченка у розвиток акторського мистецтва в українському кіно великий і різнобічний.

Митець по праву заслужив почесне звання першовідкривача талантів, вихователя молодих акторських кадрів. Івченко був одним із засновником кінофакультету Київського державного інституту театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого, (нині – Інститут екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого), мав багато учнів. Їхній талант він дбайливо вирощував і плекав, поєднуючи педагогічну діяльність в інституті з працею безпосередньо на знімальному майданчику, оскільки багатьох своїх учнів він запрошував у власні фільми. Серед випускників його майстерні відомі актори – І. Миколайчук, Р. Недашківська, Б. Брондуков, В. Бессараб, які створили чимало цікавих образів в українському кіно, а також режисери Б. Івченко, А. Микульський, В. Савельєв...

Точно оцінюючи професіональні здібності акторів, режисер умів розкрити потенціальні можливості виконавців, знайти в них дещо нове, володів даром

передбачення. Так, новими гранями таланту в фільмах В. Івченка розкрилися М. Кузнецов, В. Дальський («Надзвичайна подія»), Б. Мірус («Іванна»), Н. Мишкова, С. Олексенко («Гадюка», «Падав іній», «Десятий крок», «Софія Грушко», «Шлях до серця»).

В. Івченко відкрив для екрана І. Бурдученко в картині «Іванна», К. Литвиненко, Л. Бикова в фільмі «Доля Марини», Р. Недашківську, яка ще школяркою зіграла роль Мавки в картині «Лісова пісня».

Режисер надавав великого значення особистості актора, творчо розвивав її, прагнучи знайти у виконавцеві повноправного співавтора, творця, який здатний не тільки передати задум режисера, а й збагатити його своїм життєвим досвідом, надати йому конкретності і разом з тим неповторності

«Кожний фільм – відкриття. Кожна роль – відкриття, – проголошував режисер. – І це можливо за однієї умови: коли за новий фільм, за нову роль береться митець... В поняття «митець» входить багато чинників: талант, своє бачення світу, принциповість, творчих позицій, благородність ідей, філігранна виконавська техніка...

Ось чому я повторюю і повторюватиму своїм учням: вихід на знімальний майданчик – це величезна відповідальність перед людьми»<sup>1</sup>.

Івченко утверджував тип актора, який уміє розкривати духовний світ персонажа, глибоко аналізувати причини тих чи інших його вчинків, проникати в суть характеру – і все це без найменшого награву у виконанні, щиро, невимушено, природно.

Режисер цінував ініціативу виконавців, любив шукати і разом з актором відібрати з численних варіантів єдино правильне рішення. Уважно й старанно працюючи з артистами, він ніколи не підміняв пошук власною підказкою чи вказівкою, нав'язуючи свій малюнок ролі або вирішення якогось епізоду. Як митця, його цікавило в обдаруванні актора неповторне. «Самобутність – ось що відрізняє справжнього митця від ремісника»<sup>2</sup>, – любив повторювати він. І в своїй педагогічній діяльності приділяв постійну увагу розвитку творчої особистості виконавця. Повіривши в хист молодого актора, Івченко робив усе, аби полегшити його перші самостійні кроки в мистецтві.

Шлях Віктора Іларіоновича Івченка в мистецтві – звичайний і водночас незвичайний. Схожий на шляхи інших митців і несхожий. Маючи за плечима сорок прожитих років і будучи визначним режисером театру, він приходив на кіностудію імені О. Довженка, щоб віддати свій хист, свій досвід і свою долю мистецтву кіно.

Народився майбутній режисер в м. Богодухові (тепер – районний центр Харківської обл.) 9 листопада 1912 року. Ще в школі Віктор Іларіонович захопився театром, брав участь у аматорських гуртках і незабаром став душею Богодухівського театру робітничої молоді, де він виступав у ролі режисера і



актора. Це і визначило його життєвий шлях. Закінчивши в 1937 році Київський державний театральний інститут, він отримав призначення до Українського державного драматичного театру імені Марії Заньковецької, у якому працював до 1953 р. Керівником цього творчого колективу був талановитий митець Борис Романицький, який згадував, що Івченко з перших кроків у театрі надзвичайно уважно придивлявся до акторів, до їх виконавської манери. Він був чутливим до хвилювання, до акторських творчих мук, умів щедро і своєчасно допомогти акторові.

Цією дорогоцінною якістю відзначалося все творче життя Івченка.

В 1953 році його запросили режисером до Київської кіностудії художніх фільмів. Уже в першій своїй картині «Доля Марини» (1953), над якою він працював разом з режисером І. Шмаруком, є прагнення заглибитися в людські почуття, передати нерозривність особистих переживань і суспільного життя. Головний драматичний конфлікт фільму автори розкрили у зіставленні двох протилежних характерів людей, у аналізі мети, з якою кожен з них живе.

Головною удачею фільму був образ Марини, переконливо створений молодією театральною актрисою К. Литвиненко.

Акторам М. Гриценкові (Терентій), О. Сердюкові (голова колгоспу Гнат Підкова), М. Кузнецову (парторг колгоспу) не вдалося подолати бідність драматургічного матеріалу. Невеличка роль сільського хлопця Сашка відкрила нам дебютанта Леоніда Бикова. Саме завдяки образу Марини фільм мав великий успіх у глядача, став помітним явищем в українському кіномистецтві 1950-х років.

Від фільму до фільму розвивалося, збагачувалося, вдосконалювалося вміння режисера працювати з виконавцями. Адже він завжди прагнув передати ідею фільму через долі людей, мистецьки дослідити їхні неповторні характери, вчинки і думки.

Самостійна праця в кіно почалася в Івченка з фільму-вистави «Назар Стодоля», у якому режисерові довелося освоювати специфіку трансформування театральної манери гри в екранну. В цьому плані тут ще не все вдалося: актори часом грали перебільшено театральню, масові народні сцени були вирішені непереконливо. Але цей фільм примусив режисера замислитися над специфікою гри актора в кіно. Через невдачі й напівудачі («Здрастуй, Гнате!», «Є такий хлопець», «Падав іній», «Шлях до серця», «Софія Грушко») митець поступово йшов до створення цікавих акторських ансамблів, яскравих, хвилюючих образів у фільмах «Надзвичайна подія», «Іванна», «Гадюка», котрі продемонстрували зростання професіоналізму, здобутки акторського мистецтва у розкритті «життя людського духу» на екрані.

У картині «Надзвичайна подія» були детально проаналізовані найтонші психологічні нюанси у поведінці героїв. Постановник фільму й актори старанно розробили біографію, знали передісторію кожного з персонажів картини, який з'являвся хоча б в одному-двох епізодах. Режисер вніс багато уточнень у сценарій, оскільки знання мотивів вчинків людей, їхньої психології було дуже важливе для митця. Аналізуючи різні людські характери, Івченко акцентував увагу на головному, переконливо доводячи, що героїзм, здатність до подвигу не декларуються, не ілюструються в його фільмі, а вимальовуються внаслідок «саморозвитку» кожного з цих характерів.

Детально виписаний у сценарії і цікаво зіграний актором В. Тихоновим моторист Віктор Райський – безпосередній, веселий, навіть дещо легко-важкий, зухвалий одесит, улюбленець усієї команди, наділений гострим розумом, мужністю, оптимізмом.

У невеликих, але яскравих епізодах розкриваються закони мужності, сили і стійкості команди. Через страждання, сумніви герої йдуть до подвигу як до найважливішого вияву людської сутності.

В. Івченко залучив до фільму виконавців різних шкіл і творчих манер: у картині знімалися актори кіно, різних театрів, артисти естради і цирку. Але всі вони були скеровані майстром на розкриття єдиного режисерського задуму, всі вони злилися в цілісний гармонійний ансамбль виконавців, однодумців, співавторів фільму.

В картині «Іванна» у центрі уваги був не аналіз уже сформованих характерів, які в драматично-загострених ситуаціях виявляють найбільш істотне в собі, а еволюція характеру, процес становлення людини як особистості, як громадянина.

Успіх «Іванни» залежав великою мірою від виконавиці цієї ролі, тому Івченко шукав свою Іванну серед багатьох претенденток, а затвердив на роль студентку Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого Інну Бурдученко, яка самовіддано працювала над образом, не послаблюючи тону активного духовного життя своєї героїні ні на мить.

Сьогодні цей фільм треба заново переоцінити, оскільки він був створений з радянським поглядом на події тих часів, але образ Іванни є цікавим за своїми акторськими засобами.

Складне завдання довелося вирішувати В. Івченкові й виконавиці головної ролі Н. Мишківій у екранізації повісті О. Толстого «Гадюка». Яскраво виписаний неоднозначний образ Ольги Зотової вимагав глибокого прочитання повісті О. Толстого. У «Гадюці» Нінель Мишкова показала себе актрисою, якій доступні героїчний пафос, темперамент почуттів – сильних і гордих.

Роль Ольги Зотової була центральною у фільмі. Від її виконання залежав

успіх картини, і тому режисер Івченко свідомо йшов на ризик, адже всі попередні роботи Нінелі Мишкової відрізнялися від того, що їй необхідно було втілити в образі Ольги Зогової.

Соковитими, яскравими барвами змальовують своїх персонажів В. Дальський (Морш), Р. Недашківська (Лялечка), К. Степанков (Понизовський), Г. Ніколаєва (Мар'я Опанасівна). З точним відчуттям міри, на стику гострого викривального гротеску і побутовізму відтворюють вони багно міщанства, і тому не дивно, що Ольга – Мишкова тут чужа, небажана, стороння.

Треба відзначити пластичність актриси, її уміння передавати душевні переживання за допомогою дії, жесту, деталі. Найкращі ключові епізоди фільму вирішені майже без слів.

Наступні роботи Н. Мишкової у фільмах Івченка були менш вдалими. Її героїня в картині «Десятий крок» – Ганна Перемитова багато в чому повторює знахідки актриси в «Гадюці».

У картині «Шлях до серця» Мишкова виконала одразу дві ролі: провідну – журналістки Валентини і епізодичну – французенки. Свою головну героїню актриса наділила жіночністю, принадною зовнішністю, простежила складний пошук Валентиною свого місця в житті, нелегких шляхів до людських сердець. Завдяки перевтіленню вона досягла несхожості своїх двох персонажів.

Героїня Мишкової в останньому фільмі В. Івченка «Софія Грушко» – людина нелегкої долі. На екрані вона проживає велике життя від юності, тяжких, сповнених небезпеки років війни до зрілості, коли майже через 30 років вона зустрілася зі своїм першим і єдиним на все життя коханням.

В. Івченко любив працювати постійно з одними й тими ж артистами, із фільму в фільм відшукуючи в них нові, яскраві барви у виконанні, не експлуатуючи знайденого колись, а відкриваючи в акторові нові риси і відтінки творчої індивідуальності. Серед його улюблених виконавців був актор М. Кузнецов, який зіграв провідні ролі в картинах «Доля Марини», «Надзвичайна подія», «Срібний тренер», Володимир Дальський («Надзвичайна подія», «Іванна», «Гадюка»), Петро Вескляров («Лісова пісня», «Іванна», «Падав іній»).

Але особливу увагу Віктор Іларіонович приділяв своїм вихованцям з театрального інституту. З ім'ям В. Івченка тісно пов'язана і творча біографія актора Театру імені І. Франка Степана Олексенка. Випускник тоді Київського державного інституту театрального мистецтва І. К. Карпенка-Карого яскраво дебютував в уславленій картині режисера Г. Козінцева «Гамлет» в ролі Лаерта. В. Івченко звернув увагу на молодого вихованця Київського театрального інституту і запросив його на головну роль в картині «Падав іній». Одну з ролей виконав С. Олексенко у фільмі

«Софія Грушко», де створив цікавий образ Семена Лихолата. В цій ролі Олексенко професіонально точний, переконливий.

Але найбільш дбайливо В. Івченко вирощував молоду зміну, надихав своїх студентів кінофакультету любов'ю до мистецтва, прагнув, щоб частка того доброго, що він відчував у собі, проросла в них. Його сподівання здійснилися. Його перший набір на курс акторів і режисерів у 1961 році виявився справді зірковим.

У творчості В. Івченка окремо стоїть «Лісова пісня» Лесі Українки, яка була найулюбленішим твором режисера. Він сам грав Перелесника у театрі, в повоєнні часи здійснив на сцені Театру імені М. Заньковецької нову постановку п'єси, а в 1961 році відтворив «Лісову пісню» мовою кіно. Екранізація була не позбавлена певних недоліків, зокрема викликав заперечення образ Лукаша (арт. В. Сидорчук). Не знайшли цікавого кінематографічного еквівалента ролі Перелесника і Лісовика.

Для виконання головної ролі п'єси – Мавки, яка уособлює поезію природи, її духовність, чистоту, гармонію, В. Івченко обрав учасницю самодіяльності Раїсу Недашківську, яка своєю молодістю, безпосередністю, тендітністю компенсувала брак досвіду. Недашківська зуміла створити виразно пластичний, прийнятий високою поетичністю образ Мавки.

Під керівництвом В. Івченка Недашківська оволодівала специфікою роботи в кіно, а через рік уже навчалася в його майстерні на кінофакультеті Київського театрального інституту, згодом вона стала Народною артисткою України, здобула «Золоту Ніку» за роль у фільмі «Комісар» О. Аскольдова. Раїса Недашківська згадувала: «Для мене Віктор Іларіонович був і залишається найвищим авторитетом. Він умів оптимізувати всі види навчально-виховної діяльності, спрямувати їх на всебічний розвиток та удосконалення особистості, умів створити умови для забезпечення психологічної свободи учнів, прояву індивідуальної своєрідності кожного. «Лісова пісня» Лесі Українки, де я в 1961 році зіграла Мавку, стала для мене знаковою на все подальше життя. Мавка – це той образ, через який від покоління до покоління удосконалюється душа людини.

Я присвятила пам'яті Віктора Іларіоновича моноспектакль «Лісова пісня», де у супроводі симфонічного оркестру сама виконую ролі за усіх персонажів п'єси. В основі моноспектаклю – кіносценарій Віктора Івченка, який вразив мене глибоким прочитанням твору Лесі Українки і пристосуванням його до екрана. Знаменно, що в цьому році ми святкуємо 100 років від дня народження Лесі Українки, 50 років фільму «Лісова пісня» В. Івченка і 10 років – моєму моноспектаклю, в який я вклала своє серце. Це вистава-сповідь, де я прагну донести до глядачів ідею духовного спілкування, передати власну філософію буття»<sup>3</sup>.

Борислав Брондуков у своєму творчому доробку запам'ятався різ-

ним, яскравим і непередбачуваним. Народний артист України, лауреат Державної премії України імені О. Довженка грав у фільмах (перелічено лише етапні) «Вечір на Івана Купала», «Кам'яний хрест» (злочин, приз за кращу чоловічу роль VI Всесоюзного кінофестивалю 1968 р. в Ленінграді), «Анничка», «Дід лівого крайнього» (Іван), «Родина Коцюбинських» (Микола II), «Захар Беркут» (Бурунда), «Тривожний місяць вересень», «Вавилон ХХ», «Подарунок на іменини», «Зелений фургон»; знімався на кіностудіях СНГ – фільм «Афоня», «Табір іде в небо», «На вас чекає громадянка Никанорова», «Гараж», «Осінній марафон» «Ми з джазу», «Премія», «Пригоди Шерлока Холмса і доктора Ватсона»). Про нього знято відеофільм «Небилиці про Борислава» та телестрічку «Борислав Брондуков. Прибуття поїзда».

Вихователь курсу Віктор Івченко так говорив про Брондукова: «Борислав – обдарований актор. Це імпровізатор, який освіжає все, що робить. На відміну від деяких своїх колег, Борислав завжди старанно вчився. Він прийшов до інституту з деякими штампами, бо багато грав до інституту на аматорській сцені. Та від цього капосного і штучного він майже звільнився»<sup>4</sup>.

Його любили і фахівці – режисери, колеги, критики, і глядачі, бо він був самобутній і яскравий, заряджав своєю енергією всіх, і його вірш вказує на багатогранність творчої натури:

«Бо сон приходить, і зненацька  
Ти розумієш суть життя  
І та захована десь правда  
Проснеться жалом майбуття...»<sup>5</sup>

Валерій Бессараб, народний артист України, провідний актор Київського російського драматичного театру імені Л. Українки, знявся у фільмах: «З днем народження» (Сергій), «Здрастуй, Гнате!» (Сенькін), «Срібний тренер», «Бухта Олени» (Солодков), «Ключі від неба» (Іван Кирилов), «Хто повернеться – долюбить», «До світла», «На Київському напрямку», «В'язні Бомона», «Щовечора після роботи» та ін.

Іван Миколайчук – кіноактор, кінодраматург, кінорежисер, народний артист України, лауреат Державної премії України імені Т. Г. Шевченка. Знімався у фільмах: «Тіні забутих предків» (Іван), «Сон» (Тарас Шевченко), «Гадюка» (Брикін), «Анничка» (Роман), «Комісари» (Громов), «Білий птах з чорною ознакою» (Петро), «Пропала грамота» (Василь), «Захар Беркут» (Любомир), «Легенда про княгиню Ольгу» (Володимир). Поставив кінокартини: «Вавилон ХХ» (співавтор сценарію, зіграв Фабіана. Приз за кращу режисуру XIII Всесоюзного кінофестивалю в Душанбе), «Така пізня, така тепла осінь». Його називають естетичним символом поетичного кіно України. Про нього написано монографію «Іван Миколайчук»,

(автор-упорядник Л. Брюховецька), поставлено фільм А. Сирих «Іван Миколайчук. Посвята», удостоєний «Золотого Витязя» на МКФ «Золотий Витязь» (Росія). Ліна Костенко присвятила йому вірш: «Іван косив у Халеп'ї траву». Йому присвячена книга «Поетичне кіно: заборонена школа» (2001, упорядник Л. Брюховецька).

Народна артистка України, нагороджена орденом княгині Ольги II ст., почесною премією МКФ «Золотий Витязь», премією «За вагомий внесок у кінематограф імені С. Ф. Бондарчука», – Раїса Недашківська. Вона зіграла в фільмах: «Лісова Пісня» (Мавка) «Сон» (Причинна), «Царева наречена» (Марфа), «Телефоністка» (Мехрібан), «Подорож у квітень» (Маріца), «Гадюка» (Сонечка Варенцова), «Народжена революцією» (Савельєва), «Вавилон ХХ» (Рузя), «Комісар» (Марія, Мосфільм. Премія «Золота Ніка», 1988), «Ярослав Мудрий», «Диво в краю забуття», «Голос трави», «Роксолана», «Молитва за гетьмана Мазепу» та ін. Їй присвячені фільми режисера Людмили Михалевич «Українська мадонна» та «Світло Раїси Недашківської» (диплом МКФ «Золотий Витязь» – за створення образу подвижниці екрана, 1911 р.).

Серед акторів-учнів Віктора Івченка також: заслужена артистка України Ада Волошина. Грала у фільмах «Лушка», «Гадюка», «Дні льотні», «На самоті з ніччю», «Великий клопіт через маленького хлопчика», «Десятий крок», «Циган».

Болотова (Кополовець) Агафія Василівна знялась у фільмах «Здрастуй, Гнате!», «Срібний тренер», «Варчина Земля», «В'язні Бомона», «Зозуля з дипломом», «Лаври», «Абітурієнтка», «Юрчині світанки», «Дума про Ковпака», «Люди на землі».

Недбай Зоя Василівна зіграла у фільмах: «Михайло Романов», «Є такий острів», «Сьогодні й щодня», «Карантин», «Внуки Колумба», «Інспектор карного розшуку», «Щовечора після роботи», «Два роки над прірвою», «Каштанка», «Польоти уві сні та наяву» та ін.

Режисери, виховані В. І. Івченком (називаємо тільки основні фільми):

Городько Володимир Сергійович – кінорежисер, працював на «Укртелефільмі», де створив стрічки: «Андрій Сова», «Балетна фантазія». На Київській кіностудії ім. О. Довженка поставив фільми «Тільки крапля душі», «Пісні Бедроса Кіркорова» (автор сценарію), «Кайдашева сім'я», «Намісто для берегині», «Свічки пам'яті та покаєння», «Не пропала їхня слава», «Кайдашева сім'я» (також і автор сценарію, фільм 2-й).

Івченко Борис Вікторович – кінорежисер. Поставив фільми: «Антракт», «Анничка» (приз «Золота Башта Байона», II МКФ у Камбоджі), «Олеся», «Пропала грамота», «Коли людина посміхнулась», «Марина», «Небилиці про Івана», «Зоряне відрядження», «Раптовий викид» та ін.



Кондратенко Альберт Сергійович, кінорежисер, працює у Національній спілці театральних діячів України.

Кондратов Віталій Сергійович – кінорежисер. Був другим режисером у фільмах Київської кіностудії ім. О. Довженка у стрічках «Десятий крок», «Падав іній», «Чи вмієте ви жити», «Тронка», «Дума про Ковпака», «Ніна» (у співавторстві), «Важкі поверхи» (у співавторстві), «За все у відповіді» (у співавторстві).

Кондратова Світлана Василівна – актриса Київської кіностудії ім. О. Довженка, знялась у фільмах: «Радість моя», «Сейм виходить з берегів», «Десятий крок», «Два роки над прірвою», «Коли людина посміхнулась», «Варчина земля» та ін.

Лінійчук Майя Яківна – кінорежисер-документаліст студії «Укркінохроніка». Створила стрічки: «Святязь-озеро», «Іван Микитенко», «Грані таланту», «Лісова пісня», «Співучі джерела», «Труд і пісня», «Олімпійці серед нас», «Нев'янучі барви», «Марко Черемшина», «Данило Ревуцький», «Музика на все життя», «Іван Мар'яненко», «Павло Тичина» та ін.

Микульський Аркадій Миколайович, кінорежисер, лауреат Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка. Створив фільми «Аквазелі Києва», «Життя, життя, життя...», «Іван Франко», «Якщо не я, то хто?», «Автографи Стародавньої Русі», «Вони дивляться на нас», «Стіна», «Від імені народу», «Останній дзвінок», «Прем'єра в Сосновці», «Вишневі ночі», кінотрилогія «Я камінь з Божої праці».

Савельєв Володимир Олексійович – народний артист України, народний артист Абхазії, заслужений діяч мистецтв Чуваської АРСР. Створив стрічки: «Сьогодні – кожного дня», «Очима тренера» (Золота медаль кінофестивалю спортивних фільмів у Тбілісі), Велика срібна медаль кінофесту в Кортіна д'Ампеццо (Італія), «На-та-лі!» (Гран-прі на фестивалі в Обергаузені, ФРН, Золота медаль за кращу режисуру МКФ в Югославії, Золота медаль на МКФ в Австрії та Канаді) та ін. Поставив художні фільми: «Сеспель», «Білий башлик», «Ізгой» (Гран-прі на МКФ Сан-Ремо), «Таємниця Чингісхана» та ін.

Симоненко Іван Олександрович – актор, режисер. Знявся у фільмах: «Здрастуй, Гнате!», «У пастці», «Ад'ютант його величності», «Між високим хлібом», «Родина Коцюбинських», «Хліб і сіль», «Ніна», «Довга дорога в короткий день», «Важкі поверхи», «Дума про Ковпака...», Поставив фільми: «Весь світ в очах твоїх» (у співавторстві), «Подолання».

Шиленко Борис Олександрович – режисер Київської к/с імені О. Довженка. Поставив фільми: «Андрій Сова», «Балетна фантазія», «До світла», «Київські зустрічі», «Під свист куль», «Поки є час», «Чорна долина».

Горпенко Володимир Григорович – доктор мистецтвознавства, професор, академік Академії наук вищої освіти, дійсний член російської



Академії педагогічно-соціальних наук розповів: «Віктор Іларіонович прийшов з театру і мав театральну школу, тому його цікавила передусім людина, її характер і психологія. Людина завжди була в центрі його уваги, його вимог і пошуків. Система К. С. Станіславського в її істинному, а не перекрученому вигляді була основною методологічною засадою нашого виховання.

Наступна його ідея полягала в тому, що Україна має свою воду, своє небо, свою землю, тому не націоналістична, а національна самобутність дуже багато важить для формування світогляду студентів.

І ще Віктор Іларіонович фантастично довіряв студентам. Коли дехто з керівників інституту ставився негативно до пошуку, до новацій, Івченко завжди захищав право на самобутність, на право жити за своїми творчими уподобаннями. Усім цим був обумовлений злет курсів, які привертати до себе увагу саме неординарністю. Як завідувач кафедри Віктор Іларіонович стояв тільки за акторсько-режисерські майстерні, і цей методологічний принцип він впроваджував у мистецтво»<sup>6</sup>.

В учнях продовжує своє життя талановитий митець В. Івченко, який любив повторювати, що відкрити людину для кіно – це не просто зняти її в одному фільмі і потім забути про неї, головне – це проторувати їй шлях у мистецтві, відшукувати нові грані, нові барви в творчій палітрі, навчити актора працювати самостійно, робити власні відкриття.

Вчорашні учні сьогодні самі стали майстрами, дістали визнання, і з ними залишився заповіт Віктора Івченка – любити мистецтво, вірити в людину, в її талант, духовно виховувати людей силою мистецтва.

---

<sup>1</sup> Івченко В. Шукати своїх шляхів // Новини кіноекрана. – 1972. – №1. – С. 3.

<sup>2</sup> Там само. – С. 2.

<sup>3</sup> З архіву автора.

<sup>4</sup> Слободян В. Початок творчого шляху // Культура і життя. – 1970. – 15 січня.

<sup>5</sup> Брондуков Б. Тридцять сповідей / Борислав Брондуков ; упорядник Катерина Брондукова. – К. : Софія, 2008. – С. 142.

<sup>6</sup> З архіву автора.

## ВІДТВОРЕННЯ ІСТОРІЇ ЗАСОБАМИ КІНО: РЕТРОСПЕКТИВНИЙ ПОГЛЯД

*У статті досліджено витоки історіотворення засобами документального кінематографа в контексті історико-пізнавального кіно.*

**Ключові слова:** документальна фотографія, документальне кіно, ігрове кіно, науково-популярне кіно, кінохроніка, агітфільм, історико-пізнавальний фільм, відтворення події, реконструкція історії, Мельєс, Люм'єри, Федецький, Пате, Блектон, Зекка.

*В статье исследуются истоки историосоздания способами документального кинематографа в контексте историко-познавательного кино.*

**Ключевые слова:** документальная фотография, документальное кино, игровое кино, научно-популярное кино, кинохроника, агитфильм, историко-познавательный фильм, воссоздание события, реконструкция истории, Мельес, Люмьеры, Федецкий, Пате, Блектон, Зекка.

It is studied the sources of history creation by means of the documentary cinema in a context of historical film.

**Key-words:** documentary photography, documentary cinema, feature film, popular science film, newsreel, propaganda film, historical film, event reconstruction, history reconstruction, Melies, Lumieres; Fedetskii, Pathe, Blackton, Zecca.

Кожне мистецтво відображає свій час. Наскельні рисунки, живопис, скульптура, архітектура, художня література, опера і театр – сліди історії, що зберігають атмосферу своєї доби. З винайденням фотографії, а особливо – кінематографа, людство отримало принципово новий інструмент фіксації дійсності. Відтак до творів, що ведуть родовід попередніх епох, додаються фотографії та кінокадри. Здавалося б, ці новітні оптичні відбитки, мають небували раніше засади достеменності відтворення дійсності, та невідповідності між дійсністю та її кіновідображенням (як слідом історії) виникають від самого початку. Природу цих «аберацій» та особливості творення екранної історії розглянемо

за «трьома векторами» кінематографа: *документального, ігрового й науково-популярного («розумного»)*.

*Документальний («люм'єрівський»)* кінематограф ґрунтується на естетичних засадах хронікальної фотографії та газетної публіцистики. Фільми *«Прибуття потягу на вокзал Ла-Сіота»* 1894 р. братів Люм'єрів чи *«Відхід потяга від харківського вокзалу»* 1896 р. А. Федецького *об'єктивно відображають*, здавалося б, несуттєві, неісторичні події. Не випадково й назва *«об'єктив»* – оптичний пристрій, що фізично-об'єктивно передає на плівці форми предметів, портрети та краєвиди. Фотографії і кінокадри стають (важливішими чи другорядними) відбитками історії – одним з її документів, бо, окрім інформаційного компонента, містять ще й зоровий образ епохи з усіма її атрибутами (поїздами, танками, одягом, зачісками тощо). За перше століття свого існування документальна кінокамера побувала майже в кожній точці планети, у космосі, зафіксувала більшість важливих подій та природних явищ. Виходячи з естетично-творчих засад цього виду кінематографа, не випадково є й персональна кіно: *«жива рухома фотографія»*. *Достеменно відтворення (історичних) подій притаманне для хронікально-документального кінематографа*.

*Ігровий («мельєсівський»)* кінематограф: естетичні витoki його природи – у живописові й графіці, в театрі, що з античних часів виробляв та удосконалював засоби *відтворення (історичних) подій*. Цей вид кінематографа користується засадами режисерського театрального досвіду, акторської гри, участю драматурга, художника, композитора. *Художнє відтворення (історичних) подій та середовища стає естетичною нормою ігрового кіно*.

Тоді ж, на межі століть, виникає і третій вид – *«розумний» кінематограф*. Вже згодом його почали називати науково-популярним, науково-пізнавальним, він стає засобом природознавчих досліджень. Цей вид уже у своїх засадах має подвійну природу – ознаки документального й ігрового. Автори експериментують із *зоровим сприйняттям часу* – освоюють прийоми пришвидшеної (т.з. *рапідної*) чи уповільненої (*цейтраферної*) зйомок. Не випадково *«розумний» кінематограф* опиняється в центрі уваги просвітництва, фільми йдуть поряд із читанням лекцій, відкриваються кінотеатри та товариства, що спеціалізуються на популяризації *«розумного» кіно*, переважно природничого характеру.

На межі ХІХ–ХХ століть види кінематографа ще чітко не розрізняються. Ігровий освоює ексцентричні та ярмаркові сюжети, пропонує себе як візуалізатор подій (учорашніх і таких, що сталися давно). Одним із перших *кіноінсценізаторів історії*, творцем кінематографічного видовища, вважають Жоржа Мельєса. Історик кіно Ж. Садуль наводить сценарій його фільму *«Історія цивілізації»*, що складався з 11 пунктів і вмістився лише на 300-х метрах плівки. Останній сюжет – *«Мирна конференція у Гаазі»* – сучасна Мельєсові подія

(1907 р.). Чому кіномитець не намагався зняти цю подію безпосередньо, документально, а лише відтворює її?

Тогочасній істеблішмент ставиться до людей з кіноапаратами з певною недовірою, ще не допускає (а серед них і насправді було багато авантюристів) до судових засідань, прийомів, коронацій. «Піонери кіно», як ніхто інший, відчувають публіку, інтуїтивно вловлюють суспільні настрої і переконані, що *зображення важливих суспільних подій* зацікавить глядача і може дати зиск. Кінокамера з її триногою була тоді ще надто громіздкою, щоб події «хапати на льоту» – можливо тому, перевага надавалася інсценізаціям. Суспільне розуміння, що важливі події треба документувати, з'явиться незабаром, а поки що творці вдаються (і на це не треба дозволу) до *інсценізацій хронік подій*. Саме у такій манері знімається картина *«Коронація Едуарда VII»* (1902). Або ж у 1903 р. помирає папа Лев XIII, коронується Пій X – Пате негайно відновлює це у фільмах: *«Смерть папи Льва XIII»* та *«Сходження на престол папи Пія X»*, де крісло зі статистом несуть віряни. Пате випускає картину *«Убивство міністра Плеве»* (1904) – необізнана публіка переконана, що він є очевидцем терору. Успіх був настільки великим, що за півроку цю тему Пате продовжує у стрічці *«Вбивство великого князя Сергія»*. Демонструється й *«Вбивство сербської королівської сім'ї»* – глядач вірить, що у салоні стилю ампір – королева Драга. Одягнена у білу сорочку, вона просить офіцерів, які щойно вбили чоловіка, помилувати її<sup>1</sup>.

У стилі відновлення події Мельєс знімає фільм *«Справа Дрейфуса»*, з відвертою натуралістичністю відновлює судову хроніку капітана Дрейфуса, звинуваченого у зраді на користь Німеччини. Садуль наводить документальну фотографію з журналу «Ілюстрасьон»: пози солдат, форма ґратів, що у кінокадрі – те і на фотографії. Стверджує, що для кінореконструкції цього кінокадру було «запозичено» деталі саме з цієї світлини – підсудний Дрейфус виходить в оточенні охорони з приміщення трибуналу. Цей суд виявився настільки значущим, (процес був гучним, розмежувавши суспільство), що фільм з такою ж назвою – *«Справа Дрейфуса»* – знімає і Пате<sup>2</sup>.

Перші кінематографісти навряд чи були сповнені величі кінолітописців. Комерційна природа кіно торкалася усіх його видів. Мельєс не стверджував, що його фільми відображають істинні події, але запевняв, що пропонує їх точне відтворення. Віддамо належне моралі перших кінематографістів, які вже на початку ХХ ст. усвідомлювали суспільну відповідальність за післядію своїх творів. Шарль Пате, якого підтримали колеги, висловлює кредо кінематографіста: «Жодна релігія не може піддаватися нападкам, почуття любові до вітчизни не має притлумлюватися, історію не можна спотворювати, сцени пристрасті або злочину – зображуватися тактовно, з почуттям міри». Через численні труднощі, що виникають під час зйомки події «на льоту», кінопідприємці зізнаються, що все ж не можуть гарантувати автентичність усіх кадрів, з яких складається

кожна серія. І коли всі фази події зняти не вдалося – *вимушені відтворювати відсутні сцени*, наблизивши по можливості їх до справжніх подій. Зекка зізнається, що саме у павільйоні він зняв картину «*Катастрофа на Мартиниці*», з приводу якої сам згодом іронізував, що у ній немає жодного правдивого кадру<sup>3</sup>.

Інсценізації хроніки подій – явище, що виходить далеко за межі Франції. Стюарт Блектон (перший, хто запропонував мальовану анімацію, співпрацював як оператор з Едісоном), у 1898 р. знімає агітаційний фільм «*Іспанський прапор зірвано*», для чого використовує макетні зйомки потоплення американським флотом іспанських кораблів, власноруч для кадру зриває з імпровізованої щогли іспанський прапор – чіпляє американський. Фільмує відправлення військ на Кубу, мав намір зняти і бої, але кінопідприємців на фронт американське командування не пустило. Вони не здаються: одягають статистів у військову форму й інсценують бої у передмісті Нью-Йорка. Фільм вийшов на славу: за короткий час було продано кілька сот копій. Коли ж дехто їм закидав, як можна було зафільмувати морський бій, що стався уночі, та ще зблизька, – компаньон Спур (у басейні чиказької вілли якого імітували поєдинок у бухті Сант-Яго на макетах кораблів) – не червоніючи, відповідав: фільмували телеоб'єктивом, на відстані десять кілометрів. А що уночі – так було місячно, знімали на чутливу плівку...<sup>4</sup>.

Бурхливий час початку ХХ ст. множив міждержавні конфлікти: розпочалася англо-бурська війна (1899–1902). Почуття страху і водночас цікавості штовхало публіку бути очевидцем таких кровопролитних видовищ. «Військові репортажі» Вільяма Поля сприймалися з повною довірою, бо ніхто не здогадувався, що винахідливий підприємець, не маючи змоги поїхати до Трансваалю, інсценізував бої на околицях Лондона, втілив свої фантазії у картини «*На полі бою*», «*Напад на бронепоезд*» тощо. Публіка була вражена й підробку помітила не відразу. Та на цю вражаючу силу впливу кіно звернули увагу англійські військові, які в «патріотичному» запалі відрядили у розпорядження В. Поля офіцерів-консультантів та замовили йому ще кілька фільмів, що прославляли англійські армію та флот. Фільми було знято в документальній манері, але дія розвивалася за сценарієм<sup>5</sup>. Публіка жадала продовження екранного перебігу цієї війни, що й виконала кінофірма «Байограф» (хоч до цього спеціалізувалася на зйомці правдивих подій). Її картина «*Війна в Трансваалі*» знімалася так само не у вельдах Бурської республіки, а в околицях Нью-Джерсі, за участі костюмованої масовки. «Битвою» керував Чарлз Джеолі, за камерою був Джеймс Уайт<sup>6</sup>.

Генеza кінохроніки бере початок з документальної фотографії, яку уже використовували як документ, зокрема під час Кримської війни 1853–1856 рр.<sup>7</sup>, Громадянської війни США 1860–1865 рр.<sup>8</sup> та ін. Ж. Садуль вказує на факт, що явище *інсценування хроніки подій* давніше за винахід кіно і також веде родовід з фотографії. То був час, коли поліграфічні видання ще не густо ілюстрували-

ся світлинами. Та коли виникала потреба мати фотографію тієї чи іншої події (зауважмо, що у «докінематографічну» пору – замовлялося батальне полотно, картина чи гравюра) – вважалося нормою звернутися до статистів, яких одягали у відповідні костюми й засобами фотомонтажу, без тіні сум’яття, імітували сцени, наприклад війни 1870–1871 років, Комуни. Таким був дух епохи, бо тоді ще не встановилося розуміння, що історичну цінність мають лише автентичні зйомки<sup>9</sup>.

Очевидно, що такі постановки певний час пропонувалися і сприймалися як документальні. І якщо перші *інсценізації хроніки подій* робилися переважно як експерименти з пошуку виразності кіномови, то у часи воєнних конфліктів на початку ХХ ст. кінопідприємці вдаються до цілеспрямованих маніпуляцій. Було помічено залежність успіху стрічки від її текстового оформлення. Фільм про російсько-японську війну *«Загибель “Петропавловська” на рейді в Порт-Артурі»* (що було знято в макетах, а річка Марна була нібито рікою у Маньчжурії), закінчувався титрами «Хай живе Японія», або «Хай живе Росія» – залежно від країни, де його мали показувати. Такі титри Пате виготовив, про всяк випадок, шістьма мовами. Можна вважати, що тут беруть витоки *агітаційно-пропагандистські фільми*, покликані передусім піднімати патріотизм, громадянський дух. У поле тематичного зацікавлення кінематографа потрапляють і новітні події в Росії, зокрема розстріл демонстрантів 1905 року. Цю подію першими художньо реконструювали венсенці у фільмі *«Кривава неділя»*. І перший *«Панцерник “Потьомкін”»* так само був поставлений у Венсенні Люсьєном Нонге під назвою *«Революція в Росії. Події в Одесі»*. Повнометражний ейзенштейнівський фільм 1925 року має чимало схожого з цією короткою стрічкою: обидві картини були *інсценованою хронікою подій*<sup>10</sup>. З тогочасних вітчизняних історичних постановок особливої уваги заслуговує фільм А. Ханжонкова та В. Гончарова *«Оборона Севастополя»* (1911), котрий було поставлено на місці битви напередодні 50-ліття Кримської війни 1854 року. Автори знімали героїку оборони «як нібито історичну хроніку»<sup>11</sup>, – факт, що свідчить про тогочасний естетичний вплив документального кіно на ігрове.

Тодішні фільмари ще не переймаються тим, що, *відтворюючи подію, порушують засади документалізму*, і освоюють суміжне поле ігрового кіно. Одні, як Мельєс, Пате, зізнаються про екранні інсценізації, але наголошують на достеменності відтвореного, інші – як Зекка, Спур – приховують і видають власні кінореконструкції за зйомку подій, за документ. Врешті, публіка набуває досвіду швидко, бойкотує інсценізації, які вже на початку ХХ століття знецінюють документальну зйомку. Шириться розуміння, що екранне відтворення події не може замінити кінохроніку. Англійці чи не перші це усвідомлюють і фільмують лише достовірні події<sup>12</sup>. Це кредо підтримує й Пате, засновує «Пате-часопис», гаслом якого стає «Все бачимо, все знаємо»<sup>13</sup>. У 1905 р. венсенці



також відмовляються від інсценізацій. Природа зорового сприйняття – «краще один раз побачити...» – сприяє поширенню кінохроніки. Пате у 1908 р. навіть відкриває у Парижі, у Порті Сен-Мартен, зал, що спеціалізується виключно на демонстрації документальних фільмів<sup>14</sup>.

Досвід, набутий при *інсценуванні хронік*, виявляється надзвичайно корисним для відтворення давніших подій (історичних чи вигаданих на історичні теми). Виявилось, екранне видовище таких подій манить публіку і так само приносить не менший зиск. І тому майже усі країни початку ХХ ст., що мають засоби кіновиробництва, тематично звертаються до історії. Вже згадана *«Історія цивілізації»* Мельєса свого часу не мала очікуваного успіху, проте автор до кінця життя пишався цим твором, можливо тому, що вхоплений ним пафос інсценізації історії знайшов продовження у *«Нетерпимості»* (1916) Гріффіта.

Пате також вдається до історичних постановок. Для надання подіям переконливості використовує зорову атрибутику (за історичними зразками): реквізит, декорації театральних та оперних постановок і, передусім, вбрання. Жаргонний вислів *«костюмне кіно»* певно веде корені відтоді й означає, що фільм торкається минулого та зосереджується переважно на зовнішній атрибутиці зображуваного, не заглиблюючись у суть того, що в історії насправді мало місце. Як тло дії – широко використовується історична натура: залежно від сюжету актори вирушають до Версаля, Фонтенбло чи П'єрон. Не відстає й Італія: акведуки, інші античні руїни, середньовічні палаци та замки, мальовничі краєвиди часто стають місцем скупчення кінематографістів. Врешті, дешева праця італійських статистів також сприяє постановці історичних картин. Філотео Альбертіні інсценізує *«Взяття Рима»* (1905) – історичну дію у семи картинах, відновлює пам'ятні події 35-літньої давності, а саме дня 20 вересня 1870 р., коли завершилося об'єднання Італії. Фільм було знято за сприяння військового міністерства, що, певно, розраховувало на «патріотичний ефект» і надало артилерію та мундири. Було помічено, що фільм не мав такого ж успіху як суто документальна стрічка Родольфо Оменья *«Землетрус у Калабрії»* – про реальну подію, що сталася у вересні 1905 р.<sup>15</sup> Та схожі природні лиха трапляються не часто, а глядачі щовечора потребують нового видовища. Таким видовищем стають історичні картини, постановку яких на той час монополізують італійці, вдаються до зйомок величних масових сцен, дотримуються точності костюма та історичної достовірності в деталях. Великий успіх мають екранізації роману *«Три мушкетери»*, і особливо фільм Амброзіо *«Останні дні Помпеї»* (1908), після всесвітнього успіху якого історичні фільми стають улюбленим жанром публіки. Тому й не дивно, що роман Г. Сенкевича *«Камо грядеши?»* був екранізований п'ять разів (уперше у 1901 р. у Франції Люсьєном Нонге, у 1909 р. – студією «Фільм д'ар» під назвою *«Часи перших християн»*, А. Кальметт). Ще значніший успіх отримує *«Кабірія»* (1914, повторно, в озвученому варі-



анті – 1932 р.), що відтворює події Пунічних війн між Римом та Карфагеном, прославляє могуть римської зброї, має політично забарвлений характер. І хоч йдеться про II ст. до н. е., картина викликає цілком певні асоціації взаємовідносин Італії з Англією за пріоритет (напередодні Першої світової війни) у Середземному морі<sup>16</sup>. Ж. Садуль називає й інші італійські історичні картини, зняті в 1908-1909 рр., серед яких *«Жанна д'Арк»*, *«Джордано Бруно»*, *«Генріх III»*, *«Сцени французької революції»* та ін.<sup>17</sup>. Успіх цих бойовиків сприяє розвитку історичного кіно.

Незважаючи на величезну кількість історичних постановок (усі широко відомі твори на сюжети Гомера, Вергілія, Данте, Шекспіра, Мольєра та інших вже на початку XX ст були екранізовані), «високі кола» все ж ставляться до кіно упереджено, мистецтвом його не визнають, участь акторів театру на екрані – не вітають. Лідером кіновиробництва виступає Франція, і справжнім проривом стає постановка режисера Андре Кальметта на історичну тему *«Вбивство герцога Гіза»* (1908). Цей 20-хвилинний фільм (про замах підступного монарха Генріха III на життя герцога Гіза), стає можливим завдяки участі комедіографа Французької академії Анрі Лаведана, професійних акторів «Комеді Франсез» (Генріха III грав Ле Баржі), композитора Сен-Санса. І хоч дехто закидав надмірну театральність, після виходу саме цього фільму про кіно стали говорити як про мистецтво<sup>18</sup>.

Повсюдне захоплення кінореконструкціями історії характерне на той час не лише для країн-лідерів кіновиробництва. Ілюстрований часопис «Сцена й екран», що виходив у Львові, рекламує закінчення 1600-метрового фільму *«Косцюшко під Рацлавіцями»* режисера Р. Орланда, в якому, окрім акторів, було задіяно близько двох тисяч статистів<sup>19</sup>. У 1912 р. було знято на натурі стрічку з історії України XVII ст. *«Облога Запоріжжя»* (про подвиги Івана Сірка) за участю типажів – потомків запорожців у козацьких шатах, напрочуд гарно збережених Дмитром Яворницьким<sup>20</sup>.

Перша світова війна сприяє зменшенню експорту зарубіжних фільмів та розвитку кінодокументалістики на власних теренах. Галицьку та львівську хроніку знімають переважно заїжджі оператори. Як справедливо зауважує дослідник Р. Бучко, галицька інтелігенція, на жаль, загрузла в міжпартійних суперечках, кінематографа, як найефективнішого засобу впливу не помічала (і тут проглядається проекція на нинішній стан українського кіно), не мала розуміння, що документальне кіно – це слід історії, не спромоглася навіть найняти фахівців зафільмувати Івана Франка, Лесю Українку... Діячів НТШ, разом з Михайлом Грушевським, увічнюють російські репортери, покликані фіксувати кінохроніку наступу російських військ та взяття Львова<sup>21</sup>.

Кінематограф того часу цілковито підпорядкований характерові війни, яка вимагає від хроніки не стільки документальності, як певного «героїчного навантаження». Саме у такому дусі знято патріотичні фільми А. Варягіна, серед

яких *«На полі бою»*, *«На славу російської зброї»* та ін., історико-революційний фільм Я. Посельського про повстання 1905 року *«Життя та смерть лейтенанта Шмідта»*. Війна руйнує й до того кволу українську кіноіндустрію, і тому події української революції 1917 р. – картину *«Український рух»* (де зображено членів Центральної Ради, військовий парад, покладення вінків на могилі червоноармійців та ін.) – фільмують оператори Скобелевського комітету. Тенденція виробництва та поширення українських фільмів історичного, етнографічного, географічного та іншого змісту набуває розвитку за правління гетьмана Павла Скоропадського. У серпні 1918 р. виходить указ про українізацію кіно. Німці у той час не лише «мирно окупувають» Україну, а й надають кіноапаратуру, за допомогою якої знято короткометражні хроніки: *«Резиденція гетьмана»*, *«Проголошення незалежності України»*, *«Київ звільнений»*, *«Міністр військ М. Грушевський»*, *«Український комендант Ровінський»*,<sup>22</sup> що свідчить про утвердження тоді засад кінодокументалізму.

З настанням радянської влади ці засади нівелюються, старі стрічки перелицьовуються на потребу моменту, залучається революційна фразеологія. Постає *агітфільм* – жанр, попервах покликаний «піднімати дух солдат». Вплив таких стрічок удосконалювався в добу Першої світової, громадянської воєн. Та на повний зріст агітфільм як явище постає у перші пореволюційні роки і на довгі десятиліття визначає характер радянської хроніки. Агітаційно-постановочний характер одної з перших радянських документальних стрічок розкриває О. Шимон, наводить подробиці зйомок хронікального фільму *«Голод та боротьба з ним»* (1920–21 рр.) Починається картина написом-закликом: «Закінчилася громадянська війна! Засіємо усі поля! Відновимо Донбас! Задимлять фабрики й заводи!». Дослідник цитує свідчення М. Капчинського, (що на той час виконував обов'язки директора Одеської кінофабрики) про те, як саме оператори Л. Форестье та Е. Славінський знімали окремі кадри цієї «соціальної хроніки в п'яти частинах»: «Громадянську війну» зобразили два десятки вершників з оголеними шаблями, що двічі прошмигнули перед камерою, «посівну компанію» втілював сивовусий дядько з кошиком у полі. Зі зйомками диму заводських труб довелося поморочитися, оскільки всі заводи в Одесі стояли. Довелося у топку заводу мінеральних вод завантажити мішки з лахміттям, додати смоли й полити дефіцитним тоді бензином. А один з центральних епізодів – допомогу непритомній від голоду жінці – теж інсценізували, для чого голова місцевого губвиконкому надав свою, єдину на той час у місті, машину і погодився зіграти роль відповідального робітника, покликаного доставляти знепритомнілих від голоду до лікарні. Інсценізації використано й у картині *«На музицькій землі»* (Б. Чайковський) – про бідне українське село, яке захоплюють білополяки, а червоноармійці їх проганяють. Сюди було включено документальні кадри (зняті оператором Е. Тіссе на місцях боїв), які ви-

явилися настільки переконливими, що сучасники всю картину сприймали як документальну<sup>23</sup>.

Найвищі вимоги докладалися до *історико-революційних фільмів*, покликаних виконувати роль кіноміфу про «історію революції». Кінознавець В. Лістов, дослідивши зйомки, що передували відомим жовтневим подіям 1917 р., дійшов висновку: дореволюційні кіномайстри знімали події неупереджено. Їхні кінорепортажі відрізнялися від газетних більшою об'єктивністю й меншими амбіціями щодо участі у політичній боротьбі. Від кінохронікерів Скобелевського комітету не вимагалася певної громадянської позиції, вони як фахівці чесно і безсторонньо протоколювали події, не даючи їм політичного забарвлення, не намагаючись вникнути в їхню суть<sup>24</sup>. Та нова влада дуже швидко звернула увагу на «шкідливість» неупередженого кінохронікера. (Як наслідок: наявність у митця «активної громадянської позиції» в радянський час стає вимогою чи не головнішою за суто професійні його якості!) Відомі зауваги Н. К. Крупської, яка, виступаючи 19 березня 1918 р. на засіданні Державної комісії з освіти закликала «взяти кінематограф у свої руки», бо «навіть зйомки з натури можуть дати в досвідчених руках тенденційний, аж до викривлення істини, результат, як це мало місце під час зйомок, наприклад, Установчих зборів»<sup>25</sup>. Безстороння хроніка, знята Скобелевським комітетом, не вписувалася у догми нової влади, що має наміри «перемонтувати» світ. І тут стає у пригоді режисерський досвід переосмислення матеріалу, набутий Дзигіою Вертовим у роботі над *«Кінотижнем»*, – з'являється фільм *«Роковина революції»* (1918), де про заново змонтовані кадри Жовтневого повстання у Петрограді вже чуються схвальні чиновницькі відгуки: епізод «очищено від зайвого; зображення прокоментовано відкрито, публіцистичні написи не лишають сумніву щодо авторської позиції»<sup>26</sup>. У цьому ж ключі режисер монтує й наступний фільм *«Історія громадянської війни»* – з кіножурналів, що їх знімали оператори-хронікери. Досвід переосмислення хроніки режисер згодом удосконалює у стрічках *«Крокуй, Радо»* та *«Шоста частина світу»* (1926), котрі стають художніми відкриттями. Дзига Вертов називає хронікою те, що нею не було, – було чимось іншим, значення чого визначилося згодом. Втрата документальності, яку так маніфестував Дзига Вертов, спричинила символізацію кадрів – і це спочатку помітили далеко не всі. Пошуки зумовили появу нового напрямку – *кінопубліцистики*<sup>27</sup>. Особливої виразності публіцистична образність набуває у випусках *«Кіно-Правди»*. Побіжно зауважимо, що у широкій дискусії середини 20-х, присвяченій шляхам розвитку кіно, про науково-популярне – не йшлося. Публіцистичні прийоми непомірно застосовувалися в хронікальних картинах наступних років і десятиліть. Такі стрічки були покликані відбивати не стільки документальне відображення дійсності, як цілком певне політичне навантаження, внаслідок чого суспільство не отримувало адекватного знання про себе.

Явище «використання» владою кінематографа виходить за межі суто радян-

ського простору. Німецький дослідник З. Кракауер наводить думки гітлерівського історика кіно О. Кальбуса, який стверджував, що під час національних потрясінь загострюються відчуття до певних історичних подій та особистостей. З. Кракауер наголошує на знехтуваній цим істориком обставині, що зняті у такі моменти історичні фільми покликані обдурювати публіку, бо зображують не історичні події, а прояви владних інтересів, і мають на меті одне: звертаючись до історії, прибрати цю історію з поля зору публіки<sup>28</sup>. Голландський історик Йоганн Гейзінга, спостерігаючи за становищем у Німеччині, ще напередодні Другої світової війни, попереджав про неприпустимість довільного поводження з історією – тенденції, що тоді набирала політичної спрямованості<sup>29</sup>. Застосовані до кіно компаративістські методики виявляють багато схожого як у законах розвитку кінематографа, так і в засадах сюжетотворення фільмів, знятих у країнах, котрі пережили тоталітаризм. Факт німецького кіно – документальний фільм *«Триумф волі»* (Л. Ріфеншталь, 1935) і факт радянського кіно – ігровий фільм про VI партз'їзд *«Велика заграда»* (М. Чаурелі, 1938) дослідниця М. Туровська ставить поруч: якщо Нюрнберзький з'їзд розігрується прямо перед камерою, то ігровому зображенню VI партз'їзду заднім числом надається статус документа<sup>30</sup>.

Засади агітфільму, що заповнили хроніку після революції, перетворюють документальне кіно на інструмент ідеології. Кінознавець К. Огнев розкриває механізми абераций дійсності документальними стрічками радянського часу. Поза контекстом вони відображають лише міфологію своєї доби: 1) Постановочний характер радянських документальних фільмів 30-х років очевидний навіть не для фахівців. 2) Зразок документалістики 70-х – початку 80-х років, так званого «періоду застою», досяг своєрідних «вершин»: стає нормою відряджати на місце події лише оператора із завданням зняти нові крупні плани передовиків, привезти свіжі цифри, а кадри для монтажного контексту – індустріальних краєвидів, заводських труб, домен, вогнів мартенівських печей тощо, знімати не було потреби – використовувалися з фільмотек. Як наслідок такого спрощеного підходу, радянське документальне кіно за формою та змістом стає одноманітним. Особливої схожості між собою набувають хронікальні кіножурнали (що без них у радянський час не починався жоден ігровий фільм у кінотеатрах). Та повсякчас псевдодokumentальні стрічки також стають документами своєї доби. Вони відображають не дійсність, а естетику й етику документалізму, міфологію, що так само вважається своєрідною реальністю<sup>31</sup>.

Дослідник Б. Балаш також наголошує, що хронікальні стрічки можуть брехати значно переконливіше за газети, оскільки хроніку ототожнюють із достовірними знітками літопису, і що істинні причини подій стають зрозумілішими, коли порівняти два хронікальні фільми, зняті на ту саму тему ворожими сторонами. Вони не схожі між собою, та найвиразніше в них те, що кожна сторона уникає показувати<sup>32</sup>. Ці засади реалізовано у циклі фільмів *«Документальне*

*кіно України*» (1994–1995, В. Марченко, Е. Головня), де йшлося про те, що у державному кіноархіві України не знайшлося жодного випуску кіножурналів за період з 1932-го по 1938 рік, ні про відступ радянських військ у 1941-му. І не тому, що не було плівки чи через окупацію – правдиві мотиви подій приховувалися. Автори цього серіалу простежили хід початку війни його за німецькою кіноперіодикою «Wochenschau». І, як засвідчує Джей Лейда, автор книжки «Із фільмів – фільми», що глибше удосконалювалася мова кіно, то наочніше поставав відомий афоризм: ніщо так не переконує, як уміла підробка й історія кіно, наповнена свідомими маніпуляціями, що їх досягали за допомогою монтажу й видавали за зйомки достовірних життєвих фактів<sup>33</sup>.

Отже, на перших кроках розвитку кіно документальна кінозйомка та її інсценізація ще не розрізнялися, поки не виникло розуміння, що засади документалізму відмінні від постановки й полягають (принаймні засадничо) у *правдивому відображенні дійсності*. На шляху поступу кіно виробляло свою мову, виражальні засоби впливу на глядача, зокрема, у «заздалегідь визначеному напрямку», в агітфільмах, що відбивають міфологію своєї доби. Концепційне трактування фактів за рахунок втрати їхньої документальності спричинило появу кінопубліцистики (Дзига Вертов), котра розвинулася у самостійний жанр. Ще за радянських часів було досліджено: недоступна іншим видам мистецтва об'єктивна екранна реальність, яка може бути зафіксована лише засобами хронікально-документального кіно, розвиток якого залежить від рівня демократичності суспільства. Ангажування документального кіно стає однією з головних причин викривлення документалізму та історизму.

*Відображення історії* засобами документального кіно та її *зображення* в ігровому наповненні аберациями часу, коли ці фільми було знято. Цензурування ускладнювало появу ігрових історичних картин поза канонами, а більшість тих, що виходили, виявлялася тематично близькою та жанрово одноманітною. Отримати цілком об'єктивне зображення минулого на екрані неможливо, передусім засадничо, бо історія відкриває подробиці поступово, кожен час і доба потребують дослідження.

Естетичні засади історіотворення у пізнавальному кінематографі почали визначатися ще в радянський час, набули розвитку в переддень і особливо – після проголошення незалежності. Відтоді визначається тенденція нового явища – історико-пізнавального кіно, покликаного поширювати наукові знання з історії, включно з біографічними стрічками про героїв, учених, митців тощо. Такі фільми, відповідно до теми, потребують «будівельного матеріалу» – творів «докінематографічної доби», що мають зоровий образ часу – архітектурного пейзажу, графіки, живопису, фотографій, а також кадрів кінохроніки та ігрових фільмів, контекстне цитування яких нині простежується в історико-пізнавальному кіно<sup>34</sup>.

- <sup>1</sup> Садуль Ж. Всеобщая история кино / Ж. Садуль – М. : Искусство.– 1958. – Т. 1. – С. 396.
- <sup>2</sup> Там само. – С. 284–286.
- <sup>3</sup> Там само – С. 333.
- <sup>4</sup> Там само – С. 239–240.
- <sup>5</sup> Комаров С. В. Великий немой. Из истории зарубежного киноискусства (1895–1930) / С. В. Комаров. – М. : (ВГИК им. С. А. Герасимова), 1994. – С. 250.
- <sup>6</sup> Садуль Ж. – Вказ. праця. – С. 241.
- <sup>7</sup> Кримська війна 1853–1856 рр. Документальні фотографії. [http://www.archives.gov.ua/Sections/Crimea\\_150/](http://www.archives.gov.ua/Sections/Crimea_150/)
- <sup>8</sup> Громадянська війна США 1860–1865 рр. Документальні фотографії. <http://www.warphoto.ru/war-19-20/civvarusa/26-foto-grazhdanskoj-voyny-v-ssha-1.html>
- <sup>9</sup> Садуль Ж. – Зазн. праця. – С. 212–212.
- <sup>10</sup> Там само. – С. 396.
- <sup>11</sup> Соболев Р. П. Люди и фильмы русского дореволюционного кино / Р. П. Соболев – М. : Искусство, 1961. – С. 32.
- <sup>12</sup> Садуль Ж. – Зазн. праця. – С. 349.
- <sup>13</sup> Комаров С. В. – Великий немой. Из истории зарубежного киноискусства (1895–1930) / С. В. Комаров. – М., 1994. – С. 20–21, 28.
- <sup>14</sup> Садуль Ж. – Всеобщая история кино / Ж. Садуль – М. : Искусство.– 1958. – Т. 1. – С. 397.
- <sup>15</sup> Там само. – С. 440.
- <sup>16</sup> Теплиц Е. История киноискусства 1895–1927 / Е. Теплиц. – М. : Просвещение, 1968. – С. 63.
- <sup>17</sup> Садуль Ж. – Всеобщая история кино / Ж. Садуль – М. : Искусство.– 1958. – Т. 1. – С. 482.
- <sup>18</sup> Теплиц Е. История киноискусства 1895–1927 / Е. Теплиц. – М. : Просвещение, 1968. – С. 52.
- <sup>19</sup> Бучко Р. Перше століття кінематографа у Львові. Здобутки і втрати / Р. Бучко // Галицька брама, грудень 1996. – № 24. – С. 2. (100 років кінематографа. Львів, видавництво «Центр Європи»).
- <sup>20</sup> Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1986 – 1995 / Л. Госейко – [Пер. із франц. С. Довганюк, Л. Госейко] – К. : КІНО-КОЛО, 2005. – С. 12.
- <sup>21</sup> Бучко Р. – Зазн. праця. – С. 2.
- <sup>22</sup> Госейко Л. – Зазн. праця.– С. 15–16.
- <sup>23</sup> Шимон А. Страницы биографии украинского кино / А. Шимон – К. : Мистецтво. – С. 79–80, 83.
- <sup>24</sup> Листов В. С. Россия. Революция. Кинематограф. К столетию мирового кино. / В. С. Листов – М. : Материк, 1995. – С. 78 (РОСКОМКИНО, НИИ киноискусства).



<sup>25</sup> История советского кино (1917–1967) : В 4-х т. – М. : Искусство, 1969. – Т. 1. – С. 35.

<sup>26</sup> Листов В. С. – Зазн. праця. – С. 93.

<sup>27</sup> Селезнёва Т. Ф. Киномысль 1920-х годов / Т. Ф. Селезнёва – Изд. "Искусство". Ленинградское отд., 1972. – С. 42.

<sup>28</sup> Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера – психологічна історія німецького кіна. / Кракауер З. [ Пер. з нім. І.Андрущенко ] – К. : Грані-Т, 2009. – С. 63.

<sup>29</sup> Тавризян Г. М. Йохан Хейзинга: кредо историка / Г. Тавризян // Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М. : Прогресс, 1992. – С. 424.

<sup>30</sup> Туровская М. Кино тоталитарной эпохи / М. Туровская // Кино: политика и люди (30-е годы) – М. : Материк, 1995. – С. 27 – 28, 37. (К 100-летию мирового кино).

<sup>31</sup> Огнев К. К. Материал и автор. Заметки о документальном фильме конца 80-х гг./ К. К. Огнев // Киноведческие записки. – 1990. – № 6. – С. 112–118.

<sup>32</sup> Балаш Б. Кино: становление и сущность нового искусства / Бела Балаш. – М. : Прогресс, 1968. – С. 174.

<sup>33</sup> Дробашенко С. В. Пространство экранного документа / С. В. Дробашенко. – М. : Искусство, 1986. – С. 106–107.

<sup>34</sup> Марченко С. М. Історико-пізнавальне кіно як феномен незалежної України. На матеріалі серіалу «Невідома Україна» та інших науково-пізнавальних кіноінтерпретацій історії / Сергій Марченко // Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання. Зб. ст. Упоряд. Л. Брюховецька. – К. : Вид.-во «Задруга», 2010. – С. 191–208.



**МІСТО ЯК КУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ:  
ДОСВІД КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ  
(НА ПРИКЛАДІ ПОВОЄННОГО ІТАЛІЙСЬКОГО КІНО)**

*У статті на прикладі італійського кіно повоєнної доби розглянуто мистецький спадок у кінематографічному образі міста.*

**Ключові слова:** візуальний образ, література, образотворче мистецтво, культурна традиція, місто, фільм, міський пейзаж.

*В статье на примере итальянского кино послевоенного периода рассматривается культурное наследие в кинематографическом образе города.*

**Ключевые слова:** визуальный образ, литература, изобразительное искусство, культурная традиция, город, фильм, городской пейзаж.

*Giving an example of Italian cinema of post-war period this article analyses the cultural heritage in cinematic image of the city.*

**Key-words:** visual image, literature, painting, cultural tradition, city, film, city landscape.

У статті розглядається образ міста, що посів важливе місце у світовій культурі і мистецтві, набуваючи з часом нових смислових та художніх значень та інтерпретацій. Матеріалом є італійський кінематограф 40–70-х рр. ХХ століття. Мета статті – розкриття образу міста, що сформувався у повоєнному італійському кіно та вирізнявся міцним зв'язком з культурними традиціями Італії.

Новизна дослідження полягає у визначенні та аналізі культурного спадку та його відбитті в екранному образі міста (на прикладі італійського кіно 40–70-х рр. ХХ ст.) Робота виконана згідно з планом науково-дослідної роботи кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Наприкінці ХІХ століття, коли з'явився кінематограф, місто вже тисячоліттями існувало та розвивалося як соціальне і культурне явище. На момент своєї зустрічі з новим мистецтвом місто, окрім реального життя, мало і

«мистецьке», події якого розвивалися на сторінках книжок, оживали у картинах і гравюрах. Вже наприкінці ХХ століття В'ячеслав Іванов напише: «Місто в історії водночас і настільки нове явище, що кожне наступне покоління заново починає йому дивуватися, і настільки давнє, що це здивування передається нерідко образами багатотисячолітнього віку»<sup>1</sup>.

З перших днів свого існування кінематограф віднайшов місто: його образ став одним з найважливіших виражальних засобів, до якого неодноразово зверталися режисери різних поколінь. Проте кінематографісти зіткнулися і з тим, що у міста – передусім це стосується великих міст – Рима, Лондона, Петербурга, Парижа, Нью-Йорка – вже сформувався стійкий художній образ, який щасливо жив у мистецтві й мав певну внутрішню логіку розвитку та досить стійкі візуальні характеристики.

Вищезгадані міста давно стали персонажами літературних творів; зробилися місцем, де твори (книги, картини) створювалися, і місцем, де, власне, розгорталися їх сюжети. Впродовж тривалої історії свого існування місто отримувало різноманітні втілення: вербальне (література), пластичне (образотворче мистецтво, архітектура), візуальне (кіно). Для кожного з цих втілень визначальною багато в чому була історична реальність культурних, художньо-часових зв'язків міста, а вона досить часто перебуває в паралельній до дійсності площині.

У кінознавстві ця проблема як така безпосередньо фактично не вивчалася; зазвичай у працях загального характеру (Д. П. Брунетта, Д. Рондоліно, Р. Вріглі, Д. Доуделл, Д. М. Фут, К. Шонфілд), або в дослідженнях, присвячених, наприклад, німецькому експресіонізму (З. Кракауер, Л. Айснер), чи в текстах митців, що вийшли друком в останні десятиріччя, ми зустрічаємось з визнанням значущості складної структури образу міста в кіно.

Ця наукова розвідка торкається лише декількох аспектів цієї проблеми, але таких, що видаються важливими, – передусім у аналізі творчості видатних режисерів післявоєнного періоду. Особливо цікавим є питання про генезу складових образу міста у кінематографі. На перший погляд, визначальними тут мають бути архітектура та образотворче мистецтво, адже архітектура створювала реальність міста, його душу і обличчя, що було пов'язано, звісно, і з мистецтвом, але ще більше – з самою дійсністю. Живопис, графіка, скульптура, створюючи візуальний образ міста, також «входили у дійсність», особливо в Італії, адже картини і статуї можна було побачити на вулиці, на площі, біля церкви чи громадської будівлі.

Досвід інтерпретації образу міста в літературі, так само як і в образотворчому мистецтві, мав значний вплив на кінематографічний образ. По-перше, він увібрав у себе багато від візуальних, художніх та смислових характеристик міського ландшафту, що їх зустрічаємо в архітектурі і живописові. Але найголовніше, як зазначала Н. Зоркая, те, що «<...> досліджуючи генезу російського

кінематографа, відшуковуючи його витоки (як і витоки світового кіно в цілому) у фотографії, в образотворчих мистецтвах, у самому феномені зображення, що рухається, – дійсності, зафіксованої на плівці, в театральній дії та мистецтві актора, в різноманітних жанрах ярмарку та балагану, ми, проте, змушені визнати, що першим надійним мостом між новонародженим мистецтвом кіно і художнім досвідом минулого була саме література, і ще точніше – оповідальний, прозаїчний сюжет»<sup>2</sup>.

Таким сюжетом, або суттєвим його елементом, є – в широкому сенсі – зображення міста в кіно, а згодом – образ міста як важливий, суто кінематографічний засіб художнього вираження.

Отже, екранна доля будь-якого міста тісно пов'язана з літературою, тому і екранізація багато в чому передбачає втілення на екрані такого міста, яким воно постало в літературному першоджерелі. Воно не завжди цілком реальне, оскільки його художнє трактування початково належить перу Стендаля, Гоголя, Достоєвського, Діккенса, Золя, Манна, Голсуорсі, Гемінгуей... Кінематограф увібрав літературну традицію трактування образу міста, подарувавши літературним образам пластичне втілення. Саме необхідність та здатність кіномистецтва візуалізувати образ нерозривно пов'язала кіно з реальними містами, такими, якими вони є у дійсності. Адже навіть якщо йдеться про вигадане місто, про якийсь його сукупний образ, у нього завжди є один чи кілька реальних прототипів. Тим більше, якщо на екрані має постати реально існуюче місто. У такому разі фонтан Треві не з'явиться на вулицях Лондона, міст Ріальто не буде перекинутий через пітерські канали, а лондонський Тауер не посяде місця замку Святого Янгола на березі Тибру в Римі. Найчастіше кіно пов'язане з реальним візуальним образом міста. Цей зв'язок може бути тісним, виражатися у відтворенні на екрані його характеру та атмосфери. Однак екранний образ міста може виявитися і майже повністю відділеним від свого міста-першоджерела, залишаючись пов'язаним з ним лише зовнішньо, фенотипічно.

По-друге, саме літературний образ міста мав потужний вплив на екранний образ, який з перших днів появи міста на екрані розвивався в річищі літературної традиції, з притаманними їй акцентами і формально-художніми рішеннями.

Слід зауважити, що наприкінці ХХ століття, коли тиражоване зображення перетворилося на одне з головних джерел інформації, візуальний образ міста – той, що з фільму в фільм відтворюється на кіноекрані, – набуває самодостатності й існує в уявленні аудиторії окремо від свого першоджерела. Кожне велике місто має декілька власних візуальних образів, які, багато в чому завдяки кіно, стійко вкоренилися в свідомості глядачів. Лондон – Біг Бен; Венеція – площа Святого Марка і Гранд-канал; Рим – Колізей, площа Іспанії зі знаменитими сходами; Нью-Йорк – статуя Свободи і будівля Емпайр-стейт-білдінг; Париж – Ейфелева вежа. Ці яскраві, пізнавані візуальні образи, що являють своєрідні

кліше, існують начебто поза дійсністю. З одного боку, вони цілком реальні, з другого – позбавлені тісного зв'язку із конкретною кіноісторією, виступаючи лише екстер'єрним тлом для кожної наступної з тих історій. Але кінематограф знає й інші – глибші та складніші рішення.

У таких випадках місто виступає місцем, в якому закарбовується час; власне саме тут він отримує можливість віднайти своє пластичне вираження. Жодна значуща зміна в суспільному, економічному, мистецькому житті міста не може не знайти свого відображення в його архітектурі. Місто є втіленням – плоттю і кров'ю – всього, що відбувається в ньому, всіх думок та ідей, що народжуються в його стінах. Кінематограф, як пластично-візуальне мистецтво, використовує весь потенціал міста як носія інформації про його культурне, історичне та повсякденне життя взагалі та його мешканців зокрема.

У понівеченому війнами ХХ столітті кінематограф набуває нової функції своєрідного культурного заповідника, що зберігає образ міста для нащадків. Яскравим прикладом цього є картина Маріо Сольдаті «Маленький старовинний світ», що з'явилася на екранах у 1941 році. У фільмі є сцени, що їх було знято в інтер'єрах Міланського Королівського палацу, який за два роки було майже зруйновано під час жорстоких бомбардувань Другої світової війни. Вочевидь, що така «охоронна функція» екранного образу міста щодо його реального прототипу не була метою ані режисера, ані оператора, проте час та історичні обставини завжди вносять свої корективи до первісного задуму авторів – так сталося і цього разу: в Мілані і сьогодні можна зайти до Королівського палацу та оцінити майстерність реставраторів, але саме на кіноплівці збереглося його справжнє, оригінальне обличчя, прикрашене посмішкою пишності та гідності.

Важливо також зазначити, що для кожного кінематографіста, а найбільше для режисера, місто, де він народився чи довго жив та працював, є місцем формування його як людини і митця. Саме з містом дитинства найчастіше пов'язані спогади авторів, з яких у майбутньому створюються кінематографічні образи. Багато режисерів, дуже різних за своїми естетичними уподобаннями, часто звертаються до міста як до джерела натхнення. Педро Альмодовар зазначає: «Мати створила для мене образ Мадрида як міста з легенди <...> Я думав, що жити в Мадриді – це те саме, що жити всередині фільму “Імператриця Сіссі” <...> У Мадриді я ріс, насолоджувався, страждав, товстів і розвивався. І, як правило, – в ритмі, що його задавало місто. Моє життя і мої фільми невіддільні від Мадрида, немов дві сторони однієї монети»<sup>3</sup>.

А це вже слова Лукіно Вісконті: «Ніщо ніколи не замінить мені атмосферу Мілана: зелені сади, екіпажі на вулицях, аромат булочних, пронизливі крики ластівок, що кружляють над нашим будинком на віа Чірва, звучання дзвонів собору Сан-Карло, панове, які виходять з бару “Канелла”. Мені дуже хотілось би повернути все це. Мій батько брав нас на прогулянку до бастионів, ще й досі відчуваю запах кінського поту. За вечерею люстра в їдальні несподівано починала блимати, і батько казав: “У «Ла Скала» запалили світло»<sup>4</sup>.

Для будь-якого італійського міста і його мешканців проблема зв'язку міста як культурного та художнього феномену з дійсністю та сучасністю є вкрай актуальною. У передмові до «Образів Італії», своєї захоплюючої мистецтвознавчої подорожі стародавньою прекрасною країною, Павло Муратов писав: «Ця книга є досвідом зображення Італії: її міст та пейзажів, її історичного та художнього генія <...> Минуле Італії є головною темою цієї книги. У ньому більше життя, справжнього вічного життя, аніж в італійській сучасності. Воно не викликає ворожості, яка заважає вірити в майбутнє італійського народу, що зберіг чимало чудових рис. Проте, на мою думку, душа цього народу повніше і точніше виражена у його старовинному мистецтві, у долі його історичних героїв та у його релігійному стародавньому зв'язку з картинами навколишньої природи»<sup>5</sup>.

Кінематограф, як нове мистецтво, неминуче зіткнувся з цим даром культурного та художнього спадку Італії. Традиційно погляди тих, хто знаходив натхнення в Італії, були спрямовані в її велике минуле. Кіно ж приречене на тісний зв'язок із сучасним, із сьогоденням – хоча б тому, що його глядачі – сучасні люди, які, традиційно пишаючись великим минулим, можуть просто не знати його, або ставитися до нього із байдужістю заклопотаного обивателя, що квапиться жити. Італійське місто завжди зберігає у своїй подобі те, про що його мешканці інколи навіть не замислюються чи не завжди бажають згадувати: велич прожитих століть. В Італії, як ніде в світі, відчуваєш, що пам'ять міста довша за пам'ять людини.

Кіно завжди активно користувалося «пам'яттю» італійських міст. Вони нерідко виступали пластичним вираженням невідбутності, вічної присутності минулого, що по-різному проявлялося у фільмах італійських режисерів (Фелліні, Пазоліні, Вісконті). Саме за цим ще й досі приїжджають до Італії і кінематографісти з інших країн, наприклад, Майкл Вінтерботтом. Його стрічка «Генуя» (2008) стала сучасною варіацією на тему того, що, завітавши до італійського міста, ти готовий забути про минуле, але саме тут минуле далеко не завжди готове попрощатися з тобою.

Італійське місто надає кожному переживанню і будь-якій емоції особливої достовірності. Наприклад, Рим з рівною силою наголошує та оживляє і страждання матері у «Мама Рома» (1962) Пазоліні, і безтурботну закоханість принцеси та журналіста у «Римських канікулах» (1953) Вайлера. Екранне місто найчастіше виступає одним з виражальних засобів, творить атмосферу в кадрі. Це можна відстежити не тільки в італійському кіно, але і в кінематографі інших країн – причому в фільмах, що належать до абсолютно різних епох, жанрів та напрямів.

Так, Париж у «Дітях райка» (1945) Марселя Карне сповнює життя акторів та глядачів театру «Фюнамбюль» безтурботністю таланту, закоханості та водночас передчуттям того, що на бульварі Злочинів обов'язково станеться

щось тривожне. У «Таксисті» (1976) Мартіна Скорсезе Нью-Йорк сповнений неспокійним життям нічного міста, де на червоній цеглі стін, крізь легкий серпанок проступає жорстока поезія великого міста, нерідко написана кров'ю.

О. Мусієнко у статті «Метафізика міського ландшафту», говорячи про інший славетний фільм М. Карне «Набережна туманів» (1938), зазначає: «Середовище, в якому відбувається дія, мало стати одним з найважливіших засобів відображення і розкриття авторської позиції <...> В основу сценарію було покладено однойменний роман П. Мак-Орлана. Та Превер з паризького Монмартру переніс дію в Гавр. Саме квартали цього міста і було відтворено Траунером у павільйонах студії. Туман стає зображальною домінантою фільму. Неначе привиди, виринають з туману будинки, перехожі здаються хиткими, невиразними тінями, що несподівано вимальовуються з туманної імли, щоб безслідно розтанути в ній. Волога бруківка, що виблискує у розсіяному світлі ліхтарів, робить кроки перехожих непевними. Прихід ранку не розсіює туман, за яким криється сонячне світло. Будинки шикуються, холодні і відчужені, неначе в них відсутнє будь-яке життя. І тільки білий пароплав, неначе символ надії, височить біля причалу»<sup>6</sup>.

Далі О. Мусієнко наводить слова Аріадни Сокольської, що продовжують думку про виразність міського пейзажу на екрані: «Декорації, світлова гра, рух камери, внутрішньокадрові композиції служать, як в експресіоністських стрічках, засобом до інтерпретації дійсності. Місто, пейзаж, зовні реальні, насправді “ієрогліфічні”: в них закарбована внутрішня тривога і напруження емоційного життя часу»<sup>7</sup>.

Детальний аналіз міського пейзажу та зацікавленість ним дослідниками пояснюється великим значенням, що йому надавали самі творці фільмів. Для будь-якого режисера місто є і відправною точкою для його задуму, і пунктом призначення його натхнення, та насамперед дзеркалом характеристик його персонажів. Як у фільмах Карне, так і в картинах італійських режисерів, внутрішній конфлікт героїв знаходив своє пластичне та метафоричне вираження в архітектурі міста. Наприклад, Міланський собор у «Рокко та його братах» (1960) оповідає глядачам про головних героїв не менше, аніж їх сварки, примирення, боксерські бої тощо. Собор є драматургічно необхідний Вісконті, бо саме він робить приреченість такою, що лякає, а надію – справжньою, тією, що ніколи не полишає людину, навіть у хвилини найбільшого розпачу. Собор є символом жорстокого у своїй байдужості фатуму, але не в останню чергу саме Собор робить з головних героїв (Рокко та Наді) не покірних жертв-свідків неминучої долі, а активних учасників власного життя, бо навіть приреченість не є синонімом душевної бездіяльності – сама споруда Собору засвідчує це. Дуомо – головний спостерігач та суддя подій, що розгортаються навколо, а його мовчання є вельми промовистим.

Реальне італійське місто здатне виразити не менше за свою екранну копію



саме тому, що в Італії мистецтво живе не в музеях, а на вулицях. Італійці є неймовірно пластично обдарованими людьми – вони тонко відчують форму – саме тому їх архітектура є однією з найвиразніших у світі. Італійське місто візуалізує гармонію красивого та виразного – італійські храми, палаці, будинки, стіни, камені завжди красиві й виразні водночас. Можливо, у цьому криється відповідь на запитання, чому Італію люблять і захоплюються нею різні люди. Неможливо не відзначити загальної любові до Італії. У цьому разі йдеться не стільки про митців, скільки про звичайних людей, не авторів і творців мистецьких робіт, а їх читачів та глядачів.

Міста і пейзажі інших країн не можуть похвалитися настільки відданою прихильністю до них людей, оскільки там краса і виразність – далеко не завжди тотожні поняття. А виразність без краси далеко не завжди приваблює пересічного глядача, адже потворність також буває виразною, але вона часто викликає відторгнення у публіки.

З цього приводу Ернст Гомбріх відзначив: «Більшості людей подобається у картинах те, що їм сподобалося б і в житті. Це цілком природно. Усі ми любимо красу в природі й відчуваемо вдячність до художника, який закарбував її <...> Однак та ж сама схильність до приємного і цікавого може стати каменем спотикання, викликати недоброзичливість до твору з менш привабливим сюжетом <...> Справді, ми невдовзі зрозуміємо, що краса художнього зображення полягає зовсім не в його предметі... Труднощі в думках про красу виникають тому, що смаки, уявлення про прекрасне дуже змінюються <...> Те, що стосується краси, має стосунок і до виразності. Справді, нерідко саме виразні, експресивні риси визначають нашу позитивну чи негативну оцінку»<sup>8</sup>. Виразність фактури, довершеність форми, визначеність ліній – усе це є в італійських фільмах абсолютно різних жанрів та напрямів: від історичних костюмних драм («Маленький старовинний світ») до комедій з Тото, від неореалістичної класики до кінематографічних фантазмагорій Фелліні.

З міським пейзажем у неореалістичних фільмах відбулося певною мірою те саме, що й з акторами: з одного боку, неореалісти стверджували, що ролі мають грати «люди з вулиці», а з другого – найкращі ролі в неореалістичних картинах виконали талановиті й виключно професійні актори: Анна Маньяні, Інґрід Бергман, Альдо Фабриці... Так само й міський пейзаж: здавалося б, він повинен виражати сувору, сповнену прикросців і турбот дійсність, що він, без сумніву, робить, та при цьому навіть розбомблена римська будівля в фільмі «Рим – відкрите місто» (1945) височить під покровом небес скорботно, але й так гордовито, начебто перетворилася на частину римського Форуму.

У неореалістичному місті була правда життя і повсякденність, та саме в цьому й особливість Італії: тут навіть у неприкрашеній дійсності живуть у єдності краса і виразність. У кіно це особливо яскраво відтворено у міських пейзажах. Можливо, ця особливість неореалістичних фільмів стала однією з

причин їхньої великої популярності за кордоном. Іноземні глядачі не могли не оцінити того, що зустрічалися в творах повоєнного італійського кіно з довершеністю форми, яка мала таку дивовижну експресію, що її не здатні були зруйнувати ні злиденність, ні війна, ані час.

Бретт Фостер і Хол Марковіц у своїй книзі «Рим: Творча біографія міста» згадують вислів Петрарки: «Ніде не знають про Рим менше, ніж у Римі»<sup>9</sup>. Пояснюючи це, вони наводять слова критика Леонарда Баркана: «Жителі Рима нічого не знають про нього, мабуть, тому, що саме акт історичної та метафоричної уяви, а не власне об'єкти, що з часом перетворюються на руїни, створює образ Рима»<sup>10</sup>.

Справді, наш образ Рима (і це важливо для кінематографа) насамперед залежить від нашого відчуття його – з одного боку, як частини культурного всесвіту, а з іншого – як абсолютно самодостатнього, замкненого на собі та в собі організму, самостійного всесвіту, що не матиме кордонів, аж поки вистачить нашої культурної пам'яті.

Відчути Рим – це немов прожити колективний досвід як свій власний, долучитися до чогось неосяжного та водночас такого зрозумілого та сучасного. І в мистецтві, і в реальному житті Рим має здатність стати сучасником кожного: не можна бути старшим за Рим, можна тільки бути старшим за себе колишнього в Римі. Вічне місто є водночас і культурним спадком, і спадкоємцем. Кінематограф завжди плідно користувався з цієї особливості буття Риму. У Вісконті, Антоніоні, Фелліні Рим є і дзеркалом, в якому відображається все – і суттєве, і неважливе, вічне та швидкоплинне, і водночас місто є власне тим, що дивиться в дзеркало вічності, життя та мистецтва.

Пам'ять про мистецтво розчинена в самому італійському повітрі й рішуче увійшла у повсякденне життя італійців. Наприклад, міланці щоденно крокують однією з найбільш славетних вулиць свого міста – віа Данте, а приїжджаючи до столиці, зупиняються в готелі «Тиціан». Італійське місто здатне перетворити і розкрити в усій пишноті класичні витвори мистецтва. Петро Вайль у книзі «Геній місця» згадує слова великого англійського поета: «Шеллі казав, що дах Міланського собору – єдине місце, де можливо читати Данте. Лише там правильне відчуття слів: «Земную жизнь пройдя до половины, Я очутился в сумрачном лесу» (пер. Михайла Лозинського); «На півшляху свого земного світу Я трапив у похмурий ліс густий» (укр. пер. Євгена Дроб'язка). Ліс колон, скульптур, шпилів. На соборі – 3400 статуй, 96 величезних химер. У сутінках – темний, на сонці – ясний ліс»<sup>11</sup>.

Італійське місто самодостатнє, як твір мистецтва, воно по суті не потребує нових художніх інтерпретацій, завжди залишаючись і промовистим, і виразним. Але саме подолання самодостатності міста визначає особливе – складне та цікаве водночас – завдання італійського кіно. Адже міський пейзаж загалом, а італійський насамперед, не існує поза художнім, літературним, а те-

пер і кінематографічним контекстом. Усі італійські кінорежисери зіткнулися зі смисловою багатозначністю міського ландшафту. Знімаючи місто в Італії, неначе перебуваєш в археологічній експедиції, і перед тобою відкриваються все нові й нові шари, пласти, смисли. Італійське місто може дати режисерові чимало, і потрібно мати хист та в певному сенсі почуття міри, щоб узяти в міста рівно стільки, скільки потрібно для твого фільму. П. Вайль стверджує: «Для людини нового часу головні точки застосування і прояву культурних сил – міста»<sup>12</sup>. Для італійського кінорежисера зйомки міста у рідній країні завжди були і лишаються одним з головних культурних завдань і виявом власного режисерського обдарування. П'єр Паоло Пазоліні писав про римські хризантеми та каштани з Кампо-дей-Фіорі: «Десяток, дюжину і сотню осеней по тому залишиться таким же аромат каштанів та хризантем – закарбована, увічнена таємниця, що гарантує незмінність Виду, полегшує йому пошуки втраченого часу»<sup>13</sup>. Ця таємниця охоплює усі міста Італії, великі й малі, і вона безсумнівно знайшла втілення в італійському кінематографі.

Отже, екранний образ міста, створений італійськими кінематографістами, з одного боку є прикладом продовження культурної традиції інтерпретації міста в мистецтві, а з іншого – прикладом набуття містом на екрані нових значень, що зумовлено зокрема самодостатністю італійського міста як культурного явища.

---

<sup>1</sup> Иванов Вяч. Вс. К семиотическому изучению культурной истории большого города // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. – М. : Языки славянских культур, 2007. – Т. 4. – С. 179.

<sup>2</sup> Зоркая Н. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов / Н. Зоркая. – М. : Наука, 1976. – С. 100.

<sup>3</sup> Альмодовар П. Патти Дифуса и другие тексты / П. Альмодовар. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – С. 141–143.

<sup>4</sup> Бьяджи Э. Красивая жизнь / Э. Бьяджи. – М. : КоЛибри, 2007. – С. 99.

<sup>5</sup> Муратов П. Образы Италии / П. Муратов. – СПб. : Азбука-классика, 2006. – С. 7.

<sup>6</sup> Мусієнко О. Метафізика міського ландшафту / Оксана Мусієнко // Мистецтвознавство України: Зб. наук. праць. – Вип. 9. – К. : НАМУ, 2008. – С. 172.

<sup>7</sup> Сокольская А. Марсель Карне / А. Сокольская. – М. : Искусство, 1970. – С. 215.

<sup>8</sup> Гомбрих Э. История искусства / Э. Гомбрих. – М. : АСТ, 1998. – С. 15–24.

<sup>9</sup> Фостер Б., Марковиц Х. Рим: Творческая биография города / Б. Фостер, Х. Марковиц. – М. : АСТ, Астрель, Полиграфиздат, 2010. – С. 137.

<sup>10</sup> Там само.

<sup>11</sup> Вайль П. Гений места / П. Вайль. – М. : КоЛибри, 2007. – С. 406.

<sup>12</sup> Там само. – С. 9.

<sup>13</sup> Пазолини П. П. Теорема / П. П. Пазолини. – М. : Ладомир, 2000. – С. 61.

Людмила **НОВІКОВА**

## **КІНОФЕСТИВАЛЬ «МОЛОДІСТЬ» ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ГЕНЕЗИ НАЦІОНАЛЬНОГО КІНОПРОСТОРУ УКРАЇНИ**

*Стаття присвячена Київському міжнародному кінофестивалю «Молодість», який 2010 року відзначив своє 40-річчя. Авторка розглядає основні етапи розвитку кіноогляду в контексті міжнародного фестивального руху. В статті аналізується роль і місце київського форуму молодого кіно в національному й світовому кінопроцесі.*

**Ключові слова:** фестиваль, конкурс, приз, журі, тенденція, фільм, режисер, майстерня, дебют.

*Статья посвящена Киевскому международному кинофестивалю «Молодость», который в 2010 году отметил свое 40-летие. Автор рассматривает основные этапы развития кинообозрения в контексте международного фестивального движения. В статье анализируется роль и место киевского форума молодого кино в национальном и мировом кинопроцессе.*

**Ключевые слова:** фестиваль, конкурс, приз, жюри, тенденция, фильм, режиссер, мастерская, дебют.

*Article is dedicated to the Kiev International Film Festival “Molodist”, which in 2010 celebrated its 40th anniversary. The author considers the main stages of Festival development in the context of international festival movement. The article examines the role and place of the Kiev forum for young film in the national and world cinema.*

**Key-words:** festival, contest, prize, the jury, the trend, movie, director, workshop, debut.

2010 року Київський міжнародний кінофестиваль «Молодість» (далі – МКФ «Молодість» або «Молодість») відзначив своє 40-річчя, а 2011 рік став ювілейним для кінофакультету Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, заснованого півсторіччя тому. Дві ці події пов’язує спільна історія. Авторка, котра понад два десятиліття життя присвятила праці в складі дирекції фестивалю «Молодість» (дванадцять років –

як директор програм), уперше розглядає основні етапи розвитку кіноогляду в контексті міжнародного фестивального руху, аналізує роль і місце київського форуму молодого кіно в національному й світовому кінопроцесі.

Історія кінофестивалю «Молодість» бере початок з 1970 року, коли в Києві відбувся перший республіканський огляд студентських фільмів під такою назвою. Його організаторами виступили очолювана народним артистом України Тимофієм Левчуком Спілка кінематографістів України, ЦК ЛКСМУ і Комітет по кінематографії при Раді Міністрів України, де головував Святослав Іванов. Фестиваль мав на меті оцінити стан підготовки творчих кадрів кіногалузі заснованим 1961 року факультетом кіномистецтва Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого (далі – КДІТМ).

До відкриття кінофакультету фахова підготовка кадрів забезпечувалася ВДІКом, до якого Міністерство кінематографії УРСР щороку направляло на навчання невелику кількість обдарованої молоді з різних регіонів республіки. Українські студенти навчалися на режисерському, операторському, художньому, мистецтвознавчому, акторському й економічному факультетах. Про успішність їхнього навчання щосеместру подавалися відомості до відділу культури ЦК КПУ, який контролював стан підготовки кадрів для національної кінематографії, бо вона розглядалася владою передусім як ідеологічна галузь, яка потребувала досконаlih професійних кадрів, спроможних мовою екрана транслиувати народові важливі для керівництва республіки ідеї й цінності. В середньому щороку на різних курсах у ВДІКу навчалося близько 40 студентів з України. Найкращі випускники, як-от Г. Полока, Г. Чухрай, А. Петрицький, нерідко залишалися працювати в Росії.

Заснування кінофакультету в Києві сприяло створенню оптимальних умов для формування необхідної для потреб вітчизняної кіноіндустрії кількості фахівців. За дев'ять років своєї діяльності факультет кіномистецтва КДІТМ продемонстрував ефективність своєї системи освіти й накопичив чималий екранний доробок. Отже було цілком доцільно напередодні ювілейного десятиго року організувати огляд творчих здобутків вихованих у вітчизняній кіношколі митців. Саме таке завдання стояло перед першим республіканським фестивалем студентських фільмів, названим відповідно – «Молодість». До його програми увійшли 34 документальні, науково-популярні, ігрові й анімаційні стрічки, відзняті протягом 1965–1970 років. Оглядач газети «Культура й життя» А. Ципенюк відзначав: «Різноманітність і кількість тем, порушених молодими спеціалістами, свідчить про широту їх творчого діапазону, про вміння вибрати саме те, що може яскравіше і повніше розкрити їх індивідуальність, давши поживу розумові й серцю кіноглядачів»<sup>1</sup>. У цей період КДІТМ очолював доктор мистецтвознавства, професор І. Корнієнко. Студенти навчались у творчих майстернях народних артистів УРСР Т. Левчука і В. Івченка,

заслужених діячів мистецтв України В. Небери і В. Денисенка, режисерів М. Машенка, А. Войтецького, Г. Крикуна, Т. Золоева. Кінофакультетом керував Ю. Олененко.

Журі першого фестивалю «Молодість» очолював режисер Микола Машенко. Призи вручалися на урочистому закритті, котре відбувалося в Палаці культури заводу «Арсенал». Наступні десятиліття засвідчили, що вибір лауреатів фестивалю 1970-го був напрочуд точним. Всі вони плідно працюватимуть в українській кінематографії. Дипломом «За краще втілення сучасної теми» відзначений О. Якимчук за фільм «Ні піф, ні паф». Приз і диплом за кращу режисуру поділено між В. Граніним («Великий трамплін») і В. Савельєвим («Сьогодні, щодня»). За кращу документальну картину нагороджено Л. Букіна («Дві весни агронома») і В. Сперкача («У пошуках скарбів»). Кращими операторами визнано Ф. Гілевича («На-та-лі!» – ця стрічка викликала інтерес і західних фестивалів короткометражного кіно) і А. Гаврилова («Як козаки куліш варили», «Журавлик»). Кращим виконавцем чоловічої ролі названо І. Гаврилюка за фільм «Анничка». Спеціальним дипломом за педагогічну майстерність вшановано наставницьку працю народного артиста України В. Івченка. Більшість учасників першої «Молодості» у своїх конкурсних роботах фактично заявили наскрізні теми своєї творчості, і це надало особливої ваги події, в якій закладено зерна майбутнього вітчизняного мистецтва. Валентин Сперкач, після присвяченої дослідникові історії України Д. Яворницькому стрічки «У пошуках скарбів», послідовно працюватиме над національною тематикою, в добу незалежності заглибиться у маловідомі сторінки історії козацтва; О. Якимчук як режисер «Укркінохроніки» щороку висвітлюватиме найактуальніші події сучасності. Визначилися й творчі тандеми. Так, Володимир Савельєв після «На-та-лі!» надалі постійно працюватиме з Феліксом Гілевичем. Їхньою наступною спільною постановкою стане повнометражний фільм «Сеспель».

Переможці першої «Молодості» взяли участь і в подальших програмах фестивалю. На другому республіканському огляді студентських фільмів 1971 р. представлено картину В. Граніна про моряків далекого плавання «Побачення», кінопортрет солістки Українського народного хору ім. Г. Верьовки «Співає Ніна Матвієнко» О. Якимчука. На 2-й «Молодості» починає визначатися структура конкурсу: до нього включено як короткометражні, так і повнометражні стрічки. Серед останніх – кілька екранізацій літературної класики: «Олеся» Б. Івченка за О. Купріним, «Захар Беркут» за І. Франком, «Катруся» за В. Стефаником – обидва Л. Осики. Головний приз – Комітету по кінематографії при Раді Міністрів УРСР за кращий художній фільм – присуджено кольоровому фільмові «Захар Беркут», який приніс нагороду за майстерність й операторів-постановників В.Квасу. Микола Олялін завойовує титул найкращого актора, зігравши роль офіцера Шиманського у картині Г. Юнгвальда-Хількевича «Відвага» за сценарієм В. Земляка. На честь ювілею кінофакультету, відкриття й закриття фестивалю проведено в кінозалі Жовтневого палацу культури.



У перші роки інтерес до подій кінофестивалю «Молодість» виявляє лише спеціалізована преса – коротенькі огляди на шпальтах тижневиків «Культура і життя», «На екранах України» і в журналі «Новини кіноекрана». Фестиваль орієнтований передусім на фахівців, хоча робляться спроби залучити до його аудиторії глядачів не лише Кисва, а й інших міст України. Його програми представляють на Дніпропетровщині, у Павлограді, Кривому Розі, де відбуваються творчі зустрічі молодих кіномитців з робітничими колективами. «Молодість» поступово набуває впливу у вітчизняному культурному середовищі. І вже з середини 1970-х в огляді беруть участь студенти ВДІКу, лєнінградські й мінські документалісти, творча молодь Болгарії, Вірменії, Грузії.

Імена відзначених фестивалним журі студентів і дебютантів того десятиліття промовисті й не потребують коментарів: Володимир Бортко (1972 року він отримує диплом «За кращий ігровий фільм» за стрічку «Роль»), а 1976-го картина «Канал» приносить йому головний приз «За краще втілення сучасної теми»), Алла Сурикова («Брехенька», приз Держкіно УРСР «За кращу режисуру», 1974), Вілен Новак («Один день осені», диплом «За кращий ігровий фільм» – на рівних з Бортком, 1972), Володимир Попков («Лицар Вася», приз ЦК ЛКСМУ «За краще втілення молодіжної теми», 1974), 1975 року Карен Геворкян і Вадим Абдрашитов ділять приз Держкіно УРСР «За кращу режисуру» за стрічки «Тут, на цьому перехресті» і «Зупиніть Потапова»; 1978 р. приз Держкіно УРСР «За кращу режисуру» здобуває Михайло Ілєнко («Театральні історії»), а приз Спільки кінематографістів України «За яскраве кінематографічне втілення теми інтернаціоналізму» присуджується Олексієві Учителю («Сто тисяч і я»). Успішно заявляє про свій прихід у вітчизняне науково-популярне кіно ціла плеяда режисерів: Андрій Загданський («Майстер», спеціальний приз «Київнаукіфільму» «За кращий студентський науково-популярний фільм», 1977), Анатолій Борсюк («Метаморфози», приз Держкіно УРСР «За кращий науково-популярний фільм», 1979; «Клініка доктора Сеппо», приз Держтелерадіо УРСР «За майстерне розкриття громадянської позиції в телефільмі», 1980), Володимир Осєдчик («Хроніка одного понеділка», приз факультету журналістики КДУ «За публіцистичне вирішення теми», 1979). Наприкінці десятиліття «Молодість» вшановує призом «За кращий художній фільм» прихід в режисуру Івана Миколайчука з етапним для української кінематографії поетичним полотном «Вавилон ХХ». За складом і мистецьким рівнем програми «Молодість», формально зберігаючи статус республіканського фестивалю, фактично перетворюється на відкритий національний кіноогляд, що цілком відповідає загальноєвропейській тенденції.

У цей період потребу систематизувати й оцінити власні кінематографічні здобутки відчувають різні країни Європи. Саме у 1970-ті засновано національні кіноогляди в Угорщині, Швейцарії, Польщі, Болгарії. Для цих фестивалів базовою стала мережа кіно клубів, що активно поширювалася в Європі. Активісти

кіноклубного руху й виступили організаторами фестивалів, послуговуючись раніше напрацьованим досвідом і міжнародними зв'язками. Одне з основних завдань національних оглядів у світі – запропонувати кращі твори на розгляд міжнародних кінофестивалів, найвпливовішими серед яких є Каннський, Берлінський і Венеційський МКФ. Водночас керівництво локомотивів фестивального руху, усвідомлюючи, що до їхніх конкурсних програм має змогу потрапити лише невеликий відсоток фільмів виробництва їхніх власних країн, вдається до нововведень. 1972 року в історичному центрі Венеції вперше в рамках розташованого на Лідо кінофестивалю проводяться «Дні італійського кіно». На Каннському МКФ запроваджується самостійна секція «Французьке кіно», а на Берлінале – «Перспектива німецького кіно».

У 1970-х кінофестиваль «Молодість» лишається єдиним щорічним кінофорумом України. Унікальна спеціалізація на творчості молодих згодом дасть змогу оглядові посісти власне місце у вже доволі складній ієрархії світових фестивальних подій. Провідні міжнародні кінофоруми світу почнуть приділяти увагу дебютантам тільки наприкінці десятиліття. 1978 року кінофестиваль у Карлових Варах започаткує окремий конкурс для дебютантів. 1984 року на Венеційському МКФ буде засновано «Тиждень критики», присвячений першим і другим фільмам режисерів. Наприкінці 1980-х Канн запровадить нагороду за кращий дебют «Золота камера». А Берлінале зверне увагу на кінематографічну молодь уже в XXI столітті, коли премії за кращі дебюти з'являться на решті поважних кінооглядів. Проте всі ці конкурси і премії лишатимуться тільки фрагментами багатовекторних потужних проєктів. Тоді як конкурсна програма «Молодості» завжди буде зосереджена на студентських і перших професійних працях режисерів.

1980-ті роки виявилися не дуже щедрими на творчі відкриття й нові перспективні особистості. Аналізуючи результати цього кінематографічного десятиліття, італійські мистецтвознавці назвуть його «тьмямим». Світовий екран переживав період тихого комерційного кіно. Творчі ідеї й концепції попередніх двох десятиліть поступово втрачали актуальність. Великі європейські майстри час від часу фільмували нові стрічки, проте з дебютами було сутужно. МКФ «Молодість», і далі обмежуючись теренами радянської кінематографії, фіксує в своїй конкурсній програмі скромні успіхи вітчизняної ігрової режисури. Творче об'єднання «Дебют», засноване на всіх великих кіностудіях СРСР, в тому числі – на Київській і Одеській – і покликане стимулювати входження молоді у велике кіно, починає виправдовувати покладені на нього сподівання тільки наприкінці десятиліття. І це зрозуміло: в першій половині 1980-х доба застою сягає свого апогею, влучно названого в народі «перегонами на лафетах».

Лауреати фестивалю того часу постануть перед необхідністю творчої самореалізації у період остаточного розпаду радянської системи. Мало хто з них спроможеться поставити більше двох кінофільмів: вони або перейдуть працю-

вати на телебачення, або емігрують. Тетяна Скабард, відзначена 1981 року призом «За кращий науково-популярний фільм» за картину «Люди на всі часи», покине «Київнаукфільм», щоб зробити успішну кар'єру в Москві. Андрій Праченко, чия «Одиниця з обманом» завоює в 1984 р. головний приз «За кращий фільм на сучасну тему», у 90-х емігрує до США, де розпочне далекий від кіно бізнес. Випускниця КДІТМ, абхазка Ада Квірая, з чийм іменем після філософської притчі «У світі було яблуко», відзначеної 1988 року «За вдалий пошук екранного еквівалента творчому світові письменника» пов'язувалися великі сподівання, два наступні десятиліття свого життя віддасть туристичному бізнесу. 2008 року Квірая зробить спробу повернутись у режисуру, але показана у позаконкурсній програмі «Молодості» її документальна картина «Причастя», присвячена життю монастиря у Новому Афоні, залишиться поза увагою глядачів і преси.

Для декого з лауреатів 1980-х доба розпаду СРСР виявиться трагічною. Загине під час грузино-абхазького конфлікту Леван Абашидзе, нагороджений 1988 р. у Києві призом за кращу акторську роботу в фільмі «Анемія». Латиш Юріс Поднієкс, відзначений 1986 р. призом Держкіно УРСР за гостро полемічну документальну стрічку «Сізиф котить камінь», 1989 р. загине від кулі карального загону, котрий намагатиметься подолати сепаратистські настрої в Ризі. Смертельно поранений Поднієкс залишить камеру ввімкненою, і вона зафіксує останні хвилини його життя. Ці кадри також будуть показані на Київському фестивалі.

Наприкінці 1980-х на «Молодості» відбувається низка дебютів нової генерації документалістів, спроможних оперативно і влучно цілити в найбільш проблемні суспільства доби соціальних катаклізмів. Сергій Буковський 1985 р. вперше приверне до себе увагу жорстким нарисом про життя армії «Марш-кидок», відзначеним призом Держтелерадіо УРСР, а за два роки візьме головний приз фестивалю з картиною «Завтра свято». Литовець Андрюс Бержиніс, котрий у 1990-х очолить у своїй країні Спілку кінематографістів, 1985 р. нагороджений у Києві призом Міністерства освіти УРСР за присвячену драмі старшого покоління картину «Колискова для мами». 1988 р. дослідження екологічної катастрофи сучасного міста в фільмі «Стомлені міста» принесло Олександрові Роднянському приз «За мужність зробити крок вперед на краю прірви». 1988 р. Ольга Самолевська дебютує реквіємом старій міській архітектурі «Пам'яті загиблих будинків». Віддаючи належне зростаючій ролі документалістики, кінофестиваль «Молодість» 1987 року вперше поділяє програму на дві частини – ігрову й неігрову. Роботу кожної з них оцінює окреме фахове журі. Така структура збережеться кілька років, доки документальне кіно максимально відповідатиме горизонталі суспільного очікування.

Останнє радянське кінодесятиліття позначене для «Молодості» певним роз-

ширенням географії. У програмі фестивалю починають брати участь студенти й дебютанти з Литви, Латвії, Естонії, Азербайджану, Узбекистану, Туркменії, Казахстану, НДР, Польщі. Саме в Києві вперше оприлюднює свої роботи лідер казахської «нової хвилі» Серік Апримов (його короткометражка «Двоє на мотоциклі» нагороджена головним призом 1987 р.), а згодом і всі режисери цієї групи. Фестивальний інтерес до їхньої творчості незабаром згасне, та за двадцять років відновиться з новою силою на Роттердамському МКФ. Серед конкурсантів «Молодості» 80-х чимало іноземних студентів факультету кінорежисури КДІТМ – з Ірану, Ємену, Бангладеш, Греції. Один з них – Антоніс Пападопулос, чия фантастична візія «Дракон» нагороджена 1984 р. призом ім. Володимира Денисенка «За режисуру в студентському фільмі», – після повернення на батьківщину очолив міжнародний кінофестиваль короткометражного фільму в Драмі. Відтак роботи українських митців регулярно з'являлися в програмі Драми.

Наприкінці 1980-х у кінематографічному житті України відбувається кілька важливих змін. Спілка кінематографістів започатковує щорічний фестиваль під назвою «Крок», цілковито присвячений анімації, яка на той час в Україні сформувалася в змістовний і потужний напрям. Щойно Творче об'єднання художньої анімації «Київнаукфільму» відокремлено в самостійну студію «Українафільм», і її продукція гідно представлена на першому спеціалізованому огляді повнометражною стрічкою «Острів скарбів» Д. Черкаського, короткометражками «Гола правда» В. Гончарова, «Вікно» Є. Сивоконя, «Страшна помста» М. Титова та іншими. Три головних нагороди присуджуються вітчизняним аніматорам. «Крок» обирає мандрівний образ життя, щоразу запрошуючи своїх учасників у подорож за новим маршрутом, щоб познайомити зі своєю програмою якомога ширшу й різноманітнішу за складом аудиторію не лише в Україні, а й у Росії та інших країнах. «Молодість» завжди проводиться в Києві. Тому назва міста врешті стає частиною офіційного імені кіноогляду: Київський міжнародний кінофестиваль «Молодість». Щороку в Харкові, Одесі, Львові, Донецьку проводяться дводенні програми «Відлуння "Молодості"»: в них презентується по кілька стрічок з міжнародної й національної секцій.

Складна процедура вступу до Спілки кінематографістів призводить до відчутного старіння її складу. Щоб активніше залучити молодь до кінематографічного життя, 1988 року при Спілці створено Об'єднання молодих кінематографістів України (ОМКУ), яке очолює режисер «Укртелефільму» Михайло Павлов. Того ж року ОМКУ перебирає на себе організацію кінофестивалю «Молодість», щоб дати новий імпульс його розвитку. Фундаторами форуму на цьому етапі виступають: Спілка кінематографістів, Об'єднання молодих кінематографістів, Міністерство у справах молоді та спорту, Фонд міжнародного молодіжного співробітництва, Держкінофонд України\*, Спілка

молодіжних організацій України. Від 1989 року фестиваль починає видавати власний каталог фільмів (раніше друкувалися тільки розклади кінопоказів), в якому віддзеркалюється неоднозначність мовної ситуації тогочасної України: каталог виходить російською й українською, а від 1991-го – ще й англійською. Російська досі лишається державною мовою країни, проте вже актуалізоване застосування в офіційних документах української. Англійська необхідна для зарубіжних учасників, чий інтерес до фестивалю зріс із здобуттям Україною незалежності.

ОМКУ активно налагоджувало контакти з державними, громадськими й комерційними кінематографічними структурами всіх республік СРСР і ближнього зарубіжжя. Перша половина 1990-х стала дуже продуктивною для українського кіно. Завдяки залученню у кіновиробництво приватного капіталу в цей період було вироблено велику кількість фільмів. У вітчизняну кінематографію прийшла нова генерація обдарованих митців. У 1993 р. і 1994 р. ОМКУ видала два довідники, присвячені цій генерації, яка встигла заявити про себе повнометражними й короткометражними фільмами, представленими в програмі фестивалю «Молодість», й могла зробити вагомий внесок у розвиток вітчизняного кіно. Загалом два довідники охоплювали понад півсотні персоналій, серед яких були режисери Сергій Маслобойщиков, Дмитро Томашпольський, Альона Дем'яненко, Андрій Дончик, Артур Гураль, Олег Чорний, Віктор Приходько, Вадим Каstellі, Андрій Загданський, Ольга Володіна, Наталя Андрійченко, оператори Олександр Шумович, Ігор Крупнов, Віталій Запорожченко, Григорій Булкот, актори Інна Капінос, Ольга Сумська, Любов Куб'юк, Олексій Богданович, Олег Масленников, Георгій Гавриленко, Костянтин Шафоренко, Олексій Горбунов та інші.

Проте переважна більшість приватних інвесторів використовували кіновиробництво лише як схему для відмивання брудних грошей і не була зацікавлена у виході створених при цьому фільмів на великий екран. Засновувалися й дуже швидко розпадалися численні кінокомпанії-метелики. Попри значну кількість знятих у ту добу картин, вони так і не дійшли до свого глядача. Державна система кінопрокату швидко розпалася, глядач покинув зали кінотеатрів, не маючи ані коштів, ані часу на перегляд стрічок, оскільки був заклопотаний проблемою виживання в умовах тотального дефіциту товарів першої необхідності. Мистецтвознавець Лариса Брюховецька, аналізуючи творчу спадщину 90-х, цілком справедливо назвала її «прихованими фільмами»<sup>2</sup>. Для більшості з цих «невідомих шедеврів» основною, якщо не єдиною можливістю публічної демонстрації лишався кінофестиваль «Молодість» (у 1993–1994 програма демонструвалася в кінотеатрах безкоштовно, щоб дати змогу зубожілому віт-

---

\* Держкінофонд України під керівництвом Юрія Ілленка проіснував два роки, після чого галузь кіно було передано під контроль спеціалізованого департаменту Міністерства культури України. Відтак і «Молодість» надалі постійно співпрацювала з цим відомством.



чизняному глядачеві знайомитися з мистецькими творами), котрий часом мусив витримувати серйозну боротьбу з продюсерами, щоб домогтися дозволу на офіційний показ тієї чи іншої стрічки. Найскладніше проходили перемовини з компанією «Рось» щодо надання фестивалю воєнної драми «Вишневі ночі» (1992), якою дебютував в ігровому кіно досвідчений документаліст Аркадій Микульський. Його картина, поставлена за повістю Бориса Харчука, лірично й водночас жорстко оповідала історію кохання лейтенанта НКВС і зв'язкової УПА, конфлікт кохання й обов'язку. «Вишневі ночі» так і не потрапили на «Молодість» і були представлені три роки по тому на фестивалі «Стожари», де їх відзначено призом. Хоча твором А. Микульського активно цікавилися зарубіжні кіноогляди, продюсери не йшли на контакт з жодним з них.

Продюсерсько-режисерський тандем кінематографічного подружжя А. Дем'яненко й Д. Томашпольського, чії фільми – від курсових праць до дебютів у повному метрі – було представлено у програмах «Молодості», знайшов власну формулу виробництва: коли чоловік знімав фільм як режисер, дружина виступала продюсером проекту, а наступного року мінялися ролями. В такий спосіб вони щороку випускали повнометражний ігровий фільм. Але така продуктивність являла собою виняток. Решті дебютантів 90-х поталанило зняти щонайбільше два повнометражні фільми. Навіть постановник комедії «Вперед, за скарбами гетьмана» (1993) Вадим Кастеллі, котрий заради режисури відійшов від успішної перекладацької й педагогічної діяльності, не спромігся протистояти занепадові вітчизняного кіновиробництва й надалі мусив віддати перевагу своєму основному філологічному фахові.

На кінофестивалі «Молодість» дебютували в режисурі два кіно-театральні художники: Олексій Левченко – з інтелектуальною драмою «Слисейські поля» (1993) і Сергій Маслобойщиков з екранізацією кількох оповідань Ф. Кафки «Співачка Жозефіна й мишачий народ» (1994). Левченко обмежився єдиною режисерською працею, Маслобойщиков, для котрого вирішальною була творча співпраця з кращим оператором його генерації Олександром Шумовичем, після «Жозефіни», коли Шумович трагічно загинув, присвятив йому свою другу й останню ігрову стрічку «Шум вітру» (2002).

Лесь Санін, після номінованої Україною на премію Американської кіноакадемії дебютної стрічки «Мамай» (2001), так і не завершив своєї другої праці.

Деструктивні процеси, які відбувались в українському кіно в останні два десятиліття, призвели до того, що основні режисерські й операторські сили генерації, котра дебютувала в цей час на «Молодості», перейшли на телебачення, в рекламу або емігрували. ОМКУ проіснувало кілька років. Економічна криза, якою супроводжувався розпад СРСР, дуже швидко зняла питання про об'єднання молодих кінематографістів, бо за короткий час кіновиробництво різко скоротилося. З середини 1990-х кінофестиваль «Молодість» надовго був позбавлений можливості включати в конкурс повнометражні й навіть коротко-



метражні українські дебюти через їхню відсутність. У другій половині нульових років кіновиробництво поступово почало відроджуватися. Серед дебютантів, запрошених в цей період фестивалем «Молодість» до офіційного конкурсу, з'явилися навіть двоє режисерів, які після розпаду СРСР з батьками виїхали за кордон, а тепер повернулись в Україну, щоб саме тут почати свій шлях в режисурі. У 2006 р. на Одеській кіностудії здійснила свою першу постановку під назвою «Біля річки» послідовниця Кіри Муратової Єва Нейман. Володимир Лерт зняв антиутопічне фентезі «Відторгнення» (2009) у київській кінокомпанії MMG TV & FilmS.

Напередодні здобуття Україною незалежності в 1991 р. проходив 22-й Відкритий український кінофестиваль «Молодість». Очолюваний Михайлом Павловим Оргкомітет фестивалю вперше сформував міжнародне журі, в складі якого працювали історик і теоретик кіно Марсель Мартен (Франція), завідувачка кафедри кінознавства КДІТМ Оксана Мусієнко (Україна), кінооператор Георгій Хайндрава (Грузія), актор Олексій Горбунов (Україна), мистецтвознавець і директор кінофестивалю в Солотурні Іво Куммер (Швейцарія), режисер Євгеній Цимбал (Росія), культуролог, селекціонер Берлінського МКФ Ганс Йоахим Шлегель (ФРН). Через фінансові проблеми вперше запроваджені грошові премії так і не були вручені переможцям. Наступного, 1992 року, фестиваль не проводився. Він поновився 1993 року, коли керівництво прийняв на себе колишній голова київського кіноклубу «Діалог» Андрій Халпахчі. Відтак організатором «Молодості» стала підпорядкована Спілці кінематографістів фестивальна дирекція. В її складі, крім Халпахчі, працювали кінознавець Володимир Войтенко, кіноклубник Алік Шпилюк, філолог Олексій Першко і авторка статті, – тобто команда, сформована ОМКУ.

Вирішальну роль у налагодженні міжнародних творчих зв'язків фестивалю відіграла співпраця з дипломатичним корпусом, акредитованим у Києві в першій половині 90-х. Посольства Франції, Німеччини, Швейцарії, Фінляндії, Італії, Швеції, Чехії відтоді стали постійними партнерами «Молодості», надаючи допомогу в підготовці своїх національних програм, запрошенні кіномитців. Разом з тим фестиваль був активно підтриманий очолюваним Іваном Дзюбою Міністерством культури, Міністерством у справах молоді та спорту на чолі з Валерієм Борзовим і представником Президента в м. Києві Леонідом Косаківським. 1993 р. «Молодість» була офіційно зареєстрована ФІАПФ (Міжнародною федерацією асоціацій кінопродюсерів) як міжнародний кінофестиваль, який працює у повній відповідності до світових стандартів. Від 1993 року головним призом Київського кіноогляду є авторська статуетка «Скіфський олень», створена молодим скульптором Сергієм Волошиним. Джерелом натхнення йому правив один з образів, закарбованих у золотій пекторалі.

Невдовзі отримав міжнародний статус і анімаційний фестиваль «Крок».

З'явилася низка щорічних оглядів студентських і короткометражних робіт: «Пролог», «Фаст-фест уїкенд», «Відкрита ніч». Їхня програма давала можливість познайомитися з окремими сегментами продукції національного кіновиробництва. Зрідка Гільдією акторів проводився фестиваль «Стожари», який збирав знаних акторів з різних країн. На теренах України «Молодість» вже мала усталену традицію комплектування програми, вирізнялась продуманою організацією конкурсу і призовим фондом, котрий з середини 1990-х становив близько 20 тисяч у.о. (всі призи були забезпечені спонсорами фестивалю). Проте входження в світовий фестивальний контекст, де вже існувала жорстка конкуренція, тривало довго. В самій тільки Франції щорічно проходило близько 400 кінооглядів. Пішло майже десятиліття на налагодження постійних партнерських стосунків з провідними європейськими кінофондаціями, центрами тощо, формування репутації серйозного й впливового кіноогляду.

У 1990-х на «Молодості» відбуваються дебюти нині визнаних європейських постановників Фреда Келемена, Тома Тиквера, Денні Бойла, Андраша Монорі, Ілдіко Енеді, Олексія Балабанова, Гера Попелаарса, Дениса Євстигнєєва, Тимура Бекмамбетова, Бориса Павела Конена, Ніколая Лебєдєва, Лукаса Мудіссона та багатьох інших. Серед учасників «Молодості того десятиріччя – французький режисер Брюно Дюмон, який дебютував у Києві 1997 року стрічкою «Життя Ісуса», а за два роки взяв «Золоту пальмову гілку» за свою другу режисерську роботу «Людство».

Маючи в своїй конкурсній програмі секції студентського фільму, перших короткометражних і перших повнометражних фільмів, «Молодість» послідовно простежує творче становлення молодих режисерів від навчальних праць – до першого мистецького успіху. Саме так складуться стосунки фестивалю з Франсуа Озоном, Файтом Гелмером, Гордіаном Маугом, Жаком Одіаром, Томашем Тотом і багатьма іншими режисерами, котрі сьогодні визначають шляхи європейського кінематографа. Кілька років поспіль фестиваль присвячував позаконкурсну секцію «Наші учасники» другим і третім повнометражним фільмам колишніх своїх конкурсантів, котрі швидко набули міжнародного визнання.

Одним з основних своїх завдань фестиваль вважає просування українського кіно на світові кінофоруми. З цією метою до Києва щороку запрошуються селекціонери провідних міжнародних кінооглядів. Окрім включених до конкурсної програми фільмів вітчизняних виробників, щороку до уваги гостей «Молодості» – широкий спектр національної кінопродукції в усіх професійних форматах у спеціальній секції «Панорама українського кіно». Чимало фільмів з цієї програми потрапили на західні фестивалі, а часом і здобували там престижні нагороди.

Увага МКФ «Молодість» сфокусована і на стрічках, знятих іноземними постановниками про Україну й українців. В 1990-х відбувається презентація

двох документальних картин, присвячених творчості й особистості лідера поетичної кінохвилі 1960-х. Перша – «Сергій Параджанов. Портрет» – створена французьким журналістом і культурологом Патріком Казальсом. Друга – «Параджанов. Реквієм» – американським мистецтвознавцем і філософом Роном Голловеєм. Обидва автори на тривалий час стали друзями фестивалю й сприяли популяризації українського кіно на Заході. Рон Голлоуей за півтора десятиліття видрукував чимало матеріалів про «Молодість» і українських кіномитців на шпальтах таких впливових фахових видань, як «Hollywood Reporter», «Variety», а також у німецькому оглядовому щоквартальнику «German Film».

1997 року МКФ «Молодість» засновує щорічну премію «За внесок у світове кіномистецтво» на пошану найвизначніших митців світу. Її першим лауреатом стає голлівудський режисер українського походження Едвард Дмитрик. Тяжко хворий Дмитрик до останнього сподівається перетнути океан, щоб особисто отримати в Києві «Скіфського оленя». Оскільки лікарі забороняють йому подорож, він змушений обмежитися записаним на відео посланням до фестивалю. В наступні роки цією премією відзначені Маріо Монічеллі, Кшиштоф Зануссі, Вілен Калюга, Етторе Скола, Даніель Шмід, Сузо Чеккі Д'Аміко, Йос Стеллінг, Микола Машенко, Софі Лорен, Отар Йоселіані, Ролан Жаффе, Роман Поланський, Катрін Денюв, Фанні Ардан та інші.

Час від часу гостями, учасниками або членами журі «Молодості» стають зарубіжні митці українського походження. Так, 2000 року лауреат гран-прі фестивалю за фільм «Список очікування», французький режисер Рох Стефанік, звернувся до дирекції «Молодості» з проханням допомогти йому дістатись Одеси, де він зміг розшукати колишній будинок своєї бабусі. 2004 року в журі головував Вадим Перельман, котрий в 13-річному віці разом з матір'ю виїхав з Києва до США, зробив успішну кар'єру в Голлівуді. Він добре пам'ятав будинок, де мешкала його родина, – неподалік Будинку кіно. 2005 року ушавлений голлівудський режисер і продюсер Ірвін Кершнер, охоче погодився очолити журі фестивалю, бо плекав надію щось дізнатися про українські корені свого батька. Та він мав замало відомостей, щоб встигнути знайти необхідну інформацію за фестивалний тиждень.

У нульових роках «Молодість» збирає в своїх програмах від 250 до 400 фільмів з понад сорока країн світу. Найширше представлені кінематографії України, Німеччини, Франції, Італії, Росії. Протягом дев'яти днів її заходи відвідує близько 100 000 глядачів. Урочисте відкриття й закриття фестивалю проводиться в Національному палаці «Україна». Конкурсну програму оцінюють головне міжнародне журі, журі Міжнародної Федерації кінопреси FIPRESCI, журі міжнародної федерації кіно клубів FICC та журі екуменічних організацій. Від 2003 року щороку вручається спеціальний приз «За розвиток національного кінематографа». Серед його лауреатів – Роман Балаян, Кіра Муратова, Лариса Кадочникова, Сергій Якутович, Вадим Храпачов та інші.

Серед українських дебютантів кінофестивалю «Молодість» нульових років – Марина Кондратьєва, Володимир Дошук, Віра Яковенко, Ганна Яровенко, Дмитро Хворостянко, Тарас Томенко, Степан Коваль, Олег Педан, Катерина Коваль, Дмитро Сухолиткий-Собчук, Ігор Стрембицький, Марина Врода, Артем Сухарев, Віталій Потрух. Попри певний творчий потенціал кожного з них, вони поки що заявили про себе тільки в короткому метрі. Новим кінематографічним поколінням називати їх зарано.

Від 2002 року в рамках фестивалю працює Київська майстерня талантів, яка розпочиналась як спільний проект з «Кампусом талантів» Берлінського МКФ, а потім стала самостійною структурою. Вона дала студентам мистецьких вузів та творчій молоді можливість відвідати лекції та семінари майстрів світового кіно: режисерів Романа Поланського (Франція), Єжи Гофмана (Польща), Ірвіна Кершнера, Вадима Перельмана (США), Мохсена Махмальбафа (Іран), Георгія Дюлгерова (Болгарія), Кшиштофа Зануссі (Польща), Кім Кі-Дука (Корея), Олексія Германа мол. (Росія), Джона Ірвіна (Велика Британія), Івана Ле Мойна (Бельгія), акторів Жерара Жюньйо (Франція), Катрін Денюв (Франція), Армана Ассанте (США), кінодраматурга Геннадія Островського (Росія), продюсера Олександра Роднянського (Україна) та інших. Це створило додатковий важливий ресурс фахового навчання на рівні світових кіношкіл, котрі запрошують провідних майстрів кіно із циклами лекцій для своїх студентів. Майстерня талантів сприяла професійному становленню нової генерації українських кінематографістів, в якій за минуле десятиліття встигли себе заявити на «Молодості» Артем Сухарев, Марина Кондратьєва, Віра Яковенко, Катерина Коваль, Дмитро Сухолиткий-Стезенко, Дмитро Хворостянко, Алан Бадоев, Віталій Потрух, а також лауреати «Золотої пальмової гілки» Каннського кінофестивалю в короткому метрі Ігор Стрембицький («Подорожні», 2005) і Марина Врода («Кросс», 2011).

Початок ХХІ століття став приводом для підведення підсумків діяльності провідних міжнародних кінофорумів останніх десятиліть. Змінилися й умови співпраці кінооглядів з виробниками й дистрибуторами фільмів. Якщо до кінця 1990-х фестивалі розглядалися радше як кінематографічне свято, своєрідна реклама запрошених на нього картин, то нині вони трактуються як альтернативний прокат і мають суто комерційні взаємини з власниками прав на фільми. Внаслідок цього відбувається поступова зміна фестивальних еліт. Нині для організаторів кінооглядів важливіше володіти основами сучасного менеджменту, ніж знатися на мистецтві кіно. Оновилося керівництво Берлінського, Локарнського, Роттердамського, Карловарського, Венеційського та інших фестивалів. Вони стали прагматичнішими, більше сконцентрованими на бізнесовій стороні кінопроцесу. Відтак у фестивальних залах артхаузне кіно дедалі відчутніше поступається мейнстрімові, який поступово з позаконкурсних показів переходить до конкурсних програм. Ці процеси торкнулися й «Молодості», чия

залежність від спонсорського фінансування впливає на підвищення зацікавленості в участі кінозірок, потужній рекламній кампанії, комерціалізації кінопоказів. Зі складу дирекції фестивалю, яка працювала у 1980-1990-х, нині залишився тільки Андрій Халпахчі, котрий змушений виступати то в ролі генерального директора, то художнього керівника. Натомість прийшло нове покоління організаторів кіноогляду: менеджер Ігор Шестопапов та юрист і студент режисерського факультету Ярослав Юшков, філолог Денис Никитенко. Певний час працював на «Молодісті» й саме там освоїв фестивальну справу юрист-міжнародник Денис Іванов, котрий 2004 р. заснував власну дистрибуційну компанію «Артхаус Траффік», а 2010-го – Одеський міжнародний кінофестиваль. Останній проводиться за підтримки одного з найвпливовіших українських політиків. І це свідчить про посилення рекламної складової фестивального бізнесу. Цілком імовірно, що в близькому майбутньому й «Молодість» набуде свого власника серед вітчизняних можновладців. Зрештою, це лише питання часу.

Запропонований авторкою статті аналіз основних етапів розвитку Київського міжнародного кінофестивалю «Молодість» в контексті міжнародного фестивального руху дає змогу зробити такі основні висновки. МКФ «Молодість» упродовж багатьох років відіграє ключову роль у формуванні національного кінопростору України, а також є важливим фактором інтеграції у світовий кінопроцес, репрезентацією світового кіно в Україні та українського кіномистецтва для кіномитців інших країн. Це характеризує роль і місце київського форуму молодого кіно в національному й світовому кінопроцесі.

Історія діяльності МКФ «Молодість» є віддзеркаленням основних аспектів розвитку українського кінематографа, що детально проаналізовано в статті. Застосування інтерпретаційних закономірностей процесів розвитку та трансформації світового фестивального руху до обставин МКФ «Молодість» упродовжує наявний стан і керовані та некеровані перспективи його розвитку.

Подальші розвідки у цьому напрямі можуть бути присвячені окремим аспектам діяльності цього кіноогляду, а також фестивального руху як цілісної системи, в якій взаємодіють кінематографії різних країн.

---

<sup>1</sup> Ципенюк А. «Стартує «Молодість» // «Культура і життя», 1970. – 19 листопада.

<sup>2</sup> Брюховецька Л. Приховані фільми. Українське кіно 1990-х / Лариса Брюховецька. – К. : АртЕк, 2003. – 384 с.

## ВІЗУАЛІЗАЦІЯ І ТРАНСФОРМАЦІЯ СТУПЕНЯ УМОВНОСТІ. «ЕКРАННІСТЬ» СВІТОСПРИЙНЯТТЯ

*Статтю присвячено аналізу деяких естетичних тенденцій у галузі ігрового кінематографа останнього десятиліття, що відбуваються під впливом інформаційних потоків мас-медіа і сучасної мультимедійної, зокрема, візуальної форми розповсюдження інформації.*

**Ключові слова:** візуальність, мас-медіа, кінематограф, цифрові технології, дигітальний.

*Статья посвящена анализу отдельных эстетических тенденций последнего десятилетия в области игрового кинематографа, которые происходят под влиянием информационных потоков, транслируемых масс-медиа, и современной мультимедийной, в частности визуальной, формы распространения и подачи информации.*

**Ключевые слова:** визуальность, масс-медиа, кинематограф, цифровые технологии, дигитальный.

*Article deals with analysis of some aspects of aesthetic transformations in cinema sphere during the last decade under the influence of mass-media information and modern multimedia. Special notice is focusing on modern fiction films.*

**Key-words:** visual, mass-media, cinema, digital technologies.

Розвиток технології у царині кіномистецтва призводить до певних трансформацій як у системі кіновиробництва, так і в сфері естетики та ідеології, жанрових схем – у системі кінообразності. Деякі актуальні для сучасного кінопроцесу аспекти цих трансформацій автор поставив на меті розглянути у пропонуваній статті. Відповідно вибір фільмів обумовлено показовістю певних фільмів для тих чи інших тенденцій.

### Основні риси сучасної кінотехніки

Найбільш значущі зміни в кінотехніці пов'язують із впровадженням у кінознімальну апаратуру електронної техніки, з комп'ютеризацією процесу кіновиробництва. Найпоширеніший з комп'ютеризованих процесів – заміна так званих мокрих процесів хімічної обробки плівки при переведенні зображення з негативної на позитивну плівку комп'ютерними: технологія Digital Intermediate



дає змогу оцифровувати негативну плівку після проявки і знов переводити зображення у «плівковий» 35-мм формат, при цьому значно спрощується один із складних процесів післязнімального виробництва – корекція кольору (кольорова синхронізація).

Поряд із удосконаленням знімальної апаратури, сконструйованої під 35-мм кіноплівку та розвитком способів комп'ютерної обробки зображення освоюється знімання фільмів суто цифровими камерами і відповідна оптимізація характеристик цифрових камер. Так, російський фільм «Як я провів це літо» (2008) режисера Алексея Попогребського був знятий цифровою камерою RED ONE, яка сьогодні є найсучаснішим досягненням дигітальної знімальної техніки. Основна мета, яку ставили перед собою конструктори камери RED ONE – втілити можливість відтворення пластичності зображення, властивого «класичній» 35-мм плівці у цифровий формат і створити багатоцільову професійну цифрову кінокамеру<sup>1</sup>. Камера RED ONE надійшла у продаж з 2008 р. і стала першою серед цифрових камер, яка здатна записувати відеозображення у форматі RAW (від англ. Raw – сирий, необроблений). Цей формат дає змогу звести до мінімуму втрати якості зображення, оскільки отримує і фіксує всю інформацію безпосередньо з матриці, без проміжної обробки.

Розширенню художніх можливостей загалом (як для цифрових, так і для 35-мм плівкових камер) сприяють покращення стабільності зображення, оснащення камер додатковим приладдям, зменшення ваги і габаритів камер, створення спеціалізованих камер та приладів для дистанційного керування камерами і контролю зображення<sup>2</sup>.

Як бачимо, деякі технічні аспекти є суто виробничими, оскільки лише спрощують певні складні технологічні процеси, відтак найчастіше лишаються поза увагою глядача, оскільки не впливають на естетику – не змінюють те, що відбувається на екрані, а лише спрощують роботу фахівців-кінематографістів.

Проте інші технічні аспекти – такі як високоякісні компактні камери, прилади дистанційного керування тощо – радикально впливають на естетику, на зображення, стилістику, драматургію.

Комп'ютерна технологія в ігровому кінематографі уможливила зримість «чого завгодно», реалістичне втілення фантазії за візуальною досконалістю стоїть нарівні із реалістичністю фізичного факту буття. Комп'ютерні технології (наприклад, motion capture) дають можливість створювати реалістичні фантастичні світи. Портативні камери можуть фіксувати зображення з найскладніших точок зйомки у будь-яких умовах. Технічна довершеність підвищила «планку входу» у видовище.

І тут слід зазначити, що ця техніка не є специфічною приналежністю кінематографічної царини – адже мас-медіа користуються усіма здобутками цифрової техніки. Мультимедійні засоби стали приналежністю усіх сфер життя. І саме це створює нові умови сприйняття. Але про це – нижче.

### Традиційна естетична парадигма і сучасні інформаційні потоки

Відповідно і риси традиційного нарративу не є локалізованим явищем, вони завжди віддзеркалюють світосприйняття певної доби. Казка, логіка можливих світів, міф – чітка грань між уявою й реальністю, апеляція до фантазії в одному випадку або до досвіду – в іншому сьогодні нівельовані. Сучасна кінотехніка дає змогу втілювати у довершену візуальну форму будь-який образ, позбавляючи його будь-яких ознак штучності, макетності чи бутафорії. Своєю чергою й відзнятий факт у сучасному світі мас-медіа стає предметом конструювання.

Суперечність доволі очевидна: з одного боку – можливість будь-яких фантазій з тим самим ступенем реалістичності, що й документальне знімання, з іншого – сучасний медіа-налаштований світ пропонує особливе сприйняття реальності у аудіовізуальних формах мультимедіа. Майже за формулою Чернишевського «життя у формах самого життя» – реальність у формі медіа-посередників. Новини, ТБ-шоу, Інтернет сприяють тому, що й при сприйнятті фільму відбувається впізнавання не об'єкта, а типу розповіді.

Доведене до абсурду, це сатирично показане в анімаційному фільмі «Валл-І» – люди не здатні сприймати один одного безпосередньо, але активно спілкуються через електронні аудіо-екранні засоби, при цьому фізично перебуваючи поряд одне з одним.

З метою запобігання контамінаціям з уведеним до наукового обігу Ж. Бодріаром і широко вживаним, ба навіть модним, поняттям «симулякру» зазначимо, що, на відміну від власне феномену імітації, існування «ознаки» без «позначеного» (в найширшому, бодріарівському ж ужитку – від технологічних серійних продуктів до політичних махінацій із залученням мас-медій) ми розглядаємо передусім інший контекст, власне мистецький. Хоча ми й не виключаємо певні паралелі з поставленими Ж. Бодріаром питаннями.

Отже, в цьому контексті ключовим моментом на наш погляд є те, що зазнали кардинальних змін як власне мистецька техніка, так і джерело матеріалу митця – навколишній світ; а саме – фактично зникли кордони між реальним і штучним, фактичним і уявним. Матерія твору може складатися з того ж, чим є реальність, а реальність своєю чергою часто-густо постає у формі штучних інформаційних, ідеологічних за змістом та аудіовізуальних за формою, потоків. Отже одне може утворюватись з іншого і навпаки. Інакше кажучи, реальність, що існує у формі інформаційного потоку, постає матеріалом для мистецьких трансформацій, і після певної жанрово-стилістичної обробки стає лише новою формою інформаційного потоку. В тому сенсі, в якому для епохи постмодерну притаманне використання мистецьких мотивів попередніх епох як живильний ґрунт, і мистецькі конструкти постмодерну відповідно, є квазі-інтерпретаціями, незрідка до рівня так званого «стьобу», у сучасному світі шквального поширення нової форми інформаційного посередництва – аудіовізуального потоку – інструмент мистецтва нічим не відрізняється від інструмента спілку-

вання, інструмента надання інформації, інструмента інтерпретації будь-яких питань і аспектів (від виборів президента до sms-голосування на ТБ-шоу).

Змінилась, головним чином, не візуальність кіноекрана – змінилася візуальність життя.

Якщо глядачі першого кіносеансу, вочевидь, порівнювали монохроматичне двомірне зображення потяга з тими потягами, що їх кожний з них бачив на залізницях, то сьогоднішній глядач порівнює стрілянину у детективі зі стріляниною, баченою на екрані телевізора або у вікнах програми Internet-оглядача.

А це створює власне нову парадигму бачення.

### **Відеоряд як форма пізнання дійсності**

У травні 2011-го світовими ТБ-каналами було розповсюджено фотографії, надані офіційним Вашингтоном, на яких зображено керівників США (зокрема держсекретаря Гіларі Клінтон, віце-президента Джо Байдена) на чолі з чинним президентом Бараком Обамою, які в одному з приміщень Білого Дому спостерігали на екранах у режимі on-line за проведенням операції ЦРУ зі знешкодження так званого терориста № 1 Усами Бен Ладена. Хоч як це дивно, але мізансцена можновладців перед екранами побудована майже ідентично з епізодом з американського ж фільму Рідлі Скота «Сукупність брехні», що вийшов на світові екрани 2008 р. Герой фільму, агент того ж таки ЦРУ Роджер Ферріс (Леонардо Ді Капріо) йшов по сліду одного з лідерів тієї ж Аль-Каїди, керівником якої був Усама Бен Ладен. І так само – в одному з приміщень ЦРУ – за діями агента з напруженою стежило високе керівництво.

Майже на зразок того, як за сюжетом популярних пригодницьких фільмів «екшн» створюються комп'ютерні ігри, цілком кінематографічно будується і візуалізується мас-медійний сюжет «гри» політичної.

Власне, нічого надуманого тут нема – мистецтво передбачає діалог між автором і реципієнтом, що відбувається тільки за умови, коли завдяки культурній практиці реципієнт і автор твору спілкуються однією мистецькою мовою. Втім, у різні історичні періоди мистецькі течії, концепції, тенденції і загалом обличчя епохи визначають свої особливі мистецькі мови для різних видів мистецтва. Сучасний світ насичений джерелами інформації, сучасний пересічний громадянин має постійний технічний зв'язок не лише зі світом, а й з найближчим людським оточенням через засоби телебачення, Інтернету, стільникової та IP-телефонії. Ці засоби надають інформацію у вигляді аудіо-візуального «формату» – картинки на екрані монітора, телевізора чи мобільного смартфона – інформацію будь-яку, від повідомлення про побачення до землетрусу на іншій півкулі. Внаслідок чого аудіовізуальний формат, «картинка», і його носій – інформаційний посередник – стають універсальною, конвертованою у будь-яке призначення, формою інформації. «Абеткою» сучасної інформаційної «мови». Такий інформаційний досвід стає свого роду конструктором, з якого можна «зібрати» і фільм, і новини, і ТБ-шоу.

Як відомо, знімати фільми сьогодні можна і камерами мобільних телефонів. Вже не перший рік фільми, зняті «мобільниками», навіть виборюють призи у відповідних програмах кінофестивалів. У 2005 р. камерою мобільного телефону було знято й перший повнометражний фільм «Нові любовні зустрічі». Його автори, італійські режисери Марчелло Менчаріні і Барбара Сежецці, проголосили стрічку як рімейк фільму П'єра Паоло Пазоліні «Любовні зустрічі» 1965 р. На той час – середина 1960-х рр. – фільм Пазоліні був характерним фільмом-дослідженням, створеним у типовому для кінематографічних тенденцій тієї доби жанрі спровокованих вуличних інтерв'ю просто неба, знятих на портативну камеру. Тобто поза фільмом Пазоліні стояла певна естетична парадигма, в рамках якої специфіка документального кадру, постановочних сцен, непрофесійних та професійних акторів вирізнялися чіткою конкретикою.

Сьогодні ж, з одного боку, портативність та доступність відеознімальної апаратури в чомусь успадковують тенденції 1960-х, коли портативна кінознімальна та звукозаписувальна апаратура дала змогу митцям вийти на вулиці і оживити кінокадр атмосферою живих звуків, гомоном вулиць, щирістю думок і жестів пересічних перехожих. Отже «мобільне» відео можна розглядати і як видове розширення, і як нову технічну платформу аматорського кіно.

Проте в ракурсі погляду на сучасну візуальну естетику слід зазначити, що і техніка, доступна пересічним користувачам, постійно вдосконалюється і ось уже цілком касовий «екшн» «Адреналін-2» («Crank: High Voltage», 2009) з бюджетом у 12 млн доларів США, знято сучасними цифровими камерами HF10 та XH-A1 фірми Canon, які належать до класу напівпрофесійної техніки, що підтримує формат високої якості зображення FullHD (HD – від англ. High Definition – високе оптичне розрізнення зображення); отже такі камери сьогодні просто можна купити у будь-якому магазині цифрової фото-відеотехніки, тобто вони фактично належать до ніші побутових товарів. На відміну від професійної кінознімальної техніки, що коштує десятки тисяч доларів, вартість подібної камери – в межах однієї або декількох тисяч доларів, залежно від моделі.

Сучасні аматорські камери, що підтримують формат зображення високої якості FullHD, належать до групи так званої «напівпрофесійної» техніки. Така портативна камера, що уміщується на долоні, дає змогу відразу після знімання переглянути зафільмований матеріал на ноутбуківі або ж переписати відзнятий матеріал на звичайний DVD-диск. Такі можливості ще 15-20 років тому без перебільшення були фантастикою не тільки для аматорського відео, а й для всієї кінематографічної індустрії загалом.

На сайті Canon, фірми-виробника камер, які використовувались під час фільмування «Адреналіну-2», наведено висловлювання авторів фільму. Режисер фільму Брайан Тейлор каже: «Використання невеликих напівпрофесійних камер дозволило нам знімати дуже швидко. За 31 день зйомок «Адреналіну-2» ми зняли більше матеріалу, ніж Джеймс Кемерон для свого «Титаніка»! Ми

знімали цей фільм у досить незвичний спосіб. По суті, ми використовували відеокамери, які ви можете купити у звичайному магазині – так звану напів-професійну відеотехніку». Автор сценарію Марк Невелдін: «Ми не намагалися надати картині вигляд аматорського кіно, хоум-відео. Ні, ми зовсім не прагнули цього робити». Брайан Тейлор: «Камери на першій картині («Адреналін» (2006) – Г.Ч.) були дуже дорогими... Цього разу всі наші камери коштують копійки. Якщо одна ламається, можна просто змотатися до магазину і купити іншу»<sup>3</sup>.

Відтак не тільки в естетичному розумінні мова медіа-оточення поступово стає універсальною. В технічній царині також відбувається симетричний процес: кордони між професійним екраном і доступною повсякденною мультимедійною технікою практично зникають.

Практика створення телепроектів за ліцензійними версіями – фактично тиражування популярних шоу (наприклад, відоме розважальне шоу «Who wants to be a millionaire?», створене у Великобританії, сьогодні дивляться у 107 країнах світу, в Росії та в Україні зокрема). З огляду на специфіку мови це є прилучення до певного стереотипу подання аудіо-візуальної форми, драматургії, структури, естетики загалом.

Своєрідним індикатором може служити жанр – жанрові трансформації віддзеркалюють нову універсалізовану аудіовізуальну мову. Комерційна й некомерційна інтерпретація реальності може буди продемонстрована на наведених нижче прикладах.

У фільмі «Геймер» («Gamer», 2009) показане недалеке майбутнє, в якому розгортаються досить симптоматичні явища. А саме стає можливим вживляти наноклітини до мозку людей і дистанційно керувати їх діями, сидячи перед екраном комп'ютера – так народжується комп'ютерна гра-симулятор нового рівня (зазначимо, що простіші комп'ютерні ігри-симулятори існують вже сьогодні). Люди свідомо йдуть на таке втручання у мозок – головним чином через одвічну потребу у грошах. І стають героями гри, що зветься «Суспільство»: окрема територія наповнена такими людьми, а гравці за віддаленими комп'ютерами, заплативши відповідну суму за вихід у комп'ютерну мережу, спрямовують дії своїх керованих моделей, даючи вихід своїм фантазіям, зокрема сексуальним. Автор цієї гри розповідає: «Ми живемо в суспільстві. Ми граємо в «Суспільство». Яке з них – реальне?.. «Суспільство» – повністю змодельоване середовище, в якому гравці керували не вигаданими анімованими героями, а абсолютно справжніми, живими людьми. Змушували їх ходити, теревенити, змушували пити й гуляти. «Танцюй, якщо ти молодий» – були такі футболки у 2010-му ... «Суспільство» захопило світ штурмом і зробилося забороненим плодом, що його засмакували мільярди людей». «Наноклітини, які я помістив людям у голови, налаштовані на прийом. Я думаю – ти виконуєш. ... Головне, щоб до них діставали передавачі. ... Ціла армія психів і збоченців танцює під мою дудку ... Наноклітини дуже малі. ... Ти їх вдихаєш, і вони починають пра-

цювати, ділитися, розповзатися, як вірус, у геометричній прогресії. За півроку сто мільйонів людей зробляться новонаверненими. Грабарі, порнозірки, президенти – перед наноклітинами всі рівні. І сто мільйонів людей купуватимуть те, що я накажу, голосуватимуть, як я скажу, і робитимуть, чорт забирай, те що я вважаю за потрібне»<sup>4</sup>.

«Геймер» – передусім комерційний проект, касовий фільм, розрахований на широку аудиторію, тон публіцистики і загострення соціальних чи то зачіпання філософських проблем сучасності в такому жанрі не є актуальним. Проте певний відгомін загальних тенденцій, зазначених вище, на нашу думку, досить очевидно втілений тут, у відповідно жанровому ключі.

У зовсім іншому жанрі, в фільмі Майка Фіггіса «Тайм-код» (2000), що є цілковитим «арт-хаусним» протиставленням комерційному кіно, в контексті обраної теми можемо бачити авторську інтерпретацію феномену інформаційного потоку. Фільм демонструється в режимі поліекрана – кадр складається з чотирьох «віконць», на кожне з яких транслюється зображення окремої камери. При цьому спеціально зазначено, що кожна камера знімала дію єдиним планом без жодних монтажних стиків, а актори діяли «імпровізаційно в запропонованих умовах». Всі чотири камери знімали героїв, які пов'язані між собою, і, рухливі камери, що стежили за героями, час від часу займали різні «віконця» екрана, адже шляхи героїв перетинались. Робота зі звуком – періодичне переключення його з одного «віконця» на інше, зменшення або підсилення – керували увагою глядача і виконували функцію додаткової драматургії. Герої фільму – представники сучасного, так би мовити, «кіношного» світу – екстравагантність в одязі і вчинках, дивакуватість, розпушта, лесбійські стосунки, наркотики, туманні філософські сентенції... Один з епізодів яскраво акцентує важливий для обраної теми мотив. Героїня фільму, намагаючись вистежити свою коханку, підкладає до її валізи мікрофон, а сама лишається неподалік у лімузині, з навушниками. В одному «віконці» ми бачимо її, в іншому – її вітрувату коханку, яка збирається на кінопроби.

Власне, а що є фільмом? Де він розгортається? Чи фільм – це те, що тількино планують зняти герої (вони на творчій нараді саме описують зйомку чотирма камерами, що їх ми бачимо, як гіпотетичний проект)? Чи фільм – це складне поєднання у єдину драматургію чотирьох камер, які ми бачимо на екрані – і в такому разі ми частково цей фільм монтуємо у своїй свідомості, створюючи, так би мовити, індивідуальний постпродакшн? Чи це змодельовано (при тому наполовину імпровізаційно, тобто не до кінця штучно) зріз реальності, яка є безліччю інформаційних потоків, і що в них є штучним, а що природним, живим та імпульсивним – нікому не дано зрозуміти.

Майк Фіггіс – тонкий стиліст, який майстерно володіє пластикою і фактурою зображення, звуку і нюансами аудіо-візуальної стилізації середовища дії. В його фільмі «Хай живе любов!» («Love Live Long», 2008) ті самі мотиви драматичної дії на непевних стиках вигадки і факту, документальності й по-



становки знаходять подальше втілення. І знову ознаки «факту» та «розповіді», реальних людей та екранних героїв не мають певного визначення і категоріальної фіксації. Вони лишуються і фактом сучасності, і ознакою часу, і екранним феноменом водночас.

Проведений аналіз свідчить, що поширення мас-медіа і засобів мульти-медійного спілкування стає фактором, який сприяє формуванню універсального інформаційного коду, який, зокрема, проникає у естетику кіномистецтва.

Поширення інформації про світ у вигляді аудіовізуального формату – стає свого роду «абеткою» певної узагальненої мови, на яку людина налаштована у повсякденному житті. Відтак саме візуальний посередник – «картинка» – заміщує собою реальність, адже і новини, і розваги, і спілкування передбачають посередництво мас-медійних екранів (телеприймач, комп'ютер, мобільний телефон). У цих умовах ігровий кінематограф постає ще одним «екраном», при цьому вбираючи в себе мотиви сучасного світосприйняття і віддзеркалюючи новий ступінь умовності.

#### ФІЛЬМИ:

«Адреналін 2: висока напруга» / «Crank: High Voltage» (2009, США), реж.: Марк Нівелдайн, Брайан Тейлор.

«Валл-І» / «WALL-E» (2008, США), реж. Ендрю Стентон.

«Геймер» / «Gamer» (2009, США), реж.: Марк Невелдайн, Брайан Тейлор.

«Любовні зустрічі» / «Comizi d'amore» (1965, Італія), реж. П'єр Паоло Пазоліні.

«Нові любовні зустрічі» / «Nuovi comizi d'amore» (2005, Італія), реж.: Марчелло Менчаріні, Барбара Сежеці.

«Сукупність брехні» / «Body of Lies» (2008, США), реж. Рідлі Скотт.

«Тайм-Код» / «TimeCode» (2000, США), реж. Майк Фіггіс.

«Хай живе любов!» / «Love Live Long» (2008, Велика Британія), реж. Майк Фіггіс.

«Як я провів це літо» / «Как я провел этим летом» (2008, Росія), реж. А. Попогребський.

---

<sup>1</sup> Камера Red One. DT Cinema. Цифровые технологии в кино. Интернет-журнал. Режим доступу:

[http://www.dtcinema.ru/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=189:%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B0-red-one](http://www.dtcinema.ru/index.php?option=com_k2&view=item&id=189:%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B0-red-one)

<sup>2</sup> Справочник по кинооборудованию. 35-мм кинокамеры. // Техника и технологии в кино. – 2009. – № 2.

<sup>3</sup> Камери Canon HF10 и ХН-А1. Режим доступу:

[http://www.canon.ru/news/products/news.aspx?news\\_id=1114](http://www.canon.ru/news/products/news.aspx?news_id=1114)

<sup>4</sup> Weeler, Paul. High Definition Cinematography. Second Edition. – Linacre House, Jordn Hill / Paul Weeler. – Oxford 0X2 8DP, UK, 2007. – 244 p.

## ПРОДЮСЕР І РЕЖИСЕР: СПІВТВОРЧИСТЬ ЧИ КОНКУРЕНЦІЯ?

*У статті досліджено один з найважливіших і найпринциповіших аспектів роботи продюсера, а саме – складна діалектика його стосунків з режисером, постановником фільму.*

**Ключові слова:** продюсер, режисер, співпраця, монтаж, бізнес-план.

*В статье рассматривается один из наиболее важных и принципиальных аспектов работы продюсера, а именно – сложная диалектика его отношений с режиссером, постановщиком фильма.*

**Ключевые слова:** продюссер, режиссер, сотрудничество, монтаж, бизнес-план.

*The article examines one of the most important aspects of the film producer's work – the dialectics of his relations with the film director.*

**Key-words:** producer, direktor, cooperation, editing, business-plan.

Стосунки режисера і продюсера є одним з найскладніших і найвідповідальніших моментів у роботі над фільмом. Американський кінематограф було завжди позначено пріоритетністю постаті продюсера у творчому процесі. Варто лише послатися на висловлювання відомих режисерів, які, неодноразово вступаючи у конфлікти з керівниками фірм, все-таки не схильні були применшувати роль продюсера. Ще у 1930-х та 1940-х роках, коли Голлівуд переживав свій «золотий вік» ім'я продюсера у титрах значило набагато більше за режисера. Останній мав керувати акторами на знімальному майданчику. Роль продюсера була значно ширшою: він керував «проектом», починаючи від читання найпершого варіанта сценарію, аж до монтажу та продажу картини. Продюсер же міг змінювати режисерів упродовж усіх зйомок, якщо їхня робота не задовольняла його. Один режисер міг вправно знімати великі сцени, інший – знаходити спільну мову з акторами. Скільком людям відомі імена чотирьох режисерів, які працювали над «Віднесеними вітром»? Цю стрічку навіть якось назвали Сікстинською капелюю фільмів<sup>1</sup> (через три тижні після початку зйомок Джорджа К'юкора замінив Віктор Флемінг, Флемінга замінив Сем Вуд, потім

його місце знову посів Флемінг, а технолог Вільям Камерон Мензіс працював над сценами, в яких горіла Атланта). Проте багато хто погоджується з тим, що стрічка була створена саме її продюсером – Д. Селзніком, а всі її режисери чудово взаємозамінювалися.

Продюсер Дункан Кенворсі, наприклад, завжди хотів стати режисером. Аж поки не дізнався про коло роботи продюсера. Продюсер, за його словами, це людина, яка знаходить кошти, мудро ними розпоряджається і має мільйон способів впливу на людей та речі. Продюсер є людиною, яку ви бачите від початку до кінця проекту. Всі інші, включно з режисерами, з'являються та зникають. А продюсер і досі тут, виконує свою роботу, приносить результат інвесторам, щоб вони могли отримати прибуток. Продюсер є чимось на кшталт посередника, вважає Кенворсі. У результаті він опиняється у центрі всіх взаємозв'язків, і його роль можна називати по-різному. Він є водієм вантажівки, що втратила управління: процес зйомок схожий на Джеггернаутову колісницю, яку треба якимось чином скерувати в потрібному напрямку. Або продюсера можна порівняти з диригентом оркестру. Проте найбільш вдалим Кенворсі вважає визначення, що продюсер є доглядачем духу фільму.

Щодо цієї дефініції, то мистецтвознавець Ервін Панофський ще у 1947 році порівняв фільм із середньовічним собором, де архієпископ – продюсер; архітектор – режисер; учений – сценарист, що радить єпископові-продюсерові, які біблійні сюжети будуть найкращими на вітражах; і, нарешті, хористи, скульптори та каменярі прирівнюються до акторів, операторів й звукооператорів<sup>2</sup>. Отже знімання – це зовсім не виливання душевних мук пацієнта лікареві, це радше будівництво храму з використанням великої кількості рук та умів.

Стосунки продюсер – режисер у процесі роботи над фільмом напружені і драматичні. Вважають, що режисер прагне самовиразу і мріє, щоб його фільм сподобався «високочолій» критиці. Натомість продюсер рухається у зворотному напрямку, вимагаючи від режисера перенесення на екран літературної основи таким чином, аби історія захопила увагу найширшого глядацького загалу.

Девід Селзнік вважав, що продюсер повинен не тільки вміти критикувати сценарії, а й сісти та переписати сцену, якщо потрібно. Недостатньо просто сказати режисерові: «Мені це не подобається». Потрібно вміти розказати, як перезняти.

З таким підходом повністю погоджується британець Джеремі Томас. Продюсера «Останнього імператора» (1987, реж. Б. Бертолуччі) дратує те, що сьогодні в кіноіндустрії забагато його колег, які зовсім не розуміються на режисурі (таке було б зовсім нечуваним, скажімо, в архітектурі). Є продюсери, які розуміються тільки на фінансовому аспекті справи, натомість Д. Томас пишається своїм знанням усього кінопроцесу. Для нього, як продюсера, є абсолютно необхідним розуміти кожен нюанс виробництва фільму; такого самого підходу він «вимагає» й від інших продюсерів.

У історії кіно хрестоматійним прикладом протистояння режисера і продюсера став конфлікт Ірвіна Талберга з Еріхом фон Штрогеймом щодо фільму «Жадібність» (1924). Максималіст у всьому, Штрогейм не зупинявся перед жодними витратами, не шкодував здоров'я ні свого, ні виконавців. Його знаменита експедиція до Долини смерті у каліфорнійській пустелі, де знімалися останні епізоди картини, мало не коштували життя членам знімальної групи.

Проте грандіозний конфлікт між Талбергом і Штрогеймом виник уже по закінченню знімального періоду. Маючи матеріалу на десять годин демонстрації, Штрогейм категорично відмовився його скорочувати. Тоді Талберг, який відповідав за завершення картини, відсторонив Штрогейма від фінального етапу роботи – від монтажу. В історії кіно цей епізод залишиться як свідчення жорстокості продюсера стосовно митця. Проте, коли під керівництвом Талберга монтаж було завершено, картина набула такої довершеної форми, що під час знаменитого опитування в Брюсселі 1958 р., «Жадібність» було названо серед 12 найкращих фільмів усіх часів і народів, у чому, безперечно, була велика заслуга Талберга.

Говорячи про поневір'яння Штрогейма з вини продюсерів, історики кіно забувають, що саме завдяки продюсерові Карлу Леммлу Штрогейм отримав свою першу постановку. Актор-невдаха, виконавець епізодичних ролей, пройшовши десять кілометрів (не було грошей на таксі), зустрівся з власником фірми «Юніверсал». Той вислухав візитера і, переконаний його пристрасною вірою у своє покликання, фінансував його дебют «Сліпі чоловіки» (1919). Фільм вийшов успішним, і Карл Леммл пробачив талановитому режисерові перевищення кошторису в чотири рази.

До речі, Талберг спирався на правила «Асоціації продюсерів», створеної 1922 року та очоленої У. Хейсом. Цікаво, що сучасні теоретики продюсерства вважають цілком правильним одне з положень цих правил: «Безперечно, що право фінального монтажу фільму – право продюсера, а не режисера. Адже фільм продає продюсер і він не ворог собі. Відмінний варіант монтажу він лише вітатиме, а режисерську версію будь-якого фільму, завжди довшу, можна випускати на відеокасетах для кіногурманів»<sup>3</sup>. Сьогодні Асоціація продюсерів називається просто Американською кіноасоціацією (МРАА) і має на меті виставляти рейтинг фільму, який допомагав би батькам визначити, чи підходить стрічка для перегляду дітьми: ця рейтингова система, завдяки якій Асоціація відома в наші дні, змінила Кодекс Хейса у 1968 році.

Уже зазначалося, що в американському кіно ролі продюсера завжди надавалася перевага. Мабуть, тому знамениті європейські режисери досить важко вписувалися в американську систему виробництва. Показовою є доля Жана Ренуара, який під час війни іммігрував до США. Там він працював на студіях «XX століття-Фокс», «РКО-Радіо», «Лосєв і Акім», для яких зняв стрічки, позначені високим професіоналізмом: «Ця земля моя» (1943), «Щоденник поко-

івки» (1946) та інші. Проте жодна з цих стрічок не досягла рівня його довоєнних шедеврів, знятих на батьківщині.

Для пояснення співпраці режисера і продюсера Жан Ренуар знайшов виразну метафору: «Як режисер, я переконався, що саме я і люди моєї професії є справжніми шеф-кухарями, єдино здатними готувати вишукані страви. Проте водночас я добре знаю, що ми нічого не можемо зробити без тих, хто готує соус, підсмажує м'ясо, вибирає вино і так далі... Так само, як і не можемо обійтись без власника ресторану. Бувають ресторатори високого класу, а бувають ординарні. Ресторатори другої категорії безперервно терзають свого шеф-кухаря, прискіпуючись до нього з непроханими порадами: більше солі, надто багато естрагону в курці... Тоді як продюсери, вибачте, ресторатори високого класу, не турбують свого шеф-кухаря дрібницями. Їх талант полягає у ретельному доборі майстра, в оточенні його певним колективом і в наданні йому певних технологічних засобів, що відповідають його творчій індивідуальності. Якщо ж справа не йде, у продюсерів завжди є можливість виставити всіх геть»<sup>4</sup>.

У такий напівжартівливий спосіб великий режисер, який мав серйозні конфлікти з продюсерами, визначає творчі функції, що їх має виконувати цей фахівець. І чи не найважливішою з них є вибір режисера. Зробити цей вибір правильно і точно може лише творча особистість, яка достеменно відчуває креативний потенціал іншого митця. Тільки справжній професіонал-продюсер, який може проникнути до творчої лабораторії режисера, створить йому відповідні можливості для роботи над фільмом, надасть технічні послуги і, звичайно ж, забезпечить фінансування.

Ренуар волів, аби продюсер не втручався безпосередньо у знімальний процес. Однак визнавав за ним право спостереження і навіть заміни режисера, якщо той не впорається з роботою над фільмом. Режисер відкриває нам шпаринку, в яку проглядає специфіка характеру творчості продюсера. Його талант, як зазначає Ренуар, полягає у здатності вибрати режисера для втілення певної літературної першооснови. Це ще раз підтверджує думку, що продюсер має бути співзвучним творчим схильностям режисера, глибоко проникнути у суть його творчих пошуків. Чи може все ґрунтуватися лише на знаннях? Зазвичай продюсер знає «послужний список» режисера, стилістичні особливості його фільмів, коло тем, які він схильний втілювати. Та не менше значення має «інтуїтивний прорив», коли продюсер може розгледіти у режисерові потенціал, який не прочитувався в його попередніх стрічках. Так, під час перегляду надзвичайно зворушливого і камерного фільму «Американські графіті» (1973, Д. Лукас), продюсер Г. Кертц запитав під час невеличкої перерви (зламався кіноапарат) режисера: «А ти не бажав би зняти фільм про війну в Космосі?»<sup>5</sup>. Виявилося, що мета продюсера і режисера цілком збігається. Так були створені «Зоряні війни».

Британець Кенворсі так описує співпрацю продюсера з режисером: «Ви не можете залишатись просто пасажиром у машині. На знімальному майданчику демократії немає, там є чітка ієрархія, в якій режисер відповідає за знімальну групу. Якщо вам вдасться добре організувати співпрацю продюсера, режисера і сценариста, я впевнений, що режисер буде тільки вдячний за підказку на вушко»<sup>6</sup>.

Продовжуючи тему співтворчості продюсер–режисер, варто звернутися до думок ще одного класика – Орсона Веллса. У цього видатного американського режисера було ще менше приводів толерантно ставитися до постаті продюсера, ніж у Ренуара. Однак автор «Громадянина Кейна» дав своє, дещо парадоксальне, визначення продюсерства: «Продюсер тим відрізняється від режисера, що він нічого не робить. Він вибирає сюжет, покращує його зі сценаристом, візує акторів на ролі і – у старому варіанті американського продюсера – вирішує, які сцени знімати і монтувати. На додаток до цього він визначає кінцеву форму фільму. Насправді, він свого роду керівник режисера»<sup>7</sup>.

Фільми великого Федеріко Фелліні народжувалися, як правило, у гострих суперечках з продюсерами. «Стосунки між режисером і продюсером майже завжди сповнені драматизму, в усякому разі вони нечасто виливаються у цілковите співробітництво, а якщо співробітництво і налагоджується, то воно буває зазвичай надто стриманим, нетривким і набуває характеру виснажливого двобою»<sup>8</sup>.

Митець вважає стосунки режисера і продюсера антагоністичними й непримирними. Причому винні в таких стосунках саме продюсери, які вважають себе непогрішними оракулами щодо глядацьких смаків і уподобань. Хоч, на думку Фелліні, вони мають про них досить абстрактне уявлення.

І раптом Фелліні, з його здавалось би послідовним неприйняттям продюсерів, робить неочікувану й парадоксальну заяву: «А з іншого боку, особисто я потребую продюсера. Не тільки тому, що з продюсером з'являється аванс, але й тому, що наявність продюсера змушує мене оберігати фільм від усіляких відхилень, від пасток та інтриг, що видаються за вияв турботи, від тієї небезпеки, що починає загрожувати фільмові з тієї самої миті, коли приймається рішення про його виробництво. Цей постійний захист фільму надзвичайно позитивно впливає на його якість, і він загартує режисера, робить його ще більш фанатичним, стійким і водночас примушує дивитися на фільм з різних точок зору, начебто збоку, з підозрою, з антипатією, як на причину, що породжує всілякі тертя, проблеми, засмучення... Загалом у створенні фільму продюсер – постать другорядна, та є у ньому своя потреба і, як це неважко пояснити, своя безперечна користь»<sup>9</sup>.

Спробуємо проаналізувати роздуми режисера. Незважаючи на внутрішні суперечності своєї позиції, Фелліні визнає необхідність співпраці з продюсером. І ця співпраця – діалогічна, хай діалог і трактується як свого роду тоталь-



на, перманентна дискусія. Однак погляд продюсера – це той погляд збоку, який є необхідним режисерові, щоби спустити його з небес на землю. У пролозі до фільму Фелліні «8<sup>1/2</sup>» (1963) режисер Гвідо (М. Мастоаянні) бачить сон (швидше кошмар), де він, опинившись в автомобільному заторі, вибирається з вікна своєї машини і злітає в небо. Та чиясь тверда рука кидає ласо і митець падає з небес додолу.

Наскільки складним та непередбачуваним є шлях від режисерського задуму до його втілення, можна простежити, читаючи відверті інтерв'ю того ж таки Фелліні. І цей шлях продюсер має пройти разом з режисером.

Проблеми монтажу, як одного з найважливіших етапів роботи над фільмом, мають надзвичайне навантаження і безпосередньо пов'язані з визначенням тяглості фільму. Ситуація не завжди обертається так драматично, як це було із «Жадібністю». Однак цей момент часто спричиняє гарячі суперечки у співпраці продюсера і режисера. Цікавим прикладом є Чаплін, який, виступаючи продюсером своїх фільмів, умів обмежити Чапліна-режисера. Він прислухався до думки авторитетних критиків, які вважали задовгим його фільм «На плече!» (1918). Чаплін пішов на те, щоб з п'яти частин залишити три. Завдяки такому самообмеженню фільм став справжнім шедевром, взірцем антивоєнної сатири.

З фільму «Невідомий Чаплін» (1983) бачимо, наскільки вимогливим до себе був геніальний митець, від яких блискучих епізодів він відмовився для того, щоб досягти цілісності та гармонійності в побудові фільму.

Справді, продюсери інколи можуть бути більш принциповими, обстоюючи цілісність картини, ніж занурений у матеріал режисер. Так, у середині фільму «Дорога» була сцена, яка дуже подобалася самому Фелліні, але, на думку продюсера де Лаурентіса, уповільнювала темп картини. Однієї ночі де Лаурентіс просто вирізав ножицями та викинув ту спірну сцену. Обуренню Фелліні не було меж, але зрештою він погодився, що продюсер мав рацію.

Прагнення режисера мати якнайбільше часу, аби самовиявитись і битися з продюсером за кожний епізод, цілком закономірне. Почуття міри щодо тривалості фільму зраджує інколи митців зі світовим ім'ям. І тут рішення продюсера має допомогти режисерові стати на шлях настільки необхідного митцеві самообмеження, видалення всього зайвого й другорядного.

Ще однією проблемою, що створює протистояння продюсера з режисером, є час роботи над фільмом. Часто режисер волів би продовжити його максимально, й історія кіно (зазвичай не американського) дає чимало прикладів, коли талановитий режисер, незважаючи на вимоги виробництва, непомірно розтягував виробничий, зокрема знімальний, процес.

У цьому аспекті Голлівуд надзвичайно суворий навіть до видатних режисерів. Коли Ренуар під час роботи над фільмом «Болотна вода» у пошуках кращого художнього рішення певних епізодів дещо загальмував знімальний процес, на знімальному майданчику з'явився представник продюсера і холод-

нокровно заявив, що Ренуар усувається від зйомок, а його місце посяде інший режисер. З великими труднощами вдалося залагодити цю справу.

Фелліні бачив у продюсерах своїх опонентів, однак, отримавши аванс, завжди давав собі раду з того, що треба розпочинати знімальний процес і вчасно його закінчувати. Він жодного разу не потрапив до такої ситуації, як його герої Гвідо з «8 ½» (1963), який так і не знайшов у собі сили зняти фільм, що від нього чекали.

Чи повинен продюсер іти назустріч бажанням режисера, якщо той хоче щось змінити уже під час знімального процесу? У цій ситуації продюсер теж має бути налаштований на хвилю творчого пошуку кіномитця і розуміти, що це не примха і не забаганка, а єдино можливе мистецьке рішення. Продюсер А. Доман був готовий у всьому підтримати Андрія Тарковського, хоча й знав, що навряд чи «Офірування» (1986) принесе великий комерційний зиск. Тарковський надзвичайно прискіпливо вибирав місце дії для епізоду загальної паніки, коли мешканці міста дізнаються про початок атомної війни. Напередодні зйомок здавалося, що відповідне місце було знайдено. Та режисер відчував внутрішнє невдоволення. І ось, вечеряючи у невеличкому ресторанчику зі своїм звукооператором, Тарковський помітив, що дві сусідні вулиці поєднані невисокими кам'яними сходами. Це було саме те місце, яке він так наполегливо шукав. Виконавчий продюсер категорично виступив проти таких змін. Він запевняв, що техніка і масовка вже викликані туди, де було попередньо домовлено знімати цей епізод. Однак генеральний продюсер Доман пішов режисерові назустріч і не помилився. Епізод паніки на сходах став одним із найвиразніших у фільмі загалом.

Зустріч продюсера з режисером визначає бізнес-план фільму. Ще на рівні просування ідеї фільму продюсер повинен мати точне уявлення про фінансування проекту. Він має знайти покупців ідеї та мати аргументи для їх зацікавлення. У цій ситуації він має знайти рівновагу між аргументами мистецькими і комерційними, як це робив, наприклад, уже згадуваний Ірвін Талберг. Важливо переконати інвесторів: якщо фільм не принесе зиску відразу після прем'єри, то він матиме успіх на фестивалях і, можливо, протримається у прокаті довший час, викликаючи у глядачів більшу зацікавленість, ніж комерційні стрічки-одноденки.

Для багатьох інвесторів майбутній фільм – лише товар, у який вони вкладають гроші, розраховуючи на прибутки. Місія продюсера тут надзвичайно складна. Він повинен поєднати два начала: творче і фінансове. Як аргументи він може показувати різні документи – короткий синопсис, фото знаменитих зірок, що мають бути запрошені на фільм, і, нарешті, бізнес-план. Чимало важить також ім'я режисера, з яким погоджено виробництво фільму.

Продюсери старої генерації були нещадними до тих режисерів, які не думали про майбутній касовий успіх своїх фільмів. «Ви не хочете заробляти гроші!

Хочете бути митцем! Чи будете Ви за сто доларів на тиждень працювати митцем? Отже, Ви хочете заробляти гроші! Чи готові Ви голодувати заради свого мистецтва? Ах, Ви хочете бути митцем, проте хочете, щоб інші голодували через Ваше бажання»<sup>10</sup>, – експресивно висловлювався Луїс Майєр.

Жодний продюсер не запросить невдачу, який завалив бодай одну постановку. Голлівуд диктує тут найжорстокіші правила: «Режисер вартий стільки, скільки вартий його останній фільм». Наприклад, Д. К'юкор поставив такі відомі стрічки, як «Дама з камеліями» («Камілла», 1936) з Г. Гарбо та «Газове світло» (1944) із юною І. Бергман, яка стала після цієї ролі зіркою світового масштабу. Однак фінансовий провал «Синього птаха» (1976) вивів досвідченого К'юкора за рамки тих щасливців, що могли розраховувати на фінансування своїх майбутніх фільмів. Можна згадати і великого Гріффіта, який став повним банкрутом після фінансової катастрофи геніальної «Нетерпимості» (1916).

Однак є й винятки з цього правила. Джеремі Томас довірив дорогу двадцятитримільйонну постановку «Останнього імператора» (1987) недосвідченому у зйомках блокбастерів Бернардо Бертолуччі. Тоді Бертолуччі був режисером, що мав останній міжнародний успіх 1972-го року з фільмом «Останнє танго в Парижі». Після цього фільму його стрічки залишали публіку досить індиферентною, а відгуки критиків були прохолодними. П'ятигодинний «1900» (1976) протримався на екранах у Штатах всього п'ять днів, та й «Місяць» (1979) не мав великих касових зборів. Що ж до зйомок великомасштабного блокбастера з дев'ятнадцятитисячною масовкою, то тут навіть сам режисер дещо вагався. Цей фільм міг або відродити його кар'єру кінорежисера, або, навпаки, перекреслити її. Проте інтуїція не підвела продюсера: «Останній імператор» отримав дев'ять «Оскарів» і ще тридцять дев'ять інших нагород.

Андрій Звягінцев, режисер «Повернення» (два «Золотих леви» у Венеції у 2003) та «Вигнання» (2007), просто і відверто каже про свого продюсера: «Дмитрій Лесневський для мене більше ніж продюсер – це людина, яка дала мені шанс. Не кожний продюсер поставить на темного коника. Він за натурою людина ризикована, любить парадокси та несподівані рішення, і я сподіваюсь, що наші відносини є чимось більшим за співпрацю режисера з продюсером»<sup>11</sup>. Слід нагадати, що, незважаючи на суперечливі відгуки кінокритиків (за словами Андрія Плахова, «літературна якість діалогів залишала бажати кращого, а драматургія провисала через надмірний монтаж»<sup>12</sup>), «Вигнання» отримало золото у Каннах за кращу чоловічу роль.

До каннської номінації у 2010 році потрапив і фільм від України «Щастя моє» (реж. С. Лозниця, прод. О. Кохан). Кохан, як і Лесневський, зробив ставку на дебютанта. Це принципова позиція продюсера, який стверджує, «що коли ми не відкриваємо нових імен, то залишаємось якимось перекотиполем, що живе французьким, американським, японським світосприйняттям, нічого не знаючи про себе»<sup>13</sup>.

Не менш складним завданням, ніж відкриття нових талантів і робота з дебютантами, є співпраця зі знаменитими режисерами: це потребує від продюсера особливих зусиль. Однак, О. Кохан вважає, що це величезне задоволення і життєвий успіх – спілкування з такими людьми. «Так, є психологічні нюанси, адже це – унікальні особи, можна сказати, епохального масштабу. Я пройшов абсолютно чудову школу, спілкуючись із настільки видатними майстрами, як Муратова, Балаян, Зануссі, Йоселіані»<sup>14</sup>. До кожного з них Кохан знаходив свій підхід, зважаючи на їх творчі пріоритети і світогляд. Продюсер бачив своє надзавдання в тому, щоб порозумітися з митцем. Очевидно, що встановлення діалогу продюсер–режисер і є запорукою успіху фільму.

---

<sup>1</sup> Adler T. The Producers. Money, Movies and who Really Calls the Shots / Tim Adler. – London : Methuen, 2004. – P. 7.

<sup>2</sup> Ibid. – P. 4.

<sup>3</sup> Иванов Г. Основы продюсерства: аудиовизуальная сфера: учебник для вузов / Г. П. Иванов, П. К. Огурчиков, В. И. Сидоренко. – М. : ЮНИТИ, 2003. – С. 293.

<sup>4</sup> Ренуар Ж. Статьи. Интервью. Воспоминания. Сценарий/ Жан Ренуар [пер. с франц.] – М. : Искусство, 1972. – С. 138.

<sup>5</sup> Криштул Б. Кинопродюсер / Б. И. Криштул. – М. : Российский Фонд Культуры, 2000. – С. 153.

<sup>6</sup> Adler T. The Producers. Money, Movies and who Really Calls the Shots / Tim Adler. – London : Methuen, 2004. – P. 145.

<sup>7</sup> Уэллс О. Статьи. Свидетельства. Интервью / Орсон Уэллс [сост. : К. Разлогов ; вступ. ст. С. Юткевича]. — М. : Искусство, 1975. — 276 с. – С. 243.

<sup>8</sup> Феллини Ф. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания / Федерико Феллини [Пер. с итал. А. Богемской]. – М. : Искусство, 1968. – С. 62.

<sup>9</sup> Там само. – С. 64.

<sup>10</sup> Eymann S. Lion of Hollywood: The Life and Legend of Louis B. Mayer / Scott Eymann. – New York : Simon & Schuster, 2005. – P. 175.

<sup>11</sup> Соломонов А. Андрей Звягинцев – Артуру Соломону. «Настоящее произведение искусства создает трещину в глади наших представлений о мире, о наших связях с людьми» / Артур Соломонов // The New Times. – 16.04.2007. – № 10. – режим доступу: <http://newtimes.ru/articles/detail/13036?comsort=N>

<sup>12</sup> Плахов А. Избыточные истины. «Изгнание» Андрея Звягинцева вышло на экраны / Андрей Плахов // Коммерсант. – № 183 (3759) від 06.10.2007. – Режим доступу: <http://www.kommersant.ru/doc.aspx?DocsID=811947>

<sup>13</sup> Десятерик Д. Олег Кохан: У наших силах дати світові український новий кінематограф / Дмитро Десятерик // День.– 30 грудня 2010 р. – №241–242. – Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/299451>

<sup>14</sup> Там само.

**ІСТОРИОГРАФІЯ.  
ДЖЕРЕЛОЗНАВСТВО**



**ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ КІНОКОМІТЕТ:  
МАТЕРІАЛИ Й ДОКУМЕНТИ З ІСТОРІЇ СТВОРЕННЯ**

*У статті розглянуто особливості створення та розбудови Всеукраїнського кінематографічного комітету. Публікуються архівні документи початкового періоду його функціонування (декларація, положення, програма та ін.).*

**Ключові слова:** кінематограф, кінокомітет, філіальні відділення.

*В статье рассмотрены особенности создания и развития Всеукраинского кинематографического кинокомитета. Публикуются документы начального периода его функционирования (декларация, положение, программа и др.).*

**Ключевые слова:** кинематограф, кинокомитет, филиальные отделения.

*Features of the creation and development of Ukrainian cinema Committee are reviewed in the article. The archive documents of the initial period of its operation (statement, propositions, program, etc.) are published.*

**Key-words:** cinema, cinema Committee, branch office.

Серед багатьох сторінок історії українського кінематографа далеко не повною мірою вивчений період кардинальних перетворень у перші роки після встановлення в Україні радянської влади. Одне з таких питань – створення та діяльність Всеукраїнського кінематографічного комітету як центрального органу управління кіносправою.

Дослідження означеного періоду зумовлене не лише потребою його переосмислення (відповідно врахування в новій концепції історії українського кіно). Важливим бачиться й інший аспект: досвід діяльності Всеукраїнського кінокомітету (як позитивний, так і негативний) може стати в пригоді й нині, коли українська кінематографія опинилася на межі виживання (не в останню чергу такий стан справ спричинений і прорахунками державної політики в галузі кіно).

У вітчизняній історіографії ця тема загалом не є новою. Перші роки радянського кіно активно вивчали українські кінознавці старшого покоління І.Корнієнко<sup>1</sup>, Г.Журов<sup>2</sup>, О.Шимон<sup>3</sup>, Г.Островський<sup>4</sup>. Не можна оминати увагою й «Історії українського радянського кіно»<sup>5</sup>, основою якої власне й стали дослідження вищезазначених науковців. Активно використовуються



їхні дослідження й сучасними кінознавцями: В.Миславським<sup>6</sup>, Л.Госейком<sup>7</sup>, котрі водночас намагаються з нових позицій оцінити тогочасні події. Найближче до запропонованої публікації стоїть стаття В.Ткаченко<sup>8</sup>, яка здійснила спробу схарактеризувати становлення українського кінематографа (власне Всеукраїнського кінокомітету), базуючись на деяких документах з фондів Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України.

Тож аналіз історіографії проблеми засвідчує відсутність спеціального дослідження з історії створення Всеукраїнського кінокомітету. Промовистий факт: досі не встановлено точну дату його заснування, хоча гіпотези висувуються різні. Загалом науковці сходяться на січні 1919 р. А от щодо числа, то тут виникають певні суперечності.

Вважалося, що Всеукраїнський кінокомітет створено 27 січня 1919 р. Цю дату, зокрема, подає «Історія Української РСР»<sup>9</sup>. Згодом вона перейшла до «Історії українського радянського кіно»<sup>10</sup> – з твердженням, що Всеукраїнський кінокомітет був реорганізований з Харківського кінокомітету. Це твердження базувалося на роботі російського кінознавця В.Вишневського<sup>11</sup>. Водночас В.Вишневський не подав джерела інформації про Харківський кінокомітет. Імовірно, Кінокомітет Народного комісаріату освіти в Харкові був ідентифікований як Харківський, тобто регіональний кіноорган (згодом такий справді був організований). Цю думку підтверджують й архівні документи (найхарактерніші з них публікуються): в означений період, тобто за січень 1919 р., Харківський кінокомітет, як центральний орган, не зустрічається. До того ж, жодної реорганізації Кінокомітету Наркомосу, починаючи від часу його створення і принаймні до другої половини квітня, не відбулося<sup>12</sup>.

Пропонована публікація має на меті не лише ввести до наукового обігу масив архівних джерел, а й заповнити маловідомі сторінки з історії створення (до певної міри початкового періоду діяльності) Всеукраїнського кінокомітету. Зокрема, скорегувати дату його організації. Згідно з відомостями, що містяться в архівних документах, більш імовірною є дата 9 січня 1919<sup>13</sup>. Представлені документи – різні за своїм призначенням. Статус обов'язкових до виконання мають, наприклад, «Наказ Народного комісаріату освіти УСРР про призначення О.Аркатова головою Кінематографічного комітету» та «Положення про філії Всеукраїнського кінокомітету». Декларативний характер – «Декларація Кінематографічного комітету Народного комісаріату освіти УСРР» та «Програма діяльності Кінематографічного комітету Народного комісаріату освіти УСРР». Наступні документи («Положення про Кінематографічний комітет Народного комісаріату освіти УСРР», «Програма діяльності Кінематографічного комітету Народного комісаріату освіти УСРР», «Штатний розпис Всеукраїнського кінокомітету», «Протокол організаційного обстеження Всеукраїнського кінокомітету» та

«Відомість окладів працівників Всеукраїнського кінокомітету») дають змогу простежити еволюцію органу управління кіносферою упродовж кількох місяців функціонування.

«Штатний розпис Всеукраїнського кінокомітету», скоріш за все, лише проект, так і не втілений в життя через величезний бюрократичний апарат (штат Кінокомітету – понад дев'ять сотень працівників, і це без його філій та регіональних кінопідвідділів при губернських відділах народної освіти!), що його повинен був мати Кінокомітет згідно із задумом його авторів. Узагалі ж, величезний бюрократичний апарат – характерна особливість держустанов, перших років радянської влади особливо. Але такого навантаження (слід урахувати, що існували й інші відомства) не витримав би жоден держбюджет. Тому немає жодного сумніву: в такій формі штатний розпис затвердженням не був. Це підтверджує вже пізніший документ – «Відомість окладів працівників Всеукраїнського кінокомітету», де кількість працівників становить «всього-на-всього» 75. Зауважимо, що чималу кількість співробітників мав і Московський кінокомітет. Власне кажучи, Всеукраїнський кінокомітет багато в чому (зокрема структурно) нагадував Московський. Очевидно, не випадково... Спільним було й поєднання функцій управлінсько-адміністративних та творчо-виробничих з переважанням перших. Наприклад, у «чистому» кінематографічному відділі (кінохроніки) працювало аж... дві особи.

Пропонована публікація не претендує на вичерпність. Магістральним напрямом подальших наукових пошуків залишається всебічне вивчення діяльності Всеукраїнського кінокомітету та його регіональних органів управління кіносферою – до 1922 року включно (коли було створене Всеукраїнське фотокіноуправління).

**НАКАЗ НАРОДНОГО КОМІСАРІАТУ ОСВІТИ УСРР  
ПРО ПРИЗНАЧЕННЯ О. АРКАТОВА  
ГОЛОВОЮ КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО КОМІТЕТУ**

**18 січня 1919 р., м. Харків**

**ПРИКАЗ № 1**

От Комиссариата народного просвещения Вр[еменного] Рабоче-Крестьянского Правительства Украины

Настоящим тов. А. А. Аркатов<sup>14</sup> назначается председателем Кинематографического комитета.

Комиссар народного просвещения *В. Затонский*<sup>15</sup>

Управляющий делами <нерозб.>

Секретарь <нерозб.>

*Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов. – X., 1919. – 18 января [№ 23].*

## **ДЕКЛАРАЦІЯ КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО КОМІТЕТУ НАРОДНОГО КОМІСАРІАТУ ОСВІТИ УСРР**

**17 лютого 1919 р.\*, м. Харків**

Всеукраїнський кинематографічний комітет, образований при Наркомпросе и входящий во Всеукраїнський совет искусств<sup>16</sup>, имеет главным своим назначением руководство, управление и наблюдение за всей фото- и кинопромышленностью, киноделом и киноискусством на территории Украины.

На всех путях современной культурной, просветительной и агитационной работы в наше время происходит сильная эволюция в способах воздействия на массового читателя и слушателя. Методы осведомительного и просветительного рассказа все более сменяются более удачными и отвечающими восприимчивости читателя методами *п о к а з а*. Отсюда — обилие размножающихся с каждым днем иллюстрированных журналов, общий рост фотографического и художественно-иллюстрационного материала. Однако тут, за пределами рассказа, в новых пределах показа, изобразительным средствам печатного характера противостоят известные границы возможностей. Кинематограф, несравнимо более могучий как изобразитель, идет в деле показа и осведомления на смену иллюстрированным изданиям. Лишь ему, обладающему могучим секретом преодоления смерти для движения, дано продолжить и развить огромное дело просвещения и культуры масс.

О роли, значении и полезности кинематографа для государственных задач и нужд распространяться много не приходится. Огромные достоинства и преимущества его, как могучего информационного и агитационного средства, уже давно оценены и применены на Западе, где экран служит вспомогательным орудием при выполнении целого ряда государственных задач. В эпоху империалистической войны 1914-1919 годов<sup>17</sup> союзными правительствами кинематограф применялся как агитационное средство в самых широких масштабах — вплоть до передвижных кинотеатров в окопах.

В Великороссии<sup>18</sup> кинематографу уже пришлось сыграть исключительно крупную роль в деле насаждения основ коммунизма, грамотности, трезвости, формирования Красной армии, импульса к уплате государственных налогов и т.д.

Широкое распространение советских фильм на Западе, направленное через наши посольства и консульства, может сыграть огромную агитационную творческую роль в великом деле мировой революции.

Учитывая все соображения о ценности и важности кинематографии для страны, Кинокомитет развивает свое строительство во всех областях экрана. Соответственно с этим распределяются и многочисленные функции Ко-

---

\* Дата затвердження на засіданні Ради мистецтв Всеукраїнського відділу мистецтв Наркомосу.

митета, дающие ему возможность осуществлять в полной мере правильную и полезную постановку и деятельность фотографии и кинематографии в стране и использование ее как могучего фактора культуры, просвещения и пропаганды идей социализма.

Тщательная регулировка и контроль над хозяйственно-экономической стороной украинской кинопромышленности и планомерная ее эксплуатация даст комитету возможность утвердить крепкий фундамент для его просветительной и агитационной работы. Широко и плодотворно поставленный отдел производства фильм во всех национализированных ателье обогатит экраны Советской республики новым, истинно культурным материалом. Методическая работа отдела кинофотохроники запечатлеет в живых образах историю советского строительства на Украине и борьбы за социализм. Исследования специалистов в области экрана, рационально организованная государственная киношкола, научная и теоретическая работа отдельных отделов Кинокомитета, а также огромный опыт, приобретаемый сотрудниками Кинокомитета в их неустанной творческой деятельности, дадут возможность поставить кинематографию на Украине на той высоте, какой заслуживают ее огромные трудовые массы, так изголодавшиеся по просвещению, культуре и искусству.

*ЦДАВО України. — Ф.166. — Оп.1. — Спр.674. — Арк.1-2. Машинопис. Незасвідчена копія*

## ПОЛОЖЕННЯ ПРО КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ КОМІТЕТ НАРОДНОГО КОМІСАРІАТУ ОСВІТИ УСРР<sup>19</sup>

17 лютого 1919 р.\*, м. Харків

### ПОЛОЖЕНИЕ О КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ КОМИТЕТЕ КОМИССАРИАТА НАРОДНОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ ВЕДОМСТВО И ЕГО ЗАДАЧИ

1. Кинематографический комитет находится в ведении Всеукраинского совета искусств Комиссариата народного просвещения.

2. Кинокомитет ставит себе задачу[:] упорядочение и урегулирование фото- и кинопромышленности в целях систематического и рационального использования ее как орудия пропаганды идей социализма и как органа культуры и просвещения.

3. Кинокомитет состоит из отделов:

- а) учетно-контрольный,
- б) технический,
- в) фотографический,

---

\* Дата затвердження на засіданні Ради мистецтв Всеукраїнського відділу мистецтв Наркомосу.

- г) научно-педагогический,
- д) детский,
- е) цензуры и рецензий,
- ж) кинохроника,
- з) производство картин,
- и) эксплуатационный,
- к) киношкола.<sup>20</sup>

### ФУНКЦИИ ОТДЕЛОВ

**У ч е т н о - к о н т р о л ь н ы й:** контролирует и регулирует фото- и кинопромышленность, следит за правильным вывозом означенных продуктов<sup>21</sup> из Украинской Республики<sup>22</sup> и способствует из ввозу из заграницы. Ведет учет новых картин, следит за правильной оплатой гербового сбора, инструктирует комитеты служащих<sup>23</sup> по вопросам правильного и целесообразного ведения дела в интересах Республики.

**Т е х н и ч е с к и й:** ведет технический надзор за кинематографами<sup>24</sup>, руководит мастерскими [Кино]комитета по устройству, починке и ремонту аппаратов, конструирует<sup>25</sup> новые аппараты и разрабатывает схемы и оборудует передвижные кинематографы.

**Ф о т о г р а ф и ч е с к и й:** снимает хронику важнейших событий, снабжает иллюстрационным материалом советские издания, издает портреты вождей пролетариата и деятелей революции для широкого распространения среди народных масс.

**О т д е л н а у ч н о - п е д а г о г и ч е с к и й:** составляет популярные брошюры и лекции к имеющимся научным картинам и устраивает систематические лекции с показательным кинематографом и волшебным фонарем в рабочих районах, армейских частях и пр., для чего входит в связь со всеми культурно-просветительными организациями Украинской Республики.

**О т д е л ц е н з у р ы и р е ц е н з и й:** просматривает все кинематографические картины, тщательно фильтрует их, запрещая те из них, которые содержат элементы порнографии и уголовщины, и отмечает выдающиеся произведения светотворчества, рекомендуя их советским [кино]театрам.

**К и н о х р о н и к а:** снимает важнейшие события, жизнь фронта, борьбу с контрреволюцией, выдающихся политических деятелей для демонстраций во всех электротeatрах.

**Д е т с к и й:** устраивает детские сеансы с популярными собеседованиями и лекциями.

**П р о и з в о д с т в о к а р т и н:** в предполагаемом государственном ателье и лабораториях Кинокомитета будут создаваться картины на сюжеты из истории революций всех стран и народов, а также и другие, проповедующие социализм, равенство и братство.

Э к с п л у а т а ц и о н н ы й: ведет хозяйственную часть Кинокомитета: управляет принадлежащими Кинокомитету [кино]театрами, ведет товарообмен с границей, сдает в прокат советским театрам принадлежащие Кинокомитету картины и пр.

К и н о ш к о л а: подготавливает мастеров экрана, артистов, режиссеров, декораторов, музыкантов, операторов, лаборантов, механиков и в опытной студии своей работает над разрешением технических и художественных проблем кинематографии.<sup>26</sup>

#### УПРАВЛЕНИЕ И СОСТАВ КИНОКОМИТЕТА

4. Кинокомитет состоит:

- а) из председателя его,
- б) руководящей коллегии и
- в) большой коллегии.

5. Председатель Кинокомитета назначается и увольняется коллегией [Комиссариата] народного просвещения<sup>27</sup>.

6. Руководящая коллегия из двух лиц назначается и увольняется Всеукраинским советом искусств по представлению председателя Кинокомитета.<sup>28</sup>

7. Большая коллегия составляется из всех заведывающих отделами Кинокомитета и является органом совещательным<sup>29</sup>.

8. Делопроизводство проводится по системе строгой централизации через управление делами Кинокомитета.

#### ДВИЖЕНИЕ ДЕЛ

9. Дела текущие разрешаются Кинокомитетом.<sup>30</sup> Дела, требующие новых расходов (вне сметы), равно опубликования постановлений, имеющих общегосударственный характер, предоставляются на разрешение Совета искусств.

10. Протоколы заседаний руководящей коллегии представляются для обозрения Совету искусств.

11. Сценарии намеченных постановок докладываются Совету искусств и, по возможности, составление же поручается Литературному комитету<sup>31</sup>.

Председатель Кинокомитета: *підпис* [А.Аркатов]

Управляющий делами:

*ЦДАВО України. — Ф.166. — Оп.1. — Спр.674. — Арк. 23-24. Машинопис. Оригінал*



**ПРОГРАМА ДІЯЛЬНОСТІ КІНОМАТОГРАФІЧНОГО КОМІТЕТУ НАРОДНОГО КОМІСАРІАТУ ОСВІТИ УСРР**

**не раніше 25 лютого 1919 р.\*, м. Харків**

**ПРОГРАММА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КИНОКОМИТЕТА<sup>32</sup>**

ВСЕМ АРМЕЙСКИМ КРУЖКАМ, РАБОЧИМ КЛУБАМ И ОБЩЕСТВАМ, ВСЕМ КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬНЫМ УЧРЕЖДЕНИЯМ ПРИ ЗАВОДАХ, ФАБРИКАХ, МАСТЕРСКИХ, ПРИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ СОЮЗАХ, БОЛЬНИЦАХ, В СЕЛАХ, ДЕРЕВНЯХ УКРАИНЫ, ВСЕМ НАУЧНЫМ ОТДЕЛАМ ПРИ ШКОЛАХ, УЧИЛИЩАХ И ГИМНАЗИЯХ, ВСЕМ, ВСЕМ, ВСЕМ, НУЖДАЮЩИМСЯ И СТРЕМЯЩИМСЯ К ПРОСВЕЩЕНИЮ.

В Харькове при Комиссариате народного просвещения в Всеукраинском совете искусств организован КИНОКОМИТЕТ.

Своею ближайшею задачею КИНОКОМИТЕТ ставит прежде всего организацию тщательной цензуры для всех вышедших и выходящих лент, чтобы ни одна картина — по своей ли нехудожественности или безнравственности или антиреволюционности сюжета — не выходила бы в свет. КИНОКОМИТЕТ берет на учет ленты всех прокатных контор Украины и регулирует демонстрацию лучших из них для просвещения армейцев, рабочих и учащихся. КИНОКОМИТЕТ организует передвижной кинематограф для прифронтовой полосы для войсковых частей, чтобы тт. армейцы среди тяжелых условий не были лишены культурных развлечений.

Но главной своей задачей КИНОКОМИТЕТ ставит распространение научных знаний всюду — путем КИНОЛЕКЦИЙ.

КИНОКОМИТЕТ взял в свое ведение все картины научно-просветительного и педагогического характера<sup>33</sup>, тщательно подбирает их, ремонтирует и систематизирует.

При КИНОКОМИТЕТЕ организован и особый НАУЧНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ОТДЕЛ, который располагает штатом лекторов-специалистов по всем отраслям науки, культуры и знания. Лектора сопровождают все картины популярными чтениями и докладами.

---

\* Датуюється за змістом документа («Кінокомітет взяв в своє ведення все картини науково-просвітительного і педагогічного характеру»): декретом Раднаркому УСРР про електротئاتри (опублікований в газеті «Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов» 25 лютого 1919 р.) усі кінофільми «наукового і культурно-виховного характеру, видові і казки, а також діапозитиви для чарівного ліхтаря, в чіїх руках вони б не перебували», оголошувалися власністю УСРР та передавалися до Всеукраїнського кінокомітету.

КИНОКОМИТЕТ располагает серией детских картин, сказок и феерий, которые будут служить иллюстрацией специальным рассказчикам детских сказок.

КИНОКОМИТЕТ устраивает сеансы научного и детского кинематографа в советских театрах, рекомендует и посылает ленты и лекторов всем учреждениям, организациям и обществам, которые способствуют и заботятся о просвещении на Украине.

Поэтому научно-просветительный отдел КИНОКОМИТЕТА, являющийся центром КИНОПРОСВЕЩЕНИЯ на Украине и прифронтовой полосе, обращается ко всем культурно-просветительным организациям, обществам и учреждениям на всех заводах, фабриках, при всех профессиональных союзах, школах, училищах, ко всем кружкам в армейских частях – ко всем, всем с большой и настойчивой просьбой...

Пусть все, кто хочет работать для просвещения, сообщат КИНОКОМИТЕТУ (научно-педагогический отдел – Харьков, ул. Либкнехта №4, кв.2) свои адреса, функции; пусть дадут знать, среди кого протекает деятельность учреждения или кружка, кого объединяет и т.д. С своей же стороны научно-педагогический отдел Кинокомитета пойдет навстречу всем начинаниям и запросам; даст лекторов, которые будут объяснять и дополнять демонстрацию лент. Научно-просветительный отдел даст инструкторов-организаторов, которые помогут устроить КИНОЛЕКЦИИ там, где в этом есть надобность.

КИНОКОМИТЕТ снабдит научно-просветительными лентами по всем отраслям науки, культуры и знаний и даст справки по всем интересующим вопросам.

Туда, где нет электрического освещения или где затруднительно устройство сеансов кинематографии, туда Кинокомитет даст волшебные фонари и ряд диапозитивов для устройства лекций по вопросам науки и искусства.

КИНОКОМИТЕТ строит ателье для съемки картин из истории революционного движения всех стран и народов, также будут инсценированы выдающиеся произведения русских и иностранных писателей, цикл картин по гигиене, физике, сельскому хозяйству и т.п.

Обладея техническими средствами и располагая штатом специалистов-работников, научно-педагогический отдел кинокомитета просит еще раз все организации, всех товарищей обращаться к нему со всеми запросами, нуждами и справками и обещает свою помощь по устройству истинного просвещения при помощи кинематографа на Украине.

Председатель Кинокомитета *нідпис* [А.Аркатов]

Завед[ующий] научн[о]-педагог[ическим] отделом

*ЦДАВО України. – Ф.166. – Оп.1. – Спр.674. – Арк.25- 26. Машинопис. Оригінал*

## **ПОЛОЖЕННЯ ПРО ФІЛІЇ ВСЕУКРАЇНСЬКОГО КІНОКОМІТЕТУ\***

**18 березня 1919 р., м. Харків**

### **ПОЛОЖЕНИЕ**

о филиальных отделениях Всеукраинского кинокомитета

1. Задача филиалов: а) разгрузить деятельность Всеукраинского кинокомитета в отношении административного надзора над кинофотопромышленностью; б) управлять национализированными предприятиями и театрами, находящимися в ведении Всеукраинского кинокомитета; в) непосредственно инструктировать местные подотделы; г) служить живой связью между центром и местными подотделами.

2. Филиальные отделения Всеукраинского кинокомитета являются областными и предположены: в Харькове, Екатеринославе, Ялте, Одессе и Ростове-н[а]-Д[ону].

3. Филиальные отделения учреждают у себя следующие отделы: а) общий; б) учетно-контрольный; в) цензуры и рецензий; г) кино- и фотохроники; д) научный и е) эксплуатационный.

4. Во главе отделения стоит коллегия из председателя и 2-х членов, назначенных председателем Всеукраинского кинокомитета.

5. Дела текущие разрешаются председателем коллегии. Дела, связанные с нормировкой труда, цен и пр[очее], разрешаются коллегией филиала.

6. Права издания обязательных постановлений и распоряжений коллегии филиалов не предоставлено.

7. Коллегии предоставляется право надзора и контроля деятельности местных подотделов (киносекций) и, в случае обнаружения недостатков или злоупотреблений, – входить с отношением в губисполком на предмет устранения их.

8. Филиалы вправе командировать своих представителей в коллегия местного подотдела для постоянного участия в заседаниях с правом решающего голоса.

9. Коллегия филиалов заседает не реже одного раза в неделю. Протоколы заседаний пересылаются в Киев<sup>34</sup>, копии – местным подотделам.

10. Делопроизводство ведется через общую канцелярию филиала. Официальные бумаги выходят за подписями: председателя коллегии, управляющего делами делопроизводителя.

11. Отчеты о деятельности филиала, рапортчики бухгалтерии пересылаются в Киев не реже двух раз в неделю.

---

\* Положення про філії Всеукраїнського кінокомітету було опубліковане в харківській пресі 18 березня 1919 р., тобто в період переїзду кінокомітету до Києва. За таких умов у Харкові навряд чи вистачило б часу на розробку штатного розпису, до якого ввійшли і філії.

12. Прием сотрудников вне утвержденных штатов, равно как изменение ставок оплаты труда, коллегии не разрешается.

13. Увольнение сотрудников – по представлению коллегии через совет служащих.

14. Часы занятий, внутренний распорядок – согласно регламенту для советских учреждений, опубликованному в «Известиях».

15. Филиальное отделение имеет печать: «Всеукраинского кинокомитета Комиссариата народного просвещения (такое-то) отделение».

Народный комиссар просвещения [В.] Затонский

Председатель Всеукраинского кинокомитета А. Аркатов

*Известия Всеукраинского Центрального Исполнительного Комитета Советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов и Харьковского совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов. – X., 1919. – 18 марта [№6]*

**ШТАТНИЙ РОЗПИС ВСЕУКРАЇНСЬКОГО КІНОКОМІТЕТУ  
не раніше 18 березня, м. Київ\***

**ШТАТЫ ВСЕУКРАИНСКОГО КИНОКОМИТЕТА**

**I. УПРАВЛЕНИЕ И СОСТАВ КИНОКОМИТЕТА**

Занимаемая должность	Количество сотрудник[ов]	Оклад жалов[ания]	Содержание в 1 мес.	Содержание в 3 мес.
Председатель комитета	1	2000	2000	6.000
Член руков[одящей] коллегии	2	1500	3000	9.000

**II. ОБЩАЯ КАНЦЕЛЯРИЯ**

Управл[яющий] делами	1	1500	1500	4500
Секретарь коллегии	1	1000	1000	3000
Юрисконсульт	1	1200	1200	3600
Контролер	1	1080	1080	3240
Старший бухгалт[ер]	1	1200	1200	3600
Бухгалтер	1	1000	1000	3000
Пом[ощник] бухгалтера	1	860	860	2580
Делопроизводитель	1	1000	1000	3000
Зав[едующий] хоз[яйственной] част[ью]	1	1080	1080	3240
Пом[ощник] зав[едующего] хоз[яйственной] част[ью]	1	860	860	2580
Кассир-артельщ[ик]	1	1000	1000	3000
Пом[ощник] кассира	1	800	800	2400

Счетовод	1	860	860	2580
Конторщик	2	860	1720	5160
Писцов	8	700	5600	16800
Машинистка 1 р[азряда]	2	750	1500	4500
Машинистка 2 р.	6	650	3900	11700
Регистратор	1	700	700	2100
Курьеры	5	700	3500	10500
Швейцар	1	600	600	1800
Мальчик	2	450	900	2700

### III. УЧЕТНО-КОНТРОЛЬНЫЙ ОТДЕЛ

Завед[ующий] филиалами	1	1500	1500	4500
Завед[ующий] отдел[ом]	1	1200	1200	3600
Пом[ощник] завед[ующего]	1	860	860	2580
Делопроизводит[ель]	1	860	860	2580
Конторщиков	2	860	1720	5160
Конторщ[иков]-машинист[ов]	2	750	1500	4500
Регистратор	2	860	1720	5160
Контролеров	4	700	2800	8400
Писец	1	700	700	2100
Курьер	1	600	600	1800

### IV. ТЕХНИЧЕСКИЙ ОТДЕЛ И МАСТЕРСКИЕ

Завед[ующий] отдел[ом]	1	1500	1500	4500
Помощн[иков] завед[ующего]	2	1080	2160	6480
Делопроизводит[елей]	2	860	1720	5160
Конторщиков	2	750	1500	4500
Артельщиков	5	700	3500	10500
Чертежников	2	1000	2000	6000
Механиков	11	1080	11880	35640
Мастеров	30	900	27000	81000
Слесарей	30	900	27000	81000
Столяров	20	900	18000	54000
Кузнецов	6	900	5400	16200
Артельщики на складе	3	700	2100	6300
Мальчиков	5	450	2250	6750

### V. ПРОИЗВОДСТВО ЛЕНТ

#### 1. Ателье

Зав[едующий] литер[атурной] частью (сценарии)	1	1200	1200	3600
Режиссеров	2	1500	3000	9000
Пом[ощников] режиссеров	2	1200	2400	7200
Первоответств. мес. артистов	6	1500	9000	27000
Операторов	2	1800	3600	10800

Худож[ник]-декорат[ор]	1	1240	1240	3720
Пом[ощник] худ[ожника]- декор[атора]	1	940	940	2820
Фотограф	1	885	885	2655
Бухгалтер	1	1000	1000	3000
Зав[едующий] хоз[яйственной] частью	1	1480	1480	4440
Пом[ощник] зав[едующего] хоз[яйственной] частью	1	800	800	2400
Делопроизводит[ель]	1	860	860	2580
Механиков	2	1080	2160	6480
Пом[ощников] механиков	1	860	860	2580
Реквизитор	1	900	900	2700
Помощник	1	750	750	2250
Драпировщик	1	850	850	2550
Мебельщик	1	800	800	2400
Маляр	1	800	800	2400
Помощн[ик] маляра	1	700	700	2100
Парикмахер	1	900	900	2700
Помощн[ик] парикмах[ера]	1	650	650	1950
Портниха	1	800	800	2400
Горничная	1	650	650	1950
Сторожа	2	650	1300	3900
Столяра	10	800	8000	24000
Раб[очих]-машинистов	1	1000	1000	3000
Дворник	1	650	650	1950
Мальчики	3	450	1350	4050

## 2. Лаборатория

Завед[ующий] лаборат[орией]	1	1200	1200	3600
Лаборантов	2	1080	2160	6480
Копировщики	2	1080	2160	6480
Пом[ощники] лаборантов	2	800	1600	4800
Рабоч[ие] для перфорац[ионных] машин	2	800	1600	4800
Съемщик надписей	1	860	860	2580
Мастеров-сотрудн[иков]	8	860	6880	20640
Старш[ий] монтажн[ик]	1	860	860	2580
Младш[их] монтажн[иков]	6	800	4800	14400
Счетовод	1	860	860	2580
Сторож	1	650	650	1950
Мальчиков	2	450	900	2700

## VI. ЭКСПЛУАТАЦИОННЫЙ ОТДЕЛ

Завед[ующий] продаж	1	1200	1200	3600
Конторщик	1	860	860	2580
Артельщ[ик] – зав[едующий] рекл[амой]	1	860	860	2580



Артельщик-експедит[ор]	2	700	1400	4200
Монтажниця	2	800	1600	4800
Мальчик	1	450	450	1850

## 2. Подотдел проката

Завед[ующий] прокатом	1	1200	1200	3600
Составитель прогр[амм]	1	1080	1080	3240
Бухгалтер	1	1000	1000	3000
Конторщиков	2	860	1720	5160
Машинист 1 р[азряда]	1	750	750	2250
Проверщики лент	6	800	4800	14400
Артельщик склада	1	860	860	2580
Артельщ[ик] – зав[едующий] рекл[амой]	1	860	860	2580
Отправитель картин	3	700	2100	6300
Мальчик	2	450	900	2700

## 3. Подотдел управления театрами

Главноуправл[яющий]	1	1200	1200	3600
Делопроизводит[ель]	2	860	1720	5160
Конторщ[ик]-билетер	1	800	800	2400
Контролеров	2	800	1600	4800
Составитель реклам	1	860	860	2580
Мальчик	1	450	450	1350

## VII. ПЕРЕДВИЖНЫЕ КИНЕМАТОГРАФЫ

Лектор-инструкт[ор]	5	от 25-60 руб. за 1 час лекций		
Лектор воен[ного] отд[ела]	2	от 25-60 руб. за 1 час лекций		
Конторщик	1	860	860	2580
Механиков	5	1080	5400	16200
Помощн[иков] механиков	5	860	4300	12900
Зав[едующий] воен[ным] отд[елом]	1	1200	1200	3600
Механик воен[ного] отд[ела]	2	1080	2160	6480

## VIII. КИНОШКОЛА

Завед[ующий] – руковод[итель] школ[ы]	1	2000	2000	6000
Помощн[ик] зав[едующего] – руковод[ителя]	1	1500	1500	4500
Секретарь	1	1000	1000	3000
Бухгалтер	1	1000	1000	3000
Зав[едующий] хоз[яйственной] частью	1	1200	1200	3600
Делопроизв[одитель] со знан[ием] иностранных языков	1	860	860	2580
Машинистка 1 р[азряда]	2	750	1500	4500

Механик	1	900	900	2700
Инструктор-бухгал[ер]	1	1000	1000	3000
[Инструктор]-режиссер	1	1000	1000	3000
[Инструктор]-артист	1	1000	1000	3000
[Инструктор]-декорат[ор]	1	1000	1000	3000
[Инструктор]-операт[ор]	1	1000	1000	3000
[Инструктор]-лаборант	1	1000	1000	3000
[Инструктор]-музыкант	1	1000	1000	3000
[Инструктор]-техн[ик]-хим[ик]	1	1000	1000	3000
[Инструктор]-литерат[ор]	1	1000	1000	3000
[Инструктор]-скульпт[ор]	1	1000	1000	3000
[Инструктор]-художник	1	1000	1000	3000
[Инструктор]-педаг[ог] по всеобщ[ему] образов[анию]	1	1000	1000	3000
[Инструктор] эксплуат[ационной] части	1	1000	1000	3000
[Инструктор]-механик	1	1000	1000	3000
Швейцар	1	650	650	1950
Прислуги	2	600	1200	3600
Мальчиков	2	450	900	2700
Курьеров	2	700	1400	4200

#### IX. ФОТОГРАФИЧЕСКИЙ ОТДЕЛ

Зав[едующий] отделом	1	1080	1080	3240
Фотограф	5	925	4625	13875
Лаборант	3	1000	3000	9000
Копировщик	4	925	3700	11100
Ретушеров	5	925	4625	13875
Делопроизвод[итель]	1	860	860	2580
Конторщик	1	860	860	2580
Сотрудников	3	800	2400	7200

#### X. НАУЧНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ОТДЕЛ

Лектора	3	от 25-40 руб. за 1 час лекций		
Зав[едующий] отделом	1	1500	1500	4500
Инструкторов	3	1080	3240	9720
Механик[ов]	3	1080	3240	9720
Помощн[иков] механик[ов]	3	860	2580	7740

#### XI. ОТДЕЛ ЦЕНЗУРЫ И РЕЦЕНЗИЙ

Зав[едующий] отделом	1	1080	1080	3240
Помощн[ик] завед[ующего]	1	860	860	2580
Цензор	3	860	2580	7740
Делопроизвод[итель]	1	860	860	2580
Машинистка 2 р[азряда]	[1]	600	600	1800

## ХІІ. ОТДЕЛ КИНОХРОНИКИ

Завед[ующий] отд[елом]	1	1200	1200	3600
Оператор	2	1800	3600	10800
Монтажница	1	860	860	2580
Мотальш[ица]-склейш[ица]	1	800	800	2400

## ХІІІ. ШТАТЫ СЛУЖАЩИХ В КИНОТЕАТРАХ

Управл[яющий] театрами	18	1200	21600	64800
Контролеров	18	800	14400	43200
Кассирш	20	800	16000	48000
Помощн[иков] кассир[ш]	18	650	11700	35100
Механиков	22	1080	23760	71280
Помощн[иков] механик[ов]	18	860	15480	46440
Билетеров	100	600	60000	180000
Пианист[ов] – завед[ующих] худож[ественной] частью	18	1000	18000	54000
Помощн[иков] пианист[ов]	18	750	13500	40500
Конторшиков	18	860	15480	46440
Музыкант[ов] оркестр[ов]	216	600	129600	338800
Сторожей	18	650	11700	35100
Мальчиков	36	450	16200	48600

Считая, что при каждом филиальном отделении по три театра, т.е. Харьков, Екатеринослав, Одесса, Ялта, Ростов, и в центре, Киеве, тоже три театра<sup>35</sup>, а всего восемнадцать театров.

## ХІV. ФИЛИАЛЬНЫЕ ОТДЕЛЕНИЯ

### 1. Харьков

Член руков[одящей] кол[легии] – председатель	1	2000	2000	6000
Член руков[одящей] кол[легии] – управл[яющий] делами	1	1500	1500	4500
Член руков[одящей] кол[легии] – зав[едующий] учет[но]- контр[ольным] отделом	1	1500	1500	4500
Зав[едующий] технич[еским] отд[елом]	1	1500	1500	4500
Зав[едующий] кинотеатр[альным] отд[елом]	1	1200	1200	3600
Зав[едующий] ценз[урным] стол[ом]	1	1080	1080	3240
Цензор	2	860	1720	5160
Опер[атор] кинохрон[ики]	1	1800	1800	5400
Фотограф	1	925	925	2775
Бухгалтер	1	1000	1000	3000
Пом[ощник] бухгалтера	1	860	860	2580
Конторщик	5	860	4300	12900
Делопроизводитель	1	1000	1000	3000

Делопр[оизводитель] проката	1	860	860	2580
Зав[едующий] прок[атом] и прод[вижением]	1	1200	1200	3600
Зав[едующий] хоз[яйственной] частью	1	1080	1080	3240
Контр. театр. ценз. учетн.-контр. стол.	2	800	1600	4800
Машинистки I р[азряда]	2	750		4500
Лектора	2	от 25-40 руб. за 1 час лекций		
Механики	1	1080	1080	3240
Экспедитор	1	700	700	2100
Курьеров	2	700	1400	4200
Мальчики	2	450	900	2700

## 2. Одесса

Член руков[одящей] кол[легии] – [председатель]	1	2000	2000	6000
Член руков[одящей] кол[легии] – управл[яющий] делами	1	1500	1500	4500
Член руков[одящей] кол[легии] – зав[едующий] уч[етно]- контр[ольным] отд[елом]	1	1500	1500	4500
Зав[едующий] технич[еским] отд[елом]	1	1500	1500	4500
Зав[едующий] кинотеатр[альным] отд[елом]	1	1200	1200	3600
Зав[едующий] цензурным стол[ом]	1	1080	1080	3240
Цензора	2	860	1720	5160
Операт[ор] кинохроники	1	1800	1800	5400
Фотограф	1	925	925	2775
Бухгалтер	1	1000	1000	3000
Пом[ощник] бухгалтера	1	860	860	2580
Конторщиков	5	860	4300	12900
Делопроизводитель	1	1000	1000	3000
Делопроизв[одитель] проката	1	860	860	2580
Зав[едующий] прок[атом] и прод[вижением]	1	1200	1200	3600
Зав[едующий] хоз[яйственной] частью	1	1080	1080	3240
Контр. театр. ценз. учетн.-контр. стол.	2	800	1600	4800
Машинистка I р[азряда]	2	750	1500	4500
Лектора	2	от 25-40 руб. за 1 час лекций		
Механик	1	1080	1080	3240
Экспедитор	1	700	700	2100
Курьеры	2	700	1400	4200
Мальчиков	2	450	900	2700

### 3. Екатеринослав

Член руков[одящей] кол[легии] – председатель	1	2000	2000	6000
Член руков[одящей] кол[легии] – управл[яющий] делами	1	1500	1500	4500
Член руков[одящей] кол[легии] – зав[едующий] уч[етно]- контр[ольным] отд[елом]	1	1500	1500	4500
Зав[едующий] технич[еским] отд[елом]	1	1500	1500	4500
Зав[едующий] кинотеатр[альным] [отделом]	1	1200	1200	3600
Зав[едующий] ценз[урным] стол[ом]	1	1080	1080	3240
Цензора	2	860	1720	5160
Операт[ор] кинохроники	1	1800	1800	5400
Фотограф	1	925	925	2775
Бухгалтер	1	1000	1000	3000
Пом[ощник] бухгалтера	1	860	860	2580
Канторшиков	5	860	4300	12900
Делопроизводитель	1	1000	1000	3000
Делопроизв[одитель] прок[ата]	1	860	860	2580
Зав[едующий] прок[атом] и прод[вижением]	1	1200	1200	3600
Зав[едующий] хоз[яйственной] частью	1	1080	1080	3240
Контр. театр. ценз. учетн.-контр. стол.	2	800	1600	4800
Машинистка 1 р[азряда]	2	750	1500	4500
Лектора	2	от 25-40 руб. за 1 час лекций		
Механик	1	1080	1080	3240
Экспедитор	1	700	700	2100
Курьеры	2	700	1400	4200
Мальчиков	2	450	900	2700

### 4. Ростов-н[а]-Д[ону]

Член руков[одящей] кол[легии] – председатель	1	2000	2000	6000
Член руков[одящей] кол[легии] – управл[яющий] делами	1	1500	1500	4500
Член руков[одящей] кол[легии] зав[едующий] уч[етно]- контр[ольным] стол[ом]	1	1500	1500	4500
Зав[едующий] технич[еским] отд[елом]	1	1500	1500	4500
Зав[едующий] кинотеатр[альным] [отделом]	1	1200	1200	3600
Зав[едующий] ценз[урным] стол[ом]	1	1080	1080	3240
Цензора	2	860	1720	5160
Операт[ор] кинохрон[ики]	1	1800	1800	5400
Фотограф	1	925	925	2775

Бухгалтер	1	1000	1000	3000
Пом[ощник] бухгалтера	1	860	860	2580
Конторщиков	5	860	4300	12900
Делопроизводитель	1	1000	1000	3000
Делопроизв[одитель] прок[ата]	1	860	860	2580
Зав[едующий] прокатом	1	1200	1200	3600
Заведующий хоз[яйственной] частью	1	1080	1080	3240
Контр. театр. ценз. учетн.-контр. стол.	2	800	1600	4800
Машинистка 1 р[азряда]	2	750	1500	4500
Лектора	2	от 25-40 руб. за 1 час лекций		
Механик	1	1080	1080	3240
Экспедитор	1	700	700	2100
Курьеров	2	700	1400	4200
Мальчиков	2	450	900	2700

5. Ялта

Член руков[одящей] кол[легии] – председатель	1	2000	2000	6000
Член руков[одящей] кол[легии] – управл[яющий] делами	1	1500	1500	4500
Член руков[одящей] кол[легии] – зав[едующий] уч[етно]-контр[ольным] отд[елом]	1	1500	1500	4500
Зав[едующий] технич[еским] отд[елом]	1	1500	1500	4500
Зав[едующий] кинотеатр[альным] [отделом]	1	1200	1200	3600
Зав[едующий] ценз[урным] стол[ом]	1	1080	1080	3240
Цензора	2	860	1720	5160
Операт[ор] кинохрон[ики]	1	1800	1800	5400
Фотограф	1	925	925	2775
Бухгалтер	1	1000	1000	3000
Пом[ощник] бухгалтера	1	860	860	2580
Конторщиков	5	860	4300	12900
Делопроизвод[итель]	1	1000	1000	3000
Делопроизв[одитель] проката	1	860	860	2580
Зав[едующий] прокатом	1	1200	1200	3600
Зав[едующий] хоз[яйственной] частью	1	1080	1080	3240
Контр.-театр. ценз. уч.-контр. стол.	2	800	1600	4800
Машинистка 1 р[азряда]	2	750	1500	4500
Лектора	2	от 25-40 руб. за 1 час лекций		
Механик	1	1080	1080	3240
Экспедитор	1	700	700	2100
Курьеры	2	700	1400	4200
Мальчиков	2	450	900	2700



ХV. ПОДОТДЕЛЫ ПРИ ПОДОТДЕЛАХ ОТДЕЛА НАРОДНОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ ГУБИСПОЛКОМОВ

(в числе 11)

Председатель Кинокомитета	11	1200	13200	39600
Механик-экспедит[ор]	11	1080	11880	35640
Делопроизводитель	11	860	9460	28380

ИТОГО			900320	2700960
-------	--	--	--------	---------

ЦДАВО України. – Ф.166. – Оп.1. – Спр.674. – Арк.3-15. Машинопис. Незасвідчена копія

ПРОТОКОЛ ОРГАНІЗАЦІЙНОГО ОБСТЕЖЕННЯ  
ВСЕУКРАЇНСЬКОГО КІНОКОМІТЕТУ

17 квітня 1919 р. \*, м. Київ

ПРОТОКОЛ

организационного обслеования Кинокомитета при отделе искусств  
Наркомпроса

Организационно-инструкторским отделом Наркомпроса была выделена особая комиссия в составе гг. Дегтярева и Лукояновой для организационного обслеования Кинокомитета при отделе искусств Наркомпроса, которая приступила к работе 17 апреля 1919 года в 1 час 50 мин.

Обслеование производилось по определенному плану.

Обьяснения давал председатель Кинокомитета г. Аркатов. По его словам, Кинокомитет при отделе искусств Наркомпроса органзован 9 января с.г.<sup>36</sup> Организован он Широкатовым<sup>37</sup> по постановлению Совета искусств. Реорганизации К[омите]та не было ни разу. Персональных изменений также не было. Председателем К[омите]та в настоящее время является тов. Аркатов. Во главе Кинок[омите]та находится коллегия, состоящая из четырех лиц:

Фамилия	С какого времени	Партия	Заним[аемая] должность	Опыт в раб[оте]	Состав на др[угих] долж[ностях]
Аркатов [А.А.]	9/1	Ком-мун[ист]	Пред[се-датель] ко-м[итета]	Работал с 1909 г. за границей в Берлине <нерозб.> снято им до 165 кар[тин]. Кинопедаг[ог], был членом Моск[ов-ского] кинок[омитета]	Нет
Ильин [П.] <sup>38</sup>	15/1	Беспар-тий[ный]	Член к[омите]та	Нет	Пред[се-датель] Театр[аль-ного] к[омите]та

\* Датується за змістом документа.

Магидов [Б.И.] <sup>39</sup>	1/II	Ком- мунист		[Нет]	Был комис- саром труда
Замковой [Л.С.] <sup>40</sup>	2/IV	[Ком- мунист]		Режиссер и актер	

Коллегия комитета собиралась в Харькове 8 раз, в Киеве — ни разу. Разделяется Кинокомитет на 10 отделов:

- 1) Управление делами.
- 2) Отдел связи.
- 3) Учетно-контрольный.
- 4) Технический.
- 5) Цензуры и рецензий.
- 6) Фотографический.
- 8) Литерат[урно]-худож[ественных] произведен[ий].
- 9) Киношкола.
- 10) Эксплоатационный.

Кроме кинематографических подотделов при губернском отделе искусств, Кинокомитетом образованы филиалы — областные, охватывающие несколько губерний.

Связь между отделами и подотделами установлена.

Имеются областные отделы<sup>41</sup> в

Харькове Харьковск. губ.	Екатеринославе Екатериносл. губ.	Киеве (Число губерний еще не определено)
Полтавск. губ. Черниговской --/-- Части Екатерин. Части Крыма	Херсонской губ. (Юзовский район)	

Филиалы руководят работой нескольких губернских отделов, имеют при себе 3, 7 и 10 подотделов, устраивают лекции с кинематографическими картинками, посредством волшебных фонарей в городе и в губерниях.

Из важнейших мероприятий, проведенных Кинок[омите]том в жизнь, можно отметить:

- 1) Издание приказа о том, что в области фотокино переходит в ведение Кинок[омите]та<sup>42</sup>.
- 2) Регистрация кинематографов, рассылка анкет, запрещение перепродажи картин и перевозки их с места на место без ведома Кинокомитета<sup>43</sup>.
- 3) Запрещение демонстрирования картин без контроля Кинокомитета<sup>44</sup>.
- 4) Издание декрета о национализации всех научных картин<sup>45</sup>.
- 5) Связь с Харьковом и Киевской областью (инструктора производили обследование).
- 6) Целый ряд мер по пересмотру всех складов кинематографических картин и аппаратов.
- 7) Организация указанных филиалов и

8) Национализация всех научно-педагогических фильм<sup>46</sup>.

Сеть киноучреждений во всеукраинском масштабе еще не разработана.

В ведении Кинокомитета в Киеве находится один кинематограф, который сделан образцовым и показательным, управление им подлежит учетно-контрольному подотделу.

Связь Кинокомитета с внешкольным отделом Наркомпроса не налажена. Желательно было бы восстановить такую. Кинокомитет работает в области школьного и внешкольного образования, помимо отделов Наркомпроса.

Связь с другими комитетами отдела искусств не налажена. Существо<sup>47</sup> только через Совет искусств и секретариат<sup>48</sup>.

Связь с местами не совсем восстановлена. Инструкторами производились обследования местных отделов.

При Народном комиссариате по военным делам ведется параллельная работа. При нем образовано много соответствующих отделов и Укр[аинский] киноцентр<sup>49</sup>, работа еще не налажена за отсутствием специалистов. Их работа мешает работе Кинокомит[ета] в области художественного надзора и контроля.

Кинок[омите]т, желаю сконцентрировать всю работу у себя, предлагал им включить их работу в военный отдел, но согласия на это не последовало.

Часть кинематографов национализирована и находится в непосредственном ведении местных отделов, остальные [кинематографы] подлежат контролю этих же отделов.

Весь контроль кинематогр[афических] постановок находится в руках Кинокомитета<sup>50</sup>.

Одним из отделов Кинок[омите]та из маленьких видовых картин составляются большие видовые картины, инструктора просматривают их и составляют описания или лекции, которые печатаются и вместе с картинами рассылаются по фронту.

#### ОТДЕЛ СВЯЗИ

Кинокомитет (через отдел связи) в г. Харькове был связан со всей областью и обслуживал 116 ячеек парт[ийцев], рабоч[их] и красноарм[ейцев].

Давали им картины, устраивали лекции. Но не налажена была связь с Военкомом<sup>51</sup>.

#### УЧЕТНО-КОНТРОЛЬНЫЙ ОТДЕЛ

Произведен учет аппаратов, картин, сырья, материалов, помещений, что сделано в центрах, где есть склад картин (Харьк[ов], Киев, Екат[еринослав]) и фотохимических предметов.

Учтены помещения кинематографов во всех городах, кинематографы всех систем. Есть сведения и о всех помещениях военных ячеек. По уездам сведений нет. Контроль билетов отпал с отменой театрального налога. Военком мешает этому делу, производя и со своей стороны учет<sup>52</sup>.

### ОТДЕЛ ТЕХНИЧЕСКИЙ

Технический отдел имеет собственную мастерскую передвижн[ых] кинемат[ографических] аппаратов и всех его частей и лент. Инженеры осматривали все помещения, хотели строить завод по производству аппаратов (в Харькове), но из-за отъезда в Киев не успели. Были сделаны закупки и образован склад частей (в Харькове).

Вопрос о разрешении и открытии мастерской в Киеве задержан за отсутствием помещения.

Технический отдел хотел работать в мастерской при Техническом институте<sup>53</sup>, но Назаров<sup>54</sup>, завед[ующий] высшей школы Наркомпроса, не разрешил.

Из-за Военкома работа по изготовлению передвижных кинематографов приостановлена. Кинокомитет послал две экспедиции в Берлин за покупкой передвижных аппаратов, которые раньше находились в окопах.

### ОТДЕЛ ЦЕНЗУРЫ И РЕЦЕНЗИЙ

Отдел цензуры – рецензий: 1) просматривает все картины, из которых худшие не пропускает, лучшие рекомендует советским кинотеатрам, 2) издаются бюллетени с указанием рекомендованных картин. Зав[едующий] – т. Плахов, под руководством которого работают опытные рецензенты-специалисты (4). Много помог в этом московский опыт и бюллетени местной цензуры. Новых революционных картин нет.

### НАУЧНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ОТДЕЛ

Научно-педагогический отдел разделяется на подотделы:

1) Школьный – систем[атизирует] готовый материал для школы. К научному<sup>55</sup> – прибавляются комедии, сказки из жизни зверей и др., чтобы заинтересовать детей.

2) Лекторский – лектора приводят в порядок картины, группируют их, составляют описания, пишут лекции. Лекции вместе с картинами, печатанные пока на машинках<sup>56</sup>, идут в уезд или в Киеве распространяются.

3) Детский и дошкольный.

4) Иногородний.

5) Диапозитивы там где нет электричества, все аппараты были приспособлены для волшебных фонарей.<sup>57</sup> Было собрано 30000 шт. диапоз[итивов]. Все диапозитивы собираются согласно декрету<sup>58</sup> и отпускаются из склада для соответствующих учреждений во временное пользование. В Харькове есть мастерские, где изготавливаются свои диапозитивы, но в настоящее время только по заказу.

Скоро подобные мастерские будут открыты в Киеве: сейчас идет оборудование.

6) Просмотр и систематизация материалов.

7) Издание и лекции.

## ОТДЕЛ ФОТОГРАФИЧЕСКИЙ

Отдел фотографический подразделяется на подотделы:

- 1) Художественный.
- 2) Фотографический.
- 3) Хроника событий<sup>59</sup>.

У отдела имеется своя фотография, снабжающая своими изданиями все советские учреждения, обслуживающие витрины. Издаются открытки, большие портреты (30000 в месяц), что передается Укрцентрагу<sup>60</sup>. Что не может сделать в работе кинематограф, делает фотография. Киноком[итетом] были взяты на учет все фотографические принадлежности<sup>61</sup>.

## ОТДЕЛ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВ[ЕННЫЙ]

Отдел литературно-художественный подразделяется на подотделы:

- 1) литературный – изготовление и разрешение литер[атурного] матер[иала];
- 2) ателье – производятся съемки;
- 3) лаборатории – распространяются художеств[енные] картины.

В области литерат[уры] заготовлен целый ряд сценариев. Главные: «Зори – Верхарна<sup>62</sup>, «Анатэма» – Андреева<sup>63</sup>, «Карл Маркс и его апостолы», «Овечий источник»<sup>64</sup>, составленный группой спартанцев<sup>65</sup>.

В области агитационной закончена художественная картина<sup>66</sup> и несколько сценариев из жизни Шевченко<sup>67</sup>.

## КИНОШКОЛА

См. приложение<sup>68</sup>.

### Общая канцелярия

В деле производства – централизация, т.е. все бумаги проходят через управление делами, где сосредоточена вся регистрация как входящих, так и исходящих бумаг. Отделы не имеют своей канцелярии и печати. Подпись бумаг [осуществляют]:

- 1) Председатель комитета.
- 2) Управляющий делами ([бумаги] общего характера).

Бумаги по отделам подписываются заведывающими отделов и управляющими делами. Бухгалтерия ведется в общем делопроизводстве. Деньги хранятся в банке, на руках у артельщика – только 100000.

Штаты Киноком[итета] – смотреть приложение<sup>69</sup>. Обследование закончено в 4 ч[аса] 5 мин.

## СОСТАВ РАБОТНИКОВ

Фамилии	С какого времени	Партии	Опыт в работе
Аранович	1/II	Коммунис[т]	Инстр[уктор] стат[истического] бюро в Харькове
Гинзбург [И.Я.]	9/I	Беспартийн[ый]	3 года в конторе Реана в Москве

Худовердянц Р.С.	1/IV	-//-	Инженер
Плахов [Л.А.]	18/III	Сочувствующий	Литер. 1S в Москве. отделе <sup>70</sup>
Бочаров	9/I	-//-	Инстр[уктор] науч[но]- пед[агогического] отд[ела]
Дорн А.Ф. (врем[енно])	18/III	Беспартийный	Стар. фот. кор. Р. ША <sup>71</sup>
Замковой [Л.С.]	2/IV	Коммунист	Режиссер и актер кинотеатра в Америке
Аркатов [А.А.]	9/I	-//-	Работал с 1909 г. за границей в Берлине <нерозб.> снято им до 165 кар[тин]. Кинопедаг[ог]. Был чл[еном] Моск[овского] кинок[омитета]
Бышев [А.П.]	28/III	Беспартийный	14 л[ет] работал в кин[о]деле

Члены комиссии: /Лукоянова/<sup>72</sup>

ЦДАВО України. – Ф.166. – Оп.1. – Спр.675. – Арк.18-20 зв. Машинопис.  
Незасвідчена копія

## ВІДОМІСТЬ ОКЛАДІВ ПРАЦІВНИКІВ ВСЕУКРАЇНСЬКОГО КІНОКОМІТЕТУ

не раніше 5 липня 1919 р. \*, м. Київ

### ВЕДОМОСТЬ ОКЛАДОВ

сотрудников Всеукраинского кинокомитета НАРКОМПРОСА, вы-  
работанных расценочной комиссией, на основании декрета Совнаркома

№ п/п	Фамилия	Должность	Оклад (руб.)	Гр.	Кат.	Примеч.
	Долишнюк М.А. <sup>73</sup>	Председатель	2000			
1	Замковой Л.С.	Зам[еститель] председат[еля]	2000	Вне кат.		С прав[ом] ход[атайства] о повыше- н[ии] согл[асно] п.4 положе- ния
<b>ОБЩАЯ КАНЦЕЛЯРИЯ</b>						
2	Фрейман Б.И.	Управл[яющий] делами	2000	Вне кат.		нет
3	Монко А.С.	Архит[ектор]	2000	Вне кат.		
4	Юделевич А.М.	Зав[едующий] общ[ей] кан- ц[елярией]	1700	Вне кат.		

\* Датується за часом призначення колегією Наркомосу головою Всеукраїнського кінокомітету М.Долишнюка (ЦДАВО України. – Ф.166. – Оп.1. – Спр.787. – Арк.37).



5	Ваховский И.Е.	Пом[ощник] зав[едующего] общ[ей] к[анце- лярией]	1200	I	II	
6	Шевелева	Делопр[оиз водитель] II разр[яда]	1032	II	I	нет
7	Критюк Е.В.	-//-//-//-	1032	II	I	
8	(Вакансия)	Регистрат[ор]	840			нет
9	Щербинская В.К.	Корреспондентка	1032	II	I	
10	Дятлова Т.А.	-//-//-//-	1200	I	II	
11	Кручинина Н.В.	-//-//-//-	1200	I	II	
12	Пуговкина К.П.	-//-//-//-	1032	II	I	
13	Швидковская В.С.	-//-//-//-	1032	II	I	
14	Еренков Д.С.	Кассир	1110	I	III	
15	Хейфиц З.К.	Пом[ощник] управ[ляющего] и секр. коллег[ии]	1700	Вне кат.		
16	Сатановский	Агент для отв[етственных] поручений	1032			нет
17	Новицкий В.К.	Черт[ежник] и декор[атор]	1500	Вне кат.		
<b>УЧЕТНО-КОНТРОЛЬНЫЙ ОТДЕЛ</b>						
18	Гинзбург И.Я.	Зав[едующий] отд[елом]	2000	Вне кат.		
19	Довгалевский Д.Л.	Пом[ощник] и замест[итель]	1700			
20	Покровский В.В.	Инструкт[ор]	1500	Спец.		
21	Слущкий Я.Я.	-//-//-//-	1500	Спец.		нет
22	Ронин Д.М.	Делопр[оизв[одитель] II разр[яда]	1032	II	I	нет
23	(Вакансия)	Инструктора				нет
24	Подольская	Делопр[оизв[одитель] II р.	1032	II	I	
<b>ОТДЕЛ КИНОХРОНИКИ</b>						
25	Прусс Б.И.	Зав[едующий] отд[елом]	1700	Вне кат.		
26	Сиомак С.Н.	Оператор	1500	Професс.		
<b>НАУЧНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ОТДЕЛ</b>						
27	Слонимская- Венгерова Ф.А.	Завед[ующая] отд[елом]	2000	Вне кат.		
28	Цейтлин А.К.	Пом[ощник] [и] зам[еститель] зав[едующей]	1500	-//-//-//-		нет

29	Вязьмитин Н.И.	Инструктор	1500	Спец.		
30	Карпов	-//-//-//-	1500	Спец.		
31	Бокий	-//-//-//-	1500	-//-//-//-		
<b>ЭКСПЛОАТАЦИОННЫЙ ОТДЕЛ</b>						
32	Бишов А.П.	Зав[едующий] отд[елом]	2500	Вне кат.		С обяз. ход. о повы- ш[ении] до 3000 р[ублей] согл[асно] .4. пол[ожения].
33	Райгородецкий [А.П.]	Зав[едующий] отд[елом] прок[ата]	2000	-//-//-//-		
34	Реммер Г.В.	Зав[едующий] отд[елом] прок[ата]	2000	-//-//-//-		
35	Гершой И.П.	Зав[едующий] техн[ическим] отд[елом]	1700	-//-//-//-		нет
36	Хазин С.Ф.	Кор[респондент] – делопроизв[одитель]	1200	I	II	
37	Кельбедина А.Д.	Корреспондент	1032	I	II	нет
38	Гуляева О.Ф.	Конс[ультант] по монт[ажу]	1110	I	II	
39	Вишневецкий С.В.	Экспедит[ор]	840	Профес.		
40	Шевченко Г.А.	Курьер	700	-//-//-//-		
41	Кучеров Е.Я.	Механик	1140	-//-//-//-		
42	Попереко Г.А.	-//-//-//-	1140	-//-//-//-		
<b>ХОЗЯЙСТВЕННЫЙ ОТДЕЛ</b>						
43	Персиц О.З.	Зав[едующий] отд[елом]	2000	Вне кат.		
44	Гордон Л.А.	Зав[едующий] складом	1500	-//-//-//-		
45	Мазин В.К.	Агент для отв[етственных] поручений	1032	II	I	
46	Дизик А.Н.	-//-2//-//-	1032	II	I	
47	Майстер З.Ф.	-//-//-//-	1032	II	I	
48	Динер А.	Статист. (пом. I кат.)	1200	I	II	
<b>ТЕАТРАЛЬНЫЙ ОТДЕЛ</b>						
49	Юников М.А.	Завед[ующий] отд[елом]	2000	Вне кат.		
50	Хавчин С.И.	Пом[ощник] и зам[еститель] зав[едующего]	1500	-//-//-//-		

51	Геккер Ю.А.	Делопр[оизв[одитель] II р[азряда]	1032	II	I	нет
52	Давидович И.К.	Контролер	1032	II	I	
<b>ФОТООТДЕЛ</b>						
53	Крыницкий В.Т.	Зав[едующий] отд[елом]	2000	Вне кат.		
54	Перлин В.А.	Фотограф	1200	Профес.		нет
55	Поляков В.И.	-//-//-//-	1200	-//-//-//-		
<b>ОТДЕЛ ЦЕНЗУРЫ И РЕЦЕНЗИЙ</b>						
56	Плахов Л.А.	Зав[едующий] отделом	2000	Вне кат.		
57	Данич Д.А.	Пом[ощник] и зам[еститель] зав[едующего]	1700	-//-//-//-		
58	Могилевич М.А.	Ценз[ор]- инстр[уктор]	1110	I	III	
59	Неверин С.А.	-//-//-//-	1110	I	III	
<b>БУХГАЛТЕРИЯ</b>						
60	Немцевич К.В.	Глав[ный] бухгалтер	2000	Вне кат.		
61	Сиобко И.Н.	Бухгалтер	1700	-//-//-//-		
62	Канель Н.Г.	Счетовод	1032	II	I	
63	Щербатюк И.Т.	-//-//-//-	1032	II	I	нет
64	(Вакансия)	Пом[ощник] бухгал[тера] – счетовод	1032			нет
64	Белкинд М.Ш.					
<b>ОТДЕЛ ПРОИЗВОДСТВА</b>						
65	Трухан Э.К.	Зам[еститель] зав[едующего]	1700	Вне кат.		
66	Анин Н.И.	Сценар[ист]- ред[актор]	2000	Спец.		
67	Гуревич С.С.	Корресп[ондент]- делопр[оизводитель]	1200	I	II	
<b>КУРЬЕРЫ</b>						
68	Господарчик И.И.		700			
69	Козановский А.К.		700			нет
70	Скорина К.И.		700			
71	Ковальский Л.Я.		700			
72	Янишевский И.Ф.		700			нет
73	Туровский Ф.А.		700			

74	Секора Д.		700			
75	Камарницкая А.	Прислуга				

С подлинным верно: секретарь коллегии *підпис*  
Заведующий канцелярией *підпис*

ЦДАВО України. – Ф.166. – Оп.1. – Спр.674. – Арк.57-58. Машинопис. За-  
свідчена копія

<sup>1</sup> Корнієнко І.С. Українське радянське кіномистецтво (1917–1929): Нариси / І. С. Корнієнко. – К.: Вид-во АН УРСР, 1959. – 144 с.; *Його ж.* Півстоліття українського радянського кіно. Сторінки історії / Іван Корнієнко. – К.: Мистецтво, 1970. – 228 с.

<sup>2</sup> Журов Г. Первые шаги советского киноискусства на Украине / Г.Журов // Вопросы киноискусства. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – Вып.7. – С.187-209.

<sup>3</sup> Шимон О. О. Сторінки з історії кіно на Україні / О.Шимон. – К.: Мистецтво, 1964. – 152 с.; *Його ж.* Страницы биографии украинского кино А.Шимон. – К.: Мистецтво, 1974. – 152 с.; *Його ж.* Из истории украинского советского кино / А.А.Шимон // Из истории кино. Материалы и документы. – М.: Изд-во АН СССР, 1961. – Вып.4. – С.28–55.

<sup>4</sup> Островский Г.Л. Одесса, море, кино: Путеводитель / Г.Островский. – Одесса: Маяк, 1989. – 184 с.

<sup>5</sup> Історія українського радянського кіно: В 3-х томах. – Т. 1. 1917–1930. – К.: Наукова думка, 1986. – 248 с.

<sup>6</sup> Миславский В.Н. Кино в Украине (1896–1921). Факты. Фильмы. Имена / Владимир Миславский. – Харьков: Торгсинг, 2005. – 576 с.

<sup>7</sup> Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 / Пер. з франц. / Любомир Госейко. – К.: КІНО-КОЛО, 2005. – 464 с.

<sup>8</sup> Ткаченко В. Документи ЦДАВО України з історії становлення українського кінематографа / Вікторія Ткаченко // Архіви України. – К., 2006. – № 1/6. – С. 165–169.

<sup>9</sup> Історія Української РСР: У 8-ми тт. – Т. 1. Велика Жовтнева соціалістична революція і громадянська війна на Україні (1917–1920). – К.: Наукова думка, 1977. – С. 559.

<sup>10</sup> Історія українського радянського кіно: В 3-х томах. – Т.1. 1917–1930. – К.: Наукова думка, 1986. – С. 24.

<sup>11</sup> Вишневский В. Факты и даты из истории отечественной кинематографии (март 1917 – декабрь 1920) / В.Вишневский // Из истории кино. Материалы и документы. – М.: Изд-во АН СРСР, 1958. – Вып. 1. – С. 38–81.

<sup>12</sup> ЦДАВО України. – Ф.166. – Оп.1. – Спр.675. – Арк.18.

<sup>13</sup> ЦДАВО України. – Ф.166. – Оп.1. – Спр.675. – Арк.18.

<sup>14</sup> Аркатов (Могилянский) Александр Аркадійович (1889–1961) – кінорежисер, сценарист, організатор кіновиробництва. До революції зняв близько 30 фільмів (У документах, що публікуються, наводяться дані, що він зняв до 165 фільмів. Це не відповідає дійсності. Скоріш за все, джерелом цієї інформації був сам О.Аркатов). Брав участь у створенні перших радянських фільмів: «Павуки і мухи» (1919, актор), «Перше травня», (1920, авт. сцен., реж.), «Оповідання про сімох повішених» (1920, авт. сцен.) та ін. У 1919 р. – голова Всеукраїнського кінокомітету; на цій посаді заарештований «за посадовий злочин». На початку 1920-х рр. емігрував.

<sup>15</sup> Затонський Володимир Петрович (1888–1938) – радянський державний і партійний діяч. 1912 р. закінчив фізико-математичний факультет Київського ун-ту св. Володи-

мира. В 1917 – член крайового комітету РСДРП (б), як представник від більшовиків входив до складу Малої Ради і Крайового Комітету для охорони революції в Україні. В грудні 1917 підтримав агресію Росії проти Української Народної Республіки, ввійшов як народний секретар освіти до складу Народного Секретаріату. З березня 1918 – голова більшовицького ЦВК в Україні. В 1919–1920 – член реввійськрад різних більшовицьких армій. В 1922–1923 і 1933–1938 – нарком освіти УСРР. В 1925–1927 – секретар ЦК КП(б)У, в 1927–1933 – голова ЦКК КП(б)У. Обіймав керівні посади в інших більшовицьких державних і партійних органах в Україні. Розстріляний.

<sup>16</sup> Перше засідання Всеукраїнської ради мистецтв (Ради мистецтв) при Всеукраїнському відділі мистецтв Наркомосу УСРР відбулося 22 січня 1919 р. Ця дата і вважається днем її створення. На цьому засіданні її головою обрано завідувача Всеукраїнського відділу мистецтв О.К.Гастева. За задумом, Рада мистецтв мала стати «вищим органом, що спрямовує художнє життя краю» (ЦДАВО України. – Ф 166. – Оп. 1. – Спр. 616. – Арк.10).

<sup>17</sup> Мається на увазі Перша світова війна 1914–1918 рр.

<sup>18</sup> Тобто в радянській Росії.

<sup>19</sup> Архівна справа містить кілька варіантів положення про Кінокомітет: перший – арк.16-18, другий – арк.19-20, третій – арк.21-22; це незасвідчені копії. Пропонований, четвертий, варіант (арк.23-24) з відповідними правками підписаний головою Кінокомітету О.Аркатовим, тож може вважатися оригіналом. Відмінності між документами полягають у підпорядкуванні Кінокомітету (в інших варіантах він перебуває у віданні Всеукраїнського відділу мистецтв Наркомосу, а то й просто Наркомосу), різній кількості відділів (з'являються додаткові структурні підрозділи: філії та підвідділи), механізмах призначення голови тощо.

<sup>20</sup> «Киношкола» вписано від руки.

<sup>21</sup> Тобто продуктів фото- та кінопромисловості.

<sup>22</sup> Крім «Української Республіки» в означений період вживалися й інші назви: «Україна – Республіка Рад робітничих, солдатських і селянських депутатів», «Українська Робітничо-Селянська Республіка», «Українська Радянська Республіка», «Радянська Україна», а також «Українська Народна Республіка» (остання назва «запозичена» в Української Народної Республіки, проголошеної 7 (20) листопада 1917 р. III Універсалом Центральної Ради, мала на меті ввести в оману українців та схилити їх на бік більшовиків). Декретом Робітничо-Селянського Уряду України від 14.01.1919 р. встановлено остаточну назву «Українська Соціалістична Радянська Республіка» (УСРР).

<sup>23</sup> Можливо, йдеться про комітети робітничого контролю, що створювалися більшовиками головним чином на великих промислових підприємствах. У кінематографії згадані комітети через нечисельність працівників кінопідприємств поширення не набули.

<sup>24</sup> Тобто кінотеатрами.

<sup>25</sup> Так у тексті.

<sup>26</sup> Абзац вписаний від руки.

<sup>27</sup> Вписано від руки. Спочатку було: «указом наркома просвещения». Що й відповідало дійсності: голову Кінокомітету призначав нарком освіти.

<sup>28</sup> Подається в правленому вигляді. Спочатку цей пункт звучав так: «б. Руководящая коллегия из трех [лиц], в том числе и председатель, избирается Всеукраинским советом искусств и утверждается заведывающим отделом искусств».

<sup>29</sup> На практиці не існувало поділу на керівну та велику колегії.

<sup>30</sup> Було: «Дела текущие разрешаются председателем Кинокомитета». Далі ви-

креслене речення: «Дела, требующие издания новых постановлений и мероприятий, разрешаются руководящей коллегией Кинокомитета и доводятся до сведения Совета искусств». Далі за текстом.

<sup>31</sup> Літературний комітет входив до Всеукраїнської ради мистецтв. Далі п.12 викреслений: «Бухгалтерия, делопроизводство и касса Кинокомитета всегда открыты для обозрения как для государственного контроля, так и для заведывающего отделом искусств».

<sup>32</sup> Заголовок документа вписано від руки.

<sup>33</sup> На виконання декрету Ради Народних Комісарів УСРР про електротеатри від 25 лютого 1919 р. Всеукраїнський кінокомітет видав власну постанову (див. : «Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов», 2 березня 1919 р.).

<sup>34</sup> З Харкова до Києва Всеукраїнський кінокомітет переїхав у середині березня 1919 р., тож уся документація мала спрямовуватися до Києва. За 1919 р. в архіві виявлено протоколи засідань лише Харківського обласного відділення Всеукраїнського кінокомітету.

<sup>35</sup> Норма по три кінотеатри в названих містах з'явилася не випадково. За зразок, можливо, було взято м. Харків, у якому за постановою Раднаркому УСРР націоналізовано кінотеатри «Ампір», «Модерн», «Мішель», що були перейменовані на радянський штиб: відповідно імені Карла Лібкнехта, імені Рози Люксембург та III Інтернаціоналу.

<sup>36</sup> Існує також версія, що Кінокомітет Наркомосу був створений ще 1 січня 1919 р. Така інформація знайдена на одному з чорновиків архіву відділу кіномистецтва й телебачення ІМФЕ ім. М.Т.Рильського НАН України. Можливо, вона належить Г.Журову.

<sup>37</sup> Даних про Широкова розшукати поки що не вдалося.

<sup>38</sup> За іншими архівними документами П.Ільїн був затверджений членом Кінокомітету (тобто членом колегії) 27 січня 1919 р. Ради мистецтв при Всеукраїнському відділі мистецтв Наркомосу (ЦДАВО України. – Ф.166. – Оп.1. – Спр.616. – Арк.13 зв.). П. Ільїн також очолював Всеукраїнський театральний комітет.

<sup>39</sup> Магідов Борис Йосипович (1884–1972) – радянський державний діяч; в 1918 – нарком праці Донецько-Криворізької Радянської Республіки, згодом – нарком праці УСРР. В 1922–1924 – секретар Полтавського губкому КП(б)У. Згідно з іншими архівними документами Магідов був затверджений членом Кінокомітету (тобто членом колегії) 30 січня 1919 р. Ради мистецтв при Всеукраїнському відділі мистецтв Наркомосу (ЦДАВО України. – Ф.166. – Оп.1. – Спр.616. – Арк.15).

<sup>40</sup> Замковий Лев Семенович (1887 – після липня 1961-го) – організатор кінотовиробництва, кінорежисер. У 1919 р. – член колегії та заступник голови Всеукраїнського кінокомітету. Зняв ф-ми: «Той, що прозрів» (1919, роль комісара), «Розлом» (1929), «Багато шуму з нічого» (1956).

<sup>41</sup> Дані подаються за текстом.

<sup>42</sup> Ймовірно, йдеться про постанову Тимчасового Робітничо-Селянського Уряду УСРР від 15 січня 1919 р. про передачу театрів і кінематографів до відділу освіти (опубл. : «Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов» 18 січня 1919 р.). Докл. див. : Росляк Р. «Винні у невиконанні цієї постанови підлягають суду військово-революційного трибуналу» (Документи та матеріали з історії взаємин радянської влади та кінематографа в 1918–1919 рр.) / Роман Росляк // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого. – К., 2011. – Вип.8. – С.136–160.

<sup>43</sup> З означеної проблематики Кінокомітет видав кілька постанов: про реєстрацію кінопідприємств («Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов» від 18 січня 1919 р.), «Про облік кінематографічних картин, плівки, апаратів, частин до них, фотографічних апаратів і приладдя, фотопродуктів і вугілля для ламп» («Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов» від 24 січня 1919 р.), «Про облік кінематографічної і фотографічної промисловості» («Вісті Виконавчого комітету Київської ради робітничих депутатів» від 28 березня 1919 р.) та ін. Докл. див. : Росляк Р. Указ. праця.

<sup>44</sup> Ідеться про постанову Кінокомітету про цензуру фільмів, опубліковану 24 січня 1919 р. в «Известиях Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов». Докл. див. : Росляк Р. Указ. праця.

<sup>45</sup> Ідеться про декрет Ради Народних Комісарів УСРР про електротeatри («Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов» від 25 лютого 1919 р.). Докл. див. : Росляк Р. Указ. праця.

<sup>46</sup> Ідеться, вочевидь, про постанову Всеукраїнського кінокомітету про передачу в його розпорядження фільмів і діапозитивів науково-просвітницького характеру («Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов» від 2 березня 1919 р.), видану на виконання декрету Ради Народних Комісарів УСРР від 25 лютого 1919 р. про електротeatри. Докл. див. : Росляк Р. Указ. праця.

<sup>47</sup> Вочевидь, «существует».

<sup>48</sup> Ймовірно, мається на увазі секретаріат Народного комісаріату освіти.

<sup>49</sup> Ідеться про військовий кіноцентр Наркомвосну, організований у березні 1919 р. Його виробничою базою стало націоналізоване ательє «Художній екран», перейменоване на кіновидавництво «Червона зірка». Також до кіноцентру перешли деякі кінотеатри.

<sup>50</sup> Інформація не відповідає дійсності. Скоріш, навпаки. За спогадами російського кінодіяча й історика кіно Г.Болтянського, «з 36 агітаційних художніх фільмів, випущених в Україні, 24 були поставлені військовими організаціями, решта 12 – Всеукраїнським кінокомітетом Наркомосу в Києві в 1919 р. і Одеським кінокомітетом в 1920–1921 рр.» (Болтянский Г. Великая октябрьская социалистическая революция и рождение советского киноискусства // Из истории кино. Материалы и документы. – М. : Изд-во АН СССР, 1959. – Вып.2. – С.97). За даними ж українського кінознавця О.Шимона, в 1919 р. кіносекція Наркомвосну України та кіновидавництво «Червона зірка» зняли 10 фільмів, в той час, коли Всеукраїнський кінокомітет – лише 4 (Шимон А. Из истории украинского советского кино // Из истории кино. Материалы и документы. – М. : Изд-во АН СССР, 1961. – Вып.4. – С.49). Попри розходження в кількості фільмів, ці дані свідчать, що кінокомітет не те що не володів монополією кінозйомок агітфільмів, а й поступався військовому відомству.

<sup>51</sup> Тобто військовим комісаром. Власне з Народним комісаріатом з військових справ або ж його регіональними формуваннями.

<sup>52</sup> На відміну від радянської Росії, де кінематографом опікувалися цивільні структури, в Україні існувало як мінімум два центри, що претендували на «десяту музу»: Всеукраїнський кінокомітет і Народний комісаріат з військових справ. Відтак конфліктні ситуації з Наркомвійськсправ (який не особливо зважав на Всеукраїнський кінокомітет, намагаючись здійснювати власну політику в галузі кіно) траплялися не так уже й рідко.



Відомий факт, коли кіносекція Народного комісаріату з військових справ затримала партію кінофільмів і розпочала самостійно демонструвати їх у Києві. Зроблено це було попри той факт, що на київських екранах ці стрічки вже демонстрував Всеукраїнський кінокомітет (ЦДАВО України. – Ф166. – Оп.1. – Спр.675. – Арк.9 зв.).

<sup>53</sup> Скоріш за все, йдеться про Київський політехнічний інститут, нині – Національний технічний університет України «КПІ».

<sup>54</sup> Назаров І. М. – навчався в Харківському ун-ті (астрономія); в 1919 керував реформою вищої школи в УСРР.

<sup>55</sup> Маються на увазі наукові фільми.

<sup>56</sup> Мається на увазі, що на машинках друкуються лекції.

<sup>57</sup> Так у тексті.

<sup>58</sup> Декрету Ради Народних Комісарів УСРР про електротеатри від 25.02.1919 р.

<sup>59</sup> Так у тексті. Можливо, «Хроника событий».

<sup>60</sup> Укрцентрарг – Українське центральне агенство з постачання і розповсюдження творів друку. Державний орган розповсюдження книжкової продукції, що виходила в Україні та Росії

<sup>61</sup> Ідеться про постанову Всеукраїнського кінокомітету про реєстрацію фотоапаратури та приладдя («Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов» від 9 лютого 1919 р.).

<sup>62</sup> Верхарн Еміль (1855–1916) – бельгійський письменник, писав французькою мовою. Його драматургія та поезія були популярними в Росії й в Україні в кінці XIX та в перші десятиліття XX ст.

<sup>63</sup> Андрєєв Леонід Миколайович (1871–1919) – російський письменник, драматург. Родоначалник російського експресіонізму.

<sup>64</sup> Ідеться про твір іспанського драматурга Лопе Феліса де Веги Карпіо (1562–1635).

<sup>65</sup> Можливо, йдеться про ініціативну групу. Загалом зауважимо, що жоден із згаданих проєктів не був реалізований.

<sup>66</sup> Можливо, йдеться про ф-м «Залаяний буржуй» («Радянські ліки») – авт. сцен. Л. Нікулін, Я. Ядов, реж. М. Вернер.

<sup>67</sup> У згаданий період жоден з названих сценаріїв не був поставлений.

<sup>68</sup> Додаток в архівній справі відсутній. Статут цього навчального закладу опубл. : Росляк Р. «Народного комісаріату освіти Державна школа кінематографічного мистецтва» / Роман Росляк // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого. – К., 2010. – Вип.7. – С.182–195.

<sup>69</sup> Можливо, йдеться про таблицю, що подається нижче. Однак прізвища з цієї таблиці – це завідувачі відділів. Водночас дивує, що сюди не потрапив, наприклад, М.Кольцов, який ще 12 квітня 1919 р. проходив у довідці Всеукраїнського кінокомітету як заввідділом кінохроніки (ЦДАВО України. – Ф.166. – Оп.1. – Спр.676. – Арк.27).

<sup>70</sup> Так у тексті.

<sup>71</sup> Так у тексті.

<sup>72</sup> Прізвище другого члена комісії, Дегтярьова, в протоколі відсутнє.

<sup>73</sup> Вписаний від руки. Докладних відомостей про нього поки що не знайдено.

## **ПЕРСОНАЛІЇ**

*(До 75-річчя від дня народження  
видатного режисера, оператора та сценариста  
Юрія Ілєнка)*



## ФІЛОСОФСЬКІ МОТИВИ В ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ ІЛЛЕНКА

*У статті йдеться про філософське осмислення дійсності в авторському кіно 1970-х Ю. Ілленка, що стало потужним підґрунтям для творчих шукань митця в галузі кінематографічного змісту і форм. Розглядаючи кінокартини різних періодів, авторка аналізує особливий експресивний стиль митця, тематику, композиційну структуру та засоби кіновирозності.*

**Ключові слова:** світогляд, латентний зміст, рондо-композиція, зображально-виражальні засоби, система символів.

*В статье речь идет о философском осмыслении действительности в авторском кино 1970-х Ю. Ильенко, которое стало мощной базой для творческих исканий художника в отрасли кинематографического содержания и форм. Рассматривая кинокартины разных периодов, автор анализирует особенный экспрессивный стиль художника, тематику, композиционную структуру и средства киновыразительности.*

**Ключевые слова:** мировоззрение, латентное содержание, рондо-композиция, изобразительно-выразительные средства, система символов.

*The article is about the philosophical comprehension of reality in Y. Ilenko author's cinema of 70th, that became powerful ground for the creative searches of artist in industry of cinematographic maintenance and forms. Examining the films of different periods an author analyses the special expressive style of artist, subject, composition structure and facilities of cinema expressiveness.*

**Key-words:** world view, latent maintenance, rondo-composition, graphicly expressive facilities, system of characters.

Через усю історію мистецтва поставала і постає проблема наочного зображення найвищої сфери існування людини – сфери духовного. Далеко не кожному художникові вдається створити видимий образ людської душі, рухомі зміни в душевному світі людини, що досягаються візуально. За свідченням ряду фахівців Юрій Ілленко у своїх найкращих творах досягнув значного успіху у зображенні саме сфери духу.

Багаторічний доробок майстра свідчить про постійні шукання митцем кінематографічної форми, мови у зображенні духовного світу людини.

Оригінальні принципи побудови кінотвору й засоби кіно виразності справді знайшли у фільмах митця безпосереднє втілення, сприяли виникненню кінотворів, котрі поступово об'єдналися у значне явище – авторський кінематограф Ю. Ілленка, що вирізнявся цілісною і стійкою сукупністю світоглядних смислових і стильових ознак.

Юрій Ілленко належав до тієї когорти митців, чие творче життя – це карколомні злети і різкі падіння, неймовірні зигзаги і несподівані повороти, а кожна стрічка, як правило, опинялася на перехресті різко протилежних думок. Хоч уже давно помічено, що в талановитому творі найактивніше живуть суперечності часу.

У своєму творчому зростанні Ю. Г. Ілленко пройшов надзвичайно складний і тернистий шлях, але він винайшов, вистраждав, виборов і утвердив свій неповторний кінематограф.

Отож творчість майстра – яскравий приклад сучасного авторського кіно. Фільми ж Ю. Ілленка вирізняються здатністю їх автора конструювати й перетворювати життєвий матеріал пізнання у відповідності з власним світоглядом і розумінням закономірностей об'єктивної дійсності, зображуючи її як процес; вмінням режисера втілювати у творах свої філософські концепції, створюючи з елементів реального ландшафту образ одвічної мудрості життя. А крім того, спроможністю митця синтезувати і узагальнювати власний досвід у галузі активного пошуку оригінальних форм всебічного охоплення й відтворення реальності засобами кіно.

Аналіз тематичного, структурно-композиційного, драматургічного, художньо-образного, зображально-виражального складу кінокартин Юрія Ілленка дає підстави стверджувати про наявність особливого стилю у кінематографії митця. А стиль у творчості режисера склався в результаті органічного злиття кінематографічного і поетичного обдарування майстра з глибиною філософського мислення, узагальнення й диктував свої власні закони як мистецькому творові, так і особистості митця. Така залежність виражалася вже не як суб'єктивний темперамент, а як засіб вияву й усвідомлення певного аспекту дійсності, що вказувала на вибір визначених тем, об'єктів відображення. А об'єктом мистецького досліду в Юрія Ілленка була абсолютна, навіть дещо абстрактна людина, її свідомість і самосвідомість, найвища сфера її існування – сфера духовного. До сфери ж духу режисер відносив моральний ідеал людини, її відданість правді, красі, добру, свободі, справедливості, а також те, чим живе людина, її погляд на саму себе зсередини, на свої думки і почуття, її усвідомлення власної неповторності і водночас приналежності до людства, його історії, культури.

У сфері духу Ілленко бачив відбиток самої дійсності, ось чому в його фільмах ідеї духу, що несуть у собі основні життєві цінності й ідеали – честь, віра, добро, – протистоять силам зла, насильства, забуття, інтелектуального мороку.

Ці важливі проблеми буття й становлять пропущений крізь свідомість митця основний і латентний (зашифрований, потаємний) зміст його творів. А тому, звісно, вибір теми, узагальнення чи висновки, зроблені митцем у художній тканині того чи іншого твору, не могли відбуватися без певних філософських принципів, хоч сформувані їх зміг би далеко не кожний творець.

Пошуки художника в галузі будь-якого стилю і його мови не можуть не включати різноманітних мистецьких експериментальних досліджень змісту і форми (як внутрішньої драматургічно-композиційної, так і зовнішньої зображально-виражальної). Питання іншого порядку: наскільки необхідними і корисними постають ці експерименти в творчості того чи іншого митця. При цьому не забудемо нагадати, що форма завжди виступає специфічним передчуттям, обіцянкою, можливістю, гарантією і, зрештою, неминучістю тієї єдності, що і є метою творчості. А саме – єдністю особистості творця і змісту відображуваного ним явища.

Отож іще в 1960-х роках режисер експериментальним шляхом винайшов прийнятну для своєї творчості новелістично-мозаїчну композиційну структуру фільмів. Суть її полягає в постійному проведенні крізь увесь сюжет повторюваної теми, котра мігрує й іноді має характер твердження. Майстер не намагався давати готових відповідей на питання, котрі ставив у своїх фільмах, тим самим відтворюючи вічну круговерть життя у вигляді постійного руху образів. Тобто митець прагнув відвести глядача від споглядальності реального в сферу думки, вибудовуючи при цьому свої твори за законами контрапункту. А це давало змогу одночасно звучати кільком самостійним темам, які перепліталися й знову розходилися, але в результаті утворювали єдину цілісну структуру. В основу ж цієї структури був покладений принцип дисонансової драматургії. У Ілленка – це боротьба життя і смерті, любові й зради, добра і зла.

Крім того, в непросту конструкцію внутрішньої форми своїх картин режисер закладав ознаки асоціативної драматургії, що базувалася на його власних уявленнях про існування світу реального та ірреального і втілювалася в кінематографічну тканину у вигляді «варіанта мислення» (пластична або звукова передача сцен, епізодів, що виникають в уяві героїв). А тому в творах Ю. Ілленка завжди відчувається наявність двох планів – першого, реального, незашифрованого, й другого, можливо, найважливішого для режисера, такого, що дає глядачеві можливість зазирнути в сферу духовного, сферу ідей.

Безперервно конструюючи найрізноманітніші варіанти можливих відношень буття, майстер демонстрував тенденцію власної творчості до порушення звичної системи умовності. Експериментуючи в галузі жанру, режисер прагнув поєднати притчові мотиви з широким філософським узагальненням, реальне з

ірреальним і тим самим давав змогу виявити притаманну йому синтетичність мислення. Хоч внутрішня форма кінострічок майстра була не завжди бездоганна. Адже в її художній тканині часом відбивалась єдність протидіючих тенденцій (жанрової, індивідуально-стильової), що вимагала від твору певного типу умовності, однак досягалася режисером не в усіх роботах. І все ж, в ім'я найголовнішого – мистецького самовираження – Юрій Ілленко свідомо порушував усталені стереотипи кіноформи й представляв таку драматургічну структуру твору, що була суб'єктивною формою інтерпретації об'єктивного змісту. Адже саме у суб'єктивності творчої особистості виявляється різноманітність емоційно-оціночного сприйняття і образного втілення дійсності.

Що ж до постійних експериментів майстра, то, за словами Л. Толстого, «можливості впливати на оточення митець досягає лише за умови невтомного творчого пошуку. Митець, котрий все відшукав, все знає і повчає, – бездіяльний»<sup>1</sup>.

Розкриваючи духовну сутність свого творчого «Я» в специфічному поетико-філософському відтворенні дійсності, Юрій Ілленко вдавався до активної руйнації традиційних уявлень про зовнішню – зображально-виражальну форму, створюючи оригінальну складну, а все ж доступну розумінню кіномову, з допомогою якої й досягав потужного мистецького впливу. Можливо, одна з основних ознак таланту й полягає в тому, що він (талант) уособлює дух традиції, що народжується й ворогує з тією традицією, яка поступово відживає.

Підпорядковуючи власну творчість «беззаперечній істині», згідно з котрою висока ідея має бути виражена в досконалій мистецькій формі, Ю. Ілленко винаходить і десятиліттями випробовує універсальну систему символів, алегорій, метафор, існування якої обумовлене особливостями стилю митця. Слід зазначити, що символізм для режисера був своєрідною формою пізнання й відтворення світу, а крім того – вищим досвідом, запозиченим у дійсності (але при цьому звільненим від раціональної схеми, таким, що сприймався інтуїтивно).

Звернення митця до символіки органічно впливало з основних принципів його асоціативної драматургії, відповідно до чого виникала необхідність поєднання в екранному образі двох начал: духовного і чуттєвого, ідеального і матеріального, реального й ірреального. Гнучка структура Ілленкової символіки завжди передбачала широкий діапазон тлумачень, котрі поставали у своїй упорядкованості, відкритості, що якнайкраще слугувало режисерові у розкритті тем, які постійно порушувалися ним (про Добро і Зло, Правду і Кривду, Життя і Смерть). У такій символіці виявлялися особливості нових значень, що виступали як пошуки митцем і його героями істини, як система, як творчий досвід. До того ж символ у Ілленка завжди відображав не стільки самі події, скільки найбільш характерний для них соціально-психологічний момент. Символ у Ілленка – завершене цілісне утворення, джерело смислової глибини, багатомірності, що розкривається поступово, рівень за рівнем. Образні ж компонен-

ти авторської пластичної драматургії режисер вмістив у особливий сюжетний простір, що, як і кіночас, ніколи не був стиснений жорсткими кінематографічними рамками, сприймався як неподільний, цілісний.

У своїх фільмах режисер представляв простір як виразний зображальний елемент. Його форми обирались майстром довільно. Вони ніколи не залишалися сталими, а постійно змінювались, ніби перетікаючи одна в одну. Звертаючись до конкретних прикладів, ми знаходимо яскраве підтвердження тому. В «Криниці для спраглих» Ю. Ілленко вмістить простір у розміри невеличкої труни, котру лаштуватиме собі дід Левко, а потім неймовірно розгорне в польоті реактивного літака. Стрімкі потоки Черемоша розділять навпіл світ: на злиднений і заможний, а розбите на чотири стулки вікно Дзвонаревої хати перетвориться на ще один просторовий рубіж і подвоїть попередній розподіл в «Білому птахові з чорною ознакою».

Фахово володіючи кінокамерою, Ю. Ілленко постійно прагнув до вдосконалення віртуозної майстерності кінооператора. При цьому новаторський пошук різноманітних технічних засобів і прийомів зйомки ніколи не набував у митця присмаку самоцілі, хоч посідав одне з провідних місць у його кіноекспериментах. Важко не помітити, яку важливу роль покликаний був відігравати в творах майстра ракурс. Ілленко намагався вибудувати кожен рух кіноапарата як складне сполучення невидимої ліричної присутності автора і присутності візуальної пластичності. Використовуючи цілу гаму нижніх і верхніх виведених під найрізноманітнішим кутом зору ракурсів, демонструючи широкий діапазон оптичних загадок, збагачуючи лексикон найдивовижніших рухових реакцій, митець освоював ту часово-просторову зону, в якій створював бажаний світ своїх картин. Прагнучи знайти «золоту» компромісну середину між невтомним мистецьким пошуком і власним технічним винаходом, майстер своєю творчістю утверджував видовищність кінематографа як його органічну якість.

Серед складових зовнішньої зображально-виразальної форми слід назвати колір кінозображення, що виступає одним з основних засобів вияву ставлення митця до відображуваної дійсності, входить у твір як драматургічний, драматичний фактор і перетворюється на важливий атрибут відтворюваної предметної реальності. Крім того, несучи в собі логіку режисерської концепції певної проблеми, колір має глибоку семантичну місткість, внутрішню багатозначність, що, як правило, веде за собою потаємний (латентний) зміст твору, а тому, природно, набуває символічного емоційного характеру.

У серії перетворюваності Ілленкових барв відбувається одночасний рух цілого ряду сюжетних ліній, кожна з яких має свій власний композиційний хід. Структуру ж фільмів майстра визначає мозаїчний характер, що постає у вигляді проєкцій яскравих рельєфних тем на увесь простір твору. Специфічна ж тематика картин режисера, що обумовлює принцип дисонансової драматургії, вимагає відповідних засобів виразності. А тому на кінематографічній палітрі



Ю. Ілленка можуть вільно співіснувати зелений і червоний, блакитний і оранжевий, жовтий і фіолетовий, чорний і білий кольори. До того ж глибокі знання законів мистецької творчості й фахове володіння засобами живопису давало змогу майстрові творчо використовувати значення кольорів з класичних мистецьких зразків, але при цьому невтомно тлумачити будь-які барви і відтінки.

Так, типовим для Ілленкової зображальності є поєднання у кадрі світлих і темних тонів певних кольорів, що має у творах режисера характер полівалентного змісту або ж набуває значення полярності. Гостро дисонантні елементи кольору, що виростають з контрасту самого життєвого матеріалу, діалектики тем, ніби «струшують», «стимулюють» рух, динаміку дії, створюють нові інтонаційні мотиви, надають експресії стилеві митця.

Пошуки Ілленком нової зображальності значною мірою поширювалось і на звукове рішення його фільмів. Звук у творчості митця завжди виступав як якісна величина, як засіб психологічного впливу на глядача, як частина естетичного мислення. Звукопис у режисера (буде це голос пісків чи клекіт гірської річки, пориви вітру чи ревище літака, скрегіт воріт чи шелест трави, іржання коней чи стогін людини) завжди являє собою світ зримих форм. Аудіофрази художник часом складав не з тонів, звичних для слухового сприйняття, а з найрізноманітніших «ірреальних» звуків: дивних музичних дисонансів, специфічних шумів, сферичних впливів, вібрацій, чудернацького гулу.

Слід відзначити цікаві знахідки майстра в галузі екранної тиші. Саме тієї «тиші простору, ліричної тиші, тиші спокою і мислення, тиші глибоких внутрішніх переживань», про котру свого часу говорив О. Довженко<sup>2</sup>.

Збагачуючи кіномову новими виразними засобами, Ю. Ілленко іноді усував вербальне як смисловий компонент. Мовчання у фільмах митця стало одним з основних і провідних виразників авторського змісту, його сутністю й водночас його зображальністю. Через мовчання митець розкривав головне в людських долях – момент істини, що здобувалась героями в моральних і фізичних випробуваннях.

Аналіз фільмів окремих періодів кінематографа режисера, кожний з яких був сповнений творчим пошуком (що зовсім не виключало мистецьких поразок, прорахунків, невдач у певні проміжки кінобіографії митця), дає змогу говорити про стійкість філософських принципів і уподобань митця, а також змістового тематичного матеріалу, композиційно-драматургічної побудови фільмів. Розглядаючи кінематограф Ю. Ілленка як досить унікальне художнє явище, можемо стверджувати, що експерименти і дослідження митця не мали штучного формалістичного характеру, а становили природний закономірний процес розвитку його творчості.

Найбільш послідовний прибічник авторського й поетичного кіно, Ю. Ілленко довів своєю творчістю, експериментами-знахідками право на існування цього напрямку, необмежені можливості його подальшого розвитку у вигляді кінема-

тографічного видовища образів, звуків, барв, де поезія виникає як невід'ємна приналежність життя, де зрівнюються і протиставляються реальність та ірреальність, а простір і час виявляються еластичними, де кожне слово кіномови стає могутнім і дієвим засобом у вираженні множинності світу.

«Творчість, – скаже герой одного з численних нереалізованих кіносценаріїв Юрія Ілленка, – є непокора. Творчість – те саме, що свобода, котра потребує відречення від творчого натхнення. Поко́ра парадоксальна, як і все на світі, вона може принести в жертву саму досконалість. Творчість є визволення себе від нестерпного страху за себе, за свою долю. Творче натхнення – шлях до перемоги над страхом»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений / Л. Н. Толстой. – М. : Художественная литература, 1978. – Т. 14. – С. 61.

<sup>2</sup> Довженко О. П. Твори : В 5-ти т. / О. П. Довженко. – К. : Дніпро, 1964. – Т. 2. – С. 95.

<sup>3</sup> Ілленко Ю. Г. Парадигма кіно / Ю. Г. Ілленко. – К. : Абрис, 1999. – С. 125.

## АНТИІМПЕРСЬКА СПРЯМОВАНІСТЬ ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ ІЛЛЕНКА

*У статті авторський фільм Юрія Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу» розглянуто як художньо-концептуальне висловлювання видатного митця з приводу колоніальної політики російського імператора Петра I щодо України і протистояння йому українського державця гетьмана Івана Мазепи. Фільм інтерпретується в контексті монархічної теми в радянському і сучасному російському кіно та політизованої реакції російської критики на твір українського режисера.*

**Ключові слова:** *схема російської історії, Юрій Ілленко, російська імперія, еволюція, виклик колонізаторам, кіноскандал.*

*В статье авторский фильм Юрия Ильенко «Молитва за гетмана Мазепу» рассмотрен как художественно-концептуальное высказывание выдающегося художника по поводу колониальной политики российского императора Петра I и его отношения к Украине, а также противостояние ему украинского государственного деятеля гетмана Ивана Мазепы. Фильм интерпретируется в контексте монархической темы в советском и современном российском кино и политизированной реакции российской критики на произведение украинского режиссера.*

**Ключевые слова:** *схема российской истории, Юрий Ильенко, российская империя, эволюция, вызов колонизаторам, киноскандал.*

*Yuri Ilyenko's author film «The Prayer for Hetman Mazepa» is being considered in the article as an artistic-concept word of an outstanding artist pertaining the colonial policy of the Russian emperor. Peter the First, in his attitude to Ukraine and the opposition of the Ukrainian statesman Ivan Mazepa to the emperor's policy. The film is being interpreted in the context of the monarch theme in the Soviet and modern Russian cinema and politisized reaction of the Russian critics at the work of art of the Ukrainian film director.*

**Key-words:** *Russian history scheme; Yuri Ilyenko; Russian Empire; Evolution; Cinema scandal; Challenge to the colonizers.*

Американський історик Едвард Кінан у 2003 році в передмові до українського видання своєї праці про Російську імперію зазначав: «...переглянути й переосмислити схему російської історії ще в XIX столітті намагався М. Грушевський, а проте вона й досі залишається панівною не тільки в Росії, а й далеко за її межами»<sup>1</sup>. В XIX столітті, не лише Грушевський, котрий жив в Австро-Угорщині, а й Тарас Шевченко – підданий Російської імперії – своїми творами руйнував згадану схему, згадаймо його оцінку російського царя Петра I в поемі «Сон»: «Це той Перший, що розпинав нашу Україну...». У XX столітті, в часи імперії радянської, вільне висловлювання з цього приводу стало взагалі неможливим, адже новітні засоби комунікації і формування свідомості мас були в руках влади з її вміло розбудованою цензурною мережею, що не допускала в художніх творах нічого викривального на адресу ні російського, ні тим більше радянського імперіалізму. І все ж антиімперські виступи траплялися. Серед тих, кому вдалося це зробити в наймасовішому з мистецтв – кінорежисер Юрій Іллєнко. Він був інакодумець у масштабах радянської імперії при тому, що здобув освіту в одному з найпрестижніших вузів СРСР і знімав, як і всі режисери тої країни, за державні гроші. А найбільш масштабно позиція митця проявилася в його останньому фільмі «Молитва за гетьмана Мазепу». Характерно, що саме того року, коли Е. Кінан писав свою передмову до згаданої книжки, публіку «Берлінале» вразив цей незвичайний фільм, де кінематографічною мовою викрито загарбницьку суть імператора Петра I.

### **Рахунок Російській імперії та імператорам**

Серед українських кінематографістів, принаймні тих, хто в ігровому кіно розповідав про українську історію (Ігор Савченко, Іван Кавалерідзе, Леонід Осика, Григорій Кохан, Микола Машенко), Юрій Іллєнко був єдиним, хто розглядав Україну в історичній ретроспективі як колонію, а народ її як поневолений, який прагнули асимілювати, зробити з українців росіян, а непокірних оголошували ворогами і злочинцями – долі ув'язнених геніїв від Тараса Шевченка до Василя Стуса про це яскраво засвідчують.

Фільм Юрія Іллєнка «Молитва за гетьмана Мазепу» перший в українському кіно, де рішуче й безкомпромісно пред'явлено рахунок російській імперії та її імператорові. Фільм також виявив, наскільки живучим є імперське мислення і наскільки нетерпимі сучасні росіяни (за незначними винятками<sup>2</sup>) до спроб колись пригноблених народів правдиво висвітлити власну історію в кіно.

Звісно, українські кінематографісти до початку 1990-х не могли нічого схожого зняти, адже за радянських часів цензура ніколи б їм такого не дозволила. Олександр Довженко ще в 1928 році, в час українізації, глибоко усвідомлюючи брак історичних знань про Україну, ставить фільм «Звенигора», де охоплює великі часові масштаби, подає, як він висловлювався, «синтез тисячоліття».

Українську історію він показав крізь призму легенди про скаרב, не претендуючи на історичну вірогідність, завдяки чому вона ніби іронічно віддаляється, стає невловимою.

З настанням творчої свободи історію з позицій національно свідомих українців показати знову-таки не вдалося: автоматично включилася цензура фінансова, позбавивши кінематографістів висловлюватись не тільки на історичні, а й узагалі на будь-які теми. Та й, якщо бути відвертим, більшість кінематографістів, які працювали в Україні, історичною долею України не цікавились. З настанням Незалежності, коли з'явилися умови для об'єктивного дослідження й осмислення трагічного шляху народу, серед них небагато знайшлося готових показати на екрані, не з імперських, а з українських позицій власну історію (тут багато зробили документалісти, але якщо говорити про кіно ігрове, то, крім «Богдана Зіновія Хмельницького», поставленого Миколою Машенком, та фільмів Олесея Янчука про Україну ХХ століття – «Нескорений», «Залізна сотня», «Владика Андрей», – нічого вартого уваги більше й не було). Характерно, що українських героїв козацької доби наші глядачі могли бачити в зарубіжних фільмах – Богдана Хмельницького у «Вогнем і мечем» Єжи Гофмана (Польща, 1999), Тараса Бульбу в однойменному фільмі Володимира Бортка (Росія, 2009), щоправда, в тому фільмі подвиги українських запорожців, геніально змальовані Гоголем, подавалися чомусь як історія російська.

### **Російські імператори в радянському кіно: радикальна еволюція**

На початку свого існування більшовицька влада царських осіб не толерувала – більше того, невдовзі після більшовицького перевороту вчинила жорсткий акт – було розстріляно царську родину, людей, які перебували під арештом і нічим не загрожували новій владі. В радянських шкільних підручниках з історії СРСР у тлумаченні цього факту згадувалося про якусь міфічну загрозу для влади. Та поглянемо на цю криваву розправу ширше, з точки зору передісторії: вбивство останнього з російських імператорів було інерцією дій революціонерів-народовольців, терористів, які прагнули повалити самодержавство і які готували прихід до влади більшовиків. На їхньому рахунку було чимало жертв, включно з самим імператором (вбивство Олександра II 1 березня 1881 року, замах на Олександра III в 1907 р.). Марксистська теорія класової боротьби надихала полум'яних революціонерів вести неоголошену війну і полювати за «класовими ворогами». Врешті, їхня наполегливість й послідовний тероризм забезпечили «диктатуру пролетаріату», і влада більшовиків перетворила ідею комунізму з «привида», що «бродив Європою», на реальність. Продовжуючи розпалювати класову ненависть, вчорашні терористи розуміли здобуту свободу однозначно: хто не з нами, той проти нас. Для звинувачення у нелояльності

до нової влади вистачало непролетарського походження. Репресивна машина, запущена ще в 1870-х роках, безвідмовно діяла аж до 1953 р., знаходячи все нових і нових ворогів. Однак, хоч як це парадоксально, після перших 20 років радянської влади, російські самодержці перестали належати до ворогів пролетаріату, більше того почали переходити в ранг героїв, прикладів для наслідування. Офіційне ставлення до самодержців змінюється в середині 1930-х, коли сталінський тоталітаризм набув стабільності.

Переконатись у цьому можна, переглянувши фільми тоталітарних часів. За допомогою кіно влада з пієтетом прославляє Петра Першого, а згодом – Івана Грозного. Характерно, що той самий кінорежисер, який винахідливо й талановито уславив повстання проти царського режиму в стрічках «Панцерник «Потьомкін» та «Жовтень», з не меншим ентузіазмом зображав імперську могутність Московії та її кровожерного володаря. Щоправда, пальма першості в уславленні царів належала іншому кінорежисерові – Володимирі Петрову, постановникові фільму «Петро I» (1937–1939). Петро I, за офіційним визначенням, був великим реформатором, який «прорубав вікно в Європу». Але водночас, знищивши українську автономію, затиснувши в колонізаторські лещата нажахану меншиковською різнею в Батурині Гетьманщину, почав перекроювати державний устрій Малоросії на російський лад. Якщо вірити фільмові «Петро I», той цар багато доброго зробив для Росії, але чим обернулася його діяльність для України, там не згадано. Фільм високо оцінила влада й офіційна критика: за його монументальність, за «низку історичних портретів», «багатоманітність людських характерів; а виконання М. К. Симоновим ролі Петра I вважалося одним з найбільших акторських досягнень у радянському кіно 1930-х років<sup>3</sup>.

Прикладом впливу політичної ситуації в країні на образ героя далекої епохи є «Іван Грозний» Сергія Ейзенштейна, поставлений в роки Другої світової війни. Постановник не приховував, що йдеться про історичну аналогію і апологію – саме тому постать кривавого владаря, який бореться за силу країни, було ідеалізовано. Як пише Єжи Теплиць, «цар був героєм з казки, шляхетним і незламним, якому опиралися злі сили. І тому як герой, так і фільм у цілому здобули визнання критики і влади. 1946 року за першу частину «Івана Грозного» Ейзенштейнові присудили Сталінську премію»<sup>4</sup>. Інша доля спіткала другу серію, де геніальний режисер розкрив деструктивну і злочинну суть абсолютної влади. Фільм опинився на полиці.

### Російські імператори в сучасному російському кіно

Інформативно-пізнавальна, морально-дидактична та розважальна – такими функціями наділив кіно сучасний російський дослідник Дмитро Караваєв. Про те, що морально-дидактична в сучасному російському кіно вийшла на

перший план, свідчать фільми історичного жанру. Культ монархів російської імперії досить швидко почав домінувати: історичне минуле постає у світлі «великих діянь» з найвищим ступенем уславлення «їх величностей». Звичайно, відбулося це не відразу: скажімо, наприкінці 1990-х Гліб Панфілов поставив «Вінценосне сімейство», де показав членів імператорської родини Романових, які стали жертвами вже згаданого більшовицького терору. Режисер ретельно відтворив на екрані, як більшовики знищили царську родину, включно з дітьми, й наголос був не тільки на жертвах, а й на образах катів.

2003 року відомий і досвідчений режисер Віталій Мельников зняв на «Ленфільмі» за власним сценарієм історико-психологічну драму «Бідний, бідний Павло» про не дуже гучного російського імператора як жертву дворцового перевороту, не даючи оцінок персонажів фільму. Тут є доба і переконливі у своїх вчинках люди. І є підтекст, в якому прочитуються серйозні роздуми над суттю як окремої людини, так і країни загалом, складний діалектичний підхід до постагі імператора як чудовиська і жертви в одній особі. У фільмі події кінця XVIII ст. постають як момент в історії Росії, коли її доля висіла на волоссі, коли міг запанувати повний хаос. Безумний монарх, чия влада абсолютна, міг досить швидко завдати своїй країні непоправної шкоди – її симптоми, як-от спорудження «денно і нічно» царського палацу або випущені з в'язниць люди – показано другим планом. Наголосивши на зраді наближеної до імператора особи – графа Паліна (психологічно напружений дуєт Віктора Сухорукова – Павла і Олега Янковського – Паліна над усякі похвали), постановник виходить за межі локальної історії, змушує задуматися над тим, що ж це за країна така, де навіть найблагороднішу справу не можна зробити цивілізовано, не проливши крові, в тому числі крові монарха, особи недоторканної. Режисер далекий від замилювання своїм героєм, але вміло його олюднює, показує його драму як людини, включивши родинні перипетії, тим самим роблячи фільм насамперед про людину, а потім – про царя. У фільмі – великий знак питання. Чи можна виправдати вчинок Паліна, як його кваліфікувати: як злочин чи благо?

Зовсім інакший імператор, зіграний Микитою Михалковим у його власному фільмі «Сибірський циркульник», – це «батюшка і повелитель», ідеальна, точніше сиропна істота, яку боготворить кожен житель країни. Цим образом відомий режисер і актор працював на культ російського самодержавства, наголошував, що цар самим фактом свого існування викликає побожне до себе ставлення, – всі персонажі виявляють фанатичну любов до імператора.

Наприкінці 2000-х виходять фільми, які не просто славлять самодержців, а й стверджують те, як погано для народу, коли в династійній послідовності стається збій. Тоді і смута, і хаос, і взагалі життя немає. Саме таку концепцію з неймовірним постановочним розмахом стверджував Володимир Хотиненко у фільмі «1612».



Крок за кроком у російському кіно виробляється кліше зображення царів, що відповідає ідеологічним настановам «сильної» влади і цю владу в такий «ретроспективний» спосіб уславляючи. Тож російський режисер Володимир Бортко, як само собою зрозуміле, наголошує у творі Миколи Гоголя патетичне звернення головного героя до козаків-побратимів: «Прийде руський цар...». До речі, ця промова з'явилась у другій редакції повісті. Богдан Ступка в ролі Тараса Бульби урочисто промовляє ці слова і до сучасних глядачів, висловлюючи «пророцтво» сучасної російської ідеології, якій ближче імперське мислення, а не свобода й демократія. До речі, з'явилась інформація, що В. Бортко почав роботу над фільмом «Петро І».

Схоже, кінематографісти змагаються, хто краще оспіває імперію та її самодержців.

### Російські імператори в кіно українському

Україна не була імперією. Їй дісталася трагічна доля колонії, причому колонізатор був не десь за морем, а поруч. Болюче Шевченкове «Отаке-то, Зіновію, Олексієв друже! Ти все оддав приятелям, А їм і байдуже. Кажуть, бачиш, що все то те Таки й було наше...».<sup>5</sup>

Російських імператорів в українському кіно знайдемо небагато. Олександр Довженко мріяв зняти комедію «Цар» і 1945 року навіть зафіксував кілька коротких епізодів на папері. Але цей начерк так і залишився нездійсненим задумом.

Автор не вказує, про якого царя йдеться, хоча не важко здогадатися, що про когось з останніх з династії Романових. Начерк Довженка скоріше нагадує казку або анекдот, – однак таке знижене трактування найвищої особи не могло вже на той час імпонувати владі (саме тоді завершувалась екранна версія життя Івана Грозного).

У фіналі монументальної епопеї «Богдан Хмельницький» Ігоря Савченка, знятої 1941 р. на Київській кіностудії, московського царя Олексія показано відповідно до жанру – величним і царственным. У глядача не повинно виникнути сумніву, що сенсом життя українського полководця, сенсом національно-визвольної війни загалом було возз'єднання з Росією, а тому російський цар тут є благодійником.

Фільми, які піднімають історичну тему, мають велике суспільне значення. Але в радянському кіно історичні фільми обслуговували панівну ідеологію. Місія історії полягала не так у пізнанні минулого, як у підтвердженні тези, що всі зусилля людей, які з давніх-давен жили на теренах СРСР, були спрямовані на те, щоб наблизити щасливе теперішнє життя «під мудрим керівництвом партії». А той, хто таких зусиль не докладав, був або недалекоглядним, або ж ворогом.

Фільм «Богдан Хмельницький» Ігоря Савченка (жив у Москві, де поставив чимало фільмів, але найжджав в Україну і там переносив на екран події української історії) можна розцінювати і як патріотичний – таку точку зору пропонує дослідник того періоду Сергій Єскельчик: «Поява цього твору була для свого часу прогресивною подією, оскільки фільм (після «Олександра Невського» С. Ейзенштейна) виборював право України на власну історію. «Богдан Хмельницький» вийшов на екрани у квітні 1941 р. і став головною подією українського культурного життя. З початком радянсько-німецької війни у червні 1941 р. фільм теж був «мобілізований» як важливе пропагандистське кіно. Його показували військам безпосередньо перед відправленням на фронт. <...> Цікаво, що рецензії на фільм не наголошували союз із Москвою, який був результатом тих подій. Критики і, мабуть, публіка взагалі розуміли «Богдана Хмельницького» передусім як фільм про «героїчну боротьбу українського народу проти польської шляхти». <...> Мільйони українців безліч разів переглянули цей довоєнний радянський блокбастер»<sup>6</sup>.

Епізодично постаті російських імператорів іноді з'являються в українському кіно – так Миколу II у фільмі Тимофія Левчука «Родина Коцюбинських» (1968) зіграв Борислав Брондуков, проте постать ця суто ілюстративна.

Цілком протилежним за настроєм і ставленням до монаршої особи є фрагмент з фільму Бориса Івченка «Пропала грамота» (1973, кіностудія ім. О. Довженка). Козаки Василь (Іван Миколайчук) та Андрій (Федір Стригун) верхи на конях скачуть уздовж розкішного фасаду в Петергофі й гукають у вікно: «Цариця вдома?» і почувши відповідь «Никак нет!», перепитують біля іншого: «Чи є цариця в хаті?». Так, неначе вони в своєму рідному селі, а не біля царських пишнот. Це нагадує Довженкового царя, який дригав ніжками, тікаючи від солдата. Не дуже поштивие ставлення до «її величності» опонує Гоголеві, який такого поводження з російськими царськими особами собі не дозволяв. Саме через цей епізод фільм було заборонено на 12 років.

### **Юрій Ілленко: імперські портрети в жанрі гротеску**

На початку 1970-х Лукіно Вісконті, відповідаючи на докучливі закиди журналістів, чому він не знімає фільми про сучасність, відповів: «...Мені не можна дорікнути в тому, що я від усіх турбот знаходжу собі притулок в минулому – і амінь! В кінцевому підсумку календар не такий уже й важливий. Важливі теми, ідеї... Для чого потрібне минуле? Щоб пояснити те, що завжди. Адже з кожного мого оповідання, з кожного фільму випливає, що історія повторюється, що її уроки зберігають свою силу»<sup>7</sup>.

Юрій Ілленко також відкидає лінійність часу. Він однаковою мірою цікавився й українською сучасністю й українською історією, бо це нерозривне ціле.

Після заборони 1966 року його режисерського дебюту («Криниця для спраг-

лих») – алегорії про виснаження й обезлюднення сучасного села – він змушений був знайти щось прийнятне для влади. Зрештою, відповіді на ключові питання: чому такою безрадісною є українська сучасність? чому села перетворюються на пустелі, а діти не знають, де могила їхньої матері, забувають домівку, в якій вони народилися? звідки ця втрата пам'яті? чому молоді люди легко відмовляються від своєї землі (культури, мови), чому її не люблять і не шанують? – потрібно було шукати в минулому.

Юрій Барабаш, порівнюючи світогляд і творчість Миколи Гоголя і Тараса Шевченка, звертає увагу на те, що обидва «письменники, котрі входять до різних національних літератур, мають близькі риси світобачення, світовідчуття, особистісного та художнього менталітету, спільний етнокультурний ґрунт, спільну національну природу естетики і поетики»<sup>8</sup>.

Кінорежисера, кіносценариста і кінооператора Юрія Ілленка можна поставити в цей ряд, адже він також став виразником долі України, тільки вже в ХХ столітті. Його можна порівняти одночасно і з Гоголем, і з Шевченком. Як і Гоголь, він, народившись в Україні, сформувався і здобув перше визнання в імперській столиці – тоді це була Москва. Як і Шевченко, був особистістю непокірною, вільнолюбною і, сформувавшись як переконаний національний митець, звернувся до болючих, значною мірою «незручних», не до кінця осмислених і пережитих сучасниками сторінок історії свого народу, через століття відгукнувшись на заклик Тараса Григоровича: «Подивіться лишень добре, Прочитайте знову Тую славу. Та читайте Од слова до слова, Не минайте ані титли, ніже тії коми, Все розберіть...».

Отже, в 1960-х, коли в Україні ще тривала «хрущовська відлига», з'явилася можливість звернутися до української минувшини: у планах кіностудії ім. О. Довженка була повна екранізація «Вечорів на хуторі біля Диканьки» і цей проект у влади не викликав заперечень. Гоголь – успішний письменник, котрий, перш ніж стати класиком російської літератури, досяг успіху саме мало-російськими оповіданнями. А це – безневинні казки. Фільм «Вечори на хуторі біля Диканьки» Олександра Роу (1961, Росія) за оповіданням «Ніч на Різдво» підтверджував тезу: веселе, розважальне видовище також потрібне радянському глядачеві.

Молодий Юрій Ілленко бере коротенький твір Гоголя. Але йому не йшлося про екранні казки. Безневинний твір в його руках перетворювався на вибухонебезпечну для устоїв картину. Так було з «Криницею для спраглих» Драча, так сталося і з фільмом 1968 р. «Вечір на Івана Купала». Відхід від тексту Гоголя був зумовлений логікою Ілленкового бачення не тільки літературного твору, до якого він ставився з пієтетом, а й до того, що уявлялося за ним, – до української людини й української історії. Бідний парубок Петро Безрідний не може жити без коханої, а Корж не віддасть доньку за нього. Через оцю безвихідь Петро і піддається спокусі Басаврюка, чинить злочин і одержує золото. Тільки щастя,

куплене такою ціною, не справдилося – за скоєний гріх Петро розплачується втратою пам'яті, божевіллям, врешті загибеллю. Це стало трагедією і Пидорки. Вихід за межі Гоголя відбувається у фільмі природно, сам собою – завдяки візуальній фантазії режисера й за допомогою талановитого й винахідливого оператора Вадима Ілленка. Екранне чаклування розкрилося у «Вечорі» з вражаючою силою. Невичерпна фантазія захоплює і веде за собою. Нещасна овдовіла Пидорка йде на прощу, і шлях її нагадує історичну долю України. Ось по Україні подорожує в кареті російська імператриця Катерина II з Потьомкіним, чиє ім'я увічнілося в назві «потьомкінські села», тобто несправжні, фіктивні. А якщо благополуччя українців є фікцією, то й імператриця, яка, за Шевченком, «доконала вдову-сиротину», заслуговує на відповідне ставлення. Виклик колонізаторам – саме так варто розцінювати епізод з Катериною II. Епізод короткий, але вривається в пам'ять. Вельможна персона тут – карлиця в розкішному вбранні на руках у Потьомкіна. Схожа на ляльку і говорить, немов механічна лялька, ще й з відчутним акцентом: «Почему мой народ не танцует гопака?». Цей епізод – один із яскравих проявів національної самосвідомості українських шістдесятників. Такий концептуальний хід на пониження «її величності» тоді був сміливим, адже, як ми пам'ятаємо, ще в 1930-х роках імператорів почали уславляти, а в 1960-х їхній імідж аж ніяк не потьмянів.

2002 року Юрій Ілленко звертається до образу Петра I, який став одним з головних персонажів складно-постановочного фільму «Молитва за гетьмана Мазепу».

Норман Дейвіс пише: «Петро був моральним страховиськом. Його участь протягом усього життя в гульні соборів блазнів та штукарів ще можна зрозуміти як вияв ексцентричного несмаку. Проте його любов до страшних, садистських тортур (жертвою яких став наш Батурин. – *Прим. ред.*) не можна вважати за безневинну примху навіть за тогочасними нормами. А ще його зневага до безмірних людських страждань, що завжди супроводила чимало його проєктів, як-от будівництво Санкт-Петербурга. Північна війна – 20-річний конфлікт Петра, який дивився завидючими очима на шведські володіння на Балтійському узбережжі й молодого Карла XII, короля Швеції. Карл заволодів ініціативою на континенті. Але 27 червня 1709 року під Полтавою він зазнав нищівної поразки і втік, шукаючи притулку, до турецьких володінь. Спроба козаків за гетьмана Мазепи здобути свободу під час шведської навали скінчилася нічим, а самого гетьмана російська церква, що слухняно виконувала веління Петра, піддала анафемі. У XVIII столітті було скасоване козацтво, Україну названо Малоросією, а всі сліди її окремих традицій затерті. Щедра українська земля стала об'єктом інтенсивної русифікації й колонізації»<sup>9</sup>.

Юрій Ілленко сам написав сценарій цього фільму. Почав він його писати ще за радянських часів, але тоді навіть вимовляти ім'я гетьмана Мазепи було моветоном, не те що знімати про нього кіно. Та й тепер, на десятому році укра-

їнської Незалежності він чудово розумів, якої небезпечної теми торкається, адже зазіхав не тільки на забронзовілий образ Петра I, а й на імперську політику Росії взагалі. А тому прагнув бути почутим: «Треба вчинити найбільший в Європі кіноскандал. Щоб луна покотилася земною кулею. Втягнути в скандал максимальну кількість людей. <...> Коли почнуть ламатися списи в дискусіях про фільм, Мазепу, історію, Україну – почне вимальовуватися обличчя істини. Україна почне тяжкий процес самоусвідомлення»<sup>10</sup>.

Але вийшло інакше. Скандал виник, спричинений різко негативною реакцією на фільм російських критиків. Під їхній вплив потрапила й частина українських критиків, які були на тодішньому (2002 рік) Берлінському міжнародному кінофестивалі, де фільм Ілленка показували в престижній програмі. Дехто з них навіть радикально змінив свою думку про фільм. Російські оглядачі звинуватили автора в «тяжкому» гріху – «політнекоректності». Тож Ілленко опинився в становищі зображеного ним гетьмана Івана Мазепи. Тодішня українська влада перелякалася «міжнародного» скандалу, не захотіла через кінематографічний жест заради відновлення історичної справедливості, наражатися на неприємності з російською владою, яка не толерувала фільмові Ілленка, про що свідчила заява тодішнього міністра культури Росії М. Швидкого про вимогу заборонити його показ у Росії. Якщо б фільм викликав дискусії, як сподівався Ілленко, – то одна справа. Однак йому кинули звинувачення. Лише кілька інтелегентних людей високо оцінили твір Юрія Ілленка, серед них Кіра Муратова, Вадим Скуратівський, Олександр Аскольдов, Семен Новопрудський. Все інше, що писали про «Молитву» критики, можна назвати шаленством нетерпимості. Відгомін такого ставлення можна знайти й у пізніших теоретичних опусах. Зокрема, згаданий російський дослідник Дмитро Караваєв, захоплюючись російськими фільмами про війну у Чечні («Кавказький бранець», «Блокпост», «Війна»), наголошує: «Режисери не опустилися до ксенофобії і печерного шовінізму. Був, звичайно, «Брат-2» з його розхристано-«дискотечними» закликами «мочити не наших», але вся «вербалізована» ідеологія фільму сприймалась так само серйозно, як базікання диск-жокея в перерві між піснями». Там, – запевняє Караваєв, – не було дидактичної функції, оскільки вона сьогодні в кіно ослаблена. На його думку: «Сьогодні кіно декларативно обслуговує архаїчну ідеологію тільки в деяких країнах третього світу, в континентальному Китаї, в Північній Кореї... і в Україні, де до незлагодженого хору «ксенофобів» приєднався Юрій Ілленко з його сагою про гетьмана Мазепу»<sup>11</sup>.

Ну, щодо «Брата» і «Брата-2» – то хто б казав: ксенофобію цих фільмів не помітив хіба що сліпий. Єдиний з неросіян, до кого лояльно поставився головний персонаж цього фільму, зіграний Сергієм Бодровим, – це німець. А от люди кавказької національності... Їм можна тільки поспівчувати після цього фільму. В «Браті-2» зневажливе ставлення виявлено й до українців. Питається: у кого ж ксенофобія?

«Молитва за гетьмана Мазепу» розізлила російських кінокритиків насамперед образом Петра I. Того самого, який заклав міцний ґрунт для дальшого розвитку російського абсолютизму та імперіалізму, того, який жорстоко придушував численні вияви опозиції. Чия політика в Україні після переходу її на бік Швеції в 1708-му і після шведсько-української поразки – це режим терору й військової окупації та політики брутального втручання у всі ділянки українського життя. Тому в українській історичній традиції збереглася пам'ять про Петра I як гнобителя України. Але кінокритикам не вдалося зрозуміти ці факти. До речі, Юрій Ілленко в анотації до свого фільму посилався на характеристику, яку дав Петрові I Лев Толстой. Слід сказати, що російський літературний геній не жалував імператорів. Цікаво, до якого хору приєднав би пан Караваєв автора такого портрета імператора Миколи I: «Постоянная, явная, противная очевидности лесь окружающих его людей довела его до того, что он не видел уже своих противоречий, не сообразовал уже свои поступки и слова с действительностью, с логикой или даже с простым здравым смыслом, а вполне был уверен, что все его распоряжения, как бы они ни были бессмысленны, несправедливы и не согласны между собою, становились и осмысленны, и справедливы, и согласны между собой только потому, что он их делал»<sup>12</sup>. Ці слова, до речі, характеризують і самих російських критиків з їхніми випадками проти фільму Ілленка.

Перші ж епізоди фільму Юрія Ілленка вражають. Їхня фантастичність допомагає передати конфронтацію між Петром I і Мазепою. Не змігши наздогнати Мазепу після Полтавської битви, Петро I оголосив його «зрадником» і наказав російській та українській церкві проклясти його ім'я (незважаючи на це, ім'я Мазепи залишилось в українській традиції як символ патріота-державника, а часи його гетьманування слушно названо добою Мазепинського ренесансу). Під час війни з Туреччиною (1710–1711) Петро I зруйнував саркофаг у монастирі святого Юрія у Галаці, де було поховано Мазепу, зганяючи таким чином свою злість. Ось цим виявом вандалізму Ілленко і починає свій фільм. Але вже в цьому епізоді він пропонує власну тональність: не поразка, а непокора Мазепи. Коли Петро люто трощить саркофаг, Мазепа з труни хапає Петра за горло – тим самим у символічній формі автор фільму виразив помсту за пережиті українцями страждання. З цього моменту, який став свого роду заставкою до твору, його камертоном, Ілленко темпераментно розгортає протистояння двох правителів.

По-режисерськи винахідливо вибудував Ілленко Полтавську битву, коли цар і гетьман сидять за бенкетним столом і Мазепа висловлює Петрові I всі завдані Україні кривди, пред'являючи рахунки і пояснюючи, чому він став на бік Карла XII. Для такого зображення «найвидатнішого» російського імператора потрібна була неабияка мужність. Голос митця прозвучав на повну силу.



Майже одночасно з виходом того фільму було опубліковано і сценарій Юрія Ілленка «Мазепа»<sup>13</sup>.

Слід пам'ятати й те, що фільм «Молитва за гетьмана Мазепу» з'явився в час тотального засилля в українському кінопрокаті зарубіжного масового кіно. Він зазнає різкої критики комерційної преси, але дістає визнання в середовищі інтелектуальному.

Доля фільму, незважаючи на потужний резонанс, була аналогічною долі усіх українських фільмів часів Незалежності. До глядача він не потрапив. Права на фільм Міністерство культури надало на п'ять років приватній особі, котра фільм заборонила. Тож через 35 років коло замкнулось. У 1966 р. піддали остракізму та заборонили дебют режисера Юрія Ілленка – «Криницю для спраглих», і те саме сталося з його останнім фільмом у час свободи для попси і вульгарного невігластва.

Однак «Молитва» встигла кілька днів пройти в кількох кінотеатрах, мала офіційну прем'єру в кінотеатрі «Україна» (Київ) і не залишила байдужими глядачів – фільм дістав масу інтерпретацій. Одна із них – «Молитва за гетьмана Мазепу» стала запереченням усього, що Ілленко створив досі. Справді, митець завжди відстоював право бути несподіваним і непередбачуваним. Але жоден митець, у тому числі й Юрій Ілленко, не може повністю заперечити себе попереднього. Тому якраз цікаво поглянути, в чому він себе продовжив.

Якщо говорити про творчість Ілленка як цілісне явище, то її можна схарактеризувати як «пошуки втраченого міфу». Саме це становить своєрідність українського кіно.

Своєрідність кіно тої чи іншої країни значною мірою визначається джерелами, з яких це мистецтво черпає творчі ідеї та естетику. А також вибором пріоритету: впливати на глядача розказаною історією чи красою зорового образу. Українська ментальність характеризується схильністю до самозаглиблення, поетичного самовираження, що своєю чергою передбачає не оповідну форму, а метафорично-символічну. Кіно, як вид творчої діяльності, для втілення мистецьких задумів потребує технологічних знань та значних коштів, тому кінематографісти в своїй більшості змушені йти на компроміси з грошедавцями. Не є винятком і українські режисери. Однак «Молитва за гетьмана Мазепу» – це насамперед безкомпромісний виклик кіно комерційному. Він призвів до естетичного (а декого навіть до політичного) шоку. Зокрема, на Міжнародному кінофестивалі в Берліні, де відбулося п'ять переглядів, його мало хто зрозумів.

Богдан Ступка, виконавець ролі Мазепи, розповідав, що інтерес до фільму в Берліні був великий, а ставлення неоднозначне. Про це засвідчила і пресконференція. Кореспондент «Известий», наприклад, запитав актора: «У фільмі Єжи Гофмана «Вогнем і мечем» ви зіграли Богдана Хмельницького, який приєднав Україну до Росії, а в цьому фільмі – Івана Мазепу, який намагався,



навпаки, від'єднати Україну від Росії. Як це зрозуміти?». На це актор відповів: «Неправда. Вони обидва прагнули незалежності України». Або ще таке: «Чому Україна на десятому році незалежності поставила антиросійський фільм?». На що Ілленко і Ступка відповіли: «Не антиросійський, а антиімперський. А це різні речі, адже, зрозуміло, що українські митці нічого не мають проти росіян»<sup>14</sup>. Російський критик Валерій Кічін в «Известиях» обурювався: «Але боюсь, що автора підвело те, що можна назвати політичною люттяю, коли ідея, правильна чи хибна, застилає світ і робить його чорно-білим. Біле – гетьман з його вільнодумством, чорне – москалі з їхньою розбещеністю, жорстокістю і підступністю. Москалі – образ тиранічної Росії з безумним содомітом Петром I на чолі»<sup>15</sup>. Представники російської делегації, критики, сприйняли фільм насамперед як акцію політичну (роль Петра I – талановита робота молодого київського актора В'ячеслава Довженка). Характерно, що в формування оцінки фільму в Україні активно втрутився тодішній російський телеведучий Дмитро Кисельов на одному з українських каналів, який спробував «розбити концепцію картини як старомодну за формою і неконструктивний патріотизм по суті, але психологічний поєдинок із метром програв (він запросив у студію Ю. Ілленка – Л. Б.). Ілленко бився, мов лев, захищаючи від нападок не лише свій фільм, якого тут ще ніхто не бачив, а й своє право на авторське, індивідуальне художнє й історичне трактування трагедії і величі Мазепи». Так прокоментували телепередачу журналісти<sup>16</sup>.

Російський режисер Аскольдов, постановник забороненого в СРСР фільму «Комісар», який уже давно живе в Німеччині, сприйняв твір Ілленка як певну точку зору. Він зрозумів, що цей фільм – моноліт і в ньому відчутна велика любов авторів до своєї Батьківщини. В Україні також було більше опонентів, ніж прихильників. Юрій Ілленко свідомо програмував таку реакцію, але він не очікував, що фільм заборонять.

### Треба вчинити найбільший у Європі кіноскандал

Для Юрія Ілленка принципово важливою була сама назва «Молитва за гетьмана Мазепу». Молитва як протистояння анафемі, яку з веління царя Петра I церква наклала на Мазепу 1709 р. і яку так і не було скасовано. «Я поставив собі за головну мету – спростувати Анафему фільмом. Одних моїх, навіть геніальних, зусиль замало. Я задумав залучити до моєї Молитви мільйони прочан-глядачів. Фільм-богомілья, фільм-паломництво по кінозалах цілого світу... Чому треба спростувати Анафему? Анафему насправді було накинуто через Мазепу на всю Україну... На її безпорадну історію, на її велетенську барокову, динамічну культуру... Лише мільйони окремих молитов, об'єднаних під час перегляду фільму в непереборну волю, знищать, розітруть на порох навіть згадку про Анафему»<sup>17</sup>. Це був ідеалістичний, але так само патріотичний порив –

фільм мали не просто подивитися, а й глибоко ним перейнятися збайдужілі до всього глядачі.

У лекції «Місце пророка вакантне», яку режисер прочитав у Національному університеті «Києво-Могилянська академія» 1 листопада 2005 року, він розповів, як постав цей фільм: «...З мороку століть, з суцільного туману історії випливала на мене ріка мертвих – п'ятнадцять тисяч моїх пращурів, переважно літні люди, жінки й діти, зарізані, як бидло, Петровим сатрапом Меншиковим в гетьманській столиці Мазепи Батурині, розіп'яті на плотах і пущені водою на острах Україні, щоб вона навіки забула й потайки думати про Незалежність.

Ріка мертвих текла крізь мене щоночі, лишень я заплюшував очі. Мертві мої пращури дивилися на мене мертвими очима мовчки. Всі п'ятнадцять тисяч. Мовчки. Щоночі. Я почав впізнавати багатьох з тих мерців. То були мої родичі з Черкас. Розстріляні в громадянську війну. Ті, що сконали в 33-му з голоду. Ті, кого розстріляли в 37-му. Одного разу я впізнав Курбаса. Курбас був застрелений просто в серце. І босий. В зеківській кухвайці з Сандормоку. З табірним номером, який збігався з номером мого телефону.

Через місяць нічних марень я витяг з шухляди старий сценарій про Мазепу «Ненаситець» і вписав у нього епізод «Ріка мертвих».

Ріка мертвих більше мені не снилась»<sup>18</sup>.

Яким планувався фільм? У кожному разі не в жанрі біографічного кіно. Як уже мовилося, ставлення в Росії до Мазепи залишається далеким від пієтету. А тим більше, якщо Ілленко відверто й образно розгорнув характер взаємин Мазепи і Петра I. Це було щось нове, невідоме досі в кінорежисурі. Ілленко вирішив запровадити на зйомках великого проекту принципово новий, розроблений ним самим метод. Тут доречно навести основні постулати метарежисури Юрія Ілленка у його формулюванні:

«Треба раз і назавжди розпрощатися з вульгарно лінійним побутовим уявленням про час. Повернути час простору у вихорах торсійних полів.

Стиль: Великий Стиль Заплідненої Еросом Еклектики. Коктейль наскельного живопису, вертепу, сюрреалізму, постмодернізму в занадто перенапруженому жесті українського бароко. Лавина фресок, але не з храму, а з вертепу. Нон стоп серія феєричних перформансів, на натурі знятих під документ. Обвальне тиражування копій, у яких не було відповідника в історії. Блеф з байдужою посмішкою Сфінкса.

Шосте – концепція – Апокриф. Існують чотири канонізованих трактування Мазепи. Чотири Євангелія про Мазепу. Перше – Мазепа зрадник. Автори: цар Петро Перший, поет Олександр Пушкін, вся російська історіографія. Друге – європейська традиція – Мазепа-бунтівник, повстанець за свободу Батьківщини. Автори – Вольтер, Байрон, Гюго, Делакруа, Жеріко. Третє – Мазепа національна ікона, без жодної плями на лику. Автори – в основному наукова думка української діаспори. Четверте трактування – романтичний герой, неперевершений

коханець. Починається його життя з голого вершника на дикому коні, який скаче від альтанки коханої в безсмертя, проходить через всі будуари Варшави, України, Москви і закінчується неперевершеною навіть Ромео і Джульєттою любовною драмою вісімдесятирічного гетьмана і його юної п'ятнадцятирічної похресниці Мотрі Кочубеєвої. Не пристати до жодної концепції. Не дати скувати Мазепу жодним авторським трактуванням. Знімати фільм так, що лише з'явиться натяк на якесь однобічне трактування, робити подвійне сальто назад і починати все з нуля. Доручити виконання ролі Мазепи трьом діаметрально протилежним за зовнішністю, віком та темпераментом акторам, перенести створення образу на означений матеріал – фрески, гравюри, манекени, скульптури, пісні, хореографію, туман (в розумінні сфумато Леонардо да Вінчі). Монтувати всіх цих виконавців не послідовно за принципом лінійності життя, а створювати синхронну хореографію часу, коли всі вони постають в одній мізансцені в нічому не детермінованому поєднанні. «Світ ловив мене, але не спіймав» Григорія Савовича Сковороди має перекочувати з його надгробного каменя на гасло для виконавців ролі Мазепи.

Скандал. Зламати сім печаток мовчання. Полтавської битви не було. Цар Петро I не славетний «мідний вершник», а брудний збоченець, серійний маніяк, вбивця і кривавий кат України. Світом править Ерос в одній постелі з Танатасом. Анафема не має ніякої сили, бо в Мазепи не було гріхів проти церкви, і накладено анафему світською персоною – найбільшим із грішників в російській історії...

Скандал – єдине що залишається в моєму розпорядженні в ситуації мертвого українського кіно. Довідку про смерть українського кіно видали самі кілери: «українські» мас медія, і тиражували її по всьому світу. Мертві бджоли не гудуть. Треба вчинити найбільший в Європі кіноскандал».<sup>19</sup>

Ця декларація постановника пояснює, чому багатьом фільм здався незрозумілим, перенасиченим, надмірним. Та й прагнення Юрія Ілленка розворушити байдужих перейшло у нервозність (хоча, зрештою, нервозність – ознака нашого часу). Увійшовши на заборонену територію (викриття імперської політики Москви), він переускладнив образ Мазепи. Крім того, образ Кочубеїхи у фільмі, аналогічно образів Пидорки, з реального персонажа трансформується в широкий багатозначний образ, набуває різних смислів, уособлюючи то плакальницю за жертвами Меншикова в Батурині, то гнобителя свободи Мазепи, то його смерть. Таке поєднання непеєднуваного заплутало фільм і відвернуло увагу від головного.

Фільм складний для втілення, таке змогли зробити однодумці, проникнуті творчим ентузіазмом. В акторському виконанні, у грандіозній роботі художника Сергія Якутовича, в костюмах Володимира Фурика закладена велика художня енергія. Інтенсивний стиль українського бароко у фільмі нагадує про вододіл між європейською освіченістю українського гетьмана й азійським варвар-

ством московського царя. Все працює на фантазмагоричність історії, образу Мазепи. Фільм випередив свій час.

Величезний режисерський темперамент Юрія Ілленка, його опертя на інтенсивне зображення, творене цього разу значною мірою роботами художника Сергія Якутовича, розкішними, а іноді викличними костюмами Кочубеїхи. Ілленко писав про свій режисерський метод як про перенасичений розчин. Розчин виявився таки перенасиченим, і, як у його практиці вже бувало, не для всіх глядачів придатним.

Та чи справжній митець повинен робити примітивну жуйку, якою годує світ голлівудське кіно чи місцеві «милороби»? «Незрозумілість» фільму – це принципова позиція найавторитетніших представників авторського кіно. Юрій Герасимович належав до покоління сміливих кінематографістів. Він міг би підписатися під словами Андрія Тарковського, який вважав, що «як тільки він відчує себе нездатним до сприйняття таємничого, відчує неможливість дивуватися, значить, він вичерпався і йому пора на відпочинок. Найголовніше для нього – не бути зрозумілим, залишатися загадкою, щоб люди «ворушили мізками»»<sup>20</sup>.

Ще під час роботи над фільмом Ілленко твердив: «Я не історик і навіть не генерал. Я не займатимуся ані батальними сценами, ані історичними фактами й не буду їх подавати як історик. Мова йде про художній твір. Тому мої обов'язки перед історією не історичні, а естетичні»<sup>21</sup>.

---

<sup>1</sup> Кінан Едвард. Російські історичні міти ; пер. з англ. / Едвард Кінан. – К. : Критика, 2003.

<sup>2</sup> До таких винятків належить стаття Семена Новопрудського в газеті «Известия» від 9 червня 2002 р., де він, зокрема, писав: «Російська преса після показу цього кіно на Берлінському кінофестивалі в лютому встигла понаписувати про картину несосвітених дурниць – провал, жалюгідна карикатура на Петра I, русофобська проповідь. Це тло підігріло мою цікавість до твору Ілленка».

<sup>3</sup> Кинословарь. – М. : Советская энциклопедия, 1986. – С. 322.

<sup>4</sup> Toeplitz J. Historija sztuki filmowej / J. Toeplitz. – Т. V. : Warszawa, 1970. – S. 151–153.

<sup>5</sup> Шевченко Тарас. Кобзар. – К. : Радянська школа, 1987. – С. 246.

<sup>6</sup> Єсельчик Сергій. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві / Сергій Єсельчик. – К. : Критика, 2008. – С. 51–52.

<sup>7</sup> Висконти Лукино. От «Семейного портрета» к д'Аннунцио (Интервьюер Лина Колетти). – В сб. : Лукино Висконти. Статьи, Свидетельства. Высказывания. – М. : Искусство, 1986. – С. 271.

<sup>8</sup> Барабаш Юрій. «Коли забуду тебе, Єрусалиме...» // Юрій Барабаш. Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 374.

<sup>9</sup> Дейвіс Норман. Європа. Історія ; пер. з англ. / Дейвіс Норман. – К. : В-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 671.

<sup>10</sup> Брюховецька Лариса. Кіносвіт Юрія Ілленка. – К. : Редакція журналу «Кіно-Театр»; в-во «Задруга», 2006. – С. 195.

<sup>11</sup> Караваев Дмитрий. Кино на пороге XXI века: к вопросу востребованности функций фильма // Кино в мире и мир кино. Сб. – М. : Материк. – 2003. – С. 46.

<sup>12</sup> Толстой Лев. Хаджи-Мурат / Л. Н. Толстой. Собрание сочинений в 12 томах. – М. : Изд-во «Правда», 1987. – Т. 12. – С. 349–350.

<sup>13</sup> Хроніка 2000. Альманах. – Вип. 51–52. К., 2002.

<sup>14</sup> Берлінале-2002: інтерв'ю з актором, худ. кер. Нац. академ. драм. театру ім. І. Франка Богданом Ступкою / Розмову вела Л. Брюховецька // Кіно-Театр. – 2002 – № 3. – С. 37.

<sup>15</sup> Кичин Валерий. Где солнце не сияет. – Известия. – 2002. – 12 фев.

<sup>16</sup> «Україна молода». – 2002. – 23 лют.

<sup>17</sup> Брюховецька Лариса. Кіносвіт Юрія Ілленка. – С. 190.

<sup>18</sup> Там само. – С. 191 – 192.

<sup>19</sup> Там само – С. 194 – 195.

<sup>20</sup> Александер-Гаррет Лейла. Андрей Тарковский: собиратель снов / Лейла Александер-Гаррет. – М. : АСТ Астрель, 2008. – С. 445.

<sup>21</sup> Юрій Ілленко: «Мої обов'язки перед історією естетичні». Інтерв'ю з Юрієм Ілленком 30 листопада 2000 р. – Кіно-Театр. – 2001. – № 2. – С. 30.

## ПЕЙЗАЖ В ОБРАЗНІЙ СИСТЕМІ КІНЕМАТОГРАФА ЮРІЯ ІЛЛЕНКА

*У статті розглянуто один з важливих аспектів у творчості видатного кіномитця, а саме пошук максимальної виразності пейзажу в його екранних творах, його поетичне звучання.*

**Ключові слова:** пейзаж, колір, рух камери, пошук, відбір.

*В статье рассматривается один из важнейших аспектов творчества выдающегося кинематографиста, поиск максимальной выразительности пейзажа в его экранных произведениях, его поэтическое звучание.*

**Ключевые слова:** пейзаж, цвет, движение камеры, поиск, отбор.

*The article examines one of the important aspects in the works of the famous cinema director: search of the maximal expression of the scenery and its poetical «sound».*

**Key-words:** scenery, color, search, selection, camera motion.

Юрій Ілленко – визнаний класик українського кіно. Втім, таке визначення передбачає бачення митця на п'єдесталі, гармонію і співмірність усіх частин, усіх елементів кожного його твору.

Але в такі рамки Ю. Ілленко аж ніяк не вписується. Це класик-бунтар, класик, що готовий був потрясати всі норми і основи.

У Ілленка в кіно було чимало професій. Він і знімався як актор, і писав сценарії, книжки, та склали його мистецьку сутність дві основні компоненти – режисура і операторське мистецтво.

Українське кіно мало традиційно сильну операторську школу ще з часів Одеської кінофабрики 1920-х років.

Мабуть, від Демуцького – Довженка проходить в українському кіно могутня традиція «пейзажного світлопису», природа, побачена так, як її могли відтворювати лише генії пензля.

Попри «олеографію», що панувала протягом десятиліть на екранах, набутки Д. Демуцького, М. Топчія, Ю. Єкельчика з новими силами дали про себе знати

в час розквіту школи поетичного кіно, одним з найяскравіших адептів якої й був Ю. Ілленко.

Кінокамера в руках Ілленка була наділена майже магічними якостями. І це проявилось уже в перших стрічках, що їх він зняв як оператор. Тема «Юрій Ілленко – оператор» ще чекає свого прискіпливого й уважного дослідника. Адже в такій якості він ставав до камери протягом своєї творчої кар'єри, коли вже був відомим режисером, але часто волів сам знімати свої фільми.

Ця двоєдиність і робить зрозумілим значення, яке мало для Ілленка-режисера візуальне рішення картини. Пошук зорової домінанти для нього завжди був принципово важливим: не знайшовши її, він не починав роботи над картиною. Особливе значення в його режисерській палітрі мав пейзаж. Конкретизація задуму, як говорив сам Ю. Ілленко, в нього починалась із зустрічі з природою. Вона була для митця «втіленням космічних концепцій, втіленням цілих філософських систем» (С. Ейзенштейн).

Відчуття пейзажу як камертону, емоційного «настроювача» значною мірою виявляється в фільмі «Десь є син» (1962 р., реж. А. Войтецький). Цей фільм інколи хочеться назвати запозиченими в Гемінгуея словами – «Старий і море».

Роль старого зіграв один з найталановитіших акторів театру і кіно, чия зоря сяяла протягом десятиліть, М. Симонов. Майстерність оператора Ю. Ілленка робить морську далечінь, піщані коси гідними «партнерами» виконавця ролі старого. Саме завдяки цьому «паритетові» досягається гостра драматичність екранної дії та відчуття меланхолійного ліризму, розлите в усій атмосфері картини.

Співтворчість з Сергієм Параджановим над «Тінями забутих предків» – переконливий приклад того, як яскраві творчі особистості досягають блискучих результатів навіть у жорсткому і безкомпромисному протистоянні.

Кожен, обстоюючи свою точку зору, своє бачення, готові були битися (у прямому сенсі) на дуелі. Можна сказати, що в «Тінях...» рельєфно виявилися центри тяжіння митців. Параджанова надзвичайно привертала деталь «річ у кадрі», яка буквально набувала «анімістичних» якостей, оживала. Камера Ілленка прагнула вирватись у «русі-танкові» на неозорий простір, охопити його зненацька, розкрити його тасмну сутність. Тут варто згадати вислів Ейзенштейна. «У нас запляшут лес и горы» – вже не просто рядок з байки Крилова, але рядок партитури з «ролі» пейзажу, що має таку саму партитуру в фільмі, як і всі інші<sup>1</sup>.

Та все ж режисера і оператора більше об'єднувало, ніж роз'єднувало. Слова Параджанова про свої уподобання «Був нетерпимим до сірого. Наймодніший колір. Необхідність часу»<sup>2</sup>, – можна цілком перенести і на творчу палітру Ілленка. Чи не тому Параджанов був серед тих, хто пристрасно захищав режисерський дебют оператора Ю. Ілленка. Для нього, як і для Ілленка, кіно було *per excellante* мистецтвом візуальним: «Вчора Юра Ілленко показував матеріал свого першого фільму “Криниця для спраглих”». Хіба можна було все це точно



записати у сценарії? Я за тих режисерів, які не можуть точно висловлювати все в літературній формі... Я за тих режисерів, які свою думку висловлюють не у написаному матеріалі, а у знятому матеріалі»<sup>3</sup>.

Для свого першого фільму Ілленко знаходить вражаючий за своєю силою образ – українське село, яке поглинають піски, що надає фільмові тональності екзистенціальної трагедії.

Тут слід згадати думку поета і вченого-літературознавця, послідовника О. Потебні Майка Йогансена. «Найглибший поетичний образ якраз той, що має не одне пояснення, а може бути без краю поглиблений все далі й далі, в його внутрішній сенс, де б'ють струмки справжньої поезії»<sup>4</sup>.

«Село в пісках» було першим подразником, що розлютив ідеологічну цензуру. Як це так? Як можна замість охайних будиночків, що потопають у квітучих садах, дати сповнену трагізму картину села, що його поглинає піщане море забуття. Люди, які стояли біля «ідеологічного керма», не могли не прочитати тих глибинних смислів, що були закладені митцем. Кадри з фільму Ілленка звучали як пророцтво і пересторога. Це ми зрозуміємо повною мірою, коли побачимо у кінохроніці сліпі віконця покинутих хатинок чорнобильської зони. Митці часто наділені даром передбачення.

Своє кредо Ілленко сформулював досить чітко: «Правильно вибрати натуру – це для мене все. Або майже все. Я мислю очима і без натури ні про що думати не можу. В подоланні натури задуманими образами народжується фільм»<sup>5</sup>.

Тут для нас є принциповим слово «подолання», бо Ілленко ніколи не належав до митців, котрі прагнуть до максимально точного документального відтворення середовища. Варто згадати думки видатного теоретика кіно Бели Балаша, висловлені ним ще в далекі 1920-ті: «Об'єктивна натура це не ландшафт. Ландшафт – лице, яке зненацька промайне на якійсь точці місцевості... Це лице місцевості з абсолютно визначеним змістом, хоч виразний малюнок його і не зовсім ще ясний. Лице, яке може навіяти певне почуття. Лице – як воно осмислюється людиною...»<sup>6</sup>.

І далі Балаш додає: «Душа натури зовсім не щось само по собі дане, що можна просто фотографувати»<sup>7</sup>.

Юрій Ілленко, і як режисер, і як оператор, належав до тих митців, які пристрасно шукали «душу» натури, «лице ландшафту».

Свій наступний фільм «Вечір на Івана Купала» за М. Гоголем він теж починав з пошуків натури, що завжди працювало на становлення пластичного задуму фільму. Сам Ілленко говорив про «підказку», яку він отримав від природи. Адже спочатку він вважав, що домінантою в ландшафті фільму має стати болото, трясовина – як символ тих темних сил, що врешті-решт «засмоктують», знищують людину. Та випадково натрапив у лісі на темне, неначе бездонне, провалля, що, за словами митця, допомогло конкретизуватися пластичному і

філософському задумові фільму. «Провали – це безодні в людській совісті, це відчуття пекла, що живе в душі людини, яка заподіяла зло, це безкінечне падіння в прірву, безнадійне видряпування по схилах, що осипаються»<sup>8</sup>.

У фільмі режисер відтворює чотири основні стихії нашого всесвіту: землю, вогонь, воду, повітря. Про важливість відчуття митцем цих стихій писав французький філософ Г. Башляр, про їх присутність у своїй творчості говорив С. Ейзенштейн: «І здається, що фактури окремих стихій, як і самі стихії, між собою утворюють таке ж сполучення, яким є оркестр, що об'єднує в одночасності і послідовності дії – духові і струнні, дерево і мідь»<sup>9</sup>.

Інструментом «оволодіння стихіями» для Ілленка став колір. Оператором фільму був його творчий однодумець, старший брат – Вадим Ілленко. Виходячи з реальних фактур і барв, митці прагнули привести всі кольорові поєднання до єдиної системи. У випадку з Гоголем надзвичайно важливим був процес «узагальнення, укрупнення кольору» (Ю. Ілленко).

Брати Ілленки наполегливо шукали кольорові доміанти, виходячи з естетики гоголівської прози.

Використовували весь спектр технічних засобів: метод соляризації, спеціальне кольорове освітлення, дими і вогні. Навіть вдавалися до фарбування природних об'єктів. Але зрештою доходили висновків: слід наполегливо шукати таке місце, де сама природа «працювала на митця, на задумане колористичне рішення».

Режисер визначив доміанту в роботі з кольором на натурі – відбір: «Природа пропонує грандіозний і безкінечний набір барв. Потрібно лише мати час, сили і впертість, щоб знайти і відібрати потрібне для тебе»<sup>10</sup>.

Ю. Ілленко справді виявляв фантастичну впертість у процесі пошуку і відбору. Він згадував, що, як оператор, у пошуках потрібної природи блукав у горах, відкидаючи сотні місць. «Але завжди знаходив сто перше – таке, де барви самої природи ідеально відповідали настрою того чи іншого епізоду»<sup>11</sup>.

Звичайно, митець не обмежувався лише пошуком. Його сміливість і наполегливість у «перетворенні» природи інколи просто вражає. Сам режисер з почуттям гумору згадує епізоди на зйомках, коли його майже настирливість драгувала колег по знімальній групі. Так сімнадцять разів намагалися зняти дим, що заповнює глибокий котлован, але дим ніяк не бажав підніматися вгору. Зрештою, Ілленкові довелося пішки йти до котловану і таки здійснити свій задум. Колеги, переглянувши матеріал, переконалися, що «навіть чи в іншому місці можна було б так виразно за кольором і композицією зняти цей епізод»<sup>12</sup>.

Інколи бажання надати кадрові максимальної виразності, драматичного звучання потребувала справді титанічних зусиль. Знову пошлемося на спогади Ю. Ілленка.

Під час зйомок у Карпатах режисер натрапив на фантастичну і трагічну кар-

тину лісу, що вмер. Дерев набули моторошного і разом з тим заворожливого вигляду, неначе вони були зроблені зі срібла. І от він наполог, щоб лісові гіганти були доправлені вниз, до знімального майданчика. І ці зусилля не були даремними: знов-таки було «знайдено унікальне кольорове рішення цього епізоду»<sup>13</sup>.

Та інколи природа виходила переможцем у «двобої» з митцем. Сам Ю. Ілленко з безжальною критичністю аналізує епізод крику-звернення Петра до брата Ореста. Щоб пристрасна мова героя не обернулася надуманим пафосом, а прозвучала насправді патетично, на екрані мав розгортатися і розширюватися простір.

«Наростання сили голосу, пристрасті прямо відповідала глибині простору, що безперервно розсувається»<sup>14</sup>.

Та сили природи вирішили за режисера. В горах випав сніг, і годі було намагатися піднятися на вершину, з якої мали провадити зйомку.

«Вирішили зняти звітти, куди можна буде пробитися. Сподівались, що на екрані епізод «проскочить» і в такому варіанті... Не проскочив... Герой опинився начебто затиснутим у глухому камінному мішку.

І пафос його голосу вже зовсім не відповідав масштабів простору. Патетика обернулася натяжкою»<sup>15</sup>.

У своїх наступних стрічках, до більшості з яких Ю. Ілленко ставився досить критично, пошук відповідної природи лишався одним з основних творчих завдань режисера. Та природа часто «ховалася» від його камери, неначе не бажаючи бути банальною ілюстрацією в чужих для митця сюжетах. Віртуозна майстерність Ілленка-режисера, Ілленка-оператора нікуди не поділась, тому і на цих фільмах лишався помітним «слід пазурів майстра».

Згадаймо хоча б досить холодно зустрінутий фільм «Лісова пісня. Мавка». Критика, зокрема, закидала режисерові відсутність «діалогу» між природою і героями стрічки. Та, на нашу думку, ця співзвучність виявилась дещо в іншому регістрі. Гармонійна єдність між ілленківським пейзажем і музикою Станковича стає тим чинником, що наближає фільм до геніального першоджерела – драми-феєрії Лесі Українки.

Має рацію Лариса Брюховецька: «Фільм наповнений музикою Євгена Станковича, в якій домінує інфернальне, позаземне звучання. В інструментальну музику легким серпанковим маревом влітається голос Ніни Матвієнко, який асоціюється з її чудовим соло у фольк-опері «Цвіт папороті» цього ж композитора. Візуальна принадність лісу разом з цією музикою створюють чаклунську силу краси, котру псують люди»<sup>16</sup>.

Тут слід згадати Довженка, для якого було важливим примусити пейзаж звучати.

С. Ейзенштейн вважав, що «найбільш тонке злиття звука із зображенням – мелодійне»<sup>17</sup>.

Режисер пройшов нелегкий шлях «повернення до себе». Не кожному, навіть талановитому, митцеві таке вдається. Адже так легко або загубитися на манівцях слави, або поринути у чорну безодню забуття.

Ю. Ілленко цей шлях здолав. Це читалось уже в жорсткій графіці переломного, з нашої точки зору, фільму «Лебедине озеро. Зона» з його трагічною, «охристою» тональністю, в якому Ілленко створює один з найвиразніших образів тоталітаризму: безкрайній степ, а в ньому височить металевий монстр – серп і молот. Ця похмура споруда за іронією долі стає прихистком для в'язня-втікача – героя стрічки.

Ілленкові-режисеру, на нашу думку, вдалося вирватися із найбезпечнішого ув'язнення – «камери самоцензури». І це повною мірою виявилось в його, на жаль, останній стрічці «Молитва за гетьмана Мазепу». Погодимось з думкою Оксани Пахльовської, яка визначає код фільму як «бунт», стверджуючи, що «про бунт такої історичної постаті, як Мазепа, можна говорити тільки бунтом. Бунтом моральним і професійним, естетичним і політичним»<sup>18</sup>.

Саме таким естетичним бунтом було вирішення режисером екранного середовища в «Молитві за гетьмана Мазепу». Воно творилося режисером і оператором Ілленком у творчому тандемі з художником такої неповторної індивідуальності, як Сергій Якутович. Тут не лише барокові традиції, а й суголосність з українським необароко епохи «розстріляного Відродження», з вітаїзмом, як його розуміли тогочасні митці з їх дивовижним відчуттям життєвих енергій і свободи творчості.

Надзвичайну енергетику породжує поєднання на екрані живої природи з малюваними декораціями. Традиційно екранна декорація має бути максимально аутентичною копією реального об'єкта. У фільмі декорації залишаються вишуканими малюнками Якутовича, в які просто і природно входять і виходять з них дійові особи.

Один з найбільш вражаючих епізодів – різанина, що її вчинили царські сатрапи в гетьманській столиці в Батурині. І тут пейзаж, сповнений ліризму і краси, стає гірким контрастом до кривавих людських діянь. І на такі відчуття знов-таки максимально працює контрапункт «декорація–натура».

Думається, ми сьогодні робимо лише перші кроки в осягненні мистецького спадку Ілленка. Роботи вистачить на декілька поколінь. І в цих дослідженнях маємо дякувати митцеві, чий твір сповнений довженківської емоційності, чуттєвості та енергетики, а в плані самоаналізу – наслідування найкращих традицій С. Ейзенштейна.

---

<sup>1</sup> Эйзенштейн С. Гордость / С. Эйзенштейн. Собр. соч. : в 6 т. М. : Искусство, 1964. – Т. 5. – С. 87.

<sup>2</sup> Параджанов С. Исповедь / Сергей Параджанов. – СПб : Азбука, 2001. – С. 48.

- <sup>3</sup> Сергій Параджанов. Зміст. Трагедія. Вічність: твори, листи, док., арх., спогади, ст., фото // Упорядники Р. М. Корогодський, С. І. Щербатюк. – К. : Спалах, 1994. – С. 131.
- <sup>4</sup> Цит. за кн.: Мельників Р. Майк Йогансен : ландшафти трансформації. – К. : Смолоскип, 2000. – С. 68.
- <sup>5</sup> Юрий Ильенко. Преодоление // Фомин В. Пересечение параллельных. – М. : Искусство, 1976. – С. 84.
- <sup>6</sup> Балаш Б. Видимый человек. Очерки драматургии фильма. – М., 1925 / Бела Балаш // Киноведческие записки. – Вып. 25. – М. : Институт киноискусства Кинокомитета России, 1995. – С. 60.
- <sup>7</sup> Там само. – С. 60.
- <sup>8</sup> Юрий Ильенко. Преодоление // В. Фомин. Пересечение параллельных. – М. : Искусство, 1976. – С. 86.
- <sup>9</sup> Эйзенштейн С. Нравнодушная природа // Сергей Эйзенштейн. Собр. соч. : в 6 т. – М. : Искусство, 1964. – Т 3. – С. 265.
- <sup>10</sup> Юрий Ильенко. Преодоление // Фомин В. Пересечение параллельных. – М. : Искусство. 1976. – С. 71.
- <sup>11</sup> Там само. – С. 91.
- <sup>12</sup> Там само. – С. 91.
- <sup>13</sup> Там само. – С. 91.
- <sup>14</sup> Там само. – С. 78.
- <sup>15</sup> Там само. – С. 78.
- <sup>16</sup> Брюховецька Л. Кіносвіт Юрія Ілленка // Лариса Брюховецька. – К. : Задруга, 2006. – С. 151.
- <sup>17</sup> Эйзенштейн С. Избранные статьи // С. Эйзенштейн. – М. : Искусство. 1956. – С. 309.
- <sup>18</sup> Пахльовська О. Мазепіанство в культурному просторі України // Оксана Пахльовська. – Кіно-Театр. – 2004. – № 2. – С. 8.

## **КАРНАВАЛЬНІ МОТИВИ В ТВОРЧОСТІ Ю. ІЛЛЕНКА**

*У статті проаналізовано особливості використання карнавальних мотивів у фільмі Ю. Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу».*

**Ключові слова:** карнавалізація, карнавальні мотиви, амбівалентність.

*В статье проанализированы особенности использования карнавальных мотивов в фильме Ю. Ильенко «Молитва о гетмане Мазепе».*

**Ключевые слова:** карнавализация, карнавальные мотивы, амбивалентность.

*The article deals with the analysis of the peculiarity of using carnival motifs in Yu. Illienko's film «The pray for hetman Mazepa».*

**Key-words:** carnivalization, carnival motifs, ambivalence.

Майже всі елементи карнавальної культури прямо чи опосередковано використовувались у художній структурі багатьох фільмів Ю. Ілленка; водночас чи не найяскравіше карнавалізація розкривається в останньому творі митця – «Молитва за гетьмана Мазепу». Ми зупинимось на аналізі одного з найпотужніших епізодів фільму, фінального, який дасть нам можливість розкрити деякі важливі особливості карнавалізації у Ю. Ілленка.

Епізод починається короткою виразною карнавальною сценою розмови Мазепи зі своїми солдатами. Уся його промова будується в пародійно-іронічних амбівалентних тонах, уся вона внутрішньо діалогізована й пронизана полемікою: «Ви – усе, що є в гетьмана, усе, що лишилося від непереможної найкращої армії Європи. Я схиляю перед вами голову тричі, тричі, тричі. Простіть свого гетьмана, простіть, простіть... А ви вже не військо, не військо, ви – грецький хор, який буде мені співати всю ніч реквієм! А-ха, а-ха, апчхи!» Ексцентрична поведінка Мазепи (нагадаємо, що гетьман ще й одягає на себе маски) абсолютно не відповідає його справжньому поводженню зі своїм військом. Ця сцена сприяє згущенню карнавальної атмосфери епізоду й готує наступну сцену, в якій Мазепа просить покликати свою смерть, а потім розіграє роль небіжчика, лежачи зі свічкою під фрескою, що зображує його власний похорон. Далі від-

бувається утрировано-карнавальна сцена діалогу Мазепи й Карла XII і відверте зізнання гетьмана: «Я спокусив свою Батьківщину, свободу й залишаю її без захисту на поталу тиранові». Потім з'являється доволі строкатий натовп мерців, страчених Мазепою козаків, які тримають свої відрубані голови в руках: «Не я, не я давав укази, не я! Йдіть геть, до Петра, йдіть! На ньому ваша кров, не на мені! Простіть мене грішного, простіть. Покличте мою смерть, вона вже йде, я не можу більше чекати...». І, нарешті, сцена зустрічі з Кочубеїхою-Смертю відрізняється ще більш різкою зовнішньою й внутрішньою карнавалізацією. Монастир, в якому відбувається похорон Мазепи, перетворюється на карнавальну площу, на якій герой в останньому «поєдинку» зустрічається з катицею всього його життя. Розгортається типове карнавалізоване пекло: з одного боку, вільності карнавального типу, відверта еротика, з другого – усвідомлення повної безвиході, «мука людського не-здійснення... Як також не-здійснення еротичного»<sup>1</sup>. Але Мазепі й цього разу вдається перемогти свою Смерть, і в останніх кадрах з екрана посміхаючись дивиться на глядача літній чоловік зі стомленими очима. Так закінчується епізод, а разом з ним і фільм. За точним спостереженням Ю. Шлапака, остання частина фільму, театралізоване дійство під назвою «Смерть Мазепи», доводить протилежне – його безсмертя<sup>2</sup>.

Як бачимо, епізод сповнений оксюморонних сполучень, різких карнавальних контрастів і відвертостей, знижень і приземлень, карнавальної символіки й водночас грубого натуралізму. Усе тут несподіване, недоречне й неприпустиме у звичайному плині життя. Створюється виняткова ситуація: останні години життя, вивільненого від усіх умовностей, положень, обов'язків і законів звичайного життя, так би мовити, «життя поза життям». Різкий карнавальний тон цього парадоксального «життя поза життям» заданий словами самого Мазепи: «Ми починаємо останню дію такого довгого вісімдесятирічного вертепу під назвою „смерть Мазепи”». Ми не торкаємось тут глибокого морально-психологічного змісту цього епізоду, нас цікавлять власне ті карнавальні мотиви, що звучать майже в кожному образі й слові, і той другий план карнавальної площі (карнавалізованого пекла), який немовби просвічується крізь тканину епізоду.

Зупинимося ще на образі Мазепи. Режисер показує свого героя на порозі – порозі життя і смерті, брехні і правди, розуму і безумства. Мазепа сміється й голосить, кривляється й жалісно мекає. Вся його мова пронизана діалогом, усі його слова звернені до себе самого, до світу, до всіх людей. У герої відчувається амбівалентність свідомості, у ньому точиться боротьба між велінням серця і голосом розуму. Образ Мазепи розкрито саме через це діалогічне ставлення до самого себе і він лишається до самого кінця в повній самотності із самим собою і в безвихідному відчаї. Як наголошував М. Бахтін, для карнавалізованих творів характерне зображення всілякого роду безумств, роздвоєнь особистості, невгамовної мрійливості, пристрастей, що межують з безумством і т. ін. Вони, на думку вченого, руйнують цілісність і завершеність людини і дають змогу



побачити її по-новому, з якогось іншого боку, розкрити інший смисл її самої та її стосунків з іншими людьми<sup>3</sup>. В одному зі своїх інтерв'ю Ю. Ілленко висловлювався: «Можливо, головне протягом зйомок фільму було – й для мене, і для Богдана Ступки – уникнути якогось однозначного трактування. Скоріш за все, ми домагалися ось цієї невловимости. Знаєте, ще один велетень української культури – Сковорода – чомусь заповів написати на своєму могильному камені: „Світ ловив мене, але не спіймав”. Що це означає? Як на мене – дуже просту річ: схоплення чи дефініція будь-якої великої ідеї відразу ж її обмежує. Він не хотів бути обмеженим аніяк. І дивним чином світ не спіймав і Мазепу. Я думаю, що було б прикрою помилкою для мене – спіймати його. Тому я й не ставив такого завдання – ловити. Радше це наближення до нього – і ця сфера рефлексій, які виникають при такому наближенні, – вона і є предметом фільму. Вона велика, я хотів зробити її досить об'ємною, глибинною, щоб задовольнити будь-який рівень запитань»<sup>4</sup>. Отже, без перебільшення можна стверджувати, що карнавалізація допомогла режисерові якомога об'ємніше відтворити на екрані образ такої непересічної історичної постаті, як І. Мазепа.

Відтак у карнавалі протилежності сходяться одна з одною, відображаються одна в одній і сполучаються одна з одною. Але ж так можна визначити й принцип творчості Ю. Ілленка. Усе в його світі живе на самій межі зі своєю протилежністю: любов живе на межі з ненавистю, висота й благородство – на межі з падінням і підлістю, дружба – на межі зі зрадою. У світі Ю. Ілленка все й вся контактує, усе взаємовідображається й взаємовисвітлюється по-карнавальному амбівалентно. Щодо цього показовими видаються слова О. Мусієнко: «Він творив свій авторський кіносвіт, далекий від класичної гармонійності, сповнений неочікуваного перетину світла і тіні, зміщання барв і тонів, на грані доброго смаку. Але це завжди його світ, який належить йому і тільки йому. Та цей космос митця, такий далекий від предметної і психологічної правдоподібності, несподівано розкриває перед нами таємничі ходи до певних трансцендентних основ, що визначають буття як окремої особистості, так і людства в цілому»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Скуратівський В. «„Молитва...” – теперішній історичний» / В. Скуратівський // Кіно-коло. – 2002. – № 13. – С. 38.

<sup>2</sup> Шлапак Ю. Мазепа: багатоликий і невмирущий / Ю. Шлапак // Демократична Україна від 14. 01. 2003.

<sup>3</sup> Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. – М. : Советская Россия, 1979. – С. 134.

<sup>4</sup> Ілленко Ю. Це моя персональна конфігурація... / Ю. Ілленко // Кіно-коло., 2002. – № 13. – С. 27.

<sup>5</sup> Мусієнко О. Кінематограф Юрія Ілленка: всі барви світу / О. Мусієнко // газ. «Культура і життя». – 2006. – № 37.

## ЕЛЕМЕНТИ ЕСТЕТИКИ АБСУРДУ В ТВОРЧОСТІ Ю. ІЛЛЕНКА

*У статті простежені вияви тенденцій філософії абсурду А. Камю в творчості Ю. Ілленка. Авторка аналізує елементи естетики абсурду у вибраних стрічках режисера.*

**Ключові слова:** абсурд, філософія абсурду А. Камю, творчість Ю. Ілленка, «Молитва за гетьмана Мазепу».

*В статье прослежены проявления тенденций философии абсурда А. Камю в творчестве Ю. Ильенко. Автор анализирует элементы эстетики абсурда в избранных фильмах режиссера.*

**Ключевые слова:** абсурд, философия абсурда А. Камю, творчество Ю. Ильенко, «Молитва за гетьмана Мазепу».

*The article is devoted to the displays of Camus absurdist philosophy tendencies in Y. Illienko cinema movies. The author analyses the elements of absurdist aesthetics in selected works of film director.*

**Key-words:** absurdism, Camus absurdist philosophy, Y. Illienko cinema movies, 'A Prayer for Hetman Mazepa'.

Філософія абсурду, що виросла на ґрунті екзистенціалізму, одного з найпопулярніших філософських вчень двадцятого століття, знайшла широкий відгук в усіх сферах мистецтва, зокрема і в кінематографі.

Основу філософії абсурду становить суперечність між прагненням людини пізнати світ і оволодіти ним та принциповою неможливістю цього внаслідок ірраціональності світу, його «нелюдського» і «нерозумного» характеру. Зіткнення людського розуму з ірраціональним світом породжує «абсурдний конфлікт». Таким чином, абсурд стає тією ланкою, що пов'язує людину зі світом, і єдиною можливістю осягнення дійсності за таких обставин стає «абсурдна свідомість».

Один з головних ідеологів мистецтва абсурду, батько філософії абсурду, який не лише розгортав свої ідеї в філософських есе, а й активно впроваджував їх через власну літературну творчість, Альбер Камю, ставить центральною

фігурою своєї філософії абсурдну людину, відповідно в мистецькій площині – абсурдного героя.

За Камю, абсурдний герой з'являється з особливого стану ясності розуму, з самопізнання і самооцінювання. Це людина, яка пізнала себе і своє життя і не має щодо себе самої жодних ілюзій, а відповідно – надій. Головне, що відрізняє абсурдного героя – його здатність досягнути суперечливості буття. Він чітко бачить конфлікт, закладений у ставленні людини до світу і приймає як розумну природу людини, так і ірраціональність довколишнього середовища.

Цей безперечно трагічний образ несе в собі головну ідею філософії абсурду – прагнення віднайти сенс життя стикається з розумінням відсутності будь-якого сенсу.

Єдиним виходом, що його Камю пропонує людині, яка пізнала абсурдність існування, є бунт. При цьому бунт розглядається не з точки зору дії з метою отримання реального результату. Навпаки, такий бунт від початку приречений на поразку. Бунт абсурдного героя – це бунт без надії, без сподівання. Герой розуміє безплідність своєї боротьби, але, однак, продовжує її.

І тільки в такій, на перший погляд безнадійній, ситуації можливо віднайти сенс життя, вважає Камю. Втративши надію і досягнувши неминучість і безповоротність смерті, абсурдний герой має знайти сили продовжувати боротьбу і тим самим він вкладає новий сенс у свої дії. «Упевнившись в скінченності своєї свободи, відсутності майбутнього в його бунтові й у тлінності свідомості, він ладен продовжувати свої діяння в тому часі, який відпущено йому життям»<sup>1</sup>.

Таким чином, боротьба, бунт героя стають для нього не засобом, а власне самою метою.

Метафорою абсурдного героя у Камю виступає Сізіф, який у своєму проклятті віднаходить сенс власного існування замість відчаю. Лише пізнавши безнадійність своїх зусиль, але не полишаючи їх, Сізіф отримує рівновагу.

Філософія абсурду справила неабиякий вплив на мистецтво кінематографа. Абсурдистські тенденції простежуються в творах митців усього світу. В українському кінематографі яскравого вираження ці тенденції набули в творчості кінорежисера Юрія Ілленка.

Певні елементи естетики абсурду характерні для його стрічок «Криниця для спраглих», «Білий птах з чорною ознакою», але найповніше ці мотиви розкриваються в двох останніх його ігрових фільмах – «Лебедине озеро. Зона» (1990) та «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001).

Стрічку «Лебедине озеро. Зона» було знято на основі спогадів Сергія Параджанова про його перебування в ув'язненні. Цей фільм стоїть дещо окремо від інших робіт митця. В «Лебединому озері. Зоні» Ю. Ілленко відходить від своєї традиційної стилістики, якою позначені його найкращі роботи. Немає ані соковитого зображення, ані виразного контрасту, загалом фільм похмурий і тонально приглушений.

Ю. Ілленко створює кафкіанський світ безглуздості, страждань та безвиході.

Камю зазначає, що суть абсурдного сюжету не лише у безглузких обставинах, в які потрапляє герой, а головним чином у певній реакції героя на них. Саме вона визначає абсурдистський твір. Величезний вплив на читача, або в нашому випадку – глядача, справляють байдужість та відсутність в героя здивування щодо подій, що з ним відбуваються, тоді як нам вони видаються абсолютно ненормальними.

У цьому ракурсі «Лебедине озеро. Зона» набуває особливого звучання саме зараз, коли час відмежував нове покоління глядачів від періоду тоталітаризму і те, що сприймалося двадцять років тому як сумна, але все ж норма, тепер видається нісенітницею.

Абсурдистські мотиви у стрічці простежуються у відсутності чітко вираженого ката, поневолювача – бідою головного героя, його мучителем стає абстрактна система, що постає у фільмі як закон природи, якому неможливо опиратися, ворожий до людини абсурдний світ. Герой не лише не протистійть цій системі, він навіть не ненавидить її, тобто не персоніфікує. Спроба втечі від цієї непереможної сили – єдине, в чому він виявляє свій бунт.

Як і в інших стрічках Ю. Ілленка, в «Лебединому озері. Зоні» важливу роль відіграє пейзаж. Суворі красиви, спотворені промисловими відходами, омертвілі, коричнево-сірі, уособлюють ворожість світу до людини. В перших кадрах фільму, коли в'язень утікає з зони, загальні плани немов акцентують його самотність та безпорадність – він лише рисочка на тлі монументальної і застиглої природи.

Вияння абсурду виявляються вже у назві, що вражає невідповідністю першої і другої її частин. Цю назву фільмові дала одна з оповідей Сергія Параджанова про ув'язнення – випадок з гусьми, що заблукали і випадково потрапили на зону. Вони сідали на освітлену огорожу, а в'язні ловили їх. Потім охоронці по-відбирали птахів, а зранку все подвір'я було вкрито сірим пухом.

Ця історія знайшла втілення в епізоді, що став однією з найяскравіших метафор у фільмі. Лебеді вночі сприймають двір зони, политий водою, за озеро і сідають перепочити. Серед бруду та гомону, що піднімається через їх появу, серед голодних рук, що до них тягнуться, білі налякані птахи виглядають жалісно і недоречно. Сама ідея появи лебедів – птахів, що уособлюють світло, волю, кохання, життя, – в такому безрадісному місці, полишеному будь-якої надії, сама ця ситуація просякнута відчуттям абсурду. Історія з лебедями подана у формі чи то спогаду, чи то марення в'язня, який щойно втік. А після того, як він прокидається, – бачить крізь шпарини свого сховища пташині тіла, які біліють у кузові автомобіля. Ці мертві лебеді, що розкинули крила, немов у останньому польоті, сприймаються як символ безневинних жертв людської жорстокості та як похмура передчуття майбутнього самого втікача.

Центральним образом-символом фільму стає зображення серпа і молота,

цього універсального розпізнавального «знаку» тоталітаризму. Втікаючи з ув'язнення, головний герой ховається в монументі «серп і молот», що стоїть на межі зони при дорозі. За ідейним задумом цей сюжетний хід наголошує на тому, що людина лишається в'язнем, навіть коли втікає з в'язниці. Адже на волі панує той самий режим, що й на зоні, і в широкому розумінні всі громадяни тоталітарної держави – невільники.

Стрічку пронизує клаустрофобічне відчуття тісноти. Втікаючи з однієї в'язниці, герой опиняється в іншій – монументі. Постійний брак місця, фізична замкненість натякають на внутрішню скутість і приреченість. Незважаючи на всі спроби втечі, так чи інакше герой не здатен вирватися з ув'язнення.

Показово те, що утікач кінець кінцем стає сам для себе каральною системою – він добровільно повертається на зону. І хоча сюжетно це виправдано співчуттям до свого рятівника, в цьому жесті можна побачити й інший мотив: в'язень не здатен жити за межами своєї камери, життя в постійному обмеженні створює ґрати в людському розумі й душі, не даючи змоги уявити себе вільним.

Елементи абсурду бачимо і в наступній, останній стрічці Ю. Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу», але тут акценти зміщено в інший бік. Якщо в «Лебединому озері. Зоні» головним мотивом є вороже середовище, яке підкорює собі героя, абсурдний світ, то в «Молитві за гетьмана Мазепу» саме герой, реалізуючи бунт проти світу, стає смисловим центром.

Ю. Ілленко береться за історію одного з найвідоміших провідників України, проклятого і оспіваного гетьмана Івана Мазепу і творить з нього міф. При цьому «міфічність» зображення Мазепи неоднозначна. З одного боку, образ безперечно міфологізований, адже, говорячи про таку одіозну особистість, як Мазепа, неможливо вичленувати «історичну достовірність», можна лише дати чергове трактування. Але, з іншого боку, «Молитва за гетьмана Мазепу» – не звичайний розтиражований міф про гетьмана. У сучасному вітчизняному пантеоні всі володарі України, повноправні та фіктивні, розписані до деталей односторонніми, іконними образами в чорно-білій гамі. Усі до одного вони не живі люди, а сукупності політичних причин-наслідків. Натомість Ю. Ілленко творить Мазепу живим і людським. В світі ілленківського Мазепи панує бурхливе й нестримне життя, воля до життя, огорнута бароковою національною стилістикою вертепу, з його постійним заграванням до смерті та кохання.

З точки зору філософії абсурду Камю Мазепа уособлює абсурдного героя, героя, що бунтує. І його бунт не лише політичний, він має значно ширше значення – це бунт проти Влади як такої, проти обмежень «згори», проти обмежень, що їх накладає на людину світ.

Більше того, ідея бунту не вичерпується змістом фільму і постаттю головного героя, вона присутня у самій манері подачі матеріалу режисером, у нетрадиційних художніх засобах, котрі він використовує. Як зазначає О. Пахльовська, «про бунт такої історичної постаті, як Мазепа, можна говорити тільки бунтом. Бунтом моральним і професійним, естетичним і політичним»<sup>2</sup>.

Мазепа Ю. Ілленка полемізує не стільки з персонажами стрічки, скільки з самою історією, зі своїм минулим та майбутнім, нарешті, з уявленнями про нього, з тим міфом та прокляттям, якими буде огорнуто його постать після смерті.

Недарма на початку стрічки Мазепа символічно постає з могили – він повертається, аби сказати своє слово, дати своє бачення власного життя.

Хоч це і не вносить ясність, адже в історії її як такої і не може бути. Та йдеться навіть не про історію. Відкинувши суспільний і політичний текст фільму, бачимо, передусім, історію життя, неповторної людської долі у всій її розмаїтості та неоднозначності. Саме такий підхід, підвищена увага до людського, особистісного надає стрічці інтимного і суб'єктивного звучання.

Намагаючись охарактеризувати сутність абсурдного героя, Камю звертається до кількох образів, зокрема до образу актора. На думку філософа, актор уособлює трагічність людського буття, його професія, як жодна інша, наближує до пізнання скінченності існування. Актор через своїх персонажів сотні разів проходить цикл народження–смерті, який іншим людям дано пройти лише раз у житті, і оскільки межа між виконавцем і роллю надзвичайно тонка, можна стверджувати, що актор проживає долю кожного свого героя як власну. Ця специфіка акторської долі, багатоплановість його існування, ілюструє, на думку Камю, абсурдний конфлікт: «...актор суперечливий: він один і той же і він різноманітний – стільки душ живе в його тілі. Але саме така суперечливість абсурду: суперечливий індивід, що бажає всього досягти і все пережити»<sup>3</sup>.

Фільм Ю. Ілленка просякнутий мотивом акторства – Мазепа без кінця грає з союзниками, ворогами, з усім світом, нарешті, він заграє з власною смертю, вірніше, смертями. Особливого фрейдистського відтінку цьому заграванню надає персоніфікація смертей Мазепа з жіночими образами.

Грає Мазепа і з власними обличчями – масками. Роль гетьмана у стрічці виконують не лише троє акторів, які уособлюють три його віки – молодість, зрілість і старість, а й безліч масок та опудал. Мазепа стільки разів ховається то за одне обличчя, то за інше, що врешті-решт втрачає себе в цьому вертепі. Цей калейдоскоп масок можна трактувати як метафору сприйняття образу гетьмана – безліч інтерпретацій та неможливість однобічного погляду.

Мазепа як абсурдний герой несе в собі, здавалося б, непримиренні суперечності, він живе десятками різних образів. Одною з головних його характеристик є багатоплановість. І хоч як дивно, це надає гетьманові реалістичності, оскільки будь-яка особистість не може бути зведена до однозначного прочитання і невід'ємною особливістю людської екзистенції є її суперечливість і мінливість.

Мотив сценічної гри буквально відтворюється в одному з епізодів, де Мазепа ходить по театральній сцені перед величною бароковою декорацією і виголошує монолог, збиваючись часом на декламацію з «Гамлета».



Стилістика народного театру пронизує весь фільм, надає йому фантазмагоричного забарвлення. Штучність декорації перемішано з реальним світом, у візуальному ряді панують бутафорія й умовність. Така побудова світу, в якому розгортається дія, своєрідна ілюзорність, фантастичність зайвий раз наголошує суб'єктивність інтерпретації історичних подій, зміщує акценти з сюжетної зв'язності на образну систему.

Переносячи події в область абсурдного сну-марення, Ю. Ілленко, вірний своїй манері, робить фільм-притчу, фільм-міф.

Починаючи від назви, у стрічці панують настрої полярності молитви – анафеми. У кімнаті, розпис якої дружина Кочубея замовила для Мазепи, його життя змальовано в дусі життєпису святих, а свою смерть гетьман зустрічає на символічному хресті.

Певним чином Ю. Ілленко канонізує Мазепу, проте приєднує його до лику сумнівних, демонічних святих. Адже Мазепа, безумовно, персонаж інfernальний, він не цурається потойбіччя. Головними його прагненнями, заради яких Мазепа ладен згубити душу, постають влада, велич, пристрасті виключно земні, хоч і не завжди егоїстичні – Мазепа Ю. Ілленка мріє і жадає також волі та величі для Вітчизни.

Абсурдний герой не здається. Хоч як би змінювалась доля, Мазепа вислизає з лещат смерті, лишаючись невловимим. І нехай він усвідомлює безплідність свого бунту й скінченність зусиль, ніби Сізіф у філософії Камю, – гетьман не полишає боротьби, адже вона стає єдиним сенсом його буття.

Розвиток характеру боротьби Мазепи відбувається в рамках логіки абсурду. Неминуче бунт виходить за межі індивіда, хоча зароджується як суто особистісне переживання. Мазепа бунтує не лише заради себе, а й заради «вищого блага» – свободи свого народу.

Звісно, абсурдистські тенденції – далеко не основне, що визначає стрічки Ю. Ілленка. Також неможливо стверджувати, що ці мотиви провідні у його творчості. Проте, безперечно, вони присутні і на них варто звернути увагу, адже це дає змогу урізноманітнити наше уявлення не тільки про творчість цього режисера, а й про цілий пласт українського кіномистецтва. Звернення до теми абсурду надає нових незвичних ракурсів вивченню вітчизняного кіно.

---

<sup>1</sup> Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / А. Камю. – М. : Политиздат, 1990. – С. 60.

<sup>2</sup> Пахльовська О. Мазепіанство в культурному просторі України / Оксана Пахльовська // Кіно-Театр. – 2004. – № 2. – С. 8.

<sup>3</sup> Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / А. Камю. – М. : Политиздат, 1990. – С. 68.



### Ю. Г. ІЛЛЕНКО – ПЕДАГОГ

*У статті досліджено кінопедагогічну діяльність видатного українського кінорежисера, оператора Юрія Герасимовича Ілленка на кінофакультеті Київського державного інституту театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого, наведено списки студентів всіх майстерень.*

**Ключові слова:** Юрій Ілленко, кінопедагог, Київський державний інститут театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого, кінофакультет.

*В статье исследована кинопедагогическая деятельность выдающегося украинского кинорежиссера, оператора Юрия Герасимовича Ильенко на кинофакультете Киевского государственного института театрального искусства имени И. К. Карпенко-Карого, приведены списки студентов всех мастерских.*

**Ключевые слова:** Юрий Ильенко, кинопедагог, Киевский государственный институт театрального искусства имени И. К. Карпенко-Карого, кинофакультет.

*The article is devoted to research of pedagogical activity of a prominent Ukrainian film director and director of photography Yuri G. Illenko (09 May 1936, Cherkassy – 15 June 2010, village Prokhorivka of Cherkassy region) at the cinema faculty of Kyiv State Ivan K. Karpenko-Karyi Institute of Theatrical Arts. The list of students of the all workshops.*

**Key-words:** Yuri Illenko, cinema teacher, Kyiv State Ivan K. Karpenko-Karyi Institute Of Theatrical Arts, cinema faculty.

Уперше кінопедагогічну діяльність видатний український кінооператор, режисер і сценарист Юрій Герасимович Ілленко (09.05.1936, Черкаси – 15.06.2010, с. Прохорівка Черкаської обл.) розпочав на кінофакультеті Київського державного інституту театрального мистецтва (нині Інститут екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення) ім. І. К. Карпенка-Карого, куди його запросили старшим викладачем для проведення вступних іспитів на кіно операторський курс з 1 червня 1968 року.

1969 року на цьому операторському курсі Юрій Ілленко був викладачем з погодинною оплатою. Тут навчалися Володимир Васиневський, Віктор Крутін, Анатолій Куян, Анатолій Марушевський, Аркадій Першин, Павло Степанов, Сергій Стасенко та Володимир Ткаченко.

У 1970/71 навчальному році Ілленко став художнім керівником цього курсу. У свій фільм «Білий птах з білою ознакою» Ілленко запросив оператором-постановником Вілена Калюту. Залучив Юрій Ілленко Калюту і до викладання на власному курсі як педагога-асистента для керівництва практичними роботами.

Доля учнів курсу, керованого Ю. Ілленком, склалася досить вдало. Сергій Євгенович Стасенко до вступу в майстерню Ю. Ілленка працював асистентом оператора (до 1970) і оператором (з 1973) на кіностудії «Беларусьфільм». Після закінчення у 1974 р. КДТІМ працював оператором Київської кіностудії імені О. Довженка, де зняв фільми «Горя бояться – щастя не бачити» (1973), «Хліб дитинства мого» (1977), «Під сузір'ям Близнюків» (1978), «Овід» (1980), «Сто радощів, або Книга великих відкриттів» (1981), «Повернення з орбіти» (1984), «Диск-жокей» (1988), «Кримінальний талант» (1988), «Робота над помилками» (1988), «Заручниця» (1990), «Рок-н-рол для принцес» (1990), «Фанат-2» (1990), «Кохання – смертельна гра...» (1991), «Моя сусідка» («Небезпечна жінка») (1991), «Викрадачі води» (1992), «Сезон голого серця» (1992), «Перегони тарганів» (1993), «Мосьє Робіна» (1994), «Поєдинок» (1994) тощо.

Віктор Вікторович Крутін після закінчення майстерні Ілленка у 1973 р. працював на Одеській кіностудії художніх фільмів, де як оператор-постановник зняв фільми: «Ми разом, мамо» (1976), «Дарунок долі» (1977), «Забудьте слово смерть» (1979), «Вторгнення» (1980), «Пригоди Тома Соєра і Гекльберрі Фінна» (1981), «Зелений фургон» (1983), «Тепло рідного будинку» (1983), «Берег його життя» (1984), «Скарга» (1986), «Данило – князь Галицький» (1987), «Світла особистість» (1989), «Фанат» (1989), «І біс з нами!» (1991), «Рогоносець» (1991), «Дитина до листопада» (1992), «Дика любов» (1993), «Секретний ешелон» (1993), «Партитура на могильному камені» (1995), «Принцеса на бобах» (1997) та ін.

Павло Борисович Степанов після закінчення майстерні Ілленка на Київській кіностудії імені О. Довженка зняв як оператор-постановник: «Фотографії на стіні» (1977), «Чорна курка, або Підземні жителі» (1980, нагороди фільму: «Золотий приз» у номінації дитячих фільмів, приз Співки художників СРСР, Перший приз творчому колективу Всесоюзного кінофестивалю-81 у Вільнюсі; спеціальний почесний приз за якість і багатство зображення, диплом фільму МКФ дипломних робіт у Турі-82; Спеціальні призи МКФ дитячих фільмів: Пуатьє-83; Мінську-81; Джіффоні-81), «Капітан Фракасс» (1984), «Звинувачення» (1984), «Фантастична історія» (1988), «Яма» (1990) тощо.

Знищення і гоніння на митців «українського поетичного кіно» призвело до того, що кінопедагогічною діяльністю Ю. Ілленко знову розпочав займатися

лише у період так званої перебудови – 30 травня 1990 р. Вчена рада Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого підтримала рішення факультету кіномистецтва про розподіл кафедри режисури кіно і телебачення на дві кафедри: кафедру режисури кіно і кінодраматургії та кафедру режисури телебачення.

1 жовтня 1990 р. стати завідувачем новоствореної кафедри режисури кіно і кінодраматургії запропонували Юрієві Герасимовичу Ілленку, який того літа набрав першу експериментальну режисерсько-сценарну майстерню.

У цій майстерні (1990–1995 рр.) навчалися: Ганна Бенкендорф, Леонід Єременко, Микола Каптан, Галина Кувівчак, Микола Коваленко, Євген Кролевський, Сергій Орленко та Олена Фокіна.

Перша майстерня мала стати педагогічним експериментом майстра. В українській кіно-, і театральній педагогіці вже були режисерсько-акторські майстерні: як, наприклад, у В. С. Довбищенка або В. І. Івченка. А от режисерсько-сценарної майстерні ще ніхто не набирав.

Ю. Ілленко, який сам був не лише режисером і оператором власних фільмів, а й автором та співавтором сценаріїв, вирішив навчати режисерів і сценаристів разом.

Для цього Ю. Ілленко запросив відомого українського кінодраматурга і письменника Олега Ігоровича Приходька, який вів фільми: «Тепер прославиться син людський» (1990), «Господи, прости нас грішних» (1992) та ін.; був автором сценаріїв: «Розпад» (1989, у співав.), «Українська вендета» (1990), «Мана» (1991), «Спосіб убивства» (1993) тощо.

Майстри вважали, що спочатку студенти навчатимуться разом, а потім визначаться, хто буде режисером, а хто сценаристом. Проте цей експеримент не вдався через те, що всі студенти хотіли бути кінорежисерами. Проте всі вони отримали ґрунтовні знання з кінодраматургії.

Студентам першої режисерсько-сценарної майстерні Ю. Ілленка не пощастило: під час їхнього навчання майстер так і не запустився з жодним фільмом, хоча і намагався це зробити із фільмом «Агасфер, або Друге пришествя Христа». Цей сценарій Ілленко приносив у всі режисерські майстерні, розповідав про містичну історію його написання, плани щодо його режисерського втілення.

28 червня 1994 р. Ю. Ілленко отримав вчене звання доцента кафедри кінорежисури і кінодраматургії. У 1994 р., коли перша майстерня перейшла на п'ятий курс і студенти готувалися до дипломних робіт, Юрій Ілленко набрав другу майстерню, в якій Олег Приходько викладав сценарну справу.

1994 р. студент першої майстерні кінорежисерів Ю. Ілленка Микола Каптан захистив диплом короткометражним художнім фільмом «Абетка», де він виступав як режисер і автор сценарію. Як визначив Каптан, це історична метафора, в якій показана авторська версія створення першої в світі стародавньої фінікійської абетки.

1995 року фільм отримав премію за операторську роботу в навчальному етюді (С. Михальчук) у конкурсі студентських фільмів «Свята Анна» (Москва); приз за кращу операторську роботу (С. Михальчук) на Київському кінофестивалі студентських фільмів «Пролог».

2006 року Микола Каптан зняв дванадцятисерійний художній історичний фільм «Дев'ять життів Нестора Махна», в якому вперше Нестора Махна показано не карикатурним ворогом, а звичайною людиною.

Студентка першої майстерні кінорежисерів Ю. Ілленка Галина Кувівчак захистилася 1995 р. драматичною новелою «Добрий ранок». У цьому короткометражному художньому фільмі за сценарієм вищезгаданого однокурсника Миколи Каптана, розповідалося про бездітну родину, яка намагається всиновити дитину. У тому ж році «Добрий ранок» отримав приз за кращий студентський фільм Міжнародного кінофестивалю «Молодість».

1997 року Г. Кувівчак-Сахно зняла «Крик». Нині вона разом із своїм чоловіком Анатолієм Сахном, який був оператором-постановником «Доброго ранку», знімають фільми і серіали. 2006 року вона була режисером-постановником фільмів «Мій принц» та «Жіночі сльози»; 2008 року – «Чоловік для життя, або На шлюб не претендую» та «Вчитель музики»; 2010 року разом з Ярославом Ластовецьким зняла серіал «Здрастуйте, мамо!».

Син Галини Кувівчак і Анатолія Сахна Тарас Сахно, який зовсім маленьким був присутнім на лекціях Ю. Ілленка і брав участь у маминому дипломному фільмі, нині актор і знімається у серіалах.

Педагогами, які навчали ілленківських учнів, були найкращі українські фахівці: Людмила Єфименко – курс «Акторська майстерність», Богдан Вержбицький – «Операторська майстерність», Роман Адамович – «Художник у кіно», Ганна Чміль – «Психологія творчості» та інші видатні кіномитці.

Друга режисерська майстерня (1994–1999 рр.): Сергій Альошечкін, Олександр Безручко, Ігор Козир, Антон Трофимов, Алла Пасікова, Георгій Фомін та Сергій Шахаростов.

На початку навчання Ю. Ілленко запропонував студентам зняти відеороботи «Зустріч» і «Розставання» за власними асоціаціями на ці слова.

Першим завданням з акторської майстерності Л. П. Єфименко були невеликі уривки драматичних творів, після цього відразу майбутні режисери повинні були опрацювати уривки з творів Вільяма Шекспіра. Завдання ускладнювалося тим, що ставили їх не українською або російською мовою, а староанглійською. Ця умова потрібна для того, аби учні не ховалися за словами, а вчилися грати так, щоб глядач все зрозумів без слів.

Наступним акторським завданням була праця з уривками творів Ф. М. Достоєвського, зокрема, з роману «Ідіот». Після того, як ці уривки з успіхом були показані членам кафедри і учням інших майстерень на сцені студентського те-

атру, Ю. Ілленко поставив завдання зняти телевізійну версію вже поставлених уривків.

Курсовими роботами були короткометражні відеофільми. Алла Пасікова зняла «Інсинуації злегка», Олександр Безручко – «Гаманець», Сергій Альошечкін разом з братами Олександром і В'ячеславом – «Некропольці-2», Георгій Фомін – «Ліфтер».

Цікавим видається урок кінорежисури Ю. Ілленка на кухні власної квартири. Шестеро студентів його майстерні (Трофимова Антона на той час відрахували) спочатку з подивом спостерігали, як учитель запросив присісти за дубовий стіл, на якому почав готувати плов. Кожен крок у приготуванні їжі супроводжувався аналогіями з кіновиробництвом. Нестандартність такої лекції глибоко запам'ятовувалася молодими режисерами.

У 1996 р. до шістдесятиріччя від дня народження Ю. Ілленко отримав Почесну відзнаку Президента України, 26 березня 1996 р. було подано документи на присвоєння вченого звання «професор кафедри кінорежисури і кінодраматургії» і 27 червня 1996 р. Ю. Ілленко отримав це вчене звання.

10 січня 1997 р. Ю. Ілленко став дійсним членом (академіком) Академії мистецтв України, багато виступав на телебаченні, в пресі з питань кіномистецтва. Паралельно із вихованням кінорежисерів Ю. Г. Ілленко планував займатися педагогічною діяльністю в Дитячій академії наук на Оболоні. Про це було оголошено, відбувся майстер-клас, на який приїжджали і студенти ілленківської майстерні, проте цей проект не був реалізований.

У цей час він активно працював над книжкою «Парадигма кіно», яка вийшла у 1999 р. і в основу якої лягли лекції з кінорежисури, прочитані в першій і другій режисерських майстернях.

1997 року Ілленко намагався запровадити цікавий педагогічний експеримент, аби студенти його другої режисерської майстерні розробили режисерський сценарій за твором М. Гоголя «Страшна помста». Учні мали написати режисерський сценарій за одним із фрагментів твору, які потім повинні були поставити. Ю. Ілленко, як керівник майстерні, мав проконтролювати, аби усі різні фрагменти були зняті в єдиній стилістиці.

Ця ідея не нова – у 1920-х роках Лесь Курбас давав можливість режисерам-лаборантам «Березоля» ставити фрагменти однієї вистави. У середині тридцятих років Олександр Довженко хотів повторити педагогічний експеримент Курбаса в кінематографі, надавши можливість учням РЛККФ знімати фільм за твором М. Гоголя «Тарас Бульба». Режисери-лаборанти писали режисерські сценарії, проте арешти керівників українського кінематографа і директора Київської кінофабрики П. Ф. Нечеси, які підтримували педагогічний експеримент митця, звели нанівець ці плани. Невдовзі було заарештовано й більшу половину режисерів-лаборантів.

У другій половині 1990-х Ю. Ілленко вирішив повторити Довженків задум,

хоча, скоріш за все, він, як і більшість кінематографістів, навіть не здогадувався про спроби своїх попередників. Принаймні про режисерську лабораторію О. Довженка Ю. Ілленко не знав.

На жаль, не вдалося завершити цей експеримент у другій ілленківській майстерні. Причини не були такими трагічними, як у попередників, – лише банальна відсутність фінансування. Ніхто не захотів вкладати гроші у фільми видатних майстрів екрана, а тим більш ризикувати з дебютантами.

Провідні українські кінорежисери-педагоги завжди намагалися задіяти студентів у своїх фільмах. Режисери-лаборанти О. Довженка працювали на фільмі вчителя «Щорс», вся майстерня І. Савченка працювала на «Третньому ударі» та «Тарасові Шевченкові», В. Денисенко разом з учнями своєї режисерсько-акторської майстерні зняв фільм «Совість»...

Ю. Ілленко мав бажання знімати разом з учнями фільм за власним сценарієм «Агасфер, або Хроніка другого пришествя Христа». Для цього домовився з інвесторами, аби найсучаснішу відеомонтажну розмістити в 25-й аудиторії кінофакультету, що належала його майстерні. На вікна потрібно було поставити ґрати, підключити сигналізацію. Студенти його майстерні мали унікальну можливість вивчити найновішу монтажну апаратуру та програми монтажу.

На їхніх очах Учитель творив би кіно, учні могли побачити як він знімає і монтує фільм, що було б найкращим варіантом для передачі досвіду «з рук в руки». Згадаймо слова С. Ейзенштейна: «Двадцять хвилин спостереження за роботою режисера-постановника відкривають більше з методу його роботи, ніж багато філософських праць про його особу і принципи творчості»<sup>1</sup>.

Учні прочитали сценарій, з радістю готувалися до зйомок, але і цей педагогічний проект Ілленка не мав свого продовження.

Коли студенти другої майстерні були на останньому курсі, Ілленко набрав третю майстерню режисерів художнього фільму, в яку, із новими можливостями увійшло шість студентів за державним замовленням: Роман Бондарчук, Андрій Несторенко, Катерина Суржик, Олексій Теплінський, Олександр Щербина, Інна Корж, Ростислав Матвійків та Діана Бичкова.

Специфіка української школи кінорежисури полягає у довірливих стосунках між майстром і учнем. А тому про деякі речі, «неприйнятні» в офіційних кінозакладах, українські кінорежисери-педагоги розповідали в неформальній обстановці власної квартири. У наш час, коли немає офіційної цензури, уроки режисури в оселі майстра залишилися як данина традиціям.

Багаторічний завідувач кафедри кінорежисури Ю. Ілленко у власній оселі не тільки аналізував студентські сценарії, переглядав перші фільми учнів, а й провадив уроки режисури, скажімо, уроки кінорежисерської майстерності на «знімальному майданчику», яким на певний час ставала його власна квартира.

Переддипломною роботою Алли Пасікової став короткометражний художній фільм «Мої іграшки, що ожили». Сергій Шахворостов зняв семихвилинний



чорно-білий художній фільм «Весна і молодість», в якому він був співавтором сценарію разом з Володимиром Даценком. С. Шахворостов коротко описав свій фільм так: «Дезертир полишає друзів – стає «героєм». А героєм бути важко...»<sup>2</sup>.

2000 року студент другої режисерської майстерні Ю. Ілленка Георгій Фомін захистив диплом п'ятихвилинним художнім фільмом «Раскольников», знятим на чорно-білу тридцятип'ятиміліметрову плівку. Як зазначав автор, «цей фільм по суті – розслідування творчості Ф. М. Достоевського, спроба зменшити до мінімуму відстань між великим російським письменником Достоевським і поміщиком Достоевським»<sup>3</sup>.

Студентка другої режисерської майстерні Ю. Ілленка Алла Пасікова 2002 року закінчила картину «На краєчку світу» (виробництво КДІТМ і «Лабораторії Ф-4»), що спочатку була двадцятихвилинною переддипломною роботою, проте цього обсягу молодій режисерці не вистачило і вона зняла повний метр.

Після того на студії «Дебют» Національної кіностудії художніх фільмів імені О. Довженка Алла Пасікова зняла фільм «Філософія» у 2-х частинах, у якому розповідається драматична історія п'ятдесятирічного чоловіка Вані, який живе самотою на околиці села. Він ніколи не працював, бо інвалід з дитинства, живе на мізерну пенсію, але це його абсолютно не засмучує. У нього свої радощі, наприклад, прочитати розумну книгу. Єдиний, хто інколи заходить до його хати, – сільський музикант Толя. Толі подобається, що, на відміну від решти «примітивних» жителів села, він може з господарем не тільки випити, а й поговорити. Тож і приходять Толя до Вані, і вони розмовляють про сенс життя.

2006 року стрічка «Філософія» брала участь в X Форумі національних кінематографій у Москві, в конкурсі короткого метра «Шорт-Шок» XV Відкритого фестивалю країн СНД і Балтії «Кіношок» в Анапі, а на Київському кіновідеофестивалі «Відкрита ніч. Дубль 10» отримала приз «Найкращий режисер» у категорії «Ігровий фільм професійний».

Студент другої режисерської майстерні Ю.Г. Ілленка Сергій Альошечкін для дипломної роботи написав сценарій «З першого погляду – кохання», який Ю. Ілленко не затвердив; «Полудений бриз», «Як і раніше», «Мій вух». Врешті-решт, Сергій Альошечкін написав сценарій під назвою «Рибне місце».

ГО «Західноєвропейський інститут» оголосив конкурс сценаріїв для зйомок циклу «Любов – це...». Трохи переробивши сценарій «Рибного місця», Альошечкін запустився з тричастівкою «Говерла».

2005 року «Говерла» брала участь у короткометражному конкурсі XIV Відкритого фестивалю кіно країн СНД і Балтії «Кіношок» в Анапі. Сергій Альошечкін разом з братами Сергієм і В'ячеславом ще до вступу в інститут знімали фотофільми жахів, в яких самотужки виготовляли костюми, реквізит, влаштували досить серйозні каскадерські трюки: горіння людини, падіння із заклеєного вікна тощо.



Дипломною роботою Сергія став фільм жахів «Говерла». Далі Сергій разом з братами зняв багатосерійну телевізійну мелодраму «П'ять хвилин до метро», і нині всі брати є затребуваними кінофахівцями: режисерами і операторами.

Майже всі студенти другої майстерні працювали асистентами на картині «Аве, Марія!» (1999), режисером-постановником якої була їхній викладач Людмила Єфименко, а Ілленко – оператором-постановником.

1 грудня 1999 р. Ю. Ілленко став деканом факультету кіно і телебачення Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, проте пробув на цій посаді менше ніж півроку – оскільки 3 квітня 2000 року наказом по Міністерству культури і мистецтв його призначено новим керівником першого національного проекту під патронатом Президента України – «Мазепа». Підставою стала заява Ілленка, в якій він зазначав, що обсяги роботи над проектом не дозволять йому повноцінно виконувати ще й таку складну роботу, як деканство на факультеті. Проте Ілленко залишився завідувачем кафедри кінорежисури і кінодраматургії та керівником режисерської майстерні. Робота над фільмом не перешкоджала педагогічній роботі. Навіть у вищезгаданій заяві режисер зазначав, що всі студенти його майстерні проходять практику під час роботи над фільмом під робочою назвою «Мазепа».

Важливими уроками режисерської майстерності для студентів другої і третьої, на жаль, останньої, майстерні була практика на кінокартині «Молитва за гетьмана Мазепу» (2002), – надзвичайно красивій стрічці, в якій поєднувалися намальовані картини і декорації художника С. Якутовича з феєричними костюмами В. Фурика та, безперечно, надзвичайно красивими кадрами самого Юрія Ілленка, який працював оператором, режисером, сценаристом і актором. Олександр Безручко працював другим режисером і актором, Георгій Фомін – асистентом режисера і актором, Сергій Альошечкін – актором, Ігор Козир – асистентом режисера, Інна Корж – асистентом режисера.

Юрій Ілленко в цій картині був автором сценарію, режисером-постановником, оператором-постановником (частину епізодів на початку картини зняв його старший брат Вадим Ілленко).

Тоді ж Юрій Ілленко запровадив ще один цікавий педагогічний і творчий експеримент – доручив мені провадити (другим режисером) зйомки багатосерійного документального фільму «Невідомий Мазепа», в якому б розповідалося про всі етапи роботи над фільмом «Молитва за гетьмана Мазепу».

Операторами на цьому проекті були випускники операторського факультету, асистенти оператора «Молитви» Вадим Ревун і Дмитро Тяжлов, які були повністю «в матеріалі».

Окрім фіксування «кіноісторії», я брав інтерв'ю у інших творців фільму. Це відбувалося в самому вирі подій, на знімальному майданчику, безпосередньо в кінороботі. З цього унікального матеріалу планувалося зробити багатосерійний телевізійний фільм, рекламні ролики, навчальний фільм для студентів творчих

вузів, документальні нариси про людей, які брали участь у цьому проєкті. Усе це могло бути використане для промоції «Молитви за гетьмана Мазепу», його DVD-версії та сайту стрічки, що в майбутньому допомогло б повернути вкладені державою кошти.

На жаль, свого часу не було письмово врегульовано положення про зйомки та творчу групу, що займається виготовленням нового для України кінопродукту. Знімали безкоштовно, лише на ентузіазмі. Коли ж, за законами кіновиробництва, найдорожча і найскладніша фаза зйомок була завершена, з'явилися охочі отримати задарма цей цікавий відеоматеріал. Ходили чутки, що його покладуть на полицю, розмагнітять, розпорошать на фрагменти для телевізійних передач або віддадуть комусь із відоміших режисерів. Для завершення цього документального проєкту потрібні невеликі гроші: на оренду обладнання для монтажу та заробітної платні для групи.

Більшість розумних країн дбають про захист свого глядача й власного кінематографа, що формує світогляд цього глядача, проте проєкт «Невідомий Мазепа» було вирішено знищити, як згодом, до речі, і фільм «Молитва за гетьмана Мазепу».

Продюсер Ігор Дідковський, який обіцяв власти гроші в цей проєкт, своїх обіцянок не виконав. Я власним коштом змонтував і випустив частину короткометражок, показав їх на різних кінофестивалях, де отримав Диплом VI Київського міжнародного кінофестивалю «Кінолітопис» за фільм «Марафон», Диплом VIII Київського міжнародного кінофестивалю «Кінолітопис» за фільм «Бог любить Трійцю».

По закінченню роботи над фільмом «Молитва за гетьмана Мазепу» і критичного тиску після Берлінського кінофестивалю Юрій Ілленко звільнився з посади завідуючого кафедри кінорежисури та кінодраматургії, проте продовжував навчати вже нечисленну третю режисерську майстерню.

До фінісної прямої із цієї найбільшої майстерні дійшло всього двоє студентів – Катерина Суржик і Роман Бондарчук, який нині домігся багато чого в мистецтві. 2001 року на Київському фестивалі студентських кіно- і відеофільмів «Пролог» Р. Бондарчук отримав диплом за кращу операторську роботу у фільмі «The ground», на фестивалі «Відкрита ніч» отримав приз за кращу операторську роботу у фільмі «Манекени», в 2002 р. – приз за кращу студентську режисерську роботу у фільмі «Глибокий колодезь», у 2003 р. – винагороду «За кращий ігровий фільм» (за курсову роботу «Стіни і двері»), в 2005 р. – винагороду «За кращий ігровий фільм» («Микола і німець»). 2006 року Бондарчук став володарем призу від тижневика «Дзеркало тижня» на Міжнародному фестивалі «Молодість» за кліп на пісню Олега Скрипки «Катерина».

Дипломну роботу «Таксист» Бондарчук почав знімати 2004 року, а закінчив 2007-го. Його фільм отримав відразу два призи на фестивалі «Кіношок» – приз за кращий короткометражний фільм від журі російських кінопродюсерів і приз

«Слон» від гільдії російських кінокритиків; потім – на фестивалі реального кіно «Кінотеатр ДОК» з формулюванням «За нахабство і поезію».

Ю. Ілленко навчав не лише на прикладі класиків, а й на власних фільмах і сценаріях. Більше того, деякі свої сценарії він був готовий віддати для постановок учням. Так, зокрема, сценарій повнометражного художнього фільму «Рай на даху» було запропоновано для дебюту мені.

Фахівці Національної кіностудії ім. Олександра Довженка склали кошторис, підготували й передали відповідні документи до Міністерства культури і мистецтв України. Я, пройшовши чудову режисерську школу на фільмі «Мазепа», з нетерпінням очкував дебюту як режисер-постановник, проте запуск так і не відбувся. Незважаючи навіть на ремарку автора сценарію: «Можна зняти на гроші, позазбирані в підземному переході».

В останні роки, попри заяву про відхід від кінематографа, Ю. Ілленко мріяв зняти «Агасфера» і набрати ще одну, четверту, режисерську майстерню. Проте плани видатного українського кінорежисера-педагога не були реалізовані...

---

<sup>1</sup> Эйзенштейн С. М. Догнать и перегнать / С. М. Эйзенштейн // Искусство кино. – 2001. – № 12. – С. 141.

<sup>2</sup> Фільми України 1997–2000. Анотований каталог / Упорядник Олексій Конюх, керівник проекту Сергій Тримбач. – К., 2000. – С. 178.

<sup>3</sup> Мистецтво молодих-2000 : Каталог дипломних робіт випускників КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого 1996–2000 / Академія мистецтв України ; Національна спілка кінематографістів України ; КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого / Упорядник І. Б. Зубавіна. – К. : Компас, 2000. – С. 13.

# МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА



## ДЕКАНИ

*У статті йдеться про двох видатних діячів українського кіно – Святослава Павловича Іванова та Василя Васильовича Цвіркунова, які в різні роки очолювали кінофакультет КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого, зробивши свій вагомий внесок у його творчий потенціал.*

**Ключові слова:** кінофакультет, декан, становлення, кіноосвіта, кіноінститут.

*В статье идет речь о двух выдающихся деятелях украинского кино – Святославе Павловиче Иванове и Василии Васильевиче Цвиркунове, которые в разные годы возглавляли кинофакультет КНУТКТ им. И. К. Карпенко-Карого, внеся свой весомый вклад в его творческий потенциал.*

**Ключевые слова:** кинофакультет, декан, становление, кинообразование, киноинститут.

*The article is about two prominent figures of the Ukrainian cinema: Svyatoslav Ivanov and Vasyl Tsvirkunov. Both of them headed Cinema Department of the Karpenko-Kary Kyiv State University of the Theater Cinema and Television in the different years, and made an important input to its creative potential.*

**Key-words:** cinema department, dean, education, university, formation.

Кінофакультету протягом усієї його історії щастило з деканами. Від заснування в 1961 році його очолювали люди, які в більшості своїй користувались повагою колег і прихильністю студентів. Були серед них і державні діячі, і видатні вчені, і майстри мистецтва.

Та сьогодні слід згадати тих, хто прийшов до керівництва кінофаку з самого виру кіновиробництва, хто зробив собі ім'я, обстоюючи принципи та інтереси національної кінематографії.

Йдеться про Святослава Павловича Іванова (1918–1984) і Василя Васильовича Цвіркунова (1917–2000), які очолювали кінофакультет відповідно в 1976–1984 і в 1988–1991 роках.

Їх імена пов'язані з однією із найблискучіших і найдраматичніших сторі-

нок українського кінематографа – школою поетичного кіно. Внесок Іванова та Цвіркунова в цей процес важко переоцінити. Набуте ними в кінематографічній практиці втілилось безпосередньо у вихованні студентської молоді.

Вже не раз завважувалась співзвучність долі цих очільників кінофакультету. Звичайно, вони були дуже різні. Василь Васильович Цвіркунов походив з козацьких степів. Всі, хто його знав, не могли не відчутти, що в його жилах тече бунтівна кров Гуляй-поля. Натомість Святослав Павлович Іванов – корінний киянин з відповідним урбаністичним світоглядом.

Втім і один, і другий ще до війни закінчили філологічні факультети – Іванов у Києві, Цвіркунов – у Ворошиловграді (Луганську). Звичайно, ідеологічний тиск, що чинився у передвоєнні роки на гуманітарну освіту, був жорстким. І все ж саме в цьому середовищі відчувалось тасмне бродіння. З нього вийшли молоді поети, які усвідомлювали свою місію. Багато з них полягли на полях війни. Але вони встигли сказати своє слово й були почуті своїм поколінням. Тому нам здається в чомусь пророчим фільм тоді ще дебютанта Леоніда Осика «Хто повернеться – долюбить» (1967). Ця картина про долю молодих поетів, що зі студентської лави пішли на фронт, опосередковано відбивала і життєвий шлях тих, хто стояв у 60-х роках біля керма української кінематографії. До речі, варто згадати, що фільм цей мав драматичну «біографію». Адже сценарій мав назву «Перевірте свої годинники», і авторами його були Ліна Костенко та Аркадій Добровольський. Добровольський – людина драматичної долі. У 30-х роках навчався в Київському кіноінституті, працював редактором і сценаристом на Київській кіностудії художніх фільмів, був співавтором сценарію знаменитої комедії І. Пир'єва «Трактористи». Та в 1938-му втрапив за колючий дріт ГУЛАГу і повернувся лише в 1959 році.

Фільм мав ставити випускник ВДІКу Василь Ілляшенко, а на роль Поета було обрано Івана Миколайчука. Та фільм не було завершено. Партійна цензура знайшла у відзнятому матеріалі ідейно шкідливі моменти. Плівку було знищено, сценарій спотворено. Ліна Костенко відмовилась від авторства.

Вже зовсім інший, хоч по-своєму талановитий, фільм на цю тему з В. Хмельницьким у головній ролі зняв згодом Леонід Осика.

Ми зупинилися на одному лише цьому епізоді, щоб відчутти, в яких умовах доводилося працювати Голові Держкіно С. Іванову і директорові кіностудії ім. О. Довженка В. Цвіркунову.

З непідробним гумором розповідав професор Цвіркунов, як вони зі своїм однодумцем і другом Святославом Івановим розробляли хитромудрі плани, аби захистити від номенклатурного тиску український кінематограф. Це підтверджує у своїх спогадах видатна українська поетеса, дружина Василя Васильовича, Ліна Костенко: «Як посадові особи, С. П. Іванов і В. В. Цвіркунов офіційно переписувались, говорили мовою постанов і рішень. А як хороші, порядні хлопці вони просто чесно працювали. Бувало навіть так, що голова

Комітету Держкіно УРСР викликав некерованого директора кіностудії, оголошував йому догани за невиконання або порушення якоїсь вказівки ЦК, погрожував санкціями, а сам сміявся очима, і в цілковитому взаєморозумінні вони розходились працювати далі»<sup>1</sup>.

Можна з певністю сказати, їх співпраця, їх порозуміння стали вирішальними для долі українського кіно, його відродження і розквіту поетичної кіношколи.

Василь Цвіркунов перед війною встиг розпочати педагогічну роботу, був учителем, навіть директором загальноосвітньої школи. А Святослав Іванов просто зі студентської лави пішов добровольцем на фронт. Через багато років В. Цвіркунов згадає, що з С. Івановим його пов'язувало не лише спільне бачення проблем українського кіно, а й те фронтове братство, трагічний і героїчний воєнний досвід, який не давав права їм схибити і в мирні часи, сміливо дивитися в очі небезпеці і не відступати від своїх переконань.

Педагогічна діяльність В. Цвіркунова мала своє продовження. Після тяжкого поранення (як згадує Л. В. Костенко, «у 1942 році він був убитий. Не поранений, а фактично вбитий»<sup>2</sup>) Василь Цвіркунов повертається до армійських лав, але цього разу вже як директор спецшколи Військово-повітряних сил у Луганську. Її випускники на все життя зберегли любов і повагу до свого вчителя і командира, а він відповідав їм тими ж почуттями, не пропускаючи річниць своєї школи і зустрічей з її випускниками.

С. Іванов не мав такої практики, але його педагогічний дар розкрився вже на журналістській роботі. Для молодих журналістів тих газет, що їх очолював С. Іванов, спілкування з ним було справжньою школою фаху. Завдяки С. Іванову редакції газет «Сталінське плем'я», «Вечірній Київ» ставали культурними осередками, куди запрошувались митці, поети, прозаїки. На їх шпальтах з'являлися вірші, уривки прозових творів, яким судилося довге і прекрасне майбутнє. Там бував і класик М. Рильський, і вже відомий на той час М. Стельмах, і тоді ще нікому невідомий юний поет Д. Павличко.

С. Іванов був надзвичайно відданим своїй професії газетяра і тому рішуче відмовився від пропозиції посісти посаду заступника міністра культури з питань кінематографії. Згодом кінематограф мали виділити з міністерства в окрему галузь. Та сперечатися з партійними очільниками не випадало. Довелося розпрощатися з «Вечірнім Києвом», який завдяки зусиллям С. Іванова став однією з найпопулярніших газет міста.

Перфекціоніст у професії, С. Іванов, обійнявши нову посаду, занурився у вивчення кінематографічних проблем. Він уважно переглядав найкращі фільми не лише вітчизняного, а й світового кіно, в його домашній бібліотеці з'явилися книжки С. Ейзенштейна, О. Довженка, М. Пудовкіна, підшивки кіновидань «Искусство кино» та інші. Щоправда, українські режисери його дещо розчару-



вали, за його словами, вони більше були схильні до розмов, ніж до конкретної роботи.

Так, і Цвіркунов, і Іванов прийшли в українське кіно в його скрутні часи. Але саме завдяки їхнім зусиллям ситуація повернулася на краще. Вони зуміли не лише розгледіти серед тих, хто вже працював на студіях, яскраві особистості, а й відчуті потенціал у юних, нікому ще невідомих студентів театрального інституту. Адже в ті часи розквітне талант І. Миколайчука, Р. Недашківської, І. Гаврилюка, Б. Брондукова та інших. З Москви буде запрошено вдіквіців-українців Ю. Ілленка, Л. Осіку, Р. Сергієнка. Набирало другого дихання старше покоління режисерів.

Так настала «золота пора» українського кіно. І внесок Іванова і Цвіркунова в цей процес незаперечний. Проте партійна бюрократія ні на мить не залишала поза увагою процеси, що відбувалися в кінематографі, який вважався одним з найважливіших видів ідеологічної зброї. Кожен фільм доводилося виборювати у жорстких сутичках, ризикуючи при цьому власним становищем, можливістю займатися улюбленою справою. Варто лише згадати, як після всесвітнього успіху «Тіней забутих предків» Сергій Параджанов залишився без роботи, і всі спроби Іванова і Цвіркунова допомогти митцеві виявились марними. Іванов намагався «пробити» екранізацію «Intermezzo» за Коцюбинським, про що давно мріяв Параджанов, але наштотхнув на глухий мур байдужості і фарисейства.

Можна з повним правом сказати, що С. Іванов разом із В. Цвіркуновим доклали величезних зусиль, аби відстояти фільм Ю. Ілленка «Білий птах з чорною ознакою». Цю картину прагнуло заборонити партійне керівництво, побачивши в ній приховане виправдання борців за незалежність України. Іванов не лише добився виходу фільму на екрани, а й повіз його на Московський міжнародний кінофестиваль, де картина отримала найвищу нагороду. Не менш сміливим і рішучим було рішення представити на Всесоюзному фестивалі в Ленінграді фільм Л. Осіки «Камінний хрест», тоді як вся країна буквально захлиналась від ювілейної кіноленініани. Але фільм було помічено, Б. Брондуков отримав нагороду за кращу чоловічу роль.

Голова Держкіно опікувався не лише фільмами поетичної кіношколи. Його підтримку відчула і Кіра Муратова, коли проходила «всі кола пекла» зі стрічкою «Довгі проводи». Цього вже партійне керівництво подарувати Іванову не могло. Він втрачає посаду, а згодом – і роботу. Та, попри всі випробування, не опускає рук. Він пише і захищає в Москві дисертацію, присвячену українському поетичному кіно, розглядаючи його як явище світового масштабу, формулюючи його основні засади, тенденції подальшого розвитку. Перу С. Іванова належать такі ґрунтовні праці, як «Найважливіше з мистецтв» (1969), «Кіно. Політика. Політичний фільм» (1980).

Як згадує дружина С. Іванова, письменниця і кінорежисерка Тамара Шевченко, у її чоловіка таки був ангел-охоронець. Над ним реально висіла загроза

ув'язнення, вже був за ґратами Сергій Параджанов. Але Іванов, захистивши дисертацію, пішов працювати в Інститут театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, де невдовзі очолив кінофакультет.

Студентство і викладачі відразу відчували, хто прийшов до них працювати. Творчий багаж Святослава Іванова відчувався кожної миті, зустрічі з ним, тривалі розмови були безкінечно корисні для кожного. Треба бути відвертими: і студенти, і викладачі побоювались його точних, інколи безжальних оцінок, його тонкої іронії.

Він був неблаганний до халтури, до душевних лінощів. Завдяки Святославу Іванову ми змогли собі уявити весь надскладний творчий процес українського кіно 60-х років, а не лише його результати. Від студентства він вимагав повної самовіддачі, рішуче відкидав вторинні, безособистісні екранні рішення.

Не варто думати, що на кінофакультеті тоді було все безхмарно. У нас був навіть свій «поличний» фільм. Це дипломна робота Юхима Гальперіна «Старик», такий собі маленький шедевр про юного піонера-ділка, бюрократа-початківця, який вмів «облаштувати» справи. Сьогодні можна сказати, що автор фільму навіть передбачив той тип особистості, що невдовзі з'явиться на горизонті і посяде в суспільстві одне з провідних місць. Тому, мабуть, волею вищого начальства і всупереч думці декана фільм і опинився на полиці.

Ще студентом Гальперін зняв документальний фільм про ув'язнених у колонії. Стрічка справила на нас, і викладачів, і студентів, велике враження. Лише згодом ми дізналися, що Святослав Павлович організував для Юхима відрадження саме до тієї колонії, де відбував своє несправедливе покарання Сергій Параджанов. Ці зйомки мали хоч якось полегшити становище геніального режисера. Про них він згадає в одному з листів, таємно переданих Іванову.

Очолюючи багато років українську кінематографію, С. Іванов прекрасно знав її слабкі місця. І одним з таких була кінодраматургія. Її проблемам не зарадило запрошення до роботи українських письменників, бо в масі своїй вони були далекі від розуміння специфіки сценарної справи. Вдалі винятки лише підтверджували цю сумну закономірність. На кінофакультеті на той час сценарного відділення не було. Майбутні режисери працювали над сценаріями курсових і дипломних робіт на «свій страх і ризик».

Набираючи курс кінознавців, С. Іванов вирішує орієнтувати їх на сценарну справу. Серед абітурієнтів він шукає тих, хто наділений високим творчим потенціалом. Ось спогади про свого вчителя Марини Братерської-Дронь, доктора філософських наук, професора, яка веде ряд основних дисциплін в Інституті екранних мистецтв.

«Моє перше знайомство зі Святославом Павловичем Івановим відбулося 1977 року. Тоді він, декан кінофакультету Київського інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, набирав свій перший і останній курс кінознавців із поглибленим вивченням сценарної майстерності. Переді мною

постав великого зросту красивий, статний чоловік, із цигаркою (яку він майже ніколи не виймав із рота). Проте це не головне, але від нього сходило якесь, тоді мені незрозуміле, тепло. Святослав – світло – це все усвідомилось пізніше. Коли ти молодий, можливо, не розумієш усієї суті – вона приходить значно пізніше, коли ти сам досягаєш віку зрілості.

Про нашого майбутнього керівника курсу я знала небагато. Але усвідомлювала, що його життя не було безхмарним. Пройшов фронт. Потім роки «вигнання», бо він підтримував український поетичний кінематограф. Знала з його слів, що свого часу йому пропонували працювати в Москві, але він залишився в Києві.

Я не можу сказати, що наш керівник був «добренькою» людиною, але це була людина надзвичайної широти й теплоти душі. Водночас він був принциповим і вимогливим до себе й до інших.

Святослав Павлович викладав у нас кілька дисциплін – «Журналістику», «Редагування» і «Сценарну майстерність». Глибина та оригінальність його думки не могли не викликати в нас захоплення. Пам'ятаю, як після першого семестру першого курсу, коли ми всі одержали середні-хороші оцінки – «4», Свет (як ми його називали), виговорював нам: «Це якась безлика сірість. Ну, хоч би хто отримав «відмінно» чи принаймні «неуд» – це не так сумно. Ви повинні бути не «як усі» – чи добре, чи погано, але – індивідуальності».

Стільки років пройшло, але я пам'ятаю головне – він учив нас мислити, мати особисту думку й при цьому бути толерантними та доброзичливими. Сподіваюсь, що це стало головним, принаймні в моєму житті, – не обов'язково відстоювати свою точку зору, критикуючи і знищуючи при цьому іншу. Можливо, саме в цьому полягає одна з особливостей української кінознавчої школи.

Взагалі, я дуже вдячна тому часові і тим людям, які його втілювали. Гадаю мені й моїм однокурсникам дуже поталанило, що нас оточували надзвичайні люди – наші викладачі: завідувач кафедри кінознавства Борис Спирidonович Буряк, викладачі кафедри – Костянтин Гедалійович Теплицький, Оксана Станіславівна Мусієнко, Валентина Романівна Слободян, Микола Іванович Слободян та ін.

Вони й зараз залишаються для мене взірцем інтелігентності, виваженості, етичного ставлення до студентів і своїх колег. Вони навчили нас бути не тільки працівниками мистецтва й освіти, а мистецтва й Просвіти. І, звичайно, в моєму серці завжди житиме з великою і неосяжною теплою і вдячністю – наш дорогий Свет – Святослав Павлович Іванов». <sup>4</sup>

Та планам С. Іванова не довелося реалізуватися. Він пішов з життя на творчому злеті, так і не завершивши своїх справ як вихователь молодого покоління кіномитців.

Через кілька років на зміну своєму другові й однодумцю прийде Василь Васильович Цвіркунов.

Була своя закономірність у тому, що В. Цвіркунов прийшов на кінофакультет саме в часи перебудови. Як і по всій країні, на кінофаці вирували пристрасні. Ну хіба можна було собі уявити, щоб студентство на шпальтах преси почало критикувати не лише окремих викладачів, а й саму систему кіноосвіти?

Студентство закликала прийти на факультет майстрів, чії імена були вже добре відомі в кінематографі, прийти і поділитися досвідом, повести за собою молодь у світ прекрасного. І, головне, студенти відверто заговорили про те, що вони хочуть бачити все те, чим багатий світовий екран. Нинішнє студентство здивується – в чому проблема? Сьогодні фільм отримав «Оскара» – завтра «вितягли» його з Інтернету. В ті роки подивитися фільм, про який говорять і пишуть у світі, було зовсім непросто. І це завдавало неабиякої шкоди навчальному процесові.

У жорстких дискусіях діставалось і студентам – мовляв, забувають майбутні митці, що їх професії не можна навчити, можна лише їм самим її навчитися. Зауважувалось, що «спудеям» варто бути активнішими і не лише сперечатися за філіжанкою кави, а й виступати з науковими розвідками, писати сценарії, сміливіше ставати до камери і радувати оригінальними стрічками.

Серед усіх цих суперечок і дискусій прозвучало переконливе слово людини, що була тоді лише виконувачем обов'язків декана кінофакультету. Думається, що В. В. Цвіркунов у своїй статті на шпальтах часопису «Новини кіноекрана» накреслив не лише шляхи виходу кінофакультету з кризи, що небезпечно затяглася, але зумів побачити ту перспективу, якій судилося реалізуватися в майбутньому<sup>3</sup>.

Цілком слушно, В. Цвіркунов, як один з очільників українського кіно в епоху його розквіту наголошував цілковиту взаємозалежність справ на кінофакультеті від того, що відбувається в загальному кінематографічному процесі. І коріння найгостріших мистецьких проблем, можливості реалізації мистецького потенціалу вітчизняного кіно слід шукати біля витоків, а саме на кінофакультеті. Бо практика і світового, і вітчизняного кіно підтверджує, що «творцями його були і ще є в переважній своїй більшості вихованці кіношкіл»<sup>4</sup>.

Цвіркунов застерігає від покvapливих рішень, від бажання вирішити питання за старим добрим рецептом – «не тратьте куме сили, спускайтеся на дно». Адже звучали пропозиції піти тим небезпечним шляхом, який у тридцятих роках призвів до закриття кіноінституту в Києві. Цвіркунов вказував на ті згубні наслідки, що їх може зумовити зникнення національного навчального кіноосередку.

Як директор кіностудії з багаторічним досвідом, Цвіркунов добре розумів що центральною постаттю кінопроцесу є режисер. Це повною мірою підтвердилось у славну епоху поетичного кіно, коли знову на вітчизняному екрані з'явилася постать режисера – автора зі своїм неповторним стилем. Втім, школа поетичного кіно навряд чи відбулася б без таких особистостей, як директор

кіностудії ім. О. Довженка В. В. Цвіркунов. Саме в ті роки склався творчий контакт з митцями, яких він мріяв побачити на кінофакультеті, художніх керівників і педагогів.

І, ставши деканом кінофакультету, Цвіркунов заохочує до викладання таких визначних майстрів, як Юрій Ілленко, Леонід Осика, Микола Мащенко. Лави викладачів поповнюють режисери, які мають безперечний авторитет у мистецькому середовищі. Це В. Криштофович, О. Коваль, М. Ілленко, О. Ітигілов, Є. Сивокінь.

Власне кажучи, Цвіркунову вдалося, значною мірою виконати завдання, яке він ставив і перед собою, і перед керівництвом вузу: «...Відновити набір у групі кінорежисерів та запросити кількох цікавих викладачів, операторів художнього кіно, та для художнього кінокерівництва – кращих майстрів сучасного українського кіномистецтва...»<sup>5</sup>.

Постає резонне питання – а який к.к.д. дав прихід провідних кіномайстрів? Якщо підходити з точки зору соціалістичної планової системи – то він незначний. Але якщо говорити про жорсткий «природний відбір», що відбувається у всьому світовому мистецтві, то він цілком задовільний. В нелегкі і неоднозначні 1990-ті, у часи зламу всього звичного і традиційного, у кожному випуску з'являлась яскрава особистість, яка утверджувалась на кіногоризонті.

На курсі Ю. Ілленка студентський фільм Миколи Каптана потрапив у програму Берлінського фестивалю, представляючи там Україну, потім він поставив телесеріал про Нестора Махна.

Учень Леоніда Осики Олесь Санін заявив про себе стрічкою «Мамай», яка змусила говорити про відродження традицій поетичного кіно.

Цікавих і перспективних кінематографістів виховали на своїх курсах В. Криштофович, О. Коваль, М. Ілленко.

Виявились серед майбутніх режисерів і ті, хто мав схильність до теорії. Шляхом науковців пішли О. Безручко і С. Марченко, що стали викладачами вузів.

Думається, що до виховання учнів відомих майстрів декан Василь Цвіркунов мав найбезпосередніший стосунок. Його увагу відчували представники всіх кіноспеціальностей, не лише режисери.

Як людина, що багато років попрацювала безпосередньо у кіновиробництві, В. Цвіркунов прекрасно розумів, що без зміцнення матеріально-технічної бази годі думати про подальший розвиток вітчизняної кіношколи. Не слід сподіватися, що з технікою вчорашнього дня вдасться навчати сучасних режисерів, телережисерів, операторів.

Хвилювала Цвіркунова і проблема приміщення. Декан цілком слушно заперечував романтикам, що захоплювалися «лаврською екзотикою», твердячи, що Лаврський заповідник має інше призначення. А навчання майбутніх кінематографістів потребують іншого середовища, в якому мають бути задоволені

потреби в аудиторіях, навчальних кіно- і телестудіях. У своїх розмовах з нами В. Цвіркунов змальовував своє бачення факультету на кіностудії. Звичайно, він надавав перевагу студії ім. О. Довженка. Тут його точка зору була близька до позиції самого Довженка, який мріяв: двері студентської аудиторії мають відчинятися в павільйон, де йдуть зйомки.

Не все сталось, як гадалось, але й «перебазування» на Укркінохроніку, з погляду В. Цвіркунова, мало свій позитив.

Робота на кінофакультеті приносила В. Цвіркунову справжнє творче задоволення. Він працював зі своїми однодумцями, з тими, хто разом з ним творив поетичне кіно України. Та це не значить, що він утратив гостроту критичного погляду. Студенти-режисери знали, що його зауваження завжди будуть слухними і переконливими.

Курси лекцій, які читав В. Цвіркунов, викликали щиру зацікавленість у студентства. Кінознавці слухали у нього такий принципово важливий курс, як «Вступ у спеціальність», «Основи кінодраматургії». Педагог мав надзвичайно міцний фундамент, як практичний, так і теоретичний. Йому не треба було шукати приклади в книжках: студійне життя давало їх безліч. Особисті контакти з видатними кіномитцями-режисерами, акторами, операторами – давали той неоціненний живий матеріал, на якому він і будував свої лекції. Тому, мабуть, і були вони такими яскравими і неординарними. Зі щирим інтересом його слухали не тільки студенти, а й колеги: про зустрічі з видатними кінематографістами, про випадки драматичні і смішні, які траплялись за його тривале творче життя.

І ще він надзвичайно щиро розповідав про свої фронтові шляхи, про воєнні будні, про пережите і побачене. Причому не хизувався своїми нагородами, не виставляв себе героєм, хоч ми знали, скільки заліза він носить в своєму тілі, і, якби не маленький кумедний «Запорожець», як важко було б добиратися до кінофакультету його деканові.

Автор наукових праць, академік НАМУ, заслужений діяч мистецтв України, професор, В. Цвіркунов і не думав «спочивати на лаврах». Його захоплювала ідея написання наукової історії українського кіно. Він закликав молодь працювати в архівах, що нарешті відкрилися, розшукувати колись недоступні документи, щоб показати вітчизняний кінопроцес у всій його історичній достовірності.

До останніх днів життя Василь Цвіркунов переймався долею і перспективами творчої молоді. Молодих режисерів інколи охоплював свого роду нігілізм у ставленні до навчання професії. Такі тенденції досить чітко були озвучені на академічній конференції, присвяченій мистецтву молодих. Один з випускників кінофакультету дещо самовпевнено твердив, що він будь-кого навчить професії режисера протягом трьох тижнів. Василь Васильович опонував йому

аргументовано і з юнацьким запалом. Щасливі випадки появи режисерів із суміжних спеціальностей лише підтверджують правило: необхідність ґрунтовної професійної освіти.

Її відсутність – це все одно, що у композитора незнання нот, у музиканта – невміння зіграти гаму.

Молоді інколи притаманна така юнацька самовпевненість: я все зробив сам, я нікому і нічим не зобов'язаний. Та з роками приходить розуміння того, чим для тебе була *alma mater*.

Слід додати, що оці берлінські «Ведмеді», канські «Пальмові гілки» наших випускників може й не були б здобуті, якби на факультеті не працювали такі люди, як С. П. Іванов і В. В. Цвіркунов. Разом зі своїми колегами вони внесли здобутки великого кінематографа в творчу практику студентів.

Думається, майбутні кінознавці, озброївшись архівними даними, свідченнями сучасників, ще не раз повернуться до плідної творчої і педагогічної діяльності цих незабутніх деканів кінофакультету.

---

<sup>1</sup> Костенко Л. Народжений під знаком Стрільця // Ліна Костенко. Кіно-Театр. – 2002. – № 2. – С. 6.

<sup>2</sup> Там само. – С. 5.

<sup>3</sup> Цвіркунов В. «... та інші компетентні особи» // Новини кіноекрану. – 1988. – № 10. – С. 13.

<sup>4</sup> Там само. – С. 13.

<sup>5</sup> Там само. – С. 13.



*Наталія ДНІПРЕНКО*

## ПОЄДНАННЯ КЛАСИЧНОГО ТРАДИЦІЙНОГО ТА НОВІТНЬОГО У ПІДГОТОВЦІ РЕЖИСЕРІВ ЗАСОБІВ МАСОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ

*Авторка досліджує шляхи розвитку сучасної школи режисерів телебачення, зокрема пропонує поєднати класичні практичні і методичні знання з режисури, накопичені багатьма поколіннями в Національному університеті театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого та теоретичні досягнення комунікативної філософії.*

**Ключові слова:** *режисура, комунікація, комунікативна парадигма, інформаційна сфера, суб'єктно-суб'єктна модель обміну інформацією, зворотний зв'язок, інтерактивність, адресність.*

*Автор исследует пути развития современной школы телевидения, в частности, предлагает объединить классические практические и методические знания по режиссуре, накопленные многими поколениями в Национальном университете театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенка-Карого и теоретические достижения коммуникативной философии.*

**Ключевые слова:** *режиссура, коммуникация, коммуникативная парадигма, информационная сфера, субъектно-субъектная модель обмена информацией, обратная связь, интерактивность, адресность.*

*The author researches the ways of development of modern television school. He suggests combining classical and systematic approaches to the art of direction. This knowledge together with theoretical achievements of communicative psychology is very useful as it has been accumulated from generation to generation by the staff of Kyiv National I.K.Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television.*

**Key-words:** *direction, communication, communicative paradigm, informative sphere, subject-subject model of information exchange, feedback, interactivity, addressness.*

Спеціалізація, що вела кожен із сфер діяльності до свого закономірного розвитку, на черговому повороті історії потребує синтезу та переходу на іншу

більш узагальнюючу позицію бачення. Так було в математиці, фізиці та інших науках, наприклад, коли погляди Ньютона, що визначали, здавалося б, всесвітні закони розвитку, були переглянуті концепцією Ейнштейна, який «показав язика» та заявив: «Усе відносно».

Ми спробуємо провести паралелі між двома епохальними явищами ХХ століття, що стали визначальними та зумовили поворот у розвитку кожної зі своїх сфер. Це розробка на початку ХХ століття геніальної системи К. С. Станіславського, що її успішно розвивали видатні радянські та і розвивають зараз пострадянські режисери театру, кіно і телебачення, а також виникнення та розвиток у другій половині минулого століття такого напрямку, як комунікативна філософія.

Сучасний розвиток інформаційно-комунікативних технологій, постійно розвиваючи технічні засоби для комунікації, створює нові умови, а також і нові виклики для тих, хто створює видовище. Наймобільнішими тут мають виявитися режисери, бо саме до їх функцій відноситься відповідь на питання «як саме», «якими засобами». Отже, якими мають бути мова, стиль, прийоми, режисерські ходи нової ери комунікацій – питання, на яке має дати відповідь саме сучасний режисер. За журналістом традиційно закріпилася роль знати «що саме» говорити. Правда, тут, на думку авторки, також відбуваються трансформації соціально-естетичних функцій, оскільки важливість самого процесу комунікації, каналу, способу передачі та естетичних прийомів дедалі більше починає набувати ваги смислів, а іноді і змісту, де «як» перетворюється в «що», у зміст повідомлення. Але це тема іншої дискусії.

Останнім часом інформаційна сфера, до якої й належить телебачення, про підготовку режисерів для якої і йтиметься, значно розширилася. Від визначення, осмислення, розробки, планування роботи, розвитку, застосування комунікативних інновацій в інформаційній сфері потрапили в залежність не тільки видовищні мистецтва, а й увесь суспільний розвиток. Комунікативні технології змінюють наш спосіб життя, мислення, а тому й природу сприйняття та осмислення дійсності. В Україні комунікації також розвиваються, і не розвиватися не можуть, бо наша країна є частиною світового глобального комунікативного простору.

Проте є одна загальна суспільна проблема, однак ми поки що не визначили на рівні держави стратегії розвитку цієї сфери. В країні багато років відсутній офіційно прийнятий базовий документ (концепція, або стратегія інформаційної політики) – дороговказ із осмисленням тенденцій, визначенням основних напрямів подальшого її розвитку, а головне ключових принципів, філософії функціонування. Відмовившись від старих, монологічних підходів, пропаганди та цензури, які, зрозуміло, за 70 років радянської влади себе дискредитували, ми досі так і не знайшли іншого підґрунтя. На відміну від розвинутих країн, котрі,

як на теоретичному, так і практичному рівні успішно розвивають ідеї комунікації та вважають розвиток комунікативно-інформаційної сфери ключовим джерелом для розвитку усіх суспільних сфер – економіки, культури, політики, демократії, тощо. В Україні бракує розвинутої наукової й термінологічної бази, яка б мала стати ключовою парадигмою для суспільного розвитку нової епохи. У світі комунікативної ери настільки щільно пов'язані усі сфери, що не можна говорити про розвиток телебачення без бачення суспільного розвитку в цілому, а про розвиток кінематографа без розуміння економічних проблем. Отже час потребує єдиної парадигми для розвитку, і досвід багатьох країн довів, що комунікативна парадигма може стати ефективною базою для розвитку багатьох сфер. Теоретично осмисливши базові принципи комунікації і фактично зробивши її своєю новою ідеологією, такі країни, як Канада<sup>1</sup>, Швеція<sup>2</sup>, Данія та інші прийняли на державному рівні документи, на яких розвивають суспільні комунікації, будують політичні демократичні процеси, виховують молодь.

Розуміння комунікації як нової парадигми, прийшло до нас порівняно недавно, з відкриттям «залізної завіси». Наприкінці 1990-х з'явилися переклади класиків комунікативної філософії українською мовою. Досить швидко ідеї, розроблені у дослідженнях таких всесвітньо відомих авторів, як К. Ясперс, М. Бубер, О. Ф. Больнов, К.-О. Апель, М. Ридель, Ю. Габермас та інших, захопили українських вчених<sup>3</sup>.

Науковці багатьох спеціальностей – журналісти, культурологи, філософи, державні службовці, соціологи, психологи, фізики, кібернетики, політологи та інші зробили ідеї комунікації ключовими у своїх теоретико-методичних дослідженнях. Знаменним для формування нових підходів до розвитку інформаційної сфери та мас-медіа став 2006 рік, коли Постановою Кабінету Міністрів України було відкрито нову наукову галузь «соціальні комунікації», до неї увійшли спеціальності: теорія та історія соціальних комунікацій; документознавство, архівознавство; книгознавство, бібліотекознавство, бібліографознавство; теорія та історія журналістики; теорія та історія видавничої справи та редагування; прикладні соціально-комунікаційні технології; соціальна інформатика. Проте ці ідеї й досі ще не стали широко відомими в сфері режисури, хоча застосування їх на практиці відбувається вже дуже давно, можливо, від самого зародження професії. Свідоме застосування їх у практичній діяльності могло значно розширити можливості, розуміння, творчо доповнити вже наявні здобутки як режисерської практики так і методик викладання режисерських спеціальностей. Але для початку маємо з'ясувати, що саме ми визначаємо під терміном «комунікація».

Комунікація – це процес взаємодії, що передбачає суб'єктно-об'єктний спосіб обміну інформацією рівних, активних суб'єктів та включає в себе зворотний зв'язок. Основна функція комунікації – «досягнення соціальної єдності при збереженні індивідуальності кожного її елемента»<sup>4</sup>. Цікаво, що подібне ви-

значення дає Еріх Фромм, називаючи таку взаємодію любов'ю. «Любов – єдність з кимсь або чимось, крім себе самого, за умови збереження індивідуальності особистості»<sup>5</sup>. Отже стає зрозумілим, чому, як тільки з'явилась ця нова парадигма комунікації, вона захопила світ, чаруючи його своєю любов'ю та претендуючи на більше ніж просто наукова теорія розуміння світу.

Важливо розглядати цю модель у порівнянні з монологічною інформаційною моделлю, де ключовою відмінністю від комунікації є зв'язок без зворотного зв'язку між суб'єктом і об'єктом, що передбачає вертикальні, не рівні стосунки. При перенесенні останньої моделі на рівень міжлюдського спілкування ми маємо адресата, який має право діяти, говорити, та іншого, того хто має тільки сприймати, ніякі зворотні дії в цій моделі не передбачені. Зрозуміло, що саме ця модель характеризує обмін інформацією в тоталітарному суспільстві. Саме це і є модель пропаганди<sup>6</sup>. Маніпулятивні зв'язки, де один (монарх, недемократична влада, тиран у родині, диктатор режисер, можливі інші ролі) видає інформацію, а інша людина, актор або цілий народ стають об'єктом, предметом впливу. У комунікації все інакше. І в одній, і в іншій моделі йде обмін інформацією, проте в комунікативній моделі інший ніколи не стане об'єктом або засобом, він є рівним, таким самим суб'єктом, який так само впливає. Навіть якщо ми розглядаємо ситуацію промови одного, ми передбачаємо його активне слухання і вплив останнього на переданий месидж.

Перенесемо комунікативну модель на ТБ. Звідси витікають ключові професійні режисерські поняття сучасного телебачення – адресність та точність. Повідомлення на телебаченні має готуватися під чітке розуміння споживача, його смаки, рівень освіти, потреби тощо. В Комунікативному центрі Уряду Британії вивчають адресну аудиторію настільки точно, що для того щоб розмістити повідомлення для молоді певної вікової аудиторії, визначають сорт напоїв, що її та аудиторія споживає, де їх купують, яким чином беруть пляшку, – тільки тоді розміщують месидж на пляшці так, аби він зручніше потрапив у поле зору споживача. ТБ стає також адресним. Цілі канали формуються під смаки та інтереси певної аудиторії. Зворотний зв'язок визначає формат. Принцип комунікації стає тотальним і працює на усіх рівнях.

А що ж має знати сучасний режисер, який по закінченні інституту прийде працювати на телеканал та і чи буде це телеканал? Можливо, це буде інтернет-канал, можливо iPhone-канал, але точно не такий самий, який він є сьогодні. А якщо додати, що знаннями і навичками, отриманими у вишах, йому доведеться працювати протягом як мінімум 30 років, стає зрозумілим, що режисер має отримувати не тільки практичні, а й аналітично-методичні знання останнього покоління, інструментарій, щоб у глобально мобільному світі зміг не тільки адаптуватися та орієнтуватися, а й бути режисером життя навколо, для тих, хто його буде та спрямовує.

Комунікативна модель дає можливість розглянути як загальні принципи

розвитку інформаційно-комунікативної сфери, зокрема мас-медіа, так і використати її у формуванні видовищних програм нового покоління, нелінійного каналу, інтерактивних технологій, що передбачають побудови нових відносин: автор–глядач і глядач–автор, творення нових жанрів, формування атмосфери співучасті.

Впровадженню ідей комунікації у виховання телережисерів покликана сприяти нова «Програма курсу режисерів телебачення», розроблена авторкою статті, що запроваджена у навчання з нового 2011 навчального року на кафедрі телережисури Інституту екранних мистецтв Національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Планується побудувати навчання майбутніх режисерів на традиціях, що склалися ще з часів створення однієї з перших у Радянському Союзі кафедри режисури телебачення на кінофакультеті КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого двома класиками українських мас-медіа Віктором Борисовичем Кісіним та Вадимом Львовичем Чубасовим, а також на підходах майстерні театральної режисури Михайла Юрійовича Резніковича.

Епохальні за своїм значенням ідеї, котрі й зараз залишаються недостатньо знаними серед представників творчих кіл (за винятком його учнів та послідовників) можуть і мають бути творчо розвинуті завдяки комунікативним підходам. Наприклад, визначення видовища, що його дає у своєму дослідженні «Режисура як мистецтво та професія: Життя. Актор. Образ» В. Б. Кісін, зазначає, що це є «спеціально організована в часі та просторі публічна демонстрація соціально значущої поведінки» та розвиває думку про те, що вона не могла б відбутися без присутності глядача<sup>7</sup>. Кісін також стверджує, що без розуміння природи видовища неможливе усвідомлення і загальних законів режисури; ми б додали зі свого боку – і прогнозів розвитку режисури телебачення та комунікативної сфери в цілому. Тому навчання міститиме вивчення загальних законів режисури та специфічних відмінностей роботи у театрі, кіно, телебаченні, нових медіа, аналіз процесів розвитку комунікативної сфери та принципи її функціонування. Студенти мають не просто вивчити вже наявні режисерські прийоми, а й аналізувати закономірності, виводити тенденції, вміти прогнозувати розвиток засобів масової комунікації.

Так, на комунікативних засадах, розвиваються ідеї В. Кісіна і щодо його авторських підходів до визначення жанру, а саме – на відміну від традиційного розуміння, коли «жанр становить конкретну єдність особливих властивостей форми в її основних рисах – своєрідності композиції, образності, мові, ритмі к/ф, передачі»<sup>8</sup>, що відтворює співвідношення історично усталених форм із їх змістом, – Віктор Борисович запропонував бачення жанру як «способу спілкування з глядачем». Така формула цілком відповідає формулі комунікації, де саме споживач, глядач визначає основний формат, стиль, прийоми впливу на нього. Таке розуміння жанру реально підтверджується розвитком усієї системи

сучасного телебачення, а саме: яскраво простежується руйнація старої системи жанрів, їх постійне змішування та народження нових, наприклад програма «Гола правда» змішала новини з еротикою, «За склом» поєднала документальний та ігровий, створивши новий жанр реаліті-шоу. Авторка має зауважити, що йдеться не про якість, і не виносить оцінку цим явищам, а тільки аналізує процеси у їх становленні.

Ідею залежності твору від глядача, споживача інформації ми зустрічаємо у багатьох творців сучасності та минулого. Наприклад, Михайло Чехов зазначає: «Мені здається, що від кількості глядачів у залі залежить і кількість творчої енергії, яку витрачаю я у цей вечір. <...> Енергія, що виходить від глядача, використовується актором під час виконання ролі»<sup>9</sup>. Відомий кінорежисер Ларс фон Трієр, аналізуючи гру акторів, так розвиває ідею зворотного зв'язку: «Неможливо проявити співчуття, коли не можеш поставити себе на місце іншого»<sup>10</sup>. Ця формула здається настільки універсальною, що на перший погляд не потребує доказів, водночас авторка неодноразово стикалася на практиці з ідеєю створення видовища без урахування позиції глядача, особливо це відчутно при перегляді телевізійних програм українських каналів, які настільки «не потрапляють» до свого глядача, що невідомо, чи залишаться у нього ще який-небудь глядач, молодь та інтелігенція вже давно від нього відійшли (це аналіз явища, а не просто констатація суб'єктивної думки авторки).

Інші практично-методичні знання режисури також легко поєднуються із поглядами комунікативної філософії, таким її практичним втіленням може бути найважливіший з методів режисури – метод дієвого аналізу. Надзавдання, що лежить за межами самого тексту повідомлення та спрямоване на глядача – це відтворення закону комунікації, де ціль завжди є за межами самого повідомлення та спрямована на об'єднання з іншим. Цей універсальний метод вчить режисера будувати конструкцію твору, саме перевіряючи її частини (події, головну подію) надзавданням, тобто, йдучи від зворотного, від результату впливу на глядача. Саме глядач дасть кінцеву оцінку ефективності обраного режисерського ходу, конструкції, тощо.

Саме таких стосунків навчали майстри режисури: рівні поважні стосунки з глядачем та творчою групою мають стати базовою режисерською позицією. На думку одного з класиків комунікативних підходів Юргена Габермаса, суспільству потрібно «показати відмінність між діяльністю, спрямованою на порозуміння, і діяльністю, зорієнтованою на мету»<sup>11</sup>. В першому випадку йдеться про «комунікативну дію», в другому – про «стратегічну». На уроках режисури з перших днів навчання студенти отримують розуміння щодо поваги до людини, її особистості, навчаються спостерігати за нею, виконуючи вправу «спостереження». Специфічний предмет режисури телебачення в майстернях Кісіна і Чубасова визначається як «імпровізована поведінка людини», це все є прояв



того самого комунікативного принципу любові до іншого. Також комунікативну функцію В. Б. Кісін відносив до основних функцій телережисури.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що впровадження в програму навчання режисерів знань з основ комунікації сприятиме:

- формуванню власної мистецької та громадської позиції на засадах демократії та рівності;

- організації виробничого процесу створення видовища, що передбачає свідому роботу з усіма членами творчої групи з корпоративної культури, створення атмосфери єднання та націленості на спільну мету;

- розумінню як на теоретичному так і практичному рівні природи творення діалогу з глядачем, вміння будувати різного формату дискурси;

- володінню фаховою комунікативною термінологією та вмінню аналітично і теоретично обґрунтовувати методи побудови дії;

- формуванню режисерського задуму, його теоретичному обґрунтуванню при фіксації та реалізації;

- роботі з різними жанрами ЗМК та їх творенню;

- формуванню творчого середовища та вихованню однодумців у творчій групі та серед глядачів;

- адаптації до навколишнього світу, вмінню не тільки пристосовуватися, а й моделювати його за законами комунікації;

- конкурентоспроможній діяльності у світовому комунікативному просторі.

У майбутньому нові технічні відкриття даватимуть можливість режисерові організувати видовище за допомогою нових комунікативних технологій та знань. Режисерові, який знатиме глибинну природу комунікативних процесів, буде простіше розуміти та опанувати їх техніко-філософську естетику.

Засоби масової комунікації дуже швидко розвиваються та змінюються, природа сприйняття видовища, «екранна мова» постійно трансформується, отже постає завдання – надати майбутньому режисерові розуміння суті, принципів професії та навчити його орієнтуватися в складному інформаційному світі, бути мобільним у нових умовах. Базою для теоретичного осмислення має стати філософія комунікації. Саме від того, в якій позиції до суспільства перебуває режисер, з якої точки зору дивиться він на світ, чи враховує думку іншого, залежить, які ідеї провадить такий митець світу, а в кінцевому рахунку і стан суспільства, в якому ми живемо.

---

<sup>1</sup> Communications Policy of the Government of Canada – Retrieved November 8, 2006. – Режим доступу: <http://www.tbs-sct.gc.ca/pol/doc-eng.aspx?id=12316>. – Загол. з екрана.

<sup>2</sup> Комунікативна політика в м. Стокгольм. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://213.136.40.7/wpcontent/uploads/stadsledning>. – Загол. з екрана.

<sup>3</sup> Ясперс К. Коммуникация / К. Ясперс. – М. : Политиздат, 1991. – С. 128.



<sup>4</sup> Новейший философский словарь / [сост. А. А. Грицанов]. – Мн. : Узд. В. М. Скакун, 1998. – 976 с.

<sup>5</sup> Фромм Э. Искусство любить / Э. Фромм ; пер.с англ. ; под ред. Д. А. Ле-онтьева. 2-е изд. – СПб. : – Азбука, 2002. – С. 23.

<sup>6</sup> Дніпренко Н. К. Українське телебачення в умовах побудови громадянського суспільства та європейської інтеграції // Суспільні реформи та стандарти становлення громадянського суспільства в Україні : М-ли наук.-практ. конф. / За заг. ред. В. І. Лугового, В. М. Князева. – К. : Вид-во УАДУ, 2001. – С. 136–139.

<sup>7</sup> Кисин Виктор. Режиссура как искусство и профессия : Жизнь. Актер. Образ. : Из творческого наследия / Виктор Кисин. – К. : Издательский дом «КМ Academia». – 1999. – С. 12.

<sup>8</sup> Машенко І. Г. Енциклопедія електронних мас-медіа : У 2 т. – Т. 2. Термінологічний словник понять і виразів: телебачення, радіомовлення, кіно, відео, аудіо / Г. І. Машенко. – Запоріжжя : Дике Поле, 2006. – С. 139.

<sup>9</sup> Чехов Михаил. Литературное наследие : В 2-х т. – Т. 2. Об искусстве актера / Сост. И. И. Аброскина, М. С. Иванова, Н. А. Кремова ; вступ. ст. М. О. Кнебель. – М. : Искусство, 1986. – С. 77.

<sup>10</sup> Ларс фон Триер. Интерв'ю : Беседы со Стигом Бюоркманом / Пер. с швед. Ю. Колесовой. – СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – 352 с. – (Арт-хаус).

<sup>11</sup> Єрмоленко А. М. Комунікативна практична філософія : Підручник / А. М. Єрмоленко. – К. : Лібра, 1999. – С. 289.

## КУРС КІНОРЕДАКТУРИ В СИСТЕМІ КІНОЗНАВЧОЇ ОСВІТИ

*У статті розглянуто кіноредагування – як фахову дисципліну в системі підготовки кінознавців, дано конкретне уявлення про всі етапи роботи редактора над сценарієм і фільмом.*

**Ключові слова:** кіноредагування, підготовка кінознавців, фільм, сценарій.

*В статье рассматривается киноредактирование как специальная дисциплина в системе подготовки киноведов, дано конкретное представление о всех этапах работы редактора со сценарием и фильмом.*

**Ключевые слова:** киноредактирование, подготовка киноведов, фильм, сценарий.

*The article deals with film editing as a basic discipline in the system of training film students. There is given a notion of all the stages of the film editor's work with a scenario and a film.*

**Key-words:** film editing, training film student, film, scenario.

Кіноредактура – це практичне кінознавство, що вимагає знань законів кінодраматургії та основ кінотовиробництва, психології творчості й майстерності кінорежисури, обізнаності в сучасних тенденціях мистецтва та абсолютного володіння методологією аналізу сценарію і фільму, орієнтації в питаннях соціології кіно та законах менеджменту і реклами. Кіноредактура охоплює по суті всю багатогранну сферу кінематографічного процесу, будучи центром взаємодії основних учасників створення картини. Кіноредактор є дійовим комунікатором у ланці: творець – глядач – суспільство. На відміну від праці кінокритика, що оцінює вже готову картину, редактор бере пряму участь у творенні сценарію і фільму, вдаючись до превентивних заходів щодо попередження драматургічних і режисерських похибок.

Професія кіноредактора формувалася разом із розвитком кінематографа. Першими сценаристами, як відомо, були режисери, що керувалися власним соціальним та естетичним досвідом. З часом професія кінодраматурга набула цілком самостійного й навіть самодостатнього значення. Поступово складала-

ся і висока культура редактури, що вмiла створювати духовну атмосферу на кіностудіях. Протягом 1920 – 1930-х років в Україні її уособлювали М. Бажан і Ю. Яновський, у Росії – А. Піотровський, В. Туркін, В. Шкловський, М. Зархі.

Якщо на ранніх етапах формування системи кіноредактури її спеціалісти називалися консультантами, то сьогодні кіноредактор є спеціалістом доволі широкого профілю, у полі діяльності якого – сторінки рукопису, кілометри плівки, вибір акторів, монтаж тощо. Український кінематограф збагачувався досвідом і талантом цілої плеяди українських письменників і драматургів, які в різні часи працювали головними редакторами кіностудії ім. О. Довженка. Так з іменами Б. Буряка, В. Земляка, К. Кудієвського пов'язані часи розквіту кіностудії у 1960 – 1980-ті роки, підтримка молодих творчих обдарувань, організація на студії відділу перспективного планування та соціального прогнозування сценарної майстерні, до роботи в яких були залучені найкращі літературні сили України та професіонали-кінодраматурги: І. Драч, П. Мовчан, Б. Олійник, Є. Онопрієнко, Д. Павличко, В. Портяк, М. Ткач, О. Сацький, О. Сичевський та інші майстри слова.

У сценарно-редакційній колегії кіностудії цього періоду працювали справжні професіонали своєї справи, загалом скромні і самовіддані трудівники, чий зусилля значною мірою сприяли розвитку українського кіно. Це були зокрема такі фахівці, як Г. Зельдович, В. Ридванова, Р. Король, Т. Ковтун, Е. Косничук, О. Кучерявий, Ю. Морозов, І. Размашкіна, В. Сосюра, В. Чорний, Л. Чумакова, В. Юрченко, К. Шандибіна.

На Кіностудії науково-популярних фільмів у період її розквіту працювали Є. Загданський, М. Вепринський, В. Гайдай; на кіностудії «Укртелефільм» – Л. Мужук.

Високий творчий тонус українського кіно того часу підтримувався духовною енергетикою та особистою обдарованістю керівників державних установ та кіностудій, зокрема відомих діячів кіно С. Іванова, В. Цвіркунова, Б. Остаховича, які всупереч сумнівним директивам брали на себе сміливість приймати неординарні рішення, формувати й редагувати таким чином власне кінопроцес.

Історія кіноредагування та досвід роботи кращих редакторів дає підстави виявити певні закономірності діяльності і теоретично осмислити цю важливу сферу кінематографічної роботи. Специфіка роботи кіноредактора – у безпосередній участі в кінопроцесі, у найбільш активному та тривалому впливі на формування авторського задуму. Адже редактор – то єдина людина, що супроводжує фільм на всіх стадіях його створення – від подання сценаристом літературної заявки до перезапису фільму і проведення рекламної кампанії з його реалізації. Остання передбачає підготовки монтажних листів, написання лібрето, анотацій, анонсів, слоганів. Особливе місце редактора визначається тією обставиною, що як безпосередній учасник процесу, котрий володіє всіма нюансами творчої та виробничої ситуації, він має можливість висловлювати критичні оцінки та обґрунтовувати власну позицію.

Кіноредактор не тільки редагує рукопис лінгвостилістично, що є обов'язковим, а й втручається, що є принциповим, у формування концепції, ідейно-художнього задуму сценарію та впливає на конкретні кінодраматургійні форми його втілення. Кіноредактор має справу не тільки з автором – кінодраматургом, а й з режисером, з виробництвом, зі складною структурою колективної роботи, з колективним розумом.

Основним напрямками роботи кіноредактора є формування сценарного портфеля студії, пошук талановитих індивідуальностей та сприяння їм, дійова допомога в змістонаповненні задуму, організаційні й психологічні зусилля в його реалізації. Проте, як точно зауважив А. Кончаловський, від особистості редактора залежить набагато більше, ніж від його функцій. Справжній редактор займається селекцією талантів, уміє знайти і підтримати індивідуальність, створити на студії дух гри, краси, повертаючи кінематографу його справжню принадність.

Умовно редактура поділяється на три типи:

– Редактор-організатор, який здатний знайти талант, зацікавити творчих людей кіно суміжних професій – письменників, журналістів, організувати тандем автора і режисера як близьких за духом та мистецькими схильностями особистостей, що відчують необхідність один одному;

– Редактура з критико-аналітичним ухилом, де пріоритетним є вміння препарувати художню структуру і узагальнювати водночас, уміння оцінити прорахунки сценарію і фільму, наголосити продуктивність думки авторів;

– Редактор-генератор ідей, фахівець з творчо-драматургійним началом, здатний мислити конструктивно, підказати драматургічний хід, запропонувати цікаве сюжетне вирішення.

Зрозуміло, що всі ці якості доволі рідко поєднуються в одній особистості. Важко, працюючи в цій професії, досягти такого визнання з боку художнього керівника і головного редактора, наприклад, кіностудії «Ленфільм» періоду 1930-х років, «золотого віку» радянського кінематографа, що його досяг А. Піотровський, який від режисерської еліти тих часів – братів Васильєвих, Л. Хейфіца, Л. Трауберга, Ю. Юткевича, С. Герасимова – отримав у подарунок годинник з написом: «Співатору всіх наших фільмів».

Прогресивно, сучасно мисляча редактура завжди провокувала громадську думку, прогнозуючи хід життєвих процесів, аналізуючи та виділяючи найплідніше з них. Поява у радянській кінодраматургії кінця 1970-х – початку 1980-х років напряму так званого виробничого фільму, активно підтримуваного й виплеканого талановитим головним редактором кіностудії «Ленфільм» Фріжетю Гукасян, мала, безперечно, революціонізуючий резонанс у формуванні позитивних суспільних тенденцій перебудовного періоду та конструктивних засад V «історичного» з'їзду кінематографістів СРСР 1986 року.

Змістом редакторської роботи у її світоглядному еквіваленті (можливо, не позбавленому певного пафосу) є сприяння процесам духовної розбудови в державі. Національна ідея, покладена у фундамент сучасної ідеології, визначає на-

прям і виміри змісту освіти і мистецтва. Це патріотизм, державність і водночас – духовність як гуманність та терпимість. Це соборність, згуртованість нації, але водночас – відкритість іншим духовним цінностям, діалогові культур. Це власне національні естетичні та художні цінності і водночас визнання їх самостійності поза політичними амбіціями.

Отже, значення вихідної ідеї в системі освіти кінознавців набуває виховання культури життєвої, громадянської та естетичної позицій. Як лідери творчої інтелігенції, представники кінонауки спроможні акумулювати духовні процеси, формувати духовну культуру глядача і моделі соціальної поведінки. Але, втручаючись у процес коригування творчого задуму сценариста і драматургічної структури, редактор сам має працювати в етичному полі власного типу «творчої поведінки» (М. Пришвін), що включає абсолютне усвідомлення міри високої власної відповідальності за результати колективної праці. Виходячи з цього, редакторів (як і режисерів) мають бути притаманними не лише широта інтересів та освіченість, гострота розуму і культура почуттів, художній смак та інтуїція, а насамперед – моральна зрілість і визначена система цінностей.

Професійна редакторська оцінка перших етапів формування творчого задуму кінодраматурга, викладеного у формі заявки чи літературного сценарію, повинна мати принципово прогнозуючий та превентивний характер. Передбачуваність життєспроможності мистецького задуму, викладена редактором у спеціальному висновкові, є нічим іншим як своєрідною методологічною пропедевтикою змістовної та формотворчої концепції майбутнього фільму.

Якщо суб'єктивна оцінка кінокритиком уже готового кінотвору може лише тішити або ранили творчі амбіції авторів, то помилки редактора, спричинені непрофесійністю, догматизмом мислення, естетичним несмаком, доволі часто мають набагато серйозніші наслідки, обертаючись випуском не так кінотвору, як кінопродукту.

Кожний період роботи редактора над фільмом позначений своїми особливостями. У підготовчому періоді відповідальність редактора надзвичайно зростає, особливо під час добору акторів, коли редактор може бути добрим порадником, добре обізнаним з «акторським ринком» і з основними принципами акторського вибору: законами жанру, драматургії характеру, законами правди життя.

Аналіз зображального ряду фільму – перегляд ескізів декорацій, костюмів, вибір природи, загальне пластичне бачення фільму – все це об'єкти редакторського втручання.

Монтажно-тонувальний період – як новий етап народження фільму, як «період синтезу» (за висловом М. Ромма), як «животворний третій вимір» (за І. Бергманом) – також вимагає редакторської роботи. Переглядаючи 500, 1500 корисних метрів і весь метраж матеріалу в цілому, редактор разом з режисером уточнюють загальний ритм фільму, приводячи його у відповідність з ритмом

окремих епізодів, акцентуючи необхідне. Тонування вимагає безпосередньої участі редактора в коригуванні текстів, стилістичних мовних правок, доборі акторів для озвучення.

Продуктивність будь-якого періоду роботи редактора над сценарієм та фільмом можлива за умов безперечної самостійності мислення і вислову. Особливою специфічністю позначені драматургія обговорення сценарію сценарно-редакційною колегією студії та драматургія захисту постановочного проєкту фільму знімальною групою на Художній раді кіностудії. Саме під час колективного обговорення, у поліфонії суперечливих думок і позицій глибина редакторського аналізу та його креативність, загальна культура, коректність і правильно знайдений тон надають його виступові належної вагомості та естетичної самодостатності, а відтак і пріоритетності.

Плідний досвід підготовки кіноредакторів має кафедра кінознавства Київського університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, де читається спеціальний курс «Редагування сценарію та фільму», що відпрацьовує науковий підхід до вивчення основних засад редактури. Концепція навчання кінознавців спирається на сучасні парадигми мистецької освіти, на методологію комплексності та інтегративності мистецтвознавчих знань, що формують потрібну базу поінформованість, культурологічний світогляд, естетичний смак. У цій вибудованій, рухливій, постійно збагачуваній досвідом міжнародних кіношкіл системі кіноредакторів вирізняється важливий і необхідний аспект – творча практика на кіностудіях. Система творчо-виробничої практики на кіностудіях, що зазнали серйозного занепаду в 90-х та на початку 2000 рр., вимагає поновлення й серйозного переосмислення. Практика (як це було ще за часів повноцінного функціонування вітчизняного кінематографа) має включати вивчення всього спектра творчо-виробничої специфіки народження фільму. Це знайомство з загальною структурою студії та її підрозділів; участь у роботі сценарно-редакційної колегії та художньої ради; аналіз заявок на літературні сценарії, участь в обговоренні режисерських сценаріїв і матеріалів фільмів. Забезпечений відповідальною фігурою керівника-професіонала, цей процес має відродити традицію підготовки фахівців високого гатунку.

Кіноредагування як фахова дисципліна в системі підготовки кінознавця дає предметне, конкретне уявлення про етапи роботи над сценарієм та фільмом, розкриває закономірності творчого процесу, вводить у творчу лабораторію митців від народження задуму до його екранного втілення, дає теоретичні знання з історії та теорії кінодраматургії, принципи складання реклами, вчить, як підготувати вихідні матеріали до фільму – писати анотації, лібрето тощо.

Новими аспектами змісту вивчення є засвоєння англomовного термінологічного апарату, що стає загальноновживаним у сучасній європейській сценарній практиці; знання новітніх спеціалізовано-фахових форм роботи над фільмом, як-от сторі-борди – заявки художника-постановника на фільм з візуалізованим і розкадрованим на папері образом майбутньої картини, як проєкти музично-драматургічної експлікації звукового рішення.

Естетична передбачуваність, професіональна готовність спрогнозувати логіку драматургійної та екранної дії у відповідний момент її самоідентифікації глядачем вимагають як від критика, так і від кіноредактора особливого конструктивно-позитивного, синергетичного типу мислення. Передбачаючи поліфонізм, цей тип мислення водночас не сприймає тенденційних, умоглядно вибудованих моделей життя, надмірного захоплення теоріями семіотики та структуралізму. Останні позбавляють як власне твір, так і його аналіз дихання, пульсації думки і зрештою того, що має в мистецтві найбільшу вартість – переживання емоцій, уваги до людини як об'єкта та суб'єкта художнього пізнання.

Вирішальним компонентом цілісності фільму є якість світоглядної позиції митця, котра реалізується як певна позиція – філософська, етична, естетична – і цементується закономірностями формальної будови твору, його еквіфінальністю як загальним прагненням до цілого. Такі методологічні засади аналізу фільму, надбані студентами в процесі вивчення курсів «Вступ до фаху» та «Основи теорії кінодраматургії», у практичному редагуванні стають дієвим, конструктивним інструментарієм. Він своєю чергою тримає сучасного кіномитця в певних естетичних межах і застерігає від новомодної і дуже зручної позиції – будь-які реалії життя переводити в площину абсурду, виправдовуючи таким чином різні драматургічні містифікації і свою «причетність» до постмодерністських течій.

Мистецтво як людинознавство – пріоритетний вектор змісту навчального пізнання і визначення реальної художньої вартості твору. Образ-характер як естетична категорія, реалістичні, екзистенційні, фрейдистські та неотомістські концепції образу людини, амбівалентність людини як один з найтипівіших драматургічних конфліктів світового мистецтва ХХ століття – цей матеріал є об'єктом інтересу сучасного студентства, переважна більшість якого поділяє думку І. Бехера про те, що «нове мистецтво ніколи не починається з нових форм, нове мистецтво народжується з новою людиною».

Ера заперечення деякими сучасними кіномайстрами традиційних естетичних канонів та класифікацій природним чином спровокувала внутрішні кризові суперечності мистецьких явищ. І це є предметом досліджень загального кінознавства та кіноестетики, котрі як поліфункціональні науки, що синтезують напрями історії, теорії та кінокритики, мають досить розгорнуту методологію досліджень соціального генезису та побутування кіномистецтва. Професіональним же знаряддям кіноредактора, який відповідно до змісту фахової приналежності є не так фіксатором і спостерігачем, як практичним учасником кінопроцесу, стають методологічні засади аналізу сценарного та кінотекстів.

Методологічно вульгаризовані схеми описового характеру, до яких час від часу ще вдаються як кінокритики, історики кіно, так і кіноредактори, пропонуючи замість аналізу соціологізований або настроєво-ліричний переказ фабули фільму з арифметичним переліченням недоліків, поступаються місцем складнішим структурам естетичного та психологічного самовираження в



системі літературних, філософських, історичних асоціацій. Це, природно, значно поглиблює розуміння генези творчого задуму. Практика редагування передбачає цей етап осмислення сценарію в діалозі зі сценаристом та режисером. Але надалі пропонує більш визначений механізм естетичного препарування, сконцентрований у зваженому лаконічному висновкові.

Редакторський висновок є особливим видом лапідарного, місткого і критичного відгуку на літературний та режисерський сценарій, на стан готовності знімальної групи до зйомок, на відзнятий у різних форматах метражу матеріал, на фільм на двох плівках і, нарешті, на готову до здачі картину на одній плівці. Редакторський висновок є творчим результатом роботи редактора з автором, квінтесенцією оцінок, узагальненням зауважень і пропозицій. Але й він лише верхівка айсберга в системі непростой ієрархії взаємостосунків редактора з колективом однодумців.

У процесі особистісного самопізнання і самовиховання редактор має долати непрості суперечності творчого буття. Актуальним залишаються проблеми: функціонування редактора як державної людини і редактора – творчої особистості з власним суб'єктивним поглядом на суть мистецьких явищ; міри розумності творчого компромісу в квадризі продюсер – сценарист – режисер – редактор; дотримання оптимальної дистанції в ланцюжку спілкування редактор – творча знімальна група; припустимості чи неприпустимості конформістських тенденцій; критеріїв істинності критичного трактування; перестороги від спокуси перестраховок. Проте безперечним є те, що, працюючи над сценарієм і фільмом, редактор не може помилятися в професійній точності зауважень щодо ідейно-естетичного осмислення проблеми, сюжетно-композиційного вирішення, жанрових характеристик; у творчій дієздатності режисера, спроможного реалізувати задум.

Актуальним сьогодні є питання, як за фінансової самостійності кіностудій та кінокомпаній, розкутості їх виробничої ініціативи зберегти стратегію кінорепертуару, що відповідав би загальнонародним і загальнодержавним інтересам, як сформувати творчі програми студій за відсутності структур сценарно-редакційних колегій та художніх рад, котрі протягом минулих десятиліть виконували функції не лише активно діючих творчих опозицій, а й генерували ідеї та художні проекти.

Вимагає серйозного осмислення невідпрацьована система стосунків продюсер–редактор у визначенні місця і ролі кожного з них у сучасному кінопроцесі. Як відомо з історії радянського кінематографа, редакторів надавалися серйозні повноваження як особі, відповідальній за кінцеву ідейно-художню якість фільму. Сучасні продюсери, ігноруючи постать редактора і перебираючи на себе функції поціновувачів сценарного, драматургічного матеріалу, режисерської роботи, загального етико-естетичного спрямування фільму, що їх виконували редактори різних рівнів (члени сценарно-редакційних колегій студій, редакторату Держкіно України), часто, на жаль, виявляють професійну неспроможність до критичного аналізу.

Проте в ситуації невпинного руху до продюсерського кінематографа на перший план з усією очевидністю висувається проблема рівня професійної та загальнокультурної освіченості цього типу організаторів кіновиробництва, своєрідних топ-менеджерів, котрі мають забезпечити організаційні, творчі та виробничі параметри запуску. Визначаючи ідейні та ціннісні орієнтири проєкту, продюсер має бездоганно володіти (окрім власне виробничо-фінансових навичок) знанням специфіки кінодраматургії, світової культури, бути носієм інтелігентності та інтелекту різних рівнів – академічного, емоційного та практичного. Така висока планка вимог до молодих керівників сучасного кінопроцесу не є перебільшеною, бо рівень їх історичної відповідальності має бути адекватним рівневі творчих досягнень вітчизняного кіно за століття його існування.

Модифікація навчальних програм підготовки майбутніх продюсерів має орієнтуватися на збагачення загальнокультурницької складової – знань у царині естетики, філософії, загальної психології; на системні синергетичні методики – розробку спеціалізованих міждисциплінарних курсів та інтегрованих програм, що формують цілісну художню картину світу

Подібні вимоги не можуть обходити й деякі аспекти підготовки кінознавців. Інноваційні педагогічні технології у вищих закладах творчого спрямування передбачають радикальні зміни у характері міжфакультетських взаємодій, міждисциплінарних зв'язків, а також своєрідну конвергенцію творчого досвіду студентів різних спеціалізацій. У практичному сенсі, зокрема, це означає необхідність тісних творчих контактів студентів різних факультетів і відділень у творенні єдиного кінопродукту – підготовку майбутніми драматургами літературних сценаріїв до курсових та дипломних робіт режисерів; рецензування цих сценаріїв та редакторське ведення фільмів студентами-кінознавцями; обговорення творчого доробку в межах студентських «круглих столів».

Ставлячи національну еліту (а до неї безперечно відносяться творчі кадри Інституту екранних мистецтв) у контекст європейської культури, ми виділяємо в ній вмотивоване формування і художнього мислення, і позитивних моральних цінностей.

Формула «Продюсерська редактура», виведена ще за часів брежнєвської стагнації кінофункціонером і науковцем В. Баскаковим, засвідчує перехрестя творчої природи цих професій і водночас їх самодостатність. Отримавши в нових умовах новий сенс і вагу, вони неодмінно зійдуться в «золотому перетині», працюючи на єдиний художній результат.

Так чи інакше, але портрет справжнього редактора – це портрет творчої особистості, однодумця, друга сценариста і режисера, котрий поєднує в собі одночасно і керівника, і асистента, і референта, і психотерапевта. Це людина з недозованими емоціями, своєрідний спаррінг-партнер, котрий уособлює в собі можливості організатора і творця, здатного перевірити точність задумів художника і видати точні соціологічні прогнози. «То дивна і потрібна професія» (Марк Захаров).

## ОСОБЛИВОСТІ ВИХОВАННЯ ВЕДУЧОГО ПРОГРАМ ТЕЛЕБАЧЕННЯ

*Статтю присвячено дослідженню актуальної проблеми підготовки фахівців телебачення – ведучих програм. У контексті структури творчої особистості розглянуто інструмент виконавця – психофізичний апарат – як головний показник індивідуальності артиста. Обґрунтовується теорія, що імпровізація є необхідною фаховою навичкою ведучих, котра потребує спеціальної уваги й практики під час навчання професії, оскільки візуальне мистецтво сучасного телебачення реалізується здебільшого в імпровізаційному виконанні.*

**Ключові слова:** психофізичний апарат – інструмент артиста, психофізична техніка артиста, імпровізація, тренінг, ритуал, органіка дії, психологічний жест (ПЖ), форми ПЖ: емоція, звук, пластика, словниковий запас, темпоритм, подія, атмосфера, усвідомлення відчуттями.

*Статья посвящена исследованию проблемы подготовки специалистов телевидения – ведущих программ. В контексте структуры творческой индивидуальности рассматривается инструмент исполнителя – психофизический аппарат как главное проявление индивидуальности артиста. Обосновывается теория, что импровизация является необходимым навыком ведущих, которая требует специального внимания и практики в период освоения профессии, поскольку визуальное искусство современного телевидения реализуется, в основном, в импровизационном исполнении.*

**Ключевые слова:** психофизический аппарат – инструмент артиста, психофизическая техника артиста, импровизация, тренинг, ритуал, органика действия, психологический жест (ПЖ), формы ПЖ: эмоция, звук, пластика, словарный запас, темпоритм, событие, атмосфера, осознание ощущений.

*The text presents revision of the contemporary education on TV journalism and presentation. Developing a new concept of a creative personality, author defines a psychophysical apparatus (body-consciousness complex) as the key to the individuality of the performer (presenter). Nowadays when TV production tends to improvisational staging, the ability to improvisation turned out to be a mandatory profes-*

*sional skill for a TV narrator or presenter, and as such improvisation should become an essential part of practicing within professional training and education.*

**Key-words:** *psychophysical apparatus as a performer's tool, psychophysical performance technique, improvisation, training, ritual, genuineness of action, psychological gesture (PG), forms of PG: emotion, sound, plastics, vocabulary, tempo-rhythm, event, atmosphere, consciousness by sensitivity.*

Телебачення (як галузь) приречене на постійне оновлення технологічними та художніми засобами, як у частині, що забезпечує процес творчості, так і в психофізичній техніці артиста. Зростає необхідність в оновленні прийомів гри, у розширенні умовностей, володіння імпровізацією у відвертому контакті з глядачем, що вимагає вдосконалення психофізичних можливостей артистичного інструмента. У «театрі кола», яким є телебачення, припускаються прихований контакт артиста-ведучого із глядачем (психологічний театр за четвертою стіною), і відверта взаємодія за умовностями ігрового театру Б. Брехта, де особистість артиста розкривається в неоднозначності існування.

Сучасні психоаналітики доводять, що несвідомому в людині, котре вони називають «розумним тілом», а ми – психофізичним апаратом, належить настільки більша її частина, що для розумової діяльності залишається не більше десяти відсотків. Та, незважаючи на таку малу участь у людському самовираженні, розум здатний впливати й на процеси в підсвідомому: на розвиток інтуїції, чуйності, ритмічної збалансованості. Взаємний обмін, що відбувається в контакті розуму з несвідомою частиною особистості, лежить у сфері ритуалу, знаку та символу. Поєднуючи ритуал, знаковість і символізм діями в спеціально вибудованій ритмічності, можна спрямовувати динаміку розвитку «розумного тіла» в образних утіленнях через усвідомлені відчуття. Професія ведучого сьогодні потребує оновленого технічними засобами психофізичного апарату, отже, освіта артиста повинна охоплювати, окрім засад класичної школи й техніку сучасних візуальних практик.

Саме тренінги започатковують в артистові аналітичний підхід до роботи апарату зі збереження особистості, з якого учні пізнають, що деякі, визнані в суспільстві, як недоліки, дані апарату, пройшовши певну обробку, можуть увійти до принад художника, котра розширить енергетичну площу індивідуального контакту з відповідною за характеристиками творчою силою, від якої *«потік життєвої енергії, на якій ґрунтується Сила Особистості, просякає в нас звідусіль... Від творчих зусиль особистості залежить головне – наскільки правильно і мудро буде спрямовано цей потік»*<sup>1</sup>, за Полем Вайнцвайгом.

Хаотичність, з якою більшість професійних артистів шукає тренінги для підтримки професійного рівня свого *інструменту*, природно підводить до створення цілісної методики вдосконалення апарату, що могла б нагодитися у розробці індивідуальної техніки кожному окремому ведучому.

Спираючись на дослідження в галузі психології процесів мистецької творчості, де творча обдарованість складається з емоційної збудливості, пластичності реакцій, екстраверсій, емпатії, внутрішньої свободи та особливо здатності до саморегуляції, практика методичних тренінгів доводить, що названі якості підлягають дослідженню та моделюванню систематичними студіями.

Аналіз психофізичного апарату дає змогу побачити унікальність артиста в структурі фахових даних, які щільно сплітаються з властивостями особистості, що відкриває поле для вдосконалення: розробку унікальності почуттів та емоційних реакцій, екстраверсію тіла, темброву відмінність і особливо здатність до свідомої саморегуляції в процесі моделювання апарату.

Перевірка активною публічною дією є лакмусовим папірцем для апарату, вона виявляє й притаманну особистості ритмічність, і особливості мелодики звучання, що нею відзначені природжені артисти. Обдарований та вдосконалий інструмент «вмикається» на майданчику, охоплюється енергією залу, що звільняє його від затисків, а виконавець відчуває радість натхнення в *щирості публічного співіснування* з глядачем. Від перших спроб у найпростіших етюдах потрібно звертати увагу на момент «вмикання» інструмента самим лише входженням до ігрового простору, розкриттям внутрішніх ресурсів та інтуїції, що дає можливість впевнитися в призначенні.

Керування аудиторією та контроль над ситуацією розпочинаються із самоконтролю, з усвідомлення можливої корекції підсвідомого існування апарату. У процесі приведення інструмента до органічного існування виконавець відчуває владу над ним, стаючи, хоча б фрагментарно, на одну вправу-дію, тим, хто дає завдання й контролює результати його виконання. Такий спосіб пізнання артистом можливостей інструмента зближує обох і породжує довіру між ними.

Окремої уваги в цьому питанні слід надати теоретичному доробкові Л. Курбаса, його намагання створити синтетичного актора, «розумного арлекіна», та курбасівської методиці перепідготовки апарату артиста до кожної вистави.

Погляд на імпровізацію, як складову процесу виховання, через залучення різноманітних мистецьких та інтелектуальних практик, дає змогу застосувати в навчанні широкий спектр прийомів та стилів гри.

Завдання викладачів полягає в допомозі учням зробити процес саморегуляції й самовдосконалення усвідомленим і керованим, подібно до прийомів психосоматики, в яких оригінальність природних даних не порушує органіки дії. Розвинені попередньою діяльністю окремі артистичні дані (голос чи пластика) не мають впливати на розвиток емоційності та психологічних жестів, а, навпаки, повинні бути залежними від останніх, бо провідна роль в органічному існуванні апарату покладається на психіку.

Індивідуальність психіки артиста-ведучого розкривається в засобах впливу на глядача, прояві його чуттєво-емоційної природи в комунікативній грі, тієї

прихованої частини душі митця, яка випромінюється в оточення, заповнюючи ігровий майданчик енергією, що мусить об'єднати аудиторію. Лише одиниці зберігають від народження необхідну для такого акту енергетичну відкритість, тож обов'язок викладачів – розкрити саме цю сторону індивідуальності прийомами психотехніки, що завжди мають бути адекватними часові.

Украй важливо усвідомити й відчутти актуальність міри потрібної активності, яка може відбутися лише в самостійному випробуванні способу ігрової комунікації. *«Вдачу актора зумовлює вміння бути в сценічних умовах максимально активним за максимальної органічної свободи»<sup>2</sup>*, – візьмемо за аксіому самостійного вдосконалення підказку А. Д. Попова.

Така вдача криється в довірі до апарату, що з'являється у відвертому визнанні перед самим собою досягнень та втрат, тоді артист може розраховувати на щирість свого апарату, на те, що він, не приховуючи хиб, розкриватиме свою сутність. Упевнений в апаратів виконавець покладає на нього контроль за органічністю існування в умовах максимальної свободи, оскільки зізнання передбачає подальшу щирість існування, без підміни її майстерною підробкою. Е. Берн стверджує, що *«володар «персони» може обдурювати інших, але дуже часто й самого себе щодо свого істинного характеру»<sup>3</sup>*. Щирість є чи не єдиною запорукою пізнання «себе», об'єктивної оцінки власних дій, з викриттям набутих у минулому вад апарату та духовної потреби їхнього виправлення.

Методика, за якою психологічний жест визнається першоосновою існування артиста, якнайкраще сприяє розкриттю особистості.

### Психологічний жест та його форми

*Не відчуває необхідності у формі лише слабкий,  
неживий творчий імпульс.*

*М. Чехов*

Психотехніка психологічного жесту – четвертого способу репетирування, за М. Чеховим, якнайкраще відповідає вимогам професії, тому що по суті взаємодія та порозуміння артиста з партнерами та глядачами відбуваються, головним чином, завдяки психологічній жестикуляції. *«Психологічні жести живуть у кожному з нас, як прообрази наших фізичних, побутових жестів. Вони стоять за ними (як і за словами нашої мови), надаючи їм сенсу, сили та виразності»<sup>4</sup>*. Психологічна жестикуляція, розкриваючи істинність взаємин, тримає на собі, мов на каркасі, всі форми артистичної дії.

Розкладаючи на складові структуру психологічного жесту (далі ПЖ) та його форми, слід пам'ятати – розмежування його діючих компонентів у навчанні можливе лише в теоретичному аспекті, а на практиці є неприпустимим, тому що природа сценічної дії артиста базується на синтезі всіх компонентів: ПЖ – виявляє емоцію, звук та пластику.



Практика доводить, що найслабшою ланкою в ланцюгу форм ПЖ є *емоція*, й одна з причин цього криється в неготовності апарату до тривалої психічної напруги в повноті спектра почуттів. А. Арто у своїй роботі «Чуттєвий атлетизм» рекомендує: «... визнати за актором дещо на зразок чуттєвої мускулатури, котра відповідає фізичному місцезнаходженню почуттів»<sup>5</sup>. Дослідження підтверджують присутність в апараті артиста *емоційного тіла*, яке рівнозначне фізичному, а отже, потребує відповідного тренування. Уперше учень знайомиться з емоційним тілом у доланні спротиву апарату, що виникає від неприйняття нової природи почуттів героя або незвичних обставин.

Ось чому тренінги слід укласти плетивом ролі, забезпечуючи їх творчим зарядом, який збагачує й підтримує гнучкість та мінливість емоційного тіла. Тільки неупереджена творчість збагачує арсенал внутрішньої жестикуляції, сплітаючи жести складними візерунками в мереживо ПЖ, що за відсутності творчості збіднюється життєвими умовностями.

І хоча, на переконання Б. Захави та Г. Товстоногова, артист у розкритті таланту приречений на імпровізацію, до неї його слід підготувати. Імпровізаційне народження та формування ПЖ звільняє почуття та дії, й, навпаки, свобода в діях зникає, коли артист визнає за формою першість, такий митець глушить у собі паросток інтуїції, основу імпровізаційного пошуку. Тоді органіці апарату загрожує руйнація, оскільки апарат губить провідну місію чуттєво-психологічної основи у творчому існуванні.

### Імпровізація як спосіб виховання

Поняття імпровізації набирає ширшого значення, коли під нею розуміти не лише тлумачення-інтерпретацію, яке розгортається навколо визначеної фабули, а й дії, що спрямовані на її розшифрування та метафізичне збагачення ідеї. М. Мерло-Понті вважає імпровізацією «*будь-які спеціальні дії по відношенню до вихідного матеріалу*», коли «*кожна попередня мить руху не ігнорується наступним, але неначе залучається нинішнім*»<sup>6</sup>. Це й блукання ігровою ситуацією в розкритті ідеї, коли «*нинішнє сприйняття виявляється в підсумку передвідкриттям серії попередніх подій*»<sup>7</sup>. Навіть деконструктивні дії по відношенню до основного сюжету, що емоційно демонструють ідею, належать до імпровізації, а отже, потребують від апарату спеціальних навичок.

На телебаченні завжди було місце імпровізації-інновації, яка «*супроводжується почуттям напруженості (не порожнечі) та радості й усвідомлення «інакшості» існування*»,<sup>8</sup> – що, за Й. Гейзінгою, є мистецтвом європейського театру і чим він дуже відмінний від східного, в якому названий тип імпровізації існує лише в новому відчутті традиційного мета-тексту, без знаковості нової форми, як суттєвої риси ігрового твору. В європейському театрі особливої схожості з грою східного актора набуває проживання текстів драматичних



поем, де традиційна форма тексту й звучання обертається реорганізацією психологічного ряду. Уміння сумішати ритмічність звучання вірша та статичність пластичної форми з новизною почуттів важливо набути тому, хто готується для роботи в кіно, де режисери часто вимагають фіксованої форми.

Значний вплив на імпровізацію ведучого справляє непередбачувана інтерпретація глядача, в якій феномен масового сприйняття накладається на індивідуальний культурний досвід. Реакції аудиторії значною мірою впливають на роботу ведучого, примушуючи його орієнтуватися в ситуації, відступати від запланованого мета-тексту, створюючи, разом з аудиторією, абсолютно мета-текст програми. Текст телепрограми змінюється, скорочується або розширюється, реструктуризується появою нових акцентів-подій, що потребує обізнаного на словесних імпровізаціях виконавця. Навичка імпровізаційного створення тексту є вельми важливою, а тому для ведучого актуальне виховання на діалогах зі спостереженням у сказаному партнером чогось подібного до своєї теми. На цьому наголошував А. А. Річардс, вважаючи, що *«здатність підмічати подібність – це дар, яким володіють далєбі всі люди»*<sup>9</sup>.

Імпровізація, як ознака зрілого майстра в цілковитому освоєнні професії, на телебаченні, яке *«за самим своїм характером імпровізаційне»*<sup>10</sup>, тлумачиться більшістю виконавців як обдарування, що не піддається пізнанню та оволодінню. Подібної думки з приводу техніки драматичного актора трималися майстри української сцени ХІХ століття, стверджуючи, що навчитися грати неможливо, що це людині дарується незбагненими силами. Проте сьогодні ми маємо й теорію гри, й «систему», й різноманітні методи створення сценічного образу, але чомусь досі губимося перед питанням, чи можна навчити імпровізації, яку, до слова, М. Чехов виводить в окремий спосіб репетирування.

Давно вже існує потреба в методиці, котра б забезпечувала ведучого програм телебачення апаратом, що готовий імпровізувати без відволікань творчої уваги на механічні завдання, серед яких В. Кісін окреслює організацію простору й часу, контроль за ситуацією, збереження умовностей тексту й фабули. Готовність до цього визначається інтелектом та чутливою інтуїцією у взаємодії з партнерами.

Оскільки відповідальність за гру покладається на артиста, на майданчику він вважається повноправним господарем, інтерпретатором ідей матеріалу, свідомо віддаючись бурхливій течії, спрямовує його по завчасно визначеному руслу. Як організовуючу силу, його призначено на творця, з повномірною відповідальністю за все, що виникає в студії, так само, як за результати дійства в тлумаченнях глядачів, незважаючи на те, що, одержавши поштовх до інтерпретації матеріалу, глядачі тлумачать побачене та почуте власним баченням ідеї. На думку Г.-Г. Гадамера *«особливість виконавчого мистецтва полягає в тому, що твори, з якими вони мають справу, відверто надаються для творчої*

інтерпретації, а тому ідентичність і континуальність цих творів є відкритими для майбутнього»<sup>11</sup>, яке здійсниться через глядача. Де пропонується не погоджувальний підхід, а аналітичний, в якому глядач залучається до рефлексій довкола ідеї гри, там усе залежить від харизми артиста, що розкривається майстерною імпровізацією.

До світу мистецтва входять із оригінальною природою почуттів, реалізуючи творчий потенціал в інтерпретуванні світу. Активність ведучого у взаємодії з культурним полем глядача закладається його смислотворчою дією, яка виявляє інтерпретацію – як індивідуальне сприйняття та розуміння подій та обставин.

Втручання стороннього тексту, як елемент взаємодії, освоюється в тренінгах. Проводячи свою тему в діалозі, учень знаходить у словах партнерів по тренінгу, відповідну до контексту думку, прийнявши її як конфліктний факт; він повинен відповісти адекватно до визначеної події, після чого повернутися до своєї теми діалогу. Для цього необхідно володіти базовим словником теми, вміти користуватися ним у розширеній дискусії, не сприймаючи його, як «остаточний словник», який насправді є всього лише «граничним», як це стверджує Р. Рорті: «Всі люди мають при собі певний набір слів (*set of words*), який вони використовують для виправдання їхніх дій, переконань та їхнього життя... Я називатиму такі слова граничним словниковим запасом особистості (*final vocabulary*)»<sup>12</sup>. Словник служить плацдармом для розгортання діалогу, без претензій на верховенство слова перед інтелектом у висвітленні контексту.

Текст для виконавця є маршрутом гри, але не домінуючим фактором існування, тож і апарат слід привчати до вияву суті сказаного, у синтезі виражальних засобів, а не окремо інтонацією чи логікою. Тоді не буде місця розгубленості, а в органічно розвиненому апараті спрацює взаємозв'язок усіх компонентів, і один з них підкаже іншим підтекст.

Особливого значення для розгортання текстової форми набуває темпо-ритм мовлення, яким артист оволодіває в певних прийомах організації дії.

### Темп та ритм як засоби імпровізації

*І тут ми відкриваємо іще одну рису гри:  
вона творить лад, вона сама є лад, порядок.*

*Й. Гейзінга*

Темпо-ритм і є тим елементом, яким утворюються лад і порядок, у ньому проявляється оригінальність видовища, оскільки саме він упорядковує його час і простір, а в композиції ролі вибудовує поведінку в артистичну виразність, захоплюючи нас динамікою ролі. І хоча простір видовища набуває свого ритму від сценографії та музичного оформлення, оживає він з появою артиста, який заявляє темпо-ритм гри, котра виправдовує очікування глядача та сенс його присутності в театрі. Темпо-ритм проекту здійснюється артистом, а отже, ціл-

ком залежить від його чуття та здатності вносити зміни в ритм – акцентами та паузами, у темп – змінами швидкості чи повторами.

Техніка тренування змінами темпів полягає в умінні створювати події в грієтюдях, щоб викликати переми́ни, в яких новий темп стає реакцією на конфліктний факт. У такій грі, котра триває в межах трьох хвилин, мають бути присутні «напруга, рівновага, балансування, контраст, варіантність розв'язок, вирішення тощо»<sup>13</sup>, що виховує навички композиційної побудови дії. На зразок: учень входить до кола з конкретним завданням у збудженому настрої в темпі – allegro; наштотується на несподівані обставини незнайомого простору й обживається в ньому в темпі – adagio, оговтавшись, приступає до виконання головного завдання – в andante. Переми́ни у швидкостях із супутними настроями закладають в емоційну пам'ять апарату орієнтування в грі на події темповими відмінностями. Реагуючи темпами, апарат заживе й переми́нами почуттів, які акцентуватимуться виразною пластикою та звучанням з непередбачуваними реакціями, що, як відомо, впливає на глядача,

Відчути в собі динаміку почуттів у розмаїтті ударів серця на ритмічних переми́нах, що виникають на з'єднанні різних за обставинами вправ, важливо для усвідомлення відчуттями відмінності ритмів, аби привчити апарат пізнавати себе в ритмах та змінювати ритми в собі. Артист, не знайомий з технікою створення ритмів, не зможе керувати своїми душевними станами.

Під акцентами слід розуміти будь-які виокремлення в загальному ритмічному малюнку дії: щонайменші емоційні вибухи та затухання на тлі стабільної атмосфери; голосніше звучання, стрибки (стрімки підходи-відходи), миттєве завмирання, різке притишення мовлення тощо – усе, що загострює конфлікт. Занурюючись у ритм аудиторії, артист потрапляє в атмосферу загалу, та, бажаючи розірвати метр, що вже став монотонним, він акцентує свої дії сильними долями, перехоплює ініціативу, стаючи центром у композиції проекту.

У ході телепередачі центр ігрової композиції переміщується за бажанням ведучого, коли він переводить увагу глядача на потрібний об'єкт. Навички індивідуальної техніки такого переводу програмуються в кожному тренінгу, як пошук особистих прийомів передачі або перехоплення ролі провідника дії від одного учня до іншого між вправами, де відпрацьовується вміння підхопити ритм від партнера без утрати напруги дії.

Розглядаючи ритм як низку акцентів та пауз, що ними заповнюється темповий малюнок ролі, ведучі орієнтуються на акценти-події, як на віхи, що спрямовують в імпровізації розвиток дії. На противагу театрові, найменше зловживання часом у втішанні ритмічними варіаціями неприпустиме на телебаченні, де регламент програми підкорено висвітленню ідеї, а ведучий, як шаман, мусить уміти стискувати час, щільно укладаючи епізод за епізодом.

Усі індивідуальні темпо-ритми в студії мають узгоджуватися з композицією проекту, чим керує ведучий; відчуваючи темпо-ритм попереднього епізоду, він

повинен або розвинути його, підсилюючи акценти, або, для зміни настрою, увійти з ним у конфлікт, зняти акценти й замінити темп дії. Великого значення в такі моменти набуває темперамент артиста, який розкривається емоційно у мовленні з притаманним лише звучанню акцентами.

Розпочата першим емоційним акцентом-появою артиста на майданчику, дія заявляє про себе публіці пропозицією налаштуватися на потрібний настрій. Тому ми рекомендуємо уже в етюдах відпрацьовувати акцентування виходу, встановлюючи початкову подію, без якої не може розпочатися жоден вихід. Далі варто провести не менше трьох перемін темпу, змінюючи характер акцентів, а закінчити акцентом-подією, виразним фіналом, який би стверджував ідею.

Коли знайдені та відпрацьовані характерні реакції персонажа на події фабули й ведучий орієнтується в темпо-ритмі передачі на головні події, чим спрямовує дію, не ухиляючись від фабули, тоді можна перейти до техніки самостійного створення подій, що є дуже важливою для організації гри.

### Регулювання програми подіями

Регулювання програми подіями\* – це артистична психотехніка створювання *конфліктних фактів*<sup>14</sup> та їх застосовування для переміни ситуації у студії. Створюючи плетиво ролі, артисти з режисерами встановлюють конфліктні факти, розраховуючи на те, що вони змінюватимуть природу почуттів ведучого та публіки, вносячи різнобарвність у загальний розвиток програми. А. М. Поламішев ігровою подією вважає *«появу факту, що виявляє загальний конфлікт»*, до яких належать: похідна подія, що породила провідну запропоновану обставину; головна подія та події фабули, що породжені зовнішнім утручанням у хід гри; а також множинність внутрішніх перетворень, відкриттів по ходу програми тощо. Конфліктні факти, що змінюють гру та впливають на атмосферу, на телебаченні можуть бути не тільки врегульованими, а й устанавленими під час дії.

Подія у видовищі, вражаючи почуття, має породжувати нові прагнення, пробуджувати бажання, закручуючи дієвий вир або навпаки – зупиняти та втихомирювати конфлікт. Механізм відігрування події розглядається, як правило, в такому порядку: існування в попередньому темпо-ритмі й атмосфері, потім, зіткнення з несподіваним конфліктним фактом, реакція на нього та перехід до нового стану, та темпо-ритму, які несуть нові почуття та обставини існування.

В. В. Бугрим та І. Г. Мащенко рекомендують: *«Журналістові треба заздалегідь продумати всі екранні “ходи передачі”»*<sup>15</sup>, і вони ж не радять для цього проводити трактову репетицію. За впевненої авторської пози-

---

\* Термін автора.

ції ведучому слід триматися визначених подій фабули, але водночас, дозволяти передачі вільно розвиватися, контролюючи своїм утручанням її хід. Ведучий виконує роль протагоніста, від старогрецькою *protos* – перший та *agonizesthal* – боротися, себто той, хто проводить течію конфлікту в руслі ідеї.

Виховавши в апараті здатність до трансформації в подіях, ведучий повинен навчитися заохочувати зміни в настроях аудиторії.

### Імпровізація в перемінах атмосфери

*Атмосфера не є станом, але дією, процесом*  
М. Чехов

Становлення *атмосфери об'єднання* в намірах гравців, у спільності бажань і почуттів щодо засобів досягання мети, що підкорені єдиному темпо-ритму.

*Атмосфера роз'єднаності* за своєю конфліктною природою почуттів утримується бажанням досягти не спільної, а індивідуальної мети, й різнить окремих учасників або групи учасників не тільки ритмами й темпами існування, й не лише гамою почуттів, а головне – різницею завдань та засобів, що програмуються в передачі, виникають або задаються ведучим під час дії.

Організуюючи телепередачу як ритуальне видовище, автори очікують від ведучого відповідної почуттєвої гами існування, котра, як відомо, викликається ПЖ персонажа, що їх ведучий залучає до ритуальних дій, адже саме вони відкриють природу його почуттів. Обравши як ритуальні головні ПЖ персонажа у конкретній пластичці та звучанні, повторюючи їх, артист наворачтає аудиторію до необхідного емоційного співіснування. За необхідності він змінює їх іншими, таким чином режисируючи новий етап стосунків у студії. Ось чому таким важливим є пошук ритуальних дій у тренінгах, який має на меті збагачення арсеналу індивідуальних засобів впливу мовлення та пластичності. Але оберігайте апарат від зайвої виразності, закладаючи психологічну різницю у кожному повторювану форму.

### Висновки

Виховання психофізичного апарату ведучого програм телебачення базується на трьох головних тезах.

1. Ведучого, як творчу особистість, насамперед, презентує його *психофізичний апарат*. Результати спостереження та дослідження процесу відновлення та виховання апарату ведучого програм телебачення довели: визначення творчої особистості ведучого зосереджене в його артистичних даних.

Отже вихованню психофізичного апарату артиста у вищих слід надавати більшої ваги та навчального часу, виходячи з постулату, що розвиток творчої особистості артиста, розгортаючись у межах творчого світу, характеризується

здатністю артиста швидко орієнтуватися в сучасних процесах, трансформуватися та виявляти творчу винахідливість.

2. У підготовці до інтуїтивної творчості *усвідомлення* визнається організуючим началом. Звертаємо особливу увагу на *усвідомлення відчуттями* механізмів удосконалення почуттєвої основи інструмента та *свідомий вплив* на розвиток чутливості форми до психологічних імпульсів. *Свідомо* плекаючи творчу природу в чутті до необхідного, яке часто випереджає логіку рішень, спонукаючи розвиток інтуїції, артист готується до неординарної репрезентації.

3. *Імпровізаційність існування*. Методика підготовки артиста для роботи на телебаченні потребує постійного оновлення психофізичної техніки імпровізаційного існування. Школа імпровізаційної творчості, за умови дотримання професійних установчих засад, – бажана частина навчального процесу для майбутніх телевізійних ведучих. Тож імпровізація мусить стати способом існування та дієвим пошуком нових можливостей творчої особистості, що їх пропонується відкривати в собі постійними психофізичними тренінгами.

Стихійна поява різноманітних майстер-класів та зацікавлене ставлення до них доводить необхідність постійного осучаснення психофізичної техніки артиста. Нові проекти потребують нових прийомів та засобів гри, які можна освоювати в спеціальних тренінгах. Для цього потрібні режисери-тренери, котрим можна було би доручити перепрофілювання апарату артиста до потреб і вимог кожного проекту та його естетики. Отже, виникає необхідність у новій дисципліні режисерської освіти, у фахівцях, які постійно допомагали б артистові створювати індивідуалізовану методику його (чи її) удосконалення на основі самостійного пошуку психофізичної техніки.

---

<sup>1</sup> Вайнцваг П. В. Десять заповідей творческой личности / П. В. Вайнцваг. – М. : Прогресс, 1990. – С. 45.

<sup>2</sup> Попов А. Д. Об актерской технике : В 2 т. / А. Д. Попов. – М. : ВТО, 1979. – Т. 1. – С. 282.

<sup>3</sup> Берн Э. Игры, в которые играют люди... / Э. Берн. – Лениздат, 1992. – С. 259.

<sup>4</sup> Чехов М. А. Об искусстве актера / М. А. Чехов. – М. : Искусство, 1999. – С. 27.

<sup>5</sup> Арто А. Театр и его двойник / А. Арто. – СПб. : Симпозиум, 2000. – С. 220.

<sup>6</sup> Мерло-Понти М. Тело. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти. – СПб. : Ювента «Наука», 1999. – С. 188.

<sup>7</sup> Там само.

<sup>8</sup> Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинга. – М. : Прогресс, 1992. – 464 с.

<sup>9</sup> Ричардс А. А. Философия риторики // Теория метафоры / Сборник. – М. : Прогресс, 1990. – С. 44.

<sup>10</sup> Саппак Вл. Телевидение и мы: Четыре беседы / Вл. Саппак. – М. : Искусство, 1988.

<sup>11</sup> Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. – М. : Искусство, 1991. – С. 117.

<sup>12</sup> Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность / Р. Рорти. – М. : Русское феноменологическое общество, 1996. – С. 73.

<sup>13</sup> Гейзінга Й. Вибране / Й. Гейзінга. – К. : Основи, 1994.

<sup>14</sup> Поламишев А. М. Мастерство режиссера. Действенный анализ пьесы / А. М. Поламишев. – М. : Просвещение, 1982. – 224 с.

<sup>15</sup> Бугрим В. В. Телебачення прямого ефіру : Навч. посібник / Бугрим В. В. – К. : Либідь, 1991. – С. 104.



## ВІДРОДЖЕННЯ ЖАНРУ

*У статті піднято проблеми практичного освоєння студентами-телережисерами професійної телевізійної техніки на прикладах тісного співробітництва творчої майстерні «Перспектива» (художній керівник О. С. Одинець) із «Телеакадемією» І Національного телеканалу, на прикладах відновлення «забутого» на телебаченні жанру – власної телевистави. Наведені приклади відеозапису інсценізації оповідань А. П. Чехова. Надана методична розробка режисерської підготовки до проведення такого роду робіт: підбір матеріалу, спеціальне мізасценування, режисерська підготовка та проведення розписочної репетиції, режисерська підготовка та проведення відеозапису або прямого ефіру.*

**Ключові слова:** режисура, режисерська підготовка репетиція, відеозапис, професійна телестудія.

*В статье подняты проблемы практического освоения студентами-телережиссерами профессиональной телевизионной техники на примерах тесного сотрудничества творческой мастерской «Перспектива» (художественный руководитель А. С. Одинец) с «Телеакадемией» I-го Национального телеканала, на примерах восстановления «забытого» на телевидении жанра – собственный телеспектакль. Приведены примеры видеозаписи инсценировок рассказов А. П. Чехова. Подана методическая разработка режиссерской подготовки к проведению такого рода работ: подбор материала, специальное мизасценирование, режиссерская подготовка и проведение расписочной репетиции, режиссерская подготовка и проведение видеозаписи или прямого эфира.*

**Ключевые слова:** режиссура, режиссерская подготовка репетиция, видеозапись, профессиональная телестудия.

*Climb the practical problems of development of student-Television of professional television equipment by the examples of close cooperation creative workshop «Perspective» (artistic director Odynets O. S.) with «Teleakdemiyeu» and the I national TV channel, for example restoration of «Lost» television genre – own television performances. Examples of video dramaturgy of staged stories of Anton Chekhov. Available methodical development director's preparation*

*for such work: selection of materials, special mizastsenuvaniya, director of training and rehearsal rozpysochnoyi, director of training and recording, or live broadcast.*

**Key-words:** *direction, training director rehearsal, recording, professional studio.*

2 березня 2011 року в апаратній № 7 телецентру Першого Національного каналу ТБ відбувся черговий відеозапис. На перший погляд, подія у принципі ординарна, проте з точки зору підготовки майбутніх кадрів телебачення, зокрема – телережисерів, на суті цієї події є сенс зупинитися детальніше. У розвиток рішень керівництва І Національного телеканалу та ректорів мистецьких вишів Києва творча майстерня «Перспектива 9» (II курс телережисерів вечірньої форми навчання Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, художній керівник – О. С. Одинець) звернулася до генерального директора програми «Телеакадемія» О. Л. Загороднюк із пропозицією розширити межі нашого співробітництва. Пропозицію зустріли із розумінням, і після відповідної підготовки відбувся відеозапис на основі інсценізацій декількох оповідань А. П. Чехова. Користь була обопільна: «Телеакадемія» отримувала оригінальний ефірний матеріал, студенти – унікальну можливість практичної роботи із професійним творчим та технічним персоналом на професійній техніці.

Ваги цьому відеозаписові надавало ще й те, що важко було пригадати, коли востаннє в студіях наших телеканалів провадилася робота у жанрі власної драматичної вистави... Недарма режисерами інсценізацій виступали студенти-телережисери другого курсу, яким допомагали старші товариші-четвертокурсники за режисерським пультом апаратної. Можна сміливо стверджувати, що такого ще не було на жодному телеканалі за всю історію України.

Не будемо аналізувати причини зникнення з наших телеекранів колись популярного жанру телепродукції – власної телевистави. Адже сьогодні програми цього жанру можна знайти хіба що на каналі «Ностальгія» чи «Ретро». Тут на думку спадає різне: від вартості подібних робіт, вимоги значних матеріальних витрат та творчої енергії (обрати і затвердити матеріал, знайти акторів, провести певні репетиції, провести відеозапис) до... не хотілося б припускати невміння сучасної телевізійної режисури працювати з акторами, але щось є і в цьому припущенні... Не треба звинувачувати автора у ностальгії, але на телебаченні існували певні критерії, які стимулювали телережисуру оволодівати майстерністю телевізійної постановки та принципами роботи з актором на екрані. Так, для тарифікації як режисера першої категорії потрібно було мати у творчому доробку не менш ніж десять постановок телевистав... Але з часом жанр власної телевізійної вистави якимось непомітно просто «випарувався» з телеекранів. Драматургічні твори практично були витіснені різними так званими *ток-шоу*, причому не рекреаційного, а суспільно-політичного забарвлення. Відверто кажучи, ці програми точно відносяться лише до першої половини свого жанрово-

го визначення – *ток*, тобто багато розмов. *Шоу*, а слово це з англійської (*show*) перекладається як показ, видовище розважального характеру, тут не знайдеш, хіба що розважальний характер криється у обливанні помями одне одного представниками партій влади та опозиції...

Можливо, працівники телебачення не погодяться із такими припущеннями, не будемо вдаватися до суперечки, це – особиста думка автора.

Отже, ініціатива ректорів київських вишів мистецтв та керівництва Першого національного телеканалу виявилася просто вимогою часу, і її наслідком стало відкриття проекту «Телеакадемія», у межах якого студенти – майбутні журналісти, екранні режисери, оператори, ведучі програм мали б можливість оприлюднити свої екранні роботи, виставити їх на перегляд широкому колу глядачів. Зрозуміло, що відкритих показів студентських робіт на іспитах і залаках із фаху, академічних вечорах у межах вишів для цього недостатньо. «Телеакадемія» надала таку унікальну можливість студентіві – побачити на телеекрані свою роботу, не будемо занадто скромними – не лише роботу, а ще й своє ім'я у титрах, що також досить важливо. Ускладнює загальну зацікавленість студентів у співпраці із «Телеакадемією» нічний час ефіру. Погодьмося, що небагато глядачів пильно приглядатимуться до телеекрана о 2 годині ночі... Хіба що бабусі та матусі авторів творів... Правда, Перший національний канал і тут знайшов вихід – відкривши в Інтернеті спеціальний сайт «Телеакадемії», додавши до нього ще й інтерактивне визначення найкращих робіт за тиждень.

Студенти творчих майстерень «Перспектива» (другі та четверті курси телережисури Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого) стали не лише постійними учасниками телевізійного проекту «Телеакадемія», вони беруть активну участь у ефірних програмах та обговоренні власного творчого доробку. І справді – «Телеакадемія» виправдовує свою назву. На жаль, слухачі цього навчального проекту 1-го Національного каналу, які є постійними учасниками цих програм, не завжди спроможні провести принциповий професійний розгляд режисерської роботи студента, поставити правильне професійне запитання щодо режисерської та авторської роботи, але цей недолік повністю надолужується іншою групою учасників передачі – експертами, що ними часто виступають провідні журналісти-телевізійники, теледраматурги та мистецтвознавці, які проводять доброзичливий, але й принциповий розбір студентських екранних робіт. Можна сміливо стверджувати, що і це є явище унікальне та цінне. Студенти вже звикли до критичних вимог своїх викладачів-майстрів, а тут стикаються із професійним критичним аналізом своєї роботи, без будь-якого зважання на те, що це – робота студентська, вийшов на екран – будь відповідальним. Така можливість зустрічі екранної роботи студента-митця із професійним критиком є унікальною, запровадженою практично вперше і саме завдяки формату «Телеакадемії», застосованому в практиці підготовки фахівців для телебачення..

У практиці навчального процесу майстерні «Перспектива» самі студенти беруть активну участь у виборі та обговоренні екранних робіт для ефірних програм, і робиться це достатньо прискіпливо. Так ми отримали можливість відійти від першого проголошеного принципу Першого Національного про особистий вибір студентами своїх робіт, на зразок: «Я щось відзняв, я щось показую...» – адже професійний аналіз вимагає професійного ставлення.

Але не лише показом екранних робіт обмежується наша співпраця із «Телеакадемією».

Ще під час роботи головним режисером об'єднання на практичному телебаченні авторові довелося стикатися із деякою невпевненістю телевізійних режисерів під час видачі багатокамерної прямоефірної програми. На жаль, практичні навички такої роботи студенти – майбутні телережисери – можуть отримати лише у межах виробничої практики у підрозділах телебачення. Навчальні плани профільних вищих навчальних закладів і особливо повна відсутність багатокамерної техніки у навчальних студіях інститутів не сприяють цьому процесові. У розпорядженні навчальної студії інституту екранних мистецтв колись існувала єдина на усі інститути установка «Мікст» для багатокамерної кінозйомки, але десь «загубилася». Втім навіть під час виробничої практики освоєння багатокамерності досить обмежене. Причини зрозумілі: і режисер прямого ефіру, який несе персональну відповідальність, просто не поступиться місцем за пультом апаратної на користь студента-практиканта, і просто нікому і ніколи вчити того самого практиканта, якому, у найкращому випадку, випаде можливість просто бути присутнім під час живоефірної програми. З іншого боку, курс телетехніки, який читається в Україні на всіх відділеннях телережисури, у тому числі і в межах навчального плану нашого Інституту екранних мистецтв, має суттєві недоліки. Мало того, що базою цього курсу є апаратні Першого Національного каналу, які, на жаль, не вирізняються своєю сучасністю, так ще й за наявною програмою студентам надається лише поверхневе, можна сказати, екскурсійне знайомство із режисерськими пультами апаратних. Практично, приступаючи до професійної роботи, випускник університету-телережисер детально знайомиться із режисерським пультом вперше у житті... А сучасний телевізійний режисерський пульт – досить складна техніка.

На Першому Національному колись існувала практика складання екзаменів діючими режисерами для допуску роботи із технікою. На жаль, ця практика кудись зникла, і молодий режисер залишається зі складною і незнайомою технікою сам на сам... Недарма, потрапивши до режисерської апаратної під час підготовки до програми «Телеакадемія», студенти як другого, так і четвертого курсу «Перспективи» зацікавлено роздивлялися режисерський пульт і, як на диво, дивилися на результати власної роботи на мікшерах та кнопках...

Тоді художньому керівникові «Перспективи» вдалося домовитися із генеральним директором «Телеакадемії» про проведення творчого екс-

перименту. За режисерським пультом апаратної на передачах за нашою участю режисерами передачі та асистентами працюватимуть студенти творчої майстерні «Перспектива-8» (четвертий курс). Правда, основною умовою такого експерименту була безпосередня участь у роботі за пультом і відповідальність за дотримання правил технічної експлуатації та кінцевий результат художнього керівника курсу. Лише у цьому разі штатний режисер програми погодилася поступитися своїм місцем за пультом (відповідальність за результат роботи у вигляді виходу програми в ефір ніхто з неї не знімав). Чесно кажучи, спочатку ми всі вважали, що художній керівник сам проведе роботу за режисерським пультом, а студенти візьмуть участь у цьому процесі як спостерігачі – «як це робиться», що вже могло б бути досить корисним. Проте результати перевершили наші сподівання.

Однією з особливостей програми «Телеакадемія», у зв'язку із нічним ефіром, є так званий запис у режимі прямого ефіру – програма виходить в ефір у відеозаписі, але фіксується на плівку так, ніби іде безпосередньо в ефір. Можливі кількасекундні зупинки, повтори реплік (співведучими програми виступають слухачі телеакадемії – непрофесіонали), що може вимагати деякого «косметичного» відеомонтажу. Тому було вирішено спробувати експериментально довірити самим студентам всю роботу і відповідальність, повністю замінивши за режисерським пультом апаратної штатного режисера, звичайно, за умови присутності за пультом художнього керівника.

Для успішного завершення такого експерименту слід було провести низку заходів, які неможливо замінити нічим.

Студенти творчої майстерні «Перспектива-8» (четвертий курс РТБ веч.) почали освоювати режисерський пульт професійного телецентру в процесі підготовки планової ефірної програми. Охочих узяти участь у цьому процесі було значно більше, аніж записів програм із нашою участю. Необхідно було вивчити режисерський пульт, до якого, ми це вже визначили, студенти доторкнулися уперше у житті. Потрібно було просто надати час для «дитячої забави» – розуміння результатів і змін на програмному моніторі внаслідок власноручного натискання кнопок та переводу мікшерів. Без цього не обійтися – режисер має за пультом працювати майже автоматично, заздалегідь знаючи, що має з'явитися на фінальному моніторі. Цей процес можна порівняти з грою вправного піаніста, що достеменно знає, яка клавіша відповідає потрібній ноті, і не шукає її, а натискає автоматично... Так повинен працювати і телевізійний режисер за режисерським пультом апаратної. Практично, ця робота є не що інше, як миттєвий монтаж екранного твору, який відрізняється від роботи за монтажним столом передусім тим, що там можна щось спробувати, поміркувати, переробити, зрештою, а тут результат має бути отриманий у момент натискання кнопки.

Найперше, із чого ми розпочали, було саме ознайомлення із режисерським пультом.

Визначили спеціальний час, коли апаратна телецентру була вільною, для ознайомлення практикантів із технікою. Наголосимо, що ставлення студентів до цього процесу різко відрізнялося від «екскурсійних» занять з телетехніки. У підготовці до роботи зовсім по-іншому сприйнявся зв'язок моніторів апаратної із кнопками та мікшерами пульта. Нехай зовні цей процес трохи нагадував дитячу забаву «пустотливі ручки», але студенти вперше отримали можливість відчутти поєднання своїх дій за пультом із результатом програмного монітора.

У таких випадках корисно поставити перед камерами будь-які, нехай і абсолютно нейтральні, картинки, аби легше було новачкові розібратися і в апаратних моніторах, – який за що відповідає, – і у мікшерах та кнопках, наглядно отримуючи на програмному моніторі результати свого монтажу.

На щастя, передача «Телеакадемія», за своїм статусом не належить до передач складних, які вимагають мікшерних переходів чи монтажних спецефектів, тут монтаж простий – покадрове кнопкове поєднання. Але точність має бути збережена, і людина за пультом повинна розуміти, що будь-яке натискання кнопки чи рух мікшером є монтаж.

Наступним кроком було вивчення режисерського примірника сценарію передачі, із розписом усіх подій, елементів та телевізійних камер. Це – конче необхідний етап, адже студентів, який працюватиме за режисерським пультом, потрібно відчутти у собі перехід від простого учасника до режисера телепрограми. Тобто – опинитися не перед об'єктивами, а по інший бік телекамер.

Безпосередньо за пультом працювали двоє студентів – як режисер та асистент; ще декілька були присутні в апаратній як спостерігачі-практиканти і готувалися до подальшої самостійної роботи.

Наступний етап роботи – запис програми в режимі прямого ефіру – розпочався за звичною технологією телебачення. Студентська режисерська група, ознайоmlена з предметом своєї праці (за режисерським сценарієм і своєю участю у попередніх передачах), приступила до репетиції з технікою. Репетиція з технікою передбачає вмикання всіх технічних засобів – камер, мікрофонів, світла тощо та участь у репетиції всіх учасників передачі.

Звичайно, студенти пережили кілька хвилюючих хвилин, коли за камерами з'явилися професійні телеоператори, поруч, за пультом, – професійні звукорежисери, у технічній апаратній – професійні телеінженери, й усі вони чекали команди до дії від студентів-практикантів...

Звичайно, технологія телебачення, особливо – телебачення документального, не передбачає повної репетиції всього майбутнього матеріалу програми. Мета її, насамперед, у розміщенні учасників передачі, визначенні можливостей телекамер, розподілові завдань операторам, визначенні монтажних переходів, перевірці звуку і т.п.

Перше хвилювання минуло, пішла робота, хоча трохи й нервова... Адже – перша спроба... І вона вдалася.



Таким чином, практично всі передачі «Телеакадемії», у яких беруть участь студенти «Перспективи» (другі та четверті курси режисерів телебачення інституту екранних мистецтв КНУ ім. І. К. Карпенка-Карого вечірньої форми навчання), тепер відбуваються за обов'язкової роботи студентів за режисерським пультом.

Такий підхід значно розширює практичні можливості освоєння методики багатокамерної зйомки, особливо за умов повної відсутності необхідної техніки на навчальних студіях усіх інститутів України.

Розбираючись у результатах такої роботи, ми, звичайно, помітили деякі помилки та неточності. Основною вадою практично всіх режисерів-практикантів у роботі із багатокамерною зйомкою, було невміння працювати «поперед події», суть якої полягає у тому, що режисер за пультом або знає, або просто передбачає розвиток події і заздалегідь, віддавши відповідну команду операторові необхідної камери, готує телевізійну камеру для зйомки цього етапу події. В разі, коли режисер починає давати таку команду тоді, коли подія вже змінилася, існує ризик зовсім «пропустити її». Адже подія, як правило, за умов ретрансляційного способу фіксації розгортається та існує об'єктивно, тобто незалежно від волі режисера, і не чекатиме, поки він підготує камеру для її фіксації. Але тут справедливо відзначити, що ця вада притаманна не лише студентам, професіонали теж можуть помилитися. Тут також потрібний певний автоматизм, який приходить разом із досвідом. Це є шлях від «уміння» до «майстерності».

Наступний етап виробничої практики студентів «Перспективи» в межах «Телеакадемії» виявився зовсім унікальним. «Перспектива» запропонувала для наступної ефірної програми інсценізації оповідань А. П. Чехова, які, згідно з навчальною програмою, були підготовлені та втілені у сценічному виконанні студентами майстерні. Тобто ряд завдань підготовки екранного видовища вже було виконано. Студенти підібрали оповідання за своїм вибором, провели відповідний репетиційний процес і представили свої роботи глядачеві. Слід зазначити, що йдеться саме про оповідання А. П. Чехова, а не про його драматичні твори. Принциповою особливістю майстерні «Перспектива» є самостійна, починаючи із перших сценічних етюдів першого курсу, режисерська робота студентів, – від вибору матеріалу до сценічного втілення. Педагоги виступають не як режисери-постановники, а радше як порадики. Майбутні телережисери таким чином набувають практичних навиків роботи із актором на всіх етапах творчого процесу: від вибору матеріалу, через дійовий аналіз, пластичне вирішення і сценічне втілення.

Методика підготовки і виконання таких завдань передбачає умовну наявність знімальної камери, адже завдання «Перспективи» – підготовка саме екранних режисерів. Згадаймо знамениті «фільми без плівки» Кулешова. Так і у цьому разі і режисери, і виконавці в процесі мізансценування немовби передбачали наявність камери, крупність планів та монтажні стики.



«Телеакадемія» надала можливість перевірити все це на практиці, у професійній студії, із професійним освітленням, із професійними операторами та звукорежисерами. Ще й не з одною знімальною камерою, а багатоканальною. Тому було зрозумілим, що без спеціальної підготовки нічого не вийде.

Як уже було зазначено, професійний телеекран на сьогодні майже забув не лише показ, а й технологію та методологію фіксації сценічного матеріалу. Тому потрібно було провести відповідну підготовку. Отже ми мали у своєму розпорядженні сценічні втілення низки оповідань, тобто, за визначенням В. Г. Горпенка, події, які існують, мають свою змістовну форму, своїх дійових осіб, драматургію.

Найперше, з чого слід було починати, був вибір способу фіксації події – ретрансляція чи постановка. Ми розуміли (нагадаємо, що програма II курсу передбачає початок вивчення «Теорії та практики монтажу») і студенти вже мали уявлення про «Архітектоніку фільму»), що *«Вигляд, у якому ця подія постане з екрана, неодмінно відрізнятиметься від того, в якому ми її бачимо в реальності поза візиром камери»*<sup>1</sup>.

Перед студентом-режисером постало досить незвичне і відповідальне завдання – із безлічі варіантів екранного втілення обрати один, який відповідає режисерському і авторському надзавданню і до того ж нічого не «загубити». Стало зрозумілим, що спеціальний репетиційний процес необхідний.

Забута технологія екранізації вистав театрів на телеекрані передбачала проведення так званої розписочної репетиції, під час якої знімальна група телебачення не тільки знайомилася з театральною роботою, а ще й *розписувала камерно* драматургічний матеріал, перетворюючи його на телевізійний сценарій. Подібна репетиція вимагає участі *повної* творчої групи телебачення: режисер, асистент, ведучий телеоператор. У практиці телебачення із цього процесу майже завжди виключався театральний режисер, який, не маючи практичних навиків роботи за телевізійним режисерським пультом, іноді із жахом дивився, що роблять із його виставою. Нам такий варіант не підходив, адже навчаємо саме екранних режисерів. Правда, ми відчували, що режисерський рівень студентів другого курсу ще дещо недостатній для такої роботи. Вихід знайшовся у долученні до відеозапису на всіх його етапах представників «Перспективи 7–8» – четвертого курсу. Формально ми отримали режисерський тандем: режисер – асистент. Причому студенти досить швидко самі розібралися, за ким пріоритет, хто і що робитиме за пультом апаратної.

Спосіб фіксації було обрано ретрансляційний. Підійшов час безпосередньої підготовки. На розписочну репетицію було запрошено ведучого телеоператора – Ігоря Ралле. Зазвичай ця репетиція завжди являла собою досить довгий, навіть трохи марудний, процес – із зупинками, повторами, спробами варіантів, але уникнути його неможливо. Поверхнево проведена розписочна репетиція «відіграється» на режисерові під час відеозапису чи видачі матеріалу в ефір.

Результатом такої роботи були старанно зроблені розкадровки та режисерські сценарії за чеховськими оповіданнями. Ведучому телеоператорові стало зрозумілим ще й те, що точку зору одної із телекамер студії необхідно зробити «верхньою». Особливо цінним було те, що рішення прийняли заздалегідь, тож мали час замовити на студії відповідне обладнання.

Далі, найперше – режисери конкретних робіт мали ознайомитися з апаратно-студійним комплексом, де мали відбутися відеозйомки, від самого павільйону до режисерського пульта, відвідати реквізитний та костюмерний цехи студії, аби замовити необхідні доповнення до костюмів та реквізиту.

Нарешті настав день зйомок. Для запису були обрані чотири режисерські студентські роботи за оповіданнями А. П. Чехова: «Знак оклику» (режисерська робота студента О. Ратія), «Відьма» (О. Кравченко), «Комік» (О. Рубашевська) та «Довгий язик» (Т. Деркач). Наголосимо, що студенти старанно і професійно підготувалися до проведення відеозапису – розробили режисерські екземпляри сценаріїв, намалювали розкадровки, провели розписочну репетицію, результатом якої і режисери, і виконавці абсолютно точно визначили для себе і місце знімальної камери, і крупність планів, і монтажні переходи. Звичайно, на перший раз вирішили утриматися від багатьох монтажних можливостей режисерського пульта, як-от мікшерні переходи, спецефекти.

На студентів-режисерів чекала ще одна несподіванка – така собі разова «перевірка на міцність», про яку не раз їм розповідали, але в практичній роботі вона ще не траплялася. Нагадаємо, що це був унікальний експеримент – студенти відділення режисури телебачення отримали можливість записати на відеоплівку свої планові сценічні роботи на професійній студії, у професійному апаратно-студійному комплексі, за участі професійних телеоператорів, звуко-режисерів, освітлювачів, представників інших професій.

Теоретичні знання про режисуру, як керівництво виробництвом, мали бути перевірені практикою, причому одночасно постало питання про те, що керівництво процесом зйомки передбачає ще й відповідальність і за додержання технології, і за кінцевий результат. У старшого покоління телеоператорів є така собі звичка «перевіряти» молодого режисера на чіткість режисерського задуму і надзавдання. На погляд автора, у цьому немає нічого негативного, адже над створенням екранного продукту працює цілий колектив, у якому кожен учасник певною мірою відповідає за результат і має розуміти не лише, що він робить, а й для чого. Тому, на перший погляд, прості запитання та поради на зразок – «А це навіщо?» або «Так не робиться!» – мають певне підґрунтя.

Художній керівник курсу із задоволенням спостерігав за цим процесом, із якого всі режисери-практиканти вийшли з честю, продемонструвавши чіткість режисерського задуму і підготовки до роботи. Ми запланували досить великий обсяг роботи (великий не лише для студентів, а й для професійних режисерів) – за чотири години відеозапису записати чотири інсценізації. Звичайно,

ретрансляційний спосіб фіксації, коли подію вже поставлено і вона розвивається об'єктивно – незалежно від знімальної групи, давав змогу сподіватися на виконання задуманого. Враховуючи, що середній хронометраж кожної роботи тривав приблизно 12 хвилин, стає зрозумілою складність завдання.

Проте технологія виробництва вимагає обов'язкового проведення перед записом низки обов'язкових заходів. Найперше – *розписочна репетиція*. Вона вкрай потрібна для підготовки і чіткого проведення відеозапису будь-якого сценічного твору. Результатом такої репетиції має бути чітке уявлення всієї знімальної групи про режисерський задум майбутньої роботи багатокамерного відеозапису сценічного твору, що фіксується у *режисерському примірникові* сценарію. У розписочній репетиції, як правило, беруть участь режисер сценічного твору, телевізійний режисер, який здійснюватиме відеозапис чи безпосередню видачу програми в ефір, асистент телережисера і, щонайменше, – ведучий телеоператор. Така практика створилася ще у 60 – 70-х роках минулого століття, коли показ на телеекрані вистав провідних театрів СРСР та України посідав значне місце у телепрограмах. Річ у тому, що театральні режисери, за невеликим винятком, не знали телевізійної техніки і просто боялися взяти на себе відповідальність за прямий вихід в ефір, разом із тим пильно стежили, аби телевізійники точно дотримувалися усіх завдань, конфліктів та мізансцен. Правда, останнє не завжди вдавалося... Із розвитком технології відеозапису мало що змінилося.

Багатокамерний телевізійний спосіб зйомки передбачає, на відміну від одноканального, фіксацію на плівку одразу цілого епізоду, а не окремого кадру, тобто монтаж відбувається у процесі зйомки і кінцевим результатом практично є готовий продукт, у нашому випадку – інсценізація чеховського оповідання. Отже ми мали розпочати саме із розписочної репетиції, суть якої зводиться до чіткого покамерного розпису кадрів та планів із різнокольоровим позначенням у режисерському примірникові сценарію. Для участі у цій роботі, як уже зазначалося, було запрошено телеоператора Першого національного Ігоря Ралле, якого «Телеакадемія» призначила нам ведучим оператором.

Чесно кажучи, подібні репетиції – досить тривалий і трудомісткий процес, який передбачає велику кількість повторів, пристосувань, уточнень. Пригадуючи власний досвід спілкування телережисера із режисером театральним, пам'ятаю, які заперечення театральних колег доводилося витримувати, коли все-таки треба було змінювати малюнки мізансцен. Але цього не уникнути. Кут зору глядача у театральній залі один, а кут зору камери, байдуже – одної чи чотирьох, – інший. Когось із виконавців слід у певний момент показати крупно, інші у цей час залишаться поза кадром... Тому підготовка до екранної фіксації неодмінно вимагає певної перебудови театральних мізансцен, звичайно, із повним збереженням конфліктно-подієвого ряду.

Треба визнати, що нам у цій роботі не довелося вносити кардинальних

змін. Методика роботи творчої майстерні «Перспектива» (викладач предмета «Робота режисера з актором» В. В. Попко) вимагає вже на етапі підготовки студентських сценічних робіт передбачити можливість майбутньої екранізації з акцентом на явну знімальну камеру. Тому із цим етапом роботи ми впоралися успішно.

Далі наші студенти вивчили АСБ (апаратно-студійний блок), де мав відбутися відеозапис, зрозуміли можливості освітлення та запису звуку, відвідали меблево-реквізитний та костюмерні цехи телестудії, зробили відповідні замовлення. Особливе занепокоєння викликав режисерський пульта апаратної. Одна річ, коли тебе з ним знайомлять екскурсійно, як, на жаль, це у нас відбувається, друга – сісти за нього і організувати роботу, не наплутавши у перемиканнях... Правда, сучасна відеотехніка дає змогу провадити монтаж із будь-якої точки, що мало трохи заспокоїти режисерів-початківців. На допомогу прийшла ще одна вимога технології телебачення – перед прямим виходом в ефір або перед відеозаписом обов'язково має бути проведена так звана *репетиція з технікою*. За рішенням режисера, матеріал проходиться повністю або визначаються основні моменти майбутнього запису. Така репетиція проводиться із повним світлом, звуком, реквізитом, виконавцями у костюмах та гримі. Це потрібне не лише для творчої групи: режисерів, виконавців, операторів, звукорежисерів, а ще й для працівників інженерної апаратної. Отже, режисери-практиканти мали можливість усе передбачити і спокійніше працювати за пультом.

Задуманого результату було досягнуто. Незважаючи на деякі помилки, хвилювання, тремтіння рук, за чотири години студентами-телережисерами, які вперше у житті опинилися за професійним режисерським пультом, вперше у житті керували професійними телеоператорами, освітлювачами, звукорежисерами, було зафіксовано чотири чеховські інсценізації за чотири години. Результат цілком прийнятний і для телережисера-фахівця.

Звичайно, як і було заплановано, досить швидко наші роботи пройшли в ефірі програми «Телеакадемія».

Особисто мене, як художнього керівника курсу, цілком влаштовує таке взаємовигідне співробітництво із «Телеакадемією», яке надає студентам-телережисерам досить широкі практичні можливості, яких, на жаль, немає на нашій навчальній студії.

---

<sup>1</sup> Горпенко В. Архітектоніка фільму: В 5 т. / В. Горпенко. — К. : ДІТМ, 2000. — Т. 3. — Ч. 2. — С. 5.

# БІБЛІОГРАФІЯ





Корнієнко І.С.

## ВИБРАНІ ТВОРИ

До 100-річчя з дня народження

**Корнієнко І. С.** Вибрані твори. До 100-річчя з дня народження: У 2 т. / Упорядн. : Корнієнко К. С., Корнієнко В. В. – К. : Майстер книг, 2010. – Том 1. – 924 с. Том 2. – 488 с.

У грудні 2010 р. мистецька, зокрема кінематографічна, спільнота України відзначала 100-річчя від дня народження Івана Сергійовича Корнієнко. Для українського кіномистецтва, і зокрема кінознавства, ця постать історично значуща, або, як тепер кажуть, знакова.

Нема потреби повторювати про І. С. Корнієнко те, що будь-хто зацікавлений легко знайде у енциклопедіях, довідниках. При цьому зацікавлена людина одразу відчує всеосяжну роль

цієї постаті. Адже І. С. Корнієнко стояв біля витоків майже всіх основних подій і нововведень, зокрема кіномистецтва України середини ХХ ст.: він один із засновників і головний редактор журналів «Мистецтво» (1959) та «Новини кіноекрана» (1961), один з ініціаторів створення кінофакультету (нині Інститут екранних мистецтв) у Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого (1961), перший завідувач кафедри кінознавства та декан новоствореного кінофакультету, упродовж 1969–1975 рр. – ректор вищеназваного інституту (нині – Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого), перший доктор кінознавства в Україні (1966). При цьому кіномистецтво – тільки одна з граней діяльності І. Корнієнко, втім улюблена, якій він присвятив життя. Численний творчий доробок І. С. Корнієнко становлять сценарії документальних фільмів, публіцистичні статті у періодиці та близько 10 прижиттєвих монографічних видань, серед них фундаментальні праці з історії та теорії кіно, зокрема «Мистецтво кіно. Принципи і художні засоби» (1974), в основу якої покладено докторську дисертацію І. Корнієнко «Принципы и художественные средства киноискусства. (Из опыта украинской советской кинематографии)» (1966).

Відтак творчий доробок Івана Корнієнко становить корпус матеріалів, актуальних для вітчизняної мистецтвознавчої науки. Така історична роль цієї постаті обумовлює першочергову необхідність у збереженні й доступності

спадщини автора. Систематичне перевидання праць видатних діячів культури і мистецтв, учених, письменників – загальна практика будь-якої наукової галузі. Однак до 2010 р. існували тільки видання творів І. С. Корнієнка радянського періоду, останнє з яких, двотомне зібрання творів «Про кіномистецтво», видане ще у 1985 р.

У ювілейний 2010 рік у київській поліграфічній фірмі «Майстер книг» вийшло друком подарункове видання «Вибрані твори. До 100-річчя з дня народження».

У нове двотомне ювілейне видання увійшли основні фундаментальні праці І. С. Корнієнка. Перший том містить сім праць та дві статті зі збірників. З семи праць п'ять – прижиттєві видання І. С. Корнієнка: присвячені кіномистецтву історико-теоретичні та публіцистичні дослідження «Українське радянське кіномистецтво. 1917–1929» (перше видання – у Києві, 1959 р.), «На орбітах кіномистецтва» (перше видання – Київ, 1965), «Мистецтво кіно» (Київ, 1974) та «Кино советской Украины» (уперше видана у Москві у 1975 р.), а також нариси «Народні таланти» (Київ, 1959). В останніх автор змалював творчі портрети майстрів народних ремесел. Ще два тексти з семи – видання, що побачили світ після смерті І. С. Корнієнка: монографічна праця «Олександр Довженко» (уперше вийшла друком у Києві 1978 р.), що розкриває авторський стиль І. Корнієнка у жанрі дослідження творчої особистості митця, та збірник «Чарівний промінь» (першодрук – у Києві у 1981 р.), який охоплює дослідження, окремі статті та рецензії за період 1955–1975 рр. У жанрі творчого портрету також і стаття І. Корнієнка «На мистецьких шляхах» із збірки «Режисери і фільми сучасного українського кіно. Творчі портрети» (1969), присвячена Т. В. Левчуку. Інша стаття – «Кіно і час» – була уперше надрукована як передмова до збірника спогадів ветеранів українського кіно «Крізь кінооб'єктив часу» (1970).

До другого тому увійшов текст «Про кіномистецтво», що вперше вийшов двотомним виданням у Києві 1985 р. Упорядником першого видання була Катерина Семенівна Корнієнко, дружина І. Корнієнка. І нинішнє ювілейне видання – результат самовідданої праці Катерини Семенівни і племінника – кандидата мистецтвознавства Владислава Вікторовича Корнієнка.

Як ілюстрації на початку та наприкінці кожної окремої праці наведені фото сторінок із титулами та змістом відповідних видань радянського часу, що слугує довідковим та інформаційним додатком при користуванні двотомником.

У виборі й організації матеріалу зрозуміле прагнення упорядників подати усі ключові та найвідоміші з опублікованих праць І. Корнієнка. Це цілком логічно для першого за період новітньої історії незалежної України перевидання.

Можливо, доцільно було б включити окремою частиною вступ або передне слово сучасного автора, як це практикується зазвичай. У першій редакції збірника «Про кіномистецтво» – у виданні 1985 р. – монографічне дослідження «Олександр Довженко» І. Корнієнка надруковане зі скороченнями, порівняно із



виданням окремої книги «Олександр Довженко» (1978). Оскільки текст «Олександр Довженко» поданий у першому томі сучасного ювілейного видання за редакцією вищевказаного окремого видання 1978 р., і водночас присутній у скороченому вигляді у корпусі текстів «Про кіномистецтво» другого ювілейного тому (відповідно до редакції двотомника 1985 р.), можливо, варто було б подати один текст про Довженка у складі текстів збірника «Про кіномистецтво», проте без скорочень, відповідно зазначивши зміни редакції у примітках або вступній частині. Однак такий підхід дещо відхилився б від задуму упорядників репрезентувати тексти І. С. Корнієнка без втручань і потребував би додаткових приміток. Відтак у наявному вигляді структура матеріалу має певну логіку.

Слід сказати ще кілька слів, пов'язаних із актуальною нині проблемою осмислення зламу епох із тенденцією «переосмислення цінностей», що вона, на жаль, часто-густо набуває викривленого тлумачення. Зазначаючи відчутного впливу ідеології, наука, проте, керується і власними принципами об'єктивності факту, і своїм «гамбурзьким рахунком». І у часи великого ідеологічного тиску тоталітарної системи автор-науковець змушений був дотримуватися певної «генеральної лінії», але поза «ритуальною» частиною із посиланнями на програмні вказівки тощо виявлялися і масштаб особистості, і глибина та обсяг дослідження. Відповідно й читач – якщо був вдумливою людиною – вмів спілкуватися з автором, оминаючи загальні місця і розпізнаючи і особистий авторський стиль, і авторські думки, і реальний науковий аналіз. Доробок І. С. Корнієнка в цьому ракурсі – це артефакт епохи, великої за своїм масштабним історичним значенням. Тому цінність видання, зокрема, полягає у поданні текстів без сучасних купюр, без зайвих скорочень тощо. Завдяки цьому сучасний читач, а таким буде й молодий студент чи просто зацікавлена молода людина, отримує змогу не тільки вивчати тексти видатного українського кінознавця, а й розуміти загальний контекст, обличчя доби, ідеологічний зріз часу, в якому жив і працював видатний вчений, історик і суспільний діяч Іван Корнієнко.

Вихід солідного ювілейного двотомного збірника вибраних творів провокує на очікування подальших публікацій культурної спадщини І. Корнієнка, в чому є очевидна необхідність і актуальність для сучасного мистецтвознавства. Бажано надалі підготувати і видати збірник, у який би увійшли численні статті у періодиці, яких у І. Корнієнка велика кількість, а також кіносценаріїв. Звичайно, це потребує часу і великої роботи з опрацювання масиву архівних джерел.

**Георгій ЧЕРКОВ**



**Миславський В.** Альфред Федецький: Поет фотографії. Mislawski W. Alfred Fedeci: Poeta fotografii. – Харків : Видавничий будинок «Фактор», 2010. – 216 с.

Діяльність першого кінооператора на території Російської імперії Альфреда Костянтиновича Федецького (1857–1902) тривалий час перебувала поза увагою радянських істориків кіно. Аж у 1937 р. на сторінках київського часопису «Радянське кіно» з'являється стаття про перші кінознімання на Україні<sup>1</sup>. Майже через

чотири роки на сторінках харківської газети «Красное знамя» вміщено статтю цього самого автора, В. Вишневецького, під красномовним заголовком «Піонер російської кінематографії»<sup>2</sup>. Світовий читач міг дізнатися про А. Федецького аж у першому повоєнному десятилітті з монументальної «Всесвітньої історії кіно» французького кінознавця Ж. Садуля (Тт. 1–6, 1945–1954; рос. переклад: Тт. 1–4, 6, 1958–1982)<sup>3</sup>. Останній факт інспірував українських кінознавців зайнятися постаттю А. Федецького, і вже наприкінці 50-х – у першій половині 60-х років ХХ ст. з'являються перші наукові праці з історії кіно на Україні<sup>4</sup>. І хоч ім'я А. Федецького з 60-х років починає виринати із забуття в працях російських кінознавців у контексті історії російського документального кіно, все ж таки на сторінках такого авторитетного кінознавчого видання, як російський енциклопедичний словник «Кіно», про А. Федецького не знайдете не тільки персональної статті, а й згадок у статтях «Документальне кіно» та «Операторське мистецтво»<sup>5</sup>. За рік до виходу згаданого вище російського енциклопедичного словника на сторінках обласної газети «Соціалістична Харківщина» виступив зі своєю першою статтею «Перші кіносеанси в Харкові» кінознавець Володимир Миславський. Упродовж наступних двох десятиріч В. Миславський видав цілу серію статей про А. Федецького, йому ж відведено поважне місце у монографії цього автора про початковий період кінематографа на Україні<sup>6</sup>. Від характеристики кінооператорської практики А. Федецького В. Миславський перейшов до висвітлення біографії митця та його основної діяльності як фотографа, внаслідок чого з'явилося науково-популярне видання «Мистецтво фотографії Альфреда Федецького»<sup>7</sup>. Ця книжка здобула позитивну оцінку на сторінках нашого Наукового вісника з-під пера Романа Росляка.

Наприкінці рецензії Р. Росляк повідомив: «До речі, автор готує друге видання – українською та польською мовами»<sup>8</sup>.

Обіцяне видання вийшло у 2010 р., але не як друге, а як окреме, лише реконструйоване: художнє оформлення обкладинки залишилося тим самим, проте назву книжки змінено: замість «Искусство фотографии» дається інша назва: українською мовою – «Альфред Федецький: Поет фотографії» та польською – «Alfred Fedeki: Poeta fotografii». Авторський текст нарису без будь-яких змін і додатків перекладено і вміщено спочатку українською, а потім – польською мовами, і в такому ж порядку подано у книжці з перенесенням із попереднього, російськомовного, видання тих самих ілюстрацій до обох перекладених текстів. Також у російськомовному виданні, окрім ілюстрацій, «розсипаних» по текстові нарису, додавався наприкінці розділ під назвою «Фотоальбом», у якому кожна репродукція підписана спочатку польською, а потім російською мовами. Подібне вчинено й у новому виданні (кажемо: новому, бо це саме нове, а не друге видання): ілюстрації в обох текстах – українському і польському – повторено за попереднім російськомовним виданням, а фоторепродукції в додатковому фотоальбомі підтекстовано спочатку польською, а потім – українською мовою (хоч щодо послідовності принципу, заявленого в назві книжки, мало б бути навпаки).

Попереднє видання вийшло за фінансової підтримки Генерального консульства Республіки Польща в Харкові, а останнє – ще й «Інвест-маркет бізнес-центру класу “А”». Обидва видання відрекомендовані передніми словами Генерального консула РП в Харкові доктора Гжегожа Серочинського та ректора Харківського державного (тепер уже – національного) університету мистецтв імені І. П. Котляревського, кандидата мистецтвознавства, професора, народної артистки України Т. Б. Веркіної (обидві передмови у попередньому виданні – польською та російською, у другому – польською та українською мовами). Істотною різницею між попереднім і наступним виданнями є також збільшена кількість фоторепродукцій, розміщених до фотоальбому в останньому виданні.

Слід віддати належне В. Миславському, який першим із дослідників зробив спробу визначити основні параметри невідомої досі біографії Альфреда Федецького. У радянський час було прийнято не акцентувати на його польському походженні, і навіть місце його народження – Житомир, тобто адміністративний центр колишньої Волинської губернії у Російській імперії, не називалося. Нічого не знали про Альфреда Федецького і в Польщі, бо у виданнях з історії польського кіно не фігурував поляк Альфред Федецький, який жив не за кордоном, а в тій самій Російській імперії, до якої належала й одна з трьох частин колишнього Польського Королівства – Речі Посполитої зі столичним містом Варшавою. Живучи і працюючи в Києві й Харкові, буваючи в обох столицях імперії, Альфред Федецький не переставав бути поляком, але в підсумку прислужився трьом слов'янським культурам – польській, російській і українській.

Важливо, що дослідник прагне з'ясувати родовід Альфреда Федецького, бо

це має збагатити його біографію, а тим часом саме біографічних відомостей автор роздобув небагато. З опублікованого в газеті «Харьковские губернские ведомости» від 25 і 26 липня 1902 р. некролога автор наводить неповну дату народження митця: «Альфред-Люціан Костянтинівич Федецький народився 1857 року в Житомирі», а з архівного документа – донесення київського поліцеймейстера від 27.04.1886 р., яке було переслано з канцелярії київського цивільного губернатора до канцелярії харківського губернатора (на той час у Харкові вже не було посади генерал-губернатора) у зв'язку з проханням А. Федецького відкрити в Харкові власне фотоательє, – відомості про те, що народився він «у польській театральній сім'ї незатверджених герольдією дворян». Ці факти є фактично орієнтирами для подальших пошуків точної дати народження А. Федецького і його родоводу. Дату слід шукати в метричних книгах житомирських римо-католицьких церков, що зберігаються в Державному архіві Житомирської області, а родовідну (де може бути й копія метричного свідоцтва про народження А. Федецького) – в фонді Департаменту Герольдії Сенату Російської імперії, що зберігається в Російському державному історичному архіві у Санкт-Петербурзі (якщо відділ родових справ польської шляхти не був переданий радянським урядом урядові Польщі у 20-х роках ХХ ст., коли мала місце акція передачі багатьох польських архівних фондів).

В. Миславський зазначає, що відомості про батьків А. Федецького «мають уривчастий характер». Авторів вдалося дізнатися тільки те, що батько – Костянтин Федецький народився 15 лютого 1815 р. (дата ж смерті авторові невідома); що був він театральним антрепренером, режисером і актором (хоч порядок слід би змінити: був актором, режисером, антрепренером); що нібито він учився у Варшавській драматичній школі Б. Кудлича; що працював у театрах Варшави, Кракова, Познаня, Могильова; що у 1848–1850 роках грав у мінській трупі В. Дроздовського; що першим виконав роль Городничого у «Ревізорі» М. Гоголя (варто б уточнити, що першим саме у цій трупі, а не взагалі, бо прапрем'єра «Ревізора» відбулася в Петербурзі 1836 р.); що у 1851 р. в Мінську він організовує власну трупу. Дослідник узяв ці скупі відомості із деяких сучасних, в основному електронних, польських та білоруських джерел.

Існує, однак, конкретніше джерело для характеристики батька і матері Альфреда Федецького – це «Біографічний словник польського театру», виданий у Варшаві 1973 року<sup>9</sup>. У біограмі про батька там сказано, що народився він, справді, 15 лютого 1815 р. в селі Черножилах, тепер – В'єлюнського повіту Серадзького воєводства, тобто на тій польській етнічній території, яка після другого поділу Польщі (1793 р.) була окупована Пруссією; що був він сином Юзефа Федецького і Терези (у дівочтві – Ставовської); що ходив до школи у м. В'єлюні та м. Пйотркові; потім працював канцеляристом у м. Серадзі. Там створив аматорський театр, у якому не без успіху виступав як актор і режисер упродовж кількох років. Переїхавши до Варшави (1840 р.), тобто у межі Російської імперії, яка з 1815 р. окупувала останній державницький бастион колиш-

нього Польського Королівства – Варшавське князівство, працював чиновником у комісії фінансів варшавської адміністрації; водночас навчався у Варшавській драматичній і співочій школі, у якій сценічну гру у 1835–1842 рр. викладав польський актор, режисер і антрепренер Бонавентура Кудлич (1780–1848), тобто був рядовим педагогом, а не власником цієї школи, як твердить В. Миславський. Серед учнів цієї школи Костянтин Федецький фігурує у реєстрі під 1840 роком<sup>10</sup>. 4 листопада 1840 р. дебютував як актор у варшавському театрі «Розмаїтості» в ролі Петруся (одноактний водевіль «Поворот матроса» французьких драматургів Т.-М.-Ф. Соважа і Ж.-Ж.-Г. Дюлюр'є, відомий на російській сцені під назвою «Матрос», у якому М. Щепкін грав у Малому театрі в Москві одну із своїх найкращих ролей – матроса Симона, а К. Соленик у російськомовній виставі на Україні – того самого Петруся), упродовж півроку грав тут комедійні ролі, потім звільнився за власним бажанням і влітку 1841 р. перейшов до польської трупи Т. Хелховського в Кракові (у періоді короточасного існування штучного державного утворення – т. зв. Краківської Республіки 1815–1846), а після розпаду цієї трупи восени 1843 р. ненадовго увійшов до польського театру за дирекції З. Анчиця в Познані (знову на території, окупованій Пруссією). Повернувся до варшавського театру «Розмаїтості», де 22 січня 1844 р. успішно виступив у ролі Барона в одноактному водевілі «Захід сонця» французьких драматургів Мельвіля (А.-О.-Ж. Дювер'є) та І. Леру, після чого був заангажований до трупи, але вже через місяць був звільнений через участь у бійках та різних авантюрах, як і через закиди театральних критиків щодо поганої дикції і наслідування у грі інших акторів, особливо найвидатнішого тоді актора А. Жулковського. Натомість під час виступів у провінційних театрах мав великий успіх як комік. З Варшави подався знову ж у межі Російської імперії, у якій залишився назавжди, а саме до м. Вільна (тепер – м. Вільнюс, столиця Литви), де працював у польському театрі, який змушений був іноді давати вистави й російською мовою; у 1845 р. з цією трупою був на гастролях у м. Ковні (тепер – литовське місто Каунас). Явище двомовності вистав особливо було поширене на Україні і в Білорусії, де колишні питомо польські трупи у 30–50-х роках ХІХ ст. ставали польсько-російськими і, до честі польських антрепренерів, для задоволення попиту українського населення – польсько-російсько-українськими (білоруської драматургії тоді ще не існувало). Такою була й трупа Войцеха Дроздовського, яка з 15 лютого 1848 р. до 20 лютого 1850 р. виступала у Мінську, де зіграла понад 40 творів 16-ти в основному російських авторів<sup>11</sup>, поміж якими були й українські п'єси. Саме у цій трупі К. Федецький у 1849 р. виконав згадану у названому вище словнику роль Городничого у російській виставі «Ревізор» М. Гоголя.

У 1851 р. К. Федецький організував власну трупу, з якою давав вистави польською та російською мовами у Вітебську (1851), Могильові, Шклові, Гомелі (1852). З цією трупою К. Федецький приїжджає до Києва, де виступає з листопада 1852 р. по березень 1853 р., даючи вистави також українською мовою.



Цей київський період порівняно з іншими періодами творчої діяльності К. Федецького висвітлено найповніше у монографії М. І. Николаєва «Драматичний театр у м. Києві»<sup>12</sup>, хоч, на жаль, автор (М. І. Николаєв) жодного разу не посилається на використані ним джерела. Однак саме з його інформації можна було б скористатися для достовірної характеристики діяльності К. Федецького київського періоду. М. Николаєв пише, що К. Федецький «зняв за контрактом на три роки будинок спадкоємців генерала Белгородського...», тобто йдеться про тимчасову оренду житлового приміщення, оскільки після зруйнування у 1851 р. старої будівлі київського міського театру нове приміщення ще не було на цей час збудоване. Натомість В. Миславський, користуючись не монографією М. Николаєва, а якимсь електронним ерзацом польської авторки Я. Пантели, пише, що К. Федецький у 1852 р. переїздить зі своєю трупою до Києва, де нібито «на Липках був *побудований* (? – курсив наш. – Р. П.) театр»<sup>13</sup>. М. Николаєв подав таку характеристику цього тимчасового приміщення у приватному палаці: «Театр на Липках мав 96 крісел, 17 лож і партер. Повний збір дорівнював 200 крб. сріблом, але оскільки повні збори і в ті часи були винятком, хоч і не дуже рідкісним, як ми побачимо далі, то не дивно, що п. Федецький, протримавшись як-небудь до великого посту, розпустив частину своєї трупи, виїхав до Житомира і вже більше не повертався»<sup>14</sup>.

Про київський період діяльності К. Федецького писав і автор цих рядків<sup>15</sup>.

В. Миславський, зіславшись на згадану польську авторку Я. Пантелю, пише, що нібито відкриття театру відбулося 18 листопада 1852 року прем'єрою водевілю І. Котляревського «Москаль-чарівник». Насправді все було інакше. Як уже з'ясовано вище, не було ніякого відкриття театру, був початок вистав у тимчасовому приміщенні. М. Николаєв пише: «Перша вистава в театрі п. Федецького відбулася 18-го листопада 1852. Були зіграні російською мовою водевілі “Дівчина-гусар” Ф. Коні, “Мандрівник і мандрівниця” п. Зотова і мало-російською мовою: “Москаль-чарівник” Котляревського»<sup>16</sup>.

Не зайвим буде навести кілька цитат із єдиної на той час київської газети – «Киевские губернские ведомости»: «Сумно було б у Києві, якби в цей час не приїхав з трупою акторів п. Федецький. Він тепер особливо знадобився. Для влаштування тимчасового театру п. Федецький найняв будинок генерала від інфантерії Белгородського, що в палацовій частині, в Липках, але за народонаселенням Києва він дуже малий, отож на кожній виставі публіки буває так багато, що невистачає місць; багато з тих, хто спізнився, відходять з незадоволенням. Досі п. Федецький дав три вистави, і постійно сповнений публікою театр свідчить на його користь. Більше за всіх у своїх ролях подобається сам п. Федецький з сім'єю. У грі його багато навичку, знання сценічного мистецтва. Виставляє здебільшого водевілі і, на нашу думку, за невеликої трупи акторів це найуспішніше може привабити публіку, – звичайно, не для повчання її, ні, цього не можна вимагати від мандрівної трупи, але якщо на дві години вона дає змогу розважитися, розсмішити, то й цього достатньо, і вимагати більшого

було б недоречно»<sup>17</sup>. Але майже через місяць ця ж газета подає коротку стрічану репліку: «Трупа акторів п. Федецького дає зрідка свої вистави, але вона менш приваблює глядачів, особливо з освіченого середовища, бо киянин бачив усіх знаменитостей Європи, чув гру Ліста, братів Венявських, бачив гру знаменитих акторів російських, отож важко задовольнити його витончений смак»<sup>18</sup>. У наступному, 1853-му, році газета повідомляє: «На сцені театру Федецького якщо й немає особливо привабливих декорацій, то вибір п'єс, які даються його трупою, гра декотрих акторів і актрис вельми гарні <...> Словом, п. Федецький і дружина його – чудові артисти; це саме можна сказати і про панну Федецьку»<sup>19</sup>. «Театр п. Федецького не перестає розважати київську публіку своїми виставами. До цього часу на ньому грали водевілі і комічні опери, а 12 січня нас порадував п. Федецький виставою славетної комедії Гоголя «Ревізор» <...> Здви́г київської публіки був досить чисельним, неначе на свіжій могилі поета любителі його таланту згадували його славу. Пан Федецький цього вечора дав нам справжнє задоволення. Сам він грав роль Городничого. Природність рухів, вільна розмова, вдало вибраний костюм змусили публіку декілька разів аплодувати, і його ж викликали на сцену. Якщо можна назвати якийсь недолік, то це те, що п. Федецький не дуже твердо вимовляє російські слова і часто неправильно робить наголоси у вимові»<sup>20</sup>. «Уважаємо обов'язком звернути увагу публіки на театр Федецького. Він міститься в Липках і хоч невеликий, але при малих засобах дає відвідувачам багато задоволення. Пан Федецький приїхав до Києва восени і з того часу не перестає сумлінно турбуватися про поліпшення своєї трупи. Автор цих рядків знає, яких витрат коштувало йому виписати з Харкова такого талановитого актора, як п. Зубович <...> Честь і хвала п. Федецькому, що він з невеликими засобами зумів приєднати до своєї трупи такого актора, як Зубович»<sup>21</sup>.

Не витримавши конкуренції з більш забезпеченим музично-драматичним театром Моріса-Піона, який паралельно діяв у тимчасовому приміщенні на Подолі, К. Федецький у зв'язку з закінченням сезону скорочує свою трупу і з рештками її виїжджає наприкінці квітня 1853 р. до Білої Церкви<sup>22</sup>.

Навесні 1853 р. мандрівна трупа К. Федецького виступила ще в Житомирі та Летичеві (тепер – райцентр Хмельницької області), а далі зовсім розпадається, і в липні 1853 р. К. Федецький з дружиною та сестрою (обидві – акторки) з'являються у центрі Подільської губернії – місті Кам'янці-Подільському, де вступають до польсько-російсько-української трупи Піллік-Вольської. Наприкінці 1854 р. сім'я Федецьких переходить до польсько-російсько-української трупи Яна Пекарського в Житомирі, а коли було закінчено будівництво нового театру в цьому місті, К. Федецький з дружиною і сестрою (за іншими, проте непереконливими, джерелами – з донькою) наприкінці листопада 1855 р. взяли участь у першій виставі на сцені новозбудованого театру.

З червня 1856 р. Костянтин Федецький, мабуть, раптово помер у Житомирі. Цю дату на підставі багатьох некрологів у тогочасній польській пресі подає



згадуваний вище «Біографічний словник польського театру». Що означає ця дата в біографії Альфреда Федецького? А те, що коли дату його народження – 1857 рік (поки що без дня і місяця) вважати достовірною, то він народився уже після смерті батька. (Батькову могилу можна шукати на римо-католицькому кладовищі в Житомирі, але чи збереглася вона?)

У Житомирі з 1856 р. в новозбудованому театрі запрацювала постійна трупа, у якій могла б знайти собі притулок і вдова Костянтина Федецького. Але чи так сталося? Чи мати з малою дитиною залишилася працювати в театрі? Згаданий «Біографічний словник польського театру» подає про неї вельми скупу інформацію: без дівочого прізвища, без імені, без дат життя, просто – жінка Костянтина Федецького, яка діяла у 1849–1855 рр. (мабуть, зійшлися вони і побралися під час спільної праці в Мінському театрі, бо довідки про обох подають ці дати). З того часу була поруч з чоловіком. Яка подальша доля її? Чи продовжувала жити в Житомирі? Чи, може, після народження дитини відійшла від театру, подалася до батьків? Але ж нам нічого не відомо і про її батьків. Принаймні твердження В. Миславського про те, що Альфред Федецький з самого дитинства «ріс у театральному середовищі», поки що нічим не підкріплюється. У якій гімназії і де навчався Альфред Федецький? Які обставини спрямували його до Імператорського фотографічного інституту при Віденській академії мистецтв? Чи не спонукав його до цього польський фотограф і поет Владзімеж Висоцький, який після закінчення А. Федецьким навчання у Відні надав йому у 1880 р. місце для праці в своєму фотоательє у Києві? Де проживала його мати? Чи довго вона прожила? Чимало запитань ставить перед дослідниками загадкове життя Альфреда Федецького.

На завершення – ще кілька зауважень. Рецензоване видання другої книжки про А. Федецького, як уже мовилося вище, збагачене великою кількістю фотографій. Чимало з них не ідентифіковані з конкретними людьми, які, можливо, усі – харків'яни. Але постає питання: чому видатним діячам українського театру Маркові Кропивницькому, Миколі Садовському, Марії Заньковецькій залишилося місце за, кажучи словом з економічної сфери, залишковим принципом – наприкінці альбома, на спільному аркуші, а не окремо, як усім (до речі, на с. 176 вміщене окреме фото, підписане іменем М. Кропивницького, але, на думку багатьох театрознавців, які роздивлялися це фото, стовідсоткової певності, що це саме М. Кропивницький, немає). У зв'язку з цим напрошується зауваження до передмови народної артистки України, професора Т. Б. Веркіної, яка наголосила увагу А. Федецького до діячів музичного мистецтва, передусім до П. І. Чайковського (і це правильно!), але чомусь українське театральне мистецтво, що підлягає її опіці як ректорові Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, залишилося поза її увагою. Що дивуватися польській професорці В. Л. Герчевській, яка слушно каже про дочерні міркування автора щодо місця Альфреда Федецького в історії російської, польської і європейської фотографії, проте не добачає серед них і української

(с. 9 і 79). Як свідчать укладачі розкішного альбому «Талан» (К. : Мистецтво, 2004. – 287 с.; на жаль, авторство фотографій у цьому виданні не зазначене), присвяченого Марії Заньковецькій, у ньому репродуковано півтора десятка (з них п'ять – у житті, решта – в ролях) чудових фотографій М. Заньковецької роботи А. Федецького.

Можна тільки радіти з того, що автор наводить знайдені в Державному архіві Харківської області документи, але сум огортає від того, що тексти цих документів не прочитані як слід з рукописних оригіналів і страждають на перекручення слів і руйнацію речень, як-от на с. 15; що автор, цитуючи періодичну пресу, не вважає за потрібне називати прізвища автора тексту, журналістів, оскільки для В. Миславського ці імена не є прославленими.

Цілий конфуз трапився з посиланням на Івана Франка. Слушно відзначивши, що видатний український «поет і письменник» (хоч це поняття майже тотожні; краще б сказати: письменник і вчений) високо оцінював літературну творчість Володимира Висоцького, який був більш відомий як фотограф, В. Миславський з третіх рук узяв вислів, який приписує І. Франкові. У Франка ж знаходимо три згадки про В. Висоцького: у написаному українською мовою листі до польської письменниці Елізи Ожешко від 13 квітня 1886 р. Франко щиро дякує за надіслану поему В. Висоцького «Ляшка» і додає: «Деякі його вірші я знаю і ціну. Будучи в Києві, напевно знайду до нього»<sup>23</sup>; у статті «Сучасні польські поети» (1899 р.) Франко, давши загальну оцінку поетичної творчості В. Висоцького і висловивши ряд зауважень, у підсумку пише: «А проте чути в його поезії якийсь подих свіжості і сил, якусь мужню енергію, і в тім головна її принада»<sup>24</sup>; і, нарешті, у статті «Нові причинки до історії польської суспільності на Україні в XIX ст.» (1902 р.) відносить В. Висоцького до тих «польських патріотів, що пишуть по-українськи або в польських писаннях силкуються дати синтезу польськості й українофільства»<sup>25</sup>. Саме цей останній вислів І. Франка хтось намагався протлумачити, а В. Миславський це тлумачення приписав самому Франкові.

Автор упродовж тривалого вже часу плутається в дефініціях особи А. Федецького: то він називає його «першим російським кінооператором» (2006 р.), то вважає, що А. Федецький стояв «біля джерел вітчизняного кінематографа» (2007 р.), але не відомо, який зміст вкладається у слово «вітчизняний» (с. 11). Трапляються слова, які не вживаються в українській літературній мові, а є невідалими кальками з інших мов; трапляються граматичні помилки, не помічені редактором і коректорами; не всюди порядок з бібліографією.

Можна тільки пошкодувати, що таке розкішне видання, так мистецьки оформлене, на такому чудовому папері, хвибує на неохайність, що разюче дисонує з загальним виглядом книжки. Якби ж то до завидного ентузіазму В. Миславського доклався ще й вищий рівень дослідницької культури!

А взагалі слід сподіватися, що саме з-під пера В. Миславського з'явиться ще не одна розвідка про життя і діяльність Альфреда Федецького – видатного митця на пограниччі польської, російської та української культур.

- <sup>1</sup> Вишневецький В. Перші кінознімання на Україні // Радянське кіно. – 1937. – № 7. – С. 63–66.
- <sup>2</sup> Вишневецький В. Пионер русскої кинематографії // Красное знамя. – 1941. – 14 марта.
- <sup>3</sup> Садуль Ж. Первые шаги русского кино // Його ж: Всеобщая история кино. – Москва : Искусство, 1958. – Т. 2. – С. 283.
- <sup>4</sup> Журов Г. Перші кінозйомки і перші демонстрації «сінематографа» // Його ж : 3 минулого кіно на Україні. – К. : Видавництво АН УРСР, 1959. – С. 10–12 ; Корнієнко І. С. Українське радянське кіномистецтво: 1917–1929. – К. : Видавництво АН УРСР, 1959. – С. 8–9; Берест Б. Історія українського кіно. – Нью-Йорк, 1962. – С. 22–23 ; Шимон О. З історії зародження кіно на Україні // Наукові записки Харківського бібліотечного інституту. – Харків, 1962. – Вип. 6. – С. 126–127; Його ж : Сторінки з історії кіно на Україні. – К. : Мистецтво, 1964. – С. 16–28.
- <sup>5</sup> Кино: Энциклопедический словарь / Главный редактор С. И. Юткевич. – Москва : Советская энциклопедия, 1986. – 642 с.
- <sup>6</sup> Миславский В. Кино в Украине: 1896–1921. Факты, фильмы, имена. – Харьков : Издательство «Торсинг», 2005. – 576 с.
- <sup>7</sup> Миславский В. Искусство фотографии Альфреда Федецкого. – Харьков : Издательский дом «Фактор», 2009. – 128 с.
- <sup>8</sup> Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого. – Збірник наукових праць. – К., 2010. – Вип. 6. – С. 405.
- <sup>9</sup> Słownik biograficzny teatru polskiego: 1765–1965 / Polska Akademia Nauk. Instytut Sztuki. – Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973. – S. 159.
- <sup>10</sup> Wilski Z. Polskie szkolnictwo teatralne: 1811–1944 / Polska Akademia Nauk. Instytut Sztuki. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1978. – S. 210.
- <sup>11</sup> Пашкин Ю. А. Русский драматический театр в Белоруссии XIX века. – Минск : «Наука и техника», 1980. – С. 19.
- <sup>12</sup> Николаев Н. И. Драматический театр в г. Киеве : Исторический очерк (1803–1893 гг.) / Издание Я. Б-го и К. К-ва. – К., 1898. – С. 32–34.
- <sup>13</sup> Там само. – С. 33.
- <sup>14</sup> Там само.
- <sup>15</sup> Історія української культури: У 5 т. – К. : Наукова думка, 2005. – т. 4. ч. 2 – С. 321.
- <sup>16</sup> Николаев Н. И. Драматический театр в г. Киеве : Исторический очерк (1803–1893 гг.) / Издание Я. Б-го и К. К-ва. – К., 1898. – С. 33.
- <sup>17</sup> Киевские губернские ведомости. – 1852. – 29 ноября. – № 48.
- <sup>18</sup> Там само. – 1852. – 27 декабря. – № 52.
- <sup>19</sup> Там само. – 1853. – 10 января. – № 2.
- <sup>20</sup> Там само. – 17 січня. – № 3.
- <sup>21</sup> Там само. – 14 февраля. – № 7.
- <sup>22</sup> Там само. – 2 мая. – № 18.
- <sup>23</sup> Франко І. Зібрання творів. У 50 т. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 49. – С. 57.
- <sup>24</sup> Там само. – 1881. – Т. 31. – С. 394–395.
- <sup>25</sup> Там само. – 1886. – Т. 47. – С. 192.

**Ростислав ПИЛИПЧУК**

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Безгін Олексій Ігорович** – заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент НАМУ, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Безручко Олександр Вікторович** – кандидат мистецтвознавства, професор, зав. кафедри кінотелемистецтва, заступник директора Інституту телебачення, кіно і театру Київського міжнародного університету.

**Бодак Віра Сергіївна** – магістрант кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Брюховецька Лариса Іванівна** – заслужений працівник культури України, головний редактор журналу «Кіно-Театр», старший викладач кафедри культурології НаУКМА, керівник Центру кінематографічних студій НаУКМА.

**Дніпренко Наталія Костянтинівна** – кандидат наук з державного управління, доцент кафедри режисури телебачення Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Довгаленко Вікторія Анатоліївна** – викладач кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Дорошенко Андрій Дмитрович** – кандидат політичних наук, магістрант кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно та телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Єрмакова Софія Валеріївна** – магістрант кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Заварова Надія Володимирівна** – аспірантка кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Золосва Дар'я Теймуразівна** – аспірантка кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Ковтун Тетяна Іванівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Колос Діна Миколаївна** – здобувач кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Максименко Григорій Юхимович** – старший викладач кафедри режисури телебачення Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Марченко Сергій Миколайович** – старший викладач кафедри кінорежисури та кінодраматургії Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Мусієнко Оксана Станіславівна** – заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент НАМУ, кандидат мистецтвознавства, професор, зав. кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Мусієнко-Фортунська Оксана Олександрівна** – здобувач кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Наумова Лариса Миколаївна** – кандидат філософських наук, доцент кафедри режисури телебачення Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Новікова Людмила Євгенівна** – провідний мистецтвознавець відділу кінознавства і телебачення ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, голова відбіркової комісії Київського міжнародного кінофестивалю «Молодість».

**Пасічник Артем Юрійович** – аспірант кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Пашкова Ольга Йосипівна** – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу кінознавства і телебачення ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Пилипчук Ростислав Ярославович** – заслужений діяч мистецтв України, академік НАМУ, кандидат мистецтвознавства, професор, радник ректора Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Погребняк Галина Петрівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України.

**Росляк Роман Володимирович** – кандидат мистецтвознавства, докторант відділу кінознавства і телебачення ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Одинець Олексій Сергійович** – заслужений працівник культури України, доцент кафедри режисури телебачення Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Слободян Валентина Романівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Черков Георгій Анатолійович** – кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу кінознавства і телебачення ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Чхатарашвілі-Петраш Інга Теймуразівна** – здобувач кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Шлапак Юрій Дмитрович** – кандидат фізико-математичних наук, доцент, старший викладач кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, провідний науковий співробітник музею-майстерні І. П. Кавалерідзе.

**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., 2010. – Вип. 7. – 372 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, англійською та російською 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 9**

*Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 11161-4IP,  
видане Міністерством юстиції України 14.04.2006 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 16. 10. 2011. Формат 70x100 1/16.  
Папір офсетний. Гарнітура Ньютон. Друк офсетний. Обл.-вид. арк. 22,02.  
Наклад 200.

Адреса редакції: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40,  
редакція «Наукового вісника» Київського національного університету театру,  
кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.