

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 15*

Київ  
2014

УДК 7. 01 (07)

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

**ISSN1997–4264**

П'ятнадцятий випуск «Наукового вісника» досить розмаїтий щодо тематики матеріалів і проблем, котрі в них розглядаються. Розділ «Театральне мистецтво» охоплює період від ХІХ століття і до наших днів, висвітлює окремі театральні постанови в цілому й діяльність режисерів та акторів у розвитку певних напрямів і жанрів театального мистецтва. Розділ «Екранні мистецтва» акцентований на кінодокументалістиці, українському авангарді та релігійній тематиці й її духовному аспекті на екрані тощо. Широко представлений розділ «Культурологія» в його дотичності до театру, моральних проблем суспільства. Розділи «До початку діяльності ВУФКУ» і «Бібліографія» представлені матеріалами про ВУФКУ від початку його заснування, та про книжкові новинки з кіномистецтва.

*Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені К. К. Карого (протокол № 9 від 4.11.2014 р.)*

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

Редакція не завжди поділяє позиції авторів публікацій. Відповідальність за точність викладених фактів несе автор.

**ISSN1997–4264**

## РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

**Безгін Олексій Ігорович**, заслужений діяч мистецтв України, академік Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, (*голова редколегії*);

**Бичко Ада Корнійвна**, доктор філософських наук, професор;

**Братерська-Дронь Марина Тарасівна**, доктор філософських наук, професор;

**Владимирова Наталія Вікторівна**, доктор мистецтвознавства, професор;

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

**Горпенко Володимир Григорович**, доктор мистецтвознавства, професор;

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

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

**Миленька Галина Дмитрівна**, кандидат мистецтвознавства, професор, (*заступник голови редколегії*);

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

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

**Ржевська Майя Юрійвна**, доктор мистецтвознавства, професор;

**Росляк Роман Володимирович**, кандидат мистецтвознавства, доцент (*відповідальний секретар*);

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

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

**Станіславська Катерина Ігорівна**, доктор мистецтвознавства, професор;

**Фіалко Валерій Олексійович**, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент;

**Хетагурі Леван** (Республіка Грузія), доктор мистецтвознавства, професор;

**Чміль Ганна Павлівна**, академік Національної академії мистецтв України, доктор філософських наук, доцент.

## ЗМІСТ

## ПАМ'ЯТІ ІГОРА ДМИТРОВИЧА БЕЗГІНА

Ігор Безгін – видатний театральний діяч,  
педагог і вчений..... 7

## ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

**Майя Гарбузюк**

Топос Львова як український дискурс у виставі  
«Львів'янка, королева Голконди, або Пригоди  
Фінфи» Я.-Н. Камінського на сцені польського  
театру у Львові (1829) ..... 16

**Оксана Палій**

Діяльність Державного театру УНР у Кам'янці-  
Подільському (1919–1920 рр.) ..... 26

**Олена Боньковська**

Шевченкіана Володимира Блавацького  
у професійних українських театрах  
східної Галичини міжвоєнного періоду ..... 38

**Олена Баша**

Постава п'єси «Тарас Шевченко» Юрія Костюка  
у режисурі Володимира Скляренка на сцені  
Львівського театру юного глядача  
ім. М. Горького 1945 р. .... 44

**Марія Погоріла**

Хореографічне переосмислення Олексієм  
Ратманським відомих зразків балетного театру..... 49

**Сергій Васильєв**

Театр і алхімія: випадок театральних «апеляцій»  
Мірчі Еліаде..... 57

**Лілія Бевзюк-Волошина**

Сценограф чи режисер: пріоритет авторства  
в сучасному театрі..... 64

## ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

**Марина Братерська-Дронь**

Релігійна тематика на екрані: духовний аспект ..... 74

**Галина Погребняк**

Авторський кінематограф у контексті філософії  
екзистенціалізму ..... 82

**Лейт Кадум**

Особливості режисури екстремального  
документального фільму ..... 89

## CONTENTS

## IN MEMORY OF IHOR DMYTROYVCH BEZGIN

Igor Bezgin – outstanding theatrical personality,  
teacher and scientist ..... 7

## DRAMATIC ART

**Maya Harbuziuk**

Topos of Lviv as Ukrainian discourse in the play  
«Lwowianka, królowa Gólkondy, czyli Finfa  
w obrotach» by Y. N. Kaminski on the stage  
of Polish theatre in Lviv (1829)..... 16

**Oksana Palii**

Activities of UNR State theatre in Kamianets-  
Podoilskyi of the 1919–1920 ..... 26

**Olena Bonkovska**

Shevchenkiana by Volodymyr Blavatskyi  
in professional theaters in Ukrainian eastern Galicia  
in interwar period ..... 38

**Olena Basha**

The play «Taras Shevchenko» by Yu. Kostiuk  
produced by Volodymyr Skliarenko  
in the Lviv Youth M. Gorkyi  
Theatre 1945 ..... 44

**Mariia Pogorila**

Choreography rethinking of known examples  
of ballet theatre by Oleksii Ratmanskyyi..... 49

**Serhii Vasyliiev**

Theater and alchemy: the case of Mircea Eliade's  
theatrical «appeals»..... 57

**Lilia Bevziuk-Voloshyna**

Set designer or director: the priority of the authorship  
in modern theatre ..... 64

## SCREEN ARTS

**Maryna Braterska-Dron**

Religious theme on screen: spiritual aspect ..... 74

**Halyna Pogrebniak**

Authors cinema in context of existential  
philosophy ..... 82

**Leit Cadum**

Specificity of directing of extreme  
documentary film ..... 89

<b>Євген Сивокінь</b>	<b>Yevhen Syvokin</b>
Анімація авторська та комерційна..... 95	Authors and commercial animation ..... 95
<b>Віра Сивачук</b>	<b>Vira Syvachuk</b>
Відображення трагедії Голодомору в сучасному українському кінематографі..... 99	Reflection of Holodomor tragedy in modern Ukrainian cinema..... 99
<b>Олександр Безручко</b>	<b>Oleksandr Bezruchko</b>
Кінопедагогічна і наукова діяльність Г. О. Авенаріуса в Одесі та Києві..... 106	Cinema-pedagogical and research activity of G. O. Avenarius in Odesa and Kyiv..... 106
<b>Катерина Шершньова</b>	<b>Kateryna Shershniova</b>
Особливості розвитку документального кіно України у контексті жанрової специфіки мистецтва..... 112	Specific features of documentary cinema development in Ukraine in context of genre specificity of art..... 112

## КУЛЬТУРОЛОГІЯ

<b>Олена Оніщенко</b>	<b>Olena Onischenko</b>
Епістолярій З. Фрейда та А. Ейнштейна: пацифістський аспект ..... 124	Epistolary of S. Freud and A. Einstein: pacifism aspect ..... 124
<b>Ганна Ніколасва</b>	<b>Hanna Nikolaeva</b>
Яшка-Буксир, Мішка Япончик, Попандопуло: трикстери «одеського міфу» у виставах Театру музичної комедії ім. М. Водяного..... 130	Yashka-Buksyr, Mishka-Yaponchyk, Popandopulo: tricksters of «Odesa myth» in performances of Vodiany music comedy theatre..... 130
<b>Катерина Юдова-Романова</b>	<b>Kateryna Yudova-Romanova</b>
Поліморфність балів..... 135	Polymorphism of balls ..... 135
<b>Надія Копилова</b>	<b>Nadiia Kopylova</b>
Міфологема андрогіна як втілення сенсу кохання у театральній-сценографічній діяльності Марка Шагала..... 146	The mythologem of androgyne in Marc Chagall's theatre and scenographic activity..... 146

## ДО ПОЧАТКУ ДІЯЛЬНОСТІ ВУФКУ

<b>Лариса Наумова</b>	<b>Larysa Naumova</b>
Умови виникнення українського національного кінематографа і діяльність ВУФКУ..... 152	Conditions of genesis of Ukrainian national cinema and activities of VUFKU ..... 152
<b>Оксана Мусієнко-Фортуńska</b>	<b>Oksana Musiienko-Fortunska</b>
Керівники ВУФКУ. Сторінки історії українського кіно ..... 161	Heads of VUFKU. Pages of Ukrainian cinema history ..... 161
<b>Роман Росляк</b>	<b>Roman Rosliak</b>
Тематичне планування в українській кінематографії доби ВУФКУ..... 167	Thematic planning in Ukrainian cinematography of VUFKU period ..... 167
<b>Оксана Мусієнко</b>	<b>Oksana Musiienko</b>
Дискурс українського авангарду на шпальтах часопису «Кіно»..... 173	Discourse of Ukrainian avant-garde in magazine «Cinema»..... 173
<b>Наталія Казакова</b>	<b>Natalia Kazakova</b>
Один із забутих українських кінознавців..... 185	One of the forgotten Ukrainian film critics..... 185
<b>Марія Герц</b>	<b>Mariia Gerts</b>
Творчість О. Довженка періоду ВУФКУ: початок українського поетичного кіно..... 191	The work by A. Dovzhenko: The beginning of Ukrainian poetic cinema..... 191

## CULTURE STUDY

<b>Olena Onischenko</b>	<b>Olena Onischenko</b>
Epistolary of S. Freud and A. Einstein: pacifism aspect ..... 124	Epistolary of S. Freud and A. Einstein: pacifism aspect ..... 124
<b>Hanna Nikolaeva</b>	<b>Hanna Nikolaeva</b>
Yashka-Buksyr, Mishka-Yaponchyk, Popandopulo: tricksters of «Odesa myth» in performances of Vodiany music comedy theatre..... 130	Yashka-Buksyr, Mishka-Yaponchyk, Popandopulo: tricksters of «Odesa myth» in performances of Vodiany music comedy theatre..... 130
<b>Kateryna Yudova-Romanova</b>	<b>Kateryna Yudova-Romanova</b>
Polymorphism of balls ..... 135	Polymorphism of balls ..... 135
<b>Nadiia Kopylova</b>	<b>Nadiia Kopylova</b>
The mythologem of androgyne in Marc Chagall's theatre and scenographic activity..... 146	The mythologem of androgyne in Marc Chagall's theatre and scenographic activity..... 146

## TO THE BEGINNING OF VUFKU ACTIVITIES

<b>Larysa Naumova</b>	<b>Larysa Naumova</b>
Conditions of genesis of Ukrainian national cinema and activities of VUFKU ..... 152	Conditions of genesis of Ukrainian national cinema and activities of VUFKU ..... 152
<b>Oksana Musiienko-Fortunska</b>	<b>Oksana Musiienko-Fortunska</b>
Heads of VUFKU. Pages of Ukrainian cinema history ..... 161	Heads of VUFKU. Pages of Ukrainian cinema history ..... 161
<b>Roman Rosliak</b>	<b>Roman Rosliak</b>
Thematic planning in Ukrainian cinematography of VUFKU period ..... 167	Thematic planning in Ukrainian cinematography of VUFKU period ..... 167
<b>Oksana Musiienko</b>	<b>Oksana Musiienko</b>
Discourse of Ukrainian avant-garde in magazine «Cinema»..... 173	Discourse of Ukrainian avant-garde in magazine «Cinema»..... 173
<b>Natalia Kazakova</b>	<b>Natalia Kazakova</b>
One of the forgotten Ukrainian film critics..... 185	One of the forgotten Ukrainian film critics..... 185
<b>Mariia Gerts</b>	<b>Mariia Gerts</b>
The work by A. Dovzhenko: The beginning of Ukrainian poetic cinema..... 191	The work by A. Dovzhenko: The beginning of Ukrainian poetic cinema..... 191

---

**Олександра Сергєєва**

Міфологічні мотиви і архетипи світової  
культури у фільмах Георгія Стабового, Георгія  
Тасіна та Олександра Довженка ..... 195

**Oleksandra Serheieva**

Mythological motifs and archetypes of world  
culture in films of Heorhii Stabovyi,  
Heorhii Tasin and Oleksandr Dovzhenko ..... 195

**БІБЛІОГРАФІЯ****Георгій Черков**

Погребняк Г. П. Авторський кінематограф крізь  
призму мистецької особистості ..... 202

**Людмила Новікова**

Братерська-Дронь М. Т. Кінофантастика:  
філософський аспект ..... 204

**Роман Росляк**

Матеріали до історії українського кіно (1991–2011).  
Вип. 1. Публікації в наукових збірниках  
та матеріалах конференцій : бібліогр. покажчик..... 206

Про авторів ..... 208

**BIBLIOGRAPHY****Georgii Cherkov**

Pohrebniak H. P. Author cinema in the light  
of artistic person..... 202

**Liudmyla Novikova**

Braterska-Dron M. T. Fantastic fiction:  
philosophical aspect..... 204

**Roman Rosliak**

Materials on history of Ukrainian cinema (1991–2011).  
Ed. 1. Publications in research collections  
and materials of conferences: bibliography index ..... 206

About authors..... 208

## ПАМ'ЯТІ ІГОРА ДМИТРОВИЧА БЕЗГІНА



*Колектив кафедри організації театральної справи  
КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого*

### ІГОР БЕЗГІН – ВИДАТНИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ ДІЯЧ, ПЕДАГОГ І ВЧЕНИЙ

Науково-педагогічна та мистецтвознавча спільнота країни зазнала непоправної втрати. 29 вересня 2014 року відійшов у вічність Ігор Дмитрович Безгін.

Дійсний член (академік) Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч науки і техніки України Ігор Дмитрович Безгін (1936–2014) – відомий дослідник організаційної проблематики та історії театральної справи, талановитий педагог і організатор підготовки театральних менеджерів в умовах вищого закладу освіти, вчений з широким діапазоном наукових знань.

І. Д. Безгін народився 8 жовтня 1936 р. в Харкові. По закінченні Київської середньої школи №154 в 1954 р. поступив до Київського інженерно-будівельного інституту, який закінчив у 1960 р. У 1959–1964 рр. був на комсомольській роботі,

активно займався журналістикою. 1964 р. вийшла його перша книжка (у співавторстві) «Подвиг триває»<sup>1</sup> про молодь, яка прийшла на відбудову Києва по Другій світовій війні, та про її подальше життя. в цей час І. Д. Безгіна було прийнято до Спілки журналістів СРСР.

Тяжюючи до театру, 1963 р. він вступив до Київського державного інституту театрального мистецтва (тепер – Київський національний університет театру, кіно і телебачення) ім. І. К. Карпенка-Карого: спочатку на акторський, а згодом перевівся на театрознавчий факультет, який закінчив у 1968 р. Організаційні здібності та фахова підготовка визначили майбутній шлях І. Д. Безгіна.

У 1964 р. його було призначено директором Київського державного театру юного глядача і водночас директором Київського державного театру ляльок, де він працював до 1967 р. І. Д. Без-



гін створив добрі умови для творчості майстрів сцени, налагодив організаційно-творчі стосунки між колективом і адміністративно-художнім керівництвом. У 1966 р. Київському театрові юного глядача було присвоєно престижну всесоюзну премію Ленінського Комсомолу за виставу «Молода гвардія», а згодом театр було удостоєно ордена Трудового Червоного Прапора. У 1967–1968 рр. І. Д. Безгін працював директором Київського державного академічного українського театру ім. Івана Франка, значно розширивши міжнародні театральні зв'язки колективу: у виставах театру брала участь знаменита трагедійна грецька актриса Аспасія Папатамасіу, було укладено угоду про творчу співпрацю із Краківським театром ім. Юльюша Словацького.

У 1967 р. І. Д. Безгін став членом Українського театрального товариства (тепер – Національна спілка театральних діячів України). В цей період він почав серйозно замислюватися над поглибленням своїх професійних знань. Працюючи у 1968–1970 рр. на керівних посадах у Київській кіностудії художніх фільмів ім. О. Довженка, Республіканському будинку кіно, Жовтневому палаці культури (тепер – Міжнародний центр культури і мистецтв), він готувався до майбутньої дослідницької діяльності і в 1970 р. вступив до аспірантури Ленінградського інституту театру, музики і кінематографії (тепер – Санкт-Петербурзька державна академія театрального мистецтва).

Перші результати своїх досліджень управлінської проблематики театральної справи І. Д. Безгін виклав 1972 р. у книжці «Визначення рівня організації і керування творчо-виробничим процесом у театрі»<sup>2</sup>. У передмові до неї доктор економічних наук В. І. Терещенко наголошував, що розроблена І. Д. Безгіним методика удосконалення організації театрів «добре ілюструє потребу більш тісної співдружності наук, зокрема театрознавства та економіки», і акцентував «плідність проникнення економіко-математичних методів у галузь гуманітарних знань» як інструментарію досліджень творчо-виробничого процесу<sup>3</sup>. Статті І. Д. Безгіна початку 1970-х рр. привертали увагу до проблем удосконалення організації та управління творчими колективами, розширення рамок традиційного театрознавства за рахунок організаційної проблематики театральної справи, підготовки адміністративних кадрів в умовах вищого театрального навчального закладу. Вони переконували в тому, що організація театральної справи мала бути рівноправним розділом театрознавства.

З 1974 р. І. Д. Безгін обіймав посаду головного інспектора Головного управління театрів і музичних установ Міністерства культури України і став ініціатором підготовки організаторів театральної справи в Київському інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. У 1975 р. він захистив дисертацію «Організація і творчість. Деякі питання історії та сучасної практики управління театром» – першу в СРСР наукову працю з організаційних проблем театральної справи, здобувши науковий ступінь кандидата мистецтвознавства. Того ж року І. Д. Безгін створив і очолив першу (і тривалий час єдину) серед театральних вищих закладів освіти СРСР кафедру організації театральної справи.

У 1976 р. І. Д. Безгіну було присвоєне вчене звання доцента. Тоді ж вийшла друком його монографія «Об'єкт управління – театр: Досвід комплексного дослідження»<sup>4</sup>, що розвивала ідею ретельного вивчення організаційних проблем як частини науки про театр, застосування наукових підходів до вирішення питань театральної практики. У ній було справедливо наголошено, що творчий рівень театру значною мірою залежить від характеру різноаспектних труднощів організації та управління цим закладом, що створює оригінальну, духовну продукцію, від методів і засобів вирішення проблем. У передмові до монографії народний артист СРСР, професор Ю. О. Завадський зауважував: «Представлена праця у театрознавстві виконана вперше. Вона переконує в необхідності розширення масштабів театрознавчої науки, формування її нових розділів»<sup>5</sup>. Сьогодні можна впевнено сказати, що один з таких розділів – організація театральної справи – утворився завдяки працям багатьох дослідників і серед них – І. Д. Безгіна та його учнів.

У другій половині 1970-х – на початку 1980-х рр. з'явилося чимало наукових публікацій І. Д. Безгіна з організаційно-управлінської проблематики театральної справи, він плідно працював над докторською дисертацією, брав участь у багатьох наукових заходах, зокрема (як експерт ЮНЕСКО) – в Міжнародній нараді ЮНЕСКО зі статистики та показників культури (1976, Москва), міжнародному семінарі «Театр і телебачення» (1981, Рим), вів широку лекторську роботу в Товаристві «Знання» та готував відповідні науково-методичні матеріали<sup>6</sup>. Під його керівництвом було укладено двотомне видання «Радянський формений костюм для сцени: 1917–1924»<sup>7</sup>, створено численні науково-методичні розробки і програми навчання управлінського персоналу



для сфери виконавського мистецтва, підготовлено кандидатські дисертації. 1984 р. у перекладі І. Д. Безгіна побачила світ монографія відомого чеського вченого Іржі Ружички «Психологія і робота з людьми»<sup>8</sup>.

У 1985 р. І. Д. Безгін перейшов на посаду старшого наукового співробітника для завершення докторської дисертації (у докторантуру) до Київської консерваторії (тепер – Національна музична академія України) ім. П. І. Чайковського, згодом працював тут доцентом, а у 1988 р. був обраний на посаду професора. 1991 р. у Спеціалізованій раді Ленінградського інституту театру, музики і кінематографії він захистив дисертацію «Організаційні проблеми колективної художньої творчості в театрі» на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства. У квітні 1991 р. І. Д. Безгін знову очолив кафедру організації та управління театральною справою Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, а в січні 1992 р. йому було присвоєно звання професора.

У другій половині 1980-х років побачили світ монографії І. Д. Безгіна «Театральне мистецтво: організація і творчість» (у співавторстві)<sup>9</sup>, в якій було розглянуто історію організаційного становлення та розвитку російського та радянського професійного театру, простежено еволюцію форм і методів управління державними театрами і виявлено динаміку взаємозв'язку процесів колективної художньої творчості та організації театрального виробництва, та «Соціально-художня ефективність діяльності театральних колективів УРСР» (у співавторстві)<sup>10</sup>, що була першим соціологічним дослідженням труп драматичних театрів України, праця «Вільний час і всебічний розвиток особистості»<sup>11</sup>. Статті І. Д. Безгіна друкувалися в багатьох наукових виданнях, виходили численні збірники наукових праць за його редакцією.

У 1993 р. монографією «Організаційні проблеми театру» І. Д. Безгін підсумував свої багаторічні дослідження театральної справи<sup>12</sup>. У ній було розкрито концепцію організаційної обумовленості колективної художньої творчості в театрі, досліджено інституційні аспекти діяльності творчих колективів, пояснено терміни і сформовано поняттєвий апарат організаційної проблематики театральної справи, досліджено особистісні аспекти театральної організації, подано рекомендації для вивчення цих проблем і удосконалення театральної практики. Указом Президента України від 28 жовтня 1993 р. за великий внесок у науку І. Д. Безгіну було присвоєно звання «Заслуже-

ний діяч науки і техніки України». А у березні 1994 р. за монографію «Організаційні проблеми театру» – присуджено премію Спілки театральних діячів України в галузі театрознавства і театральної критики.

У 1990-х рр. предметом особливої уваги І. Д. Безгіна стали проблеми організації театральної справи не лише в Україні, а й за її межами. Під його керівництвом педагоги і студенти кафедри організації та управління театральною справою вивчали зарубіжний досвід підготовки і діяльності театрального менеджменту, перед ними виступали запрошені зі США, Канади, Голландії фахівці з організації театральної справи, було істотно розширено тематику дипломних робіт з урахуванням нових реалій функціонування вітчизняної та світової художньої культури. 1994 р. очолюваний І. Д. Безгіним авторський колектив підготував тематичний збірник наукових праць «Актуальні проблеми організації театральної справи», в якому було враховано також і зарубіжні теорію та практику театрального менеджменту<sup>13</sup>.

Вивчаючи університетський досвід підготовки театральних менеджерів в Європі та США, І. Д. Безгін виступав з цих проблем в Карнегі-Меллон університеті (Пітсбург, США), Пітсбурзькому державному університеті, Бостонському університеті, Науковому товаристві імені Шевченка в Нью-Йорку та ін. Він був переконаний, що не слід безрозсудно «мавпувати» чужий досвід, але потрібно вивчати все те, що обережно і раціонально можна використовувати у вітчизняній практиці<sup>14</sup>, й саме з таких позицій проводив свою викладацьку роботу в Україні та за кордоном. Вчений щедро передавав свої знання та досвід педагогам і студентам Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого (тепер – Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого), прочитав чимало лекцій з питань менеджменту у невиробничій сфері для студентів вищих театральних навчальних закладів Москви і Санкт-Петербурга, відділення менеджменту гуманітарного факультету Уральського технічного університету (Катеринбург), Одеського національного політехнічного університету та ін., очолював постійно діючий семінар для практиків театру і Раду з економіки та організації театральної справи при Національній спілці театральних діячів України.

В 1994 р. постановами Президії Головної Ради Вищої атестаційної комісії (ВАК) України І. Д. Безгін як авторитетний вчений був затверджений членом Спеціалізованих вчених рад із за-

хисту дисертацій на здобуття вченого ступеня доктора наук у Харківському державному інституті культури (тепер – Харківська державна академія культури) та в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, а згодом – членом Спеціалізованої вченої ради із захисту на здобуття вченого ступеня доктора наук у Національній музичній академії ім. П. І. Чайковського. В 2005 р. він став заступником голови Експертної ради ВАК України.

Враховуючи організаційні здібності, науково-педагогічний хист, знання та великий практичний досвід І. Д. Безгіна, указом Президента України у 1995 р. його було призначено заступником міністра культури і мистецтв України. На цій посаді він успішно працював до 1997 р., коли на підставі заявленої раніше наукової тематики у січні 1997 р. був відряджений на один рік до нью-йоркського Сіті-університету на науково-педагогічну роботу за Міжнародним грантом імені сенатора Дж. Фулбрайта. У США І. Д. Безгін вивчав проблеми організації театральної справи і досвід підготовки менеджерів для сфери виконавського мистецтва у Бруклінському коледжі нью-йоркського Сіті-університету, брав участь із повідомленнями у наукових конференціях, створив на Російсько-американській телевізійній станції W.M.N.B. (Нью-Йорк) шість телепрограм під загальною рубрикою «Театральна вітальня» – про театральне життя України та Росії.

1996 року І. Д. Безгін виступив співавтором тритомної монографії «Нагороди України: Історія, факти, документи»<sup>15</sup>, яку в 2000 р. було відзначено Державною премією України в галузі науки і техніки. Будучи талановитим художником-графіком, у цей період він створив ескізи та зразки державної нагороди України – ордена «За заслуги», що були покладені в основу роботи над ним, став автором інших відзнак. Окрім численних наукових статей і виступів з проблем організації театральної справи і мистецького менеджменту, І. Д. Безгін готував статті для енциклопедії «Мистецтво України» (1995), а згодом для «Енциклопедії сучасної України» (2005), брав безпосередню участь у розробці Державної національної програми «Освіта»<sup>16</sup> та очолював розробку Державної програми «Культура села»<sup>17</sup>.

У 1998 р. І. Д. Безгіна було обрано дійсним членом (академіком) – засновником Академії мистецтв України (нині Національна академія мистецтв України) та її віце-президентом. Тут він працював до останніх днів свого життя, не полишаючи (за сумісництвом) керівництва кафедрою

організації театральної справи Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. За розподілом обов'язків І. Д. Безгін координував наукову діяльність Національної академії мистецтв України. Під його керівництвом тут були здійснені численні фундаментальні дослідження, проведені десятки наукових конференцій з актуальних проблем історії та теорії мистецтва, видані збірники наукових праць і монографії, організовано безліч інших науково-дослідних і науково-практичних заходів.

Важливим напрямом діяльності І. Д. Безгіна у 2000-ні рр. було поширення та популяризація провідного зарубіжного досвіду в галузі мистецького менеджменту. За його науковою редакцією видано переклади монографії С. Ленглі «Театральний менеджмент і продюсерство. Американський досвід»<sup>18</sup>, яку практики театру і студенти США жартома називають «Біблією менеджера», оскільки вона дає відповіді на безліч запитань важкої театральної реальності; колективної монографії «Маркетинг у сфері культури і мистецтв»<sup>19</sup>, що була першим повним і системним виданням з питань маркетингу у сфері культури та мистецтв в Україні, а також працю А. Г. Рейсса «Кеш ін! Як залучати кошти для мистецтва та просувати його в суспільстві»<sup>20</sup>, що розглядала оригінальні концепції та приклади успішних фандрейзингових проектів у сфері культури.

З 2005 р. І. Д. Безгін активно працював над редагуванням і змістовним наповненням Вісника (а згодом – журналу) «Арт менеджмент», заснованого Центром розвитку мистецької освіти при Київському національному університеті театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. У цьому виданні, розрахованому на тих, хто вчиться та вчить управлінню культурою, займається дослідженнями і формуванням політики у цій сфері, на менеджерів-практиків і організаторів мистецької діяльності, було представлено широку палітру актуальних питань теорії та практики маркетингу, стратегічного спонсорства та фандрейзингу в сфері культури, освіти з мистецького менеджменту, культурної політики, театрального та музичного менеджменту, організаційно-економічних проблем кіноіндустрії тощо.

На початку 2000-х рр. І. Д. Безгін брав участь у соціологічних дослідженнях українського театру, результати яких були викладені у монографіях «Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності»<sup>21</sup> (у співавторстві), що вивчала соціально-художні проблеми функціонування і розвитку українського театру останніх 25 років шля-

хом комплексного порівняльного соціокультурного аналізу основних характеристик театального життя з урахуванням суджень про нього його провідних учасників, та «Глядач і театр: Соціодинаміка взаємовідносин» (у співавторстві)<sup>22</sup>, що розглядала публіку театру останнього десятиліття, визначаючи її соціально-психологічні особливості, трансформації складу, зміни уподобань. Ці соціолого-мистецтвознавчі розвідки стали своєрідним дзеркалом, в якому було відображено функціонування української театральної культури початку ХХІ століття.

Як автор і ведучий І. Д. Безгін у 2003–2005 рр. створив на телеканалі ТЕТ п'ятнадцять півгодинних телефільмів, об'єднаних загальним сюжетом під назвою «Академіки. Життя в мистецтві», за що 2006 р. був удостоєний премії ім. Івана Франка в галузі журналістики та інформаційної діяльності. Тоді ж створені ним творчі портрети академіків Національної академії мистецтв України – героїв телефільмів було видано окремим виданням<sup>23</sup>. У 2004 р. І. Д. Безгін упорядкував ювілейний збірник до сторіччя Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого<sup>24</sup>.

У 2005 р. вийшла друком монографія І. Д. Безгіна «Мистецтво і ринок»<sup>25</sup>, в якій з опорою на досягнення мистецтвознавства, менеджменту, економіки, маркетингу, соціології та соціальної психології було узагальнено актуальні дослідження та практичні спостереження з організаційної проблематики виконавського мистецтва межі тисячоліть. І. Д. Безгін змалював функціонування сучасної художньої культури і зокрема сценічного мистецтва в умовах ринку і поточних вітчизняних суспільно-економічних перетворень, розглядаючи театр як суб'єкт організованої творчої діяльності та об'єкт управління. У монографії було досліджено складну систему міжособистісних стосунків художніх і адміністративних керівників, накреслено шляхи удосконалення театральної організації, розвитку театрального менеджменту, вивчено роль менеджменту і менеджера в зарубіжній практиці виконавського мистецтва, а також приділено увагу проблемам пошуку джерел незаробленого доходу театру та ролі маркетингу в сценічному мистецтві.

В 2006 р. І. Д. Безгіну присуджено театральну премію «Київська пектораль» у номінації «За вагомий внесок у розвиток театрального мистецтва». Він був нагороджений орденом князя Ярослава Мудрого V ступеня (2011), орденом «За заслуги» I (2009), II (2006) і III (1998) ступенів,

медалями і почесними відзнаками України та інших держав.

І. Д. Безгін був членом редколегій фундаментальних наукових праць «Нариси з історії кіномистецтва України» та «Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття», видань «Мистецтвознавство України», «Актуальні проблеми мистецтвознавчої науки і мистецької практики ("Мистецькі обрії")», «Сучасне мистецтво», «Художня культура. Актуальні проблеми», «Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого», «Сучасні проблеми художньої освіти в Україні», журналів «Український театр», «Кіно-Театр», «Аркадія» (Одеса), «Просценіум» (Львів) та ін. Як науковий керівник І. Д. Безгін підготував кандидатів мистецтвознавства В. Крупицького (1985), В. Ковтуненка (2002), К. Юдову-Романову (2006), О. Биструшкіна (2009) та ін.

У 2010-х рр. І. Д. Безгін продовжував активну наукову та викладацьку діяльність, керував підготовкою кандидатських дисертацій та магістерських дипломних робіт, був організатором і брав участь із доповідями у міжнародних наукових і науково-практичних конференціях, друкував наукові статті з проблем мистецького менеджменту, координував наукову та методичну діяльність створеної та очолюваної ним кафедри організації театральної справи Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Наприкінці 2013 р. вийшла друком укладена під його керівництвом збірка наукових праць викладачів і аспірантів кафедри «Актуальні проблеми мистецького менеджменту»<sup>26</sup>, що охопила широкий спектр актуальних питань теорії, методології, практики та історії мистецького менеджменту. У вступному слові до неї І. Д. Безгін писав: «Слід сподіватись, що колектив кафедри організації театральної справи й надалі плідно і злагоджено нарощуватиме досвід у підготовці кваліфікованих менеджерських кадрів та в подальшій науково-методичній діяльності»<sup>27</sup>.

Своєю багаторічною науковою, педагогічною і громадською діяльністю академік, доктор мистецтвознавства, професор І. Д. Безгін набув авторитету видатного театрального діяча, талановитого педагога і вченого, став автором нового перспективного напрямку мистецтвознавчої науки. Він першим у вітчизняному та радянському театрознавстві багатоаспектно дослідив проблеми організації колективної художньої творчості; теоретично обґрунтував і ввів до наукового обігу поняття і термінологію організаційної проблема-





тики театральної справи; розробив і застосував новий дослідницький інструментарій – оригінальні методики дослідження театрального процесу; у дослідницькому театрознавчому апараті екстраполював десятки понять, відомих лише в суміжних галузях знань. За час його наукової і творчої діяльності було видано понад 350 наукових і науково-методичних праць.

І. Д. Безгін був ініціатором підготовки управлінських кадрів в умовах вищого мистецького навчального закладу та створення першої серед радянських театральних вищих закладів освіти кафедри організації театральної справи, пропагандистом застосування наукових підходів в організації та управлінні творчими колективами і удосконаленні театральної практики. На створеній та очолюваній ним кафедрі організації театральної справи Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого підготовлено понад тисячу бакалаврів, спеціалістів, магістрів, що плідно працюють на адміністративних посадах в театрах, філармоніях, цирках, концертних та інших організаціях виконавського мистецтва, органах управління

культурою і мистецтвом, на телебаченні та в галузі кінематографії, у неприбутковій сфері культури та шоу-бізнесі, а також займаються викладацькою та науковою діяльністю, розвиваючи започаткований І. Д. Безгіним напрям театрознавчих досліджень організаційної проблематики колективної художньої творчості у виконавському мистецтві.

<sup>1</sup> Безгін І. Подвиг триває / І. Безгін, Д. Каневський. – К. : Молодь, 1964. – 118 с.

<sup>2</sup> Безгін І. Визначення рівня організації і керування творчо-виробничим процесом у театрі / І. Безгін. – К. : Вища школа, 1972. – 60 с.

<sup>3</sup> Терещенко В. Вступ / В. Терещенко // Визначення рівня організації і керування творчо-виробничим процесом у театрі / І. Безгін. – К. : Вища школа, 1972. – С. 3–4.

<sup>4</sup> Безгін І. Объект управления – театр: Опыт комплексного исследования / И. Безгин. – К. : Мистецтво, 1976. – 200 с.

<sup>5</sup> Завадский Ю. Вступительная статья / Ю. Завадский // Объект управления – театр: Опыт комплексного исследования / И. Безгин. – К. : Мистецтво, 1976. – С. 5.

<sup>6</sup> Безгін І. Театральне мистецтво і радянська дійсність / І. Безгін. – К. : Знання, 1978. – 47 с.; Безгін І.

Мистецтво – воїнам: Шефська діяльність майстрів мистецтва серед воїнів Радянської Армії / І. Безгін, В. Ярмоленко. – К. : Знання, 1983. – 48 с.

<sup>7</sup> Советский форменный костюм для сцены: 1917–1924. Ч.1. Рабоче-крестьянская милиция / Сост. И. Безгин. – К. : КГИТИ им. И. К. Карпенка-Карого, 1980. – 120 с.; Советский форменный костюм для сцены: 1917–1924. Ч.2. Рабоче-крестьянская Красная Армия и Военно-морской флот / Сост. И. Безгин. – К. : КГИТИ им. И. К. Карпенка-Карого, 1983. – 119 с.

<sup>8</sup> Ружичка І. Психологія і робота з людьми / І. Ружичка ; пер. з чеської І. Безгіна. – К. : Політвидав України, 1984. – 222 с.

<sup>9</sup> Безгин И. Театральное искусство: организация и творчество / И. Безгин, Ю. Орлов. – К. : Мистецтво, 1986. – 152 с.

<sup>10</sup> Семашко А. Социально-художественная эффективность деятельности театральных коллективов УССР / А. Семашко, И. Безгин, С. Паламарчук. – К. : УТО, 1986. – 126 с.

<sup>11</sup> Безгин И. Свободное время и всестороннее развитие личности / И. Безгин. – К. : Знання, 1987. – 47 с.

<sup>12</sup> Безгин И. Организационные проблемы театра / И. Безгин. – К. : ВВП «Компас», 1993. – 424 с.

<sup>13</sup> Актуальні проблеми організації театральної справи: темат. зб. наук. праць / Авт. колектив під керів. І. Безгіна. – К. : ВВП «Компас», 1994. – 178 с.

<sup>14</sup> Безгін І. Синдром мавпування, або Запозичувати-мемо корисне / І. Безгін // Культура і життя. – 29 жовтня 1994. – С. 3.

<sup>15</sup> Нагороди України: Історія, факти, документи: у 3 т. / Д. Табачник, І. Безгін, В. Бузайло та ін. – К. : Українознавство ; ARC – Ukraine, 1996. – Т. 1. – 320 с. ; Т.2 – 344 с. ; Т. 3. – 420 с.

<sup>16</sup> Україна ХХІ століття: Державна національна програма «Освіта». – К. : ВВП «Компас», 1992. – 220 с.

<sup>17</sup> Культура села: Державна програма: Наук. звіт і заходи / Наук. керівник І. Безгін. – К. : Центр культурних досліджень М-ва культури і мистецтв України, 1996. – 167 с.

<sup>18</sup> Ленглі С. Театральний менеджмент і продюсерство. Американський досвід / С. Ленглі ; пер. з англ. за наук. ред. І. Безгіна. – К. : ВВП «Компас», 2000. – 640 с.

<sup>19</sup> Маркетинг у сфері культури і мистецтва / [Ф. Кольбер, Ж. Нантель, С. Білодо, Дж. Д. Річ] ; пер. з англ. за наук. ред. І. Безгіна. – Львів : Кальварія, 2004. – 240 с.

<sup>20</sup> Рейсс А. Г. Кеш Ін! Як залучати кошти для мистецтва та просувати його в суспільстві / А. Г. Рейсс ; пер. з англ. за наук. ред. І. Безгіна. – К. : «Експрес-Поліграф», 2010. – 292 с.

<sup>21</sup> Безгін І. Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності / І. Безгін, О. Семашко, В. Ковтуненко. – К. : КФ НВК «Наука», 2002. – 336 с.

<sup>22</sup> Безгін І. Глядач і театр: Соціодинаміка взаємовідносин / І. Безгін, О. Семашко, К. Юдова-Романова. – К. : ВВП «Компас», 2006. – 368 с.

<sup>23</sup> Безгін І. Академіки: Життя в мистецтві / І. Безгін. – К. : Інтертехнологія, 2006. – 168 с.

<sup>24</sup> Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. 100 років: Ювілейний збірник / Упорядкування і ред. І. Безгін ; істор. нарис і ред. Р. Пилипчук. – К. : ВВП «Компас», 2004. – 312 с.

<sup>25</sup> Безгін І. Мистецтво і ринок: Нариси / І. Безгін. – К. : ВВП «Компас», 2005. – 544 с.

<sup>26</sup> Актуальні проблеми мистецького менеджменту: Зб. наук. праць / Наук. керівник І. Безгін. – К. : Освіта України, 2013. – 248 с.

<sup>27</sup> Безгін І. Вступ / І. Безгін // Актуальні проблеми мистецького менеджменту: Зб. наук. праць / Наук. керівник І. Безгін. – К. : Освіта України, 2013. – С. 6.



# ТЕАТРАЛЪНЕ МИСТЕЦТВО





## ТОПОС ЛЬВОВА ЯК УКРАЇНСЬКИЙ ДИСКУРС У ВИСТАВІ «ЛЬВІВ'ЯНКА, КОРОЛЕВА ГОЛКОНДИ, АБО ПРИГОДИ ФІНФИ» Я.-Н. КАМІНСЬКОГО НА СЦЕНІ ПОЛЬСЬКОГО ТЕАТРУ У ЛЬВОВІ (1829)

*Уперше в українському театрознавстві уведено в науковий обіг фрагменти тексту комічної опери «Львів'янка, королева Голконди, або Пригоди Фінфи» (1829) – переробки Я.-Н. Камінського опери «Аліна, королева Голконди» Г.-М. Бертонна. У виставі, що йшла упродовж кількох десятиліть на сцені польського театру у Львові, виявлено елементи українського дискурсу, засновані на топосі Львова, львівських передмість, використанні української мови у співі, танці та спілкуванні героїв твору, застосуванні народного костюма тощо. Наголошено на значенні розгортання «української теми» на польській сцені як складової формування феномена мультикультурності міського середовища Львова.*

**Ключові слова:** український дискурс, польський театр у Львові, Я.-Н. Камінський, «Львів'янка, королева Голконди, або Пригоди Фінфи».

*Впервые в украинском театроведении введены в научный оборот фрагменты текста комической оперы «Львовянка, королева Голконды, или Приключения Финфы» (1829) – перделки Я.-Н. Каминского оперы «Алина, королева Голконды» Г.-М. Бертонна. В спектакле, который шел на протяжении нескольких десятилетий на сцене польского театра во Львове, выявлены элементы украинского дискурса, основанные на топосе Львова, львовских предместий, использовании украинского языка в песнях, танцах и общении героев, наличие народных костюмов и т.д. Отмечено значение развертывания «украинской темы» на польской сцене как составляющей формирования мультикультурности городской среды Львова.*

**Ключевые слова:** украинский дискурс, польский театр во Львове, Я.-Н. Каминский, «Львовянка, королева Голконды, или Приключения Финфы».

*Fragments of opera-comique «Lwowianka, królowa Golcondy, czyli Finfa w obrotach» (1829) – remake of Y. N. Kaminski from the opera «Alina, regina di Golconda (Alina, Queen of Golconda)» H. M. Berton – were introduced for the first time ever in Ukrainian theatre studies. This play was staged during several decades on the stage of Polish theatre. Elements of Ukrainian discourse based on the topos of Lviv, usage of Ukrainian language and national dances and national clothes were found in the play. The emphasis is made on the role of presentation of «Ukrainian theme» on the Polish stage as part of formation of urban multicultural community phenomenon.*

**Key words:** Ukrainian discourse, Polish theatre in Lviv, Y. N. Kaminski, «Lwowianka, królowa Golcondy, czyli Finfa w obrotach».

Творчість багатолітнього керівника польської сцени у Львові першої половини ХІХ ст. Яна-Непомуцена Камінського (1777–1855) як драматурга та автора численних переробок п'єс австрійських, німецьких, французьких, російських авторів цікава сучасним дослідникам театру з багатьох причин. Одна з них – це феномен «між-

культурної», «міжнаціональної» відкритості, при-  
таманний низці його творів та переробок. Йдеться зокрема про явище двомовності, коли введені в тканину польського твору персонажі-українці виявляють свою національну ідентифікацію за допомогою рідної мови. Вперше такий прийом Я.-Н. Камінський використав у другій частині

«чародійної опери» «Сирена з Дністра» (1814, переробка австрійської комедіо-опери «Діва Дунаю» К. Генслера та Ф. Кауера), зокрема, у так званій руській сцені козака Гарастка та дівчини Параски.

Запропонована до розгляду «Львів'янка, королева Голконди, або Пригоди Фінфи» – твір, що також містить українську складову. Нашим завданням є виявити й проаналізувати особливості українського дискурсу цього твору. Оскільки і текст, і вистава уперше є предметом розгляду у вітчизняному театрознавстві, вважаємо за потрібне у відповідному місці статті подати майже повністю текст кількох невеликих за обсягом сцен, що містять потрібний для аналізу матеріал.

Пошуки першоджерела – оригінального твору «Аліна, королева Голконди», що послугував основою переробки Я.-Н. Камінського, привели нас майже до середини XVIII століття. Історія сюжету про французьку пастушку, яка опинилася в екзотичній Голконді, де успадкувала від свого володаря королівство, розпочинається з літературної прозової казки, що її створив відомий свого часу французький поет маркіз Станіслав-Жан де Буфлер (1738–1815), подавши її друком 1761 р. Ця казка була типовим літературним твором доби рококо з притаманними цьому періоду втечею в фантазійність, культом кохання, почуттів, пригод та екзотики. Згодом А. Франс високо оцінив в цілому творчість маркіза де Буфлера і зокрема згадану казку: «Шевальє де Буфлер, гусар і поет, у свою чергу створив невелику казку, в якій стільки вишуканості й мудрості, стільки глибини й легковажності, стільки бадьорості і водночас стільки поблажливості, що її читаєш, посміхаючись крізь сльози»<sup>1</sup>.

На сюжет цієї казки за п'ять років після друку книжки постала опера-балет на 3 дії Мішеля-Жана Седена з музикою П'єра-Александра Монсін'ї (прем'єра 10 квітня 1766). Опера-балет мала великий успіх у Парижі, а хореограф Доберваль 1785 р. у Бордо запропонував власну, трансформовану в балет з «характерними танцями» виставу. Цікаво, що вже за рік цей твір було поставлено в Росії, у кріпацькому театрі графа Шереметьєва 1786 р., де головну роль співала провідна солістка Параска Жемчугова, а головну жіночу танцювальну партію виконувала Тетяна Шликова.

У 1803 р. постала опера на 3 дії французькою мовою, музику до якої написав Генрі-Монтан Бертон, а лібрето – Жан-Батист-Шарль Віаль та Етьєн Г. Ф. де Фав'єр. На це ж лібрето наступного року Франсуа Адрієн Буальдьє створив оперу, прем'єра котрої у виконанні французької

труппи відбулась у Петербурзі, в театрі Ермітаж 1804 р.. Цю ж оперу Г.-М. Бертона на лібрето Ж.-Б.-Ш. Віалья та Е.-Г. де Фав'єра переклав (або переробив?) німецькою Р. Трейчке під назвою «Aline, Königin von Golkonda», мабуть, для потреб австрійського та німецького театру. На кону професійного російського театру «Аліна, королева Голконди» вперше постала 1815 р. – була це вже згадана вище опера Г.-М. Бертона. Припускаємо, що ноти саме цього твору містилися в бібліотеці Івана Штейна – відомого антрепренера, який працював на території України і у березні 1834 р. очолив постійний професійний російський театр у Києві. У збереженому реєстрі книг та нот, що його дирекція викупила в І. Штейна при створенні театру, знаходимо під номером першим у переліку «опер» назву «Аліна»<sup>2</sup>. Чи означало це, що вистава під такою назвою була в репертуарі театру? Невідомо.

Своя версія «Аліни...» виникла і в Британії, де на сцені Королівського театру у 1812 р. йшов балет під такою назвою на музику Шарля-Луї Дідло, а у 1818 р. його вже як балет-пантоміму поставив Жан Омер у Відні, і в цій же версії він з'явився у Паризькій Опері 1823 р. з музикою в аранжуванні Густава Дюгазона. Німецькою арії з цієї опери були надруковані у Франкфурті-на-Майні 1805 р.. Далі опера була видана у 1814, 1822, 1825 рр. у різних перекладах та переробках. При цьому змінювались жанрові характеристики творів: зінгшпіль, героїчно-комічна опера, великий балет тощо. Врешті за кілька років італійський композитор Гаєтано Доницетті створив власну оперу на 2 дії, лібрето до якої написав Феліче Романі, а прем'єрний показ відбувся у Генуї 1828 р. Саме ця опера Г. Доницетті до сьогодні залишається найвідомішою оперою на сюжет казки С.-Ж. де Буфлера.

Тож європейська сцена на початку XIX ст. захворіла «Аліною...», її героями, сюжетом, екзотичністю. Надзвичайна популярність сюжету, що знайшла свій вияв і на оперній, і на балетній сцені, пов'язана з величезним інтересом європейців до колонізованого світу, зокрема зацікавленням культурою Сходу, насамперед Індії, що значно посилилось у добу Романтизму. «Романтичний екзотизм був пов'язаний із середньовічним та бароковим зацікавленням екзотикою і був полемічним щодо просвітницького ставлення до позаєвропейських культур, – читаємо у «Словнику польської літератури XIX ст.»<sup>3</sup>. Власне, сюжет про французьку селянку Аліну, володарку багатств Голконди, та її кохання виявився надзвичайно плідним для доби Романтизму. В рамках балетів на сюжет «Аліни...»

у європейській хореографії поставали перші приклади «східних» танців, а декорації вистав давали змогу художникам змагатися у пишноті та багатстві декорацій та костюмів.

Активно діючи у Львові від 1776 р., австрійський театр запозичував свій репертуар з європейських сцен, тож не дивно, що у Львові вже в перші десятиліття XIX ст. відбулось кілька постанов «Аліни, королеви Голконди». За даними музикознавця О. Паламарчук<sup>4</sup>, це були вистави: В. Міллера (1808), П. Монсінї (1812)<sup>5</sup>, В. Белліні (1822) та Г.-М. Бертоне (1829). з чотирьох названих авторів можна з точністю ідентифікувати твори двох – П. Монсінї та Г.-М. Бертоне. В. Белліні такої опери не писав, невідомо нам також і про твір В. Міллера. Так чи інакше, але з великою часткою правди можемо припускати, що львівська прем'єра опери відбулася спершу на сцені австрійського театру – «законодавця музичної моди» у Львові наприкінці XVIII – початку XIX ст., а вже потім – як це зазвичай відбувалося – перейшла на сцену польського театру. в останньому нас переконує, зокрема, наявність у рукописних зібраннях Вроцлавської бібліотеки «Осолінеум» примірника польського перекладу цієї опери під назвою «Аліна, королева Голконди» («Alina, królowa Golkondy»)<sup>6</sup>. Це польський переклад німецькомовного тексту, вочевидь, з репертуару австрійського театру у Львові. Мабуть, саме за цим польським перекладом ішла вистава у польському театрі Львова 1822 р., що про неї згадує Б. Лясоцька. За даними польської дослідниці, опера пройшла тричі: 22 квітня, 3 червня та 8 липня цього року<sup>7</sup>. До цих трьох дат слід додати ще одну – дату прем'єри – 15 квітня того ж року, що її подає Л. Бернацький<sup>8</sup>. Йдучи за ним, що ж дату прем'єри подають упорядники відомої польської багатотомної бібліографічної праці «Nowy Korbut», припускаючи, що польський переклад постанов з німецькомовної версії Р. Трейчке<sup>9</sup>.

Згаданий рукопис польського перекладу «Аліна, королева Голконди» налічує 72 сторінки (окрім 2-х титульних сторінок), містить повний перелік дійових осіб та за відсутності тексту оригіналу дає нам вичерпну інформацію про структуру самої опери, систему персонажів, місце дії та сюжет. Текст написано розбірливо, акуратно, примірник не має на собі слідів частого використання.

Дія відбувається в Голконді – історичній країні, відомій колись державі-султанаті на теренах східної Індії (утворилась у середині XVI ст. внаслідок розпаду Бахманідського султанату). Голконда

була відома своїми алмазними копальнями, і певний час її назва асоціювалася з країною казкових багатств, незліченних коштовностей. За сюжетом опери, до палацу королеви Голконди прибуває французький посол Сен-Фар. Він має намір укласти з багатою країною дипломатичні та економічні відносини. Аліна, королева Голконди, чие обличчя заховане під прозорою шаллю, впізнає в гостеві свого давнього коханого, з котрим їх розлучила доля (Аліна стала турецькою полонянкою, а вже по тому – королевою Голконди). Тож, аби перевірити почуття Сен-Фара і нагадати йому минуле, Аліна наказує напоїти його чарівним зіллям і приспати – на цьому завершується перша дія опери. У другій дії за наказом Аліни, поки Сен-Фар під дією снодійного засинає, всі слуги та придворні перевдягаються на французьких селян, а довколишню територію «перетворюють» на мальовничий Прованс. Незмінна порадиця та подруга Аліни – перша придворна дама Зелія – тішиться своїм рідним прованським вбранням, тужачи за далекою батьківщиною. Разом із усіма вона співає прованських пісень, танцює, радіє, що перебраний на француза її коханий Осмін, стражник-гуземець, має вигляд справжнього європейця. Прокинувшись, француз не може повірити своїм очам, довго випитує у присутніх, де він, чому опинився на батьківщині, впізнає «прованського пастушка» з сопілкою. Коли ж чує здалеку спів Аліни – впізнає голос своєї давньої коханої. Аліна, переодягнена і тому невпізнанна для Сен-Фара, виходить з кошиком квітів – вони зустрічаються, нагадавши кожен собі прекрасні хвилини далекого кохання. та щойно Аліна переходить через березовий місток посеред сцени – її захоплюють бунтівники і ув'язнюють у цитаделі. У третій дії, що відбувається знову в Голконді, Сен-Фар звільняє Аліну з полону та як королеву просить, аби вона допомогла знайти та поєднати його з коханою, яку він насправді розшукує увесь цей час. У відповідь Аліна відкриває своє обличчя зі словами: «Я твоя!» – далі звучить фінальний хор-славень на честь Аліни та возз'єднаної молоді пари.

Як бачимо, топоніміка оригінального твору будується на протиставленні двох просторів: екзотичного, голкондського, та «рідного», прованського, з яких перший слугує основним місцем дії. Показово, що і один, і другий потрактовано як «свій» – з точки зору європоцентризму, колоніальної свідомості: французький Прованс є далекою батьківщиною головних героїв твору, країною втраченого раю, давнього кохання, але й далека

Голконда є цілком опанованою цими героями землею: і Аліна, і її перша дама Зелія, і низка придворних та слуг як Аліни, так і Сен-Фара, почуватися на колонізованій території цілком впевнено. «Чародійне повернення» на батьківщину у другій дії є лише ностальгічним – без сумніву, красивим і акцентовано театральним – жартом, способом перевірити почуття коханого. Про зміну статусу з королеви Голконди на мешканку хай і такого чудового та рідного Провансу у фіналі не йдеться. Легітимність панування європейців у далекій Голконді не піддається сумніву та й не бентежить нікого взагалі. Власне, виразний колоніальний дискурс, що стверджував цінність європейськості та водночас давав змогу милуватися орієнтальною культурою як частиною європейського простору, разом із невігладливим ліричним сюжетом та барвистістю картин, мабуть, і стали запорукою такого значного поширення твору у найрізноманітніших його модифікаціях на європейському театрі.

Нам невідомо, хто був автором польського перекладу «Аліни...» для вистави, що йшла у 1822 р. Міг бути ним і сам Я.-Н. Камінський – це припущення міститься і на сторінках вже згаданої бібліографічної праці «Nowy Korbut». Зрозуміло лише, що Я.-Н. Камінський звернувся до цієї теми у 1829 р., маючи на руках згаданий переклад та намагаючись актуалізувати твір, переробивши його на «львівський кшталт». Про те, що переробка 1829 р. належить Я.-Н. Камінському, свідчить напис на титульній сторінці рукопису<sup>10</sup>. Уведено цей текст і в перелік переробок Я.-Н. Камінського в матеріалах Л. Бернацького (під номером 63)<sup>11</sup>, та в гаслі, присвяченому творчості Я.-Н. Камінського тієї самої бібліографії польської літератури ««Nowy Korbut»<sup>12</sup>. На жаль, ні в ґрунтовній праці Л. Сімона «Бібліографія польської драматургії»<sup>13</sup>, ані в книжці А. Папешової «Лібретта польських опер 1800-1830 рр.»<sup>14</sup> відомостей про цю переробку не знаходимо.

Збережений у фондах відділу рукописів бібліотеки «Оссолінеум» у Вроцлаві, рукопис Я.-Н. Камінського переконує, що під час переробки «Аліни...» відбулися істотні зміни. Сам рукопис, очевидно, слугував для ведення вистави – має виразні сліди частого уживання, потертості, численні позначки, скреслення, про деякі з них йтиметься далі.

Насамперед зміни зазнала назва вистави: тепер це була не «Аліна...», а «Львів'янка, королева Голконди, або Пригоди Фінфи». Відповідно змінилася система персонажів, їхні ймення. Як зазначено у згаданому рукописі на сторінці з пере-

ліком дійових осіб, у виставі діяли: Аліна, родом зі Львова, королева Голконди; Селянка, її конфідентка, родом з Коломиї, вихована у Львові; Аліман, перший урядник в Голконді; Алірура; Кійсин Капук, його дорадник; Гайсан; Узбек; Чалапайло (перукар з Личакова); Мацьо, його синок; Осмін, офіцер у палаці; Філіп (родом з Коноплі), Галицький рицар при посольстві в Туреччині; Фінфа, львівський циркульник на службі у Філіпа; Доливайко, товариш Філіпа; Заїра; Фінфа малий. Дія відбувається в 1 і 3 діях у Голконді, в 2 дії – завдяки чародійству – у Львові»<sup>15</sup>. Тож Аліна, королева Голконди, та її коханий, галицький рицар при посольстві в Туреччині, що отримав ім'я Філіп, у цій версії стали львів'янами. Найближча подруга Аліни, Зелія – конфідентка – перетворилась на селянку з Коломиї, виховану у Львові. Імена інших офіцерів та челяді Я.-Н. Камінський «отуреччив» подекуди з виразно гумористичним відтінком. Так, перший міністр Зигіскар став першим урядником Аліманом; Багадар, Нессір, Гимар отримали імена Алірура, Кійсин Капук, Гайсан. Незмінними залишилися персонажі Узбек та Осмін.

Задля посилення комедійного жанру та «львівського колориту» Я.-Н. Камінський створив аж чотири окремі комічні персонажі: перукар з Личакова Чалапайло, його синок Мацьо, циркульник Фінфа, представлений у двох особах – як дорослий та дитина. Вони народились із «розщеплення» образу слуги французького посла Сен-Фара в оригінальній версії твору, де той посідав малопомітне місце. Посилення ж вагомості ролі «комічного слуги» Фінфи призвело навіть до зміни назви вистави: до основної частини додалося продовження: «Львів'янка, королева Голконди, або Пригоди Фінфи». Таким чином, Я.-Н. Камінський у своїй переробці розширив територію комедійного жанру, наголосивши не на ліричному, а насамперед на комедійно-ліричному характері сюжету.

Тепер окремо розглянемо другу дію, що відбувається «завдяки чародійству» – як зазначено у ремарках – у Львові. Нагадаємо, за сюжетом – це вигаданий Аліною жарт із зміною костюмів та декорацій, завдяки якому вона хоче перенести Філіпа на батьківщину, у місце та час, де народилось їхнє кохання. У ремарках щодо місця дії читаємо: «Сцена представляє найкрасивішу з усіх можливих околицю – б'ють фонтани, співають соловейки, біжить струмок – вище в глибині березовий місток, ліворуч від глядачів кілька трояндових і жасминових кущів»<sup>16</sup>. Тобто перед нами – ідилічна пасторальна картина, подібна до тієї,



що представляла Прованс в оригінальному сюжеті. з подальшого тексту довідуємося, що це не просто Львів, а одна з його околиць – Цетнерівка. Спробуємо зрозуміти, чому саме ця територія замінила в уяві Я.-Н. Камінського французький Прованс.

Цетнерівка – добре знаний у часи написання переробки Я.-Н. Камінського парк на південний схід від середмістя Львова. Нині ця територія, розташована на мальовничих узвишсях за Личаківським кладовищем, увійшла до складу Личаківського району Львова. Наприкінці XVIII ст. граф Ігнатій Цетнер, маршалок Галичини та Володимирії, заклав тут великий сад і парк з екзотичними рослинами. «Це був багатий магнат, що любувався у мистецтві, збирав старі книги, монети, ритовини, мінерали, фауну, а найбільше любив ботаніку, – писав про І. Цетнера відомий учений-історик, львовознавець І. Крип'якевич. – Тут, під лісом, він побудував палату і при ній над ставом заснував великий сад... Були тут не тільки крайові дерева, але й чужосторонні, стояли гарно уложеними групами, американські ясно-зелені сосни побіч чорних буків і ясенів, акації з кленами, плакучі берези з дубами. Серед дерев простягалися квітники, уложені в килими різних узорів. Славилися оранжереї Цетнера, в яких були найцінніші рідкісні роди квіток. У парку були альтанки, лавочки, криничка, захована в тіні дерев, на ставку плавали лебеді»<sup>17</sup>. Окремо І. Крип'якевич наголошував популярність цього місця у львів'ян: «В першій половині XIX ст. львів'яни залюбки відвідували це гарне місце, у двірку відбувалися забави з танцями»<sup>18</sup>. Тож обравши саме це, добре знане львів'янам місце як еквівалентне до французького Провансу, чи то «райського місця», Я.-Н. Камінський влучно й дотепно увів місцевий топос у відомий європейський сюжет, тим самим «наблизивши» останній до реального досвіду своєї глядацької аудиторії.

Найпоказовішим у цьому є те, що разом із топосом львівського передмістя у переробці Я.-Н. Камінського оживає і етнос. Представлений він – і візуально, і словесно – українською мовою, українськими піснями, персонажами-українцями, котрі, власне, й були мешканцями львівських передмість. У цьому Я.-Н. Камінський демонструє своєрідне «відчуття правди» – національної та культурної, виразні демократичні засади, виявляє свої етнографічно-фольклорні зацікавлення, знання української мови та культури.

Цікаво, що в цій частині переробки Я.-Н. Камінський не просто адаптує сюжет оригіналу до

місцевих реалій, а й ускладнює його додатковим прийомом «театру у театрі»: переодягнені в народні строї «мешканці Голконди» так добре вдають українських селян ще й тому, що в минулому вони... актори польського театру у Львові, котрі дуже знудьгувалися за рідним львівським глядачем. У цьому автоіронічному, гумористичному театральному прийомі Я.-Н. Камінський теж був влучним: польські артисти у Львові справді вмели співати та розмовляти українською – у переробках того самого Я.-Н. Камінського попередніх років бачимо й українську мову, і персонажів-українців, і створені ним же «українські народні пісні», поширення яких виходило далеко за межі театру.

Звернімося власне до самого тексту Сцени 9 (Друга дія). На початку сцени звучить Хор, котрий польською мовою прославляє галичан та їхнє уміння забавлятися: «Ми, галицькі мешканці / Любимо співи, танці...»<sup>19</sup>. Далі на сцену виходять Чалапайло, Заїра та Мацьо, «вдягнені по-селянськи». У першому вокальному номері – терцеті, якому Мацьо акомпанує на флюярці (різновид духового інструмента), звучить українська мова. Відповідно до свого часу, цей текст записаний латинкою, тому далі подаємо його без змін:

Терцет

Чалапайло: *Nezurysia, nezurysia*

*A vse dobre bude*

*Z tym Haurylkom poberysia*

*A z was budut lude.*

2 г. *Ale dońko luba, myła,*

*Treba pamiataty,*

*Szczobyś kochda nezawyła*

*Przyjmy zautra swaty*<sup>20</sup>.

Філіп прокидається і здивовано запитує польською мовою: «Ця мова? Їхнє вбрання?»\*. Упродовж всієї сцени цей мовний контраст зберігається: Філіп промовляє до персонажів польською (тому подаємо його текст в українському перекладі), вони ж відповідають йому та спілкуються між собою українською (текст записано латинкою).

Заїра: *Jak meni sia nezawyty*

*Koły kazut lude*

(*Сміється і пальцем вказує на Маця*)

*Szczo win durny, słabowyty*

*Szczo z tym tiazko bude*<sup>21</sup>.

Мацьо коротко коментує польською: «А вона добре вдає!» і продовжує співати українською:

\* Тут і далі текст польською мовою. Подаємо у власному перекладі. – М. Г.

Nech swit durnem nazywaiet  
I breszet z prywyczki,  
A Hauryłko rozum maiet  
Kupyt czerewyczki.

Утрьох:

Szczo tam na witr howoryty  
I psuwaty zuby.  
Treba wysyle zrobyty  
Day (Dam) w zadatek huby.

(Мацьо комічно хоче поцілувати Заїру, та соромиться і пручається.)

Мацьо: Potrymajte, batku!

Чалапайло: Tak! Szczo z hołowy, to i z ruki!  
Terperki lehsze piydemy do korczmy<sup>22</sup>.

Філіп: (наближається під час сніву)

Мацьо, Заїра: Jakijś Panicz!

Заїра: Jakiś jegomość choroszy (чоловіки знімають капелюхи).

Далі поміж Філіпом та «селянами» відбувається короткий діалог польською мовою:

Філіп: Звідки будете, мої любі?

Чалапайло: Звідси неподалік, Ваша милість.

Філіп: Куди йдете?

Чалапайло: Йдемо на ярмарок.

Філіп: (різко) Куди?

Чалапайло: Під святий Юр (Церква святого Юрія, головна святиня греко-католицької церкви – М. Г.) на ярмарок.

Філіп: Скажіть мені краще, де я?

Далі знову продовжується «українська інтермедія»:

Заїра: (простакувато сміється) Hołowońko moja, a iakiz win durny! – ha! ha! ha!

Мацьо (сміється): Lwiw nazywa iet poiakomys od czort znaiet<sup>23</sup>!

Заїра (весь час так, щоб Філіп її чув) Win każet sia dur[nyj]!

Мацьо: (унівголоса): Może do nioho przystupaiet? Dobre duryty koły przystupaiet!

Філіп: Чи це Цетнерівка?

Заїра: (сміється) Та szczo?

Філіп: Там Високий Замок?

Заїра: Та szczo?

Мацьо: (кланяється і представляє) To moja przyszła zynka.

Чалапайло: A moja synowa – Paraszka.

Мацьо: My хочемsia – ta hroszy nemaiem

Чалапайло: Dayte, Paneńku, mołodum na wysile.

Мацьо: (наставляє руку, Заїра кланяється, Філіп не зважає на це, оглядається)

Мацьо: To iakyś swystun, niszczo ne daś.  
Szkoda kapelucha (накриває голову).

Чалапайло: Oj popsulysia Lachy (над словом надписані варіанти: ludy, Pany) (йде)<sup>24</sup>.

Закінчується сцена танцем, текст пісні до якого знаходимо в Додатку. Хор співає:

Siem den mołotyła  
Czech czech zarobyła  
Sama sobie dywowała  
Szczo z Laszeńkom prohulała

Deń nycz Dońku była  
Dońka odnak nezawuła  
I do korczmy utikała  
Z huzarymi tańcowała

Nie zal myni hroszy  
Bo Laszok horoszy  
Ruiczka ruczku potyskaie  
Serce z Serciom promawlaie

(під час цього хору Філіп засинає)<sup>25</sup>.

Показово, що наприкінці другої дії за ремаркою «Театр представляє вид Святого Юра», на тлі якого скомпоновано «міське табло», тобто жива картина, найімовірніше – жанрова замальовка з життя Львова<sup>26</sup>.

На прикладі поданих текстів переконаємося, що Я.-Н. Камінський у своїй переробці органічно й дотепно використав топос не лише Львова (Високий замок, церква Святого Юра), а й львівського передмістя (Цетнерівка). Разом із топосом він використав рідну для цих теренів мову – українську. Українська пісня, діалоги, мова виникають як переконливий, доказовий, «автентичний» елемент тут-і-тепер «присутності» персонажів у Львові та його передмісті.

З іншого боку, напружена атмосфера українсько-польських стосунків також знаходить свій відбиток у наведених вище текстах і відповідно до жанру вистави отримує гумористичний характер. Я.-Н. Камінський дозволяє персонажам-українцям висміювати панича Філіпа і навіть знущатися з нього, беручи на кпини, використовуючи справді народні вислови: «зіпсулися Ляхи», «та він дурний» тощо.

Текст першої пісні написаний так званим «коломийковим розміром», що його неодноразово використовував Я.-Н. Камінський у своїй поетичній творчості. Ритміка тексту другого музичного номера – Танцю – засвідчує, що перед нами – Козачок. На превеликий жаль, відсутність нотного матеріалу не дає змоги здійснити розгорнутий аналіз музичної складової цих епізодів. Наскільки ці тексти є авторськими сьогодні – важко стверджувати. Чи міг Я.-Н. Камінський скористати з відомих йому

українських народних пісень, здійснивши для вистави їхні переробки? Щодо останньої пісні, то подібну, але в іншому варіанті, знаходимо у збірці Івана Лучкова «Галицькі українські народні пісні», що вийшла друком 1900 року у Коломиї<sup>27</sup>. Наголосимо, що ця пісня увійшла до п'ятого розділу збірки, а саме: «Співаночки до танців». Для порівняння наведемо цей, надрукований через майже сімдесят років по прем'єрі «Львів'янки...» текст пісні:

Сім день молотила,  
Чех, чех зробила,  
І сама ся дивувала,  
Що з козаком прогуляла.

Не жаль мені грошей,  
Бо козак хороший;  
Хоть шість грошів утратила-м,  
Але его принадила-м.

Козак гожий, козак милий,  
Піду з ним я до могили,  
Там травиця зелененька,  
Там просплю ся молоденька.

Дуб, дуб зелененький,  
А мій козак – молоденький;  
Як козака не любити,  
Коли з ним є добре жити<sup>28</sup>.

Як бачимо, текст пісні з переробки Я.-Н. Камінського з його мотивом про «ляшка», тобто поляка, відбігає від наведеного вище, ймовірно, пізнішого варіанта запису цієї пісні, що перед нами: авторська пісня, що увійшла до вжитку як народна, чи використана польським митцем відома йому народна пісня – поки що однозначно стверджувати складно.

Точна дата прем'єри вистави досі була невідомою. Б. Лясоцька вказує на лютий-березень як можливий період появи першої вистави<sup>29</sup>. У додатку до «Gazety Lwowskiej» («Львівської газети») під назвою «Rozmaitości» від 30 січня 1829 р. знаходимо такий анонс, на жаль, теж без точної дати: «Наприкінці запустів нас повинна забавити чародійсько-котохвильна опера «Львів'янка, королева Голконди, або Пригоди Фінфи»<sup>30</sup>. Серед подальших сторінок рукописного тексту «Львів'янки...» нам вдалося знайти точне датування прем'єри. Багатосторінковий документ містить не лише текст опери, а й окремі ролі, виписані для різних акторів. Тож на сторінці 270-й, наприкінці тексту ролі Чалапайла, зазначено: «Зіграно вперше було дня 2 березня 1829 в Запустний понеділок у Львові»<sup>31</sup>.

Цей напис цілком відповідає інформації в наведеному вище газетному анонсі від 30 січня 1829 р., і відтепер можемо стверджувати, що прем'єра вистави відбулась у перший день останнього перед початком Великоднього посту тижня, а саме 2 березня. Це значною мірою пояснює посилення комедійного начала у переробці, адже Запустний тиждень (або ж – Масляна в російській культурі) – період карнавалу, розваг.

Те, що вистава мала успіх у глядача, засвідчено включенням її до репертуару гастролей львівського театру, що відбулись уже за кілька місяців. У № 37 того ж додатку до «Львівської газети» під назвою «Rozmaitosci» від 11 вересня 1829 р. читаємо: «Драматичні Артисти львівської польської сцени 6 червня виїхали зі Львова з метою через Краків дістатись до Познані, та, прибувши до Кракова, вирішили не їхати тим разом до Познані, а залишитись на всі Свято-Янські (тобто – Святого Івана. – М. Г.) контракти в Кракові»<sup>32</sup>. Далі у статті, покликаючись на «Gońca Krakowskiego» («Краківського гінця»), подано гастрольний репертуар львів'ян у Кракові від 19 червня до 31 серпня 1829 р. з короткими заувагами<sup>33</sup>. Тут, зокрема, йдеться про дату показу аналізованої вистави – 12 липня 1829 р. До речі, для показу у Кракові Я.-Н. Камінський переробив «Львів'янку, королеву Голконди...» на «Краків'янку, королеву Голконди...», внісши необхідні зміни і всередині тексту у відповідних місцях. У цитованому рукописі із фондів Оссолінеуму ці зміни зафіксовані: над словами «львів'янка» чи «галичани» надписано «краків'янка», «краків'яни» тощо. У номері 83-му «Краківського гінця» від 11 липня 1829 р. на першій сторінці поруч з анонсом цієї опери читаємо заувагу, що акцентує тогочасні репертуарні вподобання краківської публіки: «Загальне побажання, щоб якнайбільше було зіграно комічних вистав та опер»<sup>34</sup>. У наступному числі того ж періодичного видання було надруковано і коротку інформацію про показ вистави «Кравків'янки, королеви Голконди...»: «В неділю театр був повний. Окрім п'яти лож на першому поверсі, всі місця були зайняті, партер аж до переповнення»<sup>35</sup>. На жаль, більше друкованих матеріалів про цю виставу не виявлено ні у краківських, ні у львівських часописах.

Дати подальших показів вистави знаходимо у вже згаданій монографії Б. Лясоцької: 25 січня та 8 лютого 1830; 21 січня 1833; 12 червня 1837<sup>36</sup>. Ще один показ відбувся 18 квітня 1845 р. у переддень уродин «найяснішого нашого цезаря Фердинанда», що задокументовано на афі-



ші, що збереглася у відділі мистецтв Львівської національної бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України<sup>37</sup>. Зокрема, на афіші подано імена виконавців цієї вистави 1845 р. Напевно, цей склад міг відрізнятись від прем'єрного складу вистави 1829 р., адже проминуло шістнадцять років.

Отже, на підставі збереженої афіші можемо дізнатися, що у 1845 р. ролі виконували: Аліна (з села Коноплі), вихована у Львові, королева Голконди – [Марія] Ценецька; Селянка, її конфідентка (родом з Коломиї), вихована у Львові – [Юзефа] Рутковська; Алімгаран, перший урядник при дворі королеви Голконди – [Щенни] Стажевський; Кійсин Капук, його повірений – [Адам] Реймерс; довірені Королеви: Узбек – [Юзеф] Слонський, Гассан – [Максиміліан] Крупіцький, Нафар – [Францішек Ксаверій] Урбанський; Філіп (родом з Коноплі), галицький рицар, посол до Турції – [Богуміл] Давісон; Кереш Доливайко, його приятель – [Річард] Томейн; Заїра, молода дівчина з Голконди – [Анеля] Стажевська; Чалапайло, перукар з Личакова – [Леон] Рудкевич; Мацьо, його син – [Антоній] Мошинський. Тут же, на афіші, зазначено: «Нові декорації, що представляють краєвид Львова, належать пензлю Ф. Польмана, Танці уклад Рінеш»<sup>38</sup>. З афіші також довідуємось, що вистава тривала три години: від 7 до 10 години вечора.

Якими саме були декорації до вистави, можемо зрозуміти з ремарок, до яких ми вже звертались. Також можна скласти уявлення про костюми персонажів-українців, оскільки Я.-Н. Камінський приділив їм окрему увагу: у другій дії – «львівській» – Чалапайло, Мацьо та Заїра не просто «вбрані по селянськи», за вказівкою автора це мають бути костюми саме зі львівського передмістя. Припускаючи, що, попри всю театральну умовність, певної автентичності щодо костюмів «львів'ян» було дотримано, можемо звернутись до творчості іншого відомого львів'янина тієї ж доби – польського архітектора і художника Юрія Глоговського. Йому належить велика серія акварельних замальовок міщан, ремісників, селян та селянок у народному одязі, козаків, польських магнатів та ін., де серед майже 700 малюнків 350 представляють саме українську «тему». Матеріали до альбому, зібраного у 1834–1835 рр. художник збирав упродовж тривалого часу, тому період його праці над замальовками цілком збігається із часом написання переробки Я.-Н. Камінського. Окремим виданням частина цієї збірки вийшла в Києві 1988 р. під назвою «Український народний одяг XVII – по-

чатку XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського», авторами та упорядниками якої виступили Д. Кривач та Г. Стельмашук. У збірці Ю. Глоговського знаходимо велику кількість малюнків мешканців прилеглих до Львова сіл: Винник, Городка, Давидова, Жовкви, Клепарова, Куликова, Ляшок Мурованих, Наварії, Чижикова. Серед них є кілька акварелей із зображенням селян з Личаківського передмістя – території, до якої, власне, належала Цетнерівка. Особливу увагу приділяє мистецтвознавець Г. Стельмашук зображенню львівської міщанки першої половини XIX ст. (1834 р.), в одязі якої вбачає значну кількість елементів сільського одягу прилеглих до Львова сіл. Ось як характеризує Г. Стельмашук основні складові цього одягу: «На акварелі 28 (№ 1621) бачимо молоду міщанку, одягнену, як і селянки прилеглих до Львова сіл, у білу сорочку, червону шнуровану безрукавку з глибоким круглим викотом. Невеликий виложистий комір сорочки застебнутий на гудзик. Прилягає до шиї поверх сорочки три-чотири разки намиста. Поясний одяг – спідниця з трьома стрічками по подолу і біла запаска. Верхнім одягом, як видно, служить синій піджак-куртик вільного крою, недовгий, підбитий білим хутром. з такого ж хутра зроблено і великий круглий комір, біля якого замість гудзика схожа на брошку застібка червоного кольору зі звисаючими червоними стрічками <...> Загалом у костюмі багато компонентів, спільних з селянським побутом. Це перш за все – сорочка, фартух, безрукавка. Спідниця за кроєм також наслідує традиційну народну, але пошита вона не з домотканого, а з фабричного полотна. Оздоблення стрічками долішньої частини спідниці також характерне для народного одягу, але стрічки, вірогідно, пошиті з якогось модного матеріалу»<sup>39</sup>. Зупиняємось на такому детальному описові заради того, щоб точніше окреслити ймовірний зовнішній вигляд акторів, котрі виконували ролі «українців».

А от як виглядав Чалапайло з Личакова, можемо зрозуміти з окремого додатку до його ролі. Костюм Чалапайла як перукаря становили: жупан, пояс, штани, тюрбан (адже персонаж перебував довший час у Туреччині), борода, наклеєні вуса, лисина, дзеркальце, рушник, глибокі черевики<sup>40</sup>. Далі вказано елементи костюма Чалапайла як «русина» (тобто – українця, саме так називалися у той час українці в Галичині): кітель, штани, пояс, перука, шапка, сорочка<sup>41</sup>. Як бачимо, вбрання просте і водночас відповідне до, наприклад, тих самих замальовок Ю. Глоговського.

Хронологічно останнім показом цієї вистави міг стати вечір 9 травня 1852 р. У текстах окремих ролей рукопису «Львів'янки...» на с. 201 зафіксовано: «Писано у Львові дня 6 травня 1852 року, зіграно 9 травня поточного місяця і року. [Підпис] Я.-Н. Камінський»<sup>42</sup>. Вочевидь, саме для цього показу ролі були випирані окремо. Завдяки цьому ми можемо з'ясувати, що у цій – останній з відомих нам вистав – ролі виконували: Чалапайла – Леон Рудкевич, Аліна – [Евеліна] Каспшицька, Фінфа – Щенни Стажевський, Алірура – Антоній Бенза, Кійсим Капук – [Ігнацій] Голембйовський. Роль Мацея, сина Чалапайла, виконав сам Я.-Н. Камінський (у тексті ролі з цього приводу написано: «Грав дня 9 травня [1]852 Я.-Н. Камінський»<sup>43</sup>). У зв'язку із цим можемо припустити, що вистава могла бути зіграна на честь ювілею Я.-Н. Камінського, адже 16 травня 1852 р. йому виповнювалось сімдесят п'ять років (народився 16 травня 1777 р. у с. Куткір (нині – Золочівського району Львівської обл). Надто в цьому переконає участь самого ювіляра у виставі в ролі, що цілковито не відповідала йому за віком. Якщо наше припущення правильне, то тоді можна говорити про особливе ставлення Я.-Н. Камінського до цього твору, а також до ролі Мацея, котрому належить вагома роль в «українській сцені» II дії. Тож є всі підстави думати, що того вечора сам Я.-Н. Камінський–Мацей у другій дії розмовляв зі сцени українською та виконував українські пісні, тексти яких подано вище.

Отже, «кратохвиля з піснями і хорами» Я.-Н. Камінського під назвою «Львів'янка, королева Голконди, або Пригоди Фінфи» є надзвичайно цікавим документом з історії польського театру у Львові першої половини XIX ст. як в театрологічному, так і в культурологічному сенсі. Відомий польський театрознавець Д. Ратайчакова у статті «Львів у польській драматургії XVIII, XIX і XX століть»<sup>44</sup> наголошує особливе значення музичних творів у творенні тогочасного «драматургічно-театрального візерунку Львова». Йдеться про формування своєрідного міфу Львова як окремої благословенної території, що дослідниця зауважує у таких творах, як «Коминяр і млинар, або Завалення ратушової вежі» Я.-Н. Камінського (1829), його ж «Жолудяний король, або Шулер та грабіж» (1839), «Ганнуся з Погулянки» М. Сухоровського (1830) та ін. Даючи загальну характеристику цьому явищу, Д. Ратайчакова зокрема пише: «Для всіх цих творів конститутивним є образ Львова, сформований не стільки

через певні топографічні особливості, як через атмосферу добра, любові і краси, що ними місто завдячує простим, цнотливим людям із добрими серцями. Потрактована у такий спосіб людяність перетворюється на типологічну особливість простору. Дарма, що вона драматургічно слабо окреслена та схоплена, проте саме вона творитиме сценічний образ львівського краю»<sup>45</sup>.

Мусимо наголосити: у проаналізованому сценічному творі йдеться не лише про загальний «культурний міф» Львова. У цьому міфі вкрай важливими для автора переробки виявляються національні акценти, і в тому, як вони розставлені, можемо стверджувати: у творчості Я.-Н. Камінського формувався мультикультурний міф Львова – саме той, що отримає найяскравіший свій вияв на початку XX ст., тобто майже через століття після прем'єри «Львів'янки...». Ця мультикультурність становила невід'ємну частину того етичного простору добра, любові й краси, про яку говорить Д. Ратайчакова.

При цьому зауважимо, що в контексті «української теми», котра у другій половині 1820-х рр. утверджувалась у польській літературі, формуючи окремих напрям «української школи» в тогочасній поезії та прозі, Я.-Н. Камінський у своїй «Львів'янці...» творить власну, нетипову візію українства. Це – не козацький чи суто селянський дискурс, притаманні «українському міфології» в польській літературі. Автор і театральний діяч звертається тут до образів передміської та міської української культури, вписаної, зрозуміло, у польський простір міста. Таким чином Львів та його передмістя у цій виставі отримують не лише польський, а й український характер. і хоч персонажів-українців подано тут у пасторально-комедійному ключі, характер їхньої репрезентації дає змогу говорити про повагу та добре знання «предмету» автором переробки. Для порівняння: згадана Д. Ратайчаковою «Ганнуся з Погулянки» М. Сухоровського (1830), поява якої без сумніву була інспірована успіхом «Львів'янки...», топографічно «прописана» в тому самому районі Личакова. Але тут не зустрінемо жодного персонажа-українця, не кажучи про мовні особливості. Для Сухоровського-драматурга топос Львова у «Ганнусі...» є національно герметичним, однозначним польським. Це тільки акцентує особливість творчого та світоглядного мислення Я.-Н. Камінського та його близькість до того явища у польській літературі, що отримало назву «українська школа».

Тож маємо всі підстави вважати, що в театральній творчості Я.-Н. Камінського на свій спосіб відлунували та проявлялись ті характерні для доби Романтизму культурно-мистецькі універсалиї, що формували і живили тогочасну «українську школу» в польській літературі. Тенденції до міжнародної відкритості, формування мультикультурного простору, що згодом стануть одними із визначальних рис львівського міфу від кінця XIX – до 1930-х рр. XX ст. включно, певною мірою завдячували і практиці польського театру у Львові першої половини XIX ст., зокрема діяльності його багатолітнього очільника, драматурга, актора і режисера Я.-Н. Камінського.

<sup>1</sup> Франс А. Ги де Мопассан и французские рассказы: Собр. соч. в 8 т. – М., 1960 ; пер. с франц. – Т. 8. – С. 17.

<sup>2</sup> Опись книг и нот библиотеки Киевского постоянного театра. – Центральный державный архив-музей литературы и искусства Украины. – Ф. 647. – Оп. 1. – Од. зб. 50. – С. 411.

<sup>3</sup> Słownik literatury polskiej XIX wieku / Pod. red. J. Bachórze, A. Kowalczykowej. – Wrocław, 2009. – S. 215.

<sup>4</sup> Паламарчук О. Музичні вистави Львівських театрів (1776–2001) / Оксана Паламарчук. – Львів, 2006. – С. 379–380.

<sup>5</sup> У книжці О. Паламарчук з вини редактора помилково вказані: жанр (опера, а не опера-балет), та автор – Масканьї замість Монсіньї. – Див. С. 380.

<sup>6</sup> Alina, królowa Gólkondy. Opera w trzech aktach Lambrechta z muzyką P[ana] Bertona członka Conserwatorium muzyczny w Paryżu – Rękopis. – Biblioteka Ossolineum. – Dział rękopisów. – Sygn. 3900. – 72 s.

<sup>7</sup> Lasocka B. Teatr Lwowski w latach 1800–1842. – Warszawa, 1967. – S. 300.

<sup>8</sup> Bernacki L. Jan Nepomucen Kamiński (1777–1855). Materiały do biografii Kamińskiego i dzieł teatru polskiego we Lwowie / Ludwik Bernacki // Stulecie Gazety Lwowskiej (1811–1911). – Т. 1. – Cz. II. Życiorysy. – Lwów, 1936. – S. 50.

<sup>9</sup> Bibliografia literatury polskiej «Nowy Korbut». – Т. 5. Oświęcenie. – Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolinskiх, 1967. – S. 55.

<sup>10</sup> Lwowianka, królowa Gólkondy, czyli Finfa w obrotach Krotchwila ze śpiewkami i chorami w 3 aktach dla sceny Lwowskiej przez J.N. Kamińskiego napisana 1829 Rękopis. – Biblioteka Ossolineum. – Dział rękopisów. – Sygn. 5202.

<sup>11</sup> Bernacki L. Jan Nepomucen Kamiński (1777–1855). Materiały do biografii Kamińskiego... – S. 60.

<sup>12</sup> Bibliografia literatury polskiej «Nowy Korbut» ... – S. 55.

<sup>13</sup> Simon L. Bibliografia dramatu polskiego 1765–1964 / Ludwik Simon. – Т. 1. – PIW. – 628 s.

<sup>14</sup> Papierzowa A. Libretta oper polskich z lat 1800–1830 / A. Papierzowa. – Kraków : PWM, 1959. – 262 s.

<sup>15</sup> Там само. – С. 2.

<sup>16</sup> Lwowianka, królowa Gólkondy, czyli Finfa w obrotach... – S. 69.

<sup>17</sup> Крип'якевич І. Историчні проходи по Львові / Іван Крип'якевич. – Львів, 1991. – С. 97.

<sup>18</sup> Там само.

<sup>19</sup> Lwowianka, królowa Gólkondy, czyli Finfa w obrotach... – S. 72.

<sup>20</sup> Там само. – С. 77.

<sup>21</sup> Там само.

<sup>22</sup> Там само.

<sup>23</sup> Там само. – С. 78.

<sup>24</sup> Там само. – С. 79.

<sup>25</sup> Там само. – С. 169.

<sup>26</sup> Там само. – С. 106.

<sup>27</sup> Галицькі українські народні пісні. – Коломия, 1900. – С. 119.

<sup>28</sup> Там само.

<sup>29</sup> Lasocka B. Teatr Lwowski w latach 1800–1842... – S. 300.

<sup>30</sup> Rozmaitości. – 1829. – № 5-6. – 30 stycz. – S. 40.

<sup>31</sup> Lwowianka, królowa Gólkondy, czyli Finfa w obrotach... – S. 270.

<sup>32</sup> Rozmaitości. – 1829. – № 37. – 11 wrzes. – С. 303.

<sup>33</sup> Там само. – С. 304.

<sup>34</sup> Goniec Krakowski. – 1829. – № 83. – 11 lipca. – S. 1.

<sup>35</sup> Goniec Krakowski. – 1829. – № 84. – 13 lipca. – S. 1.

<sup>36</sup> Lasocka B. Teatr Lwowski w latach 1800–1842... – S. 300.

<sup>37</sup> Lwowianka, królowa Gólkondy. – Афіша вистави від 18 квітня 1845 р. – Відділ мистецтв ім. Т. та О. Антоновичів Львівської національної бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України.

<sup>38</sup> Там само.

<sup>39</sup> Український народний одяг XVII – початку XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського. – Київ, 1988. – С. 119.

<sup>40</sup> Lwowianka, królowa Gólkondy, czyli Finfa w obrotach ... – S. 270.

<sup>41</sup> Там само.

<sup>42</sup> Lwowianka, królowa Gólkondy, czyli Finfa w obrotach ... – S. 201.

<sup>43</sup> Там само. – С. 213.

<sup>44</sup> Ratajczakowa D. Lwów w dramacie polskim XVIII, XIX i XX wieku/Dobrochna Ratajczakowa/Teatr polski we Lwowie. Studia i materiały do dzieł teatru polskiego. – Warszawa, 1997. – S. 104–121.

<sup>45</sup> Там само... – S. 111.

## ДІЯЛЬНІСТЬ ДЕРЖАВНОГО ТЕАТРУ УНР У КАМ'ЯНЦІ-ПОДІЛЬСЬКОМУ (1919–1920 рр.)

*У статті розглянуто творчу діяльність М. Садовського у Кам'янці-Подільському у 1919–1920 рр. на чолі Державного театру УНР у контексті складних суспільно-політичних і мистецьких процесів.*

**Ключові слова:** М. Садовський, О. Корольчук, Державний театр УНР, Кам'янець-Подільський, театральна дискусія.

*В статье рассмотрена творческая деятельность М. Садовского в Камянец-Подольском в 1919–1920 гг. в Государственном театре УНР в контексте сложных общественно-политических и художественных процессов.*

**Ключевые слова:** М. Садовский, О. Корольчук, Государственный театр УНР, Камянец-Подольск, театральная дискусия.

*The article deals with artistic activities of M. Sadovskyi in State theatre in Kamyanets-Podilskiy of the 1919–1920s with in the intricate framework of social, political, and artistic processes.*

**Key words:** M Sadovskyi, A. Korolchuk, State theatre UTR, Kamyanets-Podilskiy, theater discussion.

Поділля як культурний регіон посідає особливе місце в історії української культури. Адже саме тут у різні часи перетиналися і синтезувалися з автентичною українською різні національні культури: польська, вірменська, турецька, єврейська, ще пізніше – російська. Відтак у краї витворилася і своєрідна мистецька атмосфера, яка вирізняється на тлі інших регіонів сучасної України своєю самотністю. Проте цілісного дослідження про самотню культуру Поділля, в тому числі театральну, сьогодні, на жаль, не маємо. Є праці польських дослідників, що з'явилися наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття.

На цьому тлі особливе місце посідає спеціальна стаття М. Скорського «З історії театрального життя Кам'янця-Подільського кінця ХVІІІ – початку ХХ століть». Авторка побудувала своє дослідження на матеріалах фондової збірки Кам'янець-Подільського державного архіву (філії Державного архіву Хмельницької області (далі – ДАХМО)). Слід зауважити, що цей архів уже розформований, адже його основна фондова збірка документів повністю знищена пожежею 12 квітня 2003 року, відомою в історії сучасної культури як «чорний четвер». Ця обставина ще більш наголошує цінність дослідження.

Публікація охоплює чималий хронологічний проміжок, тому відомості про багато явищ у ній подано побіжно. Діяльність Державного театру УНР за дирекцією М. Садовського належить до тих явищ в історії національної сцени, детальне і всебічне вивчення якого дає більш повне і об'ємне розуміння подальшого розвитку театрального процесу в Україні загалом.

Справді, про діяльність театру Миколи Садовського маємо сьогодні велику кількість наукових статей, спогадів, монографій і т. д. Проте останній сезон функціонування цього театру вже в статусі Державного, коли трупа перебувала на Поділлі, сьогодні – не тільки малодосліджена сторінка історії існування колективу, а справжня «біла пляма», заповнення якої є нині гостро актуальним завданням.

Тому ми, спираючись на збірку періодики Відділу рідкісних видань та стародруків Наукової бібліотеки історичного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка та колекцію фондів Державного історико-культурного заповідника у Кам'янці-Подільському, спробуємо поповнити наші знання новими відомостями й уточнити вже наявну інформацію. Наша розвідка не претендує на вичерпність дослі-



дження і є радше першим кроком у цьому напрямку. Системне дослідження цієї теми ще попереду.

Як відомо з книжки Василя Василька «Микола Садовський та його театр» (К., 1962), у січні 1919 р. М. Садовський вирішив покинути Київ і виїхати до Вінниці, де тимчасово отаборилася Директорія УНР. Разом із ним виїхали Олександр Корольчук, Іван Ковалевський, Григорій Березовський, Микола Миленко, Євген Рибчинський, Трохим Івлєв, Євген Захарчук, Марія Малиш-Федорець, Єлизавета Хуторна, Марфа Марченко (Березовська), Валентина Іванова, Марія Лебедева, Валентина Терентьева, Леся Кривицька, Павло Чугай, Сагайдачний, драматург Спиридон Черкасенко з дружиною Євгенією Івановою, актрисою цього ж театру. Зігравши кілька вистав у Вінниці, зазначає В. Василько, театр услід за Директорією переїхав до Кам'янця-Подільського, де був незабаром стаціонарний як Державний драматичний театр УНР на чолі із М. Садовським і його заступником з мистецької частини О. Корольчуком<sup>1</sup>.

В. Василько зазначав у своїй праці, що виїзд М. Садовського із Києва до Кам'янця-Подільського був помилкою, зумовленою тим, що самого митця «націоналістичні кола української буржуазії» намовляли покинути столицю, оскільки більшовики ліквідують його антрепризу, націоналізують хутір. Відтак, на думку В. Василька, М. Садовський, остерегаючись того, що він не матиме можливості займатися театральною працею – виїхав на Поділля. Коли невдовзі артисти театру Миколи Садовського довідалися, що в Києві вже господарюють не денікінці, а радянська влада, яка сприяє роботі усіх українських мистецьких установ, частина трупи вирішила повернутися, але М. Садовський мав намір виїхати у Галичину, і це призвело до остаточного розколу трупи<sup>2</sup>.

Таке потрактування завершального чотирнадцятого сезону діяльності театру Миколи Садовського, що його здійснив у своїй монографії В. Василько, безперечно, спричинене умовами радянської цензури. Хоча водночас ця обставина дала змогу навіть в умовах ідеологічного тиску ввести в науковий обіг важкодоступну і маловідому на той час періодику, матеріали з фондової збірки Державного музею театального, музичного і кіномистецтва України, тому книжка Василя Василька «Микола Садовський і його театр» не втратила своєї цінності й до сьогодні.

Цю саму інформацію про діяльність театру М. Садовського та його перебування на Поділлі Василь Василько вже пізніше у більш лаконічному й зреферованому вигляді подав у своєму на-

рисі «Театр Садовського у Києві (1906–1920)», що вміщена в академічному виданні «Український драматичний театр. Нариси історії : у 2 т. – Т. 1 (К., 1967)»<sup>3</sup>.

У згадуваній статті М. Скорський зазначив, що на початку 1919 року до Кам'янця-Подільського, де мав осідок уряд УНР, приїхала трупа М. Садовського, тоді вже перетворена на Товариство акторів. Також дослідник зазначив, що хоча театр перебував у скрутному матеріальному становищі, проте отримав статус Державного театру УНР<sup>4</sup>. А от в останньому на сьогодні академічному виданні «Історія українського театру 1900–1945. – Т. 2», у розділі, присвяченому діяльності театру М. Садовського (зокрема діяльності трупи на Поділлі), наведено такі відомості: «М. Садовський <...> майже з відходом із Києва уряду УНР оголосив у грудні 1918 р. своє рішення про виїзд театру в січні 1919 р. <...> Колектив М. Садовського прибув спершу до Вінниці, де одержав матеріальну допомогу, приміщення для житла і сцену Міського театру для показу вистав. Але політичні і соціальні обставини змушують театр після виступів у Вінниці виїжджати далі. Дорога лягла до Кам'янця-Подільського, і там театр перебував з грудня 1919 по травень 1920 р. Щоденні виступи театру регулярно висвітлювала газета «Наш шлях». <...> Театрові рішенням уряду УНР у грудні 1919 р. надається статус Державного Народного театру під керівництвом М. Садовського<sup>5</sup>. Отже виникає питання, коли саме прибув до Кам'янця-Подільського театр Миколи Садовського: на початку чи наприкінці 1919 р.? Яка точна назва колективу в цей час?

На жаль, нам не вдалося виявити у фондових збірках музеїв та архівів Хмельницького, Кам'янця-Подільського, Вінниці жодного документа, програмки чи афіші, які б свідчили про те, що театр Миколи Садовського працював у Міському театрі Вінниці як стаціонарний колектив. Також цю інформацію, на наш погляд, заперечують матеріали, надруковані у вінницькій газеті «Шлях», зокрема інформаційна замітка Ю. Шкрумеляка під назвою «Із театру», в якій ідеться про те, що в приміщенні Міського театру у Вінниці з 30 вересня 1919 р. розпочинаються гастролі «Нового Львівського театру» на чолі з Амвросієм Бучмою. Ці гастролі, як повідомляє Ю. Шкрумеляк, розпочалися виставою «Зимовий вечір»<sup>6</sup>. Також у Вінниці, за повідомленнями тієї самої газети «Шлях», у рубриці «Хроніка» знаходимо короткі повідомлення про виступи у Міському театрі Вінниці різноманітних антреприз, зокрема концерти

оперної співачки Марії Шекун-Коломийченко. Жодних згадок у пресі про вистави Державного театру саме у Вінниці як стаціонарного чи гастролю цього колективу протягом сезону 1919/1920 рр. нам виявити не вдалося.

Хронологічно перша рецензія у пресі Кам'янця-Подільського про виступи Державного театру датована 18 липня 1919 р. і присвячена такій виставі, як «Суєта» за п'єсою І. Карпенка-Карого. Автор, що підписався криптонімом «С.», у своїй рецензії зазначав: «"Суєта" у постановці М. Садовського проходить із визначним художнім успіхом. В ролі Івана виступає М. Садовський. Знаємо, що колись це була його коронна роль, в якій він виявив силу свого таланту»<sup>7</sup>. Тобто, як бачимо із тогочасної преси, театр Миколи Садовського працював як стаціонарний у Кам'янці-Подільському принаймні з літа 1919 р.

Тому вважаємо, що більш точною є інформація, яку подав М. Скорський, про те, що театр М. Садовського розпочав свою роботу у Кам'янці-Подільському в 1-й половині 1919 р., а Вінниця, напевно, була лише вимушеною проміжною зупинкою на шляху до того ж таки Кам'янця-Подільського. Це припущення підтверджують також і спогади Софії Тобілевич: «... Микола Карпович <...> в 1919 році виїхав разом з невеличким гуртом своїх акторів у напрямку Вінниці. Значно пізніше я довідалася про наслідки тієї їхньої подорожі. Кажали, що поїзд, в якому вони їхали, весь час спинявся і стояв подовгу. Скрізь чути було стрілянину: по всій країні точилися бої. Іноді на довготривалих зупинках актори примудрялись давати спектакль, завжди один і той самий – «Мартина Борулю». Отак доїхали вони до Кам'янця-Подільського, де й вивантажили своє театральне майно»<sup>8</sup>.

Що ж до назви, то в пресі колектив, який очолював Микола Садовський у Кам'янці-Подільському, фігурує лише під назвою Державний театр. Цю рубрику зазначали як «Розпис вистав Державного театру». Назву «Державний народний театр» зустрічаємо лише в рецензії на виставу «Останній сніп» (автор якої підписався криптонімом Л. С-ч.). Ця рецензія була надрукована в літературно-науковому додатку «Наш шлях» до однойменної газети вже майже в останній місяць існування цього колективу<sup>9</sup>. Тому припускаємо, що приймати назву «Державний Народний театр» до колективу, який працював під керівництвом М. Садовського у Кам'янці-Подільському, як усталену лише на основі однієї публікації, що вийшла друком незадовго до розпуску самої

групи, є передчасним. Вважаємо доцільним прийняти як усталену назву цього колективу, яку запропонувала у своїй публікації Р. Скорульська, – Державний театр Української Народної Республіки у Кам'янці-Подільському<sup>10</sup>.

Окремо зауважимо, що навряд чи можемо вважати часопис «Наш шлях» за такий, що єдиний систематично висвітлював діяльність театру Миколи Садовського у Кам'янці-Подільському. Систематично газета «Наш шлях» друкувала лише Розпис вистав Державного театру, а от рецензії та матеріали, присвячені театрові, почали з'являтися лише з лютого 1920 р. в однойменному літературно-науковому додатку.

Щодо вивчення джерельної бази з діяльності Державного театру УНР періоду УНР під керівництвом Миколи Садовського, то також слід зазначити, що, окрім рецензій та розпису вистав театру, на жаль, нам не вдалося порівняти відомості з періодики з комплектом афіш Державного театру. Відомо, що такий комплект до 1948 р. зберігався у відділі фондів Національного історико-культурного заповідника «Стара фортеця» у Кам'янці-Подільському. Із інтерв'ю Лариси Семенівни Степанкової – головного зберігача фондової збірки заповідника – відомо, що комплекти афіш Державного театру були в наявності, про що також свідчать «Книги реєстру науково-допоміжного фонду до 1948 р.».

Після Другої світової війни заповідник очолив Валерій Хотюн. Із його слів тогочасний музейний працівник-початківець Лариса Степанкова довідалася, що саме в 1948 р. музейний комплекс навідала комісія «мистецтвознавців» у цивільному. Ця «комісія» знищувала передовсім дуже численну колекцію іконопису та афіші Державного театру УНР. Адже із спогадів тогочасного директора і працівників старшого покоління Л. С. Степанкової відомо, що афіші вилучили із науково-допоміжного фонду передовсім тому, що на них було зображення тризуба.

Саме така обставина, на думку тогочасних працівників, була вирішальним чинником того, що ці комплекти афіш спалили просто у внутрішньому дворі відділу фондів того ж таки 1948 р., а в «Книзі реєстру науково-допоміжного фонду за 1948 рік» знаходимо красномовний напис – «изъяты»<sup>11</sup>.

Щодо формування репертуарної афіші Державного театру, то передовсім, на нашу думку, треба відзначити, що формування афіші відбувалося із врахуванням потреб виховання патріотизму в тогочасних верствах українського суспіль-

ства, підтримання бойового духу у військових частинах УНР.

Про те, що саме підтриманню бойового духу у військах керівництво театру (найперше сам Микола Садовський) приділяло особливу увагу, свідчать, наприклад, спогади М. Миленка: «...Старшини з фронту оповідали, що чули, як деякі з козаків, сидючи в окопах і чекаючи ворожого наступу, перебирали перед можливою смертю те, що довелось пережити їм найкращого в житті; уявляючи собі Дорошенка (йдеться про виставу драми «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської у репертуарі Державного театру УНР – О. П.) говорили: «Ще б хоч раз побачити Садовського Дорошенком, то можна й вмерти» (1919 рік, Кам'янець-Подільський)<sup>12</sup>. Вочевидь, як наголошував той-таки М. Миленко, що і для М. Садовського військо було його мрією, він вважав, що його обов'язок – і як митця, і як громадянина – віддати своє життя за власну державу<sup>13</sup>. Цю саму рису вже значно пізніше відзначав у своїх спогадах і В. Василько: «Спостерігаючи Миколу Карповича в житті і на сцені, я дійшов висновку, що найістотнішою рисою його вдачі була громадянськість. Саме вона проймала всю його діяльність, все, що він робив. Тому і в колективі керованого ним театру був високий громадянський тонус»<sup>14</sup>.

Справді, репертуарну афішу Державного театру УНР становила впереваж українська класична драматургія, передовсім історичного характеру. За інформацією, що її знаходимо у матеріалах рубрики «Розпис вистав Державного театру» газети «Наш шлях», довідуємося, що з таких вистав із репертуару театру, як: «Наталка-Полтавка» І. Котляревського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Катерина» М. Аркаса, «Зимовий вечір» та «За двома зайцями» М. Старицького, «Суєта», «Мартин Боруля» та «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, «Степовий гість» та «Ясні зорі» Б. Грінченка, «Лісова квітка» Л. Яновської, «Гетьман Дорошенко» та «Останній сніп» Л. Старицької-Черняхівської, «Брат на брата» Д. Грицинського, згодом «Бояриня» Лесі Українки – були влаштовані спеціальні перегляди для вояків армії УНР. Окрім того, артисти неодноразово влаштовували благодійні концерти, кошти від зборів яких теж ішли до українського війська. Певно, що це не могло не позначитися на матеріальних прибутках артистів трупи. М. Скорський зазначає, що артисти Державного театру зазнавали великої матеріальної скрути<sup>15</sup>. Цю інформацію також додатково підтверджують і газети «Наш шлях» та «Трудова

громада», де протягом майже усього 1920 р. знаходимо повідомлення про різноманітні концерти, «кошти від зборів яких підуть на користь самих артистів».

Отже, театр хоч і мав статус державного, проте мусив сам забезпечувати собі задовільні матеріальні умови для подальшої роботи. Про те, що умови праці артистів справді були важкі і в зимовий період ставили під загрозу зриву роботу театру, свідчить відгук головного редактора газети «Наш шлях» Іларіона Косенка: «З огляду на відпустку М. Садовського, директором Державного театру призначено О. Корольчука. Вистави, після короткої перерви, йдуть зараз регулярно. Брак палива й нерегулярне постачання електрики становлять нестерпні перешкоди для театральної діяльності. <...> Вжиті рішучі заходи для усунення цих дефектів. <...> Разом з усуненням цих дефектів мається на увазі і усунення внутрішніх дефектів роботи театру: особливо оновлення репертуару...»<sup>16</sup>.

Вочевидь, репертуарна афіша, яку презентував театр, не задовольняла не лише молоде покоління артистів, які вже прагнули освоювати нову європейську драматургію, а й глядачів. Адже в місті, окрім вояків та міщан, була також українська інтелігенція, яка хотіла бачити не тільки історичну соціально-побутову драму виховного характеру. Тож театр робив спроби розширити і оновити свій репертуар. Той-таки І. Косенко анонсує новий репертуар зимового сезону театру так: «В репертуар будуть введені кращі українські п'єси і світові драматургічні твори. Справа з намалюванням декорацій затримується через хворобу маляра Бурячка»<sup>17</sup>. Із подальшого розпису вистав відомо, що до репертуару із нової психологічної драми увійшли тільки твори українських драматургів: «Казка старого млина» та «Про що тирса шелестіла» С. Черкасенка, «Панна Мара», «Гріх» та «Молода кров» В. Винниченка.

Показово, що в цей час з'явилася публікація, підписана тим самим криптонімом С., де драма М. Старицького «Зимовий вечір» на сцені Державного театру порівнюється з драматичним етюдом М. Метерлінка «Гість». Автор публікації прагне розширити обрії майбутнього глядача, пропонуючи розглядати навіть добре знайомі твори чи вистави в широкому європейському контексті. При цьому рецензент наводить досить цікаві аналогії та порівняння, які, припускаємо, становлять інтерес для дослідників і сьогодні: «Обстановка цього етюдю реалістична, аж надто! Але психологічні процеси наростання драматичної дії одбува-



ються в тонах якоїсь натяжності. Архітектоніка діалогу “Зимового вечора” дуже нагадує деякі Метерлінкові драматичні етюди, хоч би наприклад “Гість”<sup>18</sup>. Далі рецензент коротко резюмує, що твір М. Старицького є слабший і примітивніший, передовсім тому, що вся зовнішня дія відбувається в реальних обставинах, а це, на думку оглядача, ослаблює етюд в цілому. Проте, коротко підсумовуючи свою статтю, рецензент наводить такі свої враження від вистави і від твору загалом: «Хочемо сказати, що “Зимовий вечір” є безперечно нав'язаний кимсь із європейських драматургів бельгійської школи, Метерлінком чи Верхарном. <...> Хоч драматичний етюд слабше оброблений Старицьким, проте вистава лишає сильне враження, особливо якщо роль Подорожнього виконує Микола Садовський»<sup>19</sup>.

Той самий автор під криптонімом С., у рецензії на виставу «Суєта», вже не так схвально відгукнувся на артистичне виконання М. Садовським ролі Івана. Навпаки, рецензент окреслив не лише проблеми матеріальні чи естетичні (як, скажімо, це зробив у замітці І. Косенко), а поставив перед глядачами та колективом питання етичного характеру акторської професії, що його болісно переживають усі артисти в усі часи, а саме перехід акторів старшого покоління на вікові ролі: «В ролі Івана виступає М. Садовський. <...> Ця роль рішуче не підходить для нього, або інакше він для неї. <...> М. Садовському треба конче зректись виступати в ролях молодих героїв або любовників, бо цим він себе тільки дискредитує...»<sup>20</sup>. Щодо інших артистів, задіяних у цій же виставі, то рецензент акцентував свою увагу на таких аспектах артистичного виконання ролей: «З великою правдою передає артист Березовський Карпа, статечного господаря, свідомого своєї гідності. <...> Корольчук в ролі Михайла був слабкий, власне артиста не було на сцені духовно. Бачили втомлену людину із мертвими очима. Модуляції його голосу були рівні та холодні»<sup>21</sup>.

Хоча інший свідок театрального процесу у Кам'янці-Подільському того часу М. Ковальський у своїх спогадах чітко акцентує, що діячі УНР розуміли всі ці проблеми театрального мистецтва, але при цьому свідомо віддали провід Державного театру саме Миколі Садовському.

Також М. Ковальський зауважив, що, незважаючи на застарілі методи роботи, М. Садовський зумів об'єднати у Державному театрі УНР кращі театральні сили, і коли б не катастрофа 1920 р., то результати його роботи були б ще більш вагомими і значні: «Українська держава прийняла свого

заслуженого перед народом сина (тобто Миколу Садовського – О. П.) таким, яким се він був, з сорока-п'ятилітнім стажем своєї діяльності, з набутим досвідом, з тими методами, якими жив він на протязі півстоліття, з тими концепціями, виробленими під чужою владою, які трудно було вже міняти. <...> Ставши директором Державного Театру, розвинув його, притягнувши тодішні кращі сили як чоловічі, так і жіночі...»<sup>22</sup>.

М. Ковальський у своїх спогадах акцентує увагу також на виконанні М. Садовським ролі Сірка у виставі за п'єсою С. Черкасенка «Казка старого млина»<sup>23</sup>. Про роботу над цією виставою більш детально розповіла у своїх спогадах артистка Леся Кривицька, описавши процес підготування спектаклю: «Театр готував популярну на той час драму “Казка старого млина”. Мені довелося працювати над роллю Марії. <...> Довго довелося працювати зі мною О. Корольчуку, який керував репетиціями. Допомагали також партнери, особливо Є. Хуторна <...>, яка виконувала роль сестри Марії – Сюзанни. <...> тільки через місяць після багатьох репетицій вдома, після неймовірної роботи над собою в мене почали окреслюватись контури образу. Зіграла я цю роль, кажуть, непогано: похвалили Садовський і автор. <...> У згаданій виставі я грала з Корольчуком (Юрко), Овдієнком (Вагнер), Хуторною (Сюзанна), Левицьким (Трохим)»<sup>24</sup>. Ще актриса детально зупинилася на характеристиці творчої методики М. Садовського, його спілкування з театральною молоддю.

Л. Кривицька у своїх спогадах дуже проникливо проаналізувала інтерпретацію образу пастуха Юрка у виконанні Олександра Корольчука, його методику роботи над роллю, ставлення до молодших колег по сцені: «Корольчук був хорошим актором. Пам'ятаю його в “Казці старого млина”, де він грав Юрка. Роль ця неймовірно важка: адже пастух Юрко німий. Але треба було подивитись на очі Корольчука, щоб зрозуміти все, що хотів сказати цей бідолашний парубок. У них відбилися усі найтонші нюанси душі; світилась радість, відчувалося горе, вони випромінювали ненависть, розширювались від жаху»<sup>25</sup>. О. Корольчук вдало використовував свою міміку як засіб більшого виразнення ролі, коли «німий» персонаж Корольчук–Юрко на сцені «промовляв». Також Л. Кривицька відзначила, що актор для цієї ролі вдало використовував зовнішній антураж, зокрема сопілку, яка не була статичним реквізитом: «А крім того, артист неначе промовляв, граючи на сопілці. О, як багато найніжніших, найтепліших людських слів промовляв він своєю сопілкою біля

ніг коханої Мар'яни – своєї фантастичної казки...»<sup>26</sup>.

Леся Кривицька у своїх спогадах також зауважила, що Олександр Корольчук відіграв важливу роль в організації творчого процесу у колективі: «Коли я працювала в театрі, Садовський був наче художнім керівником, давав загальні настанови на репетиціях, а всю основну роботу над виставою провадив Олександр Іванович Корольчук. Корольчук був не просто режисером, постановником. Насамперед він був вихователем, педагогом, який передавав молоді свої знання, великий сценічний досвід»<sup>27</sup>.

У спогадах актриси наголошено, що О. Корольчук мав великий авторитет у трупі, особливо серед молодого покоління. Л. Кривицька виокремила такі характерні риси педагогічної методики О. Корольчука: «Працюючи з Корольчуком, молоді актори уважно прислухались до його пояснень, порад, глибокого аналізу тих чи інших п'єс, ролей. Він вимагав від них (акторів – *О. П.*) самостійної творчої роботи над образом, самостійного знаходження сценічних рішень. Показуючи ту або іншу сценку, що ось так розуміє її він сам, але хотів би побачити, як розуміємо і сприймаємо її ми, актори»<sup>28</sup>.

Порівнюючи педагогічні методи Миколи Садовського та Олександра Корольчука, описані на сторінках спогадів Л. Кривицької, чітко простежуємо схожість підходів обох митців до роботи з артистами, роботи над образом і т. ін. Слід відзначити, що у спогадах Лесі Кривицької знаходимо рядки й про те, що О. Корольчук, як і М. Садовський, припускався «ідеологічних помилок», не сприйняв радянської влади, тому опинився на еміграції<sup>29</sup>. Адже спогади (літературний запис здійснив Б. Кордіані) друкувалися в радянський період (до того ж були видання 1958 і 1966 рр.), отож закономірно, що їх не могла оминати радянська ідеологічна цензура. Але, навіть попри тогочасну офіційну ідеологію, Л. Кривицька зуміла залишити для нащадків цікаві і важливі спогади про театральне життя Кам'янця-Подільського та описати яскраві моменти творчості окремих митців, які тоді працювали там.

До всього актриса чітко акцентувала, що розкол у трупі навесні 1920 р. стався не раптово. Цю ситуацію зумовили як суб'єктивні фактори (так звана деспотичність М. К. Садовського, його консерватизм у веденні театральних справ), так і те, що О. Корольчук, Є. Хуторна та ряд інших митців уже сформувалися як професійні артисти і мали творчого лідера свого покоління – Олексан-

дра Корольчука. Група артистів на чолі з останнім прагнула до ширшої творчої реалізації, яка б дала їм можливість працювати на сцені саме незалежної України.

Так чи інакше, але з приводу формування репертуарної афіші Державного театру УНР склалися різні точки зору, причому суперечливі. Без сумніву можна зазначити, що М. Садовський свідомо формував репертуар таким чином, щоб акцент робився передовсім на історичній драмі, яка б посилювала патріотичний тонус глядачів. Вочевидь, такий репертуар, на думку М. К. Садовського, найбільше відповідав часові та потребам самостійної України. Природно, що для вояків, котрі перебували в окопах на передовій, був екзистенційно ближчий, потрібніший Садовський–Дорошенко чи Садовський–Сірко, ніж вистави за творами Метерлінка чи Верхарна. Вибір репертуару з точки зору потреб України свідчить, що М. Садовський мислив насамперед як митець із яскраво вираженою громадянською позицією, для якого постановка власної держави, національне спрямування культури було духовною та світоглядною потребою, а головне – життєвим пріоритетом. Відтак митець знов і знов повертався до найбільш затребуваного саме тут і тепер репертуару й артистичного виконання.

Державний театр, де працювали артисти і молодшого покоління (Є. Хуторна, О. Корольчук, М. Малиш-Федорець та ін.), не міг забезпечити того простору для творчих експериментів в акторській та режисерській майстерності на професійних засадах, до якого прагнули ці митці. Певно тому вони намагалися ставити і грати ще й у приміщенні Камерного театру.

Як довідуємося із матеріалів рубрики «Мистецька хроніка», вміщеної на сторінках журналу «Наш шлях (Літературно-науковий додаток)», до Ради старшин Українського Клубу протягом сезону 1919–1920 рр. зверталися діячі гуртка українського мистецтва за дозволом здійснювати окремі постановки в цьому приміщенні. І такі дозволи гуртківці отримували. Відтак саме в приміщенні Камерного театру у Кам'янці-Подільському були здійснені інсценізації поезій Павла Тичини, окремих новел Василя Стефаника, оповідань Михайла Коцюбинського «Він іде» та «Сміх», поеми Івана Франка «Похорон»<sup>30</sup>.

На жаль, у матеріалах хроніки не вказувалося, які конкретно з перелічених постановок належать творчому доробкові Ю. Гаєвського, а які – О. Корольчука. Припускаємо, що постановка поеми «Похорон», мабуть, була здійснена О. Корольчу-

ком. Адже саме він був автором інсценізації цього твору, і він же, як відомо, здійснив сценічні прочитання цієї поеми у роменському театрі, а ще пізніше на сцені театру імені Марії Заньковецької.

До цього гуртка діячів української сцени належали також художник Державного театру УНР Анатолій (Анатоль) Петрицький, а також викладачі університету Михайло Обідній та Борис Манжос. До речі, навіть часопис «Наш шлях (Літературно-науковий додаток)» друкувався в друкарні Кам'янець-Подільського Українського державного університету. Слід також відзначити, що в редакційному (без зазначення авторства) хронологічно останньому матеріалі, присвяченому роботі цього гуртка, було викладено засади його роботи, а головне – чітко простежується його робота в тісній співпраці з науковцями. Причому припускаємо, що безпосередню участь в роботі цього гуртка, окрім зазначених Б. Манжоса та М. Обідного, брав і Леонід Білецький. Адже в частині бібліотеки відомого вченого, що нині зберігається у Відділі рідкісних видань та стародруків Наукової бібліотеки історичного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, маємо відносно велику кількість книжок з бібліотеки Л. Білецького (на це вказує відповідний екслібрис), котрі стосуються передовсім історії як українського, так і зарубіжного театрального мистецтва, збірників п'єс, в основному водевілів, невстановлених авторів. Тому вважаємо, що Л. Білецький свої теоретичні знання у царині театрального мистецтва міг застосовувати співпрацюючи із цим гуртком.

Це також додатково підтверджує і автор хроніки, одразу вказуючи на коло публіки, на яку орієнтована робота цього гуртка в приміщенні Камерного театру: «Маючи на увазі ознайомлення місцевої інтелігенції з українською старовиною, а також з сучасним мистецьким рухом в Європі і на Україні <...> в першу чергу будуть відроджені старовинні інтермедії часів Києво-Могилянської академії, а також театральні переробки кобзарських дум і старо-українських лубків. Гурток має цілком науково розроблений програм коротеньких вистав з найкращих українських письменників останнього часу»<sup>31</sup>.

У згадуваному матеріалі мистецької хроніки, в окремому коротенькому абзаці, виділено інформацію про те, що незабаром у цьому приміщенні готуються нові постановки «Життя людини» Л. Андрєєва та «Жан Крістоф» Р. Роллана<sup>32</sup>. Тож припускаємо, що твердження про те, ніби в театрі М. Садовського «залучалися на професійній

основі до перекладів та інсценізацій В. Свідзінський та Ф. Гаєвський, яким Художня Рада доручила якнайшвидше зробити переклади п'єс Аристофана, Г. Ібсена, М. Метерлінка, С. Пшибишевського, Г. Гауптмана, К. Гольдоні, Є. Чирикова, А. Чехова та Л. Андрєєва»,<sup>33</sup> не точні. Адже виявити архівні документи або відгуки в пресі, спогадах чи хоча б побіжну згадку в матеріалах хроніки про існування в Державному театрі такого органу як Художня Рада, а також інформацію про доручення цього органу щодо перекладів В. Свідзінському та Ф. Гаєвському нам не вдалося. Тому вважаємо, що йдеться саме про переклади для гуртка діячів українського мистецтва, що здійснював постановки на сцені Камерного театру. Припускаємо, що ці перекладачі, ймовірно, були самі учасниками цього гуртка, для якого вони й здійснювали переклади зазначених вище авторів, і доручила їм це, напевно, не Художня Рада Державного театру, а Рада Старшин Українського Клубу.

Слід зазначити, що до обов'язків цієї Ради Старшин Українського Клубу входило також опікування розподілом приміщень між театральними труппами, які перебували у місті над Смотричем (наприклад, вирішувати, де і який театр виступатиме), саме до цієї Ради зверталися також по дозвіл на оренду приміщення для проведення якоїсь окремої вистави чи музичного концерту<sup>34</sup>.

На перший погляд видається, що можна було б отримати вичерпну інформацію про діяльність Державного театру в Кам'янці-Подільському в працях В. Гайдабури про Єлизавету Хуторну та Т. Швачко про Марію Литвиненко-Вольгемут. Проте ці творчі портрети видатних артисток вийшли друком у радянський період, відтак їх праця в такому колективі, як Державний театр у Кам'янці-Подільському мала замовчуватись або подаватись у викривленому трактуванні відповідно до партійної ідеології.

Наприклад, у книжці В. Гайдабури про Є. Хуторну автор її не лише не згадав про її вихід з трупи М. Садовського в останній сезон діяльності колективу на Поділлі, а й не подав аналізу її творчої праці в сезоні 1919/1920 рр. узагалі. Навпаки, дослідник наводить хибну інформацію про життя актриси цього часу: «На початку 1920 р. М. Садовський запропонував трупі свого театру, що грала тоді в Кам'янці-Подільському, виїхати до тодішньої Галичини Чи могла артистка, дихнувши повітрям свободи, залишити батьківщину? Безумовно, ні. <...> Розпад рідного театру Є. Хуторна пережила болісно. Зимувала і весну 1920 р. жила в Києві, добуваючи кошти уроками французької мови»<sup>35</sup>.



Інша дослідниця, Т. Швачко, аналізуючи творчість Марії Литвиненко-Вольгемут, побіжно згадала, що після окупації Києва денікінцями, група артистів, в тому числі й М. Литвиненко-Вольгемут, пішки добиралася до Кам'янця-Подільського. Тобто артистка прибула до міста над Смотричем дещо пізніше, ніж сам М. Садовський і частина його трупи. Також Т. Швачко зауважила, що М. К. Садовський радісно зустрів свою улюбленицю – М. Литвиненко-Вольгемут співала партії Наталки Полтавки і Катерини. Далі дослідниця, не заглиблюючись у діяльність театру, його репертуар та умови функціонування, зазначила: «Однак і тут уславлена трупа грала недовго – незабаром на Кам'янець-Подільський почали наступати білополяки. Театр розпався: частина колективу на чолі з М. Садовським виїхала за кордон, а група провідних акторів, у складі якої були М. Литвиненко-Вольгемут, А. Бучма, Є. Хуторна і М. Терещенко, повернулися до визволеного Києва».<sup>36</sup> Зауважмо, що в пізнішому виданні (російською мовою), присвяченому М. Литвиненко-Вольгемут, Т. Швачко обходить цілковитою мовчанкою короткотривалий період праці артистки у Кам'янці-Подільському<sup>37</sup>.

Справді, творчість Марії Литвиненко-Вольгемут у Кам'янці-Подільському хоча й була короткотривалою, проте залишила цікавий відбиток на сторінках тогочасної преси. Скажімо, письменник Павло Губенко (псевдонім – Павло Грунський, згодом – Остап Вишня) на сторінках газети «Трудова громада» високо оцінив спів М. Литвиненко-Вольгемут у виставі «Запорожець за Дунаєм» в Державному театрі: «Бачив я цього “Запорожця” разів з 30, як не більше. <...> Нового я не побачив нічого, а просидів вечір із задоволенням. Сам Микола Карпович був у доброму гуморі і Карася, можна сказати не грав, а “чеканив”. Андрій–Овдієнко і Оксана–Литвиненко-Вольгемут дуетом мене прямо захопили. До того чудово вони його співали. <...>А взагалі, добре, ей Богу, добре!»<sup>38</sup>.

У цей період у місцевій пресі на театральну тематику наявний лише відгук театрального оглядача Ярового на концерт, влаштований артистами Державного театру, де він схвально відгукнувся на вокальне виконання пісень М. Литвиненко-Вольгемут, І. Овідієнка, М. Садовського та ін.<sup>39</sup>.

Проте той-таки Павло Грунський вже через два тижні, переглянувши в Державному театрі виставу «Дай серцеві волю – заведе в неволю», дійде зовсім інших висновків, прямо протилежних його ж власним висновкам з попередньої рецензії. Публікацію П. Грунського<sup>40</sup>, реакцію-відповідь

М. Садовського<sup>41</sup>, а також примітку від рецензента на відкритий лист<sup>42</sup>, які викликали цілу дискусію, дослівно навів у своїй книжці В. Василько<sup>43</sup>. Слід лише зауважити, що він, мабуть, свідомо неточно вказав числа і номери виходу газети «Трудова громада» із вказаними дискусійними матеріалами. Адже окремі артисти (Є. Хуторна, І. Овідієнко, Л. Кривицька тощо), які були учасниками цих подій, на час виходу книжки ще працювали на сцені, тому зайве «нагадування» радянській владі про «пляму» на їх біографіях могло, як мінімум, пошкодити їх офіційній репутації.

Рецензія П. Грунського на виставу «Дай серцеві волю...», де він зауважив: «Про п'єсу писати не буду, – вона стара і всім відома. Скажу лише кілька слів про виконання і тих, хто виконують. Боже мій! Боже мій! Куди йдемо, куди звертаємо?...» – була надрукована не 22 січня, як зазначав В. Василько, а 10 лютого 1920 року. Відповідь М. Садовського не забарилася, і цей лист-відповідь трупи з'явився у тій-таки газеті одночасно з приміткою-коментарем П. Грунського за 17 лютого 1920 р. Хоча це й не анонсувалося редакцією, але припускаємо, що номер газети «Трудова громада» за 17 лютого спеціально вийшов із зміною хронології видання, аби якнайскоріше проінформувати громадськість про стан справ у Державному театрі УНР.

Чому за два тижні сталася така різка зміна в оцінці рецензентів на вистави Державного театру УНР? Ці гострі суперечки в пресі розгорілися тому, що зі складу трупи в лютому 1920 р. вийшла частина артистів, зокрема Є. Хуторна, М. Малиш-Федорець, М. Тінський, І. Овідієнко та інші на чолі з О. Корольчуком. Відтак М. Садовський, «латаючи діри», вимушений був використовувати в основному складі ще недосвідчених молодих артистів, даючи їм виконувати головні ролі, що й викликало цілу дискусію не лише з приводу рівня самих виконавців, а й продовження існування Державного театру загалом.

Наприклад, у коментарях до цієї дискусії В. Василько назвав дещо інший склад артистів, які на початку 1920 р. покинули трупу М. Садовського у Кам'янці-Подільському: «На початку січня 1920 р. з театру вийшли Ковалевський, Корольчук, Малиш-Федорець, Хуторна, Рибчинський, Тінський, Ніженська, Сагайдачний, Тернопільський. Стався розвал колективу. Так безславно закінчив своє існування український театр Садовського!»<sup>44</sup>. Так підсумував чотирнадцять років роботи стаціонарного театру М. Садовського дослідник. У сучасному дослідженні «Історія

українського театру» (К. : ІМФЕ, 2009), яке б мало висвітлити і детально підсумувати різні важливі, а подекуди суперечливі факти з історії функціонування колективу М. Садовського, про розпад трупи на початку 1920 р. не згадано взагалі. Проте цей факт, як бачимо з рецензій Павла Грунського (Губенка), гострої реакції самого М. Садовського та з дослідження В. Василька, залишив малопомітний слід на подальшій діяльності колективу на Поділлі.

Але вже в березні 1920 р. на сторінках газети «Наш шлях» (Літературно-науковий додаток) з'являється стаття, яка значно розширює наші відомості про цю подію і трохи піднімає завісу над передумовами розпаду колективу<sup>45</sup>. Отже, передусім причиною виходу із трупи групи артистів на чолі з О. Корольчуком, звісно, було не рішення М. Садовського їхати на Галичину. Станом на січень-лютий 1920 р. колектив працював у звичному режимі, тому причини були не зовнішні, тобто суспільно-політичні, а внутрішні – мистецько-світоглядного характеру. Треба зазначити, що автор цієї публікації підписався криптонімом «Аматор». Як відомо із досліджень Т. Жицької, «Аматор» – це один із багатьох криптонімів драматурга і критика Спиридона Черкасенка ще київського періоду його творчої діяльності<sup>46</sup>. Тому припускаємо, що одним із імовірних авторів цієї публікації є С. Черкасенко, оскільки він перебував у цей час разом із М. Садовським у Кам'янці-Подільському і знав ситуацію у колективі, як кажуть, зсередини.

Так чи інакше, театральний оглядач під криптонімом «Аматор» у своїй публікації щодо виходу із трупи групи артистів на чолі з О. Корольчуком, почав із епіграфа: «Гвардія вмирає та не складає зброї». <...> Цитата дуже гарна, але не знаю, чи може вона стосуватись артистів Державного театру взагалі, п. Садовського зокрема. Почну з того, що отаман "гвардії" сам винен, коли приходиться йому вмирати або складати зброю. Військо було, були сильні гвардійці: Корольчук, Ковалінський, Литвиненко, Овдієнко, Хуторна, Малиш, Тинський та ін., але ці гвардійці не змогли вжитись із командиром і пішли шукати чогось кращого»<sup>47</sup>.

Як бачимо, «Аматор» набагато різкіше критикує М. Садовського, ніж П. Гр-кий (Губенко) у згадуваній вище рецензії. Фактично «Аматор» вважає М. Садовського одноосібним винуватцем того, що трупу покинула краща частина артистів, яка «була гвардією театру». Розмірковуючи над причинами такого радикального кроку цієї «гвардії», автор публікації зазначав, що артисти були гарно забезпечені матеріально, проте це

не вплинуло на рішення частини трупи на чолі з О. Корольчуком покинути Кам'янець-Подільський. Тобто аналізуючи обставини виникнення цієї ситуації, «Аматор» на сторінках газети «Наш шлях» (Літературно-науковий додаток) намагається об'єктивно аналізувати ситуацію, що виникла в трупі Державного театру УНР. Відтак звертає увагу ще на одну важливу обставину, а саме: «Покинули вони казенний хліб і пішли шукати чогось кращого в мистецтві, не дивлячись на те, що подорож їх була дуже небезпечна. Не злякав їх ні більшовицький фронт, ні грабунки, ні убивства по дорозі»<sup>48</sup>.

Окрім того, «Аматор» наводить слова артистів, які покинули трупу М. Садовського у Кам'янці-Подільському, а також подає обставини подорожі групи артистів до Києва. Це теж наводить на думку, що автор публікації – С. Черкасенко, який, як бачимо, був добре знайомий із обома сторонами цієї конфліктної ситуації. Ось як прокоментували причини свого вчинку «Аматорові» самі артисти: «Вірите, в театрі М. Садовського неможливо стало жити, просто нема чим дихати. Садовський – це деспот мистецтва; всяку особисту творчість він губить своєю деспотичністю. Він і тільки він у всьому і скрізь авторитет, а останні всі – це неuki в мистецтві. Ми вже не кажемо про відношення до нас як до людей, товаришів по сцені»<sup>49</sup>.

Отже, як бачимо з цитати, група артистів, прагнучи реалізуватися повніше на українській професійній сцені, не знайшла порозуміння з М. Садовським. Хоча зазначимо: твердження про те, що артисти Державного театру не могли втілювати свої задуми та творчі амбіції, дещо перебільшене, адже, як уже згадувалося, вони мали таку можливість на сцені Камерного театру.

Окрім того, усі актори, які вийшли зі складу Державного театру, посідали помітні місця в трупі, тому навряд чи М. Садовський міг одноосібно вирішувати усі питання життєдіяльності колективу. Навпаки, як довідуємося із повідомлень у пресі, артист часто хворів або перебував у відпустці, відтак на цей час О. Корольчук заміщав його на посту керманіча трупи. А М. Литвиненко-Вольгемут та Є. Хуторна на сторінках періодики завше отримували лише схвальні відгуки, і це є свідченням того, що вони були затребуваними артистками. Тому твердження про «приниження гідності» тощо видається очевидним перебільшенням.

Окремо зазначимо, що цим подіям передувала ще одна конфліктна ситуація, яка виникла на ґрунті різних світоглядних позицій щодо формування репертуару Державного театру УНР, робо-

ти його філій та комплектування основної трупі акторськими та режисерськими кадрами. Відображення цієї суперечливої ситуації знаходимо на сторінках місцевої «Робітничої газети» у вигляді двох «відкритих листів». Ці листи повністю були вперше надруковані у збірнику «Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи»<sup>50</sup>.

У першому відкритому листі група акторів колишнього «Молодого театру обвинуватила керівництво Державного театру УНР на чолі із М. Садовським у тому, що деякий час доведеться миритися з фактом «небуття». Причому, наголошували артисти із колективу колишнього «Молодого театру» (серед цієї групи був також В. Василько), їхня «моральна смерть» сталася не з їх волі, а через «незалежні обставини», а конкретно – небажання М. Садовського виконати умови, які ця група артистів поставила перед ним. З листом-відповіддю не забарився О. Корольчук, який виконував у театрі обов'язки не лише актора та режисера, а й завідувача художньою частиною. У листі О. Корольчук зробив зауваження артистам, що вони спекулюють думкою громадськості, до якої звернулися у своїй письмовій заяві, а факти, що стали причиною виникнення цієї конфліктної ситуації, подають у викривленому і тенденційному вигляді, зокрема створення Мандрівного театру для фронту. Тож, як видно з цих листів, О. Корольчук був причетний до вирішення різноманітних питань творчого характеру як у самому Державному театрі УНР, так і в плануванні роботи інших театральних колективів на території, що була під владою УНР.

«Аматор», розмірковуючи про кризу в колективі, прагне також дати аналітичну оцінку тому, що сталося. Він наводить слова групи артистів під керівництвом О. Корольчука про те, що останні виходять із складу трупі, бо втратили надію на зміни та реформування театру: «Залишилось махнути на все рукою, отримувати кошти і з нудьги робити дурниці. Цього ми не хотіли, бо ми ще молоді і хочемо працювати»<sup>51</sup>. Як бачимо з наведеної цитати, група артистів молодшого покоління шукала шляхів до компромісу, такий крок з їхнього боку був вимушеним, і якби М. Садовський погодився на певні компроміси, то, мабуть, цього розколу вдалося б уникнути.

Крім того, оглядач, апелюючи до київського періоду роботи театру М. Садовського, коли його покинула частина корифеїв трупі (Л. Лінницька, І. Мар'яненко та ін.), слушно зауважує, що М. Садовський не зробив висновків із цього випадку в житті колективу: «Минуле не навчило п. Садовського, і от катастрофа знову»<sup>52</sup>.

Однією з причин такої «катастрофи» автор публікації називає репертуарну афішу колективу, коли в анонсах з'явилися повідомлення про «нові» постановки у Державному театрі УНР «времен Очакова»: «Сорочинський ярмарок», «Пошились у дурні», «Никандр Безщасний» тощо. Поряд із цими старими виставами також з'явилися низькопробні, на думку «Аматора», спектаклі: «За монастирською стіною», «Іспанський дворянин», «Дві сироти», які колись ішли в театрі «Соловцов»<sup>53</sup>. Тут, на нашу думку, слід дати деякі уточнення: нам не вдалося знайти в анонсах, а головне – в Розписі вистав Державного театру УНР повідомлення про такі спектаклі зі старого репертуару російської трупі театру «Соловцов». Отже виникає питання: що це могли бути за вистави, якщо їх не було в сталому репертуарі Державного театру УНР?

Відповідь на це питання ми знайшли на сторінках роменської газети «Народне слово». У полемічній статті «Доморослим критикам» О. Корольчук, який завжди спирався на досвід роботи театру Садовського, пояснив, що на афіші роменського театру така вистава, як «Тітка Чарлея» з'явилася з нагоди бенефісу актора Івана Овдієнка. Як аргумент О. Корольчук наводив той факт, що артисти театру Садовського досить часто обирають собі на бенефіси такі вистави, з якими режисер не погоджується через їх низький естетичний рівень, проте не втручається. Останнє слово завжди залишається за бенефіціантом. Тому слушно зауважив у своїй публікації О. Корольчук: не слід робити критикам на основі бенефісної вистави жодних висновків ні про роботу акторів, ні про репертуар<sup>54</sup>. Припускаємо, що зазначені «Аматором» вистави «За монастирською стіною», «Іспанський дворянин», «Дві сироти» і були такими одноразовими бенефісними виставами, тому й не можуть бути визначальними для характеристики репертуарної афіші колективу в цілому.

Так чи інакше, проте «Аматор» стверджував, що інтелігенція не відвідує Державного театру УНР, а творить собі «свій маленький театр в українському клубі»<sup>55</sup>. Вочевидь, мається на увазі діяльність гуртка діячів української сцени у приміщенні Камерного театру. Відтак, підсумовує далі рецензент, М. Садовський має зруйнувати китайську стіну між ним і публікою, а також «коли в театрі буде “більш повітря”, коли він дасть змогу творчій ініціативі артистам, коли взагалі відношення до своїх товаришів-співробітників буде інше, чим дотепер – він знов буде мати славу гвардію. Коли ж ні <...> то краще, пораймо,



скласти зброю і дати змогу другим людям стати на чолі театру»<sup>56</sup>.

Частина трупи молодшого покоління все ж залишила Державний театр УНР і виїхала з Кам'янця-Подільського до Києва. М. Садовський взявся активно вишколювати нових артистів. Щодо репертуару, то з'явилися дві нові вистави, а саме: «Останній сніп» Л. Старицької-Черняхівської та «Бояриня» Лесі Українки. Окрім вистав, Державний театр УНР під керівництвом М. Садовського в березні влаштував свято на честь Т. Шевченка. Ось як про це святкування пізніше згадував М. Ковальський: «Найбільше любив М. Садовський декламувати твори Шевченка, якого знав майже всього напам'ять. І на святі Т. Шевченка, що було влаштоване в березні в театрі в Кам'янці на Поділлі, виступав сам М. Садовський, декламуючи першою річчю послання «До живих, мертвих і ще ненароджених братів моїх». Вперше я одчув тоді глибину тої безсмертної речі, вічно живої, вперше одчув я тоді динаміку пророчого таланту великого поета і значіння його для української землі»<sup>57</sup>.

Весняний сезон у Державному театрі УНР був насиченим. Вже 11 березня відбулась прем'єра «Боярині» Лесі Українки. Справді, як зазначає Л. Барабан, редакційна стаття у газеті «Наш шлях» (тільки ця рецензія вийшла друком у № 53, а не № 52)<sup>58</sup> про постановку «Боярині» була дуже детальною, але, окрім аналізу історичного тла, у цьому матеріалі наявна дуже цікава характеристика окремих акторських робіт. У цій публікації, про одне із перших сценічних прочитань драми Лесі Українки зауважено: «Ні буйна фантазія, ні багатий колір мови не можуть створити повного образу без серця поета. Поет, створюючи образ мученика, – сам стає мучеником. Ось чого бракувало артисту Шклярському в ролі Степана майже на протязі цілої постанови. Зате Іванівна в ролі боярині Оксани наблизилася до правдивого образу своєї героїні. <...> Великі надії подає артистка Кривицька, але потребує студій. Щодо решти, то вони провели свої ролі майже відповідно до вимог»<sup>59</sup>.

Власне на тому, що постановка цього твору є сценічним першопрочитанням, наголошував у своєму анонсі і оглядач під криптонімом Л. С-ч: «Зараз театр готує прекрасну ліричну драму Лесі Українки “Бояриня”. Ця п'єса вперше піде на сцені Українського Державного театру»<sup>60</sup>. Так було анонсовано нову постановку після проведення шевченківського свята. На жаль, про постановку «Останній сніп» нам не вдалося виявити нових фактів чи матеріалів у пресі. Напевно, Л. Ста-

рицька-Черняхівська брала безпосередню участь у підготовці спектаклю за текстом власної п'єси, хоча це й не зафіксовано на сторінках тогочасної кам'янець-подільської періодики. Останній спектакль цього колективу відбувся, як свідчить розпис вистав, 23 і 24 квітня 1920 р.

Після поразки військ УНР колектив Державного театру не мав можливостей до існування, отож під впливом суспільно-політичних обставин припинив свою діяльність. Актори ж – хто повернувся назад до Києва, де вже хазяйнували більшовики, а хто разом із М. Садовським подався у Галичину, а потім – ще далі на Захід. Така була невтішна доля Державного театру УНР через поразку визвольних змагань. Так чи інакше, але постать М. Садовського та діяльність його театру заслуговують на детальнішу увагу з боку сучасних дослідників.

<sup>1</sup> Василько В. Микола Садовський і його театр / В. Василько. – К. : Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1962. – С. 116.

<sup>2</sup> Василько В. Театр Садовського в Києві (1906–1920) / В. Василько // Український драматичний театр. Нариси історії : у 2 т. / Відп. ред. М. Т. Рильський. – К. : Наукова думка, 1967. – Т. 1. Дожовтневий період. – С. 361–384.

<sup>3</sup> Василько В. Микола Садовський і його театр / В. Василько. – К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1962. – С. 117.

<sup>4</sup> Скорський М. З історії театрального життя Кам'янця-Подільського кінця XVIII – початку XX століть / Микола Скорський // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Праці Театрознавчої Комісії. – Львів, 2003. – Т. ССXLV. – С. 591.

<sup>5</sup> Барабан Л., Кравчук П., Веселовська Г., Станішевський Ю. Діяльність першого стаціонарного театру Миколи Садовського / Л. Барабан, П. Кравчук, Г. Веселовська, Ю. Станішевський // Історія українського театру (1900–1945) : у 3-х т. ; редкол. Г. Скрипник [гол. ред.] та ін. – К. : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. – Т. 2. – С. 109.

<sup>6</sup> Шкрумеляк Ю. Із театру / Юрій Шкрумеляк // Шлях. – 1919. – 30 вересня. – № 35. – С. 4.

<sup>7</sup> С. «Суєта». Постановка М. Садовського / С. // Вісник Української Народної Республіки. – Кам'янець-Подільський, 1919. – 18 липня. – Ч. 19. – С. 4.

<sup>8</sup> Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі / Софія Тобілевич. – К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. – С. 444.

<sup>9</sup> Л. С-ч. Останній сніп. На сцені Державного Народного театру / Л. С-ч // Наш шлях. «Літературно-науковий додаток». – Кам'янець-Подільський, 1920 – 20 квітня. – Чис. 8. – С. 4.

<sup>10</sup> Скорулька Р. Микола Лисенко і Микола Садовський / Роксана Скорулька // Науковий вісник Київ-



ського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого. – Випуск 1. – С. 240.

<sup>11</sup> Інтерв'ю із Ларисою Степанковою / Аудіозапис. – Архів авторки. – 6 червня 2013 року.

<sup>12</sup> Миленко М. Микола Садовський, як артист / Микола Миленко // Тризуб–Париж, 1933. – 18 лютого. – Чис. 6(412) – С. 5.

<sup>13</sup> Там само. – С. 4.

<sup>14</sup> Василько В. З корифеями поруч / В. Василько [Миляєв] // Вітчизна. – 1978. – № 2. – С. 180.

<sup>15</sup> Скорський М. З історії театрального життя Кам'янця-Подільського кінця XVIII – початку XX століть / Микола Скорський // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Праці Театрознавчої Комісії. – Львів, 2003. – Т. ССXLV. – С. 591.

<sup>16</sup> Косенко І. В Державному театрі / Іларіон Косенко // Наш шлях. – Кам'янець-Подільський, 1919. – 23 листопада. – № 1. – С. 2.

<sup>17</sup> Там само. – С. 2.

<sup>18</sup> С. «Зимовий вечір» / С. // Вісник Української Народної Республіки. – Кам'янець-Подільський, 1919. – 20 липня. – Ч. 21. – С. 4.

<sup>19</sup> Там само.

<sup>20</sup> С. «Суета». Постановка М. Садовського / С. // Вісник Української Народної Республіки. – Кам'янець-Подільський, 1919. – 18 липня. – Ч. 19. – С. 4.

<sup>21</sup> Там само.

<sup>22</sup> Ковальський М. Микола Карпович Садовський / Микола Ковальський // Тризуб–Париж, 1933. – 18 лютого. – Чис. 6(412) – С. 6.

<sup>23</sup> Там само. – С. 7.

<sup>24</sup> Кривицька Л. Повість про моє життя (Спогади артистки) / Леся Кривицька – К., 1965. – С. 26–27.

<sup>25</sup> Там само. – С. 29.

<sup>26</sup> Там само.

<sup>27</sup> Там само. – С. 28–29.

<sup>28</sup> Там само. – С. 29.

<sup>29</sup> Там само. – С. 29–30.

<sup>30</sup> [мистецька хроніка] Камерний театр // Наш шлях (Літературно-науковий додаток). – Кам'янець-Подільський, 1920. – 28 березня. – Чис. 3. – С. 4.

<sup>31</sup> Там само.

<sup>32</sup> Там само.

<sup>33</sup> Барабан Л., Кравчук П., Веселовська Г., Станішевський Ю. Діяльність першого стаціонарного театру Миколи Садовського / Л. Барабан, П. Кравчук, Г. Веселовська, Ю. Станішевський // Історія українського театру (1900–1945) : у 3-х т. ; редкол. Г. Скрипник [гол. ред.] та ін. – К. : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. – Т. 2. – С. 110.

<sup>34</sup> [Театр і мистецтво] з життя Українського Клубу // Трудова громада. – Кам'янець-Подільський, 1919. – 19 серпня. – Чис. 41. – С. 6.

<sup>35</sup> Гайдабура В. Єлизавета Хуторна / Валерій Гайдабура. – К. : Мистецтво, 1985. – С. 42.

<sup>36</sup> Швачко Т. Марія Литвиненко-Вольгемут / Тетяна Швачко. – К. : Музична Україна, 1972. – С. 45.

<sup>37</sup> Швачко Т. Марія Литвиненко-Вольгемут / Тетяна Швачко – К. : Музична Україна, 1986. – 135 с.

<sup>38</sup> Грунський П. Запорожець за Дунаєм / Павло Грунський [Губенко] // Трудова громада. – 21 січня. – Чис. 12. – № 156. – С. 2.

<sup>39</sup> Яровий. Концерт в Народному Домі / Яровий // Трудова громада. – 22 січня. – Чис. 13. – № 157. – С. 2.

<sup>40</sup> Грунський П. Дай серцеві волгу – заведе в неволю / Павло Грунський [Губенко] // Трудова громада. – Кам'янець-Подільський, 1920. – 10 лютого. – Чис. 14. – № 158. – С. 2.

<sup>41</sup> Садовський М. Лист до редакції! / Микола Садовський // Трудова громада. – Кам'янець-Подільський, 1920. – 13 лютого. – Чис. 17. – № 161. – С. 2.

<sup>42</sup> Грунський П. Від рецензента / Павло Грунський [Губенко] // Трудова громада. – Кам'янець-Подільський, 1920. – 13 лютого. – Чис. 17. – № 161. – С. 2. ; Василько В. Микола Садовський і його театр. – К., 1962. – С. 117–120.

<sup>43</sup> Василько В. Микола Садовський і його театр / В. Василько. – К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1962. – С. 117.

<sup>44</sup> Там само.

<sup>45</sup> Амадор. До «нових» постановок Державного театру / Амадор // Наш шлях. – Кам'янець-Подільський, 1920. – 28 березня. – Чис. 3. – С. 4.

<sup>46</sup> Жицька Т. Спиридон Черкасенко – театральний критик / Тетяна Жицька // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Праці Театрознавчої Комісії. – Львів, 1999. – Т. ССXXXVII. – С. 95–98.

<sup>47</sup> Амадор. До «нових» постановок Державного театру / Амадор // Наш шлях. – Кам'янець-Подільський, 1920. – 28 березня. – Чис. 3. – С. 4.

<sup>48</sup> Там само.

<sup>49</sup> Там само.

<sup>50</sup> Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи / Упор., вст. ст. М. Лабінського. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 284–285.

<sup>51</sup> Амадор. До «нових» постановок Державного театру / Амадор // Наш шлях. – Кам'янець-Подільський, 1920. – 28 березня. – Чис. 3. – С. 4.

<sup>52</sup> Там само.

<sup>53</sup> Там само.

<sup>54</sup> Корольчук О. Доморослим критикам. Частина II / Олександр Корольчук // Народне слово. – Ромни, 1918. – 26 липня. – № 83. – С. 7.

<sup>55</sup> Амадор. До «нових» постановок Державного театру / Амадор // Наш шлях. – Кам'янець-Подільський, 1920. – 28 березня. – Чис. 3. – С. 4.

<sup>56</sup> Там само.

<sup>57</sup> Ковальський М. Микола Карпович Садовський / Микола Ковальський // Тризуб–Париж, 1933. – 18 лютого. – Чис. 6(412). – С. 8.

<sup>58</sup> Барабан Л., Кравчук П., Веселовська Г., Станішевський Ю. Діяльність першого стаціонарного театру Миколи Садовського / Л. Барабан, П. Кравчук, Г. Веселовська, Ю. Станішевський // Історія українського театру (1900–1945) : у 3-х т. ; редкол. Г. Скрипник [гол. ред.] та ін. – К. : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. – Т. 2. – С. 111.

<sup>59</sup> [без підпису] «Бояриня» в Державному театрі // Наш шлях. – Кам'янець-Подільський, 1920. – 17 березня. – № 53. – С. 3.

<sup>60</sup> Л. С.-ч. Нові постановки Державного театру / Л. С.-ч // Наш шлях. – Кам'янець-Подільський, 1920. – 9 березня. – С. 2.

## ШЕВЧЕНКІАНА ВОЛОДИМИРА БЛАВАЦЬКОГО У ПРОФЕСІЙНИХ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРАХ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ

*У статті розглянуті об'єднані за номінативним принципом різножанрові шевченківські постановки (інсценізації поетичних творів Т. Шевченка чи біографічно-сценічний репортаж «Тарас Шевченко» З. Тарнавського) режисера Володимира Блавацького у східногалицьких професійних театрах у 1929–1939 роках.*

**Ключові слова:** Володимир Блавацький, інсценізація, Український народний театр ім. Івана Тобілевича, Український молодий театр «Заграва», Український театр ім. І. Котляревського.

*В статье рассмотрены объединенные по номинативному принципу разножанровые шевченковские постановки (инсценировки поэтических произведений Т. Шевченко или биографическо-сценический репортаж «Тарас Шевченко» З. Тарнавского) режиссера Владимира Блавацкого в восточногалицийских профессиональных театрах в 1929–1939 годах.*

**Ключевые слова:** Владимир Блавацкий, инсценировка, Украинский народный театр им. Ивана Тобилевича, Украинский молодой театр «Заграва», Украинский театр им. И. Котляревского.

*The article considers the combined nominative principle for setting different genres Shevchenko (Shevchenko staging of poetry or biographically-stage report «Taras Shevchenko» Z. Tarnavskoho) directed by Volodymyr Blavatskyi shidnohalytskyh in professional theaters in the 1929–1939 years.*

**Key words:** Volodymyr Blavatskyi, staging, I. Tobilevyeh Ukrainian National Theater, Ukrainion Young Theatre «Zagrava», I. Kotlyarevskyi Ukrainian Theater.

Мета статті – розглянути три шевченківські постановки В. Блавацького у галицьких професійних театрах у 1929–1939 роках. Отож у цьому контексті постають завдання реконструювати, з'ясувати, проаналізувати і узагальнити режисерські й акторські стильові, художньо-естетичні здобутки і прорахунки кожної постановки зокрема. Для вирішення цих завдань стаття побудована на комплексному підході історичного театрознавства, де застосовано методи систематизації, реконструкції, узагальнення, використані засади очевидних логічних, гіпотетичних і мистецьких зіставлень.

На українській театральній сцені Східної Галичини ХІХ – початку ХХ століття творчість Тараса Шевченка зазвичай представляли або декламацією його поезії, або знаменитим «Назаром Стодолею». Разом з тим з початку ХХ століття, а особливо виразно з кінця 1920-х років, тут відбувалася переорієнтація у прочитанні шевчен-

ківської спадщини: намітилися певні трансформації у сценічному втіленні авторської поезії чи, що безпрецедентно, вперше була здійснена сценічна інтерпретація його біографії.

Ці перетворення виразно звучали завдяки Володимирові Блавацькому, який у квітні 1929 року повернувся в Галичину, залишивши «Березиль» Леся Курбаса, і став новим режисером у відкритому за рік до того у Станіславові професійному Українському народному театрі ім. І. Тобілевича. Адже на той час у театрі склалась певна криза через те, що мистецький керівник театру – естрадний актор і режисер Ярослав Давидович – віддавав прерогативу музично-драматичному репертуару, зокрема розважальному оперетковому, що не задовольняло українську публіку в Станіславові, яка сподівалася признавати серйозний національний театр<sup>1</sup>.

Отож перед новим мистецьким керівником, представником модерністичної березильської те-

атральної культури, за визначенням Наталії Єрмакової<sup>2</sup>, режисером драматичного спрямування В. Блавацьким, постало завдання переорієнтувати незнайомий, професіонально невиразний акторський склад, що був призвичаєний до вимог опереткового жанру, – привчити його до естетики драматичного театру.

Цікаво, що Лесь Курбас у «Березолі» для вдосконалення у молодого акторського складу березільського мистецтва, зокрема для навчання сценічної майстерності, створив спеціальну систему навчання Практика сцени, де в етюдах широко опрацьовувалась шевченківська поезія – майже увесь «Кобзар»<sup>3</sup>. У ній Л. Курбас на рівні новітньої національної сценічної методики і тренінгу спостеріг потужний драматичний потенціал. Цю драматичну театральну насиченість шевченківської поезії всередині ХХ століття, незалежно від курбасівського досвіду, науково простеживши, вмотивували шевченкознавці О. Борщаговський і М. Йосипенко у дослідженні «Шевченко і театр»<sup>4</sup>.

Імовірно, що саме зі студійного огляду, а відтак, на думку Р. Лаврентія, на основі інтуїтивних пошуків шляхів модернізації українського театру в Галичині<sup>5</sup>, чи не першою постановкою В. Блавацького в Українському народному театрі ім. І. Тобілевича була його інсценізація в умовно-реалістичній формі поезій Т. Шевченка «Розрита могила» і «Суботів». З одного боку, тематика й ідеологія вистави привертала увагу глядача. А з другого – саме такий сценічний жанр, розрахований більшою мірою на пластичне опрацювання, міг сприяти у роботі малодосвідченого акторського складу. У створеному сценографом Леонідом Боровиком декоративному рішенні постановки зі складними освітлювальними ефектами значущо проглядалась акцентна символіка і виразно прочитувались ідейно-стрижневі скульптурні масові сцени<sup>6</sup>. У цій композиції режисер-реформатор В. Блавацький, на думку Р. Лаврентія, «використав умовні пластичні засоби сценічної виразності» і «обережно, але послідовно експерименти зі світлом»<sup>7</sup>.

Для української Галичини ця «шевченківська» постановка В. Блавацького прозвучала зовсім модерністично – нетрадиційно і по новаторськи – й тривалий час збагачувала репертуар Українського народного театру ім. І. Тобілевича<sup>8</sup>.

Наступну шевченківську постановку («Тарас Шевченко» З. Тарнавського) В. Блавацький здійснив уже у керованому ним Молодому театрі «Заграва». Це була зовсім виняткова, екстраординарна вистава, зумовлена заборонаю станіславівського єпископа Г. Хомишина вшанувати

100-річчя від дня народження Тараса Шевченка. Отож постало завдання представити, а відтак зрежисувати відмінний і нетрадиційний для узвичаєного шевченківського святкування драматургічний матеріал.

Зауважимо, що, починаючи з 1920-х і досявши апогею у 1930-х роках, у Східній Галичині, а властиво у Галицькій митрополії, поширювалась акція створення новоунійної церкви, суть якої полягала у впровадженні у східний обряд католицизму – створення Католицького Костелу Східнослов'янського обряду<sup>9</sup>. Відтак у Львівській, Станіславівській, Перемиській єпархіях виник внутрішній конфлікт, коли греко-католицьке духовенство відповідно до своєї прозахідної (візантійської) і прозахідної (латинської) орієнтації поділилося на два табори<sup>10</sup>. Лідером прозахідного «табору» латинізації був станіславівський єпископ Григорій Хомишин, який отримав богословську освіту в Австрії, де «грунтовніше ознайомився з особливостями пастирської діяльності римо-католицьких священників, проник у суть окцидентальної (західної) релігійної ідеології. Відтак він виступав за максимальне зближення Греко-Католицької та Римо-Католицької церков»<sup>11</sup>. Священнослужителю імпонувала західноєвропейська орієнтація Римо-Католицької Церкви, і він змагався «за впровадження латинських елементів (целибату, григоріанського календаря тощо) у богослужбові обряди, церковне законодавство та саму ментальність вірних ГКЦ»<sup>12</sup>. Релігійні «прозахідні» погляди Г. Хомишина, як узагальнює О. Єгрешій, були визначальними в його подальшій суспільно-політичній та культурно-просвітницькій діяльності<sup>13</sup>. На «формування світогляду Г. Хомишина вплинули антиросійські настрої у Відні того часу. Вище духовенство Австро-Угорщини виховувало молодих священників у дусі відданості Апостольському престолу, консолідації католицького світу проти впливів Росії»<sup>14</sup>. Тож у своїй наступній пастирській діяльності єпископ Станіславівської єпархії Г. Хомишин сповідував антиросійські настрої. Парадоксально, що об'єктом для їх вираження стала творчість Тараса Шевченка, в православній орієнтації якої єпископ-окциденталіст вбачав загрозу католицизму, а відтак схизму, богохульство. Оскільки «українці прийняли віру саме з Візантії, – узагальнює логіку Г. Хомишина О. Єгрешій, – то були відчужені від правдивої Католицької Церкви. Коли припинила своє існування Візантійська держава, її “релігійний дух” не загинув, а, перекинувшись до Росії, спричинив духовний розклад цілого регіону. <...> Цей орієн-

тальний (східний) «візантизм», на думку Г. Хомишина, приніс багато лиха українцям у релігійному і політичному житті». Єпископ вважав, що «між українцями і росіянами є різниця в мові, культурі, психіці: українці тяжіють більше до Заходу, ніж до Сходу. Відтак «візантіство», тобто східні церковні традиції, є помостом до русифікації українського народу. Східний обряд, – твердив Г. Хомишин, – російський. Звідси потреба переорієнтації ГКЦ на Захід, наближення її канонів до Римо-Католицької Церкви»<sup>15</sup>. Тож на основі саме такого розуміння проблеми, доктор богословських наук, парох Коломиї, а згодом єпископ Станіславівської єпархії Г. Хомишин після прибуття на Покуття почав поступово впроваджувати «антишевченківську» пропаганду.

І вже зовсім надмірним виявом «католицькості» єпископа Г. Хомишина стала його заборона святкувати 100-річчя від дня народження Тараса Шевченка. Це було потрясіння не лише для Станіславщини зокрема, а й української Галичини загалом. При цьому потрібно визнати, що подібні канонічно-церковні дорікання про недопустимість шевченківських святкувань у Галичині, де ще з кінця XIX століття усталився культ Т. Шевченка, спостерігались і раніше<sup>16</sup>. Але в цьому разі вже надто гіпертрофовано звучали звинувачення Т. Шевченка у «схизматизмі» і «богохульництві», чим, як зазначає священнослужитель Федір Мороз, «топталася національна свідомість свого народу»<sup>17</sup>. Отож тривала в Галичині дискусія «Шевченко і релігія» з ініціативи латинників перейшла у площину категоричного ультимативного заперечення і заборони. Тепер в обороні і з мотивуванням Шевченкової творчості виступила орієнталістична преса: тижневик «Мета» і журнал «Дзвони». Зокрема, статтю «Тарас Шевченко і релігія» (1936)<sup>18</sup> написав критик католицької східної орієнтації, доктор філософії і літературознавства, викладач Львівської греко-католицької духовної семінарії Микола Гнатишак, який здобув освіту у празькому Карловому університеті, а також навчався і працював в Українському науковому інституті у Берліні. Тож він відзначав, що Галичина повсякчас переживала подібні потрясіння: протест у 80-х рр. XIX ст. М. Огоновського (син) проти поширення празького видання «Кобзаря», в якому він вбачав «богохульні ересі та нігілістичну гниль»; загроза рішення галицького синоду заборонити духовенству брати участь у Шевченківських вечорах; звинувачення у 1904 році митрополитів С. Сембратовича й А. Шептицького у толеруванні ними щорічних Шевченківських свят.

Таким чином, згідно із такою окциденталістичною заборною, шевченківські святкування у 1936 році у Станіславівській єпархії були призупинені. Відтак в захисті прошевченківського позиціонування тут уже не поклалися тільки на інтелектуальні виступи. Ймовірно, було вирішено вдатися до агітаційно-пропагандистської діяльності, перспективу якої міг забезпечити театр. Мабуть, тут була врахована аналітична стаття М. Гнатишака «Сучасне положення Європейського театру» (1931), у якій практично на сучасному методологічному рівні, учений давав короткий хрестоматійний огляд історії західноєвропейського театру другої половини XIX–XX століть<sup>19</sup>. Відтак розвиток модерного європейського театрального мистецтва учений розглядав у два етапи – до і після Першої світової війни. Зокрема, у 60–90 роках визначальну роль тут відіграв Мейнінгенський театр з його постановочною достовірною культурою спектаклю, принципами акторського ансамблю. Власне на цьому ґрунті й постало завдання оновлення репертуару, тобто модернізації змісту театру, і наприкінці XIX ст. витворився театральний натуралізм: експерименти Андре Антуана у Вільному Театрі, постановки Отто Брама у Німецькому театрі. А на початку XX століття тут витворилося послідовне продовження у формі театального неоромантизму Макса Рейнгарда, який опрацював у своїх численних театрах у Берліні, Мюнхені, Відні, Зальцбурзі всі ділянки сценічного мистецтва (від камерної сцени до масових постановок у цирках) і широкий репертуарний діапазон (від античної класики до модерної драматургії).

А внаслідок Першої світової війни відбулась уже наступна переорієнтація мистецьких театральних цінностей, коли режисура почала зосереджуватись на моральному аспекті. Виник новий напрям театру експресіоністичного, який теоретично і практично обґрунтував Г. Крег. Водночас проводились конструктивістичні експерименти Е. Піскагора і В. Мейєрхольда тощо. Тобто, на думку автора, сучасне театральне мистецтво не позбавлене новаторських звершень, однак тут глибоко відчутний «*брак модерного, дійсно вартісного в літературному огляді репертуару*» (курсив наш – О. Б.). Адже класичний репертуар для модерного театру вже недостатній, а «вся нова драматична продукція, незважаючи на її технічну рафінованість, надзвичайно вбога й одноманітна». Причиною її ідейного й мистецького занепаду є, на думку автора, жахлива неморальність: «*А без трівого морального стрижня, який*



повинен дати здоровий репертуар, не може театр стати здоровим і позитивним явищем культурного життя» (курсив наш – О. Б.)<sup>20</sup>.

Відтак «у післявоєнній добі, пересиченій всякими технічними штучками та видумками на сцені потрібно, – підсумовує М. Гнатишак, – оновленого, але солідного, на традиціях збудованого, але до нового часу приміненого театру. Мистецьку кризу цьогочасного театру може радикально вилічити не технічне і не режисерське новаторство, а створення цінного, солідного репертуару»<sup>21</sup>.

Отож професійне бачення і фахове обґрунтування для агітації та пропаганди тут було очевидним, і цілком припустимо, що саме з цих пропагандистських мотивів письменник Зенон Тарнавський на замовлення театру «Заграва» написав п'єсу (за жанровим визначенням автора 1965 року – «біографічно-сценічний репортаж в чотирьох картинах»<sup>22</sup> «Тарас Шевченко»<sup>23</sup>.

Отож уже наступного року шевченківські святкування у Станіславській єпархії допускались. А саме у Коломиї, у постановці В. Блавацького в Українському молодому театрі «Заграва» була здійснена прем'єра п'єси З. Тарнавського «Тарас Шевченко» (прем'єра 9 березня 1937 року).

Тут головний герой Т. Шевченко трактувався доволі документально і схематично, в контексті людських сумнівів, терпінь і самотньої смерті. Але власне у реалізмі цих мирських переживань Г. Лужницький побачив визначальну цінність твору, оскільки і драматург, і режисер «черпали з творів життя Шевченка тільки те, що конечно було для Шевченка-Людини, не Шевченка-генія, не Шевченка-пророка української нації, не Шевченка-міту. Це, сказати б, відтяження [відмежування. – О. Б.] самої особи Шевченка є головним мотивом п'єси. Відтяження як політичне, так і письменницьке. Те, що ми бачимо на сцені, може, є то, що навіть і пережив не один з нас. Романтичне кохання, суд, зрада, присуд, смерть»<sup>24</sup>.

В. Блавацький представив п'єсу у своїй випрацюваній оригінальній стилістиці монументального театру. Його постановка була витримана в умовно-реалістичній формі, вирізняючись гіперболізованими, символічними і пафосними сценами. Тут майстерно, у злагодженому виконанні численного, бездоганно характеризованого, часто з короткотерміновим перебуванням на сцені, акторського складу (В. Левицька – кн. Репніна, Г. Істоміна – її Мати, Я. Рудакевич – Закревський, В. Блавацький – генерал Дубельт, О. Неделко – граф Орлов, Б. Паздрій – М. Костомаров, Н. Блавацька-Лужницька – Кітті, В. Сердюк – майор

Усков, І. Цьолко – граф Честяхівський, Є. Левицький – Чарненко та ін.) були поєднані усі елементи театрального дійства: стильні, оригінальні, ефектні декорації Л. Боровика; історично достовірні, багаті костюми.

Але насамперед постановка базувалась на центральному головному образі Т. Шевченка, роль якого виконував постійно присутній на сцені Леонід Боровик. Завдяки об'ємності образу актор зумів широко і вільно розгорнути лінію своєї ролі. Але, за враженнями критики, акторові не вдалося провести її крізь усю виставу і втриматись на рівноцінній висоті. В цьому разі визначальним є те, що у виставі критика вирізняла власне окремі дії і мізансцени. Таке зауваження тут принципове, оскільки свідчить, що подібний тон звучання не був наскрізно закладений і у самому тексті п'єси.

Водночас за специфікою замовлення автор намагався також надати п'єсі релігійного християнського забарвлення: у розмові персонажів спорадично трапляються звернення-уповання до Господа, а у картинах «На заслання» та «Вмирає людина» автор увів, вочевидь, на зразок творів-молитов членів львівського літературного угруповання християнських письменників «Логос» Василя Мельника-Лімниченка (драма «Убите щастя») і Гавриїла Костельника, оригінальні молитви Т. Шевченка. І звідси зрозуміло, яким чином і на якій концептуальній основі режисер зумів, як зауважив рецензент, вибудувати у цій постановці, як і у виставі «Камо грядеши» Г. Сенкевича, «театр спільноти»<sup>25</sup> і засобом актуалізації особистісних переживань поета перевести їх у площину цінностей національної і релігійної ідентичності.

А відтак ця постановка виконала свою запрограмовану агітаційно-пропагандистську функцію з масовим залученням глядача. Адже у 1937 році вистава «Тарас Шевченко» З. Тарнавського мала сорок сім показів<sup>26</sup>, які зафіксовані саме в містах Станіславській (єпископ Г. Хомишин) і частково Перемиської (єпископ Й. Коциловський) єпархій, задіяних у процесах латинізації.

Отож ця, за визначенням А. Грицана, «новаторська постановка В. Блавацького»<sup>27</sup> у своєму прямо пропагандистському завданні чітко означила «визначальне для стилістики “Заграви” виразне національне світобачення, де досконало була випрацювана власна формотворча сутність національної “соборності” на рівні масового і водночас індивідуалістичного патріотичного, духовного і релігійного світосприйняття»<sup>28</sup>.

1939 року у новоствореному Українському театрі ім. Івана Котляревського режисер В. Бла-



вацький, напевно, також, щоб узгодити навики обох об'єднаних колективів – Театру ім. І. Тобілевича і Молодого театру «Заграва», звернувся до березільської т.зв. студійної практики інсценізації Шевченкової поезії.

Отож під назвою сценічного образу «Тополя» режисер здійснив постановку трьох інсценізованих Г. Лужницьким ранніх романтичних, пройнятих народнописаними образами і мотивами, балад Т. Шевченка «Тополя», «Причинна» і «Утоплена», (прем'єра 29 травня 1939 у Зборові). Відтак вистава у музичному опрацюванні Романа Орленка-Прокоповича була витримана у романтично-казковій стилістиці. Як і у попередніх шевченківських виставах тут головний акцент В. Блавацький також поставив на пластичному рішенні – для досягнення пафосного, емоційного й психологічного напруження, максимально використав контрастний прийом живих колористичних масових сцен (веселе і безтурботне життя сільської молоді, забави лісовиків і мавок і насамкінець – статична сцена оповіді, де біля тополі зібрались уся громада – чумаки, вдова, хлопці і дівчата, чабан, кобзар) у зіставленні з переживаннями, діями і вчинками головних дійових осіб – Галі (М. Слюзарівна), Матері (Л. Сердюкова), старої чарівниці (М. Степова), Кобзаря (Б. Паздрій). Налаштованість і водночас динаміку у виставу вносили сцени персоніфікованих, згідно з фольклорною традицією, дерев: тополя – Галя, явір – Козак, верба – Свекруха, кущ калини – Пара Закоханіх<sup>29</sup>.

Відтак шевченківські постановки Володимира Блавацького у трьох репрезентативних українських галицьких театрах міжвоєнного періоду (Українському народному театрі ім. І. Тобілевича, Українському молодому театрі «Заграва», Українському театрі ім. І. Котляревського) відрізнялися від узвичаєного в українській Галичині, трактованого на рівні міфотворення, святкового шевченківського репертуару (драма «Назар Стодоля» чи декламації поетичних творів). Тут шевченківську поезію (поєми «Розрита могила» і «Суботів», баллади «Тополя», «Причинна» і «Утоплена»), з огляду на її драматичний потенціал, режисер інсценізував, використавши її у системі навчання і для узгодження акторської майстерності. І таку постановку ніколи не опрацьовуваного режисером жанру біографічно-сценічного репортажу З. Тарнавського «Тарас Шевченко», який, проте, за ідеологією був програмним для репертуару театру «Заграва», В. Блавацький також і з огляду на агітаційно-пропагандистське завдання вистави зумів вирішити в умовно-реалістичній формі.

Шевченкіана В. Блавацького на рівні пластичного рішення, живих колористичних масових сцен в умовно-реалістичній формі звучала у міжвоєнній українській Галичині оригінально-модерністично.

<sup>1</sup> Боньковська О. Театральний процес на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках // Історія українського театру : у 3 т. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. – Т. 2 (1900–1945). – С. 547.

<sup>2</sup> Срмакова Н. Березільська культура. Історія. Досвід / Наталя Срмакова. – К. : Фенікс, 2012.

<sup>3</sup> Там само. – С. 150–151.

<sup>4</sup> Борщаговський О. Шевченко і театр / О. Борщаговський, М. Йосипенко. – Х. : Мистецтво, 1941.

<sup>5</sup> Лаврентій Р. Інсценізація «Слова о полку Ігоря» Григора Лужницького у парадигмі «монументального театру» Володимира Блавацького / Р. Лаврентій // Записки НТШ. – Львів, 2011. – Т. CCLXII. Праці театрознавчої комісії. – С. 256.

<sup>6</sup> М[ихайло] К[едрин] [Іван Рудницький]. Театр ім. І. Тобілевича в Станіславові: «Барон Кіммель» – оперета Вальтера Кольо, «Ніж моєї жінки» – фарса на 3 дії Блюм Фуше, «Розрита могила» – інсценізація Шевченкової поеми В. Блавацького, «Катерина» – опера на 3 дії М. Аркаса // Діло, 1929. – 30 травня. – Ч. 120.

<sup>7</sup> Лаврентій Р. Інсценізація «Слова о полку Ігоря» Григора Лужницького у парадигмі «монументального театру» Володимира Блавацького / Р. Лаврентій // Записки НТШ. – Львів, 2011. – Т. CCLXII. Праці театрознавчої комісії – С. 256–257.

<sup>8</sup> Цікаво, що суголосне сценічне опрацювання шевченківської поезії у формі літературно-музичних композицій, які поєднували декламацію, живу газету, фактомонтаж, незалежно у 1927 році запропонував львівський «Робітничий театр» (поєми «Саул» і «Сон»). Такі агітаційно-масові вистави передбачали тісний зв'язок театру з суспільною реальністю, єдність сцени і публіки, колективну творчість (безпосередня участь робітників, загальна імпровізація), що в засаді мало відрізняти соціалістичний театр від традиційного. Втім, робітнича сцена працювала відокремлено від загального українського театального руху у Східній Галичині (Боньковська О. Театральний процес на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках // Історія українського театру. – К. : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАНУ, 2009. – Т. 2 (1900–1945). – С. 365–566). І, можливо, тому її сценічні нововведення не знайшли широкого застосування.

<sup>9</sup> Стоколос Н. Г. НЕОУНІЯ [Електронний ресурс] / Надія Стоколос // Енциклопедія історії України : у 10 т. / Редкол. : В. А. Смолій (голова) та ін. ; НАН України. Інститут історії України. – К. : Наукова думка, 2010. – Т. 7 : Мі–О – 728 с. : іл. – Режим доступу: <http://www.history.org.ua/?termin=Neouniia>

<sup>10</sup> Беген О. Між візантійством та латинізацією [Електронний ресурс] // Патріярхат, Львів, 2006. – N 1 (391) – січень-лютий. – Режим доступу: <http://www.patriarkhat.org.ua/ukr/archive/article;191;392/>;

<sup>11</sup> Там само.

<sup>12</sup> Єгрешій О. Єпископ Григорій Хомишин: портрет релігійно-церковного і громадсько-політичного діяча [Електронний ресурс]. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2006. – С. 18. – Режим доступу: <http://homyshyn.te.ua/homyshyn.pdf>

<sup>13</sup> Там само. – С. 19.

<sup>14</sup> Там само. – С. 19.

<sup>15</sup> Там само. – С. 33–34.

<sup>16</sup> Комариця М. Українська «католицька критика»: феномен 20–30-х років ХХ ст. / Мар'яна Комариця. – Львів : НАН України, ЛНБ ім. В. Стефаника, Відділення «Науково-дослідний центр періодики», 2007. – С. 116–117.

<sup>17</sup> Мороз Ф. Православ'я на теренах Івано-Франківської єпархії до 1946 року [Електронний ресурс] // СТАРИЙ КАЛУШ. – Режим доступу: [http://kalusz.io.ua/s190684/pravoslavva\\_na\\_terenah\\_ivano-frankivskoe\\_parchie\\_do\\_1946\\_roku\\_svyashch\\_fedora\\_moroza](http://kalusz.io.ua/s190684/pravoslavva_na_terenah_ivano-frankivskoe_parchie_do_1946_roku_svyashch_fedora_moroza)

<sup>18</sup> Гнатишак М. Тарас Шевченко й релігія // Дзвони. – Львів, 1936. – Ч. 3.

<sup>19</sup> Гнатишак М. Сучасне положення Європейського театру // Дзвони: Літ.-наук. місячник. – Львів, 1931. – Ч.4/5. – С.265–269.

<sup>20</sup> Там само. – С. 269.

<sup>21</sup> Там само.

<sup>22</sup> Останній лист Зенона Тарнавського до Г. Лужницького (Детройт, 1960) [Електронний ресурс] // З. Тарнавський Дорога на Високий Замок. – Торонто, в-во «Гомін України», 1964. – 255 с. – Режим доступу: <http://diasporiana.org.ua/proza/5164-tarnavskiy-z-doroga-na-visokiy-zamok/>.

<sup>23</sup> В актуальний час написання ця п'єса не була опублікована, адже, за авторськими принципами, п'єс

З. Тарнавський ніколи не старався видавати, бо вважав, що «драма призначена для життя в театрі, як підложка до театрального видовища, а не як лектура у час дозвілля» / Останній лист Зенона Тарнавського до Г.Лужницького (Детройт, 1960) // Тарнавський З. Дорога на Високий Замок. – Торонто, в-во «Гомін України», 1964. – С. 12). Відтак рукопис п'єси віднайдений Р. Лаврентієм у ЦДІА України у Львові (ф. 309) і ласкаво наданий авторці.

<sup>24</sup> Ревуцький В. «Заграва»: кілька слів про театр. 1933–1938 рр. ; упор. Б. Козак / В. Ревуцький. – Львів : Нац. університет ім. І. Франка, 2000. — С. 31.

<sup>25</sup> Кульчицький О. Театр «Заграва» в Коломиї. Тарас Шевченко – чотири картини з життя поета З. Тарнавського // Діло, 1937, 16 березня, ч. 57 ; Г. К. Нова прем'єра «Заграви» в Коломиї (Новий Час, 1937, 13 березня). – Наш театр. – Нью-Йорк, 1992. – Т. II.

<sup>26</sup> Лаврентій Р. Український молодий театр «Заграва» (Деякі штрихи до творчого портрета) // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство, 2002. – Вип. 2. – С. 316–325.

<sup>27</sup> Грицан А. Театральна культура Галичини у контексті європейського модерну (кінець ХІХ — перша чверть ХХ ст.) – Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. 2009–2010. – Вип. 17–18. – С. 4.

<sup>28</sup> Боньковська О. Театральний процес на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках // Історія українського театру : в 3 т. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. – Т. 2 (1900–1945). – С. 559.

<sup>29</sup> оскол. Український театр ім. Котляревського: «Тополя» // Діло, 1937. – 11 червня. – Ч. 131.

## ПОСТАВА П'ЄСИ «ТАРАС ШЕВЧЕНКО» ЮРІЯ КОСТЮКА У РЕЖИСУРІ ВОЛОДИМИРА СКЛЯРЕНКА НА СЦЕНІ ЛЬВІВСЬКОГО ТЕАТРУ ЮНОГО ГЛЯДАЧА ІМ. М. ГОРЬКОГО 1945 р.

*У статті розглянуто постановку п'єси «Тарас Шевченко» Ю. Костюка на сцені Львівського театру юного глядача ім. М. Горького в 1945 році.*

**Ключові слова:** В. Скляренко, Ю. Костюк, О. Янчуков, режисура, актори, рецензії.

*В статье рассматривается постановка пьесы «Тарас Шевченко» Ю. Костюка, на сцене Львовского театра юного зрителя им. М. Горького в 1945 году.*

**Ключевые слова:** В. Скляренко, Ю. Костюк, А. Янчуков, режиссура, актеры, рецензии.

*The article discusses the play «Taras Shevchenko» Yu. Kostiuk in the Lviv Youth M. Gorkyi Theatre in 1945.*

**Key words:** V. Sklyarenko, Yu. Kostiuk, A. Yanchukov, producer, actors, reviews.

Творчий шлях Львівського театру юного глядача ім. М. Горького (тепер Перший академічний український театр для дітей та юнацтва), на виставах якого виховалося не одне покоління львів'ян, розпочався у Харкові. У березні 1921 р. Головне управління політичної освіти НКО України прийняло рішення сформувати із слухачів Вищої театральної школи російськомовний Харківський театр для дітей «Казка»<sup>1</sup>.

Після квітневого 1923 р. пленуму ЦК ВКП(б) України, де було проголошено курс на так звану українізацію до репертуару театру вводяться п'єси українською мовою. У листопаді того ж року театр «Казка» перейменований у Перший державний театр для дітей<sup>2</sup>.

Однак уже в 1933 р., коли почалися репресії та судові процеси над українською інтелігенцією, Перший державний театр для дітей рішенням Наркомосу УРСР перейменовують на Харківський театр юного глядача (ТЮГ) імені Максима Горького. Головним режисером театру призначено учня Леся Курбаса – випускника режисерської лабораторії театру «Березіль», Володимира Скляренка. Він, як справжній експериментатор, вихований на методі театру «Березіль», прагнув створити театр синтетичний. Поруч з дитячою казкою «Івасик Телесик» О. Шияна ставить світову класику – «Скупий» Ж. Б. Мольєра, а також

музичну виставу з яскраво єврейсько-польським колоритом «Пан Берчик» Б. Рискінда.

Під час Великої Вітчизняної війни театр евакуйовано, і він упродовж 1941–1944 рр. працював на теренах Казахстану, в Новосибірській області та Кузбасі (Росія).

У грудні 1944 р. Харківський ТЮГ імені Максима Горького згідно з постановою Уряду УРСР було переведено на постійну роботу до Львова, де вже у листопаді 1944 р. розпочав свою роботу театр імені Марії Заньковецької. Цікаво, що коли в 1944 р. Харківський ТЮГ імені М. Горького перевели у м. Сталінськ (тепер Новокузнецьк), то там, на великій сцені місцевого Палацу культури, вже працював Запорізький театр ім. М. Заньковецької, який нещодавно переїхав із Тобольська. Видатний український театральний художник Федір Нірод, який на той час був головним художником у заньківчан, згадує про зустріч з головним режисером театру В. Скляренком і свої враження від вистав: «З'явився поряд цікавий театр – Харківський ТЮГ, з явно більш прогресивною режисурою, та і в цілому більш культурний. Відчувалась школа Курбаса нехай не у всьому, та все ж <...>. Порівняно невеликий акторський колектив ТЮГу плюс хороший цікавий керівник (головреж), що володіє почуттям гумору, талантом і авторитетом, створили єдиний творчий

механізм, простуючий в одному напрямку, працюючий з мінімальними перебоями, що давало свої плоди»<sup>3</sup>. Доля знову звела два колективи у творчому змаганні, але цього раз у Львові.

Початок «львівського періоду» театру супроводжувався певними труднощами – відсутністю постійного приміщення, що не давало театрові можливості на повну силу розкрити свій творчий потенціал і одразу «вписатися» у театральні традиції, притаманні урбаністичній культурі Львова. В. Склярєнка як мистецький керівник театру приймає єдино правильне рішення – розпочати творчу діяльність колективу театру у Львові шевченківською темою. До постанови він бере п'єсу «Тарас Шевченко» Юрія Костюка, котра охоплює значний період життя великого поета. в історії українського театру в Галичині, це було друге сценічне втілення образу Тараса Шевченка. Режисер В. Блавацький першим на галицькій сцені, в Українському молодому театрі «Заграва», здійснив у 1937 р. постанову вистави про життя і творчість Кобзаря за п'єсою З. Тарнавського «Тарас Шевченко». Образ поета, у виставі втілював актор Леонід Боровик.

Відомості про Юрія Костюка як драматурга, автора п'єси «Тарас Шевченко», театрального критика, рецензента, літературознавця та науковця докладно подав у статті «Юрій Григорович Костюк (до 100-річчя від дня народження)» академік НАМУ, професор Ростислав Пилипчук<sup>4</sup>. «Юрій Костюк був суперечливою людиною, як і багато його сучасників»<sup>5</sup>, – зазначав автор статті, водночас чітко вказуючи на причини такої суперечливості, що були притаманні багатьом митцям української культури: «За дев'ятнадцять років незалежності нашої держави (а слід також брати до уваги кінець 80-х років ХХ ст. – так звану перебудову, коли утвердилася відносна свобода слова і те, що було раніше забороненим і прихованим, ставало видимим) відійшли у повну тінь діячі літератури й мистецтва, літературознавства й мистецтвознавства, які вірнопіддано служили більшовицькому режимові. Серед них були люди з відповідними ідейними переконаннями, але були й вимушені служити ненависній ідеології, бо інакше – або перехід у стан дисидентства з усіма можливими наслідками, або самоприреченість до неприсутності в літературно-мистецькому та науковому процесі узагалі»<sup>6</sup>.

Тож зрозуміло, що автор п'єси «Тарас Шевченко» – Ю. Костюк під жодним оглядом не міг уникнути впливу радянської ідеології, зокрема тези про існування двох культур – пролетарської і буржуазної – у кожній нації. Саме ця теза

лягала в основу конфлікту п'єси. З одного боку, Тарас Шевченко – представник боротьби за волю закріпаченого народу, а з другого – Пантелеймон Куліш, ідеолог так званої національно-буржуазної культури (у п'єсі названий Паньком Кулішем і введений готовим до компромісів, іронічним, поміркованим персонажем).

Про свою роботу над п'єсою, де відображено найбільш зрілий період творчості Т. Шевченка, Ю. Костюк зазначав: «Драматичний твір “Тарас Шевченко” задуманий мною як історична драма-трилогія з життя геніального народного поета і маляра, видатного революціонера-демократа. Кожна частина трилогії являє собою окрему п'єсу. Протягом 1937–1938 рр. мною було здійснено третину цього широкого драматичного полотна, а саме другу частину трилогії, що охоплює 14 років життя Тараса Григоровича, яку сьогодні (18 травня 1845 р. – О. Б.) показує театр ім. Горького. Вона починається подіями 1845 р., коли великим Тарасом у стародавньому українському місті Переяславі (нині Переяслав-Хмельницький) було написано славнозвісний “Заповіт”. Отож через ціле століття бойовим закликком звучать сьогодні слова “Заповіту” Шевченка: *і вражою злою кров'ю волю окропите...* <...> Одне скажу: я щиро прагнув, щоб у читачів драматичного твору “Тарас Шевченко”, в глядачів, що побачать його на сцені, перед очима виник образ великого митця і кристально чистої людини, мужнього і благородного поборника волі»<sup>7</sup>.

Відкривши біографічний довідник «Мистецтво України» (за редакцією А. В. Кудрицького, К. : «Українська енциклопедія» імені М. П. Бажана, 1997) на с. 325 довідуємось, що Ю. Костюк таки написав ще дві п'єси («Слово правди» (1951) і «Літа мої молодії»), створивши свою омріяну шевченківську трилогію. Треба, мабуть, зазначити, що інше джерело – «Енциклопедія Українознавства», т. 3 (перевидання в Україні. Наукове товариство імені Шевченка у Львові, 1994. – С. 1150), подає відомості про шевченківську тетралогію Ю. Костюка, хоча вказує назви лише двох п'єс: «Тарас Шевченко» (1939) і «Слово правди», яке датує 1955 роком.

У надрукованій передмові «Від автора», написаній у 1964 р., драматург повідомляє, що перша частина, у якій змальовано юність поета і художника, має назву «Літа мої, молодії», друга частина – про перебування у Петербурзі до виходу в світ «Кобзаря» (1840 р.) під назвою «Воля», третя – охоплює три роки життя Шевченка (1845–1847) під назвою «Слово», четверта – про роки



заслання (1847–1857) під назвою «Кара», і п'ята частина присвячена останнім рокам життя і творчості Шевченка – під назвою «Слава».

Далі автор повідомляє, що третя частина драми-пентології (під різними варіантами назв – «Слово», «Слово правди», «Тарас Шевченко», «Думи мої...») була упродовж 50–60-х років показана на сцені театрів ряду міст України: Київ, Львів, Житомир, Тернопіль, Луганськ, Дніпропетровськ, Запоріжжя та ін.; текст частини третьої «Слово» опублікований окремими виданнями (видавництво «Мистецтво», 1955 і 1962 рр., а також у збірниках: «5 п'ес» (К., 1999), «І мене в сім'ї великій» (К., 1961). Інші частини – «Воля», «Кара» і «Слава», а також варіант п'єси «Слово» російською мовою – зберігаються в архіві автора, переданому посмертно до Державного архіву-музею літератури і мистецтва України (Київ).

Є у цій передмові й таке свідчення автора, важливе для нашої теми, про п'єсу «Тарас Шевченко», написану у 1938 р. і виставлену в 1939-му: «Перше сценічне втілення початкового варіанта драми під назвою “Тарас Шевченко” (з хронологічною послідовністю важливіших епізодів життя, революційної діяльності великого поета і митця, а саме: зустріч нового 1846 року в Переяславі й написання “Заповіту”; перебування на весіллі в П. Куліша й суперечки про напрям діяльності Кирило-Мефодіївського братства; зустріч у корчмі з кріпаками і розмова про повалення царського ладу; арешт у Києві на переправі через Дніпро; допит у Петербурзі в “ІІІ відділі” таємної імператорської канцелярії; поневіряння в солдатах і повернення 1857 року після десятилітнього заслання пароплавом вгору по Волзі) відбулося п'ятдесят років тому – під час святкування 125-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка (1814–1939). Твір здійснено на кону Чернігівського державного українського музично-драматичного театру імені Т. Г. Шевченка (режисер-постановник Г. В. Воловик, художник А. Ю. Кордиш, композитор П. О. Козицький, в образі Тараса артист В. Г. Волгрик)».

Тоді ж у періодичній пресі було двічі опубліковано уривок з першого акту п'єси «Тарас Шевченко»: у чернігівській газеті «Більшовик» (24 листопада 1838 р.) та київській газеті «Вісті» (29 грудня 1838 р.). Повний текст п'єси, мабуть, зберігається в архіві драматурга.

Отже саме цей початковий варіант драми – «Тарас Шевченко», написаний у 1938 р., був узятий до постановки В. Складенком у Львівському театрі юного глядача у 1945 р.

Приступивши до роботи над постановою п'єси «Тарас Шевченко», режисер В. Складенко так окреслював для себе і колективу творчі завдання: «Режисерська робота над постановкою п'єси Ю. Костюка “Тарас Шевченко” була спрямована насамперед на те, щоб донести до глядача авторів задум, щоб, всіляко уникаючи побутовщини, створити монументальний сценічний образ геніального Тараса – живої людини великої пристрасті, полум'яного борця за народ. Ми одностайно з автором проти трактування образу Шевченка як “дядька в кожусі”, як якоїсь олеографічної ікони. Ми сприймаємо образ Шевченка і прагнемо відтворити його на сцені як європейськи освіченого поета і художника, мислителя, революціонера-демократа, одного з найпередовіших людей тодішньої Росії»<sup>8</sup>. Подиву гідний на той час задум образу великого Кобзаря. У цьому задумі відчуваємо школу Леся Курбаса, яку пройшов В. Складенко. «Домагаючись правдивості зображення політичного тла, духу епохи в якій жив і творив, боровся за краще майбутнє Тарас Григорович, ми максимально прагнули підкорити тому завданню і такі важливі компоненти вистави, як художнє оформлення і музика»<sup>9</sup>. Сценографом вистави виступив запрошений із театру ім. М. Заньковецької художник Юрій Стефанчук. «Нам хотілося створити виставу емоційно напружену, героїко-романтичного звучання. Хотілося добитися, щоб кожна картина вистави (хоч вона й є частиною цілого сценічного твору) була б закінченою, чіткою в драматичних колізіях, грі виконавців ролей, в донесенні ідеї, виявленні певної сторони життя, діяльності Шевченка. Перед складом виконавців у виставі “Тарас Шевченко” стоять дуже складні творчі завдання. На сцені перед глядачем треба правдиво, художньо-переконливо показати цілу галерею персонажів різних шарів тогочасного суспільства: селян-кріпаків, поміщицтва, інтелігенції, представників царської влади. І найголовніше – в природному оточенні цих персонажів показати на весь зріст велетенську постать безсмертного Шевченка»<sup>8а</sup>.

Одинокий ескіз декорації до вистави «Тарас Шевченко» Ю. Костюка опублікований у журналі «Просценіум» за 2008 р. № 1–2, с. 33, засвідчує блискуче сценічне розв'язання простору, відтворює історичність інтер'єру і створює багаті можливості для мізансценування режисерів. Однак через відсутність у перший рік сталого приміщення, театр змушений був показати спектакль, як зазначив театральний критик В. Конвісар у своїй рецензії, на прем'єрну виставу п'єси



«Тарас Шевченко» Ю. Костюка, «на сцені, що аж ніяк не відповідала серйозним вимогам. І ми певні, що глядач просто не побачив усієї краси фарб майстерного художнього оформлення. Сцени на чудовому березі Дніпра в Києві, весілля Куліша, на березі Каспійського моря були б значно виразніші, коли б на сцені був більший простір. Але в цьому художник не винен»<sup>9</sup>. Інший рецензент, О. Перегуда у газеті «Радянське мистецтво» був більш оптимістичним: «Значним досягненням вистави є декораційне розв'язання вистави художником Ю. Стефанчуком, що особливо варто підкреслити в умовах невеличкої сценічної площадки»<sup>10</sup>.

Та, здається, ці та інші тимчасові незручності лише заохочували творців вистави «Тарас Шевченко» до наполегливої праці, і ніщо не могло спинити їх у прагненні довести свою мистецьку спроможність і завоювати серця нової для них львівської публіки. Треба зазначити, що в трупу театру влилися декілька акторів, які працювали до війни в галицьких театрах. Серед них була талановиті актори Ярослав Геляс і Стефа Стадниківна, яка дещо патетично (а чи могла інакше?) висловить свою думку про виставу: «Великою радістю для львів'ян є і те, що вони мають можливість почути живе слово великого Кобзаря і пророка зі сцени Львівського українського театру. Я певна, що глядач західних областей України тепло вітатиме автора п'єси Ю. Костюка і дякуватиме акторам театру ім. Горького»<sup>11</sup>.

Прем'єра вистави «Тарас Шевченко» відбулася 18 травня 1945 р. Головну роль у виставі В. Скляренко довірив молодому акторові Олександру Янчукову, який згодом так згадував про свою роботу над роллю Т. Шевченка: «Я поставив перед собою завдання – відобразити любов Шевченка до народу, до батьківщини, його незламність у боротьбі (“Караюсь, мучусь, але не каюсь!”). Я прагнув створити образ Великого Кобзаря, просякнений Шевченківською лірикою, українським гумором, запалом ненависті до ворогів народу та непохитною вірою в перемогу, яку він висловив у своїх безсмертних поезіях <...>. Отже, коли ця вистава викликатиме у глядача почуття великої пошани до геніального сина українського народу Великого Кобзаря Т. Шевченка та наснажуватиме духом боротьби за щастя нашої великої батьківщини, я буду задоволений з того, що тут є частка і моєї праці»<sup>12</sup>.

Над музичним оформленням вистави працював Андрій Штогаренко, вже на той час відомий

український композитор. «Використовуючи багатющу скарбницю народних пісень, пов'язаних з творчістю Шевченка, композитор знайшов для хору і симфонічного оркестру чудові мотиви, які допомагають у розкритті основного образу драми – Тараса Шевченка»<sup>13</sup>.

На той час у Галичині не було сталої традиції виконання ролі Тараса Шевченка, та й у драматургії в такій монументальній широті образ Шевченка з'явився вперше, тому О. Янчукову, на щастя, не довелося прямувати протоптаною стежкою, а творити роль Шевченка, покладаючись на свою молодість і талант режисера В. Скляренка. Саме молодість, органічність, живий темперамент актора відзначала театральна критика у роботі О. Янчукова<sup>14</sup>. Через 20 років О. Янчук вдруге у своїй акторській біографії втілює образ Т. Шевченка на сцені рідного театру в п'єсі М. Михася «І на волі в'язень». Набутий досвід роботи з талановитим режисером В. Скляренком і вже багатолітній власний акторський досвід дали йому змогу психологічно правдиво, глибоко і переконливо створити постать Т. Шевченка, який повернувся з заслання.

Не можна не згадати про прекрасний акторський склад вистави «Тарас Шевченко»: А. Андрієнко (Куліш Панько), С. Стельмашук (Козачківський), Л. Герасимова (мати Козачківського), Н. Титаренко (Оксана), Д. Костенко (Андрій), О. Давиденко (Кобзар), С. Стадниківна (Мар'янка), С. Яковлів (Білозер), М. Коган (Дубельт), В. Семеха (кріпак Роман), М. Андреев, О. Щур, Н. Генцлер, Р. Глина (студенти Київського університету), О. Овчаренко (Ганна Барвінок), І. Шморгонер (Попов), Ю. Заховай (Потапов), М. Кіндзерський (Обрядін), В. Томах (Дядько, Жандармський офіцер), П. Шаповалов (Фундуклей), Г. Маркова (Шинкарка), Ф. Стрільцова (Івась, поводитир Кобзаря), Б. Вольф (Дампоміщиця), Ф. Стрільцова, В. Дмитрієва (Дочки), А. Чулочников (Поміщик), І. Мельник, М. Зелінська (Служниці)<sup>15</sup>. «Приємно те, що у виставі немає так властивих деяким театрам нерівностей, коли один актор бездоганно виконує свою роль, інший посередньо, третій зовсім фальшивить, – зазначав театральний критик В. Конвісар. – Тут кожен виконавець на своєму місці, відчуваєш прекрасну злагодженість гри, скрізь вона йде на високому художньому рівні»<sup>16</sup>. Слова критика підтверджують аксіому, що у виставі талановитого режисера не буває поганих акторів. У мистецьких поставах В. Скляренка кожен актор зберігав свою творчу індивідуаль-

ність, а разом вони творили у виставі чудовий акторський ансамбль.

«Опустилася завіса, скінчився останній акт прем'єри. Але ми ще живемо подіями, що ось тільки-но пережили разом з акторами, глибоко вражені й сердечно схвильовані, – описує враження від вистави В. Конвісар. – Ми чуємо голос Тараса, бачимо його трохи пригорблену постать. Поруч з ним стає трагічний і ніжний образ Оксани. Правдиво, в яскравих художніх образах відтворене далеке, але незабутнє життя, сповнене палкої любові, нелюдських страждань і непримиренної боротьби, сміливих поривань і пристрасного поклику до кращої долі»<sup>17</sup>. Тогочасні театральні критики, мистецькі діячі й пересічні львів'яни були однастайні в тому, що Львів одержав «першокласний театр, який відзначається високою культурою гри, своєрідним художнім стилем, стилем, що усталився не тільки на прекрасних традиціях корифеїв українського театру, а й визначенням свого власного художнього обличчя <...>. Сказано перше слово, і сказано воно добре»<sup>18</sup>. А республіканська преса підсумовувала: «Постановник вистави заслужений артист УРСР В. М. Скляренко, художній керівник театру, талановито розв'язав складне завдання. Історичний матеріал, подекуди строкакий, під рукою режисера втілювався в монолітний сценічний твір, стрімкий і дійовий, насичений справжнім пафосом і широкими почуттями, побудований на образах, які глибоко западають у душу. Скляренко показує свою зрілість і свою майстерність, знання сцени і вміння широко користуватися її можливостями»<sup>19</sup>.

Сьогодні, розглядаючи постановку В. Скляренком п'єси Ю. Костюка «Тарас Шевченко», потрібно відмежувати ідейну заангажованість драматурга, його окремі соціологічні репліки, штучно загострений конфлікт поміж Т. Шевченком та П. Кулішем від естетично-мистецької вартості, що її створила творча група вистави у складі режисера В. Скляренка, художника Ю. Стефанчука, композитора А. Штогаренка та акторів театру на чолі з виконавцем головної ролі О. Янчуковим.

<sup>1</sup> Петренко Н. Історія виникнення і становлення Першого держтеатру для дітей в Україні / Н. В. Петренко // *Культура України : зб. наук. праць / Харківська державна академія культури.* – 2007. – Вип. 18 : *Мистецтвознавство, філософія.* – С. 188.

<sup>2</sup> Там само. – С. 191.

<sup>3</sup> Нірод Ф. Спогади художника, або Записки щасливої людини / Федір Нірод ; упоряд. Н. Михайлової, В. Томазова ; вст. ст. В. Томазова, прим. В. Томазова, Н. Томазової. – К. : Либідь, 2003. – С. 56, 64.

<sup>4</sup> Пилипчук Р. Юрій Григорович Костюк (до 100-річчя від дня народження) / Р. Пилипчук // *Студії мистецтвознавчі.* – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. – № 3(31). – С. 112–116.

<sup>5</sup> Там само. – С. 116.

<sup>6</sup> Там само. – С. 112.

<sup>7</sup> Костюк Ю. Драма–трилогія / Юрій Костюк // *Вільна Україна.* – Львів, 1945. – 18 трав. – № 97 (764). – С. 7.

<sup>8</sup> Перший на Україні : [машинопис] // *Архів Першого академічного українського театру для дітей та юнацтва.* – 1995. – С. 1.

<sup>8-a</sup> Там само.

<sup>9</sup> Конвісар В. Тарас Шевченко / Володимир Конвісар // *Вільна Україна.* – Львів, 1945. – 25 трав. – № 102 (769). – С. 4.

<sup>10</sup> Перегуда О. Значна культурна подія / О. Перегуда // *Радянське мистецтво.* – Київ, 1945. – 16 черв. – № 11. – С. 4.

<sup>11</sup> Стадниківна С. Душа радіє / Стефа Стадниківна // *Вільна Україна.* – Львів, 1945. – 18 трав. – № 97 (764). – С. 7.

<sup>12</sup> Янас Л. Незабутні корифеї / Любов Янас // *Театральна бесіда.* – Львів, 2011. – № 1 (27). – С. 52. – Цит. за буклетом «Відкриття 25 ювілейного сезону (1920–1945)».

<sup>13</sup> Конвісар В. Тарас Шевченко / Володимир Конвісар // *Вільна Україна.* – Львів, 1945. – 25 трав., № 102 (769). – С. 4.

<sup>14</sup> Там само.

<sup>15</sup> Костюк Ю. Тарас Шевченко / Ю. Костюк // *Репертуар Театру юного глядача ім. М. Горького / Львівська філія Українського Театрального Товариства.* – 1948. – С. 32.

<sup>16</sup> Конвісар В. Тарас Шевченко / Володимир Конвісар // *Вільна Україна.* – Львів, 1945. – 25 трав. – № 102 (769). – С. 4.

<sup>17</sup> Там само. — С. 4.

<sup>18</sup> Там само. — С. 4.

<sup>19</sup> Перегуда О. Значна культурна подія / О. Перегуда // *Радянське мистецтво.* – Київ, 1945. – 16 черв., № 11. – С. 4.

## ХОРЕОГРАФІЧНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ОЛЕКСІЄМ РАТМАНСЬКИМ ВІДОМИХ ЗРАЗКІВ БАЛЕТНОГО ТЕАТРУ

*У статті досліджується одна з актуальних проблем сьогоденного хореографічного процесу – стан класичного танцю, його трансформація в сучасній балетній виставі. У процесі переосмислення лежать основні засадничі принципи балетної режисури, що склалася ще на межі XIX–XX ст. Хореографам, які працюють у балетному театрі сьогодні, наразі доводиться балансувати між класичною традицією та сучасними течіями в хореографії, між виконавськими прийомами і новими пластичними формами.*

*Одним із провідних балетмейстерів сучасності, який успішно працює в тренді переосмислення відомих зразків балетного театру, є Олексій Осипович Ратманський.*

*Стаття має на меті висвітлити лише один аспект багатогранного здобутку Олексія Ратманського, а саме переосмислення ним балетів-першоджерел, створених у XX ст.*

**Ключові слова:** балетний театр, класичний танець, балетмейстер.

*В статье исследуется одна из актуальных проблем сегодняшнего хореографического процесса – состояние классического танца, его трансформация в современном балетном спектакле. В процессе переосмысления лежат основные принципы балетной режиссуры, сложившейся еще на рубеже XIX–XX вв. Хореографам, которые работают в балетном театре сегодня, приходится балансировать между классической традицией и современными течениями в хореографии, между исполнительскими приемами и новыми пластическими формами.*

*Одним из ведущих балетмейстеров современности, который успешно работает в тренде переосмысления известных образцов балетного театра, является Алексей Осипович Ратманский.*

*Статья нацелена осветить только один аспект многогранного творчества Алексея Ратманского, а именно переосмысление ним балетов-первоисточников, созданных в XX в.*

**Ключевые слова:** балетный театр, классический танец, балетмейстер.

*One of the leading modern ballet-masters, Oleksii Ratmanskyy, works in the trend of the re-thinking of famous ballet samples. There are more than 40 original ballet performances and many dance acts under his belt. Today he is the absolute leader of native ballet and one of the most talented personalities of world ballet art. The creative work of O. Ratmanskyy is the outstanding example of modern ballet-master formation under the conditions of present-day ballet development.*

**Key words:** ballet theatre, classical dance, ballet-master.

Однією з актуальних проблем сьогоденного хореографічного процесу є стан класичного танцю, його трансформація в сучасній балетній виставі. У процесі переосмислення лежать основні засадничі принципи балетної режисури, що склалася ще на межі XIX–XX ст. Хореографам, які працюють в балетному театрі сьогодні, наразі доводиться балансувати між класичною традицією та сучасними течіями в хореографії, між

сталими виконавськими прийомами і новими пластичними формами.

Дискусія з приводу збереження класичної балетної спадщини не згасає вже протягом кількох десятиків років. Відомий російський артист балету і хореограф Нікіта Долгушин на сторінках журналу «Радянський балет» у 1983 році виклав свою точку зору з цього приводу: «Здавалося б, ще не-далекий час уланівських героїнь, ермолаєвських

характерів здатний затвердити себе в повторенні. Але бажання продовжити життя тих танців і спектаклів не призводить до надихаючих результатів <...> Декларація реконструкції першоджерела послаблюється своїм головним компонентом – стилем. Збереження спектаклів класичної спадщини – справа професійної честі сучасних хореографів, акторів, театрів. На мій погляд, відновлення спектаклю – це не суперечка з автором, а шлях йому назустріч, відтворення тексту, стилю, культури його часу»<sup>1</sup>.

Сьогодні, у ХХІ ст., можна констатувати, що такі поняття, як «реконструкція» та «перевосмислення» балету, не є тотожними. І це яскраво засвідчує діяльність балетмейстера Олексія Ратманського. Творча діяльність балетмейстера – яскравий приклад використання класичного танцю (із його «пальцевою» технікою, сталими па жіночого і чоловічого танцю) як основи хореографічної партитури нової вистави. Використовуючи у постановках віртуозні технічні можливості своїх виконавців, Олексій Ратманський виводить на новий рівень класичний танець, вправно комбінуючи його з елементами сучасної хореографії, вільної пластики, пантоміми. Таким чином одночасно доводить універсальність академічної балетної школи і класичного танцівника.

У доробку Олексія Ратманського понад сорок оригінальних балетних вистав і безліч танцювальних мініатюр. Сьогодні він, безперечно, є лідером вітчизняного і одним з найталановитіших діячів світового балетного мистецтва. Творчу діяльність О. Ратманського можна вважати яскравим прикладом становлення балетмейстера в умовах сучасного розвитку балетного мистецтва.

Олексій Ратманський – балетмейстер, який не дотримується якоїсь однієї магістральної лінії в своїй творчості. Він фантазер, який пропонує нові хореографічні сюжети на музику сучасних композиторів, творить мініатюри, звертаючись до композиторів-класиків, створює балетні вистави, котрі складно розглядати у рамках певного жанру, однак з таким самим успіхом йому вдається втілювати в життя оригінальні версії балетів класичної та радянської спадщини.

У роботах балетмейстера можна виокремити декілька підходів до трансформації класичного танцю в контексті балетної вистави ХХІ ст. Наприклад, техніка класичного танцю у поєднанні із фольклорними або історичними мотивами стала виражальним засобом для таких вистав балетмейстера, як «Принади маньєризму», «Леа», «Російські сезони», «Сни про Японію»

та інші; у поєднанні з техніками сучасної хореографії, вільної пластики постає класичний танець якісно нового рівня в роботах «Середній дует», «Візок тата Жюньє», «Старі, що вивалюються», «Concerto DSCH», «Опера» та ін. Але в цій статті розглядатиметься інший напрям роботи балетмейстера – його самостійне переосмислення знамих зразків балетного театру, створених у ХХ ст. іншими хореографами.

Бути балетмейстером у балетному театрі може лише та людина, яка пройшла специфічний довгий до цього шлях. І Олексій Ратманський не є винятком. Його становлення як балетмейстера відбувалось у декілька етапів, про які слід згадати, аби уявити повну картину шляху митця.

Олексій Ратманський вступив до Московського академічного хореографічного училища у 1978 році. Вже з перших років навчання він проявив себе як організований, старанний, наполегливий і безперечно талановитий, перспективний учень. У МАХУ Олексій Ратманський потрапив до класу заслуженого діяча мистецтв Російської Федерації, заслуженого артиста СРСР, видатного танцівника, педагога Петра Антоновича Пестова, який виховав цілу плеяду таких самих, як і він, перфекціоністів, що таки підкорили кращі балетні сцени своєю віртуозною технікою виконання.

Серед перших зіркових випускників Петра Пестова були прем'єри Державного академічного Большого театру Олександр Богатирьов та В'ячеслав Гордєєв. Потім – такі помітні танцівники, як Борис Єфімов, Валерій Анісімов, Олександр Ветров, у 1992-му – зірка світового масштабу, Ніколай Цискаридзе. А на курсі випуску 1986 року, разом із Олексієм Ратманським, у світ великого балету Пестов випускав М. Ботинга, Ю. Бурлаку, Г. Яніна, О. Галкіна, В. Михайлова, Д. Михайлова, Д. Попандопуло і одного з найяскравіших і запитуваних танцівників світу Володимира Малахова.

Удосконалюючи виконавську майстерність під наглядом Петра Пестова, Олексій Ратманський перетворився на танцівника, якому легко підкорювався класичний балетний репертуар. Однією з показових особливостей школи Пестова був педагогічний підхід до опрацювання кожного руху, жесту, а також – робота над виразністю, висотою та «зависанням» стрибка. Саме стрибок у чоловічому танці є одним з найголовніших проявів технічної майстерності. І коли Олексій Ратманський розпочав свою кар'єру танцівника у Києві, його колеги по сцені, педагоги і глядачі відзначали висоту, силу і красу виконання великих стрибків.



Окрім технічної вправності, П. Пестов вимагав від своїх учнів музикальності виконання. Саме цей акцент педагога на розвитку в учнів сприйняття музичного матеріалу відіграє у долі майбутнього балетмейстера О. Ратманського визначну роль. Адже всі артисти, які брали участь у його постановках, поміж балетмейстерських якостей Олексія Ратманського відзначають надзвичайну музикальність його хореографічного тексту.

У 1986 р., після закінчення хореографічного училища, Олексій Ратманський вступив до балетної трупи Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка в Києві. Як соліст Олексій Ратманський виконав майже всі головні партії в балетах класичної спадщини. У його активі – «Лебедине озеро», «Дон Кіхот», «Жизель», «Сильфіда», «Спляча красуня» та інші. А в 1990 році, в період активної гастрольної діяльності київського Оперного театру, Олексій Ратманський бере участь у великому турне Францією: він танцює «Тарантелу» Дж. Баланчіна та фрагмент з балету «Bhakti» М. Бежара.

З 1992-го по 1995 рік Олексій Ратманський – соліст Королівського Вінніпезького балету в Канаді. Тут він виступає в балетах Дж. Баланчіна, Ф. Аштона, Е. Тюдора, Дж. Ноймайера, Руді ван Данцига, Т. Тарп та інших, а також виявляє себе як балетмейстер. Зокрема, у 1993 р. Ратманський створює «PasdeGraham» на музику Д. Шостаковича, а в 1994-му – першу версію балету Р. Штрауса «Збиті вершки», котрий вже за кілька місяців стане тріумфатором Міжнародного конкурсу артистів балету і хореографів імені Сержа Лифаря в Києві. У 1995 р. Канада також побачила його ліричну постановку на музику італійського композитора Ніно Рота – «98 кроків».

Як уже говорилося, перша постановка «Збитих вершків», котру, безперечно, можна назвати однією з найяскравіших хореографічних мініатюр у творчості балетмейстера, відбулась у Канаді 1994 року. Втілено її було трупною Королівського Вінніпезького балету. Ратманський створив чарівну й дотепну міні-виставу на музику Ріхарда Штрауса, яка продемонструвала ознаки його оригінального стилю. Тоді ж, у 1994 р., в Україні відбулась визначна подія – перший Міжнародний конкурс артистів балету і хореографів імені Сержа Лифаря, особливістю якого стала наявність номінації «Хореографи». У світовій конкурсній практиці це відбулося вперше. На конкурсі Олексій Ратманський у номінації «Хореографи» представив мініатюри: «98 кроків» на музику Ніно Рота та «Збиті вершки» Ріхарда

Штрауса. Першу премію було вирішено не присуджувати нікому, а другу поділили між Олексієм Ратманським і Сергієм Бобровим. Звідтоді про Ратманського заговорили як про балетмейстера із великим творчим потенціалом.

Після успіху на конкурсі О. Ратманський, здобувши право здійснити постановку балетного спектаклю в Національній опері України, розпочинає роботу над власною версією балету «Поцілунок Феї» на музику Ігоря Стравінського. Цією роботою балетмейстер відкрив для себе можливість працювати з балетними зразками минулого, створивши власний спектакль за мотивами першоджерела.

Балет «Поцілунок Феї» був написаний Ігорем Стравінським у 1928 році. Композитор використав мелодії вокальних та фортепіанних творів Петра Чайковського («Колискова в бурю», «Натавальс», «Мужик на гармоніці грає», «Гумореска» та ін.) і ввів їх у контекст власного стилю<sup>2</sup>. А хореограф Ратманський у балеті «Поцілунок Феї» хотів знайти «щось, що відсилає до Петіпа <...> не забути про Дягілева <...> щось сюжетне, але добре б і зовсім абстрактне»<sup>3</sup>.

Більш влучної характеристики виставі шукати годі. Стравінський малює у своєму творі мотиви Чайковського, а Ратманський озирається на Петіпа. Вплив творчості Дж. Баланчіна також можна простежити в хореографічному рішенні вистави.

Сюжетною основою балету стала казка Ганса Крістіана Андерсена «Діва Льодів». Далеко в горах Швейцарії, на самому дні застиглих річок і струмків, живе у своєму королівстві жорстока Діва Льодів. Вона вбиває людей лавинами снігу і забирає до себе у вічний холод. Головний герой Руді – щасливець, красень, він нічого не боїться, він молодий і закоханий, сильний. Але його доля – в руках Феї. Хоч куди і скільки б він ішов, фінал не зміниться. Свій поцілунок Діва Льодів дарує Руді тричі – спочатку в дитинстві, потім спокушає його в образі сільської дівчини, а заманивши у річку, цілує парубка в стопу. Нещасна наречена Руді, дочка мельника, Бабетта навіки залишається одна з думками про несправдане кохання. Таким є сюжет казки в оригіналі<sup>4</sup>.

До О. Ратманського оригінальні редакції балету «Поцілунок Феї» були здійснені Ф. Аштоном, Дж. Баланчіним, К. Макмілланом, Дж. Ноймайером, Е. Суве. У 1990 році на кіностудії «Союзтелефільм» танцювальною трупною Театр класичного балету Н. Касаткіної та В. Васильова було створено фільм-балет «Поцілунок Феї».



Але сюжет сумної казки балетмейстери, які втілювали її, щоразу трактували по-різному. Через це на перший план виходили різні персонажі, акцентувалися різні сюжетні лінії.

Балет «Поцілунок Феї», прем'єра якого відбулась у 1994 р. на сцені Київської національної опери ім. Т. Г. Шевченка, став для О. Ратманського першою пробою в формі «великого» балету. Філософію казкової історії Андерсена Ратманський інтерпретує на власний розсуд: «поцілунок феї» – це поцілунок долі, тягар творчості, який людина отримує від народження і з яким має піти. Митець не належить собі, близьким, він цілком у полоні свого таланту, свого священного дару. Цей дар – і є та сама Фея, яка втілює силу, владу, красу і водночас жорстокість, бо відбирає в митця право вибору. Саме Фея у балетмейстера виходить на перший план. Якщо Андерсен розповідає казку крізь призму життя Руді (в балеті – Юнака), то О. Ратманський бачить історію очима Феї.

У Національній опері України в образі Феї на прем'єрі балету постала народна артистка України, прима-балерина Ганна Кушнерева, образ Юнака на сцені втілює народний артист України, Сергій Бондур, а його Коханої – заслужена артистка України Ірина Задаєнна.

Пластично образ Феї та її пошту вирішено засобами класичного танцю, але наприкінці майже кожної танцювальної фрази замість логічної крапки – каліграфічна закарлюка. Наприклад, доволі типова для балетної класики комбінація академічних рухів завершується брутальними кроками з п'ятки спиною до глядача. Або п'ятеро хлопців з пошту Феї, одягнені у білі трико, виконують танцювальний фрагмент, який досвідченому глядачеві нагадує «четвірку маленьких лебедів» з «Лебединого озера» М. Петіпа. Лексично цитати, звичайно, немає, але перехресна «лебедина» позиція рук та білий одяг спричиняють подібну асоціацію. Класичне *rasemboité* вперед змінює побутовий «біг на місці» із затиснутими в кулаки пальцями. в іншому фрагменті танцівниці в балетних пачках виконують стрімкий оберт, а потім різко опускаються на коліна, спираючись обома руками на підлогу. Асиметрія руху на сцені, пунктирна зміна характеру рухів в одній комбінації – все це відповідає імпульсивній мелодії музики І. Стравінського і створює колючий, тривожний образ завірюхи, яка віднімає маля в матері.

Якщо у балеті «Поцілунок Феї» Касаткіної–Васильова партію Руді в дитинстві виконує маленький хлопчик – учень хореографічного учили-

ща, то у Олексія Ратманського це лялька. Ляльку по черзі перекидають з рук у руки, передають по колу. Аж раптом почт вишикувався в рядок. Втримуючи погляд на кулісі, танцівники по черзі починають падати дотолу – простираючись перед своєю володаркою. З'являється Фея. Її поява досить незвичайна – *rascougu* спиною вперед. І дитина-лялька одразу потрапляє до її рук.

Перед глядачем одразу постає володарка людського життя, яка гратиметься із ним, як її заманеться. Фея тримає ляльку-дитину над головою і, виконуючи бокові *grandbattements*, просувається в глиб сцени, потім притискає її до себе і озирється, ніби питає: «Я сподіваюсь, ніхто тут більше не зазіхає на мій скарб?!». Фея виходить в позу *arabesque*, тримаючи перед собою дитину, її нога піднімається вище і вище, ніби стрілка годинника – так Ратманський втілює образ часу. «Там є момент, коли я беру ляльку за руку і з нею іду так грубо, брутально від авансцени на задник. А там – по заднику йдуть люди: лижники вдають, що вони на лижах, інші розмовляють. Тобто життя минає. Людський натовп. Що наше життя? Гра...» – згадувала балерина Ганна Кушнерева<sup>5</sup>.

Опустившись на коліна у світлі прожектора, Фея дарує свій поцілунок дитині. в цьому епізоді Ганна Кушнерева настільки переконливо передала драматургію образу своєї героїні, що час на декілька секунд завмирає. Абсолютно неземна істота, далека від усього світу, красива, сильна, холодна, на мить вона ніби сповнюється співчуттям до тієї людини, життя якої передрікає... І ось – настрій змінюється на 180°: Фея щосили відштовхує свою ляльку... Фея ніколи не забувала, хто вона є! в її руках долі – і це всього лише одна з багатьох.

Балетмейстери Касаткіної і Васильова основну увагу присвятили темі кохання, його неможливості в цій історії. Вони створили образ Феї – жінки, яка розлучає двох закоханих, тому щось земне притаманне цій героїні. У Ратманського Фея – це уособлення покликання, яке панує над людьми, вона і є той Фатум. Її дарунок безцінний, але вона не запитує, чи хочуть або чи можуть його прийняти. Таку глибоку ідею Ратманського на сцені змогла передати глядачеві Ганна Кушнерева. Фактор особистості, драматична й виконавська майстерність балерини – все це в комплексі дало можливість створити складний, багатоглибинний образ Феї.

Наступним танцювальним фрагментом балету Ратманського притаманний, такий звичний для естетики балетмейстера, гумор. Порівнюючи із тією самою постановкою Касаткіної–Васильова, де Юнак та його Наречена виконують романтичне

адажію, в балеті Ратманського закохані просто круляють в обіймах. А варіацію головного героя балетмейстер створив переважно зі стрибків на одному місці. Картини, де ілюструється історія, коли Юнак вже подорослішав і знайшов своє кохання, контрастують із сценами завірюхи і світу Феї.

Життя пересічних людей пластично виражене за допомогою переважно класичного танцю, хоча елементи танцю модерн і вільна пластика теж мають місце, але значно меншою мірою. Тому образ Юнака дещо відсторонений від усього сільського натовпу, що розважається біля млина. Переодягнена циганкою, Фея бачить цю розбіжність – парубок один, хоч і з усіма. І вона, ніби глузуючи, дещо презирливо, накидає Нареченій на голову фату. Фея може дозволити собі і такий жарг: «Він все одно мій!» Завдяки цьому можна простежити ось яку думку – один дотик до високого робить неможливим існування у більш примітивному середовищі.

Коли чарівниця веде Юнака у світ «поза часом і простором», в тумані у світлі прожекторів – сонячних променів з'являються танцівники-крижинки, з яких герой починає будувати фігури. Це витвори справжнього мистецтва, якому він служитиме вічно. Танцівники асиметрично розташовані на сцені групами. Вони, повільно пересуваючись, об'єднуються в різні композиції – Юнак змінює пози, лінії, створює малюнки. Високі підтримки танцівниць, так звані свічки, асоціативно нагадують бурульки. А загальна пластична композиція навіює думки про «Шопеніану» М. Фокіна і кордебалет «Лебединого озера» М. Петіпа–Л. Іванова. Здавалося б, на такій лірично-загадковій ноті завіса повинна плавно опускатися. Але ж ні, по авансцені з куліси виходять три жінки життя головного героя: Фея, Наречена і Мати. Всі вони синхронно повертаються до глядача спиною, лягають, підперши голову рукою, і спостерігають за творчим процесом Юнака-Митця.

Балет «Поцілунок Феї» Олексія Ратманського протримався на сцені Національної опери України лише один сезон і більше поновлювався. Але його друга редакція 1998 року для Маріїнського театру в Санкт-Петербурзі отримала захоплені відгуки критиків і визнання публіки.

Наступним періодом творчої діяльності О. Ратманського стає робота у Данському королівському балеті. Тут він зміг повною мірою проявити себе як танцівник академічної класичної традиції в балетних зразках світового масштабу. В активі Олексія Ратманського партії в таких балетах, як «Неаполь», «Сильфіда», «Ярмарок у Брюгге», «Ля

Вентана», «Дон Кіхот», «Симфонія до-мажор» та ін. Його виконавська техніка не залишилась непоміченою в країні, яка була одним з центрів формування школи класичного танцю. Свідченням визнання таланту танцівника Ратманського стало присвоєння йому 2002 року звання Кавалера ордену Данеброд – другого за значимістю лицарського ордену Данії.

Другим важливим аспектом роботи Олексія Ратманського в Данії була участь у постановках сучасних балетмейстерів зі світовим ім'ям і власним хореографічним почерком. Серед таких робіт відзначимо «Рубіни» («Коштовності») Дж. Баланчина, «Паризькі веселощі» М. Бежара, «Трава» М. Ека, «Концерт» Дж. Робінса, «Сюїта в білому» С. Лифаря, «Jarditancat» Н. Дуато. Свобода поглядів і хореографічних пошуків цих оригінальних хореографів не могла не вплинути на розвиток творчої особистості Ратманського-балетмейстера. Участь у таких різнопланових постановках розширила не лише його так званий арсенал рухів, а насамперед – хореографічний кругозір, діапазон мислення та підштовхнула до самостійної активної балетмейстерської діяльності.

Період «творчої зрілості» балетмейстера О. Ратманського розпочинається з 2004 року, коли він отримує посаду художнього керівника балетної трупи Большого театру в Москві. За чотири роки хореограф створив чимало оригінальних постановок. Але домінантною рисою цього творчого періоду митця стала робота над власними версіями класичної та радянської балетної спадщини.

Успіх і прийняття постановок Ратманського в Росії обумовлені тим, що, по-перше, він є вихованцем московської балетної школи, технікою якої оволодів досконало. Своєю виконавською діяльністю Ратманський довів, що повністю опанував класичну балетну спадщину, а отже – відчуває і розуміє матеріал «зсередини». По-друге, всією своєю подальшою, вже балетмейстерською, діяльністю він не йшов у супереч традиції класичного танцю, а використовував його як основу балетної вистави, поєднуював із техніками сучасного танцю, пантомімою, акторськими прийомами, вільною пластикою. Отже саме в особистості Ратманського виявилися риси балетмейстера, який зміг би з належною повагою, розумінням матеріалу і смаком дати нове життя балетам радянської спадщини.

Найповнішою мірою талант балетмейстера Ратманського виявився у постановках «Болт» та «Світлий струмок» Д. Шостаковича. Річ у тім,

що свого часу (на початку 30-х років ХХ ст.) балети Дмитра Шостаковича мали не надто щасливу долю у Большому театрі. «Сумбур замість музики» – таку назву мала стаття в газеті «Правда» від 28 січня 1936 р., в якій оперу Д. Шостаковича «Леді Макбет Мценського повіту» було звинувачено у «формалізмі» та «антинародності». Цікаво, що вже за кілька тижнів, а саме 6 лютого того ж 1936 р. з'явилася не менш вагома стаття із гучною критикою балетів композитора «Світлий струмок» і «Болт». Під «політико-ідейний обстріл» потрапив передусім композитор Д. Шостакович із своєю «буржуазною» музикою «навиворіт», а потім уже претензії пред'являлися до «неправдоподібного» сюжету і наостанок – до балетмейстерського рішення.

Разом з тим новаторський підхід хореографа Федора Лопухова, який є автором перших версій цих балетів, безперечно заслуговував на увагу. Його роботу не зрозуміли, не сприйняли належним чином, і про «антинародні», «фальшиві» вистави на тривалий час забули. Біда Лопухова полягала у тому, що його хореографія постала «не в той час». Притаманна їй свобода була неспроможна принаймні зрушити канон, традицію, яка панувала у Большому театрі. І в цьому контексті творчу долю Олексія Ратманського на теренах Московського балетного театру спіткала удача, бо на початку ХХІ століття хореографічний експеримент був необхідний, як ковток свіжого повітря. Ратманський, хоча і задумав «реконструкцію» балетів, у буквальному розумінні зробити це не міг, оскільки від оригінальної хореографії Лопухова до нашого часу нічого не збереглося. В результаті було створено два оригінальних балетних спектаклі, в яких із дуже теплим, щирим ставленням «радянський сюжет» втілено засобами класичної хореографії ХХІ століття.

Свою постановку балету «Болт» Олексій Ратманський здійснив на сцені Большого театру в 2005 р., тоді як перша версія Ф. Лопухова здійснена у 1931 р. Сюжет лібрето Віктора Смирнова розгортається приблизно так: на заводі працюють свідомі громадяни, серед яких головні герої історії – Денис, його кохана дівчина комсорг Настя, передовий робочий Ян. Не відчуваючи себе «гвинтиком налагодженої системи», Денис бунтує, і його звільняють. Ображений він вирішує підкласти в механізований прилад щойно презентований на заводі болт. Але нічого доброго цей задум не приносить, його викрили, «порядний і позитивний» Ян заручився прихильністю Насті, а співучасник Дениса – парубок

Івашка отримав прощення і шанс «стати на правильний шлях».

«Став на правильний шлях» і балетмейстер Ратманський, коли позбавив свій хореографічний твір нарочито ідеологічного забарвлення і співвідношення категорій «добре» – «погано». Проявляється ця особливість так: є образ «системи» – в балеті це масові танці кордебалету, і є особистість – Денис, що протиставляє себе цій системі. Наприклад, коли всі виконують гімнастичні вправи, він просто зупиняється, і ми розуміємо, що цій людині нецікаво, їй набридла буденність. Герой прагне самовираження, самоствердження. Яким чином він це робить – інша річ. І постановник не дає власної оцінки вчинкові Дениса. Чим радянський завод відрізняється від сьогоденного офісу? Ті самі однакові люди, що працюють з ранку до вечора, виконуючи рутинну роботу. І кожен вільнодумець хоч раз у житті прагне «підкласти болт у налагоджену систему». Тому з позиції глядача вистава Ратманського проста для сприйняття і абсолютно зрозуміла.

Масові танцювальні сцени енергійно і завзято втілюються кордебалетом, що уособлює молодь, яка активно будує світле майбутнє. На початку першої картини це – зарядка: на сцені рівними шеренгами одне за одним вишикувались хлопці і дівчата в однакових білих майках і шортах. Вони виконують однакові рухи на зразок «руки вгору – на пояс – присісти – крок на місці – шикуйсь!». Але згодом Ратманський «вмикає» свій улюблений поліфонічний прийом, рух трансформується в зовсім не тривіальні малюнки. З натовпу виокремлюються групи танцівників, які одночасно виконують різні танцювальні зв'язки, але вся ця круговерть все ще зарядка. Ось знову рівні шеренги – всі танцівники по черзі стають у позу класичного arabesque, що завдяки уніформі «майки-шорти» нагадує вправу «ластівка» з уроків фізкультури; аж раптом знову: «біг на місці – шикуйсь!».

Інші масові епізоди, як, наприклад, збори робітників на заводі або танець прибиральниць чи машиністок, теж яскраві. У лексичному плані в них вже чітко можна простежити елементи класичного танцю з легким вкрапленням побутових жестів, що імітують приналежність групи танцюристів до певного класу чи професії. Але всі виконавці однаково одягнені, навіть перуки ідентичні. Композиціям масових сцен притаманна ритмічність руху, чіткі малюнки. І оскільки таких сцен у балеті багато, справляється враження: все, що відбувається із головними героями, – історії «на тлі» значних масових подій.

Поза тим головні герої – Денис, Настя, Ян – персонажі, які «розмовляють» із глядачем мовою класичного танцю. Емоційний дует Дениса і Насті на початку – це прояв з'ясування їх стосунків. Arabesqueplié від партнера, rigouette, дивлячись униз, кроки з п'ятки від нього – Настя не може бути поряд із недбалим Денисом. Але щойно вона, відвертаючись, опускає очі додолу – він падає на підлогу, намагаючись потрапити у поле її зору. Періодично він стискає її руки, не хоче відпускати, але весь рух героїні націлений на те, аби уникнути неприємної для неї розмови.

Оригінально взаємодіють герої тріо наприкінці третьої картини. Комсорг Настя і перший хлопець на заводі Ян, які у захваті від того, що вони опинилися разом, «перевиховують» Івашку, «роблять з нього людину». Мрійливий характер музики надихнув хореографа на включення в пластичну партитуру великих portdebras, об'ємних, тривалих arabesque та attitude. Коли Настя і Ян танцюють удвох, Івашка радіє сам – стрибає і бавиться навколо пари, дисонуючи в своєму русі із музикою. Але ось Ян бере його на руки, мов дитину, до них приєднується Настя, і здається, що вони – сім'я. Наприкінці всі втрьох засинають просто на сцені. Тепер, коли вони знайшли одне одного, все буде добре.

Окремої уваги варта сцена «В пивній». Тут у червоному світлі перед глядачем постає «дно суспільства» – розпусниці в хутряних боа і панчохах-сіточках, безробітні пияки, дві дами у чорному та інші «неформали» того часу. Сюди, горюючи, приходять звільнений Денис. Апофеозом і перлиною цієї сцени стало танго. Окрім того, що музична тема, створена Д. Шостаковичем, є однією з найяскравіших у балеті, і танець, поставлений О. Ратманським, запам'ятовується як один з найвагоміших епізодів вистави. Елементи чарльстону, свінгу, твісту, джазу, розкуті рухи плечима, ногами – водночас так злагоджено музикальні!

Кожна пара завсідників цього «закладу відпочинку» спочатку презентує свою історію, потім – декілька дуетів, соло Івашки, і загальний фінал – злагоджена сода всіх учасників. У жіночій пластиці спостерігається хитання стегнами, характерні для вар'ете рухи рук, закидання голови назад і т.п. При цьому танцівниці роблять rigouette на пальцях, виконують підтримки класичного дуетного танцю зі своїми партнерами. Стилiстично рішення О. Ратманського можна порівняти з роботою американського хореографа і виконавця Пола Тейлора, а саме з його варіан-

том танго на музику Астора П'яццолли. в обох балетмейстерів вийшло колоритне танго, виконане «ногами класичного танцівника». Але Тейлор ішов від музики П'яццолли, а Ратманський – від Шостаковича, що в результаті беззаперечно вивело балетмейстерів на оригінальні шляхи пластичного рішення.

Схильність Олексія Ратманського до жартів обумовила те, що переважна більшість його робіт не обходиться без елементів красиво обрамленого хореографічного гротеску. У балеті «Болт» остання, четверта, картина – такий собі фарс на тему «Сон Івашки». У лібретиста В. Смирнова зазначено, що Івашці наснився сон, в якому він вступив до лав Червоної Армії, а саме – на флот. У балеті Ратманського дія відбувається і над водою, і під водою: ось три танцівниці в шапочках для плавання і в купальниках із надписами «Л», «С», «Д» кружляють у хороводі з Івашкою. Поряд пропливають підводні човни. Плавчині то виконують великі стрибки класичного танцю, то імітують руками плавання брасом і батерфляем.

Завершує спектакль сцена масового танцю червоноармійців. Зовні танцівники нагадують червоного кольору іграшкових пластмасових солдатиків з дитинства: капелюхи, одяг, взуття, аксесуари – все візуально монолітне. У лексичці танцівників, які імітують епізоди бойових дій, для підсилення ефекту напруги балетмейстер використовує багато різких grandbattement, releve, коротких стрибків. Руки жорсткі, часто по черзі згинаються в ліктях, як під час маршу. Композиція збудована за принципом мозаїки – кожному роду військ відповідає свій танцювальний фрагмент із характерними рухами.

Період роботи Олексія Ратманського в Росії дав йому змогу проявити себе на сцені Большого театру. Хореограф своїми оригінальними версіями балетів ХХ ст. зумів, з одного боку, віддати шану старій традиції, не вдаючись до екстремальних експериментів у своїх постановках, а з іншого – повною мірою проявив себе, як балетний режисер і хореограф нового покоління, що виводить класичний танець на інший рівень і тим самим прокладає місток між балетом-першоджерелом та глядачем ХХІ ст.

На прикладі детального аналізу двох постановок – «Поцілунок Феї», створеного на сцені Національної опери України, та «Болт» – на сцені Большого театру, можна простежити еволюцію підходу Олексія Ратманського до створення спектаклю за мотивами вже наявного першоджерела. У «Поцілунку Феї», що став першим «великим»



балетом у творчому здобутку митця, відстежується вплив хореографії таких майстрів, як М. Петіпа, Дж. Баланчин. Ця робота за всієї своєї оригінальності й свіжості все ж є лише початком формування власного стилю балетмейстера. А спектаклі більш пізнього періоду, до яких відносимо і вищезгаданий «Болт», засвідчують уже його зрілий сформований підхід до створення вистави. В них відчувається рука майстра – О. Ратманського, характерними рисами постановок якого є тонке відчуття стилю, епохи, власне бачення трансформації класичного танцю в балеті ХХІ ст. і віртуозне оперування ним у контексті ідей, запитів і завдань сьогодення.

---

<sup>1</sup> Долгушин Н. Дело профессиональной чести / Никита Долгушин // Советский балет. – 1983. – № 6 (13). – С. 6–7.

<sup>2</sup> Смирнов. В. В. История зарубежной музыки : Учебник для музыкальных вузов. – Вып. 6 : Начало XX века – середина XX века / С. Н. Богоявленский, Н. И. Дегтярева, Р. Х. Лаул [и др.] ; под ред. В. В. Смирнова. – СПб. : Композитор, 2001. – 632 с.

<sup>3</sup> Вязовкина В. Поцелуй танца / Варвара Вязовкина // Известия. – 1999 // Режим доступу: [ <http://www.musiccritics.ru/?id=3&readfull=3338>].

<sup>4</sup> Андерсен Ганс Христиан. Полное собрание сказок и историй в одном томе / Г. Х. Андерсен. – М. : Альфа-книга, 2008. – 1054 с.

<sup>5</sup> Інтерв'ю з Ганною Кушнеревою від 23.11.12. (Архів автора.)

## ТЕАТР І АЛХІМІЯ: ВИПАДОК ТЕАТРАЛЬНИХ «АПЕЛЯЦІЙ» МІРЧИ ЕЛІАДЕ

*У статті розглянуто звернення Мірчі Еліаде до театрального досвіду в своїх наукових дослідженнях, присвячених аналізу функціонування феномену алхімії в історії людства. Встановлено, що театральні апеляції дали йому змогу повніше продемонструвати логіку переходу від алхімії до хімії та зафіксувати особливості зменшення частки сакрального в модерному суспільстві; також у цьому контексті ним було вивчено видовищну складову ритуальних дій. Унаочнює розглянуті у працях Мірчі Еліаде етапи становлення та розвитку і театру, і алхімії приклад комедії «Алхімік» Бена Джонсона, яку він цитує.*

**Ключові слова:** Мірча Еліаде, театр, алхімія, ритуал, сакральне, модерне суспільство, Бен Джонсон.

*В статье рассмотрено обращение Мирчи Элиаде к театральному опыту в своих научных работах, посвященных анализу функционирования феномена алхимии в истории человечества. Установлено, что театральные апелляции позволили ему полнее продемонстрировать логику перехода от алхимии к химии и зафиксировать особенности уменьшения сакрального в современном обществе; также в этом контексте он рассматривал зрелищную составляющую ритуальных действий. Этапы становления и развития и театра, и алхимии, представленные в работах Мирчи Элиаде, иллюстрирует пример комедии «Алхимик» Бена Джонсона, которую он цитирует.*

**Ключевые слова:** Мирча Элиаде, театр, алхимия, ритуал, сакральное, современное общество, Бен Джонсон.

*In this article the use of theater experience in Mircea Eliade's works devoted to the analysis of the functioning of the phenomenon of alchemy is examined. It is shown that theatrical examples have allowed him to illuminate the complex logic of the transition from alchemy to chemistry and the reduction of sacred in modern society; in this context he also examined the spectacle as a component of the ritual. The stages of the development of theater and alchemy are illustrated with an example of the comedy «The Alchemist» by Ben Jonson.*

**Key words:** Mircea Eliade, theater, alchemy, ritual, sacred, Modern Society, Ben Jonson.

Театральне мистецтво здатне впливати на широку гаму процесів, що відбуваються в соціокультурному просторі. Воно робить це у різноманітний, часом цілком неканонічний і неочікуваний спосіб. Множинна розмаїтість прямих і опосередкованих впливів театру на життя – наслідок незліченної кількості тих «точок дотику», що зв'язують його зі світом і людьми. Деякі провідні теми, за якими відбуваються взаємовпливи, можна окреслити загальними парами «Театр і філософія», «Театр і релігія», «Театр і наука», «Театр і культура»; список можна продовжувати. Зазначені питання загалом неодноразово ставали предметом науко-

вих досліджень, орієнтованих передусім на аналіз впливів згадуваних явищ на театр, але також і відповідних впливів на них театру. Що, втім, аж ніяк не свідчить про повну вивченість багатогранної проблеми. в кожному конкретному випадку можемо розкривати нові, ще не проявлені її аспекти. Одним із таких постає епізодичне використання театральних «апеляцій» у наукових працях Мірчі Еліаде. Його окремі сторони буде розглянуто в нашій статті.

У своєму розлогіму есе (власне, невеликій монографії) «Ковалі та алхіміки»<sup>1</sup> (1956) Мірча Еліаде, предметно досліджуючи феномен алхімії

та розглядаючи становлення і розвиток металургії, ковальства й алхімії в історії людства (переважно «сивій»), дійшов висновків, що виявилися неочікувано актуальними для модерної, а тепер вже й постмодерної епох, котрі, здавалося б, лишили алхімію далеко позаду, сприймаючи її скоріше як своєрідний курйоз, аніж серйозне явище. Блискучий румунський мислитель, письменник, культуролог й історик релігій, невимушено демонструючи енциклопедичні знання, допасовуючи (часто мало поширені) факти історії Китаю, Індії, Вавилону, Єгипту, Західної Європи і майстерно жонглюючи міфами на підкріплення своїх позицій, у підсумкових тезах встановив зв'язок не лише між алхімією та природничими науками, а й загальним світоглядним настроєм індустріальної епохи, що розпочалася в XIX столітті. На його думку, вплив алхімії в часі не обмежується набутими нею емпіричними знаннями, що прислужилися до розвитку хімії та були використані нею<sup>2</sup>.

Головна особливість алхімії полягає в специфічній картині світу, яку вона формує: картині світу, обумовленій ідеєю прогресу, тобто перемоги людини над природою і часом (природним циклом зародження, становлення і розвитку, якому підкорюється усе на світі та який людина прагне підкорити собі). Тому «не слід вважати, що триумф експериментальної науки звів нанівець мрії та ідеали алхіміків», зазначає Мірча Еліаде, адже «ідеологія нової епохи, сконцентрована навколо міфу про безкінечний прогрес, обіцяний експериментальною наукою та індустріалізацією», що домінувала у XIX столітті, по суті «знову використовує і засвоює, попри радикальну секуляризацію, тисячорічну мрію алхіміка»<sup>3</sup>. Тут ідеться про «догму» «індустріальних суспільств», за якою «місія людини полягає в тому, щоб змінювати і трансформувати Природу, що вона може діяти краще і швидше від Природи, що її покликано стати господарем Природи»<sup>4</sup>.

Знайти приклади таких трансформацій – трансмутацій, якщо використати термінологію, наближену до алхімічної, – неважко: посилена експлуатація природних копалин, поява синтетичних матеріалів і продуктів, виготовлених в лабораторних і промислових умовах, зрештою, напружені експерименти з «синтетичним виробництвом життя», що передовсім повертають до життя алхімічну мрію про гомункулуса. Тим самим втілюється «алхімічне» прагнення людини прискорити природні ритми, адже наукові досягнення дають змогу виконувати в короткі строки і у значних обсягах те, на що природі потрібні тисячоліття. На

думку Мірчі Еліаде, такі фізико-хімічні та індустріальні досягнення призводять до того, що людство «заміщує собою Час у його стосунках з Природою»<sup>5</sup>. Людина прагне скинути владу Часу над собою (і над природою), а зрештою – фактично скасувати Час, посівши його місце.

На рівні культурної історії Мірча Еліаде вбачає зазначені впливи алхіміків у «літературних поглядах Бальзака, Віктора Гюго, натуралістів, у системі Політичної Економії, капіталістичної, ліберальної та марксистської, в секуляризованій теології матеріалізму, позитивізму, безмежного прогресу»<sup>6</sup>, зрештою, «всюди, де проникає ідея есхатологічного смислу праці, технології, наукової експлуатації природи»<sup>7</sup>. Говорячи про XX століття, можемо відзначити також потужну присутність таких мотивів в ідеології тоталітарних держав, що здійснюють підкорення природи і часу із незмінним агресивним ентузіазмом: надзвичайно майстерно їх настрої ілюструє зокрема тахікардія виробничого роману-репортажу «Час, уперед!» Валентина Катаєва, що змальовує швидкоплинні (адже постійно поновлювані) рекорди на будмайданчиках соціалізму початку 1930-х років. (Принадно можна зазначити, що приблизно в цей самий час французький письменник Луї Фердинанд Селін написав роман «Смерть у кредит», продемонструвавши іншу сторону процесу «перемоги над часом».)

Цей ентузіазм підкріплено впевненістю в тому, що наука і праця, за допомогою яких освоюється природа, будуть «виконувати роботу Часу», а отже людина, спираючись на них, зможе «заступати собою Час»<sup>8</sup>. Таким чином, на думку Мірчі Еліаде, й виявляє себе «спадщина» алхімії в сучасності; засвоєна, щоправда, «на цілковито іншому рівні», позбавленому архаїчної сакралізації природи і ритуалізації праці, адже індустріальне суспільство виявляється принципово десакралізованим. І це – єдина можливість його постання<sup>9</sup>. Така десакралізація, до речі, яскраво виявила себе на початку XX століття й у Російській імперії, коли міцно зрощений Петром I союз Держави і Церкви перестав давати бажаний владі результат, а в усіх – навіть «глибинних», найрелігійніших – прошарках суспільства почала поширюватися арелігійність. Сергій Фірсов наводить яскраві міркування публіциста-слов'янофіла генерала Олександра Кирєєва з цього приводу: «Тільки ці релігійні прошарки вивертаються назовні борonoю історії та вступають у зіткнення з нашою культурою, облудною та гнилою, вони їй підкорюються і втрачають свою релігійність, найгіршу

частку нашого народу складає саме розпропагандований мужик (робітник)»<sup>10</sup>. «Облудна і гнила культура» – це, власне, і є та «координаційна сітка» індустріального суспільства, кризь яку його представники сприймають світ і себе у цьому світі.

Принциповим наслідком «індустріальної» відмови від сакрального ставлення до природи є одночасна зміна ставлення до самого часу, який людство прагнуло підкорити. Мірча Еліаде зазначає, що алхіміки не розглядали час незворотним для самих себе, навпаки, вбачали можливість досягти індивідуального «безсмертя» через проходження ініціації, що гарантувала «посмертне» існування<sup>11</sup>. Натомість в індустріальному суспільстві такий «захист» від часу неможливий. «Трагічну велич» сучасної людини пов'язано з тією обставиною, що вона взяла на себе функції часу не лише в зв'язку із природою, а й відносно самої себе. А це означало філософське визнання людиною своєї «темпоральності», «створеної минушим Часом, підпорядкованим історичності»<sup>12</sup>. За реалізацію мрії «діяти швидше від Природи» людина сплачує високу ціну секуляризованої праці, яка – розумова і фізична – замінює тепер роботу часу.

У такій роботі, «обрахованій у годинах і одиницях втраченої енергії», людина якнайсильніше відчуває «невблаганний рух Часу». Як наслідок, «людина сучасного суспільства починає в буквальному сенсі слова грати роль Часу, змагає, працюючи замість Часу, стає істотою виключно «тимчасовою». А оскільки незворотність і порожність Часу стали догмою для всього сучасного світу, <...> «темпоральність» обертається на філософському рівні трагічним усвідомленням марноти всього людського існування. На щастя, страждання, образи, міфи, ігри, розваги, мрії – не кажучи вже про релігію, що не входить в духовні горизонти сучасної людини, – все це утримує відчуття трагізму від поширення на інші, окрім філософського, рівні»<sup>13</sup>.

Таким чином через історію алхімії, взятую під кутом зору історії релігії та культури, Мірча Еліаде підходить до проблеми «відчуження праці» у модерному суспільстві, свого часу потужно змальованої в соціально-економічному плані Карлом Марксом, підносячи її на рівень аналізу цивілізаційної – і в тому необоротної – зміни, з якою стикається людство. Мірча Еліаде порівнює науково-технічний прогрес, завдяки якому сучасна людина отримує можливість на власний розсуд замінювати природні ритми, із революційним відкриттям землеробства, що в давнину спровокува-

ло глибоку духовну кризу, яка тривала багато століть. Кризові явища сучасності, пов'язані з відкриттям цілком нового типу цивілізації, не менш болючі: десакралізація – особливо праці – є «живою раною на тілі сучасного суспільства», те саме стосується і «темпоральності», зазначає він<sup>14</sup>.

Розлогий переказ висновків «Ковалів і алхіміків», безперечно цінних для гуманітарного – і значною мірою соціологічного – осмислення феномену модерну й постмодерну, але не пов'язаних безпосередньо з мистецтвознавчо-культурологічним характером нашого допису, мав на меті наголосити майстерність, з якою вдається до своїх інтелектуальних побудов Мірча Еліаде, і принцип пошуку спільного – часто парадоксального – знаменника, який він використовує для цього. Підсумкові міркування його есе викладені в дусі своєрідного твердження «краще так, аніж ніяк»: акцентуючи, що деміургічні мрії алхіміків, котрі певною мірою вплинули на духовну кризу сучасного світу, змогли бути реалізованими в індустріальному суспільстві лише після відмови від їх одвічних смислів, він зазначає, що навіть за таких умов це – позитивний результат, адже він засвідчує бодай певну узгодженість свідомості сучасної західної людини з ідеалами далеких предків<sup>15</sup>.

Разом із тим демонстрована в есе механіка поступового зведення алхімії з рівня світогляду та ідеології до прикладного наукового емпіризму постає елементом загальнішого процесу «успадкокування» людством глибинних первісних смислів, які визначають бодай часткову незмінність нашої сутності в безмежно мінливій історії. Шлях їхнього переведення із сакрального на рівень світського сприйняття, під час якого обов'язково відбувається порушення неперервності традиції, Мірча Еліаде ілюструє не лише прикладами історії алхімії та металургії. Зрештою, з багатьох можливих сфер, які дають змогу відчутти логіку такого переходу, найпоказовішою для нього виявляється модель виникнення та існування театру. Принагідно зазначимо, що театральна аналогія виникає вже на перших сторінках есе, як своєрідна дорожня карта ще нерозвіданої читачем «території»: спочатку вона полегшує шлях «подорожування» насиченим смислами текстом; постфактум, повернувшись до неї вже після прочитання праці, з окремих мотивів стає можливим відкрити й те, на що автор прямо не вказує, лише натякає.

Витоки драми – «і грецької трагедії, і драматичних сценаріїв давнього Близького Сходу



і Європи» – Мірча Еліаде (так само як переважна більшість науковців кінця XIX і XX століття) пов'язує з сезонними ритуалами, які в загальних рисах зводять до такої послідовності: поєдинку двох антагоністичних начал (Життя і Смерті, Бога і Дракона і т.п.), страждань («страстей») Бога, оплакування божої «смерті» та святкування його «воскресіння»<sup>16</sup>. Зокрема, схематизм ритуального дійства фіксовано навіть у структурі окремих трагедій Еврипіда («Вакханок», але також «Іпполита» й «Андромахи») – давньогрецького автора, що в своїй творчості трактував нещодавно народжене драматичне мистецтво достатньо вільно, як самостійну форму. Зрештою, внутрішній зв'язок між ритуалом і театром у багатьох випадках було реалізовано опосередковано, внаслідок використання міфів та епосу як сюжетної основи трагедій, адже міфологію живили також ритуали смерті божества (осіннього вмирання рослинності) і його відродження-воскресіння (навесні).

Розвиток драми, заснований на матеріалах сезонного обряду, обумовив сакральні «витоки» профанного театру. Мірча Еліаде наголошує на якійсь відмінності між цими явищами: «ритуальне дійство належало до сфери сакрального, воно рухало релігійний досвід, було покликане забезпечити «порядок» спільноти як цілого; профанна драма, визначивши свій духовний універсум і систему цінностей, прагнула до цілком іншого впливу («естетичних» емоцій), її ідеалом було досягнення досконалості форми – того, що було цілком чужим цінностям релігійного досвіду»<sup>17</sup>. Такий розрив між сакральним і світським неможливо компенсувати простим відтворенням атмосфери сакральності, що протягом багатьох віків робив театр. «Дистанція між тим, хто з релігійним почуттям бере участь в священних таїнствах літургії, й тим, хто отримує естетичну насолоду від її зримої краси, від музики, яка її супроводжує, незмірна», наголошує автор<sup>18</sup>. (Так само, зрештою, як неможливо зрівняти діяльність алхіміка зі священної трансмутації матерії – й людського життя – та фізико-хімічний експеримент).

Але при тому в зародковому вигляді театр вже міститься у ритуалі (як хімія в алхімії), будучи в службовому становищі, поступово викристалізовуючись і набуваючи самостійного втілення тоді, коли змінені умови людського існування висувують нові запити людству, на які він – театр – здатен відповісти. Мірча Еліаде не відкидає наявності такої «видовищної» складової в сакральних діях, і досить докладно аналізує її в своєму дослідженні «Мефістофель і андрогін»<sup>19</sup> (1962),

розглядаючи в одному із його розділів значення та функції «трюку з мотузкою», наявного в багатьох західних і східних культурах: своєрідної вистави, під час якої маг (або шаман) піднімався по незакріпленій мотузці на небо, а також творив інші дива.

Найважливішою Мірчі Еліаде видається «культурна» функція трюку, покликаною розкрити глядачам невідомий і таємний «священний світ магії та релігії». Його драматичні теми «не лише ілюструють окультні сили магів, але також відкривають глибший рівень реальності, недоступний профану; вони фактично ілюструють ініціаційну смерть і воскресіння, можливість перевершити «цей світ» і зникнути на «трансцендентальному» рівні»<sup>20</sup>. Вивільнені трюком образи здатні одночасно викликати зв'язок людини із невидимою реальністю та сумніви в істинності знайомого їй світу, схопленого в безпосередності фізичних відчуттів. У цьому полягає позитивна культурна цінність чарівного видовища взагалі. Він «стимулює уяву і роздуми». Зачудування трюком і пошуки відповіді на те, яким чином його було здійснено, врешті-решт підводять людину до питань про «справжність» реального світу взагалі.

Але, окрім такої культурно-світоглядної функції, трюк має також і функцію суто «драматичну». Мірча Еліаде називає чарівника «постановником». Завдяки йому глядачі спостерігають «драматичну дію», в якій не беруть активної участі, не «працюють», як це буває в інших колективних драматичних церемоніях. «Під час трюку чарівника глядачі пасивні: вони спостерігають. Це привід уявити, як можна робити речі, не “працюючи”, просто “чарами”, таємною силою думки і волі. Це також привід уявити творчу силу Богів, що створюють, не працюючи руками, силою своїх слів або думок»<sup>21</sup>. Таким чином «вибудовується естетична схема: духовна наука всемогутня, людина – вільна, і вона здатна перейти межі відомого їй Всесвіту»<sup>22</sup>. «Вистава» чарівника-шамана вводить людину в роль глядача («споглядача»), що дає їй можливість здійснити такі міркування.

Проникливо вловлюючи значення такого переходу від активної фізичної участі в ритуальному дійстві до стану інтелектуального залучення в його драматичну дію (про пасивність «споглядача», звісно, не йдеться), М. Еліаде не розглядає докладно самої діяльності шамана як постановника і виконавця та його основоположної ролі в поступовому посиленні видовищних аспектів ритуальної дії, що надалі зумовить постання театрального мистецтва як самостійної форми. У цьому процесі

можна зафіксувати два протилежні напрями, які загалом добре досліджено. Це зниження сакральності постановок із одночасною виконавською професіоналізацією шаманів, які вдосконалюють механіку трюків<sup>23</sup>. А з іншого боку – спроба збереження ними глибокого таємного смислу своїх видовищних дій, що вже перестають сприйматися глядачами в їхньому сакральному вимірі. Цьому питанню присвячено низку досліджень історика цирку Сергія Макарова<sup>24</sup>.

Можемо говорити також і про те, що споглядання видовища, створюючи передумови для роздумів, спричиняє примноження цього видовища інтерпретацій, урізноманітнення смислів, які глядач виявляє в побаченому (або ж закладає в нього), – і таких інтерпретацій більшатиме там, де розвиток культури знімає світоглядну однорідність, де урізноманітнюються картини світу, а ритуал починає відігравати меншу роль. Зменшення частки сакрального («залишки» ритуального видовища більшою або меншою мірою ще довго лишаються представленими в театральних формах) разом із тим гостро піднімає питання інтенцій автора, що виявляють себе в творі мистецтва. Вони втрачають однозначність трансляції таємного знання, а уся повнота творчого задуму, хоч якою б зрозумілою вона видавалася митцеві, розкривається тепер по-різному, частково і не для всіх.

В есе «Ковалі та алхіміки» Мірча Еліаде наводить промовистий – розвинутий Відродженням – драматургічний приклад такого «переходу» до багатоманітності смислів, звичайно ж, використаний з метою підкріплення його основних міркувань щодо розвитку європейської алхімії того періоду і тому взятий скоріше як доконаний факт, а не феномен, що потребує самостійного осягнення. Йдеться про ядучу комедію Бена Джонсона «Алхімік», уперше поставлену в Лондоні 1610 року. Ту саму цитату з другого акту п'єси, взятую з дискусії між скептично налаштованим до алхімії персонажем та її апологетами<sup>25</sup>, Мірча Еліаде наводить двічі; й обидва рази – поруч з аргументами зі спеціальних алхімічних праць. Таким чином ним ілюстровано вже розглянуту позицію про те, що алхімія підкорює та прискорює час, допомагаючи природі «вироснути» благородне золото з неблагородного свинцю<sup>26</sup>.

Ідеї та смисли, закладені в «Алхімікові», вже неодноразово ставали предметом дослідження: інтерес до творчості Бена Джонсона в останні роки лише зростає, про що, зокрема, свідчить нещодавно видане семитомне академічне зібрання його творів, що його здійснив Кембриджський

університет<sup>27</sup>. Слід зазначити, що з методологічної точки зору використання цитат із художнього твору – до того ж комедійного характеру – на підкріплення висунутих наукових положень можливе лише з певними застереженнями. Зокрема, коли йдеться про репліки персонажів, які не завжди – за авторським задумом – є кваліфікованими у досліджуваних питаннях. У випадку «Алхіміка», попри те, що п'єса гостро висміює тогочасне захоплення алхімією і демонструє саме «профанный» підхід до неї з боку лондонських обивателів, яких активно обдурюють на позір «підковані» в алхімії шахраї, Мірча Еліаде дотримав наукової «чистоти» цитування.

Річ у тім, що Бен Джонсон був чи не найбільш обізнаним з алхімією автором свого часу. Це переконливо продемонстрував Едгар Хілл Данкан<sup>28</sup>, який першим довів і проаналізував зв'язок присвячених алхімії «спеціальних» пасажів його п'єси із поширеною тоді спеціальною алхімічною літературою (що істотно розширило можливості аналізу драматичного твору). Зрештою, увага – й повага – до першоджерел, а також їх активне використання були характерними для творчого методу Бена Джонсона взагалі. В «Алхімікові» він звертався до трактатів алхіміків так само, як у своїх римських трагедіях розлого цитував твори Тацита, Саллюстія, Светонія та Цицерона. Але якщо в його улюбленій п'єсі «Змова Катіліни» цей «науковий апарат надто перевантажував трагедію, надаючи їй педантичного вченого вигляду», що шкодило театральному успіхові<sup>29</sup>, то у веселому «Алхіміку» сам спосіб висловлювань цитованих майстрів, які зазвичай надміру перевантажували роботи алегоріями, щоб приховати свої знання від непосвячених, створював додатковий комедійний ефект, наverkaючи глядачів.

Не занурюючись глибоко в питання потрактування функціонування алхімії в «Алхімікові», зазначимо, що в п'єсі можливо виділити як мінімум три шари, в яких вона виявляє себе: банального обману, кримінальної комунікації та потужного деструктивного впливу, а також – по-справжньому таємного сакрального знання. У першому наближенні алхімія постає власне псевдо-алхімією, тобто способом видурювання грошей у довірливих громадян, що ним майстерно послуговуються шахраї. У такій прикладній інструментальності, викритій у фіналі п'єси на сором обдуреним персонажам, алхімія виявляється нагло позбавленою свого високого таємного смислу, а її тексти – створюють переконливе враження малозрозумілої маячні, що спокушає загалом примітивними

обіцянками досягнення вічного життя, легкого багатства, безмежної влади і чуттєвих, суто тілесних насолод.

Щоправда, навіть представлена в такому викривленому вигляді, вирвана зі свого «природного» середовища та віддалена від установчих завдань, алхімія лишається доволі дієвою, хіба що діє вона тепер демонстративно на шкоду. Алхімічний процес виявляється тут схибленим, збоченим, «перекинутим» (цілком у дусі сміхової традиції, що ставить усе з ніг на голову заради комедійного ефекту); в руках шахраїв з мистецтва духовного вивіщення людини він перетворюється на «мистецтво» дистиляції всього низького й негідного, що є у ній. При тому, як продемонстрував американський дослідник Майкл Флокмен<sup>30</sup>, шахраї, спілкуючись між собою з «професійних» кримінальних питань, активно послуговуються спеціальною термінологією алхіміків із визначення окремих стадій «визрівання» металів, щоб фіксувати окремі стадії «визрівання» «клієнтів» – рівень готовності обдурених обивателів прощатися із грошима та іншими цінностями. Мова алхімії для них фактично перетворюється на мову злочину. Але при тому лишається виявом логіки алхімічного перетворення, немов натякаючи на потребу детальнішого розгляду її основ.

Поруч із розгортанням вказаних процесів своєрідної «зворотної» – кримінальної – алхімії, що змальовують її безперечно шкідливою соціальною практикою та посилюють сатиричний ефект драматичного твору, сюжет комедії висвітлює також і деякі аспекти функціонування алхімії в її «оригінальній» формі. Така безпосередня алхімія – цілком у дусі традицій її існування в історії людства – постає у Бена Джонсона прихованою, неявною і відкривається лише після спеціальної процедури декодування, виконаної з використанням «ключа». Його, до речі, розміщено вже у першій сцені п'єси, коли під час агресивної сварки за розподіл майбутніх барисів троє шахраїв, окрім майстерного володіння гострим слівцем, виявляють також методику своєї роботи і над ошуканими «клієнтами», і над собою. На особливу увагу при тому заслуговує персонаж Фейс – найтаємничіший з усіх у своїй невловимій мінливості (мінливий невловимості), так само як і безкарності (у фіналі). Вже згаданий Майкл Флокмен, йдучи за аргументами сторін шахрайського конфлікту, розглядає його як своєрідний результат цілком алхімічної роботи двох інших учасників обробки – Сатла і Дол,

які прагнуть виготовити з нього філософський камінь, що перетворює інші метали на золото (тобто в нашому випадку сприяє видурюванню грошей у жертв обману)<sup>31</sup>.

Тим самим п'єса Бена Джонсона постає як алегорія алхімічного процесу, конструюється за його логікою. Шахраїв Сатл і Дол тоді можливо ідентифікувати як Червоного чоловіка та Білу жінку (так у спеціальній літературі алхіміки шифрували Сірку та Ртуть, активно застосовувані у «виращуванні» філософського каменю). Так само, за окремими натяками, наведеними в «Алхімікові», Майкл Флокмен ідентифікує метали, що їх заховано в образах ошуканих персонажів; ними виявилися свинець, олово та залізо, які алхіміки вважали найбільш недосконалими<sup>32</sup>. На думку американського дослідника, природність, з якою Бен Джонсон вмурував алхімію в фундамент своєї комедії, було пов'язано із теорією «гуморів», на яку він загалом спирався в своїй творчості. Фізіологи Відродження услід за середньовічними вченими називали «гуморами» рідини, що визначали «темперамент» особи. Як зазначав із цього приводу Олександр Смирнов, для драматурга, відтак, кожна людина була носієм певної панівної риси характеру, індивідуальної слабкості або ж дивацтва, що виділяли її з-поміж решти<sup>33</sup>. Хіба що в «Алхімікові» на «гумор» особи впливали не рідини, а метали.

Отже, комедія Бена Джонсона не є сатирою на алхімію як таку. Лише на трансформацію алхімічної практики, якої вона зазнає на його очах, коли «усереднений» алхімік постає одночасно і чарівником, і доктором-науковцем, і – більшою мірою – банальним шахраєм, який грає на людських пороках, видурюючи гроші. Висміювання зазнає саме новітня ситуація соціального функціонування давнього феномену. Комедійне «перекидання» алхімії виконує не драматург, його виконує саме суспільство, що трансформується, «перекидаючи» себе (і алхімію разом із собою). в умовах соціального пресингу відбувається розрив між фундаментальними цілями алхімії та засобами їх досягнення, а інтерес із трансцендентного переміщується виключно у «низьку» сітку координат повсякденної реальності, означеної пошуками фінансового зиску і задоволенням чуттєвих насолод замість духовного самовдосконалення та порятунку.

Фактично тут ідеться про той-таки процес «вивітрювання» сакрального, що засвідчує цивілізаційну зміну, яку було раніше демонстровано в розглянутих працях Мірчі Еліаде. Бен Джонсон

висміює новий народжуваний світ, що його рухають капіталістичні та буржуазні відносини (що, правда, скоріше в їх розлогодному соціологічному потрактуванні Макса Вебера, аніж Карла Маркса); випадок мінливого функціонування алхімії слугує для нього вигідним прикладом аналізу буремних змін. А втім, зрештою драматург і сам своєю творчістю ілюструє такі зміни: створенням можливостей для багатшарового смислового прочитання п'єси, що набуває різного звучання залежно від світоглядних горизонтів людини-глядача (та її місця в історичному процесі).

Отже, як висновок, у театральному мистецтві закладено видатний потенціал ілюстрування, коментування та осмислення людини і світу, цілком здатний бути використаним для виявлення феноменів іншого порядку, прямо із театром не пов'язаних. Театр не лише відкриває шлях до розуміння того, яким чином людина наділяє світ смыслом, але також завдяки своїй видовищній природі вже самим своїм становленням, розвитком і функціонуванням випукло унаочнює ті закономірності, що лежать в основі еволюції (або ж дисолюції) культури, культурних змін. Тому він перетворюється на своєрідну універсальну карту дослідника-гуманітарія, яку той може застосовувати в багатьох ситуаціях, торуючи з її допомогою ще нерозвідану територію.

У розлогій науковій творчості Мірчі Еліаде апеляції до театральних досвідів є епізодичними, однак нерідко саме такі театральні епізоди стають ключовими для глибшого розуміння авторських позицій, їхнього підкріплення. Зокрема, в своїх дослідженнях, присвячених функціонуванню феноменів алхімії в історії людства, він проводить аналогію між «секуляризованими» переходами від ритуалу до театру та від алхімії до фізико-хімічної науки і розглядає загальну механіку цивілізаційного переходу до модерного суспільства, відтіняючи її аналізом еволюції функцій театального видовища. При тому в своїй дослідницькій інтуїції Мірча Еліаде використовує точний театально-драматургічний приклад для унаочнення тих міркувань, цитуючи комедію «Алхімік» Бена Джонсона: п'єсу, що ілюструє сутність тієї принципової видозміни, якої зазнає алхімія в змінюваному суспільстві, й водночас наголошує багатомірність театру, що віддаляється від сакральної однозначності ритуалу.

<sup>1</sup> Элиаде М. Кузнецы и алхимики // Азиатская алхимия. Сборник эссе / М. Элиаде. – М. : Янус-К, 1998. – С. 140–269.

<sup>2</sup> Там само. – С. 249.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> Там само.

<sup>7</sup> Там само. – С. 250.

<sup>8</sup> Там само.

<sup>9</sup> Там само.

<sup>10</sup> Фирсов С. Православная церковь между двумя революциями (1905–1917 гг.). Некоторые морально-психологические аспекты проблемы // Церковь в Империи. Очерки из церковной истории Императора Николая II / С. Фирсов. – С-Пб. : Сагисъ, 2007. – С. 136–137.

<sup>11</sup> Элиаде М. Кузнецы и алхимики. – С. 251.

<sup>12</sup> Там само.

<sup>13</sup> Там само. – С. 252.

<sup>14</sup> Там само.

<sup>15</sup> Там само. – С. 253.

<sup>16</sup> Там само. – С. 142.

<sup>17</sup> Там само.

<sup>18</sup> Там само.

<sup>19</sup> Элиаде М. Мефистофель и андрогин // Азиатская алхимия. Сборник эссе / М. Элиаде. – М. : Янус-К, 1998. – С. 324–478.

<sup>20</sup> Там само. – С. 459.

<sup>21</sup> Там само.

<sup>22</sup> Там само.

<sup>23</sup> Авдеев А. Шаманы и колдуны // Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе / А. Авдеев. – Л., М. : Искусство, 1959. – С. 156–168.

<sup>24</sup> Макаров С. Шаманы, масоны, цирк : Сакральные истоки циркового искусства / С. Макаров. – М. : URSS, 2009. – 280 с., Макаров С. От старинных развлечений к зрелищным искусствам : в дебрях позорищ, потех и развлечений / С. Макаров. – М. : URSS, 2010. – 208 с.

<sup>25</sup> Джонсон Б. Алхимик // Пьесы / Б. Джонсон. – Л., М. : Искусство, 1960. – С. 267.

<sup>26</sup> Элиаде М. Кузнецы и алхимики. – С. 168, С. 244.

<sup>27</sup> The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson / B. Jonson. – Cambridge University Press, 2012. – 7 vol.

<sup>28</sup> Dunkan E. H. Johnson's Alchemist and the literature of Alchemy / E. H. Dunkan // PMLA. – September 1946. – Vol. 61., № 3. – P. 699–710.

<sup>29</sup> Смирнов А. Драматургия Бена Джонсона / А. Смирнов // Джонсон Б. Пьесы. – Л., М. : Искусство, 1960. – С. 16.

<sup>30</sup> Flachmann M. Ben Jonson and the Alchemy of Satire / M. Flachmann // Studies in English Literature, 1500–1900. – Spring, 1977. – Vol. 17, № 2. – С. 266.

<sup>31</sup> Там само. – С. 264.

<sup>32</sup> Там само. – С. 274.

<sup>33</sup> Смирнов А. Драматургия Бена Джонсона. – С. 7.



## СЦЕНОГРАФ ЧИ РЕЖИСЕР: ПРІОРИТЕТ АВТОРСТВА В СУЧАСНОМУ ТЕАТРИ

*Стаття досліджує проблему співпраці режисера та сценографа: як відбувається синтез їхньої роботи і хто головний у створенні структури вистави. Відмова режисера від сценографа і навпаки демонструється на прикладі конкретних вистав.*

**Ключові слова:** театр, режисер, сценограф, співпраця, структура спектаклю.

*Статья исследует проблему сотрудничества режиссера и сценографа: как происходит синтез работы и кто главный в создании структуры спектакля. Отказ режиссера от сценографа и наоборот демонстрируется на примере конкретных спектаклей.*

**Ключевые слова:** театр, режиссер, сценограф, сотрудничество, структура спектакля.

*The article researches the problem of cooperate of the director and the set designer. How the synthesis of their work occurs and who is the leaders in creating of the play's structure. Set designer's waver from the director and vice versa, that is shown on the example of concrete plays.*

**Key words:** theatre, director, set designer, cooperation, play's structure.

Багато досліджень у галузі театрознавства присвячені художній цілісності вистави. Співпраця режисера, сценографа, музичного редактора чи композитора, балетмейстера, акторів завжди спрямована на створення єдиного образу вистави. Звісно, різними засобами мистецтва передати головну ідею цілісно дуже важко.

У статті розглядаємо співпрацю режисера і сценографа і випадки, коли режисер сам оформлює сценічний простір або сценограф стає режисером. Об'єктом дослідження цієї статті є співпраця режисера і сценографа, випадки, коли режисер сам оформлює сценічний простір або сценограф стає режисером, та визначення першості у виставі. Вивчення цього питання є актуальним і сьогодні. Предмет – творчість художника і режисера у сучасному українському театрі, а мета дослідження – проведення межі між театром режисера та театром художника. Поставлена мета передбачає виконання кількох завдань: з'ясувати історичний аспект питання, простежити тенденції в сучасному театрі на прикладі вистав.

З ХХ століття у світовому театрі визнається режисерське начало. Саме від режисера залежить вибір п'єси та вибір інших творців вистави. Здавалося б, що питання: кому належить авторство

спектаклю, хто моделює систему вистави, наповнює її символами і знаками, зашифрує коди, відразу отримують пряму відповідь. Але і роль сценографа дуже важлива у постановці вистави. Тому слід зрозуміти, який субтекст вистави головний: ігровий, створений режисером і акторами, чи візуально-просторовий, створений художником (зрозуміло, що третій субтекст – словесна складова (драма) сьогодні частіше слугує лише приводом для висловлювання).

Коли внесок режисера і сценографа у творення вистави є рівноцінним, панує співпраця і пошук синтезу її компонентів, тоді практично зникає можливість розрізнити, хто і що створив. Наприклад, режисер Олексій Попов у книжці «Художня цілісність спектаклю» пояснював художникові роботу над виставою так: «Своїм уявленням та баченням я поступатися не збираюся і захищатиму його, але після того, як висловитесь олівцем і фарбами ви. В зіставленні вашої і моєї уяви народиться третє – збагачене, вже наше з вами бачення <...> світу»<sup>1</sup>.

Втім, ідеальні тандеми режисер–сценограф з'являються рідко. Яскравим прикладом з історії може слугувати тандем сценографа Давида Боровського і режисера Юрія Любимова (Москов-

ський театр драми та комедії на Таганці). До цього списку прийнято залучати і тандем сценографа Данііла Лідера із режисером Сергієм Данченком (Театр ім. І. Франка).

Найбільш вдалий у сучасному українському театрі – тандем режисера Дмитра Богомазова і художника Олександра Друганова. Протягом п'ятнадцяти років О. Друганов – митець, який працює у різних напрямках сучасного мистецтва, від фотографії до живопису, від дизайну до декору, оформлював вистави режисера. «Як художник я брав участь майже у всіх виставах Дмитра Богомазова, за винятком двох-трьох. Зазвичай ми разом розписуємо сценарій спектаклю, традиційно просиджуючи пару ночей і вигадуючи його режисерські та художні складові. Ми часто зустрічали в мене на даху світанок <...> щасливі, що створили нову виставу»<sup>2</sup>, – згадує художник в інтерв'ю.

У виставі «*Edin*» за п'єсою «Цар Едіп» Софокла (Одеський український академічний музично-драматичний театр ім. В. Василька, 2003 р.) практично неможливо вирізнити, кому саме належить авторство візуально-просторового та ігрового субтекстів. Текст п'єси скорочений (вистава на одну дію) і лунає відсторонено, слова наче виринають із давнини і падають як краплі води у печері. Умовно-метафоричне середовище розгортається як багатощаровий простір, що унаочнює свідомість Едіпа.

Спершу глядач бачить на порожній білій сцені Едіпа (Я. Кучеревський) одягненого у поролоншкіру античної статуї, відкрите обличчя вибілене гримом і нітрохи не вибивається з загальної кольорової гами костюма. Антична статуя дресує інші статуї (софоклівський хор перетворюється на сучасний соціум), які стрибають і навіть дихають за бажанням Едіпа. Цар Фів має безліч підданих, землю, владу, що ще потрібно для щасливого людського існування? Він схожий на бога. Інші люди теж одягнені у поролон і нічим не відрізняються від нього: відсутність одягу – відсутність ознак соціальної градації. Зовнішньо всі рівні. Але раптом це існування перериває чорна завіса, що опускається згори, спочатку закриваючи частину сцени з підданими, а потім і решту простору з Едіпом. Доля, рок, фатум Едіпа чорним забралом відділяє героя від інших, залишає його на авансцені обраним і водночас самотнім. Він не може оговтатись від такої долі, його рухи нагадують вагання, безупинну боротьбу з чимось невидимим, підсвідомим. Едіп зрештою падає на підлогу і все ж таки зачухується під чорну рокову завісу, пробирається у простір білої сцени, куди не можна й не треба

було прагнути – за це він буде жорстоко покараний. Хоч як би хотіли батьки позбутися пророцтва, воно все одно справдилося: маленький Едіп був врятований і повернувся до них, щоб убити батька і одружитися із матір'ю. Білий колір водночас характеризує зовнішню відкритість, публічність царя і внутрішню його ізоляцію. Антична статуя – як еталон краси і водночас жива людина в муміфікованій оболонці.

Білі постаті, що вже більше нагадують підрозділ ліквідаторів з радіоактивної зони, ніж античні статуї, монотонно збирають уламки розкоші – голови, руки, ноги статуй, що розкидані скрізь. Їхні білосніжні комбінезони підсвічуються синім світлом, вони вибудовують постамент із скульптурним зображенням Едіпа. Часто синій колір асоціюють із внутрішнім розладом, депресією. Цар лише для інших безтурботний володар, внутрішньо ж – він у постійних суперечностях, які розбивають свідомість на шматки. Для Едіпа залежність від обов'язків створює лише ілюзію свободи та всемогутності.

Вітер розгойдує білу прозору тканину, що звисає з порталу, а біля іншого порталу – живий Едіп роздивляється уламки свого зображення. Вся картина передає відчуття минулого і водночас реально унаочнює внутрішній розлад Едіпа.

Задник сцени із теплої стяжки, на який згори нерівномірно натягнуті білі простирадла, поділений довгими вертикальними лампами денного світла на відсіки. Лампи вмикаються, і жителі міста починають бігати сценою туди-сюди, ніби молекули. Лампи слугують збудником рефлексів для людей, які нагадують тварин без духовного начала. Це ізолятор, в якому хвороба (епідемія чуми в п'єсі) перемагає людей. Від натовпу відокремлюються Едіп і вісник, що принесе пророцтво: зупинити страждання можна лише відшукавши вбивцю попереднього володаря Лайя. І знову маса білого світла зникає за чорною завісою, що опускається позаду Едіпа. З-під завіси просочується сине світло, створюючи асоціації із кромкою земної кулі з космосу, а далі – чорний морок безодні. Едіп думав, що володіє світом, але з кожною новою відчувається загроза, що ілюзія розіб'ється на друзки. Життя не залежить від людини, все визначено наперед, соціум формує думки і знищує індивідуальне начало у людині.

Едіп у промені білого світла, на яке майже неможливо дивитися, на такому білому тлі не видно кривавих плям на руках Едіпа. Світло як знання, що врятує жителів Фів, але знання, що водночас знищить Едіпа. Сцена шматується спущеними

згори чорними завісами-смужками на лабіринт, в якому жителі міста ховаються від царя-детектива. Чорний клаптик завіси підіймається вгору, люди перебігають за наступний клаптик, але і він підіймається вгору, і так багато разів, поки не зникнуть усі завіси. На шляху до істини відбувається демаскування ілюзії. Едіп зупиняє кожного, вдивляється в обличчя, але не знаходить убивцю. Він ще не здогадується, що він і є вбивця: пекло всередині нього, а не зовні.

Закрита завіса рухається повільно вліво-вправо, повторюючи рух народу на авансцені. Люди хитають головою на знак згоди з Едіпом, який розмірковує вголос. Вміння підлаштуватися, не маючи власної думки, веде до абсолютної покори та втрати особистості. Коли завіса підіймається, простір за нею вже заповнений справжніми античними статуями.

Прозорі білі стрічки, які звисають згори, нагадують колони палацу. Ліс із білих стрічок доповнюється живими статуями. Ліжко, на якому лежить Йокаста, підсвічене синім світлом. Розмова Йокаста з Едіпом відкриває завісу правди ще більше, герой усвідомлює давні події, і світ з блакитних ілюзій перетворюється на зелене світло справжнього життя. Спочатку Йокаста (О. Петровська) – молода, сповнена сил жінка, пестить Едіпа у ліжку. Але відбувається метаморфоза: Йокаста йде на місце статуї, а статуя перетворюється на Йокасту. І тепер це зовсім інша цариця, багата старша, досвідченіша, мудріша – не дружина Едіпа, а мати (Г. Кобзар-Слободюк). Вона лягає на ліжко при синьому світлі, але зелене знову перемагає. «Як страшно!» – вигукує Едіп, як маленький хлопчик, ховаючись за прозорою стрічкою. Тепер стрічка нагадує материнську пуповину. Ця жінка пам'ятає свого іншого чоловіка – Лайя, пам'ятає історію свого нібито вбитого сина. А потім знову з'являється молода дружина, яка любить Едіпа як чоловіка і не знає його як сина. А мати Йокаста кам'яніє, як пам'ять, як стерте почуття.

Люди-ліквідатори забирають ліжко, воно вже не потрібне, кохання вже не буде, а натомість приносять збиті ящики, немов домовину для Едіпа. І знову чорна завіса опускається, залишаючи Едіпа та молоду Йокасту на авансцені. Історія накручує чорний клубок долі Едіпа, морок нависає над ним дедалі більше. Завіса підіймається наполовину – на сцені вже багато ящиків, розставлених по периметру у шаховому порядку. Завіса опускається за ящиками, і герої поринають у чорний світ. Відбувається перехід з ізолятора в морг – наступна фаза життя.

Молода Йокаста (О. Петровська) у чорному плащі блукає поміж ящиків з деталями статуї Едіпа, цільного зображення Едіпа-сина вже немає, лише уламки – рука і голова. Едіп-чоловік одягає чорний плащ, намагаючись сховатися в ньому від себе справжнього. Морок правди, що несе за собою біль і страждання, потрапляє вже всередину Едіпової душі. Йокаста, яка благає Едіпа зупинитися і більше нічого не дізнаватися – це Йокаста-мати (Г. Кобзар-Слободюк). Вона вже здогадалася, хто такий Едіп, але хоче залишити все так як є, хоче врятувати сина і чоловіка в одній особі. Після такої розмови завіса вже навіть не опускається, просто все поринає у морок. Чорний Едіп у чорному царстві.

Знову спадають прозорі стрічки, але цього разу вони підсвічуються матово-червоним кольором, кольором крові: унаочнюється кровозмішення – любов сина із матір'ю і одночасно лунає звістка про загибель Йокаста. Чорне світло заливає всю сцену, вітер розмаює червоні стрічки, і живі статуї у п'єдесталах, замість взуття, на ногах крокують геть.

Опускається чорна завіса – остання завіса Едіпа. Він вже виколов собі очі, і світ навколо стемнів. Чорна завіса трохи піднята, але за нею така сама чорна стіна.

Епілог: повністю порожній білий простір, усі лампи денного світла по периметру сцени увімкнені, Едіп оголений, прикритий лише білим простиралом на стегнах. Герой пізнав «світло істини», дізнався, хто він насправді, відчув моральне очищення (відкритий білий простір – це відсутність поролонової оболонки), але опинився у повній фізичній темряві (виколоті очі – ізоляція від світу). Очі Едіпа закриті скривавленою пов'язкою, і він, як маленька дитина, намагається навчитися говорити. Він утратив усе, дізнавшись правду, пройшов свій життєвий шлях від дитини до чоловіка і царя, від батьковбивці до мученика. Його доля визначена ще до народження, і він нічого не зміг змінити. Самозаглиблення і бажання знати правду призвело до трагічних наслідків. Світ виявився занадто жорстоким для розуміння. Недарма віщун Тересій говорив Едіпові, що він «сліпий на очі, вуха і розум». Едіп залишається самотнім перед фатумом. Оболонка античної статуї – як захисна шкіра, вже відсутня, як і під час народження, так і наприкінці земного життя людина гола, незахищена і позбавлена життєвого досвіду.

Як і сьогодні: сучасна людина живе у світі формальних ілюзій, стереотипів, набору ознак соціального достатку, що муміфікує тіло. Вивіль-

нення душі, щирість – це пошук справжнього життя, прозоріння – це усвідомлення суті власного існування. Справжні почуття, справжні емоції, природні рухи – ось чого бракує у сьогоднішньому детермінованому суспільстві. Співпраця режисера і сценографа породжує бездоганну цілісну атмосферу фатальної катастрофи не лише самого Едіпа, а й усього людства, приреченого на смерть через втрату індивідуальності.

Театрознавець А. Михайлова наголошувала, що не потрібно розмежовувати вклад режисера і сценографа у виставу, вони працюють як взаємодоповнення один одного<sup>3</sup>. Режисер формує головну ідею вистави, а художник, який мислить просторовими і живописними категоріями, краще усвідомлює, який матеріальний еквівалент потрібний режисерові на сцені. Але, окрім тандемів режисер–сценограф, світова практика знає й багато прикладів самодостатності режисерів, які відмовлялися від сценографа. Наприклад, Едвард Гордон Крег<sup>4</sup> поєднував дві іпостасі в собі – режисера і сценографа, Пітер Брук<sup>5</sup> часто виступав художником своїх вистав.

І сьогодні українські режисери подеколи відмовляються від сценографа у виставі. Що, втім, не зменшує значення візуального у їхніх спектаклях. Наприклад, режисер Андрій Жолдак, не знайшовши для співпраці в Україні сценографа (за виключенням деяких вистав), працює із цілою групою болгарських або латвійських художників. Але Жолдак часто сам вирішує концепцію світлової партитури та основну гаму кольорів (боротьба чорного і білого неодноразово виникала у його виставах). Режисер Владислав Троїцький самостійно створює сценографію вистави, а художника запрошує більше для технічного втілення задуму. Багато років «технічним» художником Центру сучасного мистецтва «Дах» був Дмитро Костюминський, який водночас був і актором театру.

Не стала винятком і вистава «Вій. Король землі» Кліма (Володимира Клименка) за повістю М. Гоголя, що була створена режисером В. Троїцьким у співпраці Центру сучасного мистецтва «Дах» (Україна) та театру Vidy-Lausanne (Швейцарія) у 2012 році. Вистава задумувалася Троїцьким досить давно. Спочатку він замовив п'єсу за Гоголем двом драматургам – Наталії Ворожбит та Клімові. Свій остаточний вибір п'єси Кліма, режисер пояснював під час презентації української прем'єри так: «Ні те, ні друге – не гірше, не краще, просто ці п'єси про різне. Наталя Ворожбит написала про російсько-українські реалії, тому її п'єса успішно йде в Росії (в Ярославлі),

а Клім – про українсько-європейські. Зараз мені ближче друге. Тим паче, що проект одразу задумувався як швейцарсько-український». Дію перенесено із Полтавщини до Карпат, тому що, на думку режисера, саме тут сьогодні наймістичніше місце в Україні, зі збереженими обрядами та глибинною культурою.

У виставі були задіяні актори «Даху» і двоє швейцарських акторів (П'єр-Антуан Дюбеї та Бартек Созанський). Один із швейцарських акторів говорив французькою, а другий мав польське коріння і спеціально для проекту вивчив українську мову. Сучасна версія повісті розповідала про двох іноземців, які вирішили відвідати історичну батьківщину одного з них – карпатське село в Україні і віднайти відомості про загиблих родичів під час голодомору 1933 року. А далі розгорталася гоголівська містична трагедія. Цей хід з двома іноземцями, давав можливість вирішити мовну проблему для української прем'єри (вистава була привезена швейцарським посольством як гастрольна і показана в Україні на сцені театру ім. І. Франка у 2013 р.). Герой українського походження Пітер (сучасна версія Хоми Брута) перекладав французькою своєму другові все, що говорилося українською. А також з обох боків сцени монітори трансливали переклад французького тексту. Включити виставу в Україні в репертуар театру «Дах» було неможливо через відсутність великої сцени, яка могла б вмістити сценографічний задум.

Справжні стовбури дерев звисали згори, нагадуючи про карпатські ліси і водночас про життєвий ліс, яким бреде кожна людина, наш народ і людство взагалі. Дерево – символ природи, родючості тут перетворювалося на оголений стовбур, наче випалений і знищений людською небачністю. Підлога була засипана тирсою. Лише чотири стовбури росли із такої «родючої» землі, але і вони були обрубані, повноцінного жодного живого дерева не народжувалося. Ліс, що ріс із неба, вже наголошував на містичності перевернутої свідомості. Вісь верх–низ апелювала до духовності глядача.

Виникало метафоричне зображення храму, що унаочнював персональний храм людської душі. Тьмяне освітлення нагадувало промінь з-під купола у темній церкві, сценічний дим – як результат кадила священика. За словами режисера, головним місцем дії ставала затоплена церква. Але затоплені церкви можна зустріти скоріше не в Карпатах, а в Центральній Україні (наприклад, Спасо-Преображенська церква у м. Ржищеві (за-



топле с. Гусинці) та церква у с. Циблі. Містична історія сучасного «Вія» найбільше відповідає саме гусинецькій церкві, збудованій у XIX столітті, неподалік якої розташована Лиса гора. За місцевими легендами, перед святом Івана Купала сюди злітаються усі відьми України. Стіни старої церкви розписані іконами. У 2000-х роках мародери вирізали обличчя святих – ще одне підтвердження втрати духовності сучасними людьми. У 2011 р. церкву реставрували, й нині вона є діючою церквою УПЦ МП.

У напівзруйновану українську церкву потрапляють іноземці у виставі. Із великими ліхтарями у руках вони оглядають невідоме місце. Церква – як образ забутої країни у пам'яті емігрантів, як стара будівля із привидами, куди постійно повертаються спрагли до пригод юнаки. Така містична, туманна атмосфера доповнювалася потойбічним скреготом та гуркотом музики «ДахиБрахи». Музика – окремих героїв вистави: смілива, непідступна, вона керує емоціями. Скрипка, віолончель, трембіти, барабани, деркачі (вертушки) і навіть предмети побуту (дерев'яні столи і лави) переростали не просто в звичні дахабрахівські етнічні ритми, а в справжній оркестр. Всі актори були музикантами, всі музиканти акторами, вся масовка героями.

Стара відьма (Т. Василенко) – насправді гарна зріла жінка, начебто випадково зустрічала іноземців і запрошувала їх на гостину. Інтелектуальні теревені швейцарців переривалися обрядами. Перший з обрядів – весілля. Дівчата у шаржово-підкресленому кітчевому одязі на танцях. Ідилія (іноземці позують із п'яним нареченим і гостями для фото на згадку) раптом переривалася прокльонами прив'язаного до стовпа юродивого. Цей персонаж спеціально був уведений автором п'єси у гоголівську історію. Виконаний актором Д. Ярошенко, юродивий вражав нелюдським болем на фізичному та моральному рівні. Іноді він застигав на стовпі, як справжній стовпник.

Все плавно перетікало в обряд вінчання, де проявлялося справжнє обличчя нареченої, яка раптом ставала відьмою. Мізансцени відтворювали відомі світові твори мистецтва, пов'язані із релігією: «П'єта», «Раб, що рве пута» Мікеланджело, картина «Христос Святого Іоанна Хреста» С. Далі, де реальний хрест утворювався із дерев'яних стовбурів.

Далі відбувався обряд помазання відьми та обряд поховання. Справжню труну із актрисою опускали зі столу на підлогу, нібито у яму. Схематичне весілля, нав'язане радянськими обрядами,

змінювалося церковним вінчанням, а вже після смерті відьми – народним обрядом українського одруження. Дівчину і швейцарського парубка впрягали в ярмо, що уособлювало свідомий вибір України, спрямований в бік Європи. Водночас образ нагадував знаменитий кадр із фільму С. Параджанова «Тіні забутих предків». Доповнювалося все гуцульським вбранням, хустками та обрядовими масками. Молода дівчина (Zo – Н. Зозуль) у сукні нареченої нагадувала неприродну ляльку; успадкувавши дар старої відьми, перетворювалася на відьму, її сорочка злітала, оголюючи груди, і виявляла відкриту до основи душу; в українському вбранні – уособлювала народ.

Намагаючись врятуватися від бісів, Пітер три ночі вичитував молитви. Нагнітання хаосу сприяв юродивий, крики та тілесні страждання якого викликали огиду від споглядання нищості людського тіла. А його розмови про церкву, віру, про біблейські легенди наводили жах. Вій (А. Черков) – демонічне слов'янське божество у повісті Гоголя, у виставі той самий священик, який проводив вінчання у церкві, непомітно з'являвся на сцені і непомітно зникав. Він існував підсвідомо, м'яко проникаючи усередину кожної людини, знищував націю, роз'їдаючи її зсередини. На задник проектувалося зображення ікон (команда відеохудожників Tenpoints: Макс Побережский, Олексій Тищенко). Виникав справжній церковний іконостас. Ікони на проекції рухалися знизу вгору, зникаючи десь за небосхилом. Вони палали полум'ям, «старіли», руйнувалися і нарешті вибухали; наставав спокій, на проектованому зображенні падав сніг. Світ зірвався, загинув, і залишився від нього лише попіл. Пітер не стримався і заглянув у вічі Вія, що і знищило його. Ось він Апокаліпсис, що стрімко летить крізь віки від містичного Гоголя до загубленої містичної сучасної України. Іноземець, предки якого змушені були покинути свою країну, повертався додому, щоб насправді дізнатися її суть, і помирав, знищений Вієм, бісом, що знищував цілу країну, вважаючи себе королем світу.

До речі, у 2013 році Д. Костюминський, не маючи можливості працювати повноцінно у виставах В. Троїцького, реалізував як режисер і художник власний українсько-швейцарський проект «Гамлет. Вавилон» за п'єсою К. Бабкіної.

Ще у XX столітті досить гучно про себе заявив театр, створений художником. Футуризм (наприклад, Енріко Прамполіні і його «Маніфест футуристичної сценографії», Італія, 1919 р.) прагнув до самостійного театру художника, але так

і не наважився вповні на нього. Драматургія Станіслава Ігнація Віткевича (Віткацій), а пізніше творчість художника Тадеуша Кантора (обидва творили у Польщі) дали реальне життя напрямів. На початку XXI століття Дмитро Кримов, син російського режисера Анатолія Ефроса, після багаторічної практики театрального художника, живописця та викладача, розпочинає ставити самостійні вистави у Школі драматичного мистецтва (м. Москва), щоправда називає їх «недоспектаклями».

Сьогодні на шляху становлення самостійного театру художника в Україні просувається Сергій Маслобойщиков. На творчість митця вплинув його вчитель Д. Лідер. Молодий графік розпочинав діяльність у Київському театрі естради на поч. 80-х рр. XX століття. Майбутній засновник Театру на Подолі, режисер В. Малахів, був співтворцем його перших вистав. С. Маслобойщиков здійснив режисерську постановку у театрі на Подолі власної інсценізації «Театрального роману» М. Булгакова (1991 р.). Після чого пішов з театру, вже тоді думаючи про режисуру. Отримавши освіту художника та досвід сценографа, митець прийшов до режисури кіно. У 1987–1989 рр. навчався на Вищих режисерських курсах у Москві (майстерня Р. Балаяна).

У 2000-х рр. у житті С. Маслобойщикова розпочався «угорський період». Саме в Угорщині він активно займається театральною режисурою, поєднуючи її з роботою сценографа. Як єдиний постановник спектаклю, митець вибирає п'єси В. Шекспіра та Ж.-Б. Мольєра. У виставах Маслобойщикова виникає ігрова форма, повтори, прийом «гри у гри», паралельне існування декількох світів. Він по суті втілює на сцені визначені російським філософом М. Бахтінім<sup>6</sup> принципи ренесансної літератури: багатогранний гротеск балагану-життя, сміхову культуру. Режисера не цікавлять побутові аспекти, а лише естетичні, грайливі, святкові, які, на протигагу раблезіанській матеріальності, апелюють до духовного світу.

Режисерська практика, втім, не позбавила Маслобойщикова художнього мислення. У світі, створеному режисером, актор стає навіть не маріонеткою, про яку колись мріяв Е. Г. Крег, а людиною-функцією, що повинна доповнювати рухому картинку, функцією, якою керує невидима сила, що в свою чергу є відображенням життя людей, якими керує Невідоме. Маслобойщиков захоплений простором і через функцію актора на сцені розкриває головні сценографічні образи.

Як приклад, вистава «Буря» В. Шекспіра (театр ім. І. Франка, 2010; «Київська пектораль»

за кращу сценографію), котру Маслобойщиков оформлює як режисер, сценограф (костюми – Н. Рудюк) та музикант.

На початку вистави простір за авансеною закритий чорною тканиною, на помості вирізняється скляний невеликий екран, на якому контрове підсвічення та сценічний дим створюють ефект кіноплівки. Але відео немає, актори розігрують історію морської катастрофи наживо і навіть тонуть у справжній воді. Корабель Антоніо, як колись і корабель його брата Просперо, тоне у морі під час бурі. Чарівник Просперо (О. Богданович) влаштував цю бурю, щоб покарати брата, який обдурих його і відправив на смерть, обійнявши посаду герцога Міланського. Міранда (А. Савченко), донька Просперо, спостерігає за катастрофою, сидячи на авансцені, наче глядач у кінозалі.

Коли завіса підіймається, Міранда входить у простір острова і водночас у простір, де щойно панувала ілюзія кіно. Шекспірівський острів серед моря, куди прибився корабель Просперо і де разом із донькою він знайшов притулок, тут як мрія, як втеча від несправедливості. Острів унаочнюється на сцені єдиною установкою – дерев'яним похилим пандусом, що займає всю сцену і утворює різні локації. Спочатку пандус кривою лінією імітує різкий обрив або уламки корабля. На помості латинськими літерами написано «PATRIA», тобто «Батьківщина». Цей острів – ідеальна Батьківщина Просперо, яку він прагне створити і в якій хоче жити. Коли обертальне коло робить рух, з'являються дерев'яні сходишки на цей поміст – як дорога вгору, дорога до духовного життя. Пандус зупиняється напівобертом до глядача і одразу стає схожий на морський пірс, а якщо обертається тильним боком, то проступає закладений в основу зменшуваний квадрат у квадраті – як фрактальний малюнок безкінечності.

Просперо протягом вистави постійно читає з листочків текст, що так і не став повноцінною книжкою. Він упевнюється в правильності останнього свого твору, нагадуючи самого Шекспіра. «Бурю» вважають прощальним зверненням Шекспіра до читачів та глядачів. Просперо підказує слова героям, які повторюють їх, ніби твір пишеться тут і зараз. Відбувається постійне роздвоєння адресата: тонка межа між мовою, що стосується персонажа на сцені, і мовою, що адресується публіці. Перед глядачем постають запитання: де закінчується гра, ілюзія кіно і розпочинається справжнє життя? Де закінчується сам театр і чи закінчується він узагалі? В одному реальному просторі виникає ефект зміщень розділених у часі

просторів – минуле, про яке розкаже Просперо, і теперішнє відбуваються паралельно.

Сценографія геометрично прокреслена, графічно промальована та розрахована до найменших сантиметрів. Симетрія сценічного простору – ніби симетрія світу. Окрім великого пандуса, на сцені є ще один рухомий елемент – невеличкий поміст-подіум. Обертальне коло сцени крутиться немов Земля за всесвітнім законом Природи, що склався завдяки невідомим силам, а маленький поміст керується видимими божествами (Аріеля, духа повітря, у виставі виконують одразу троє акторів), які в свою чергу підпорядковуються людині – Просперо. Свобода у фатумі: людина може впливати на своє життя, але вирішення її долі все одно залежить від Вищої сили.

Дикун Калібан (О. Стальчук), місцевий житель, син чаклунки Сікаракси витягає на пандус свою печеру – старе напівзруйноване фортепіано-божество, з якого народжується музика для «німого кіно», напівказкова тема острова. На пандусі з'являється дошка, на якій кожен з героїв пише своє ім'я латинськими літерами. Коли Просперо розповідає історію своєї дочки, вона пише: «Miranda», і глядач відкриває для себе її долю. Поява Фердинанда (О. Форманчук) на дошці фіксується написом «Ferdinand», і лише наприкінці вистави перед сповіддю Просперо пише своє ім'я, ніби відкриваючи останню таємницю.

Ще один «фільм» у виставі: перетворення Антоніо (Б. Бенюк) в блазня Трінкуло, а Себастьяна (В. Баша) в п'яничку-ключника Стефано конкретизує функцію дошки як тла для титрів німого фільму. Аріель під бурхливу музику, котра нагадувала супровід тапера з німих фільмів, уподібнив їх звичайним волоцюгам. Просперо із Мірандою стежили за цим експериментом, сидючи перед екраном щойно відзнятого фільму. Повторення теми прагнення до влади Антоніо та Себастьяна на прикладі блазнів у Шекспіра допускає виконання їх тими самими акторами.

Як «вистава у виставі» розігрується сцена з духами, де гіперболізовані костюми Церери, Іриди та Юнони відсилають до картин Джузеппе Арчімольдо. До речі, сучасника Шекспіра і уродженця Мілана, звідки прибули Просперо та Антоніо. Ще одна класична картина реалізується на кону: Аріель разом із новоприбулими «потопельниками» піднімаються сходами, крокують через поміст, тримаючись один за одного, як сліпі. Лише на авансцені Аріель знімає з очей окуляри, і чоловіки умить прозрівають. У просторово-часовому континуумі оживають «Сліпі»

П. Брейгеля-старшого, теж сучасника Шекспіра. Просперо показує їм новий світ, нову країну, нові можливості, відкриває їм очі на інше існування. Але чи прозрівають вони насправді, чи досягають духовного рівня Просперо – це так і залишається невирішеним питанням.

Фердинанд, син короля Неаполітанського, закохується у Міранду. Але недовірливий батько дівчини перевіряє це кохання, примушуючи хлопця рубати дрова. Врешті-решт Просперо погоджується на шлюб. Фердинанд і Міранда знаходяться по різні боки столу, хлопець повільно підтягує скатертину з Мірандою, до себе, бере дівчину за руку, а скатертину перетворюється на весільну фату. Все виглядає як священний ритуал. Кохання – це почуття, без якого світ неможливий. За будь-яких умов, соціальних змін кохання породжує нове життя.

Коли усі земні справи зроблені, Просперо – людина, яка пізнала істину світу і віддала свої книги людям, у повній самоті піднімається на поміст-гору і завмирає на одному коліні у покорі перед Вищою сутністю. Лише дим, що повільно плине донизу, засвідчує кінець його земного життя і початок нового вічного періоду. Просперо із п'єси повертався до Мілана, щоб обійняти посаду правителя, а Просперо з вистави прямує до першовитку, першосуті, до Найвищого блага. Просперо у виставі, як і в п'єсі, відрікається від чародійства. Але, викинувши всі аркуші тексту, він раптом виймає з кишені маленький клаптик зі словами і, не наважуючись жбурнути його вниз, майже непомітно ховає у кишеню, залишаючи право взяти із собою найвагомішу суть земного життя.

Невідомість у виставі передається сценічним димом. що там, у невидимому просторі? – режисер запрошує до діалогу, до пошуку. А можливо, він просто позначає обмеженість людських знань, які ніколи не віднайдуть Вищу Душу, що керує людьми. Не виносячи на сцену жодних церковних атрибутів, сценограф ніби постійно унаочнює перед глядачем вітвар, натякає на те, що ніхто не може побачити, а лише інтуїтивно відчутти. Паралельність справжнього життя героїв і ілюзії кіно, як чари Просперо, як фантазія Шекспіра, як фантазія самого режисера. Магія мистецтва – паралельна реальність, як і паралельна реальність Просперо на усамітненому острові, призводить до очищення міжлюдських духовних відносин. Прагнення кращого світу, розбудова Батьківщини – не просто як утопії чи фантазії, а й як справжньої реальності.

На жаль, найбільший мінус постановки – незавершена робота з акторами. Художник-режисер дає акторам лише мазки, як на картині, не заглиблюючись у психологічний розбір ролей. Неточність акцентів у акторській грі зумовлює й неточність виконання, розпадання цілісності вистави. Про основну думку вистави потрібно здогадуватися, вона невиразна, не очевидна і проявляється лише після аналізу сценографії. Навряд чи звичайний глядач буде надто заглиблюватися у тонкі деталі й читати напис на пандусі, а тим паче перекладати його з латинської.

Чи співпрацює режисер зі сценографом, чи режисер і художник існують окремо та самодостатньо, у сьогоdnішньому театрі візуальний аспект має вагомий роль. Чому сценографія часто домінує у виставі? Можливо, поясненням цього є «кліпове мислення» сучасного глядача. Інформаційна епоха пришвидшує всі життєві процеси, і зорове заволодіння дає можливість зменшити виставу у часі. Вистава тривалістю в годину-дві завдяки образам та символам може передати більше інформації, ніж великий роман. Все, що не вміщується у текст п'єси, який дедалі частіше і частіше скорочується, подається через елементи сценографії: через головний образ (або атмосферу), що в ідеальних випадках набуває символу вистави. Використання символів породжує нові і нові значення, що їх

глядач може трактувати індивідуально, залежно від власного досвіду. Відбувається постійне збільшення кількості знаків через їхнє паралельне одночасне вживання, коли глядач сам обирає, на чому концентрувати свою увагу.

<sup>1</sup> Попов А. Д. Художественная целостность спектакля // Творческое наследие: в 3 т. – М. : ВТО, 1979. – Т. 1. Воспоминания и размышления о театре. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://teatr-lib.ru/Library/Popov/Nasled1/#\\_Тoc314084812](http://teatr-lib.ru/Library/Popov/Nasled1/#_Тoc314084812)

<sup>2</sup> Александр Друганов : Художник сцены. Часть 1 / Беседовала Марыся Никитюк // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://teatre.com.ua/modern/aleksandr\\_druganov\\_xudozhnyk\\_stseny\\_chast\\_1](http://teatre.com.ua/modern/aleksandr_druganov_xudozhnyk_stseny_chast_1)

<sup>3</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // М. М. Бахтин. Собрание сочинений в семи томах. – М. : Языки славянских культур, 2010. – Т. 4 (2). – 508 с.

<sup>4</sup> Михайлова А. Сценография : теория и опыт / Алла Михайлова // Советский художник, 1989. – 336 с. – (Искусство : проблемы, история, практика).

<sup>5</sup> Крег Е. Г. Про мистецтво театру / Едвард Гордон Крег / Вступ. ст. Н. Корнієнко. – К. : Мистецтво, Київ, 1974. – 319 с.

<sup>6</sup> Брук П. Пустое пространство / Питер Брук. – М. : Прогресс, 1976 – 239 с.

<sup>7</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // М. М. Бахтин. Собрание сочинений в семи томах. – М. : Языки славянских культур, 2010. – Т. 4 (2). – 508 с.





# ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА



## РЕЛІГІЙНА ТЕМАТИКА НА ЕКРАНІ: ДУХОВНИЙ АСПЕКТ

*У статті, в аспекті цінностей духовної свідомості, розглянуто фільми з релігійними мотивами.*  
**Ключові слова:** кінематограф, релігійна тематика, цінності духовної свідомості.

*В статье, в аспекте ценностей духовного сознания, рассматриваются фильмы с религиозными мотивами.*

**Ключевые слова:** кинематограф, религиозная тематика, ценности духовного сознания.

*The article analyzes films with religious motifs in the aspect of values of spiritual sense.*

**Key words:** cinematograph, religious subject, values of spiritual sense.

Стосунки церкви і кіномистецтва в усі часи склалися напружено і неоднозначно. На те була велика кількість чинників. Слід зазначити, що у дореволюційній Росії релігійна тема була заборонена. Перший фільм цієї тематики «Отець Сергій» («Князь Касатський»), знятий за одноіменним романом Л. Толстого режисером Яковим Протазановим, вийшов на екрани у 1918 році. Кінець 10-х – 20-ті рр. минулого століття знаменуються цілою низкою антиклерикальних агітфільмів на кшталт «Про попа Панкрата, про тітку Домну і явлену ікону в Коломні» (1918, реж. М. Преображенський, М. Аркатов), «Павуки та мухи» (1919, реж. В. Черноблер). Сумнозвісна документальна кінострічка «Розпечатання мощей Сергія Радонезького» (1922, Д. Вертов, Л. Кулешов, Е. Тіссе). Надалі до антирелігійної пропаганди долучалися різні режисери, серед яких такі метри, як Володимир Гардін («Хрест і маузер», 1925) і Петро Чардинін («За монастирською стіною», 1928), Яків Протазанов «Свято святого Йоргена» (1930).

В 1930-ті роки за часів утвердження диктатури Сталіна, боротьба з церквою набуває більш жорстких і непримиренних форм. Усі засоби критики релігії стають у пригоді, автори відверто не цураються можливості познуватися з церковнослужителів. Так, у фільмі відомого режисера Олександра Медведкіна «Щастя» (1934), черниці з'являються в кадрі напівголі, прикриваючись якоюсь прозорою тканиною, що мало засвідчити їх облудну цнотливість. У картині не менш відомого

режисера Євгена Черв'якова «Засуджені» (1936) монахині, які будують гордість індустріалізації СРСР «Біломорканал», виставлені дурними крикливицями зі спотвореними прищами обличчями. Вони виглядають огидно у порівнянні з відкритими обличчями кримінальних елементів, які вже стали на шлях трудового виправлення.

Водночас кінематографісти намагаються відійти від поверхової критики і вдаються до розробки нових художніх прийомів викриття «хибного шляху» релігії. В цьому аспекті слід згадати фільм Сергія Ейзенштейна «Бежин луг» (1937), котрому варто приділити особливу увагу.

В основу картини була покладена інтерпретація сумнозвісної тоді історії Павлика Морозова. Як відомо, перший варіант кінострічки був розкритикований Сталіним за прямі посилання на біблійні тексти і містицизм. Ейзенштейн із натхненням взявся за другий варіант фільму, проте і його не судилося завершити. В березні 1937 року зйомки за наказом «згори» припинилися. Як свідчать аннали історії, «Бежиному луку» належало залишитися однією із найбільш загадкових сторінок кінематографа радянської доби. Останній масив негативів загинув у роки Великої Вітчизняної війни, і лише в 1967 році зі збережених позитивних уривків «Бежина луку» змонтували його фотOVERсію. Для Ейзенштейна завжди був цікавим конфлікт старого і нового часу, зіткнення старого і нового образу життя. Звичайно, в цій драмі не останню роль мала відіграти церква, а також нове атеїстичне світосприйняття. Із залишків матеріалів

фільму, мабуть, особливо вражають кадри переобладнання сільської церкви на якийсь радянський осередок. Із храму з радістю і піднесенням селяни виносять церковні прикраси: усміхнене обличчя кустодієвської матрони замінює лик Богородиці, в старовинному окладі, на місці ікони якогось святого, з'являється неголене нахабне обличчя місцевого мужика. Нове життя святкує перемогу.

У роки війни сталося негласне примирення Сталіна із церквою. В ці тяжкі часи всі засоби були добрі: святі ікони, які захищали рідну землю, священники, які ставали на її захист. Відкривається багато монастирів, із заслання повертаються амністовані священники, проте в цей же час продовжується зрощення церкви з органами державної безпеки.

За часів «хрущовської відлиги», а саме 4 жовтня 1958 року виходить закрита постанова ЦК КПРС «Про недоліки науково-атеїстичної пропаганди». Розгортається чергова кампанія «наступу на релігійні пережитки», на що оперативно відгукуються кінематографісти.

1959 року на екрани країни виходить фільм відомого українського режисера Віктора Івченка «Іванна». Події кінострічки розгортаються в Західній Україні після утвердження там радянської влади у 1940 році. Іванна, дочка архієрея греко-католицької церкви, поступає до Львівського університету. Її наречений – ярий уніат – приховує від неї виклик до університету. Обурена Іванна з благословення предстоятеля уніатської церкви в Україні митрополита Андрія Шептицького, йде до монастиря. Проте під час німецько-фашистської окупації розчаровується у діях церкви, котра зраджує свій народ, освячує розправи з євреями. (Зазначимо, попри всю суперечливість постаті Андрія Шептицького, він ніколи не закликав до знищення євреїв, а сам особисто із братом Климентієм брав участь в їхньому врятуванні.) Фільм закінчувався глибокою зневірою Іванни у церкві. Дівчина вступала до радянського підпілля, потрапляла до гестапо і перед стратою зривала з себе хрест.

Фільм був поставлений на підтримку знищення в 1946 році УГКЦ, яка була підпорядкована безпосередньо Ватикану і звинувачувалась у підтримці ОУН. Критика позитивно сприйняла «Іванну» і насамперед талановиту акторську роботу 20-річної виконавиці головної ролі Інни Бурдученко.

Проте картина викликала обурення римо-католицької церкви, і зокрема Папи римського Іоана ХХІІІ, який наклав на неї анафему. Можливо,

це був лише трагічний збіг обставин, але через рік юна дебютантка практично заживо згоріла на зйомках свого наступного фільму «Квітка на камені», тяжко захворів В. Івченко, а в родинях членів постановочної групи сталися нещастя.

Друга половина 50-х років стала кінцем так званої прометеївської доби, а з нею й її героя – людини, яка міряла весь світ на свій аршин, намагаючись переробити його за своїм образом і подобою. Проте саме в цей період визначився і конфлікт представника «відлиги», коли, за словами кінознавця Трояновського, людина, «обоючючи ціле, отримала право на особисте». Певна дуальність такого героя визначила його подальший екзистенціальний шлях у 1960-х роках. Водночас його драма полягала в тому, що оте «ціле», тобто суспільне, досить неохоче визнавало свободу особистості, та що й казати, сама особистість не поспішала відокремлюватися від колективу.

Саме в цей період, на світоглядному зламі історичної доби, режисер Володимир Скуйбін створив свою «Чудотворну» (1960) за сценарієм Володимира Тендрякова, написаним 1957 року за його ж повістю «Тугий вузол». «Чудотворна» починається невеличким прологом: як свідчать легенди, десь сто років тому такий собі підпасок Пантелеймон знайшов старовинну ікону «Спас нерукотворний». На цьому місці збудували церкву, а ікона стала реліквією, що зцілює, і назвали її іконою «Пантелеймона-праведника». Історія повторюється, і у повоєнні часи біля сиротливого храму піонер Родька Гуляєв знаходить сховану кимсь заповітну ікону. Головний конфлікт розгортається між двома антагоністичними силами, які представлені священником отцем Дмитром (який і сам «вірить у Бога із застереженнями»), бабцею юного піонера Євдокією, а з іншого боку – сільською вчителькою Параскевою Петрівною і секретарем райкому таким собі Кушем.

Бабця Євдокія і мати Родьки Варвара щосили намагаються повернути юну душу в християнську віру, спонукають молитися і носити натільний хрест. Сім'ї протистоїть Параскева Петрівна, яка сіє «разумное, доброе, вечное». Саме вона дорікає бабці Родіона, веде душевні бесіди з його матір'ю, совістить голову колгоспу, який пристає на пропозицію отця Дмитра віддати закинуту церкву в обмін на будівництво зерносховища і нарешті вступає в принципову дискусію з отцем Дмитром щодо місця релігії в суспільстві.

Концептуальна полеміка скоріше нагадує партійні збори в «кращих традиціях» радянського



кінематографа. «Я невіруюча, – каже Параскева Петрівна, – проте знаю, що в нашій країні зберігається свобода віросповідання. Кожна людина може молитися будь-якому богові. Проте і силове примушення до віри забороняється. А тут, у цім домі, на мого учня-піонера силоміць одягли хрест, силоміць примусили молитися... Я вчу Родю Гуляєва, щоб він був нетерпимий до всякого зла, тоді як ви проповідуете покірність і терпіння. І я намагаюся прищепити йому відразу до всякого рабства. А ви твердите, що він раб божий, що він не належить собі. Зараз у цій сім'ї з нього хочуть зробити святошу. Ви духовний пастир цієї сім'ї, і ви розумієте, що це може зіпсувати, покалічити життя дитині... Часи Пантелеймонів-праведників минули...».

Фільм закінчується мелодраматично. Доведений до відчаю Родька ледь не втопився і врятувало його не диво, а Параскева Петрівна. Таким чином, автори фільму наголошують, що часи Пантелеймонів-праведників таки минули.

Звичайно, в цей період такий сюжет і фінал картини були цілком закономірними. Але додамо, що після зйомок «Чудотворної» режисер дізнався про невиліковну страшну хворобу. Свій останній фільм під символічною назвою «Суд» (1962) Володимир Скуйбін у співавторстві з Аїдою Манасаровою знімав тяжко хворим. Помер режисер у 1963-му, коли йому виповнилося лише 34 роки.

Отож людина «відлиги» 1950-х болісно робила свій вибір між загальним і особистісним. Як зазначав голова колгоспу з фільму «Чудотворна», «у мене в колгоспі 300 голів. Якщо кожен почне думати, балаган вийде». Справді, люди почали замислюватися над явищами і проблемами життя. Балагану не вийшло, але країна вступала у принципово новий етап своєї історії.

Людина «відлиги» дедалі глибше занурюється у свій особистий світ. Іще не настало усвідомлення викривлення соціально-моральної ситуації в суспільстві, проте посилювалося підсвідоме відчуття «недоправди», яке проривається в екзистенційний світ героя 1960-х рр. Із початком брежневської доби, ця тенденція стає все більш очевидною. Взаємини держави і церкви мало змінюються, хоча до церкви молодь не пускають, але і за натільні хрести колективному шмаганню не піддають. Можливо, почасти це відбувається тому, що державний апарат практично контролює діяльність усіх конфесій на терені СРСР.

Фільми відверто релігійної тематики не виходять, проте і відверто антирелігійні з екрана зникають. І хоча поняття *духовності* не зводиться до

релігійності, проте стає очевидним, що так звані цінності релігійної свідомості можуть стати тією дороговказною зіркою, що веде людину до світу духовних ідеалів.

1962 року виходить перший повнометражний фільм Андрія Тарковського «Іванове дитинство». в цій картині релігійні мотиви, які протягнуться червоною ниткою крізь усю його творчість, ще не проявляються настільки явно, проте саме з «Івана» Тарковський почне свій хресний хід сходження до Істини. Це історія біблійного Йова, трансформована в оповідання про дитину, світ якої знищила війна. Та, на відміну від Йова, у Івана було забране все, навіть найдорожче – життя. Ці болючі сни маленького героя стають головною емоційною пружиною кінострічки. «Пам'ятай, що життя моє – вітер, моє око вже більш не побачить добра <...> То Ти снами лякаєш мене і видіннями страшиш мене <...> і душа моя прагне задушення, смерті *хочуть* мої кістки. Я обридів життям <...> Не повіки ж я житиму! <...> Відпусти ж Ти мене, бо марнота *оці* мої дні! <...> (Йов. 7: 7, 14–16). Недаремно в сцені зовсім недитячої гри Івана у війну, на якусь мить в кадрі з'являється ікона Божої Матері у зруйнованому храмі. Це вже не ікона з «Чудотворної», яка зображала грізний, караючий лик Христа, як нагадування про Страшний суд. У фільмі Тарковського ікона Божої Матері постає як благодатний символ материнства, любові, турботи і захисту своєї дитини – всього того, чого був позбавлений маленький Іван. Сцену завершує символічне зображення хреста на тлі сяючого сонця, який повільно схиляється. Проте кадр не прочитується як зневіра, виклик Вищому судді. Він символізує знеславлені вищі цінності людського життя, на які на цій землі ніхто не має права зазіхати.

Коли фільм «Іванове дитинство» побачив світ, А. Тарковський вже два роки працював над «Андрієм Рубльовим». Заявка на фільм була подана ще 1961 року (фільм вийшов у прокат 1971 р.), проте його зйомки потребували великої підготовки. Сюжет і історія картини добре відомі, проте нас цікавить її певний аспект, а саме – духовний.

Цікаво, що коли й заходили досить поодинокі в радянському і навіть пострадянському кінематографі розмови про релігійну свідомість, точилися вони переважно навколо творчості А. Тарковського. 1999 року маловідомий журнал «SOS» передрукував з маловідомої газети «Татьянин день» досить показне інтерв'ю під красномовною назвою «Справжня духовність в мистецтві неможлива» з ієромонахом Феодором, який, до речі, на-

вчався в театральному інституті. Бесіда розгорталася навколо фільмів А. Тарковського і головним чином його «Андрія Рубльова». Отець Феодор наполягав на тому, що режисер створив особливу кіномову, на якій можна говорити про речі високі, проте не духовні. Мовляв, це розмови, які можуть лише підвести людину до порога, за яким починається справжнє духовне життя. Картину, як зазначав о. Феодор, треба розглядати у двох площинах. «Все, що стосується спроби розкрити образ преподобного Андрія Рубльова – великого російського іконописця, монаха, старця – це повний провал... Майже всі вчинки Рубльова суперечать духові православного аскетизму – адже преподобний Андрій був насамперед ченцем, подвижником. І поєднання його особистого чернечого подвигу з великим талантом іконописця, даного йому Богом, і породило ті величні образи іконопису, про які знає весь світ і які ми бачимо наприкінці фільму»<sup>1</sup>. Далі Феодор говорить про те, що режисер лише намагався доторкнутися до теми духовності, проте зробив це недостатньо коректно. Мовляв, духовність – це не красиві розмови про духовні речі, це коли людина сама живе духовним життям. Зіграти його неможливо, ним можна лише жити. «Духовне мистецтво – це молитва, це життя людини во Христі»<sup>2</sup>.

Далі автор розвиває думку, що світська людина, яка живе буденним життям і його проблемами, як, наприклад, Анатолій Солоніцин, який зіграв Андрія Рубльова, та інші, що втілили образи Феофана Грека (акт. М. Сергєєв), Даниїла Чорного (акт. М. Гринько), на яких ще за життя почала благодать Святого Духа, не можуть правдиво передати їхнє життя, адже ніколи не жили ним.

Та при всій повазі до автора цих роздумів, все ж таки впадає в око їх певна суперечливість. Виходить, що втілити воістину духовні образи можуть лише люди, на яких спочила благодать Святого Духа. Проте такі просвітлені постаті навряд чи погодилися б зніматися у кіно чи грати в театрі. Водночас ми також не знаємо напевно, коли і як зійшла благодать на Феофана Грека, Андрія Рубльова і Даниїла Чорного, адже, як свідчить історія, про їхнє життя нам майже нічого конкретно не відомо. Як і Анатолій Солоніцин, ані Микола Сергєєв, ані Микола Гринько не зображали своїх геніальних прототипів, вони вивели на екран їхні художні образи, так би мовити, показали авторське уявлення про світ мирський і духовний цих людей.

Розмірковуючи про цінності релігійної свідомості, до яких звертаються кінематографіс-

ти в 70-ті роки, слід згадати один із найкращих фільмів цієї доби – «Сходження» (1976) режисера Лариси Шепітько за оповіданням Василя Бикова «Сотников». Картина офіційно не отримала статус так званої «брежнєвської полиці», проте була позбавлена широкого прокату. Нарікань було багато – насамперед, «нетрадиційне» з точки зору офіційної ідеології висвітлення теми Великої Вітчизняної війни. Головний ворог – німецько-фашистські солдати відійшли на другий, не сказати б, на третій план. Основна боротьба між добром і злом розгорталася в душі і свідомості головних персонажів, які були представниками одного радянського народу. Водночас вочевидь проглядалися неприховані паралелі з Біблією, а саме Новим заповітом. Сотников (акт. Б. Плотников), який здійснює своє героїчне сходження на Голгофу. Портнов (акт. А. Солоніцин), поведінка якого асоціюється із фарисейством Кайяфи. І, нарешті, Рибак (акт. В. Гостюхін), який втілює одіозну постать Юди Іскаріота. Наче всі *свої*, – і водночас розведені по різні боки непримиренної боротьби, духовного протистояння. До цього долучається й сільський староста, який узяв на себе тяжкий тягар, аби хоч якось допомогти односельцям, і який не розлучається із Біблією навіть у фашистських катівнях. І, головне, фільм починався і закінчувався символічним кадром, в якому відповідно поставала зі снігової заметілі і розчинялася в ній церква, стаючи, таким чином, головним камертонним твору.

Незважаючи на те, що «Сходження» було високо оцінене кінематографістами за художній рівень, розуміння духовного наповнення, водночас лунали закиди щодо вчинку того ж Сотникова, який наразив на небезпеку невинну жінку з її дітьми. Проте потрібно брати до уваги, що духовність передбачає так зване цілепокладання, а це наявність ідеалу, тобто найвищої мети прагнень, її моральнісне, а також суспільне значення. З позиції сьогочасної миттєвості буття і погляду вічності вчинок може мати різні морально-етичні тлумачення. Наріжну ризику під життям людини підводить смерть. Тільки драма або навіть трагедія можуть перевести людину зі стану *індивіда* в *особистість*, як казали стародавні: «Головне не коли, а як!».

У сімдесяті роки на екрани країни вийде ще одна знакова картина – «Сталкер» (1979) А. Тарковського. Вона стане останньою кінострічкою, відзнятою режисером на батьківщині. В ній відверто зазвучать звернення до біблійного тексту, тут стане очевидним намагання людини знайти

в релігії точку опори в духовних пошуках. Свої подальші роздуми в цьому напрямі А. Тарковський продовжить у наступних фільмах «Ностальгія» і «Жертвопринесення», знятих за кордоном, проте саме «Сталкер», підведе підсумкову ризик душевних поєвірянь і пошуків істини митця на рідній землі, роздумів над одвічною проблемою протистояння добра і зла людської природи.

Неважко помітити, що нечисленні, проте яскраві звернення радянського кінематографа до цінностей релігійної свідомості 1970-х років чимдалі набували все більшого філософського наповнення, психологічної глибини, екзистенційного простору. Цю нечисленну низку завершує кінострічка Тенгіза Абуладзе «Покаяння».

Ця знакова картина була закінчена у 1984 р., проте глядачі побачили її 1987 р., коли країна стояла на межі свого матеріального, а головне духовного краху. Покаяння (сповідь) – є одним із наріжних таїнств християнської церкви. За часів апостолів існувала публічна форма покаяння. Така «привселюдна» сповідь була дуже важкою і болісною, поєднаною з прилюдним осоромленням покутника. Із гуманних причин її усунули з практики, заступивши приватною формою визнання гріхів перед священником. Проте саме форму «публічного» покаяння, як головну ідею, обирають автори кінострічки. Покаяння – це душевний біль, сльози, сором. Без покаяння неможливе виправлення, нове життя, дороговказною зіркою якого стає совість чи то окремої людини, чи то спільна совість суспільства. Совість, сором – ось наріжні якості, які дають змогу людині залишатися духовною істотою, а не твариною.

Пошуки моральнісного ідеалу стануть характерною ознакою радянського кінематографа 70-х–80-х років минулого століття. Проте наступне відверте звернення до теми християнських цінностей відбудеться лише 2006 року, в пострадянські часи, у фільмі «Острів» відомого російського режисера Павла Лунгіна.

Дія картини починається в роки Великої Вітчизняної війни. Молодий матрос захоплений німцями у полон. У стані афекту, рятуючи власне життя, стріляє в свого капітана. Волею долі герой потрапляє у православний монастир, де приймає постриг і ось вже тридцять років (головна дія відбувається у 1976 р.) молиться про прощення свого смертного гріха, здійснюючи подвижництво як самітник і юродивий. Фільм став помітним явищем у російській культурі й отримав доволі широкий резонанс у пресі. Особливо суперечливими були відгуки духовних отців. Картину під-

тримували за досить рідкісну тему православ'я в кіномистецтві, людяність та чесність, віддавали належне режисурі та головному виконавцеві Павлові Мамонову. Разом з тим критикували за відсутність показу духовного шляху отця Анатолія, висловлювали сумніви щодо отримання вищого дару зцілення, зазіхання на церковні устої тощо<sup>3</sup>. Проте це не головне, адже картина знімалася не для служителів церкви, а для простого глядача. Важливо те, що фільм залишається одним із нечисленних звернень до проблеми захисту «духовного острова» на тлі тотального розвалу та бездуховності, того, що в Писанні названо «мерзотою запустіння».

Можливо, сьогодні, за аналогією з вісімдесяти роками минулого століття, настав час замислитися над минулим і тверезо подивитися на перспективи майбутнього. Адже сьогодні людство, як ніколи близько, підійшло до прірви бездуховності. Патріарх Філарет в одній зі своїх проповідей зазначав: «Моральна катастрофа, що охопила сучасний світ, не має аналогів в історії. Після Всесвітнього потопа людство не знало таких моральних потрясінь, які нині терзають наше суспільство. При масованій пропаганді насилля і розпусти, при гіпнотичному впливі засобів масової інформації людям, які втратили почуття моральності, прищеплюється ставлення до найтяжчих гріхів, як до нормального явища. Поняття «плюралізму» дедалі більше трактується як рівність добра і зла. Свобода дедалі більше обертається на насилля з метою зламати опір сорому, розуму і совісті, розбудити у людині найбільш негідні інстинкти, перетворити її на тварину»<sup>4</sup>.

Найстрашнішою катастрофою, з якою може зіткнутися людство, буде втрата суто людських чеснот, котрі формують моральнісну свідомість – совість, сором, відчуття провини, покаяння. Саме ці стани людської душі дають змогу зберегти критерії моральнісних цінностей, таких як: правдивість, відповідальність, справедливість, почуття обов'язку та ін.

Попри всі зауваження служителів церкви, художні образи духівників, що їх створили на екрані А. Солоніцин і П. Мамонов, були переконливими і правдоподібними, наповненими реальним життям. Вступаючи в конфлікт з конкретними людьми і обставинами, Рубльов переносив конфлікт зовнішній у внутрішню площину, внутрішню драму, що віддзеркалювалося у його роздумах, душевних стражданнях, духовних пошуках. Рубльов конфліктував з навколишнім світом не лише тому, що світ був недосконалий, а й тому, що не-

досконалим був сам герой, який прагнув істини і гармонії. Як і кожна людина, бодай і талановита, він мав право на помилку.

Щодо амбівалентності людської природи, трагічності постійного вибору між добром і злом надзвичайно експресивно висловився апостол Павло: «Бо не роблю я доброго, що хочу, але зле, чого не хочу, це чиню... Тож знаходжу закона, коли хочу робити добро, – що зло лежить у мені <...> та бачу інший закон у членах моїх, що воює проти закону мого розуму і полонить мене законом гріховним, що знаходиться в членах моїх. Нещасна я людина! Хто мене визволить від тіла цієї смерті?» (Рим. 7:19–24).

«Свобода є головною умовою моральнісного життя, не лише свобода добра, а й свобода зла, – писав М. Бердяєв. – За відсутності свободи зла немає моральнісного життя. Це робить моральнісне життя трагічним, а етику робить філософією трагедії... Трагічне є головним моральнісним явищем і головною категорією етики. Саме трагічне веде у глибину і висоту, по той бік добра і зла в нормативному розумінні. “Трагічне” не є ані “добрим”, ані “злом” у тому розумінні, як їх зазвичай трактують в етиці. Проте етика повинна досліджувати явища “трагічного”, що походять із свободи»<sup>5</sup>.

Отож духовність неможлива без свободи вибору, без права на помилку, яка розширює досвід, спонукає до активних дій, до творчості, тобто перетворення довколишнього світу, його гармонізацію. Не помиляється той, хто нічого не робить. Людина повинна розширювати свою свідомість, духовно розвиватися, у протилежному разі вона стає, як пиріжок ні з чим, нікому не цікавою. Це стосується і тих образів, котрі втілюються акторами в кінематографі.

Звернемося, наприклад, до кінострічки «Поп» 2009 року відомого режисера радянського і російського кінематографа Володимира Хотиненка. Як свідчать анотації – це перший художній фільм, знятий під егідою Московської Патріархії і за активної участі Патріарха Московського і всієї Русі Олексія. Сюжет картини простий – під час Великої Вітчизняної війни декілька священиків, серед яких наш герой – отець Олександр, вирушають на окуповану німцями територію СРСР відроджувати церковне життя.

Проте отець Олександр, за задумом сценариста О. Сегеня, який по суті не дає жодного шансу для актора С. Маковецького, – статична, прісно-позитивна постать. Нема чого грати, нема чим перейматися. Можливо, саме з цього виникає невіра і до того, що робить актор, і до того, що від-

бувається на екрані. Сусальна солодкавість – ось інша крайність, в яку можуть впасти сучасні автори, звертаючись до релігійної тематики. Весь час не перестає переслідувати відчуття якогось бутафорського дійства: батюшки з приклеєними бородами, світська матушка, що повчає батюшок, лубочний єврей, патологічно дурні і жорстокі німці, яким з’являтися у сучасних фільмах просто непристойно, тевтонські лицарі, що нахабно «вивалюються» з кінострічки «Олександр Невський» С. Ейзенштейна, котру переглядають радянські люди на Псковщині, карткові пейзажі Росії і т. ін. Чого варта, скажімо, сцена відновлення церкви Олександра Невського! І знову на допомогу приходить С. Ейзенштейн із своїм «Бежиним лугом», з тією лише різницею, що там у церкві влаштували клуб, а тут – навпаки – у клубі поновлюють церкву. Той самий сільський люд із такими ж просвітленими обличчями вже не виносить, а вносить ікони до храму. Зі стіни церкви знімають радянську атрибутику, портрет Сталіна, під яким зберігається ікона святого Олександра (цікаво, хто б дозволив у 30-ті роки минулого століття вішати зображення вождя на ікони?). Від усього цього можна набити оскомину, проте аж ніяк не впасти у захват. І стає зрозумілим, чому герої «Рубльова» чи «Острова» тебе беруть у полон, а тут так і хочеться кинути знамените: «Не вірю!» – К. Станіславського.

Хоч як парадоксально, але сучасним кіномитцям більше вдаються фільми не про духовність, а про її відсутність.

У цьому аспекті варто згадати фільм російського режисера А. Звягінцева «Єлена», який вийшов на екрани 2011 року. Головна героїня, вже немолода колишня медсестра Єлена (акт. Н. Маркіна), виходить заміж за свого підопічного – забезпеченого пристарілого підприємця Володимира. Від першого шлюбу в Єлені є син, ледар і п’яниця, який живе з дружиною і двома синами в маленькій однокімнатній квартирі у Підмосков’ї. Не бачачи іншого засобу вирішення проблем своїх рідних, Єлена фактично вбиває свого чоловіка, краде його гроші, знищує заповіт і переселяє в його квартиру свою рідну сім’ю.

Події розвиваються напрочуд буденно, ніякого трагізму, емоційних сплесків. Виявляється, що вбити людину, з якою ти прожила багато років, так само легко, як пообідати чи сходити в магазин. І від цієї простоти і буденності стає моторошно. На цьому тлі вражає сцена в церкві, куди Єлена приходить помолитися перед задуманим злочиним. Вона стоїть перед образом Божої Матері,



звичним жестом ставить свічку, молитися і йде виконувати свій грішний замисел. Лише зображення Страшного суду, що знаходиться за спиною жінки і віддзеркалюється в іконі Божої Матері, засвідчує беззаконня перед духовним світом, стирання межі між добром і злом, яке, на жаль, так притаманне нашому часу.

Коли ж стався цей збій, за висловом А. Михалкова-Кончаловського, в «етичному коді» країни, зокрема Росії? Чи не впливає ця тенденція з часів, коли світська влада перестала дослухатися до моральнісного закликів церкви? Недарма той самий П. Лунгін звернувся до цієї проблеми у фільмі «Цар» 2011 року. На відміну від картини С. Ейзенштейна, протистояння влади і церкви тут винесено на перший план. з одного боку, аморальність, жорстокість і всездозволеність Івана Грозного, з іншого – духовна позиція митрополита Московського Філіпа Количева, який намагається упокорити безчинства царя і надсилає йому листи, в яких закликає Івана одуматися, розпустити опричнину, перестати вбивати християн, знущатися над народом. У відповідь цар презирливо називає Філіпа Фількою, а його листи «Фількиними грамотами». Як наслідок – влада фізично знищує правдборця. «Слово «Філька» в російській мові стало синонімом простака й недоумка, що радше свідчить про те, що народ став на бік царя»<sup>6</sup>. Можливо, це і був той поворотний момент, коли державна влада відверто почала нехтувати духовними цінностями. А церква в особі своїх служителів стала відверто прислужувати державній владі. Так Синод – вищий орган керування справами церкви, заснований після ліквідації інституту патріаршества, був підпорядкований особисто Петрові І, якого в народі прозвали «антихристом». Цим актом, на думку філософа М. Бердяєва, великий реформатор Росії підкорив і послабив церкву. А точніше, церковна реформа Петра вже була результатом послаблення церкви, невігластва ієрархії та втрати нею моральнісного авторитету<sup>7</sup>.

Свого часу великий філософ-гуманіст В. Соловйов у статті «Про духовну владу в Росії» зазначав: «Замість того, щоб повчати і скеровувати мирський уряд справдешньому служінні Богу і землі, вона сама немовби пішла в usługовування до цього уряду. Спочатку, за часів Никона, вона тягнулася за державною короною, потім міцно вчепилась за меч державний і нарешті змушена була одягнути державний мундир»<sup>8</sup>.

Звичайно були і подвижники, які, незважаючи на переслідування, мужньо несли свій тяжкий хрест боротьби з несправедливістю і духовним

зубожінням. Та, попри все, сьогодні не можна не помічати негативних тенденцій у суспільстві, зокрема російському. Про що із таким занепокоєнням свідчить сучасне мистецтво, у тому числі кінематограф.

1946 року в Парижі побачила світ одна з найкращих праць М. Бердяєва «Російська ідея». Страшні 1930-ті роки на батьківщині філософа вже залишили свою криваву відмітину. Цитуючи слова одного із найяскравіших представників апокаліптичного песимізму К. Леонтьєва, написані ним ще наприкінці XIX ст., М. Бердяєв наголошував: «Російське суспільство, і без того досить егалітарне за звичками, понесеться ще швидше за все інше по смертельному шляху тотального зміщення <...> і ми раптово із наших державних надр, на початку позакастових, позацерковних або слабко церковних – народимо антихриста. Ні до чого іншого російський народ не здатний»<sup>9</sup>.

Послаблена церква – духовно послаблена держава, – це історична аксіома. І, як наслідок, набагато страшніше, коли антихрист народжується в душі та свідомості людини і світом починають правити не одвічні, а сьогочасні, матеріальні «цінності». Ми так довго пишалися своїм «братерством і рівністю», що прогледіли озими паростки суспільства так званого масового споживання, які буйно сходили на терені країни, «где не ведають горя». І це суспільство масового споживання, в якому по суті спотворені всі духовні надбання, здається надолужило свій час, набуваючи моторошних форм, через що іноді страшно заглядати в газети і вмикати телевізор.

Де ж можна знайти той *духовний острів* добра і любові? Хто або що може дати змученому подорожньому ковток животворної води, що зцілить його виснажену душу? Так, мистецтво, і насамперед кінематограф, може принизити найкраще в людині, проте, запліднений зерном духовності, він здатен піднести її до омріяних вершин майбутнього, яке по суті залежить від нас самих. Втім, людина, опиняючись сам на сам із своїми одвічними проблемами буття, занадто слабка, щоб вирішити їх без одвічних цінностей – совісті, милосердя, співчуття, каяття і, насамперед, – *любові*.

<sup>1</sup> Томачинский В. Подлинная духовность в искусстве невозможна. Беседа с иеромонахом Феодором о творчестве Андрея Тарковского / Владислав Томачинский // SOS. – № 3 (6). – 1999. – С. 16.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Див.: Никитин В. Остров покаяния и надежды / В. Никитин // Наука и религия. – 2007. – № 7. – С. 6–8.

<sup>4</sup> Патріарх Філарет. Де і в чому шукати щастя? Проповіді / Патріарх Філарет // Ужгород : Закарпаття, 1997. – С. 27.

<sup>5</sup> Бердяев Н. А. О назначении человека / Николай Александрович Бердяев // Бердяев Н. О назначении человека. – М. : Республика, 1993. – С. 34–35.

<sup>6</sup> Палій О. Культурна катастрофа та її витоки / О. Палій // День. – № 51–52 (23–24 березня). – 2012. – С. 14.

<sup>7</sup> Див.: Бердяев Н. А. Русская идея / Николай Александрович Бердяев // Бердяев Н. А. «Самопознание» : Сочинения. – М. : ЭКСМО-Пресс ; Х. : Фолио, 2000. – С. 26.

<sup>8</sup> Сюдюков І. Царство від світу цього / І. Сюдюков // День. – № 209–210 (16–17 листопада). – 2012. – С. 11.

<sup>9</sup> Бердяев Н. А. Русская идея / Николай Бердяев // Бердяев Н. А. «Самопознание» : Сочинения. – М. : ЭКСМО-Пресс ; Х. : Фолио, 2000. – С. 202.

## АВТОРСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ У КОНТЕКСТІ ФІЛОСОФІЇ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ

*У статті розглянуто світоглядні засади кінематографа французької «нової хвилі». Дослідниця аналізує одну з моделей кінематографічного авторства, спираючись у своїх роздумах на філософську концепцію атеїстичного екзистенціалізму Ж.-П. Сартра і А. Камю, використовуючи як матеріал для наукового пошуку творчість Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годара, К. Шаброля, Л. Маля, Е. Ромера, Ж. Риветта, А. Рене.*

**Ключові слова:** світогляд, модель, екзистенціалізм, авторське кіно, автобіографізм, засоби кіно-виразності.

*В статье исследуются мировоззренческие основы кинематографа французской «новой волны». Исследовательница рассматривает одну из моделей кинематографического авторства, опираясь в своих рассуждениях на философскую концепцию атеистического экзистенциализма Ж.-П. Сартра и А. Камю, используя в качестве материала для научного поиска творчество Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годара, К. Шаброля, Л. Малья, Э. Ромера, Ж. Риветта, А. Рене.*

**Ключевые слова:** мировоззрение, модель, экзистенциализм, авторское кино, автобиографизм, средства киновыразительности.

*The article examines the philosophical foundations of French cinema of the «new wave». The researcher considers one of the models of cinematic authorship, based in their discussions on the philosophy of atheistic existentialism of Jean-Paul Sartre and Albert Camus, using as a material for scientific research work of Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Louis Malle, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Alain Resnais.*

**Key words:** outlook, model, ekzystentsionalizm, copyright film, autobiographism, figurative means.

Кінематограф французької «нової хвилі», що став потужною віхою в історії світового кіно, понад півстоліття не залишає байдужими як мистецтвознавців, так і глядачів. Одна з причин тому – тенденція, котра простежується в художній творчості, і зокрема в кіномистецтві, до посилення авторського начала. Дослідження авторського кіно, витоки якого, поза сумнівом, лежать у площині названої течії, небезпідставно вимагає порівняння творчості сучасних режисерів-авторів з кінематографічною спадщиною представників експериментального кіно Франції, апогей розвитку якого припав на 1958–1962 роки.

Дослідники авторського кіно досі не дійшли спільної думки, що саме стало причиною виникнення кіно «нової хвилі» – політичні зміни в країні, поява досконалої кінотехніки, стрімкий розвиток телебачення чи «нового роману», що зруйнував традиційну форму оповіді, фемі-

ністичні гасла С. де Бовуар чи екзистенціальні пошуки Ж.-П. Сартра та А. Камю. Очевидним є те, що своєрідний естетичний бунт молодих режисерів, які прагнули віднайти специфічну кіномову в зображенні дійсності, був спрямований не лише проти академізму і так званого «бачечкового» кіно. Насамперед митці-початківці намагалися знову представити на екрані мислячу, але відчужену, невдоволену екзистенціальну людину, яка прагне передовсім внутрішньої свободи. З огляду на сказане, доречно було б процитувати вислів К. Шаброля, що його наводить Р. Лафонт у праці «Et pourtant je tourne». «Якщо преса стільки про нас говорила, причиною тому – прагнення нав'язати рівність: де Голль – оновлення. У кіно, як і скрізь<...> Франція відроджується, – зазначав режисер. – Погляньте, який розквіт талантів <... > Дорогу молодим!»<sup>1</sup>.

У численних дослідженнях кінематографа «нової хвилі», в яких виявлено його тісний зв'язок з філософією екзистенціалізму, зокрема його атеїстичною концепцією, недостатньо вивченою, на наш погляд, є оригінальна інтерпретація ідей А. Камю і Ж.-П. Сартра у творчості найбільш послідовних представників французького авторського кіно, що і є метою нашої статті. Спираючись на праці істориків і теоретиків кіно А. Базена, Ж. Садуля, Є. Тепліца, Ж.-П. Жанкола, Ф. Трюффо, С. Фрейліха, О. Мусієнко, Г. Чміль, М. Мамардашвілі, М. Ямпольського, К. Разлогова, В. Утілова та інших, дослідниця ставить своїм завданням проаналізувати художньо-філософські домінанти та їх трансформації у творчості кінорежисерів французької «нової хвилі».

Витоки екзистенціалізму як своєрідної світоглядної моделі слід шукати у працях російських філософів М. Бердяєва, Л. Шестова, творчість яких припадає на кінець XIX – початок XX століття. Послідовний виклад філософської концепції екзистенціалізму буде вироблено у 20-х–30-х роках XX століття в дослідженнях німецьких учених М. Гайдегера і К. Ясперса. У період Другої світової війни свій внесок у розвиток вчення зробили й французькі мислителі Жан-Поль Сартр, Альбер Камю, Сімона де Бовуар. «Франція прийняла бій всупереч правді логіків <...> Війна для нас означала розгром. Але чи могла Франція заради позбавлення від поразки, не приймати бою, – писав А. Камю. – Дух у нашій країні взяв гору над розумом»<sup>2</sup>. Так, заклик діяти всупереч очевидності і без надії на успіх, а також «позиція стоїчного антиісторизму зробили екзистенціалізм одним з духовних джерел антифашистського руху Опору, в лавах якого опинилися і філософи-екзистенціалісти»<sup>3</sup>.

У 60-ті роки минулого століття екзистенціалізм «знаходить підтримку у філософів Італії, Іспанії і поступово перетворюється на популярну серед європейської інтелігенції філософсько-естетичну та морально-психологічну систему. Потрібно зауважити, що поширенню екзистенціалізму сприяла передусім характерна для філософії XX століття певна методологічна, світоглядна всеосяжність, яка легко трансформувалася в невизначеність філософії існування»<sup>4</sup>.

Слід зазначити, що причиною популярності філософської системи екзистенціалізму став великий інтерес до неї з боку західноєвропейських художників, художньої інтелігенції, яку «приваблювали в цій концепції висока оцінка мистецтва, ототожнення його з філософією, а також форма

викладу теоретичних ідей: романи, притчі, поетичні медитації, художньо-критичні статті, есеїстика»<sup>5</sup>. Не залишилися осторонь від суперечливих екзистенціальних ідей, що ними було густо насичене повітря, і кінематографісти, особливо представники інтелектуального кіно, котре «виникло зі спроб ввести образ в сферу художньої філософії»<sup>6</sup>. Саме екзистенціалізм (а точніше його атеїстична концепція) став своєрідним віросповіданням і тим фундаментом, на якому були закладені основи авторського кінематографа, зокрема, його французької моделі, більш відомої як «нова хвиля». При цьому, незважаючи на творчу самобутність кожного з представників французького авторського кіно, його спільною рисою стала «орієнтація (свідома чи неусвідомлена) на екзистенціальний підхід до світу; усвідомлення героями своїх втрат, неприкаяності і самотності людини, трагізму <...>»<sup>7</sup>.

Р. Соболев у праці «Захід: кіно і молодь», досліджуючи творчість одного з лідерів «нової хвилі» Ж.-Л. Годара, вказує, що в роки інтелектуального формування художника «релігією творчої французької інтелігенції, та й не лише французької, був екзистенціалізм – переважно в його сартрівському суперечливому тлумаченні»<sup>8</sup>. Головний же герой картини «На останньому диханні» – Мішель Пуакар – «тотальний бунтар, який заперечує буржуазний світ і мало не виломлюється з життя видимого в справжню екзистенцію»<sup>9</sup>, авторові видається своєрідною «моделлю для дослідження екзистенціального міфу про людину, демонстрацією своєрідної моделі французького атеїстичного екзистенціалізму»<sup>10</sup>, яскравими представниками якої названо А. Камю, С. де Бовуар і Ж.-П. Сартра. Зазначимо, що «атеїстичний екзистенціалізм, – на переконання останнього, – вчить, що навіть якщо бога немає, то є буття, у якого існування передуює сутності <...> і цим буттям є людина або, за Гайдеггером, людська реальність <...> Це означає, що людина спочатку існує в світі, й лише згодом визначається»<sup>11</sup>. Отож, виявляється, Жак Ріветт не випадково екранізує антиклерикальний роман Дені Дідро «La Religieuse» («Черниця») 1760 р., своєрідно інтерпретуючи тему суперечності сутності та існування головної героїні. Сюзанна Сімонен, всупереч прагненню знайти свободу за межами задушливого монастиря (де режисер-автор свідомо використовує простір з різним ступенем тісноти, що дає йому змогу несподівано поєднувати внутрішній стан людини – сутність і обстановку – існування), несподівано і всупереч власним прагненням пере-



творюється на зразок слухняності. Можливо, цим і пояснюється надмірний візуальний аскетизм і одночасно аполітичність кінематографа «нової хвилі», у чому неодноразово звинувачували деяких молодих режисерів (приміром, Ф. Трюффо, К. Шаброля), що створювали фільми у своєрідній «недбалій» формі і відмовлялися зайняти певну політичну позицію.

Йдучи за характерним для художнього сприйняття «суперечливим» поєднанням «об'єктивної істини з істиною суб'єктивною, яка тлумачиться як адекватне відображення суб'єктом об'єктивної реальності, а не довільне нашарування суб'єктивності»<sup>12</sup>, Ф. Трюффо зазначає: «Людина може голосувати, а художник – ні. Я відмовляюся протиставляти любов – буржуазії або поліцейським»<sup>13</sup>. Хоча показовим є те, що у стрічках французької «нової хвилі» в зображенні сцен кохання режисери (починаючи з Ж.-Л. Годара, Л. Маля) сміливо відходили від недомовленості і замовчувань, віддаючи перевагу відвертому зображенню на екрані людських почуттів, що стало в 60-ті роки минулого століття своєрідним революційним, якщо не переворотом, то, принаймні, нещадним для кінематографічної умовності жестом.

Екзистенціальний мотив, що домінував у французькому авторському кінематографі 1960-х, поступово перетворився на ту своєрідну духовну призму, крізь яку художники могли живо пропускати свої інтелектуально-духовні запити, осмислювати і переживати все суще і таким чином реалізовуватися на особистісному і творчому рівні. При цьому зауважимо, що «екзистенціалізм виступає за свободу інтерпретації художнього твору, розвиток того емоційного імпульсу, який поєднує глядача з художником, за відмову від тенденційності і дидактики у творчості. Художник постачає зорові картинки, а ми бачимо те, що хочемо бачити»<sup>14</sup>.

Перебуваючи в атмосфері своєрідного ідеологічного вакууму, що виник в Європі після Другої світової війни, болісно реагуючи на девальвацію соціальних і духовних цінностей, представники кінематографа «нової хвилі», яка передусім була проявом їх індивідуального світовідчуття і світорозуміння, відчайдушно прагнули проникнути в глибину людської свідомості. При цьому слід говорити про свідомість і психологію людини, яка належала до післявоєнного французького суспільства, що натужно поверталось до мирного життя і водночас засуджувало непопулярні у нації війни в Індокитаї та Алжирі. Спираючись на екзистенціальний принцип суб'єктивності, що виступає

домінантою всіх дій людини, зокрема діяльності у сфері мистецтва, молоді кінематографісти переважно займали позицію, яка не давала авторові змоги засуджувати своїх персонажів, більш того, нав'язувати їм певне сприйняття дійсності, диктувати вчинки. Враховуючи ж той факт, що будь-яке почуття бере свій початок глибоко в душі людини й лише згодом наповнюється її природою, режисери «нової хвилі» здійснювали постійні спроби позбавити виконавців емоційного вантажу минулих переживань і працювали (звісно, кожен по-своєму) як з професійними, так і з непрофесійними акторами, прагнучи таким чином досягти народження «живих», деякою мірою «шорстких» характерів.

Інтерпретація вислову Ж.-П. Сартра – «людина – засуджена бути вільною <...> і являє собою <...> сукупність вчинків»<sup>15</sup>, закономірно проявлялася у прагненні молодих художників, глибше пізнаючи світ і себе, досягнути такого рівня самовираження у фільмах, щоб вони стали «більш особистісні, ніж, роман, більш індивідуальні та автобіографічні, ніж сповідь або щоденник»<sup>16</sup>. Так кінострічки «Жінка є жінка», «Маленький солдат», «Божевільний П'єро», «Жити своїм життям» Ж.-Л. Годар фактично присвятив дуже особистій темі – кохання до жінки, яку він обохнював і фільмував, його музи – Анні Карині. Дебютний фільм К. Шаброля «Красунчик Серж», герой якого, зневажаючи власне життя, жорстоко руйнує і нищить існування своїх близьких, по-своєму автобіографічний. Зазначимо, що натурні зйомки стрічки не лише відбувалися в рідному селі режисера, а й для участі в деяких сценах залучали місцеві жителі.

Е. Ромер і Ж. Ріветт у картинах «Знак Лева» і «Париж належить нам», з навмисне переплетеними сюжетними лініями й просторово-часовими вимірами реальності й фантазії, зображують ту столицю Франції, що з плином життя стала їм близькою і рідною. Автори-постановники демонстрували у цих фільмах своє захоплення Парижем так само, як і кіногерої, які, зневірившись у собі, відчайдушно й бездумно розтрачували енергію молодості. Слід зважити й на те, що нещаслива прокатна доля обох кінострічок стала не лише болісним ударом по самолюбству творців, а й певною мірою особистою драмою зазначених режисерів. Авторське прагнення відобразити особистісний світ за допомогою спогадів про своє дитинство отримало втілення в кінострічці Ф. Трюффо «400 ударів», головний герой якої, Антуан Дуанель, не лише перетворився на alter

его режисера, а й став персонажем своєрідного романтичного кіноциклу: «Антуан і Колетт», «Вкрадені поцілунки», «Родинне вогнище». Однак зазначимо, що «почуття самого автора твору, – вказує В. Самохін, – можуть стати об'єктом глядацької уваги лише тоді, коли він відображає в предметах і явищах істотне, стійке, глибинне, тобто істинне»<sup>17</sup>. З цим висловлюванням деякою мірою перегукуються роздуми А. Тарковського, творчість якого, на протигагу французькій «новій хвилі», була наповнена вишуканими екзистенціальними мотивами пошуків Бога, а не його заперечення. Художник був переконаний, що «хоч якою б особисто була картина, вона ніколи не зможе відбутися, якщо оповідає лише про тебе. Якщо картина або книга вдається, будьте впевнені, що все особисте стало лише стимулом, поштовхом для народження задуму»<sup>18</sup>.

Стан заціпеніння і деякої розгубленості перед абсолютною порожнечею буття, в яку занурюють досить тривіальних і певною мірою безцеремонних персонажів Шаброль і Трюффо, Годар і Маль, Ріветт і Ромер, є своєрідним проявом їх власного ставлення до негативних, з точки зору екзистенціалізму, тенденцій сучасного суспільства, яке страждає від надмірного раціоналізму й упередженості. Беручи на озброєння теоретичну спадщину К'єркегора, представники «нової хвилі» наполегливо доводили, що подолання відчуженості людини, ліквідація роз'єднаності суб'єкта та об'єкта лежать тільки в межах ірраціоналізму. «Той, – писав Камю, – хто відкидає будь-який детермінізм, крім особистості та її бажання, будь-який пріоритет, крім пріоритету незнання, повинен повстати одночасно проти суспільства і проти розуму <...>. Головне – розірвати пута. Забезпечити торжество ірраціональності»<sup>19</sup>.

Захоплення ідеями Камю призвело до того, що більшість представників «нової хвилі» вивели на екран героїв, які «раціонально не пізнаються, а освоюються безпосереднім “переживанням”»<sup>20</sup>. Так, приміром, глибоко досліджуючи внутрішній світ героїв у серії моральних історій (початок яким було покладено в 1962 році короткометражною стрічкою «Молочниця з Монсо»), Ерік Ромер розглядає їх як благодатний пізнавальний матеріал. Автор, як правило, досліджує і презентує персонажів не у зовнішніх гучних демонстративних проявах, а у внутрішніх, ледь вловимих порухах душевного стану. Спираючись на широкий пласт глибоко осмисленого життєвого досвіду, режисер не боїться, а радше захоплюється як духовною загибеллю, так і морально-психологічним змер-

твінням своїх лицемірних персонажів, які стали героями його філософських кіноказок.

У фільмі «Моя ніч у Мод» режисер-автор вводить на екран двох антиподів-«догматів». В одному з ключових епізодів стрічки упереджений католик Жан-Луї та його давній приятель Відаль (філософ, що сповідує марксистські погляди), обговорюючи і водночас засуджуючи парі Блеза Паскаля, не здатні відшукати як душевну, так і смислово рівновагу в навмисній раціональності релігійної віри. Відсутність переконливих і надійних точок опори зумовлює прагнення героїв одночасно знайти для себе вигоду і у вірі в бога (з якою існувати складно, але терпимо), і в її відсутності (що є неприпустимим для безпечного життя). Обидва сперечальники болісно прагнуть і потай уникають святості, при цьому ретельно приховують свідомий, раціональний відхід від недостатньо стійких світоглядних позицій.

У такому навмисне змодельованому Е. Ромером кіносвіті притчі «переживання набуває особливого значення через те, що екзистенція людини спрямована “до ніщо” і усвідомлює скінченність свого існування»<sup>21</sup>, оскільки такі поняття, як «страх» і «смерть», узагальнюються М. Гайдеггером у категорію «ніщо». А це, відповідно, змушує кіногероїв прагнути органічно існувати ніби на грані, що відокремлює реальність від вигадки, конкретність від узагальнення. До того ж іноді дійсність, що її зображують у своїх фільмах режисери «нової хвилі», представляє специфічну модель клінічної смерті суспільства. «Реальність, яку відтворює і організовує кіно, – зазначав А. Базен, – це реальність світу, в яку ми залучені, це чуттєва безперервність, зафіксована плівкою і в просторово-часовому вимірі»<sup>22</sup>.

У фільмі К. Шаброля «Красунчик Серж» головний герой, осягаючи суперечливість буття й усвідомлюючи безглуздість свого існування, обирає нещадний бунт, знаючи про його приреченість на поразку. Опинившись над прірвою небуття, в яку жорстоко й нерозважливо готовий зіштовхнути рідних, близьких людей, і «упевнившись у скінченності своєї свободи, відсутності майбутнього в його бунтові й у тлінності свідомості, він ладен продовжувати свої діяння в тому часі, який відпущений йому життям»<sup>23</sup>. Герой не боїться тих покарань, що їх доведеться зазнати за заподіяні страждання, а тому, не турбуючись про страх ані фізичної, ані духовної смерті, дозволяє собі проявляти тиранію щодо ближніх, оскільки не вбачає жодного сенсу в своєму існуванні.

Слід зауважити, що у всіх без винятку фільмах К. Шаброль болісно і водночас із неприхованим задоволенням намагається знайти витoki, першопричину майже вишуканої жорстокості своїх героїв. У кінострічці «М'ясник» режисер-автор представляє по суті звичайного на вигляд такого собі «добродія». Дещо вульгарний сільський життєлюб Пополь, котрий свого часу пройшов В'єтнам, Алжир і отримав у спадок м'ясну лавку, незважаючи на зовні ширу закоханість у місцеву вчительку, не може приборкати своє звірине нутро, не в змозі зупинитися і не вбивати, його «існування передусє сутності»<sup>24</sup>. Вбивства, що їх вчиняє герой, слід розцінювати як своєрідний бунт конфліктуючої зі світом людини, психіку якої скалічила війна.

Аналізуючи творчий доробок К. Шаброля, можна говорити про те, що кожна кінострічка майстра (особливо пізнішого періоду) – своєрідна сходинка в еволюції людської жорстокості в інтелектуальному авторському кіно. У таких роботах, як «Нехай звір помре», «Безневинні із брудними руками», «Жіноча справа», «Церемонія», режисер, ніби під збільшувальним склом, розглядає, вивчає і аналізує буття людини і ті вади її душі, які позбавляють комфортного існування оточення цієї людини.

Своєрідно інтерпретуючи проблему художнього сприйняття, К. Шаброль з неприхованим задоволенням виводить на екран образ самотньої агресивної жінки-хижачки, яка не прагне бути турботливою дружиною, берегинєю домашнього вогнища, сімейних устоїв (як Елен із фільму «Невірна дружина»), а захоплюється своїм статусом жорстокого тирана і вбивці та поступово, на правах всепоглинаючої безодні, заповнює негативною енергетикою весь простір стрічок режисера-автора, де життя і смерть тісно сплетені в тугий вузол, який неможливо розірвати. Така, приміром, норавлива служниця Софі з «Церемонії», фільму, що далеко пішов у часі від естетики «нової хвилі», але зберіг вірність її принципам, а саме: виявлення автором таємниць людської сутності, глибоко зануреної в певне середовище існування. У названій стрічці середовищем існування героїні є панський будинок, який вона люто ненавидить разом з його мешканцями. Режисер-автор пропонує глядачеві через погляд провінційної, наївної на перший погляд, героїні (яка насправді має досить хижацьку сутність) осягнути зовсім не привабливу, однак своєрідну модель світу. Митець виносить на суд глядача навмисне змодельований кіносвіт зі специфічною сукупністю образів, уявлень, пере-

живань, ідей і понять, глибинних життєвих смислів і прагнень, за допомогою яких героїня намагається визначити сутність буття, своє ставлення до нього і таким чином – своє призначення, сенс свого існування. Важливим є і той факт, що низка самобутніх образів, введених у фільмі, цікавить художника так само, як середовище, що оточує їх.

У естетично доскональній кінострічці А. Рене «Хіросіма, любов моя» герої не лякаються, а скоріше грають і захоплюються смертю, оскільки в кінорозповіді вона є повноправним, хоч і віртуальним персонажем, котрий прагне набути самостійного статусу. Віртуальна смерть живе у страшних спогадах про атомне бомбардування японського міста, прагнучи зайняти увесь кінематографічний простір фільму. Отож митець прагнув підвести інтелект глядача до такого самостійного осмислення кінотвору, котре в кіно задає авторська модель світу, що б сповіщала про себе вибором матеріалу, побудовою сюжету, логікою поведінки персонажів.

Малопривабливий П'єр Вессельрін, герой фільму Е. Ромера «Знак лева», перекочувавши через певні обставини із сутності музиканта в оболонку людини без певного роду занять і місця проживання, поступово усвідомлює відсутність будь-якого сенсу існування. Він неодноразово замислюється про самогубство, що є втаємниченим бунтом проти несправедливості суперечливого буття. При цьому можна говорити про специфічну модель типології людини у цього режисера, модель, відпрацьовану кіноавтором таким чином, що загальноприйняті вимоги чіткості й виразності візуальних і вербальних визначень героїв свідомо порушуються.

У кінострічці «Париж належить нам» Ж. Ріветт навмисне представляє своїх героїв, які легко і невимушено розтрачують своє життя, такими, що ніби вихоплені з людського потоку. Їх унікальність полягає в тому, що, залишаючись зовні «людьми з натовпу», внутрішньо всі вони неповторні індивідуальності. Персонажі картини органічно балансують на тонкій межі, яка відокремлює життя від смерті, реальність від мистецтва, конкретність від узагальнення, бо «авторство, – зазначає Г. Чміль, – найбільш повно проявляється в екзистенційному кіно, і це пов'язано з сутністю останнього – орієнтацією на унікальність внутрішнього світу героїв»<sup>25</sup>.

У кінострічці Ф. Трюффо «Стріляйте в піаніста» її головний герой, витончений і емоційний акомпаніатор Шарлі Колер, виявиться втягнутим в абсурдну кримінальну історію, яка закінчиться для музиканта трагічною смертю коханої дівчини.

При цьому відзначимо, що поняття «абсурд» (від лат. *absurdus* – безглуздий) посідає провідне місце в моделі екзистенціалізму, пов'язаній з ім'ям Альбера Камю, який свого часу заперечував свою приналежність до табору войовничих «атеїстичних екзистенціалістів» на чолі з Ж.-П. Сартром. Слід зауважити, що «ідея абсурдності буття вплинула на творчі пошуки багатьох митців <...>. Мистецтво абсурду руйнувало причинно-наслідкові зв'язки у вчинках героїв <...>, відмовлялося від сюжету, окреслених характерів <...>. Мова, діалог втратили функцію засобу спілкування, а перед письменником, драматургом ставилося завдання створення нових словосполучень, алогічних комбінацій складів. Мистецтво абсурду намагалося змінити жанрову ієрархію, тяжіло до гротеску, пародії та трагікомедії»<sup>26</sup>.

У кримінальній драмі Луї Маля «Ліфт на ешафот», створеної напередодні офіційного визнання «нової хвилі», досить легко прочитується сюжет, постають чітко «окреслені характери» коханців Жульєна і Флоранс, які задумали позбутися ненависного чоловіка, ретельно спланувавши його вбивство. Однак ланцюг безглузких випадковостей, пов'язаних з бажанням убивці (у минулому офіцера елітного загону парашутистів у ганебній для Франції антиколоніальній кампанії в Алжирі) усунути докази, що свідчать проти нього, створює абсурдну ситуацію, в яку потрапляють усі герої кінострічки, зокрема закохані – Луї та Вероніка. Викравши машину Жульєна, юні герої відчайдушно, але фальшиво грають ролі Ромео і Джульєтти, виявляючи своєю зухвалою поведінкою своєрідний бунт проти старшого покоління. Абсурдним бунтом молодих проти матеріальних статків деяких членів суспільства видаються й безглузді вбивства, вчинені Луї, і спроба невдалого самогубства обох героїв.

Показовим для авторського кіноsvіту Луї Маля є те, що абсурдними постають, насамперед, його героїні, в яких за привабливою зовнішньою оболонкою вміло ховається зовсім не жіночна сутність. Такою є красуня Флоранс у виконанні Жанни Моро. Її не лякає двадцятирічний термін ув'язнення за пособництво у вбивстві. Вона, як і більшість кіногероїнь Маля, переживає важку психологічну кризу, що є наслідком розбіжності інтересів вільної особистості і нав'язаних їй суспільством поведінкових стереотипів. Тому, на переконання кіноавтора, найзручнішим для таких персонажів, в темне і таємниче нутро яких зазвичай силою занурюють глядача, є лише усамітнення, де існує «<...> любов як обов'язок, якій

не сприяє жодна схильність і навіть протистоїть природна огида»<sup>27</sup>.

Можливо, режисер-автор, ніби заново створюючи себе разом з кожним новим фільмом, бере на озброєння духовну спадщину дослідниці феміністської проблематики Сімони де Бовуар і у такий спосіб намагається через змодельованих героїнь, естетично привабливих, однак завжди аморальних і трагічно самотніх, відповісти на деякі важливі питання буття: Чи може жінка реалізуватися як людська істота? Які шляхи перед нею відкриті, а які можуть завести в глухий кут? Як здобути незалежність в умовах повної залежності?

Йдучи за постулатом А. Камю, за яким абсурдом просякнуте не лише повсякденне життя людей, а й історія з її кривавими трагедіями, Луї Маль ретельно досліджує психологію вбивці. Жульєн Таверньє – людина, яка не плаче щодо себе ані жодних ілюзій. Внутрішньо самотній, він прагне забути жахи війни, крізь яку пройшов, але змушений служити людині, що розбагатіла на торгівлі зброєю. Вбиваючи боса і водночас чоловіка своєї коханої Флоранс, герой усвідомлює безплідність своєї боротьби, однак, продовжуючи її, переживає «момент істини» і таким чином демонструє бунт проти абсурду ворожого йому світу, проти усталених засад сучасного суспільства. Змусивши Жульєна опинитися в замкнутому просторі ліфта (з якого той ніяк не може вибратися і у своїх скрупульозних діях відверто нагадує Сізіфа), режисер-автор примушує його усвідомити безглуздість свого повсякденного існування, поглибити екзистенціальну самотність, здійснити моральний вибір непокори «царству абсурду», що і є, відповідно до філософії А. Камю, сенсом «істинного буття» людини<sup>28</sup>.

Феномен кінематографа французької «нової хвилі» назавжди залишиться загадкою в історії світового кіно. Свідчення тому – часто-густо безуспішне прагнення сучасних кіноавторів піднятися до рівня зображення екзистенції людини, представленій у творчості Ж.-Л. Годара, Фр. Трюффо, К. Шаброля, Ж. Ріветта, А. Рене, Е. Ромера, Л. Маля.

Використовуючи легку кінотехніку і не сподіваючись на великий бюджет фільмів, молоді кінематографісти-інтелектуали прагнули не лише до пошуку нових засобів кіновирозності, а й передовсім до своєрідного суб'єктивного тлумачення й зображення людини, її сутності. Озброївшись філософськими ідеями атеїстичного екзистенціалізму Ж.-П. Сартра і А. Камю, представники «нової хвилі» спробували (і не безуспішно) запро-



понувати героєві-бунтарю поведінкову програму, звільнити його від «всіх надій на те, що він може знайти свободу за допомогою чогось поза собою, позбавити ілюзій, пов'язаних з цими надіями, поставити перед собою і змусити заглянути в себе»<sup>29</sup>.

Замислюючись разом з героями фільмів над вічними проблемами буття і насамперед над питаннями: з якою метою прийшла людина в світ? у чому її призначення? – творці «нової хвилі» заклали фундамент авторського кіно. Саме в авторському інтелектуальному кіномистецтві режисери найповніше проявили свій талант і можливості стилю в суб'єктивному зображенні образу світу.

<sup>1</sup> Laffont Robert Et pourtant je tourne / Robert Laffont. – Paris, 1976. – 198 p.

<sup>2</sup> Камю А. Избранное / А. Камю. – М. : Правда, 1990. – 496 с.

<sup>3</sup> Кинословарь : в 2-х т. – М. : Советская энциклопедия. – 1966–1969. – Т. 2. – 712 с.

<sup>4</sup> Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття : Навч. посібник / Л. Т. Левчук. – К. : Либідь, 1997. – 224 с.

<sup>5</sup> Там само. – С. 127.

<sup>6</sup> Чміль Г. Авторське кіно Кіри Мурагової / Г. Чміль // Мистецтвознавство України : Зб. наук. пр. – К. : СПД Кравчук В. К., 2003. – Вип. 3. – С. 341–349.

<sup>7</sup> Там само. – С. 242.

<sup>8</sup> Соболев Р. Запад : Кино и молодежь / Р. Соболев. – М. : Искусство, 1971. – 302 с.

<sup>9</sup> Тарасов А. Н. Годар как Вольтер / А. Н. Тарасов // Страна Икс. – М. : АСТ ; Адаптек, 2006. – С. 323–345.

<sup>10</sup> Соболев Р. Запад : Кино и молодежь / Р. Соболев. – М. : Искусство, 1971.

<sup>11</sup> Sartre J.-P. L'existentialisme est un humanism / Sartre J.-P. – Paris, 1967. – P. 24–36.

<sup>12</sup> Самохин В. Н. Эстетическое восприятие / В. Н. Самохин. – М. : Мысль, 1985. – 205 с.

<sup>13</sup> Трюффо Ф. Трюффо о Трюффо. Фильмы моей жизни / Ф. Трюффо. – М. : Радуга, 1987. – 275 с.

<sup>14</sup> Чміль Г. Авторське кіно Кіри Мурагової / Г. Чміль // Мистецтвознавство України : Зб. наук. пр. – К. : СПД Кравчук В. К., 2003. – Вип. 3. – С. 341–349.

<sup>15</sup> Sartre J.-P. L'existentialisme est un humanism / Sartre J.-P. – Paris, 1967. – P. 24–36.

<sup>16</sup> Трюффо Ф. Трюффо о Трюффо. Фильмы моей жизни / Ф. Трюффо. – М. : Радуга, 1987.

<sup>17</sup> Самохин В. Н. Эстетическое восприятие / В. Н. Самохин. – М. : Мысль, 1985.

<sup>18</sup> Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре / А. Тарковский // Искусство кино. – 1990. – № 8 – С. 103–112.

<sup>19</sup> Камю А. Избранное / А. Камю. – М. : Правда, 1990.

<sup>20</sup> Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття : Навч. посібник / Л. Т. Левчук. – К. : Либідь, 1997.

<sup>21</sup> Хайдеггер М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер. – М. : Академический проект, 2008. – 528 с.

<sup>22</sup> Базен Андре. Что такое кино? Андре Базен. М. : Искусство, 1972. – 382.

<sup>23</sup> Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / А. Камю. – М. : Политиздат, 1990. – С. 60.

<sup>24</sup> Sartre J.-P. L'existentialisme est un humanism / Sartre J.-P. – Paris. – 1967. – P. 24–36.

<sup>25</sup> Чміль Г. Авторське кіно Кіри Мурагової / Г. Чміль // Мистецтвознавство України : Зб. наук. пр. – К. : СПД Кравчук В. К., 2003. – Вип. 3. – С. 341–349.

<sup>26</sup> Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття : Навч. посібник / Л. Т. Левчук. – К. : Либідь, 1997.

<sup>27</sup> Кант И. Метафизика нравов / И. Кант // Сочинения : в 6 т. – М. : Мысль, 1983. – Т. 4. – Ч. 2. – С. 114–118.

<sup>28</sup> Камю А. Избранное / А. Камю. – М. : Правда, 1990.

<sup>29</sup> Новая философская энциклопедия : в 4-х томах. – М. : Мысль, 2010. – Т. 4. – 736 с.

## ОСОБЛИВОСТІ РЕЖИСУРИ ЕКСТРЕМАЛЬНОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФІЛЬМУ

*Стаття розглядає обійдену кінознавством тему режисури та кінотворчості в умовах надзвичайних ситуацій. Наводяться критерії кінотворів, що відповідають жанрові екстремального фільму, критично проаналізовано дві новітні стрічки, зняті в зоні ризику сучасного Іраку.*

**Ключові слова:** екстремальний фільм, виразна специфіка, організація зйомок, жанр.

*Статья посвящена рассмотрению ранее не затронутой киноведением темы экстремального документального фильма, специфике режиссуры и кинопроизводства в условиях чрезвычайных ситуаций. Также приводятся параметры, по которым отобраны документальные картины, принадлежащие к жанру экстремального фильма и сделан критический анализ двух недавних лент, снятых в зоне риска современного Ирака.*

**Ключевые слова:** экстремальный фильм, выразительная специфика, организация съёмок, жанр.

*This article is about documentary practice in extreme contexts, something new in both history and theory of documentary filmmaking. We will focus on the specific problems arising when directing and producing films in extreme conditions and try to put forward several parameters, which will allow us to categorize this new film genre.*

*To illustrate this new distinction of filming in extreme conditions, we will analyze two films (documentaries) made in areas with little or no security such as Iraq.*

**Key word:** extreme movie, expressive specificity, organization shooting, genre.

У будь-якому суспільстві, в кожній його галузі існують загальновизнані норми, з приводу яких ми вживаємо епітети «нормальний», «звичний», «закономірний». Але коли в певному явищі щось загострюється, сягає граничної межі, ми говоримо про екстремальний характер цієї зміни. Термін «екстремальний» у його лінгвістичному сенсі означає прихильність до крайніх поглядів і заходів, крайнощі, фанатизм, ексцентричність (Новий тлумачний словник української мови. – К. : Вид. «Аконт», 2008).

Спираючись на ці визначення (адже на мистецтвознавство в цілому, а особливо на кінознавство й кінотеорію вони досі не екстрапольовані), спробуємо виділити в окрему групу фільми, що мають певні ознаки екстремального. У таких кінострічках яскраво проявляються новизна режисури, сміливі пошуки, вимушені пристосування до ризикованих зйомок, віднайдення нових елементів кіномови. Все це дає змогу виокремити такі стріч-

ки в особливий кіножанр – екстремального документального фільму.

Парадоксально, але кінематограф, що активно використовує екстремальні характеристики в своїй сюжетистиці (а в документальному кіно екстремальним досить часто виступає об'єкт зйомки), досі не вважав за потрібне об'єднати екстремальні фільми в особливий предмет дослідження. Ні кінознавство, ні кінотеорія не мають практично жодної спеціально присвяченої цьому питанню праці. Хоча, на наш погляд, як загалом фільм, так і його складові компоненти, а відповідно й використовувані виражальні засоби не можуть бути безвідносними до специфіки матеріалу. Цим обумовлюється актуальність проблеми щодо специфіки режисури екстремального документального фільму.

Вихідним питанням цієї проблеми, дослідження якої становить мету статті, виступає з'ясування якісних характеристик, що зумовлюють

типологічні принципи систематизації. Видається можливим іти до вирішення цього завдання у двох напрямках: від загальних характеристик завершених творів до часткових ознак їх складових, і в протилежному напрямку – від особного використання засад зйомки до загальних особливостей створюваного цілого.

Які ж стрічки з величезної маси світового документального фільмофонду правомірно віднести до екстремальних, виходячи з найзагальніших їх характеристик? Коли цих фільмів притаманні ознаки, що шокують, вражають глядача насиллям і жорстокістю, руйнують застарілі форми та канони кіномистецтва. Це й стрічки, зняті в екстремальних політичних чи соціальних ситуаціях – тобто «фільми, що виходять за межі» (Ж. Бетон)<sup>1</sup>. Нижче розглянемо деякі фільми, реалізовані в екстремальних ситуаціях у зонах суспільних конфліктів.

Після загальновідомих подій 11 вересня 2011 року міжнародні політичні стосунки різко загострилися: нові сили, такі як Аль Каїда та інші радикальні ісламські угруповання, що їх раніше в політичному житті ігнорували, набули на міжнародній арені особливої ваги і значущості. Конфлікт двох цивілізацій став антогоністичним і набув гостро релігійного характеру. У результаті постання нової картини світу, його надзвичайно загострених суперечностей, особливо актуальним стало питання роботи документалістів і кінореporterів у зонах озброєних конфліктів.

Ми не знаємо, чи входила війна в Іраку до планів американських політиків до 11 вересня 2001 р., але те, що репортери, оператори, журналісти засобів масової інформації та комунікації до неї не були підготовлені – це цілком очевидно. Адже за три роки Іракської кампанії загинуло 365 репортерів і журналістів. Зокрема, офіційні дані міжнародної організації «Репортери без кордонів» свідчать: лише в 2012 році в гарячих точках втратили життя 135 журналістів та 6 їхніх помічників. До речі, найчисленніші жертви – в зонах конфліктів на Близькому Сході.

У цих небезпечних зонах робота людини з камерою стає надекстремальною, постійно пов'язаною з ризиком для життя. Ось про що свідчить один з французьких телереporterів, ангажований у Багдаді 2013 р.: «Краще не перебувати триваліше 20 хвилин на одному місці, бо наступної миті в тому місці, де ви залишилися довше – раптово може статися вибух машини з підкладеною вибухівкою, або вас вистежить один з бойовиків, або оптичний приціл снайпера буде націлено на вашу

голову. Тому вам не залишається нічого іншого, як швидко тікати»<sup>2</sup>.

В останні роки до наявних зон ризику приєдналися колишні тоталітарні арабські держави, де перемогла революція, було скинуто диктаторські режими й почалася боротьба за демократію. Цей процес, символічно названий «Арабською весною», пов'язаний з бойовими діями, збройними конфліктами, численними жертвами. Добувати матеріали в цих точках без ризику для життя стає дедалі важче, але потреба в інформації була, є та й надалі становитиме одну з найнеобхідніших потреб людства.

Коли почалася громадянська війна у Сирії, інформація про події в країні стала практично недоступною. Арабські телеканали Аль Джазіра й Аль Арабія вирішили найняти місцевих жителів на роль кореспондентів з метою забезпечення оперативної інформації з місця найгостріших подій. У результаті світ побачив перші кадри жахів громадянської війни, зняті очевидцями за допомогою мобільного телефону та цифрової камери.

У цих екстремальних умовах форма телерепортажу або кадри, швидко зафіксовані на мобільну камеру чи телефон, виявилися найбільш прийнятними. Але ці матеріали, що лежать загалом у культурологічному полі, не містять художніх критеріїв, тому не підлягають спеціальному мистецтвознавчому дослідженню. Разом з тим проблема сучасного функціонування засобів масової інформації, особливо аналіз специфіки роботи документалістів, з'ясування усієї широти закономірностей творчих та організаційних складових екранних способів відтворення явищ життя, стає особливо актуальним саме в мистецтвознавчому аспекті.

Відаючи данину героїзму та мужності репортерів, журналістів, документалістів, які самовіддано здобували необхідну світові правду, звернемося до тих авторів, яким вдалося створити повноцінні документальні картини про драму людського життя в екстремальних умовах. Це й обумовлює обрання *об'єктом дослідження – явища екстремального документального фільму, якого практично не торкнулася сучасна кінотеорія, а його предметом – специфіку режисури, її творчо-організаційні особливості.*

«Фільми, які належать будь-якому жанрові, – це засіб соціального самовираження, дзеркало, що відбиває і містить проблеми суспільства та всі його цінності»<sup>3</sup>.

Ця думка англійського кінокритика Ворента Буклада містить квінтесенцію творчого принципу,

неодноразово вираженого світовою естетичною та мистецтвознавчою думкою, може бути базою для визначення критеріїв, що лежатимуть в основі типологізації такого явища, як фільм екстремального жанру.

У зв'язку з тим, що сам термін, як і коло фільмів, котрі можуть бути віднесені до цього виду аудіовізуальної творчості, досі не окреслені, не визначені – постає потреба розглянути основні параметри їх типологізації.

Складові такого визначення вбирають у себе декілька змістово-методологічних констант: з одного боку – предметно-тематичну родову спрямованість об'єкта відображення, з іншого – своєрідність художньо-естетичних засад, тобто специфіку використовуваних виражальних засобів.

За тематично-змістовою складовою до документальних екстремальних фільмів, з нашої точки зору, можуть бути віднесені:

1) фільми, зняті в умовах війн, революцій, збройних конфліктів, наприклад: «Армадилло»<sup>4</sup> (реж. Янус Метц, 2010);

2) фільми про катастрофи (пожежі, повені, землетруси), наприклад, «Чорнобиль» (реж. Володимир Шевченко, 1986);

3) фільми, зняті під цензурним наглядом тоталітарних режимів, приміром, «Україна в огні» (реж. Олександр Довженко, 1943);

4) фільми, зняті в екстремальних географічних, кліматичних умовах, як-от «Нанук з Півночі»<sup>5</sup> (реж. Роберт Флаєрті, 1922).

За особливостями використовуваних художньо-естетичних принципів, специфіки виражальних засобів до цього типу екранної документалістики можуть бути віднесені:

1) фільми з радикальним режисерським трактуванням та стилем розвитку гострої теми («Сайко»<sup>6</sup>, 2007, реж. Міхаель Мур);

2) фільми з дивним, дуже незвичайним сюжетом («Історія вітру», або «Казка вітру»<sup>7</sup>, 1988, реж. Жоріс Івенс);

3) фільми про збочений секс, жорстоке насилля, наприклад, «Mondo Cana» («Собаче життя»<sup>8</sup> режисерів Паоло Кавара, Гальтер Жакопеті, Франко Проспері, 1963).

Розглянемо визначальні ознаки фільмів та їх виробництва, що відносяться до першого кола. Організаційні умови роботи режисера в екстремальній ситуації відрізняються від інших жанрів документального кінематографа, бо небезпека та швидкий плин подій у місцях надзвичайних конфліктів вимагають прийняття миттєвих рішень, диктують використання прихованої камери

там, де зйомка заборонена або де доводиться зв'язати на присутність представника влади, фактично – цензора.

Складовими цього сегменту специфіки є:

1) знання історії і культури країни, поважання традицій і ритуалів, включаючи вбрання людей, манери поведінки, світогляд;

2) створення дуже маленької (компактної) знімальної групи фахівців чи осіб, пов'язаних з кінематографом, яка б (повністю чи частково) складалася з представників країни, де ведуться зйомки;

3) використання неважких переносних і таких, що легко приховуються, знімальних пристроїв;

4) дотримання конфіденційності стосовно тем, програм, способів зйомки; обмеження поширення ділової і творчо-виробничої інформації поза колом знімальної групи;

5) попередня підготовка програми зйомок, враховуючи мобільність їх реалізації, особливо в чужих краях, щоб не повертатися вдруге до місця вже проведеної зйомки;

6) проведення перед початком зйомок всеосяжного огляду місцевості, особливо місць потенційних подій, з максимальною обережністю і при повній, наскільки це можливо, нерозголошеності;

7) забезпечення таємниці пересувань знімальної групи;

8) наявність особливого характеру, а часто й мережі стосунків з представниками різних сторін конфлікту.

Особливості художньо-естетичних засад, виражальні засоби цього типу екранної документалістики розглянемо на матеріалі сучасних іракських фільмів – як одного з найяскравіших художніх явищ сучасного історичного періоду.

Ірак сьогодні – постійно діюча гаряча точка, щоденні жертви, жах і страх повсякденного життя. Цей палаючий регіон можна розглядати як оазу вивчення роботи кінематографістів у екстремальних умовах і, відповідно, як експериментальний центр дослідження жанру екстремального документального фільму.

«Іракський експеримент» створення документальних фільмів в екстремальних умовах – унікальний і розмаїтий. Від початку війни проти тероризму, центром якої став Ірак, більшість документальних стрічок було створено молодими зухвалими режисерами, часто напівпрофесіоналами. Принципово зазначимо, що людина з камерою часто ставала мішенню – і для американського патруля, і для місцевої поліції, і для терористів. Ці відчайдушні режисери не прагнули копіюва-



ти дійсність або ж знімати життя по-вертовськи «зненацька». Вони цілеспрямовано спостерігали, прагнучи проникнути в саму суть подій. Їхні документальні стрічки – своєрідні свідчення чи навіть відкриття життєвої правди (і аж ніяк не змонтовані ілюзії) – відповідають особливому естетичному принципу, сформульованому свого часу Зігфридом Кракауером, який вважав, що документальний фільм «це не вигадка, а відкриття»<sup>9</sup>.

Фільми цих режисерів демонструють безнадійні, гіркі будні повільно згасаючого життя колись багатой і квітучої країни, де небезпека чатує на кожному кроці, де смерть та витончені вбивства змушують мешканців тікати з рідного краю.

Важливим елементом, що поєднує ці стрічки в особливу групу та визначає їхню специфіку, виступають саме екстремальні умови створення. Ризик і очікування небезпеки не могли не позначитися на манері оповіді й самовираження, у використанні елементів кіномови в новому ключі. Яскравим прикладом цієї тенденції можна назвати, наприклад, картину «Життя після падіння»<sup>10</sup> режисера Касима Абеда.

Після 30-річної еміграції Касим Авед повертається до Багдада. Вигуками радощів рідня зустрічає його у батьківському домі, запрошені музиканти традиційними мелодіями щосили намагаються створити атмосферу свята. У 2003 році, відразу після падіння диктатури, щастя зустрічі рідних і близьких на вулицях Багдада ще було можливим, але незабаром посмішки зникають з радісних облич...

Чотири роки, прожиті режисером в оселі рідних і зафіксовані на плівку, стають роками несподіваних подій, розчарувань, втрат. Дуже делікатно, ненав'язливо камера знайомить нас із сім'єю Касима: його братами, їхніми дружинами, молодими веселими племінницями й, безперечно, з главою сім'ї – стомленим від життя, хворим батьком та мамою, яка щоранку турботливо поливає своє маленьке подвір'я. За буденними турботами непомітно минає час, і з ним повільно згасають надії на новий Ірак, на демократію й безпеку. в домі поселяються страх, хвилювання, безнадія. Життя втрачає сенс. Жахливе викрадення молодшого брата Касима на очах його маленького сина перетворює життя Касима на муку – брати шукають тіло Алі у моргах, але так і не встигають знайти та поховати його. Погрози терористів примушують сім'ю тікати до Сирії, а Касима – повернутися до Лондона.

Фільм триває дві з половиною години, протягом яких камера спостерігає за членами сім'ї й

оповідає, як помирає надія в очах іракців і згасає життя. Кожен член сім'ї розповідає про себе, ділиться думками, потаємними надіями. Ефекту довірливості, відвертості, щирості режисер досягає завдяки особистому, родинному контакту з усіма у кого беруть інтерв'ю. Справляється враження безпосередньої присутності глядача в житті цієї типово іракської сім'ї. Під час знайомства з героями стрічки глядач проникає в глибину характерів, краще розуміє їхнє життя; непомітно ці люди стають близькими, виникає щире співчуття до їхньої долі.

Щирий, задушевний характер поведінки камери, що живе разом з мешканцями дому, становить основне режисерське рішення. Воно було визначено реальною небезпекою проведення зйомок на вулицях Багдада, винятком з яких стали лише екстер'єрні зйомки перших демократичних виборів, обумовлені наявністю посиленої охорони самих виборів.

Для фільму обрано життєподібний принцип відтворення, реалістичний стиль. Правда, включення до тканини оповіді низки експресіоністичних кадрів, таких, як зображення пальм, що тягнуться до неба, сліпих вікон зруйнованих будинків, знятих у чорно-білому варіанті, політ голубів у синяві багдадського неба – виходить на символічний рівень і, на нашу думку, порушує стилістичну єдність картини.

Режисер використовує скупі виражальні засоби, не маючи можливості задіяти багату палітру сучасної мови неігрового кіно. У зв'язку з екстремальними умовами зйомок можливості камери суттєво звузилися: в основному використовувався інтер'єр чи дах будинку; а поза інтер'єром доводилося знімати з машини, що рухається (traveling), щоб надати фільмові нових емоційних нюансів за допомогою ритмічних та світлових перебивок.

Режисер використовував не лише життєподібність зовнішніх форм, тематично-змістово він обрав предметом оповіді реальне життя з його документальною конкретикою, «фабулярною» самоплинністю, авторською позамудрованістю і позиційною відстороненістю.

Основою сюжетної структури стало інтерв'ю. Але не ординарне, протокольне ставлення запитань, а те, що перетворюється в особливу форму кіно – кіносповідь.

З нашої точки зору, саме заміна «чужого ока» (об'єктивістського характеру використання кінокамери) добрими очима Касима може розглядатися як винятковий засіб стилістичної особливості цього фільму, завдяки якій на екрані замість «ба-

лакучих голів», постають живі люди, які діляться своїми почуттями й переживаннями.

Картина *«Життя після падіння»* привертає увагу не лише оригінальністю режисерської ідеї (зйомки тих самих людей в тій самій оселі впродовж чотирьох років), але ще й тим, що, попри скупі можливості виражальних засобів, виникає поліфонічний твір: поряд з простим, буденним життям героїв, як чорна тінь, проступає інше, небезпечне життя поза будинком, про яке ми дізнаємось або безпосередньо від мешканців дому, або опосередковано через звуковий ряд (окремі постріли, вибухи, завивання сирен, шум двигунів патрульних вертольотів тощо). І саме це, інше буття, що непередбачливо вирує поза оазою дому, виступає конфліктною стороною в драматургічній еволюції сюжету. Саме ця прикра невидима сила поступово пронизує життя оселі, паралізуючи почуття, думки, бажання її мешканців. Цю документальну стрічку Касим зняв сам, використовуючи мізерний бюджет, а монтувати довелося вже у вимушеній еміграції – у Лондоні.

Зрозуміло, що екстремальні умови і драматична ситуація диктували режисерові певний вибір засобів і прийомів виразності: 1) відсутність заздальгідь написаного сценарію; 2) камера – персонаж, з яким спілкуються герої; 3) інтерв'ю-сповідь; 4) непередбачуваність сюжету; 5) екстремальні умови, несумісні з нормальними умовами режисерської роботи; 6) тривалість зйомок – 4 роки; 7) режисер і оператор – в одній особі.

До екстремальної документальної режисури з повним правом можна віднести й фільм *«Свічка для кафе “Шахбендер”»*<sup>11</sup> 2007 р. У популярному кафе *«Шахбендер»*, що у центрі Багдада, зазвичай збирається іракська інтелігенція. Цьому кафе майже 100 років, і розташоване воно на знаменитій своїми книжковими крамницями вулиці Мутаннабі. Камера знайомить глядача з його постійними відвідувачами: один п'є чай, інший читає газету, третій спостерігає за перехожими, хтось слухає улюблений макам. У цій начебто непримхливій обстановці відчувається недовolenість, напруженість – у відвідувачів похмурі обличчя, згаслі погляди. Один з них розповідає про трагічну подію, яка нещодавно увірвалася до кола багдадської інтелігенції, про те, як потужний вибух камікадзе зруйнував їх улюблену цитадель, як під потрощеними стінами загинули люди, як палали книжки...

Візуально цитуючи оповідача, камера свідчить, на що перетворилося головне культурне джерело Багдада. Важко пробираючись між зруй-

нованими стінами, вона фіксує жахливе видовище попелища, що накрило вулицю чорним саваном; декількох людей, які намагаються врятувати книжки, які ще димлять.

Ці кадри знято на чорно-білу плівку, хоча й у кольорі вони б сприймалися як траурні. Тому що це – не лише кладовище книг, а й символічна могила стародавньої культури...

Далі в об'єктив потрапляють руїни іншого підірваного будинку. з коментаря ми дізнаємось, що це дім режисера фільму і що при вибухові в ньому загинули його батько і молода дружина. У цьому пеклі молодий кінорежисер знайшов у собі мужність продовжувати зйомку. Наступні кадри бентежать сильніше – поранений чоловік лежить на ліжкові, відчувається «інше» око, інший почерк; але ось і пояснення: пораним виявився сам режисер Алі, який дивом уник смерті після здійсненого на нього замаху. Дивовижні обставини примусили Алі-режисера змінити амплуа і знятися в своїй картині свідком. Драматичний сюжет фільму і особиста драма життя режисера сплітаються в трагедію, що може бути зіставлена лише з апокаліпсисом. В історії документального кіно це – надзвичайний випадок. Його поява пояснюється екстремальним середовищем, в якому не живуть, а виживають мільйони іракців.

Фабулярне наповнення цієї документальної стрічки – дещо схоже на традиційний зміст американських екшн-фільмів, голлівудських бойовиків і навіть фільмів жахів. Але фільм Ісада Алі – документальне заглиблення у приховане від світу реальне іракське життя, що ніби нагадує жахливий сон, хоча побудоване лише на реальних фактах. Події, що їх глядач бачить на екрані, настільки шокують, що виходять за межі людського розуміння. Це один з прикладів сучасного іракського документального фільму, знятого недорогою цифровою камерою, але з дуже виразним, відвертим і прямим посиленням глядачеві: «Ми всі – під прицілом тероризму. І ціна кожного кадру на іракській землі може коштувати життя».

У цьому фільмі, як і в попередньому, місце зйомки обмежене: кафе, вулиця Мутаннабі, інтер'єр квартири пораненого режисера. Камера – виразна: знаменита вулиця перетворюється на її привид, будинок Ісада – в його зруйновану тінь, а сам режисер стає фантомом. Досить часто камера нерухома, що наголошує реальність зйомок. Для цього фільму цілком прийнятне визначення А. Базена: «Дика реальність є магчним духом кіно»<sup>12</sup>.

Фільм *«Свічка для кафе “Шахбендер”»*, правдиво відображає дійсність, показує життя, яким

воно є, без авторського ретушування, і тому цей твір виступає посередником між режисером і світом. в екстремальних умовах іракські режисери змушені шукати і знаходити нову естетику кіномови. Камера як правило, фіксує події, що вже сталися: знімати по-вертівськи «зненацька» – не вдається. Тому роль камери обмежується «стенографуванням» мови свідків, записом інтерв'ю.

Але специфіка кіномистецтва, його основний компонент – зображення. Саме воно створює образи за допомогою гри світла та тіні, виражає думки автора через зображуване, воно домінує над усіма іншими складовими кінотексту. Цього головного елемента – зображення – дуже не вистачає сучасній іракській документалістиці. Певно що така «усна кінотворчість» традиційно пов'язана з образом улюбленої для іракців Шехерезади, яка дотепно уникла смерті, завдяки відкритості фіналу кожної зі своїх казок. Ця атмосфера недовомовленості присутня і в іракських фільмах як один з яскравих і поширених засобів оповіді.

Для молодого покоління іракських режисерів їхні фільми – це єдиний шанс ухопитися за життя, мати можливість висловитися (незважаючи на всі небезпеки: «ми помремо, але маємо розповісти!»). Нам важливо зрозуміти цю шокову реакцію на криваву реальність, але деякі з їхніх фільмів сприймаються як передсмертна агонія.

Згадані документальні фільми належать жанру екстремального кіно. Їх поєднує багато складових, незважаючи на відмінності форми, кіномови, витрачені на виробництво кошти. Аналіз таких фільмів дає змогу констатувати наявність у них низки характерних складових, пов'язаних з граничним ризиком у роботі режисера:

1) вибір теми базується на добре відомій історії, в якій беруть участь близькі або добре знайомі люди;

2) вибір безпечних місць зйомок, де режисер добре орієнтується;

3) невтручання режисера в перебіг подій, зйомка хронікальна; естетичний аспект проявляється переважно через емоційне наповнення кадру;

4) проведення значної частини зйомок в інтер'єрі вночі або з даху будинку; зйомки на натурі – дуже стрімкі, швидкоплинні, чим створюється відчуття незаангажованості камери. Характерне знімання з руху (traveling);

5) використання мінімального складу зйомочної групи, часто режисер знімає один, поєднуючи функції оператора, освітлювача, звукооператора;

6) дешево виробництво, мінімальна тривалість зйомок;

7) відсутність сценарію;

8) надзвичайно складні, екстремальні умови роботи.

Узагальнюючи вищесказане, зазначимо, що явище екстремального документального фільму, як відображення реалій сучасної епохи, часу небачених криз, війн, стрімкого росту екстремізму, втрат людських цінностей, зародилося з відкриттям кінематографа, точніше – з історичного показу у 1895 році поїзда, що мчав прямо з екрана на приголомшеного глядача! У процесі розвитку кіномистецтва риси екстремального дедалі частіше стають елементами кіномови великих майстрів, що закономірно пов'язано з прагненням проникнути в таємницю буття людини, її поведінки та переживання перед непереборними історичними катаклізмами, й відобразити це на екрані.

Схожий пошук часто був пов'язаний з небезпечними експедиціями (Р. Флаєрти «Нанук з Півночі»), з ризикованими зйомками (Д. Вертов «Людина з кіноапаратом»), політичною загрозою з боку влади (О. Довженко «Україна в огні»), й одночасно з віднайденням новаторських форм і прийомів у кіновираженні. Екстремальне в житті та мистецтві – не випадкове, а закономірне, таке, що стрімко проявляло себе у минулому й сьогодні. Тому дослідження цього процесу та його специфічного вияву в режисурі екстремального кіно від його витоків до сучасності є своєчасним і потрібним.

<sup>1</sup> Bétan, Julien. Extrême! Quand le cinema dépassent les bornes. Paris: Les moutons électriques, editeur, 2012. – P. 7.

<sup>2</sup> Менге Люкас, головний редактор «I-Tele». Виступ по Програмі французького «Радио-Культура» від 14. 09. 2013. [«Le secret des sources». 14/09/2013, Radio France Culture a 08:10].

<sup>3</sup> Buckland Warren. Understand Film Studies from Hitchcock to Tarantino. –London : Hodder Education, 1998. – P. 183. [The author's translation].

<sup>4</sup> «Armadillo» By Janus Metz, 2010.

<sup>5</sup> «Nanook of the north», by Robert Flaherty, 1922.

<sup>6</sup> «Sicko». By Michael Moor, 2007.

<sup>7</sup> «A history of wind», by Joris Ivens, 1988.

<sup>8</sup> «Mondo Cane», by Paolo Cavara, Gualtier Jacopetti, Franco Prosperi, 1963.

<sup>9</sup> Duddley J. Andro. Basic theories of a film. – Egypt : The United Book House, 1978. P. – 97. [The author's translation].

<sup>10</sup> «Life After The Fall», by Kasim Abid.

<sup>11</sup> «A candle for the shabander cafe», by Emad Ali, 2007.

<sup>12</sup> Duddley J. Andro. Basic theories of a film. – Egypt : The United Book House, 1978. – P. 137. [The author's translation].

## АНІМАЦІЯ АВТОРСЬКА ТА КОМЕРЦІЙНА

*У статті розглянуто окремі аспекти існування анімації авторської та комерційної.*

**Ключові слова:** авторська анімація, кустарі-одинаки, конвеєрні технології, твори мистецтва, комерційний зиск.

*В статье рассматриваются отдельные аспекты существования анимации авторской и коммерческой.*

**Ключевые слова:** авторская анимация, кустари-одиночки, конвейерные технологии, произведения искусства, коммерческая прибыль.

*This article is dedicated to separate aspects of commercial and handwork animation existence.*

**Key words:** handwork animation, individual handicraftsmen, conveyor technology, works of art, commercial income.

Якщо запитати пересічного глядача, чим для нього є анімація, то в дев'яти випадках з десяти почуємо, що анімація це:

по-перше – фільми для дітей;

по-друге – кумедні, насичені гумором розважальні фільми.

Проте є ще інша анімація. Це – анімація авторська, тобто фільми, котрі створюються однією людиною або ж дуже обмеженою групою людей – художників, аніматорів, інколи й композиторів. Фільми, які часто звертаються до різних проблем суспільства. Авторська анімація – це здебільшого коротенькі, не більше 10–15-ти хвилин фільми. Короткий метраж, насамперед, обумовлюється дефіцитом бюджету (в більшості випадків виробництво авторських анімаційних фільмів відбувається за рахунок самих авторів або за кошти різноманітних грантів, що є доволі обмеженими). На виробництво повнометражних анімаційних фільмів потрібно набагато більше і коштів, і часу.

Природно, авторським витвором мистецтва може бути не лише анімаційний, а й звичайний повнометражний фільм з акторами та твори інших видів мистецтв. Проте, як нам здається, одна людина, один автор не в змозі зняти ігровий повнометражний фільм без допомоги оператора, асистентів, акторів та ще багатьох членів знімальної групи. Режисер-аніматор може зняти свій фільм

практично самотужки, тому що його знімальний майданчик це – його робочий стіл (нині переважно комп'ютерний планшет).

Спробуємо розглянути, так би мовити, антипод авторської анімації – анімацію комерційну. Її іноді ще називають жанровою, промисловою тощо.

Проте ключовим є все ж таки слово «комерційна». Звичайно ж, головною метою комерційного кіно є залучення якомога більшої кількості глядачів на перегляди, аби отримати якомога більший зиск. Треба визнати, що кращим зразком комерційної анімації це вдається. Вкладаючи у виробництво кілька десятків мільйонів доларів, продюсери отримують зиск у декілька сотень мільйонів доларів. У чому ж секрет успіху? Далі спробуємо проаналізувати формулу успіху, а поки що підсумуємо, в чому ж різниця у виробництві авторської анімації та комерційної.

Анімація авторська:

1. Короткий метр;
2. Маленька творча група;
3. Невелика кількість глядачів;
4. Комерційна збитковість.

Анімація комерційна:

1. Повний метр (серіал);
2. Велика кількість виконавців процесів;
3. Великий бюджет;
4. Орієнтація на чималу кількість глядачів;



5. Бажаний комерційний успіх.

У чому ж секрет успіху найкращих фільмів студії Діснея, яка об'єдналася зі студією «Піксар»?

По-перше: у високому професіоналізмі всіх ланок виконавців, починаючи зі сценаристів та закінчуючи технічними працівниками. Це, в свою чергу, пояснюється збереженням та продовженням традицій, започаткованих ще на початку минулого століття на студії Діснея.

По-друге: у високих професійних якостях менеджерів, аналітиків, прогнозистів, які вивчають аудиторію, її смаки, її переваги.

По-третє: у потужній рекламній кампанії.

По-четверте: у технічній досконалості матеріальної бази.

Як бачимо, працює потужна машина, потужний виробничий механізм.

А що ж авторська анімація? Вона ніби в зацінці, її мало хто бачить, окрім фестивальної публіки. Проте найкращі зразки авторської анімації є справжніми творами високого мистецтва, тому що одним з пунктів її кодексу є намагання в кожному фільмі зробити бодай маленьке відкриття.

Повернімося в історію виникнення та розвитку мистецтва анімації. Спроби зображення руху були здійснені ще кілька тисячоліть тому. Про це свідчать наскельні малюнки печери Альтаміра, де наші далекі пращури намагалися зобразити рух кабана, що біжить, малюючи йому замість чотирьох ніг вісім, тому що вони спостерігали ефект стробоскопу, коли людське око на якусь миттєвість занотовує одразу кілька зображень (фаз) руху. Цей феномен вивчав свого часу бельгійський вчений Жозеф Плато.

Відомі ще й петрогліфи на березі Онезького озера. Ось як описує їх кінознавець Б. М. Крижанівський: «На гранітних берегах Онеги первісні художники, доклавши чимало праці, вирізьбили десятки фігур – символів. Вчені розкрили зміст того, що має зображати та чи інша група. та не про це мова. Виявляється, що малюнки в певний час доби “оживають”. Коли увечері сонце сідає і от-от піде за обрій, на похилих велетенських гранітних брилах відбуваються дивовижні перетворення, починається п'ятнадцятихвилинний вечірній “кіносеанс”. Коли дивитись, наприклад, на групу малюнків “Злочин і покарання жаби”, то можна побачити, як жаба тягнеться до сонця, намагаючись його закрити, як мисливець кидає сокиру... Всі ці малюнки переливаються різними барвами, “рухаються”, “оживають”: коли промені сонця, по черзі освітлюючи різні зерна подовбаного каменя, надають малюнкам рухливості. Лишається сказа-

ти, що такі “сеанси” відбуваються не щовечора, а лише в дні, близькі до сонцестояння»<sup>1</sup>.

Звісно, всі піонери анімації були кустарями-одинаками, адже інакше і бути не могло, оскільки в ті часи, не було виробництва, не було кіностудій. До цих першопрохідців можна віднести Еміля Коля, Стюарта Блектона, Владислава Старевича – піонера лялькової анімації. Трохи пізніше працював чудовий канадський аніматор, великий експериментатор та винахідник Норман Макларен. Він винайшов так звану безкамерну анімацію, тобто таку, що не потребує знімальної техніки, ані кінокамер, ані фотокамер. Він просто малював на плівці, маючи на увазі, що за 1 секунду в проекторі проходить 24 кадри цієї плівки. Звичайно, в цій технології можна було створювати лише специфічні фільми, адже мальований фільм з великою кількістю персонажів та деталей відтворити на невеликій площі дуже важко. Зате майстер чудово використовував той феномен, що малюнок у таких фільмах «пульсував», був живим, і це надавало його фільмам своєрідної принадності. З чого ж починалася творчість Макларена? Ось що пише в своїй книзі «Кадр за кадром» відомий російський режисер-аніматор І. П. Іванов-Вано: «Відсутність у школі кінокамери наштовхнула мене на думку використати стару браковану кінокопію. Змивши в тазу з кіноплівки емульсію і одержавши прозору целулоїдну стрічку, Макларен разом зі своїм другом Стюартом Мак-Алістером, почали малювати зображення просто на плівці, не звертаючи уваги на міжкадрові розділи. Використовуючи кольорову туш і різну кольорову тінктуру, вони малювали на плівці рух ліній, кіл, трикутників і крапок, розміщуючи їх одне під одним, не уявляючи досконалості, що з цього вийде на екрані. Створений таким чином ролик був пропущений крізь проекційний апарат, і результат перевершив найсміливіші сподівання. На екрані танцювали і кружляли у вихорі танцю кольорові абстрактні лінії та плями. Це була цікава, абстрактна, блискуча за ритмом і фарбами мультиплікація.

Так в умовах економічної скрути народився новий технічний принцип, котрий визначив подальший стиль, спрямування і метод Нормана Макларена, який відкрив таким чином техніку виготовлення мультиплікаційного фільма без кінокамери»<sup>2</sup>.

Розмірковуючи над тим, що, в разі, коли світ, що його створює режисер у своїх стрічках є фантастичним, вигаданим, то і звук має бути також нереальним, Макларен дійшов висновку, що і звук теж можна малювати. Він вивчив звукову доріжку,

розташовану по краю плівки, відзначив, які зубчики цієї кардіограми відповідають високим або низьким частотам, коли по них ковзає промінь світла, – так само, як патефонна голка, що торкається платівки, – і почав малювати цю звукову доріжку. Звук виходив фантастичним, не схожим на жоден музичний інструмент. Принагідно нагадаємо, що в той час не було ще ніякої електронної музики, бо події відбувалися на початку і в середині минулого століття.

Крім того, Макларен винайшов і такий метод зйомки, який називається пікселяція, від слова «піксель», що латиною перекладається як «крапка». За допомогою цього методу він зафільмував чудовий фільм «Сусіди», що свого часу отримав премію «Оскар» і став класикою світової анімації. Всі його фільми були суто авторськими, бо головну творчу роботу виконував сам автор. Він був одночасно автором ідеї, режисером, художником, аніматором та ще, як бачимо, і композитором та виконавцем у своїх фільмах.

Згадаємо ще одного видатного кустаря-одинака Олександра Алексєєва, який жив і працював у Франції, куди його родина емігрувала, коли він був ще дитиною. Його спосіб виробництва анімаційних фільмів був зовсім унікальним: свої фільми він знімав за допомогою так званого «голчастого» екрана. Цей екран являв собою ящик з багатьма (сотнями тисяч) голками. Власне, це були не голки, а металеві стержні, які можна було пересувати у вертикальній площині. Завдяки боковому освітленню, від цих стержнів відбивалися тіні, які й створювали певний малюнок.

У чому ж полягав сенс голчастого екрана? Гадаємо, що багата гама напівтонів створює унікальну напівреальну атмосферу, фантастичну графіку і рух, що нагадує перетікання форм ніби в анімації сипучих матеріалів.

Свій найкращий (на наш погляд) фільм «Ніч на Лисій горі» на музику М. Мусоргського Алексєєв зняв у 1931 році разом із своєю дружиною й співавторкою Клер Паркер. Цей кустар-одинак винайшов технологію, котра передбачала виключно індивідуальний спосіб зйомки. Мабуть, тому у нього практично не було послідовників. Лише канадський режисер Жак Друен зняв кілька фільмів за допомогою голчастого екрана.

Епоха конвеєрної анімації започаткована була Волтом Діснеєм у 30-ті роки ХХ століття. Зрозумівши, що робити повнометражні мальовані фільми, а отже заробляти гроші самотужки неможливо, Дісней розробляє конвеєрну, як на заводах Форда, систему виробництва, що передбачала дифе-

ренціацію виробничого процесу, в якому кожен художник мав свою функцію. Хтось розробляв епізод, хтось був головним аніматором, який мав кілька асистентів (скажімо, один з них мусив усе життя малювати рух хвостів у лисиць, білок та інших хвостатих), далі був цех, де малюнок з паперу переконтурували на целулоїд, потім – цех, де ці малюнки розфарбовували, і т.д. Ось як описує цей процес чеський письменник та художник Адольф Гофмейстер, який у 1936 році відвідав студію Діснея: «Намальовані кадри надходять до цеху розфарбовки, де за нескінченними рядами столів працюють симпатичні дівчата: вони розфарбовують малюнки фарбами власного виробництва діснеєвської студії. Робота у цих бідолах абсолютно механічна. На початку роботи репродуктор оголошує: “Штани Міккі – колір 627 з половиною, капелюшок – 715, черевики – 1031, рукавички – 213, краватка – 411. Повторюю: штани Міккі – колір 627 з половиною, капелюшок – 715...” і так далі. За деякий час знову чуємо: “Після пробного перегляду вносяться зміни: капелюшок робить не 715, а 717. Увага! Капелюшок змінюється з номера 715 на 717...”»<sup>3</sup>.

Крім того, оскільки Дісней був справжнім американцем, тобто діловою людиною, яка вмів рахувати гроші, він намалював Міккі Маусові (як, до речі, й іншим своїм персонажам) на лапі чотири пальці, замість п’яти, порахувавши, що на цій маленькій економії, якщо помножити її на кілька тисяч малюнків, можна заощадити чималеньку суму. Проте всі ці маленькі економічні хитрощі не заважали Діснеєві створювати чудові фільми, які стали класикою світової анімації.

Взагалі постать Волта Діснея, про яку написано дуже багато, є доволі суперечливою. з одного боку – він чудовий режисер, класик світової анімації, з іншого – винахідник конвеєрної системи виробництва мальованих фільмів, яка нівелювала творчу особистість і на довгі роки загальмувала розвиток анімації як мистецтва.

Відомо, що в 1942 році від Діснея пішли тринадцять талановитих художників. Пішли не тому, що їх не влаштував заробіток, а тому, що на студії Діснея вони не могли реалізуватися як творчі особистості. Було б неправильним покладати всю провину на розподіл анімації на авторську та комерційну, на конвеєрну систему виробництва, адже є чудові анімаційні фільми, в тому числі і повнометражні, які можна вважати авторськими і у виробництві яких була застосована така система. Наприклад, відомий фільм «Жовта субмарина» (автори Джордж Даннінг та художник Ейдельман), фільми

зроблені на кіностудіях Радянського Союзу, такі як «Жив собі пес» (режисер Е. Назаров), серіал з Вінні-Пухом (режисер Ф. Хитрук), та багато інших, які, попри все, є авторськими роботами.

В умовах конвеєрної системи та планового господарства осторонь стоять фільми одного з найкращих режисерів сучасної анімації Юрія Норштейна. Його фільми – яскравий приклад авторського кіно, яке є справжнім витвором високого мистецтва.

Якщо підсумувати вищевикладене, то можна сказати, що мають право на існування і потрібні глядачеві як комерційні, жанрові, розраховані на велику глядацьку аудиторію анімаційні фільми, так і авторські, або, як їх зараз називають, «андеграундні», фільми. За однієї умови: комер-

ційне кіно має бути високопрофесійним, високого штибу, аби не підстроюватись під глядача, а бодай трішки підвищувати його естетичний рівень, а фільми авторські мають робити якісь відкриття, торувати шляхи в майбутнє анімації, бути маленькими лабораторними роботами, можливо, не для всіх, а для більш підготовленого, освіченого глядача. Можливо. Але і все мистецтво є таким.

---

<sup>1</sup> Крижанівський Б. М. Мальоване кіно України / Б. Крижанівський. – К. : Мистецтво, 1968;

<sup>2</sup> Иванов-Вано И. П. Кадр за кадром / И. П. Иванов-Вано. – М. : Искусство, 1980. – С. 176–177.

<sup>3</sup> Гофмейстер А. Иду по Земле / Адольф Гофмейстер. – М. : Прогресс, 1964. – С. 88.

## ВІДОБРАЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ ГОЛОДОМОРУ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

*У статті зроблено спробу простежити, як відображена трагедія Голодомору 1932/33 років у сучасному українському ігровому і документальному кінематографі. У дослідженні також розглянуто жанрово-стилістичні особливості (художній метод, драматургія, кіномова) фільмів про ці трагічні події.*

**Ключові слова:** кінематограф, інтерпретація, метод, Голодомор, документалістика, драматургія, інтерв'ю, спостереження.

*В статье сделана попытка проследить, как отображена трагедия Голодомора 1932/33 гг. в современном украинском игровом и документальном кино. В исследовании также рассматриваются жанрово-стилистические свойства (художественный метод, драматургия, киноязык) фильмов об этих трагических событиях.*

**Ключевые слова:** кинематограф, интерпретация, метод, Голодомор, документалистика, драматургия, интервью, наблюдение.

*This article attempts to trace the displayed tragedy of the Holodomor 1932/33 in Ukrainian contemporary fiction and documentary filmmaking. The genre-stylistic characteristics (artistic method, dramaturgy, expressive facilities) of those films are considered.*

**Key words:** cinema, interpretation, method, Holodomor, documentary films, dramatic composition, interview, observation.

Суспільний інтерес до теми Голодомору 1932–1933 років, який виник ще наприкінці 1980-х років і з новою силою відродився у середині 2000-х, не минув повз увагу кінематографістів. Якщо в постперевбудовчі роки ця тема давала, так би мовити, повний карт-бланш для режисерів, бо на той час бракувало мистецьких сюжетів, наукових розвідок, публіцистики і архівних джерел, то нині йдеться вже не про першовідкриття цієї теми засобами кіно, а радше – нові інтерпретації і пошук у ній нових аспектів. Причому мотивація у кожного режисера, художника чи документаліста своя. Для когось – це мистецьке втілення громадянської позиції або динамічний процес пошуку історичної правди, а для когось – чисте мистецьке відображення епічної трагедії народу–жертви режиму. Для режисерів-документалістів, звісно, це ще й нагода (і обов'язок!) зафільмувати свідчення останніх – хоч як прикро це констатувати – очевидців Голодомору. Таким чином, за минулі 20–25 роки на екран, – на жаль, не широкий, а радше фести-

вальний – вийшло до двох десятків документальних стрічок про події 1932–1933 років. Різних – за своєю мистецькою цінністю, формою, способом розкриття теми, авторською позицією, поетикою, цільовою аудиторією тощо. (Дещо окремішньо стоїть перший і досі єдиний художній фільм про Голодомор – «Голод-33» Олесь Янчука.) І в цьому сенсі тут відкривається неабиякий простір для дослідників кіно – для визначення жанрових модифікацій, пошуку змістових і філософських акцентів, виокремлення свіжих драматургічних і операторських прийомів, порівняння з «трендами» світового документального кіно і, зрештою, аналіз сценарних і постановочних помилок, які применшують мистецьку силу того чи іншого фільму. Причому таке дослідження має бути не просто відображенням відображеного, а певною практичною інструкцією для молодих режисерів, які братимуться за тему Голодомору, – як посилити художню виразність фільмів такої особливої тематики, уникати режисерських і операторських



штампів, використовувати всі можливості сучасного кінематографа, аби якомога ефективніше й доступніше донести фактологічний матеріал.

Мета цієї статті – з'ясувати, як інтерпретує кіномистецтво події 1932/33 років. Слід сказати, що комплексних наукових праць, які б охоплювали різні аспекти (ідеологічні, змістові, структурні) цього об'єкта дослідження, сьогодні бракує. У цій статті авторка спирається на дослідження, присвячені філософії або історії українського «антитоталітарного» кіно. Це, зокрема, дослідження О. Мусієнко про міфологізацію і деміфологізацію дійсності в кіно, а також монографія Л. Брюховецької «Приховані фільми», посібник «Історія українського кінематографа» Л. Госейка і колективне видання «Нариси з історії кіномистецтва України». Українські дослідники розглядають нову інтерпретацію радянського минулого в кіно в контексті художніх тенденцій постперейшового 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 “Перебудови”». Зміна долі» простежує, як позначились на цій групі фільмів загальні мистецькі тенденції 1990-х років – інтерес до маргінальних явищ і персонажів і втрата героя як такого в кіно<sup>1</sup>. Любомир Госейко докладно описує тогочасний кінопроцес, суспільно-політичні передумови і розміщує короткі анотації до фільмів<sup>2</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>3</sup>. Саме їй належить найбільш ґрунтовне дослідження про ідеологію й естетику антитоталітарних фільмів. Між тим потрібно узагальнити досвід такого документального й художнього кіно, причому не лише позитивний, а й негативний, і винести уроки для національного кінематографа. і принаймні спробувати відповісти на питання: що могло і що протиставило одному з найцінніших тоталітарних кіноміфів (про «країну достатку» і «ворогів народу, які опираються хлібозаготівлям») нове кіно України.

Зародження інтересу кінематографістів до забороненої теми новітньої історії України потрібно розглядати в контексті суспільно-політичних процесів кінця 1980-х – початку 1990-х років. Курс

тодішнього керівництва, відомий в історії як перебудова, уможливив лібералізацію гуманітарної сфери, становлення багатопартійності, гласності та реабілітацію жертв сталінських репресій. У 1987 році на державному рівні вперше було визнано факт голоду в Україні: член Політбюро ЦК КПРС, перший секретар ЦК Компартії України Володимир Щербицький у доповіді до 70-річчя проголошення УРСР порушив сталінське табу й вимовив слова «голод 1933 року». Звичайно, ця згадка була побіжною, на 5–6 рядків, і відповідальність за голод поклалася на погодні умови – посуху. Проте принципово новим, хоча й під тиском світової спільноти, було визнання самого факту, – раніше дозволялося згадувати лише про «нестачу продуктів».

Отож поступово визрівав ґрунт для сміливіших виступів і досліджень про те, що відбувалося в Україні в 1932/33 рр. Доповідь В. Щербицького фактично легітимізувала обережні згадки про голод. 18 лютого 1988 року газета «Літературна Україна» опублікувала доповідь Олекси Мусієнка на партійних зборах Київської організації Спілки письменників УРСР. Вітаючи курс нового партійного керівництва на десталінізацію, доповідач звинуватив «батька народів» у здійсненні в республіці кампанії хлібозаготівель, наслідком якої став голодомор 1933 року. Власне, термін «голодомор» у Радянському Союзі він вжив уперше. Через півроку, в липні 1988, відомий письменник з бездоганною комуністичною репутацією Борис Олійник несподівано заявив: «...А оскільки в нашій республіці гоніння почались задовго до 1937-го, треба з'ясувати ще й причини голоду 1933-го, який позбавив життя мільйони українців, назвати поіменно тих, із чиєї вини сталася ця трагедія»<sup>4</sup>.

На зняття табу з теми Голодомору першим відреагувало документальне кіно: в 1989 році вийшли фільми «33-й ... спогади очевидців» Н. Лактіонова-Стезенка та «Ой, горе, це ж гості до мене» О. Ковалю, кількома роками пізніше, вже в умовах державної незалежності України, – «Ліста» (1993) М. Мащенко, тетралогія «Українська ніч 33-го» (1994) Л. Мужука і В. Георгієнка. Ще раніше відгукнулася на висновки міжнародної комісії дослідження голоду в Україні українська діаспора. У 1983 р. у Канаді виходить перший у світі фільм тоді ще, за визначенням, про голод – «Незнаний голод» Т. Гукала, а 1985-му – документальна стрічка С. Новицького «Жнива розпачу» із залученням кінохроніки, архівних документів і свідчень очевидців.

В основі документального кіно завжди лежить факт. Після роботи міжнародної комісії під керівництвом Джеймса Мейса, яка намагалася пролити світло на події 1932/33-го років, у науковому і суспільному обігу з'явилися нові факти. А саме: тогочасне радянське керівництво взяло курс на примусову ліквідацію приватної власності на селі, чинило тиск і репресії проти заможних господарників; озброєні загони за вказівкою згори не лише виконували норми хлібозаготівлі, а й відбирали всі харчові запаси, придушували селянські бунти, – це зафіксовано на фотоплівці і в нотатках іноземних журналістів та дипломатів, – і навіть відрізали від зовнішнього світу цілі села.

Поступово ці ж факти з'явилися на екрані. Автори фільму «Жнива розпачу» ретранслюють уточнені й свіжі на той момент соціологічні дані про масштаби голоду, – у 1933 р. помирало 17 людей щохвилини і 1000 – щогодини. До речі, цими ж цифрами потім оперуватиме багато режисерів-документалістів. Ще один факт на підтвердження того, як ретельно приховувався від світу нібито природний голод, – радянська влада взимку 1933 р. заборонила іноземним журналістам подорожувати Україною. Лише найнадійніші «адвокати» СРСР за кордоном, – а до цієї групи потрапили лише кілька іноземних кореспондентів, – мали, умовно кажучи, дозвіл на вільне пересування Україною. У пізніших фільмах про Голодомор, зокрема, у стрічці «Живі» С. Буковського саме й показано процес відсторонення незалежної преси від роботи в УРСР і, навпаки, «екскурсії» потьомкінськими селами для лояльних журналістів і політичних діячів. Цікаво, що в приватному листуванні, що збереглося і пізніше стало надбанням громадськості, навіть вони натякають на серйозні продовольчі проблеми в Радянському Союзі і ремствування селян на владу.

Перший і досі 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 ознакою. Щоправда, в назві фігурує саме слово «голод», – термін «Голодомор» як синонім геноциду почали вживати відносно нещодавно. О. Янчук і сценаристи Л. Танюк та С. Дяченко взяли за основу повість В. Барки «Жовтий князь». (До речі, письменник нібито особисто благословив кіношників на екранізацію.) Нова – з радянського погляду – інтерпре-

тація минулого була закладена вже в літературному першоджерелі. Сили зла, котрі організували Голодомор, у повісті і в фільмі уособлюють носії влади – каральні загони, які розганяють парафіян, розкрадають церковне майно, забирають їжу і розстрілюють непокірних селян. Наприкінці 1980-х років такий відвертий показ деструктивної державної політики не мав аналогів в українському кіно.

*Особливості драматургії.* Більшість документальних фільмів про Голодомор можна класифікувати як оглядові, або, застосовуючи термінологію ігрового кіно, – як епічні: вони показують трагедію цілої нації на прикладі п'яти–десяти людей (свідків 1933 року). Історичні хроніки 30-х років, котрі використовуються для ілюстрації або, навпаки, зіставлення із закадровим текстом, послаблюють камерність оповіді і посилюють оглядовість. Скажімо, у фільмі «Жнива розпачу» хронікальні кадри відтворюють тривалий відрізок минулого, – від громадянської війни, Жовтневого перевороту, політики «українізації», нарешті, проголошення першої п'ятирічки і до курсу на повну колективізацію села. У цій передісторії сценаристи ніби шукають пояснення подіям 1932/33 років. Власне, документальні кадри, фрагменти з ігрових фільмів 30-х років про радянське село, підібрані, як правило, за контрастом, і синхроні очевидців, утворюють відеоряд. До того ж очевидці представляють різні соціальні групи (а не лише селянство, як у переважній більшості фільмів): журналіст, студентка, сільська акушерка і навіть різні сторони «війни за хліб» – розкуркулені селяни і колішні колгоспники та комнезамівці.

Сценарії фільмів про червоний терор і Голодомор здебільшого побудовані за хронологічним принципом: причина – подія – наслідок. Та, звісно, одні автори дотримуються суворої хронології і показують обраний історичний відрізок «від і до», інші – дозволяють собі проспекції, ретроспекції і ліричні відступи. У «Живих» С. Буковського після знайомства з героями-очевидцями і коротких спогадів про Голодомор режисер повертає глядачів у період між двома війнами, коли Україна мала і втратила шанс здобути державну незалежність, і звідси виводить передісторію нищення селянства як опори національно-визвольного руху. Стрибки в часі він використовує не лише як композиційний прийом, а й візуалізує, – монтажник у кадрі перемотує хроніку і шукає потрібний часовий уривок. Та й героям картини документаліст дає більше свободи і, власне, можливостей говорити не лише «по темі», а й із при-

таманною їм простотою і безпосередністю реагувати на знімальний процес і сучасне життя.

Сергій Буковський будує свій фільм на трьох джерелах: а) на щоденнику британського журналіста; б) на свідченнях власне «живих», тобто очевидців; в) на хроніках та витягах із архівних документів. Тут можна розпізнати тенденції сучасного західного документального кіно: мінімум авторського тексту, полілогічна (а отже поліфонічна структура), контрастність звукового й відеоряду, метафоричність кадрів та музичного супроводу.

Режисер знайшов дуже вдалий і, гадаємо, психологічно вивіреним спосіб викладу інформації. Левова частка оповіді ведеться від імені британського журналіста Гарета Джонса, який у 1933 р. перебував в Україні, чи то пак в СРСР. З одного боку, ніхто не дорікне, що, мовляв, знову ми, українці, перебільшуємо свої історичні драми і напинаємо маску страдників, – іноземця в таких настроях ніхто не запідозрить. З іншого, оповідь – нотатки зі щоденника – ведеться від першої особи (їх зачитує син журналіста) і до того ж англійською мовою із синхронним перекладом! Можливо, хтось запитає, навіщо робити подвійну роботу: вкладати текст у уста іноземця, щоб потім за ним перекладати? Насправді ж, у такій формі, – мовою оригіналу з наступним перекладом, – щоденники Гарета Джонса сприймаються як першоджерело, як приватні, глибоко особистісні й позбавлені будь-якої кон'юнктурності нотатки мандрівника. А будь-який довільний переклад тексту, процитований українським диктором, знівельював би цей ефект приватності і звучав би фальшиво.

Британець, попри тиск, умовляння й залякування Кремля, подорожував Україною у 1933 році і, на відміну від решти іноземних колег, бачив не лише потьомкінські села. Свої мандрівні нотатки він дивом переправив родині, а сам так і не повернувся з відрядження з СРСР... Гарет Джонс пише, що селяни в Україні голодують, що люди починають відверто нарікати на владу, що найбільш невдоволених відправляють на Соловки, що матері в розпачі кидають дітей у потяги, які прямують у міста...

Те, що не доказав журналіст, доказують живі свідки. Синхрони очевидців – всюди «на своєму місці». Вони не дублюють закадровий текст і не руйнують логіку викладу. Скажімо, ось автор розповідає про смерть В. Леніна і ротації у владі: на політичній шахівниці з'являється нова фігура – Й. Сталін. І далі – синхрон: яким пам'ятають Й. Сталіна свідки 1933 року. Наприклад, такий: «Сталін?.. Він був файний чоловік. Високий, із

вусами. Бо Ленін був лисий. А Сталін – то файний чоловік...» Так говорить про «батька народів» якась бабця. Звісно, така характеристика – не для підручника з історії. Вона дає уявлення, якими наївними категоріями судив про владу народ.

Натомість фільм «Ой, горе, це ж гості до мене» за своєю стилістикою випадає з ряду оглядових фільмів. Це – 24 години із життя жінки. Проте не цвейгівської жінки з інтимними переживаннями і екзистенційними проблемами, а української селянки з моторошним життєвим досвідом. Ользі Павлівні, – так звати єдину героїню картини, – 82 роки. Вона прокидається зі сходом сонця і з «брехунцем», слухає гімн Радянського Союзу і під звуки ранкової гімнастики розпалює грубу. Можливо, не було б у цій історії нічого драматичного, якби героїня не пережила Голодомор, арешт чоловіка і смерть дитини від рук канібалів. Тепер вона живе одна-однісінька в пошарпаній хатині з лампадкою й сухими квітами. У фільмі майже не помітно втручання сценариста, здається, камера тільки те й робить, що фіксує звичний плин життя старої жінки. Проте не все так просто. Радіо, – а це, нагадаю, радіо горбачовської перебудови, – транслює новелу реабілітованого автора Миколи Хвильового «Я (Романтика)». Історія засліпленого фанатизмом чекіста, який зважується на вбивство власної матері, проектується на життя Ольги Павлівни. Звичайно, у неї немає такого «м'ятежного сина», проте стан колективного божевілля й нігілізму, назви і дати, згадані в новелі, спонукають героїню до емоційного співпереживання. «Микола Хвильовий скінчив життя у 1933 році», – байдужим голосом повідомляє диктор. – «Я осталась одна в 33-му році», – згадує своє Ольга Павлівна. Тут і далі вона перебуває в постійному діалозі з текстом М. Хвильового. Іноді вона відповідає на почуте репліками (у новелі йдеться про трійку ЧК, Ольга Павлівна згадує арешт свого чоловіка), іноді мовчанням, жестами і мімікою. Камера уважно стежить за реакціями героїні. До речі, у стрічці майже немає зовнішнього руху, – вона майже вся знята в одному приміщенні (за винятком кількох кадрів). Вся дія зосереджена на обличчі головної героїні. Паралельно з героєм М. Хвильового вона переповідає в довільній формі «шматками свідомості» свою історію – спочатку розкуркулення, арешт чоловіка, голодування і, нарешті, жорстоке вбивство доньки божевільними від голоду односельцями. Настає вечір: обидві історії – літературна й реальна – наближаються до своєї розв'язки. Прихід сусідів перериває монолог Ольги Павлівни. Потім гості йдуть, вона



знову залишається сама у своїй напіваварійній хаті. По радіо грають той самий гімн того ж таки Радянського Союзу, – тепер, щоправда, на сон грядущий. Здається, режисер готовий поставити три крапки в цій циклічній історії. Проте сама героїня резюмує все сказане так: «Що було, того боялися. що буде – те побачимо».

*Види документальної зйомки.* За понад 115 років арсенал документального кіно збагатився новими виражальними засобами і прийомами. Майже всі відомі нині види й методи документальної зйомки були відкриті й випробувані ще в 20-х роках минулого століття: репортаж (оперативна зйомка з місця події), кіноспостереження (відкрите і прихована камера), організована зйомка. Із поширенням телебачення до цього списку додався синхрон, і лише останнім десятиліттям завдячуємо методом так званої «реконструкції подій». Зрештою, ще Дзига Вертов показав безмежні можливості документальної камери, «кіноока», яке проникає в усі усюди і фіксує «життя знезацька».

На жаль, документалісти 90-х років інколи віддаляються від маніфестів «кіноків», «розкріпаченої камери» і відтворення повнокровного життя. На історичному екрані панує чорно-біла кінохроніка. Звісно, режисерів, які по-новому інтерпретують радянські хроніки і роблять фільми, даруйте, не за камерою, а за монтажним столом, можна зрозуміти: історичний жанр – як форма відтворення того, що вже минуло, – заганяє авторів у певні жанрові рамки. У цей період кіностудії випускають «добротні» фільми з новими фактами і новим прочитанням історії, але без експресії документальної камери. До того ж хроніка, – як фіксація, за словами О. Муратова, переважно ритуальних, колективних форм і виявів людської поведінки, – як правило, показує мільйони і не помічає «маленької людини». І все ж кінець кінцем режисери придумують, як розширити жанрові рамки й знайти застосування для оригінальної зйомки: вони вирушають на пошуки живих свідків.

Взагалі, останніми роками синхрони свідків втрачають своє допоміжне призначення відносно авторського тексту, стають основним джерелом змістової та емоційної інформації та композиційним прийомом. Тепер, коли про Голодомор і репресії написано і знято чимало, важливо не стільки, *що* повідомлено, а *як*. Не випадково ж С. Буківський називає свій найновіший фільм про Голодомор «Живі» і надає «плоті і крові» інформації про події понад 80-річної давнини.

Кінематографісти також компенсують дефіцит відеоматеріалів дотичними або контрастними

кадрами з ігрового кіно, пейзажами, організованою зйомкою, рідше – так званою «реконструкцією подій». Щоправда, всі вони не замінюють, а скоріше, імітують документальність. Тому існує чимало застережень до методу відтворення подій – не лише технічного, а й морально-етичного характеру. в науково-популярному кіно виникає ризик певної схематичності, а в документальному – ще й пересмикування фактів. До того ж у фільмах на такі чутливі теми, як репресії та Голодомор, може йтися щонайбільше про реконструкцію якихось деталей чи атрибутів, а не самих подій. Українські режисери дуже рідко практикують цей метод. Наприклад, у фільмі «Живі» під спогади свідків про непосильні хлібозаготівлі у кадрі з'являється виробничий процес у борошняному цеху, – звісно, відзнятий уже нині, – складування мішків із борошном. Проте це не стільки відтворення, скільки асоціативний ряд. Тут-таки знаходимо приклад організованої зйомки: племінник Гарета Джонса перед камерою озвучує щоденники свого дядька. До речі, таке «зрине», а не закадрове відтворення текстів не лише компенсує дефіцит відеоінформації, а й наголошує автентичність і достовірність першоджерела.

Як відомо, в документальній практиці маємо ще один вид зйомки – кіноспостереження. Саме за ним, – безапеляційно стверджував Дзига Вертов, – майбутнє документального кіно. Справді, не лише ідеологові «кіноків», а й режисерам 60-х–70-х років вдавалося побудувати весь фільм на спостереженні за героями. Скажімо, у стрічці «Взгляньте на лице» П. Когана («Ленфильм», 1966) прихована камера стежить за обличчями відвідувачів, які прийшли глянути на лице «Мадонни» Леонардо да Вінчі. Десять хвилин безперервного спостереження. Отримуємо цікавий психологічний експеримент. Прихована зйомка тут цілком виправдана, адже вона дає можливість помітити суб'єктивні реакції від споглядання шедевру. Так само методом спостереження за поведінкою людини в колективі Ф. Соболев створює фільм «Я та інші».

Умови спостереження, – а воно неодмінно відбувається в теперішньому часі, – дещо звужує простір для маневрів режисерів та операторів історико-документального кіно. Звісно, немає можливості спостерігати за подією, яка давно відбулася. (До того ж, епохальні історичні події не минають за один день.) Зате є можливість спостерігати за відображенням події у поведінці і свідомості людини. Саме так роблять автори фільму «Ой, горе, це ж гості до мене». Вони встановлюють камеру



в оселі жінки, яка пам'ятає розкуркулення, Голодомор, війну і депортацію, і обходяться без хронік, фотодокументів, коментарів науковців тощо. Метод спостереження дає можливість глядачеві прожити день сільської довгожительки. Монолог героїні, який подекуди нагадує потік свідомості, стає джерелом передусім експресивної інформації. Звісно, це зовсім суб'єктивний погляд на історію. Проте він має право на життя.

*Функція слова в публіцистичних фільмах.* Текст, який супроводжує зображення в документальному кіно (а іноді буває і навпаки: зображення супроводжує текст), виконує інформаційну, пропагандистську та естетичну функції. Зрештою, на те й публіцистика, щоб переконувати, полемізувати і кінець кінцем пропагувати певні ідеї чи цінності. Інша річ – як і з якою метою.

Звісно, можна давати оцінки в авторському тексті і, даруйте, робити висновки за себе, за героїв і за глядача. Проте за 70 років «ідеологічного зомбування» люди втомилися від прямої і безапеляційної пропаганди. Відтак сучасні режисери-документалісти уникають оцінок і висновків від першої особи, а натомість дають виговоритись своїм героям. У закадровому тексті домінують «голі» факти, які говорять самі за себе і дають підстави глядачеві зробити правильні висновки. Скажімо, у фільмах «Жнива розпачу» і «Живі» – до речі, між ними відстань у понад 20 років – повідомляється, що у 1933 році в Україні від голоду щохвилини помирало 17 людей і 1000 – щогодини. Ніякої патетики. Чиста соціологія. Або далі: автор цитує історичні документи про так зване «розкуркулення». і тут же, на противагу офіційній інформації, цей аспект державної політики інтерпретує одна зі свідків. «Що таке куркуль? – перепитує бабця. – Ось ми мали дві корови, пару коней, всенький інвентар...» Розумне чергування суто фактологічної та експресивної інформації, підтекст, контрасти посилюють публіцистичну силу стрічки.

У фільмі «Ой, горе, це ж гості до мене» всі прийоми красномовства вкладені у вуста героїні. «Мовчи, глуха, менше гріха», «Що було, того боялись, що буде – побачимо», – весь час приказує 82-літня Ольга Павлівна. Ці примовляння, співзвучні українській ментальності, характеризують і героїню, і те, що їй довелося пережити. Після всього – голодування і убивства доньки голодними сусідами – жінка не соромиться називати речі своїми іменами: «Видно, так було зроблено, щоб умирали... Бандіти!.. Хату розкидали. Чоловіка забрали... Я лишилася на лиху годину...».

Загалом тренд сучасної документалістики (навіть друкованої) – збереження мовних особливостей персонажа: діалектизмів, просторіччя, жаргонізмів, а в пострадянській мовній практиці – ще й русизмів.

Отож, український кінематограф у художній формі відгукнувся на процес переосмислення і деміфологізації тоталітарного минулого, зокрема, Голодомору 1932/33 років. У цій статті ми простежуємо, як нові історичні факти, – як то страшна «соціологія» Голодомору, документально підтверджені інструменти, методи і цілі знищення селянства та інтелігенції, відповідно, у 1933-му і 1937 роках, – інтерпретуються на документальному екрані. Новий факт як основа будь-якого документального фільму і чутлива історична тематика, значною мірою визначають жанр і стилістику документальних стрічок. За двадцять років – відколи в кінематографі сформувався інтерес до цієї теми – документалісти навчилися не лише використовувати інформаційні й публіцистичні властивості хроніки, а знаходити і організовувати новий матеріал, насамперед, «живі» свідчення очевидців. Інакше кажучи, документальне кіно про репресії, Голодомор та інші прояви тоталітарної політики «еволюціонувало» від документального першопрочитання фактів і простої фіксації на плівці свідчень очевидців до стрічок з продуманою драматургією, динамічним сюжетом і авторською стилістикою. Цей процес цілком закономірний: у перші роки «історичного прозріння» було важливо оприлюднити нові історичні факти. Перші фільми про Голодомор (звісно, тоді цей термін не вживався), як якісна публіцистика й історичні журналістські розслідування, виконували передусім інформаційну й просвітницьку функції. Зрештою, цього було достатньо: вони скидали на свідомість дезорієнтованого (перебудовчими процесами) й подекуди непідготовленого глядача масив нової і приголомшливої інформації. Перші документальні стрічки про Голодомор та репресії переносять на екран нові факти про причини, масштаби й наслідки примусової колективізації; знімають мітки «ворога народу» з діячів української культури і пояснюють причини конфлікту між художником і владою. Така «концентрована» інформативність визначала жанрову природу, структуру і стилістику фільмів: дикторський текст, рідше авторський коментар, перемешовувався спогадами очевидців. Нині ж українські кінематографісти переймають прийоми західної документалістики, як-то: мінімізація авторського тексту, «контраст-

на гра синхронів», використання так званої «реконструкції подій» тощо.

<sup>1</sup> Зубавіна І. Українське кіно часів «Перебудови»: Зміна долі / Ірина Зубавіна // Нариси з історії кіномистецтва України / Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. ; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К. : Інтертехнологія, 2006. – С. 313–317.

<sup>2</sup> Госейко Л. Історія українського кінематографа / Любомир Госейко ; пер. із франц. – К. : КІНО-КОЛО, 2005. – 464 с., іл.

<sup>3</sup> Брюховецька Л. І. Приховані фільми. Українське кіно 1990-х / Лариса Брюховецька. – К. : АртЕк, 2003. – 384 с., іл.

<sup>4</sup> Нариси з історії кіномистецтва України / Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. ; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К. : Інтертехнологія, 2006. – 964 с.

## КІНОПЕДАГОГІЧНА І НАУКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ Г. О. АВЕНАРИУСА В ОДЕСІ ТА КИЄВІ

*У статті досліджено одеський і київський періоди кінопедагогічної і наукової діяльності Георгія Олександровича Авенаріуса, який викладав в Одеському державному технікумі кінематографії ВУФКУ, Київському державному інституті кінематографії, Акторській школі та Режисерській лабораторії О. Довженка при Київській кінофабриці.*

**Ключові слова:** Авенаріус, Одеський державний технікум кінематографії ВУФКУ, Київський державний інститут кінематографії, Акторська школа при Київській кінофабриці, режисерська лабораторія.

*В статье исследованы одесский и киевский периоды кинопедагогической и научной деятельности Георгия Александровича Авенариуса, который преподавал в Одесском государственном техникуме киноматографии ВУФКУ, Киевском государственном институте киноматографии, Актерской школе и Режиссерской лаборатории А. Довженко при Киевской кинофабрике.*

**Ключевые слова:** Авенариус, Одесский государственный техникум киноматографии ВУФКУ, Киевский государственный институт киноматографии, Актерская школа при Киевской кинофабрике, режиссерская лаборатория.

*In article investigational the Odesa and Kyiv periods of cinemapedagogical and scientific activity of Heorhij Oleksandr Avenarius, which taught the Odesa State Collage of Cinematography VUFKU, Kyiv State Institute of Cinematography, Actor School at the Kyiv Film Studios, O. Dovzhenko's Film director's Laboratory*

**Key words:** Avenarius, Odesa State Collage of Cinematography VUFKU, Kyiv State Institute of Cinematography, Actor School at the Kyiv Film Studios, Film director's Laboratory.

Актуальність цього дослідження зумовлена потребою вивчення наукової, творчої і педагогічної спадщини провідних українських митців, науковців та кінопедагогів, які зробили багато для становлення українського кінематографа, театру, літератури та розвитку кіноосвіти. Так, зокрема, вітчизняними кінознавцями ще недостатньо досліджено український період життя (у м. Одесі та м. Києві), кінопедагогічної і наукової діяльності відомого кінознавця, одного з перших українських педагогів екранних мистецтв Георгія (Юрія) Олександровича Авенаріуса (30.11.1903 – 18.07.1958).

Наукові завдання цієї статті – дослідити кінопедагогічну діяльність в Одесі та Києві відомого кінознавця Г. О. Авенаріуса; висвітлити період його навчання в Акторській студії Товариства друзів радянського фотокінематографа (ТДРФК)

та на операторському відділі Одеського державного технікуму кінематографії (ОДТК) Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ); назвати його основні наукові праці київського періоду; реконструювати маловідомі сторінки кінопедагогічної діяльності в Київському державному інституті кінематографії (КДІК), Акторській школі та Режисерській лабораторії (майстерні) кінорежисерів при Київській кінофабриці.

Для вирішення цих наукових завдань опрацьовані українські (Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, Центральний державний архів громадських об'єднань України, музей-архів Національної кіностудії художніх фільмів імені Олександра Довженка тощо) та російські архіви (архів Все-російського державного університету кінематографії ім. С. А. Герасимова, Держфільмофонду

РФ «Білі стовпи» тощо); тогочасні українські та загальносоюзні газети і журнали: «Кінокадри», «Кіно», «Радянське кіно», «Искусство кино» тощо.

Георгій Авенаріус народився в грудні 1903 року у м. Боровичі Новгородської губернії в дворянській родині, що в радянські часи був змушений приховувати, записуючи в анкетах, що він з сім'ї службовців.

Незважаючи на те, що Г. Авенаріус закінчив усього один курс Таганрозького комерційного училища (1912–1913 н. р.) та 7 класів Одеської третьої гімназії (1913–1920)<sup>1</sup>, гарно знав, окрім української і російської, німецьку, французьку, польську мови і трохи гірше – білоруську, італійську та англійську<sup>2</sup>.

Сімнадцятирічний Авенаріус на один рік (1920–1921) був призваний у Робітничо-селянську червону армію (рос. РККА), після демобілізації працював у їдальні АРА при Одеській джутовій фабриці (1922–1924), касиром в Одеському товаристві заохочення конярства, експедитором Радянського торговельного флоту (1924–1926)<sup>3</sup>.

Георгій Авенаріус роботу поєднував з навчанням в Одеській акторській студії ТДРФК (Товариство друзів радянського фото й кіно), після закінчення якої у 1926 році поступив на технічний (операторський) факультет Одеського державного технікуму кінематографії (ОДТК) Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ), закінчивши його 2 грудня 1929 року дипломною роботою «Принципи побудови художнього фільму з точки зору кінооператора та їх психофізіологічні основи» з оцінкою «відмінно»<sup>4</sup>.

Паралельно із навчанням Г. Авенаріус знімався як актор у фільмах Одеської кінофабрики у ролях: запорожця у фільмі Петра Чардиніна «Тарас Трясило» (1926), римського центуріона у фільмі Е. Мухсіна-Бея «Спартак» (1926), американського безробітного у стрічці Георгія Тасіна «Джیمмі Гігінс» (1927) та інших.

Після отримання диплому ОДТК ВУФКУ працював стажистом-кінооператором на Одеській кінофабриці на ігрових та науково-популярних фільмах «Кармалюк» (1931, реж. Фавст Лопатинський), «Станція Пупки», «Гігієна жінки», «Звільнення» тощо.

У деяких виданнях зазначається, що Георгій Авенаріус працював асистентом оператора на фільмі О. П. Довженка «Звенигора», хоча в жодній автобіографії Авенаріуса із особової справи ВДІКу про це не зазначено, тому, скоріш за все, це або красива легенда, або ж така практика була

настільки нетривала, що про неї забули згадати і Олександр Довженко, і Георгій Авенаріус.

Кінопедагогічну роботу Г. Авенаріус розпочав у своїй альма-матер – Одеському державному технікумі кінематографії ВУФКУ та на курсах кіносценаристів Одеської кінофабрики<sup>5</sup>.

Після організації у 1930 році Київського державного інституту кінематографії (КДІК) на базі ОДТК ВУФКУ та кінофакультету Київського художнього інституту (КХІ), Авенаріус був переведений до КДІКу. Перші два навчальні роки у Київському кіноінституті Авенаріус працював асистентом проф. Балла на кафедрі кілотехніки та лабораторії звукового кіно, де читав загальну кілотехніку, сенситометрію та кольорознавство; з 1931-го по 1934 рік, тобто до його закриття, був деканом художнього і операторського факультетів Київського кіноінституту<sup>6</sup>.

Хоча, як видно із гнівної статті «Ганьба зривачам марксо-ленінського виховання кадрів для кадрів!», вміщеної в газеті «Кінокадри», Авенаріус разом із іншими провідними викладачами КДІКу наприкінці 1931 р. проігнорував гурток діалектичного матеріалізму: «На 6 годину 8 грудня призначено було збори гуртка діамату. Група із 6 осіб чекала решту до 7 години, але, не дочекавшись, мусила розійтись, витративши дорогий час.

Не прийшли такі товариші, як Гавронський, Авенаріус...»<sup>7</sup>.

Георгій Авенаріус, перебуваючи з 1932-го по 1936 рр. на посаді доцента на чотирьох факультетах КДІКу, читав лекції зі «Сценарної справи»<sup>8</sup> та «Історії зарубіжного кіномистецтва» й «Історії радянського кіномистецтва», які були чи не найулюбленішими після режисури предметами.

Треба зазначити, що курс історії кіномистецтва Авенаріус розробив самостійно – це був авторський курс справжнього енциклопедиста кіно. Один із студентів КДІКу Г. Григор'єв писав: «Спочатку він здався нам трохи прозаїчним, порівнюючи з Корнійчуком. Але чим далі, тим більше лектор притягував нашу увагу. Знав він не лише історію кіно, а й техніку, фотографію, складну роботу режисерів, знав безліч дрібниць про виробництво фільмів у Голівуді, на студіях Франції, Німеччини, Італії. Він щедрою рукою сипав зерна науки, а ми старанно записували фактичний матеріал. Височенний на зріст, Юрій Олександрович спокійно поглядав на нас, терпляче пояснював усе незрозуміле»<sup>9</sup>.

Майже через двадцять років Г. Григор'єв, який з 1937 року за абсурдними звинуваченнями відсидить багато років у сталінських таборах,



а після реабілітації працюватиме вчителем в одній з київських шкіл, 22.12.1951 р. напише листа своєму вчителю, котрий зберігатиметься у фонді Г. О. Авенаріуса у «Білих стовпах»: «Шлю привет, Георгий Александрович! Время от времени слышу вести о Вас. В памяти встают воспоминания студенческих лет, так тесно связанные с Вами. Узнал Ваш адрес, и захотелось немного побеседовать. Уже свыше пяти лет я преподаю русский язык и литературу в старших классах средней школы, сначала в Киевской области, а последние два года в Киеве. Школа образцовая. Учатся преимущественно дети ответственных работников. Сохранил связь и с кинематографистами. Сдал недавно на студию учебных фильмов сценарий «Памятники культуры Киевской Руси», принятый к производству. Печатаю иногда статьи в педагогической прессе. Ряд моих музыкальных очерков передавал и передаёт Киевский радиокomitee. Москва дважды передавала мой «Музыкальный дневник радиослушателя». Был женат, но убедился, что наедине себя гораздо лучше чувствую. Слишком люблю свободу, а мне всё попадают экзemplяры, требующие полной рабской покорности. Живу в холостом положении в обществе неизменных книжных полок. Вот краткий очерк житобытия одного из Ваших беспутных учеников. Любопытно бы глянуть, как выглядите Вы. Ведь мы не виделись с 1936 года. Я еще держусь крепко. Правда, голова побелела, но разрушительных следов времени пока ещё нет, по крайней мере, заметных. Жизнерадостность не покидает. Стал немного поумнее. Что за прошедшие годы приобрел хорошего – так это огромную работоспособность. Сплю не более 5 часов в сутки, и чувствую себя отлично. Слышал, что и у Вас особенных перемен не видно. Завидую, что живёте в Москве, занимаетесь своеобразной интересной работой. Я так загружен, что только изредка посещаю кино и особенно выдающиеся концерты. При всей любви к оперному искусству, киевские спектакли не хочу смотреть и слушать. Слишком привык к операм на русском языке. Довольствуюсь слушанием московских передач. Напишите по свободе немного о себе, дорогой Георгий Александрович. Уцелели Ваши работы по эстетике или нет? Над каким кругом теоретических вопросов работаете? Удалось ли Вам издать те огромные материалы, какими Вы располагали по теории и особенно истории кино? Жива ли Ваша капитальная картотека? Рад буду получить от Вас весточку. Ваш Григорьев. Адрес: Киев, Бульонская, 72, кв. 1. Григорий Прокопиевич Григорьев»<sup>10</sup>.

Багатьох студентів Київського кіноінституту дивувала енциклопедична пам'ять учителя, деякі, як видно зі спогадів Г. Григор'єва, сумнівалися у точності дат і цитат, якими щедро сипав їхній педагог під час своїх лекцій, проте, як вони могли переконатися пізніше, все було саме так.

На початку тридцятих років розпочинається досить успішна наукова діяльність Г. О. Авенаріуса. Так, зокрема, 1931 р. в «Пролетарском кино» з'явилася його перша стаття «К методологии определения киножанров»<sup>11</sup>. У провідному українському журналі «Кіно» у 1932-му і 1933 роках науковець представив українською мовою цікаві статті «Монтажні теорії Ейзенштейна» (у трьох подвійних номерах № 5–6<sup>12</sup>, № 7–8<sup>13</sup>, № 11–12<sup>14</sup>) та «Експресіонізм в радянському кіно»<sup>15</sup>; в журналі «Фото соцбудівництву» декілька пізнавальних статей з фотографії: «До питання про творчий метод портретної фотографії»<sup>16</sup>, «Композиція реалістичного портрета»<sup>17</sup>, «Фотопейзаж, як проблема стилю»<sup>18</sup>.

Надзвичайно важливим у науковій і педагогічній діяльності Г. О. Авенаріуса було поєднання теоретичного і практичного начал. Так, зокрема, він читав лекції студентам Київського державного інституту кінематографії не лише в аудиторіях на бульварі Тараса Шевченка, 12, де до 1934 року розташовувався Київський кіноінститут, а й безпосередньо на Київській кінофабриці.

Зважаючи на уцілілі архівні документи, Г. Авенаріус впроваджував у педагогічний процес КДІКу нові форми навчання: «Питання ув'язки планів і переведення їх у життя слід проводити активним методом, причому суть останнього полягає в активізації як студентства, так і професури. Неправильно замінити лекції викладачів доповіддю студента. Слід навчити працювати студента з книжкою. Навчання слід ув'язати з виробництвом»<sup>19</sup>.

Як досвідчений практик, Г. Авенаріус привчав своїх учнів дивитися на кінематограф з позиції не глядача, а професіонала: тобто не романтизувати кінопроцес, а підходити до нього, за образним висловом, з тверезою головою і гарячим серцем.

У рамках чергової радянської реформи кіноосвіти 1934 року художній факультет КДІКу майже закрили (окрім кінооператорів), замість цього на Київській кінофабриці було відкрито Акторську школу кіноакторів (АШККФ), якою до 1935 року керували викладачі КДІКу В. Юнаківський і декан художнього факультету Г. Авенаріус. Вони провели іспити, або так звані колоквиуми, серед колишніх студентів кіноакторського курсу КДІКу,

які закінчили другий курс, і, як виняток, найталановитіших першокурсників.

Г. Авенаріус, як секретар приймальної комісії, провів перші вступні іспити до Режисерської лабораторії О. Довженка при Київській кінофабриці (РЛККФ). Підтвердженням цьому може бути документ із приватного архіву О. Пазенко, онуки режисера-лаборанта В. Довбищенка: «Довтов. Довбищенко. У зв'язку з тим, що керівник режисерської майстерні при Київській кінофабриці режисер О. П. Довженко до останнього часу був зайнятий у Москві на зйомках кінофільму «Аероград», вступні колоквиуми для осіб, що вступають до режмайстерні, перенесено на серпень місяць ц. р. Приїзд режисера О. П. Довженка чекаємо цими днями. Просимо бути напоготові, щоб після нашого телеграфного повідомлення негайно прибути до м. Києва. Ваша присутність для творчого ознайомлення з Вами в Києві обов'язкова під час перебування на Київській кінофабриці режисера О. П. Довженка. Усі витрати, що будуть пов'язані для Вас з переїздом до Києва, кінофабрика бере на себе. Секретар приймальної комісії Авенаріус»<sup>20</sup>.

Через два роки В. Довбищенко разом з іншим режисером-лаборантом В. Галицьким в газеті «Комсомолец України» розповів, що «набір проводився дирекцією у відсутності т. Довженка»<sup>21</sup>, який був на зйомках «Аерограда».

Одночасно з адміністративною та педагогічною роботою в режисерській лабораторії та акторській школі при Київській кінофабриці Г. Авенаріус був науковим співробітником кабінету кінознавства Київського кіноінституту, де збирав і систематизував матеріал з історії кіно України<sup>22</sup>.

Після невдалих намагань відкрити Вищі курси режисерів кіно (ВКРК) при художньому факультеті КДІКу, або, як його стали називати останніми роками – Українського кіноінституту, деканом якого був Г. Авенаріус, частина педагогів восени 1935 року переїхала до Росії (І. Бохонов, В. Юнаківський та ін.), де більшість з них почала викладати у ВДІКу.

Г. Авенаріус також 22. X. 1935 року подав заявку до цього московського навчального закладу, на що 16. XI. 1935 року отримав листа: «Доценту Киевского института кинематографии Г.А. Авенариусу, Киев, бульвар Шевченко, 10, кв. 4

Уважаемый Георгий Александрович! В ответ на Ваше письмо от 22. X. – 1935 года кафедра киноведения ВГИК сообщает, что допустит Вас к чтению лекций на режиссерский факультет по курсу «История буржуазного киноискусства» в текущем учебном полугодии не представляется

возможным. Вакансии откроются только с нового учебного года (1. II. 1936 – 1. VII. 1936). Вышлите срочно программу и конспекты первых 6-ти лекций, кафедра их рассмотрит на [одном из] ближайших заседаний. Сообщите подробно, каким образом Вы представляете себе порядок ведения курса. Намерены ли Вы переехать в Москву или рассчитываете приезжать периодически? Как организована бытовая сторона Вашего пребывания в Москве (квартира и прочее)? Вопрос по Вашему привлечению к работе кафедры киноведения ВГИК может быть разрешен только после ознакомления с Вашей программой и выяснения всех организационных вопросов, связанных с Вашим приездом в Москву»<sup>23</sup>.

У фонді Г. О. Авенаріуса Держфільмофонду РФ «Білі стовпи» зберігаються машинописи лекцій «Історія кіно в Німеччині» (1918–1932) із позначенням: «Стенограми лекцій на режисерському факультеті Київського інституту кінематографії, Київ, 1935 рік»<sup>24</sup>. До цього тому відносяться три лекції: «Німецьке кіномистецтво епохи післявоєнної кризи» (С. 1–92), «Німецьке кіномистецтво періоду стабілізації» (С. 93–171), «Німецьке кіномистецтво після кінця стабілізації до фашистського перевороту» (С. 172–186).

Фахівці кафедри кінознавства Московського кіноінституту високо оцінили курс лекцій колеги із Києва, а тому на початку лютого 1936 року запросили викладати у столичному кіновузі.

Аспірант ВДІКу Венгеров стенографував лекції Авенаріуса на кафедрі загального кінознавства Вищого державного інституту кінематографії. Так, зокрема, перша лекція з 1 тому датована 22 лютого 1936 року<sup>25</sup>.

До другого тому лекцій з курсу «Історії західного кіно» входило сім тем: «Німецьке кіно (1914–1918)» (С. 241–270), «Експресіонізм у німецькому кіно» (С. 271–323), «Німецький “Авангард”» (С. 324–332), «Неоромантизм у німецькому кіно» (С. 333–374), «Загальні висновки» (1918–1924) (С. 375–402), «Німецьке кіно» (1924–1929) (С. 403–524), «Німецьке кіно при фашизмі» (С. 525–579)<sup>26</sup>. Одна з лекцій датована 7 березня 1936 року.

Третій том складався з вісімнадцяти тем. Назвемо деякі з них: «Кіно в Америці після війни. Гріффіт» (С. 580–603), «Генрі Кінг» («Короткий Девід») (С. 604–606), «Чарлі Чаплін» (1919–1931) (С. 609–643), «Еріх фон Штрогейм» (1919–1932) (С. 644–679), «Бастер Кітон» (1916–1924) (С. 679–689), «Історичні фільми в США» (С. 699–703), «Європейський вплив на американське кіно» (С. 732–749), «Розклад жанрів в кіно США»

(С. 756–764), «Нові часи» (Чаплін) (С. 765–778), «Кіно з Італії» (1903–1926) (С. 779–832), «Кіно з Швеції» (1909–1923) (С. 833–909), «Заклучна лекція» (С. 909–946) та ін. Лекція «Чарлі Чаплін» датована 25 квітня 1936 року.

У фонді Авенаріуса також зберігаються друковані картки до курсу лекцій «Кіно в Англії»<sup>27</sup>.

Навесні та влітку 1936 р. Г. Авенаріус на деякий час приїздив до Києва, де читав курс лекцій з історії кіно в Українському кіноінституті (так на той час називався КДК), на Київській кінофабриці у режисерів-лаборантів та в оновленій акторській школі вже під керівництвом А. Панкришева. Як видно із особової справи Г. О. Авенаріуса, директорів київського кіноінституту Д. М. Хмелю довелося відправляти телеграми керівникові ВДК О. М. Лебедєву з приводу затримки педагога в Києві.

У фонді Г. О. Авенаріуса у «Білих стовпах» є «Матеріали до історії кіно на Заході», які були прочитані в Києві і Москві протягом 1935–1937 рр., що зазначено на першій сторінці. До цього тому увійшли лекції за такими темами: «Кіно в США Г. 8» (34 с.), «Кіно в США Г. 9» (31 с.), «Кіно в США Г. 10» (29 с.); «Американська трюкова комедія» (39 с.), «Гарольд Ллойд про комедію» (23 с.), «Дойль. Національний гумор» (26 с.), «Фінансовий розвиток кіно в США» (19 с.), «Перспектив Нью-Йоркської фільмотеки» (13 с.), «П'єр Бенуа про кіно» (3 с.), «Рене Клер і Ніколя Оттен» (8 с.), «Кіно в Англії» (54 с.), «Кінопромисловість у Китаї» (5 с.), «Інститут "Люче" в Римі» (21 с.). Відзначимо, що четверта лекція «Американська трюкова комедія» датована 1 листопада 1935 року.

Одеський і Київський періоди кінопедагогічної діяльності, особливо з 1934 по 1936 рік, Г. Авенаріус не приховував, проте й намагався не афішувати в офіційних документах. Однак у його автобіографії, яка зберігається в архіві ВДІКу, власноручно записано: «З 1934 по 1936 рік був завідувачем акторською студією і режисерською лабораторією на Київській кінофабриці "Українфільм"»<sup>28</sup>. Можливо, це викликано не в останню чергу тим, що наступник Г. Авенаріуса на посаді керівника Акторської школи А. Панкришев та колишні учні повелися не досить чемно. Під час відкритого показу, який відбувся наприкінці березня 1936 р., студенти акторської школи, або, як їх тоді називали «студійці», показали себе не з найкращого боку: «Багато студійців не виділялися особливою вигадливістю у побудуванні етюдів. Досить сказати, що не без участі т. Панкришева

деякі студійці показали етюди на тему <...> як навчалися при колишніх керівниках Юнаківському і Авенаріусі. Яка вбогість! Невже не можна було взяти теми з наших сценаріїв або епізоди з класичних творів? Цей факт вичерпно характеризує тривожний стан з навчанням майбутніх акторів»<sup>29</sup>. На жаль, це звичайне зведення рахунків із більш успішним попередником.

Якби Г. Авенаріус не переїхав до Москви, його могли б заарештувати у справі «троцькістського засилля» у головному журналі українського кінематографа «Радянське кіно», де він активно друкувався українською мовою протягом 1935–1936 років. У цьому журналі побачили світ його ґрунтовні розповіді про творчий шлях видатних закордонних і радянських кінематографістів: Чарлі Чапліна<sup>30</sup>, Рене Клера<sup>31</sup>, Олександра Довженка<sup>32</sup>. Не менш цікавими були узагальнюючі статті Г. Авенаріуса до сорокаріччя світового кінематографа «Сорок років кінематографа»<sup>33</sup>, аналіз кінокомедій («Кінокомедія режисера Шмайна»<sup>34</sup>, «До історії розвитку української комедії»<sup>35</sup>, «Елементи комедійного жанру у фільмі "Цирк"»<sup>36</sup>) та приходу кольору в кінематограф («Кольорове кіно»<sup>37</sup>, «Фільм "Соловей-соловушка"»<sup>38</sup>).

Підсумовуючи вищевикладене, можна зазначити, що поставлені наукові завдання виконані: досліджено український період (у м. Одесі та Києві) життєвого, наукового і педагогічного шляху Г. О. Авенаріуса; висвітлено період його навчання в Акторській студії Товариства друзів радянського фотокінематографа (ТДРФК) та операторському відділі Одеського державного технікуму кінематографії (ОДТК) Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ); названо його основні наукові праці київського періоду; реконструйовано маловідомі сторінки кінопедагогічної діяльності у Київському державному інституті кінематографії (КДК), Акторській школі та Режисерській лабораторії (майстерні) кінорежисерів при Київській кінофабриці.

Однак перспективи наукових розвідок залишаються великими, оскільки ще не всі документи з педагогічної роботи Г. О. Авенаріуса у Київському державному інституті кінематографії (КДК), Акторській школі та Режисерській лабораторії (майстерні) кінорежисерів при Київській кінофабриці розсекречені або мають вільний доступ в українських і російських архівах.

<sup>1</sup> Особова справа Г. Авенаріуса // Архів Всеросійського державного університету кінематографії ім. С. А. Герасимова. – Ф. 1. – Оп. 24. – Спр. 4. – Арк. 19.

- <sup>2</sup> Там само. – Арк. 6.
- <sup>3</sup> Там само. – Арк. 53в.
- <sup>4</sup> Там само. – Арк. 28.
- <sup>5</sup> Там само. – Арк. 71.
- <sup>6</sup> Там само. – Арк. 53в.
- <sup>7</sup> Ганьба зривачам марксо-ленінського виховання кадрів для кадрів! : [ред. ст.] // Кінокадри. – 1931. – 24 грудня.
- <sup>8</sup> Центральний державний архів вищих органів влади і управління України (ЦДАВО України).
- <sup>9</sup> Григор'єв Г. П. Що було, те бачив / Г. П. Григор'єв. – К. : Радянський письменник, 1966. – С. 38.
- <sup>10</sup> Григор'єв Г. П. Лист Г. О. Авенаріусу 22 грудня 1951 р. / Г. П. Григор'єв // Держфільмофонд РФ «Білі стовпи». – Фонд Г. О. Авенаріуса. – Спр. А–20–110.
- <sup>11</sup> Авенаріус Г. К методологи определения киножанров / Г. Авенаріус // Пролетарское кино. – 1931. – №10–11. – С. 27–33.
- <sup>12</sup> Авенаріус Г. Монтажні теорії Ейзенштейна / Г. Авенаріус // Кіно. – 1932. – № 5-6. – С. 14–16.
- <sup>13</sup> Авенаріус Г. Монтажні теорії Ейзенштейна / Г. Авенаріус // Кіно. – 1932. – № 7-8. – С. 22–23.
- <sup>14</sup> Авенаріус Г. Монтажні теорії Ейзенштейна / Г. Авенаріус // Кіно. – 1932. – № 11–12. – С. 10–12.
- <sup>15</sup> Авенаріус Г. Експресіонізм в радянському кіно / Г. Авенаріус // Кіно. – 1933. – № 4. – С. 12–14.
- <sup>16</sup> Авенаріус Г. До питання про творчий метод портретної фотографії / Г. Авенаріус // Фото соцбудівництву. – 1934. – № 5–6. – С. 104–107.
- <sup>17</sup> Авенаріус Г. Композиція реалістичного портрета / Г. Авенаріус // Фото соцбудівництву. – 1934. – № 9–10. – С. 256–263.
- <sup>18</sup> Авенаріус Г. Фотопейзаж як проблема стилю / Г. Авенаріус // Фото соцбудівництву. – 1934. – № 11-12. – С. 311–316.
- <sup>19</sup> ЦДАВО України.
- <sup>20</sup> Запрошення В. С. Довбищенка на вступні колоквіуми до режисерської майстерні при Київській кінофабриці О. П. Довженка // Приватне архівне зібрання О. А. Пазенко.
- <sup>21</sup> Галицький В. Два роки обіцянок. Ще про долю молодих кінорежисерів / В. Галицький, В. Довбищенко // Комсомолец України.
- <sup>22</sup> Особова справа Г. Авенаріуса // Архів Всеросійського державного університету кінематографії ім. С. А. Герасимова. – Ф. 1. – Оп. 24. – Спр. 4. – Арк. 71.
- <sup>23</sup> Там само. – Арк. 46.
- <sup>24</sup> Лекція Г. О. Авенаріуса у Київському кіноінституті, 1935 // Держфільмофонд РФ «Білі стовпи». – Фонд Г. О. Авенаріуса. – Спр. А–20–104.
- <sup>25</sup> Перший том лекцій Г. О. Авенаріуса у Вищому державному інституті кінематографії, 1936 // Держфільмофонд РФ «Білі стовпи». – Фонд Г. О. Авенаріуса. – Спр. А–21–108.
- <sup>26</sup> Другий том лекцій Г. О. Авенаріуса у Вищому державному інституті кінематографії, 1936 // Держфільмофонд РФ «Білі стовпи». – Фонд Г. О. Авенаріуса. – Спр. А–28–146.
- <sup>27</sup> Кіно в Англії // Держфільмофонд РФ «Білі стовпи». – Фонд Г. О. Авенаріуса. – Спр. А–075.
- <sup>28</sup> Особова справа Г. О. Авенаріуса // Архів Всеросійського державного університету кінематографії ім. С. А. Герасимова. – Ф. 1. – Оп. 24. – Спр. 4. – Арк. 52.
- <sup>29</sup> Пильну увагу вихованню кадрів: [Ред. ст.] // За більшовицький фільм.
- <sup>30</sup> Авенаріус Г. Творчий шлях Чарлі Чапліна / Г. О. Авенаріус // Радянське кіно. – 1936. – № 7. – С. 17–24.
- <sup>31</sup> Авенаріус Г. Рене Клер / Г. О. Авенаріус // Радянське кіно. – 1936. – № 12. – С. 22–25.
- <sup>32</sup> Авенаріус Г. Проблема художнього образу у фільмах О. П. Довженка / Г. О. Авенаріус // Радянське кіно. – 1936. – № 4. – С. 18–23.
- <sup>33</sup> Авенаріус Г. Сорок років кінематографу / Г. О. Авенаріус // Радянське кіно. – 1935. – № 5. – С. 8–11.
- <sup>34</sup> Авенаріус Г. Кінокомедія режисера Шмайна / Г. О. Авенаріус // Радянське кіно. – 1936. – № 6. – С. 11–19.
- <sup>35</sup> Авенаріус Г. До історії розвитку української комедії / Г. О. Авенаріус // Радянське кіно. – 1935. – № 3–4. – С. 41–44.
- <sup>36</sup> Авенаріус Г. Елементи комедійного жанру у фільмі «Цирк» / Г. О. Авенаріус // Радянське кіно. – 1936. – № 8. – С. 20–23.
- <sup>37</sup> Авенаріус Г. Кольорове кіно / Г. О. Авенаріус // Радянське кіно. – 1936. – № 8. – С. 41–45.
- <sup>38</sup> Авенаріус Г. Фільм «Соловей-соловушка» / Г. О. Авенаріус // Радянське кіно. – 1936. – № 10. – С. 24–25.



## ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНО УКРАЇНИ У КОНТЕКСТІ ЖАНРОВОЇ СПЕЦИФІКИ МИСТЕЦТВА

*У статті досліджено особливості розвитку документального кіно України у світлі жанрової специфіки мистецтва. На основі аналізу наукової літератури і фільмів різних років окреслено теоретичні засади жанрової специфіки українського документального кіно. Висвітлено світову вагу української документалістики. Узагальнено наявний досвід з метою подальшого наукового розгляду вітчизняних документальних стрічок пострадянського періоду.*

**Ключові слова:** українське документальне кіно, кінематограф, розвиток, жанр, еволюція, особливе явище, документалістика.

*В статье исследуются особенности развития документального кино Украины в свете жанровой специфики искусства. Использован анализ научной литературы и определены теоретические основы жанровой специфики украинского документального кино. Сделан особый акцент на мировом значении украинской документалистики. Обобщен существующий опыт с целью дальнейшего научного исследования отечественных документальных фильмов постсоветского периода.*

**Ключевые слова:** украинское документальное кино, кинематограф, развитие, жанр, эволюция, особенное явление, документалистика.

*The article is dedicated to the world context of peculiarities Ukrainian documentary in genre specific character of arts. Through the evolution of cinematography the main genres of the film development are determined. On the basis of scientific literature, there are theoretical principals of genre specific of Ukrainian documentary. There is an accent on the world importance of Ukrainian documentary films. The scientific experience is generalized for the further researches of national post-Soviet documentary films.*

**Key words:** Ukrainian documentary films, period, cinematography, genres, context, evolution, peculiarities, arts.

Проблема жанрово-тематичної еволюції документального кіно являє собою одну з найважливіших та найменш вивчених проблем сучасного мистецтвознавства. З одного боку, документальне кіно України в контексті розвитку світового кінематографа є особливим явищем тому, що внесок українських документалістів, їхній професійний рівень до скарбниці світового кінематографа, є очевидним, про що свідчать фільми Дзиги Вертова, Олександра Довженка. З іншого – впродовж доволі тривалого часу, воно було цілком підпорядковане уподобанням царської Росії та СРСР, зокрема ідеологічній пропаганді. Отже актуальність теми зумовлена сучасним рівнем розвитку мистецтвознавчої науки. Українське мистецтвознавство, починаючи з другої половини 80-х років ХХ століття, перебуває у стадії концептуальної переоцінки цінностей, що були притаманні національному кі-

номистецтву. Ця переоцінка охоплює різні періоди й поєднується з поглибленням аналітичного зору на специфіку та якість багатогранного мистецького руху в Україні. Дослідженню підлягають і такі аспекти, які раніше через політично-ідеологічні обставини не могли бути розглянутими науковцями. Таки обставини зумовлюють суттєве розширення спектра питань, що їх активно розробляє сучасна національна наукова думка.

Мета статті – на основі аналізу наукової літератури окреслити теоретичні засади жанрової специфіки документального кіно України в контексті розвитку світового кінематографа та узагальнити наявний досвід для подальшого мистецтвознавчого розгляду документальних стрічок пострадянського періоду.

Документальні стрічки українських митців завжди показували високий рівень національної

художньої свідомості, її вихід на широку арену світової культури. Вивчаючи наукові праці провідних українських вчених, бачимо, що складність розгляду теми полягає ще й у тому, що саме таке вагоме мистецьке явище не є відображеним окремим підручником або монографією. Багато уваги мистецтвознавці приділяють саме художнім стрічкам, розглядаючи документалістику в загальномистецькому аспекті. Але документальне кіно України має неабияке значення щодо вдосконалення та поширення у світі знань, фактів і конструктивних ідей. Історичні факти, які підтверджують думку авторки статті, знайдено у праці відомого вітчизняного вченого, доктора філософських наук, завідувача відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України Сергія Безклубенка – «Українське кіно: начерк історії»<sup>1</sup>, а також українською вченою, доктором в галузі культурології Наталією Ігошкіною. За твердженням цих науковців, саме українські винахідники були першими за французів – братів Люм'єр, які вважаються родоначальниками кіномистецтва. У 1893 р. одеський винахідник Й. Тимченко створив апарат для знімання «рухомих об'єктів і на IX з'їзді російських природознавців у Москві продемонстрував публіці свої фільми: «Списометальники» та «Вершники»; тривалість кожного з них – 1 хвилина. 30 вересня 1896 р. було знято перший фільм в Україні. Цю дату офіційно вважають датою народження вітчизняного кіно. Тоді фотограф А. Федецький відтворив на плівці момент перенесення чудотворної ікони Божої Матері до харківського Покровського монастиря. Того ж року, 2 грудня, цю хроніку публічно продемонстрували в Харківському оперному театрі. Це були перші зйомки в царській Росії, які демонструвалися у всьому світі»<sup>2</sup>.

Важливою є також і класифікація кіно за Сергієм Безклубенком. Відомий вчений поділяє кіномистецтво за забарвленням зображення, за характером відображення, за параметрами екранного зображення, за характером відношення екранного зображення до реального предметного світу (документальне, ігрове), за тривалістю, яка визначається довжиною плівки; за метою (інформативна, дидактична, морально-етична, комерційна, політична і т.д.) : хронікальні, наукові, науково-популярні (з модифікаціями: навчальні, інструктивні, науково-фантастичні тощо), агітаційно-пропагандистські, рекламні, художні; за інтонацією ставлення автора до зображуваного на екрані; за стилем, за переважанням використовуваних зобра-

жально-виражальних засобів, за технологією виготовлення та умовами демонстрації (прокатне, телевізійне, відео)<sup>3</sup>. Книга слугує посібником не лише для аспірантів, а й для всіх, хто професійно вивчає кіномистецтво та історію вітчизняної мистецької культури.

Для теми, яку розроблятиме авторка цієї статті, праці С. Безклубенка стали найвагомими історичними джерелами. Вони являють собою докази винятковості вітчизняного кіномистецтва та його самобутності, його вагомості у світовому культурному процесі, але, на жаль, не розкривають жанрових проблем щодо документалістики.

Михайло Собуцький у статті «Літопис першого століття українського кіно» досить докладно описує 400-сторінкову книгу «Історія українського кіно» Любомира Госейка, що її видано 2001 року у Франції. «Книга має власну нарративну структуру, композицію, сюжеттику; в її «часо-просторі» живуть герої й персонажі, заради знайомства з якими варто зважитись на читання-пригоду, читання-подорож. Мандри кіномистецтва шляхами України, що до них прилучається читач, починаються навіть не 18 серпня 1896 року, у день першої демонстрації в Одесі винаходу братів Люм'єрів, а у 1893–1894 роках, коли здійснюють свої перші досліди з фіксації на плівці та показу рухомих зображень Й. Тимченко і М. Фрейденберг (там же, в Одесі). Відомо, що кіно, як будь-який великий технічний прорив, винаходили приблизно одночасно у декількох місцях (наприклад, у Німеччині) і що пріоритет Люм'єрів стосується скоріш за все вдалої комерційної “розкрути”»<sup>4</sup>.

У вищезгаданій статті знаходимо багато цікавої інформації, але тільки щодо художнього кінематографа, що призводить до висновку про необхідність розгляду окремим науковим дослідженням саме документального кіно України.

Кінословники<sup>5,6</sup>, хоча і містять багато інформації щодо змісту основних термінів і понять з питань кіномистецтва, зокрема, абстракціонізму, авангарду й експресіонізму у кіно, внутрішнього монологу, відео, драми, змісту фільму, зображення, кадру, наукового кіно, кінематографа і кінозображення, режисерського сценарію, монтажу, творчого та художнього методу, театру, документального фільму, проте обходять увагою суперечності визначення поняття «жанр». Отже виникає необхідність наукового обґрунтування, ретельного дослідження саме складових документалістики, що їх можна спостерігати в історичному розвитку. Ці видання є корисними, особливо при вивченні документального кіно років Великої Віт-

чизняної війни – це справді був приклад мужності. Але і в тих роках документальні стрічки були типовими радянськими витворами. Не випадково сьогодні поширюються документальні стрічки, що розкривають табуйовані раніше теми. Наприклад, в інтерв'ю Сергієві Буковському Ізраїль Гольдштейн в сучасному документальному фільмі «Війна – український рахунок» констатував ще такий факт, що операторам надавали вказівки з Москви, аби вони не фільмували кадри евакуації заводів та колгоспів. Московські керманічі воліли бачити трофеї радянської армії, колони полонених німецьких військ – саме це було потрібно для монтажу.

Важливими щодо розвитку українського документального кіно в контексті світового кінематографа, авторка статті вважає ставлення влади до документального кіно. Таку тему ґрунтовно висвітлено у працях кандидата політичних наук Київського національного університету культури та мистецтв Андрія Дорошенка «Влада та Радянське кіномистецтво 20–30-х рр. ХХ ст.: у пошуках виразності екранних образів»<sup>7</sup> і Тетяни Самойленко «Особливості становлення та розвитку українського радянського кінематографа (1920–1930-ті рр.)»<sup>8</sup>. Для нашого майбутнього дослідження саме такі праці являють собою докази того, яким важким був шлях вітчизняного документального кіно від творців до глядачів. Вчені доводять негативний вплив владних структур на документальний кінематограф України. Так, Т. Самойленко звернула увагу на те, що значні можливості кіноманіпуляції колективною свідомістю громадян відразу привернули до себе пильну увагу радянської влади, і перші зусилля радянського кіно скерувалися на створення дешевих хронікальних, агітаційних та документальних стрічок<sup>9</sup>. «Радянська кінохроніка швидко стала своєрідним варіантом офіційної газетно-журнальної інформації. У радянських умовах кіно невпинно перекваліфікувалося в ідеологічного речника партії»<sup>10</sup>, – пише дослідниця. Вона також зазначає, що документальний фільм оперував зображенням реальних фактів та подій: на початку 20-х років у документальних картинах ставився акцент на відновлення країни з руїни, спричиненої громадянською та Другою світовою війнами. Ця тема знайшла відображення у низці досить вдалих документальних фільмів: «Відновлення водопроводу, будівель, трамваю Одеським губкоммунвідділом», «Відновлена джутова фабрика», «Відроджене сільське господарство України»<sup>11</sup>.

За твердженням Т. Самойленко, першими радянськими стрічками стають хронікальні,

агітаційні та документальні фільми, перед якими поставлено завдання висвітлювати різні аспекти життя держави та подавати їх у відповідному комуністичному трактуванні. «Кількість українських картин постійно зменшувалася. Якщо автори зверталися до історичної тематики, то були змушені подавати її у спотвореному вигляді, сповідуючи офіційну позицію, відображаючи український народ нездатним до державотворення організмом, що знайшов порятунок з приходом радянської влади»<sup>12</sup>.

Найкориснішими для розгляду розвитку української документалістики виявилися наукові праці сучасного українського науковця, кандидата мистецтвознавства і докторанта Романа Росляка «Планування та здійснення кінофікації українського села: 30-ті роки ХХ століття»<sup>13</sup> та «Кінопрокатна політика в Україні 30-років ХХ століття»<sup>14</sup>. «Кінофікація, як інструмент насадження комуністичної ідеології завжди посідала значне місце в пропагандистських структурах СРСР, України зокрема. Темпи здійснення кінофікації посилювалися в 1930-х рр., коли відбулися значні соціально-політичні та економічні зрушення, що стали наслідком посилення тоталітарних і централізаторських тенденцій. Кінематограф широко використовувався для подальшого утвердження радянської влади та ідеологічного забезпечення її досить непопулярних кроків»<sup>15</sup>. Науковець доводить, що засобами кінематографа влада намагалася «переконати» селян у потребності колективізації. В агітфільмах світ категорично був поділений на «своїх» і «чужих», а для сільського населення кіно було цікавою розвагою, тож стає зрозумілим, чому такі стрічки викликали захват широкого глядача своїм революційним змістом і мали великий вплив на населення. «Рішення про вилучення з прокату “шкідливих фільмів” приймалися й на найвищому – партійному рівні. 15 січня 1931 року у своїй постанові Оргбюро ЦК КП(б)У звертало увагу тресту “Українфільм” на “засміченість фільмотеки, особливо сільської”; Народному комісаріату освіти, як органу, що реалізував ідеологічну політику партії, пропонувалося “переглянути фільмотеку та вилучити застарілі фільми, що вже не відповідають сучасним вимогам”»<sup>16</sup>. Отож у своїй статті Р. Росляк робить доказове припущення щодо гальмування владою поширення українського документального кіно світом.

Важко переоцінити факти, надані працями Т. Самойленко та Р. Росляка, але вони відображають лише окремих історичний період української

документалістики. Отже виникає потреба у детальному розгляді інших часових періодів щодо найточнішого висвітлення вагомості національного документального кіно. Тут стикаємося з проблемою нестачі наукової літератури, малої кількості таких видань.

Загальновідомо, що кіномистецтво є синтетичним, зображально-виражальним та динамічним видом мистецтва. Документальне кіно, як найдавніший вид цього мистецтва розкриває життя у вирі подій, у рухомому аспекті та безперервних змінах.

У процесі аналізу останніх наукових досліджень в галузі кіномистецтва щодо теми світової ваги українського документального фільму, виникає потрібність огляду творчого надбання Дзиги Вертова. Про його творчість написано дуже багато російськими дослідниками К. Шерговою<sup>17</sup> та С. Сичевим<sup>18</sup>. О. Брюховецька у праці «Інструмент “у плоті і крові”: Дзига Вертов і апаратна теорія кіно» зазначає, що «інтерпретація фрази Ж.-Л. Бодрієра стосовно фільму “Людина з кіноапаратом” є вихідним пунктом для постановки питання про релевантність лінгвістичної моделі в кіно теорії та способів руйнування ідеологічної натуральності в кіно»<sup>19</sup>. Для нашого дослідження є важливим той факт, що відзняті Вертовим стрічки привернули до себе увагу вчених інших країн, зокрема Росії. Цей факт наголошує вагу національної кінематографічної школи у контексті світового мистецтвознавства. Думка російського вченого, кандидата філологічних наук Сергія Сичева, який паралельно розглянув творчі здобутки Дз. Вертова та Роберта Флаєрті у дисертаційному дослідженні «Еволюція тенденцій розвитку документального кіно і телефільму»<sup>20</sup> і наголосив, що еліти звернули увагу, наскільки вагомою ідеологічною зброєю може бути «правильне» лояльне пояснення режиму. З'явився потужний стимул щодо виготовлення ідеологічних стрічок, що грали на руку тому, хто був замовником. Ним могла стати не лише держава, але також і самі митці. Ще до кінця двадцятих років творча інтелігенція Старого і Нового Світів була політизованою, і громадянські імпульси стали поступово затуляти собою творчі. Глядачам у кінотеатрах пропонували занадто ідеологічне документальне кіно, часто репортажного типу, і глядач звик шукати у документальному кіно інструмент вилучення кривди і захисту єдино правильного шляху. «В СРСР, де кіновиробництво і кінопрокат знаходилися під повним держаним контролем, пропаганда за до-

помогою кіно швидко стала головним вектором його розвитку»<sup>21</sup>.

Щодо мистецтвознавчої ваги творчого надбання українського кінорежисера Сергій Сичев зауважує: «Дзига Вертов і Роберт Флаєрті змінили саму уяву про документальне кіно і за правом вважаються його засновниками як такого»<sup>22</sup>.

Зупинимося на найвідоміших кінострічках цих режисерів, щоб виявити, чим відрізняються їх роботи. Роберт Флаєрті створив цікаву документальну стрічку «Нанук з Півночі» в 1920 році. Метраж фільму 1 година, 19 хвилин. У титрах автор розповідає, що ідея створення кінострічки зародилась у результаті довготривалого дослідження Півночі, яке Флаєрті проводив за дорученням сера Вільгельма Маккензі у 1910–1916 роках. У багатьох подорожах автора фільму супроводжували двоє або троє ескімосів. Цей досвід дав можливість Робертові Флаєрті вивчити життя ескімосів і відчувати глибоку повагу до них. У вільний від дослідницької роботи час режисер працював над фільмом. Після багатьох труднощів: втрати баркасу та крейсерського човна, йому вдалося створити чудову стрічку. Але в Торонто згоріли всі негативи, і автор був змушений робити все заново. Він знову поїхав на Північ, аби відзняти новий фільм.

Стрічка розповідає про життя Нанука (у перекладі з мови ескімосів «ведмідь») та його родини. Біла пустеля, безлюдна земля, безкрайні простори, кадри моря й криги вражають око своєю білою самотністю. Крупними планами показує автор фільму Нанука, його дружину Ніну, діточок, відверто захоплюючись ними. Добрі, чесні, відкриті – такими вони постають перед оком глядача. Захоплення творця передається за допомогою цікавих кадрів життя і побуту цих людей. Нанук – «великий мисливець», він може нагодувати жінку з дітьми, побудувати із снігу «іглу», спіймати моржа. Для нього не існує труднощів... Він перемагає холод і голод, користуючись лише ножем із кісток моржа та найпростішим знаряддям для риболовлі.

Різкі пориви та свист вітру, колючий сніг, вовче виття – це меланхолічний дух Півночі. Кадри фільму – це документи побуту, життя і культури цих людей. Навіть сьогодні не зникає захоплення тими людьми. Стрічка містить багато тексту, чого ми не знаходимо в творчому надбанні Вертова, але спокійне споглядання Флаєрті за героями кінотвору майстерно передано кадрами крупних і загальних планів, рідкісними за своєю суттю картинками тогочасного життя ескімосів.

Пафос людини-переможця над стихією – основний мотив творчості Флаєрті. Цю тему він



продовжив у стрічці 1930 року «Людина із Арану». Аранські острови знаходяться біля узбережжя Західної Ірландії. Три маленьких острова – груда каміння, де немає дерев та ґрунту. В сезон зимових штормів острови повністю заливає море. В такому небезпечному світі людина із Арана намагається вижити. Цей фільм являє собою постановочну стрічку з використанням цікавих зйомок дикої природи. Однак він втратив той документалізм, який вражав сучасників у «Нанукові». На наш погляд, у «Людині із Арану» відчувається деяка фальш.

Найкращим надбанням документального кіно є робота українського кінорежисера Дзиги Вертова «Людина з кіноапаратом». Це теорія Вертова в дії. З'явився фільм у 1929 році, тривалість – 1 година, 8 хвилин, 43 секунди. Це досвід кінопередачі явищ, які можна бачити, без допомоги надписів, театру, декорацій, акторів тощо. «Ця експериментальна робота спрямована до створення дійсно міжнародної абсолютної мови кіно, на основі його повного відокремлення від мов театру та літератури», – читаємо у титрах початку стрічки. Перші кадри захоплюють своїм непередбаченим ритмом і ракурсами. Тут є все – композиційно виважений сценарій: спокійне споглядання міста, що спить, чарівної жінки, напружений ритм життя, який переходить у глобальну філософську площину і стверджує перевагу «Кіноока» як у мистецтві, так і в житті. Чергування крупних і загальних планів, зйомок з різних ракурсів, внутрішній монтаж – все привертає увагу глядача, не даючи йому змоги відірвати око від екрана ні на хвилину. Саме Вертов явив світовому кінематографові такий підхід щодо створення цікавих, з естетичної точки зору, документальних стрічок. «Спокійне споглядання», що його ми бачили у роботах Флаєрти, відійшло на другий план кіномистецтва.

Інша російська дослідниця, кандидат мистецтвознавства Ксенія Шергова у своїй дисертації «Еволюція жанрів в документальному телевізійному кіно», взагалі пропонує «принцип поділу документального кіно до закінчення Другої світової війни на кіно флаєртианське-вертовське та хронікальне»<sup>23</sup>. К. Шергова робить висновок, що маємо жанрову генерацію, котра має ознаки попереднього покоління і передає найбільш життєздатні з них наступному за принципом наслідування. Жанрова генерація змінюється, коли інтерес глядача зміщується у бік нового медіа. «Дослідження еволюції жанрів телевізійного документального кіно вміщує в себе культуру “людського виміру” мистецтва. І тому справедливим є використання

підходу, що ґрунтується на єдності часу і простору автора та глядача. Вони: а) розмежовують естетичні уяви, що є характерними для даного часу; б) умовно однаково вони є підкореними суспільному світоглядowi, що домінує; в) проінформовані про рівень розвитку техніки та наданих нею можливостях, про сучасний їм облік кіно і телевізійної документалістики»<sup>24</sup>, – на такі три фактори зміни картини повсякдення: естетичний, соціальний і технічний, науковець спирається у процесі свого дослідження. Дослідниця констатує, що соціальний фактор впливу на еволюцію жанрів документального телефільму виражається у соціальних функціях телебачення і подіях, що мали суспільний резонанс і безпосереднє відношення до телебачення. «Сучасний дослідник залишається сам на сам з багатьма спробами класифікації, які до того ж страждають взаємним незбігом. У подібних роботах постійно виникають “площі”, “простори”, “моделі” і “групи”, але єдиної картини еволюції немає тому, що є втраченим (або неприйнятним) погляд на історію екранного мистецтва у найширшому контексті розвитку сучасного йому суспільства, естетичних уявлень, котрі головують, а також техносфери. Саме документалістика є тією формою кіномистецтва, для якої особливо актуальна така тріада, оскільки для неї є характерною тяга до нового, що викликана у свою чергу більш тісним (якщо порівняти з художнім) зв'язком документального кіно з реальним світом у його антропологічному вимірі»<sup>25</sup>.

«Історія Українського радянського кіно в трьох томах» надає цікаві факти, які авторка статті, вважає цікавими для розгляду вітчизняного документального кіно саме як доказ впливу українського документального кіно на світову кінодокументалістику. Детально вивчали документальне кіно періоду Великої Вітчизняної війни радянські вчені. Багато було написано про той період, але найточніша інформація, на наш погляд, є саме у другому томі «Історії Українського радянського кіно»<sup>26</sup>. Воєнна документалістика початку-середини сорокових років – явище глобальне. Було зрозумілим, що точиться війна не стільки політиків, скільки ідеологій, а ідеологічній війні кінорежисери за тридцять років навчилися неперевершено. Кінематограф швидко став одним із головних козирних карт у боротьбі за лояльність громадян країн, котрі воювали.

Документальні стрічки, що з'являються після 2000 року й присвячені Великій Вітчизняній війні, потребують докладної наукової уваги, отже логічним є написання праць такого напрямку.

Корисну наукову роботу являє собою стаття старшого викладача кафедри кінорежесури телебачення Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого Сергія Марченка «Відтворення історії засобами кіно: ретроспективний погляд»<sup>27</sup>. У ній досліджено витoki історіотворення засобами документального кінематографа в контексті історико-пізнавального кіно.

Вражає інформативний контент наукових праць Лариси Брюховецької. Цікавою є праця «Територія ідей: українське кіно в контексті європейського»<sup>28</sup>. У ній Л. Брюховецька зазначає, що «в українському кіно є яскраві, оригінальної національної форми роботи»<sup>29</sup>, але «самі українці не докладають зусиль, аби гідно представляти своїх талановитих кінематографістів у міжнародних проектах або ж самим аналізувати, формувати аналогічні контексти»<sup>30</sup>. Своєю працею дослідниця окреслює українське кіно в європейському контексті не в площині персональної творчості того чи іншого режисера, а через циркулювання філософських ідей у кіно 1950–1960-х років та їхнє вираження в кіно українському.

Оскільки телебачення є ланкою, що з'єднує глядача з творцями документального кіно, потрібно згадати вивчення проблем телебачення. Саме телебачення виконує функцію кінопрокату для багатьох сучасних документальних стрічок України. Праці Галини Погребняк є вагомими у такому аспекті. Кандидат мистецтвознавства, доцент Г. Погребняк у статті «Естетичне поле телебачення у сучасному соціально-культурному просторі» пише, що формою існування телебачення є програма. «Програма – процес, який протікає в теперішньому часі, але він відкритий для майбутнього і незавершений. Цей процес можна і слід планувати, він не є стихійним. Програма завжди мозаїчна за своєю структурою, що ж до спектра функцій програми, то він значно ширший за той набір ролей, котрі внутрішньо властиві мистецтву, оскільки програма покликана вирішувати соціально-управлінські, соціально-орієнтовні, інші завдання, властиві телебаченню як інституту комунікації, а не мистецтва»<sup>31</sup>. У цьому аспекті виникає потреба вивчати розвиток документальних сюжетів сьогодення в складі телевізійних програм крізь призму теорії жанрів. Отже актуальним є спостереження сучасної документалістики, за її, можна сказати, трансформацією. Саме у такий царині відкривається невідомий пласт сучасного мистецтвознавства, який треба досліджувати.

З цього погляду корисною працею є книга Мартіна Скотта «Керівні принципи теле- і радіокомпаній з розвитку контенту користувачів (КК) та медіа- й інформаційної грамотності (МІГ)»<sup>32</sup>. Праця присвячена новому й цікавому явищу, вельми корисному для СМІ. Це науково обґрунтована інструкція щодо застосування великої кількості аудіовізуальних матеріалів, котрі створюються звичайними користувачами цифрової техніки. Взаємодія з аудиторією, побудова ефективного зворотного зв'язку стає важливою частиною роботи телестанцій у ситуації переходу від односпрямованого масового суспільства до багатовекторного соціуму. Телеглядачі фактично стають співавторами програм – не лише заявниками тем і проблем, а й розробниками контенту: починаючи з надання ексклюзивної аудіовізуальної фактури й закінчуючи самостійно підготовленими сюжетами й матеріалами. Спостерігається така собі телевізійна трансформація, яку треба детально вивчати, описувати. Так, наприклад, людина, яка опинилась у центрі стихійного лиха та записала події на мобільний телефон, а потім цей матеріал було віддано телеканалам, – стає оператором документальних кадрів, що їх телебачення використовуватиме у новинах. Отже, на наш погляд, розвиток телебачення являє собою ланку новини у жанровій теорії. Це, на погляд авторки статті, є широким полем наукової діяльності у майбутньому.

Книга «Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання»<sup>33</sup> являє собою збірку наукових статей, в яких проаналізовано багатогранне явище українського поетичного кіно в контексті розвитку світового кіно. Розкрито такі його особливості, як міфологічність, можливості оперування часом і звертання до трансцендентного, порушення теми неродючої землі та нерозривного зв'язку з нею. Увагу приділено дослідженню творчості В. Калюти, Р. Балаяна, Ю. Ілленка, С. Буковського, С. Ковалю. Розглянуто творчі й організаційні проблеми сучасного українського кіно. Саме тут ми знаходимо працю вже згаданого вище французького автора Любомира Госейка. Цікавою і важливою є його думка стосовно українських фільмів у французькому кінопрокаті. Вітчизняні документальні фільми не мали змоги об'єктивно відобразити дійсність, щоб бути показаними за кордоном. Це стосується не лише Франції, а й інших країн. Госейко якомога точніше виразив ту трагічну для нашого мистецтва тенденцію, яка гальмувала розвиток справжнього цікавого документального кіно. Вчений емоцій-

но пише: «Які фільми українського виробництва могли дійти до французького глядача за останні 50 років? Лише ті, що відповідали за змістом і за формою ідеологічно-культурній політиці радянського кінематографа. Призначені для експорту, радянські фільми виготовлялися переважно в субтитрованих англійській, французькій, іспанській та арабській версіях, ба навіть інколи дубльовані такими ж мовами. Заснована 1945 року на базі колишнього «Інторгкіно», державна установа «Совекспортфільм» виконувала функцію просування фільмів, наповнюючи найголовніші в світі кіноринки всесоюзною продукцією. «Совекспортфільм» мав свої представництва у 70 країнах світу, подекуди й свої спеціалізовані кінозали в таких країнах, як Фінляндія, Єгипет, Індія, Франція. Маючи з 1983 року власне офіційне представництво в Парижі, «Совекспортфільм» послуговувався й своєю вітриною в паризькому центральному кінозалі «Космос», де за останній період його існування (1978–1991) було продемонстровано близько 250 радянських картин, в тому числі й українських. Радянські делегації, які прибували на презентації фільмів, рекламували їх казенною мовою. Але з початком перебудови та зникненням цензури зникли як вимушена казенність, так і ексклюзивний прокат. Запрошений 1991 року на кінофестиваль у місто Ля Рошель Юрій Ілленко виступав зовсім вільно й розкуто як режисер і голова «Укрдержфільмофонду»<sup>34</sup>.

Документальне кіно є однією з найвагоміших частин такого мистецтва, як кінематограф. Кіно – це синтетичне мистецтво. Воно містить у собі літературу, живопис, музику, театр. Питання щодо класифікації кіномистецтва є досить складним та неоднозначним. Термін «жанр» прийшов саме з літературознавства. Досвід багатьох поколінь, починаючи ще з Аристотеля був класифікованим за схожістю структур. Отже виникає потреба визначення та вивчення жанрів або їх різновидів у контенті нашої теми.

Якщо виходити з тлумачень, що є наявними у довідниках, то ми стикаємося з головною проблемою мистецтвознавства: жанр можна трактувати як широкий пласт будь-якого мистецтва або цей пласт, поділений на окремо взяті частини, що мають схожі риси, визначити як поділений на жанри. Літературознавство надає таке визначення жанру, маючи на увазі той факт, що само слово жанр увійшло до української мови з французької: «Літературний жанр (*франц. genre – рід, вид*) – тип літературного твору, один із головних елементів систематизації літературного матеріалу,

класифікує літературні твори за типами їх поетичної структури. Категорією вищого порядку при тричленному поділі літератури є літературний рід (загальне) – епос, лірика, драма; категорією середнього порядку – літературний вид (особливе) – роман, повість, новела в епосі; категорією нижчого порядку (окреме) – різновид (жанр). У процесі історичного розвитку майже кожен жанровий вид варіював у різновиди, або жанри. Типологія жанрів була чітко визначена в класицизмі. Романтизм порушив класицистичну «чистоту» жанрів. У XIX ст. стало поширеним поєднання літературних родів у жанрі. Коли ж у жанровім виді виступають елементи двох чи трьох родів, говоримо про змішаний жанр (поема, балада – змішані ліро-епічні жанри). в одну історичну епоху висувуються на передній план одні жанри, відсуюються на задній план або зовсім занепадають інші»<sup>35</sup>.

При вивченні жанрів документального кіно виникатимуть певні складнощі. По-перше, це мистецтво, що не є окресленим якоюсь певною сферою, тобто епосом, або лірикою, або якимось жанром, подібним до живопису (портретом, пейзажем таке інше), або музикою (у фільмі можна використати як сонату, так і сучасний шлягер). Отже, жанри документального кіно не є якоюсь застиглою формою мистецтва, вони є взаємопроникними. Чистота жанрів документального кіно не є можливою. Теоретично можна припустити наявність поєднання трагедії з лірикою, документа з фантастикою в науково-популярному кіно, наприклад, яке, у свою чергу, можна розглядати як документ. Але є ще один цікавий факт, як кіномистецтво впливає на літературу. Знаходимо термін «літературний монтаж»<sup>36</sup>, де зазначено, що він є запозиченим з галузі кінематографа. Жанри також відокремлюють ставлення художника до дійсності. Якщо припустити, що оператор або автор фільму є художником за своєю суттю, то факт він може представити та розвинути у своєму творі відбиваючи саме своє ставлення, наприклад, ліричне або драматичне. Разом з тим жанр має неабиякий вплив на сприйняття стрічки глядачем. Якщо показувати стрічку, присвячену Чорнобильській трагедії, легко уявити, які емоції фільм викликати у людей, що його дивитимуться.

Механізми психологічного впливу кінематографічного відеоряду на глядача описав український учений М. І. Яновський<sup>37</sup>. Він провів теоретичне й експериментальне дослідження впливу кінематографічного відеоряду на людину. Розробив модель механізмів такого впливу, що містить

положення про психологічну специфіку кіно, особливості психологічного ефекту впливу кінематографа на глядача. Проаналізував імовірні механізми психологічного впливу. Науковець також з'ясував, що кожному з проаналізованих типів кадрів і монтажу відповідає певний тип організації психічних процесів глядача та їх споглядання. в узагальненій формі їх можна представити як «занурення» в інтенсифіковані афективні стани; задане, «рамкове» оцінювання себе; споглядання своєї суб'єктивності у межах безпосереднього досвіду. М. Яновський експериментально дослідив ефективність розробленої моделі, можливість її застосування для прогнозування психологічних ефектів та сприйняття певних форм побудови кінематографічного відеоряду.

Кандидат філософських наук, доцент, викладач Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого Лариса Наумова в статті «Документалістика: телевізійний вимір» звертає свою увагу саме на особливості сучасної документалістики. Як «її популярний прояв розглядається телевізійна документалістика з її особливостями і перспективами подальшого розвитку. Акцентується увага на ознаках і проблемах сучасного документального телевізійного фільму. Центральними проблемами обрано авторський чинник і документальну фіксацію факту»<sup>38</sup>.

На думку авторки цієї статті, документальне кіно України є особливим в історичному сенсі. Його завжди намагалися зробити ідеологічно спрямованим, причому так, як того вимагала інша держава. Але воно мало свій особистий і неповторний розвиток всупереч усьому. Оскільки жанрове розмаїття проявилось саме завдяки телебаченню, авторка цілком поділяє думку Г. Погребняк, яка у праці «Естетичне поле телебачення у сучасному соціально-культурному просторі» розглянула сучасне телебачення як найбільш універсальну технічну систему репродукування творів культури і образів реальності. «У телевізійне поле проникає значно більше “випадкових”, “нетипових”, неідеалізованих зображень, аніж на документальний кіноекран. У телебаченні ми спостерігаємо дуже помітне “зниження стилю”: екранний образ реальності наближається до її емпіричного випадкового образу; кіноекран подібний до літературної мови; телеекран – до просторіччя. Безперечно, що образ реальності, який формується телеекраном, досить сильно впливає на уявлення глядача про межі естетичного і тим самим на стиль сучасного мистецтва взагалі»<sup>39</sup>.

Опрацювавши сучасну наукову літературу авторка статті дійшла таких висновків: документальний фільм – це матеріальний об'єкт, в якому міститься певна інформація відображення реальних фактів, базування на них, на відміну від вимислу, призначена для передачі за допомогою плівки, перфокарти та інших технічних засобів. Кінословники визначають документальне кіно саме як вид кіномистецтва, отже, якщо брати до уваги енциклопедії, то «жанр» – у кіно є поняттям менш широким, ніж у літературознавстві, звідки він був узятий дослідниками. Мистецтво кіно завжди намагалося перетворити традиційні жанри, змішувало їх, пристосовувало до своїх можливостей та специфіки. Це є звичайний шлях розвитку мистецтва взагалі.

На основі аналізу сучасної наукової літератури робимо висновок, що саме українське кіно стало початком виникнення світового кінематографа, саме Україна явила світові перші документальні стрічки, саме українськими винахідниками було започатковане кіномистецтво. Згадані у наукових джерелах факти демонструють вагомість українського документального кіно у найширшому контексті світового кінематографа. Українське документальне кіно, як і наша держава загалом, цілком було залежним від забаганок влади: починаючи з царської Росії й закінчуючи компартійним періодом у СРСР.

З опрацьованої літератури стає зрозумілим негативний вплив політичних змін в Україні на українське документальне кіно: за вимогами влади демонструвати лише потрібні речі, втрачається справжній сенс документалістики: показати життя в усіх його проявах, як позитивних, так і негативних. Але безперечним є сам факт: документальне кіно України в контексті розвитку світового кінематографа – це явище особливе.

Як наслідок того, що влада гальмувала об'єктивний розвиток вітчизняної кінодокументалістики, на думку авторки статті, гальмувався й вплив та поширення вітчизняних кінострічок на культурні здобутки інших країн.

Документальний фільм оперував зображенням реальних фактів та подій, отже з часом дедалі більшої цінності набувають усі ті кінокадри – самі по собі: як документи історії. Впливом вітчизняної кінодокументалістики на світову дослідниця вважає наявність українських документальних зйомок років Великої Вітчизняної війни та їх застосування у документалістиці інших країн. Ці кадри ще довго слугуватимуть найціннішими документами історії, які можуть бути використані



у майбутніх документальних фільмах. Таким чином, бачимо ще один напрям, за яким треба вивчати й досліджувати вітчизняну документалістику.

Розвиток української документалістики тісно пов'язаний із телебаченням. Саме телебачення сприяло й сприятиме тому, що документальні стрічки знаходять свого глядача. Телебачення виступає провідним транслятором документальної продукції. Саме така форма трансляції документальних жанрів виявляється найпривабливішою для масового глядача. Гадаємо, після владних вказівок післявоєнного та компартійного періодів, документалістика років незалежності змушена шукати нові форми, нові жанри для відображення дійсності, для історичного та культурно-мистецького внеску до світової скарбниці кіно і телебачення. Екранні публіцисти повинні бути обізнаними з потребами глядачів. Фільми мають бути цікавими, захоплюючими, правдивими, інакше люди їх не дивитимуться. Обов'язок же держави – забезпечити фінансування виробництва якісних документальних стрічок для подальшого поширення й розвитку вітчизняної історії, культури, мистецтва.

Авторка статті вважає, що українське документальне кіно являє собою неповторне різножанрове мистецьке явище, яке містить у собі епос, лірику, драму, що їх можна поділити на епопею, трагедію, портрет, інтерв'ю, пропаганду, хроніку, тощо. З розвитком інформаційних технологій, наприклад, такого інтернет-ресурсу, як you-tube, проблема прокату документального кіно взагалі може зникнути, в такому разі популярність документалістики залежатиме від загального духовно-інтелектуального розвитку суспільства. Кожен фільм відтепер має змогу знайти свого глядача. Отже й жанри відтепер можуть виникати нові, і цей процес може бути нескінченним, подібно до людської думки, натхнення і прагнення самовираження. Те, що сьогодні є новинами, через рік може стати історією. Якщо це враховувати, то унікальність документального фільму є незаперечним фактом.

Тож виникає необхідність докладно вивчати саме українське документальне кіно, виявляти його жанри та жанрові особливості, його еволюційний шлях, наголошуючи при цьому винятковість та особливість у рамках світового мистецтвознавства.

<sup>1</sup> Безклубенко С. Д. Українське кіно : Начерк історії / Сергій Безклубенко. – К., 2001. – С. 17. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://library.knukim.edu.ua/mystectvo/kino-telemystetstvo/2104-ukrayinske-kino-nacherk-istoriyi.html>

edu.ua/mystectvo/kino-telemystetstvo/2104-ukrayinske-kino-nacherk-istoriyi.html

<sup>2</sup> Ігошкіна Н. Культурологія мистецтва / Н. Г. Ігошкіна. – Київ : МАУП, 2005. – С. 80.

<sup>3</sup> Безклубенко С. Д. Українське кіно : Начерк історії / Сергій Безклубенко. – К., 2001. – С. 3. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://library.knukim.edu.ua/mystectvo/kino-telemystetstvo/2104-ukrayinske-kino-nacherk-istoriyi.html>

<sup>4</sup> Собуцький М. Літопис першого століття українського кіно / М. Собуцький // Кіно-Театр. – 2002. – № 2. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ktm.ukma.kiev.ua/2002/2/litopys.html>

<sup>5</sup> Кинословарь : в 2 т. / ред. Юткевич С. И. – М. : Советская энциклопедия, 1966. – Т. 1. – 1966. – 976 с.

<sup>6</sup> Кино. Энциклопедический словарь / ред. Юткевич С. И. – М. : Советская энциклопедия, 1986. – 640 с.

<sup>7</sup> Дорошенко А. Д. Влада та Радянське кіномистецтво 20-х – 30-х рр. ХХ ст. : у пошуках виразності екранних образів / А. Д. Дорошенко // Вісник міжнародного слов'янського університету. Мистецтвознавство. – Харків, 2011. – Т. 14. – № 2. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/VMSU/mystetstvo/2011\\_2/Dor.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/VMSU/mystetstvo/2011_2/Dor.pdf)

<sup>8</sup> Самойленко Т. Особливості становлення та розвитку українського радянського кінематографа (1920–1930-ті рр.) / Т. Самойленко // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2010. – Вип. 2. – 328 с. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/Portal/Soc\\_Gum/NZTNPUIst/2010\\_2/2010\\_2/Samoylenko.pdf](http://nbuv.gov.ua/Portal/Soc_Gum/NZTNPUIst/2010_2/2010_2/Samoylenko.pdf)

<sup>9</sup> Там само. – С. 1.

<sup>10</sup> Там само.

<sup>11</sup> Там само. – С. 2.

<sup>12</sup> Там само. – С. 3.

<sup>13</sup> Росляк Р. В. Планування та здійснення кінореквізиту українського села: 30-ті роки ХХ століття / Р. В. Росляк // Вісник ДАКККіМ. – 2011. – № 4. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Vdakk/2011\\_4/53.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vdakk/2011_4/53.pdf)

<sup>14</sup> Росляк Р. В. Кінореквізитна політика в Україні 30-х років ХХ століття / Р. В. Росляк // Вісник ДАКККіМ. – 2012. – № 1. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Vdakk/2012\\_1/31.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vdakk/2012_1/31.pdf)

<sup>15</sup> Росляк Р. В. Планування та здійснення кінореквізиту українського села: 30-ті роки ХХ століття / Р. В. Росляк // Вісник ДАКККіМ. – 2011. – № 4. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Vdakk/2011\\_4/53.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vdakk/2011_4/53.pdf)

<sup>16</sup> Росляк Р. В. Кінореквізитна політика в Україні 30-х років ХХ століття / Р. В. Росляк // Вісник ДАКККіМ. – 2012. – № 1. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Vdakk/2012\\_1/31.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vdakk/2012_1/31.pdf)

<sup>17</sup> Шергова К. А. Еволюція жанрів в документальному телевізійному кіно: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Кіно-, теле- і другіе екранніе искусства» / Ксения Александровна Шергова. – Москва, 2010. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.disscat.com/content/evolyutsiya-zhanrov-v-dokumentalnom>

televisionnom-kino?\_openstat=cmVmZXJ1bi5jb207bm9kZTthZDE7

<sup>18</sup> Сычев С. В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук / Сергей Вячеславович Сычев. – Москва, 2009. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://mediascope.ru/node/258>

<sup>19</sup> Брюховецька О. В. Інструмент «у плоті і крові»: Дзига Вертов і апаратна теорія кіно / О. В. Брюховецька // Магістеріум. Культурологія. – 2007. – Вип. 26. – С. 53–56.

<sup>20</sup> Сычев С. В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук / Сергей Вячеславович Сычев. – Москва, 2009. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://mediascope.ru/node/258>

<sup>21</sup> Там само.

<sup>22</sup> Там само. – С. 23.

<sup>23</sup> Шергова К. А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства» / Ксения Александровна Шергова. – Москва, 2010. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.dissertat.com/content/evolyutsiya-zhanrov-v-dokumentalnom-televizionnom-kino?\\_openstat=cmVmZXJ1bi5jb207bm9kZTthZDE7](http://www.dissertat.com/content/evolyutsiya-zhanrov-v-dokumentalnom-televizionnom-kino?_openstat=cmVmZXJ1bi5jb207bm9kZTthZDE7)

<sup>24</sup> Там само.

<sup>25</sup> Там само.

<sup>26</sup> Історія Українського радянського кіно : в 3 т. – К. : Наукова думка, 1987. – Т. 2. – 214 с.

<sup>27</sup> Марченко С. Відтворення історії засобами кіно: ретроспективний погляд / С. Марченко // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. – 2011. – № 9. – С. 91–103. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/Nvkkarogo/2011\\_9/1\\_9.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Nvkkarogo/2011_9/1_9.pdf)

<sup>28</sup> Брюховецька Л. Теорія ідей : українське кіно в контексті європейського / Л. Брюховецька // Кіно-Театр. – 2009. – № 6 (86). – С. 23–26.

<sup>29</sup> Там само. – С. 23.

<sup>30</sup> Там само.

<sup>31</sup> Погребняк Г. П. Естетичне поле телебачення у сучасному соціально-культурному просторі / Г. П. Погребняк // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв – 2009. – № 3. – С. 81. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Vdakk/2009\\_3.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vdakk/2009_3.pdf)

<sup>32</sup> Скотт М. Руководящие принципы для теле- и радиовещательных компаний по развитию пользовательского контента (ПК) и медиа- и информационной грамотности (МИГ). – Москва: Международная академия телевидения и радио, 2011. – 73 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.ieatr.com/\\_img/files/M\\_Scott\\_Guidelines\\_for\\_Broadcasters\\_rus.pdf](http://www.ieatr.com/_img/files/M_Scott_Guidelines_for_Broadcasters_rus.pdf).

<sup>33</sup> Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання. 3б. ст. / Упоряд. Л. Брюховецька. – К. : Задруга, 2010. – 252 с., іл.

<sup>34</sup> Там само. – С. 113.

<sup>35</sup> Літературознавчий словник-довідник / ред. Гром'як Р. Т. – 2-е вид., – К. : Академія, 2007. – С. 406.

<sup>36</sup> Там само. – С. 407.

<sup>37</sup> Яновський М. І. Механізми психологічного впливу кінематографічного відеоряду на глядача : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. психол. наук / М. І. Яновський. – Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2005. – 18 с. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.nbuv.gov.ua/ard/2005/05umikvg.zip>

<sup>38</sup> Наумова Лариса. Документалістика: телевізійний вимір. Поетичне кіно : заборонена школа [Текст] : [Збірка статей] / Укл. Лариса Брюховецька. – К. : АртЕк : Ред. журн. «Кіно-Театр», 2001. – С. 253 : іл, портр. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Mist/2009\\_6/PDF%5CMIST-6\\_2009\\_p-247-254\\_Naumova.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mist/2009_6/PDF%5CMIST-6_2009_p-247-254_Naumova.pdf)

<sup>39</sup> Погребняк Г. П. Естетичне поле телебачення у сучасному соціально-культурному просторі / Г. П. Погребняк // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2009. – № 3. – С. 85. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Vdakk/2009\\_3.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vdakk/2009_3.pdf)



# КУЛЬТУРОЛОГІЯ





## ЕПІСТОЛЯРІЙ З. ФРЕЙДА ТА А. ЕЙНШТЕЙНА: ПАЦИФІСТСЬКИЙ АСПЕКТ

*У статті аналізується міждисциплінарний потенціал листа З. Фрейда А. Ейнштейнові, що відомий під назвою «Чи неминуча війна?».*

**Ключові слова:** епістолярій, пацифізм, культура, психоаналіз, міждисциплінарний потенціал.

*В статье анализируется междисциплинарный потенциал письма З. Фрейда А. Эйнштейну, известного под названием «Неизбежна ли война?».*

**Ключевые слова:** эпистолярность, пацифизм, культура, психоанализ, междисциплинарный потенциал.

*The article analyzes interdisciplinary potential of S. Freud's letter to A. Einstein, known as the «Is War Inevitable?».*

**Key word:** epistolary, pacifism, culture, psychoanalysis, interdisciplinary potential.

Феномен епістолярію, що, вочевидь, є самоцінною культуротворчою проблемою, останнім часом, дедалі частіше привертає увагу представників різних галузей гуманітарного знання, актуалізуючи застосування міждисциплінарного підходу. Адже потенціал епістолярію, активно «працюючи» у самодостатньому концептуальному полі літературознавства, мистецтвознавства, філософії, етики, естетики, культурології тощо, стимулює проведення, так би мовити, перехресних досліджень, що відкривають можливість виявити нові аспекти у проблемному просторі і класичній, і сучасній гуманістиці. Серед персоналій, епістолярна спадщина яких завжди була в епіцентрі наукових розвідок, особливе місце посідає постать З. Фрейда.

Фундатор психоаналітичної теорії, сфера інтересів якого була пов'язана з різними напрямками природничого і гуманітарного знання, залишив, як відомо, величезний епістолярний масив, що його осмислення і переосмислення не втрачає своєї актуальності. Проте предметом нашого дослідження буде лише один лист австрійського ученого, що має такий статус вельми формально. Йдеться про відповідь видатного психіатра Зигмунта Фрейда (1856–1939) великому фізику Альбертові Ейнштейну (1879–1955), яка фактично стала самодостатнім есе під назвою «Чи не-

минула війна?». Дивовижний транскультурний потенціал цього листа «провокує» негайно розпочати аналіз тексту, однак потрібно хоча б коротко зупинитися на передумовах його написання.

У 1931 р. провідні представники інтелігенції виступили з ініціативою обговорення найбільш актуальних і болючих питань, які постали перед тогочасною Європою. Результатом їхньої дискусії стала поява збірника «Відкриті листи», що його формат, вочевидь, був не випадковим. Адже саме листування є одним з найпотужніших засобів діалогу, котрий набуває особливої ваги у моменти найжорстокіших випробувань в історії людства, реалізуючи свою важливу гуманістичну функцію.

Учасником цього проекту став і А. Ейнштейн, який відповідав за «пацифістський» блок і мав долучити до обговорення відповідних проблем найавторитетніших репрезентантів європейської культури\*. Чи не першим, до кого звернувся вчений, був З. Фрейд, котрий у серпні 1932 року отримав листа від А. Ейнштейна, що в ньому артикулювалася низка питань. Ключовими були два: зміст першого мав досить загальний харак-

\* Задля якомога ширшого оприлюднення ідей, що були висловлені, видання цієї збірки було реалізоване у межах європейського «мовного тріумвірату»: англійською, німецькою і французькою.

тер: «Чи існують шляхи, аби упередити безпеку війни?», натомість друге – чітко спрямовувалося у поле професійної діяльності віденського психоаналітика: «Чи існують психологічні засоби, які б спрацювали на упередження ненависті та агресії?».

Загальновідомо, що А. Ейнштейн ставився до З. Фрейда з великою повагою і як до людини, і як до вченого, що засвідчують різні фрагменти епістолярію видатного фізика. Зокрема, в одному з листів, висловлюючи своє захоплення особистістю австрійського дослідника, визнаючи його «одним з найбільш великих вчителів» цілого покоління, А. Ейнштейн наголошував: «До <...> останнього часу я міг лише відчувати умоглядну міць Вашого руху думок, що мали величезний вплив на світогляд нашої ери, але не був спроможний скласти чітку уяву про їх істину. Нещодавно, однак, мені вдалося дізнатися про кілька випадків <...>, що виключають, як мені видається, будь-яку інтерпретацію, окрім тієї, що її дає теорія витіснення. Те, що я наштовхнувся на них, дуже мене потішило; дуже радісно, коли велика і прекрасна концепція виявляється такою, яка збігається з реальністю» [1, 449].

У відповіді на компліментарний лист А. Ейнштейна психоаналітик висловив свою вдячність, однак залишився вірним своїй іронічній манері спілкування: «<...> Звичайно, я завжди знав, що Ви “захоплюєтесь” мною лише через ввічливість і майже зовсім не вірите в будь-яку з моїх доктрин, хоча я часто запитував себе, чим ще можна захоплюватися у цих теоріях, якщо вони несправедливі, тобто якщо вони не містять великої долі істини. Між іншим, чи не видається Вам, що до мене ставилися б краще, якби у моїх доктринах містився б більший відсоток помилок чи божевілья?» [1, 449].

Це міркування З. Фрейда, ймовірно, можна тлумачити на кількох рівнях. з одного боку – у площині відомого афоризму О. Вайльда, згідно з яким кожна людина має право на помилку. з другого – у контексті позиції А. Бергсона, котрий визнавав, так би мовити, «геніальні помилки» на кшталт відкриття Америки Христофором Колумбом. І, нарешті, у межах власне психоаналітичної теорії, що у її продуктивності З. Фрейд був глибоко переконаний, а відтак будь-які сумніви з цього приводу викликали в нього чи різкий супротив, чи вкрай саркастичні оцінки на адресу опонента.

Не менш важливою видається і друга частина листа віденського психоаналітика, яка показово засвідчує послідовність його стратегії щодо пер-

спектив руху психоаналізу: «Ви настільки молодший за мене, – відзначав він, – що я можу сподіватися вважати Вас серед моїх “послідовників” на той час, коли Ви досягнете мого віку. Оскільки тоді я вже не зможу про це довідатися я тішуся від того наперед...» [1, 449–450]. Як відомо, З. Фрейд абсолютно відкрито і чітко декларував своє глибоке переконання у необхідності всебічної репрезентації і популяризації психоаналітичних ідей, аби повернути до своєї теорії якомога ширшу аудиторію. Зокрема, учений сповідував, так званий, «променевий принцип», що мав на меті максимально розширити кордони психоаналізу, охопивши простір від США до Японії. Водночас, З. Фрейд приділяв значну увагу персоніфікованому принципу роботи у цьому напрямі, розгортаючи діалог з видатними постатями світової культури. Відтак серед шанувальників психоаналітичних ідей виявилися Т. Манн, С. Цвейг, С. Далі, В. Вульф, Р. Роллан, Г. Веллс, Е. Ласкершуллер та ін. Проте З. Фрейд постійно прагнув збільшити коло своїх прибічників – чи фактичних, чи опосередкованих – і використовував будь-які можливості, аби їх «легалізувати».

Те, що самодостатність постаті Альберта Ейнштейна не може викликати жодних сумнівів, З. Фрейд, вочевидь, розумів дуже добре, проте їхні особисті стосунки спонукали психоаналітика принаймні помріяти щодо приналежності А. Ейнштейна до табору своїх однодумців. Важко сказати, наскільки це відповідало дійсності на рівні сприйняття німецьким фізиком засад психоаналізу, однак на рівні світоглядних орієнтирів між ученими вочевидь існувало взаєморозуміння. Значною мірою його підкріпила співпраця у пацифістському блоці проекту «Відкриті листи».

Отже, у вересні 1932 р. З. Фрейд надіслав листа, перший рядок якого, одразу ж продемонстрував його ставлення до пропозиції, що надійшла: «Любий пане Ейнштейн! Дізнавшись, що Ви маєте намір запропонувати мені участь в обговоренні теми, яка цікавить Вас і, на Вашу думку, заслуговує уваги інших людей, я відразу ж погодився» [1, 220].

Власне з перших речень З. Фрейд визначає «правила гри», що них він дотримуватиметься, оприлюднюючи свою позицію: «<...> у мене викликало велике здивування поставлене питання: що можна зробити, аби відвести від людства зловісну небезпеку війни. У першу мить я буквально перелякався від відчуття своєї <...> некомпетентності, оскільки питання про війну видавалося мені практичним завданням, що його вирішували

державні діячі. Але згодом я зрозумів, що Ви поставили питання не як природознавець і фізик, але як гуманно налаштована людина <...>. Я подумав також і про те, що від мене не очікують практичних пропозицій, я маю всього лише розповісти, як виглядає проблема запобігання війни з очки зору психолога» [1, 220].

Зважаючи на засадні теоретичні орієнтири психоаналізу, можна стверджувати, що наразі перед З. Фрейдом відкривалися значні перспективи для відповідних розмислів, проте він вдається до своєрідного прийому загравання, декларуючи концептуальний пріоритет А. Ейнштейна: «<...> Ви вже сказали у своєму листі найголовніше. Таким чином Ви послабили вітер у моїх вітрилах, і я охоче пливтиму у Вашому кільватері, підтверджуючи все, що Ви пишете, але розгортаючи Ваші тези більш розлого на підставі моїх знань чи припущень» [1, 220].

Справді, на початку своєї розвідки З. Фрейд формально відштовхується від позиції А. Ейнштейна, що базується на необхідності чіткого співвідношення двох важливих чинників: *права* і *влади*. Однак вже у наступному реченні пропонує певні уточнення, що є принциповими, зважаючи на тему обговорення: «<...> чи не можна мені замінити слово “влада” більш різким і жорстким словом “сила”? Право і сила є сьогодні протилежностями. Легко показати, що право виникло з сили, і якщо ми відійдемо до витоків і подивимося, як це відбулося на самому початку, ми без будь-яких зусиль побачимо суть проблеми» [1, 221].

Перш, ніж безпосередньо звернутися до аналізу концепції З. Фрейда, слід відзначити, що він, свідомо чи позасвідомо, порушив питання міждисциплінарного характеру цієї «паціфістської дискусії», зокрема, відзначаючи, що «кожен з нас, фізик чи психолог, зможе знайти свій особливий підхід до неї» [1, 220]. Втім, такий висновок лежав би, сказати б, на поверхні, тоді як подальші міркування психоаналітика аргументували необхідність відповідного дослідження у ширшому дисциплінарному полі. Це, зокрема, продемонструвало кореспондування спочатку А. Ейнштейном, а потім З. Фрейдом, мабуть же, не рівнозначних за своєю сутністю понять *влада* (філософський термін), *сила* («політологічний» термін) і *право* (юридичний термін). Проте магістральний орієнтир віденського вченого розгортається у полі психоаналітичного підходу, що, як відомо, включає в себе кілька вимірів: біологічний, психіатричний, культурологічний, етичний, естетичний, мистецтвознавчий тощо.

Декларуючи думку, що практично всі конфлікти розв'язуються за допомогою сили, З. Фрейд робить принциповий акцент: «Так існує все у тваринному світі, з якого людина не має себе виключати; у людей додаються лише конфлікти думок» [1, 221], а відтак – укотре наголошує, що людина є високорозвиненою твариною. Відтак австрійський психіатр виокремлює вельми важливий для концептуального поля психоаналізу період, який у межах його теорії здобув назву «доісторичні племінні спогади» людини, що дає змогу виявити специфіку співвідношення *сили* і *волі*: «На початку у невеликій людській орді лише сила м'язів вирішувала, кому що має належати і чия воля має перевищити» [1, 221].

Характеризуючи подальший розвиток цього співвідношення, учений «вписує» його у закономірності цивілізаційних процесів: «<...> досить скоро сила м'язів доповнюється і замінюється використанням предметів для захисту і нападу; перемагає той, у кого є краща зброя і хто більш вправно вміє нею користуватися» [1, 221]. Така логіка думки підводить З. Фрейда до його першого принципового висновку, що стосується, так би мовити, метамети протиборства: «<...> кінцева ціль бою залишається незмінною – один із супротивників <...> має відмовитися від своїх домагань і протиборства. Найбільш переконливо ця мета досягається у тому разі, якщо сила прибирає супротивника, тобто вбиває його» [1, 221].

Міркування віденського дослідника щодо неминучості війни і віднайдення відповідних запобіжних заходів, що ними він ділиться з А. Ейнштейном, фактично є саморефлексією класичних принципів психоаналізу, котрі З. Фрейд констатує на теоретичному рівні, проте принаймні намагається транспонувати і в практичну площину. Слід зазначити, що, незважаючи на доволі незначний обсяг цього листа-есе, він виявляється дуже концептуально насиченим, однак вільна форма викладу, яку передбачає епістолярний жанр, зумовлює певну строкатість авторської думки. Саме тому ми вдамося до своєрідної систематизації відповідних розмислів З. Фрейда, структурувавши їх за чотирма умовними напрямками: *психологічним/психоаналітичним, культурологічним, етичним та естетичним*. Одразу ж зазначимо, що перший виявляється найбільш розлогим, що є цілком закономірним, адже, з одного боку, – пов'язаний з головним предметом дослідження З. Фрейда, а з другого – має загальнотеоретичний характер. Другий напрям – культурологічний – порівняно з попереднім є незначним за своїм обсягом і сприймається

ся як своєрідне прагнення австрійського вченого вийти у практичну площину, хоча, як уже зазначалося, жорсткий реаліст З. Фрейд добре розумів складність запобігання загрозам війни. Третій напрям – етичний – хоча і досить чітко представлений у тексті листа і, вочевидь, містить значний потенціал, виявляється дуже розпорошеним, що природно впливає на його концептуальну цілісність. І, нарешті, четвертий – естетичний – взагалі може вважатися напрямом більш ніж умовно, оскільки фактично представлений у цьому листі одним реченням. Проте ми вбачаємо у ньому доволі потужне стимулююче начало щодо аналізу специфіки естетико-художніх пошуків ХХ ст.

Одним з ключових моментів, що його виокремлює З. Фрейд, репрезентуючи психологічний/психоаналітичний вимір проблеми, до обговорення якої він долучається, є акцент на знищенні ворога у процесі боротьби: «Переваги наразі у тому, що супротивник вже ніколи більше не підніметься для нового опору і його доля лякатиме всіх, хто бажає наслідувати його приклад [1, 221]. Водночас учений враховує і варіант збереження життя ворога, якого «можна залучати до корисних робіт» [1, 221], а відтак в обох випадках – через вбивство чи через підкорення ворога – переможець отримує очевидне задоволення. При цьому З. Фрейд робить два важливі акценти: у першому варіанті «задовольняється інстинктивна схильність» до вбивства; у другому – «<...> переможець <...> має рахуватися з жадобою помсти переможеного і в такий спосіб, послаблює свою власну безпеку» [1, 221]. Отже, запропонована А. Ейнштейном тема для обговорення знов актуалізує роздуми З. Фрейда, що виводять його «по той бік принципу задоволення».

Наступний крок психіатра стосовно співвідношення «сила», «влада» і «право» пов'язаний із аналізом специфіки і наслідків об'єднуючого начала: «Сила руйнується єднанням, влада тих, хто об'єднався, являє собою право на противагу силі однієї людини. <...> право – це влада групи, товариства [1, 222]. При цьому З. Фрейд робить конче важливе застереження: «Об'єднання багатьох має бути постійним, тривалим. Якщо ж воно встановлюється лише для перемоги над <...> одним, дуже сильним, і розпадається після досягнення мети, цим ще нічого не можна досягти. Хтось інший, хто вважає себе сильнішим, знову прагнучим до панування, і ця гра триватиме безкінечно» [1, 222]. Слід наголосити, що така думка є позачасовою за своєю сутністю, адже визначає і особливості «доісторичних племінних спога-

дів» людини, і специфіку сучасних А. Ейнштейнові та З. Фрейду суспільно-політичних процесів, що власне і стимулювали обговорення проблеми: чи неминуча війна?

Висловлені думки дають психоаналітику підстави конкретизувати ще одне важливе міркування, яке набуває особливого сенсу у контексті осмислення співвідношення «сили», «влади» і «права». Говорячи про принцип об'єднання, що є обов'язковим задля досягнення влади, З.Фрейд виходить у площину проблеми законотворення, яка дуже точно виявляє сутність людської природи: «...закони видаються тими, кому належить влада, оберігають їхні інтереси і дають обмаль прав переможеним» [1, 223]. При цьому австрійський дослідник так само наголошує на позачасовому характері цього питання, оскільки з плином часу, так би мовити, магістральний напрям дії «духу законів» залишається незмінним.

Наразі наголосимо, що ми свідомо запозичили назву праці Ш. Монтеск'є (1689–1755) «Дух законів» (1748), аби, так би мовити, більш образно донести відповідне концептуальне положення З. Фрейда. Проте це есе спонукало нас і безпосередньо кореспондувати певні міркування віденського дослідника з деякими роздумами французького просвітника. Орієнтири, що їх сповідували учені, розгорталися формально у різних методологічних площинах, проте кожний, хоча і своїм шляхом, рухався у напрямі осмислення воєнничої природи людини.

Як відомо, Ш. Монтеск'є артикулював ідею впливу природного середовища – рельєфу та клімату на національну свідомість, визнаючи більшу активність воєнничого начала у народів, котрі мешкають у південній і гірській місцевості. Натомість З. Фрейд пов'язував його активізацію з суто психологічним чинником, наголошуючи, що воєнничий дух збуджує інстинкт агресії, який не залежить від національного чинника і має загальнолюдський характер.

Ця думка віденського ученого є однією з засадних у його теорії, а відтак цілком закономірно, що він доносить її у листі до А. Ейнштейна: «<...> я можу прокоментувати <...> одне з Ваших положень. Ви дивуетесь, наскільки легко людей охоплює воєнна істерія, і робити припущення, що в них є певний інстинкт ненависті і знищення, який підштовхує до війни. <...> я мушу повністю погодитися з Вами. <...> Дозвольте мені у цьому зв'язку викласти Вам хоча б частину теорії <...>, до якої психоаналіз дійшов внаслідок багатьох спроб і сумнівів» [1, 226].



Далі З. Фрейд стисло обґрунтовує сутність сексуально-еротичних потягів як таких, що здатні зберігати та об'єднувати, й інших, «що прагнуть руйнувати та вбивати, – ми називаємо їх узагальнено-агресивним або деструктивним потягом» [1, 226]. Далі психіатр наголошує, що «обидва ці потяги рівною мірою необхідні, їх взаємодія і протидія породжує явище життя», і, розвиваючи свою думку, акцентує: «інстинкт самозбереження, поза сумнівом, є еротичним за своєю природою, однак саме він потребує агресивності, аби перетворитися на життя» [1, 226]. Взагалі у своєму листі А. Ейнштейнові З. Фрейд у різних контекстах, намагається пояснити складність інстинкту агресії, виявити причини його збудників і, можливо, накреслити шляхи його гальмування. Ці міркування психоаналітика розгортаються у напрямі, що ми його умовно визначили як культурологічний. Він цілком логічно приходиться на зміну психологічно-психоаналітичному етапу розмислів З. Фрейда, сполучним елементом між якими стає поняття *ідентифікації*.

Цей термін вельми активно «працює» у концепції дослідника. Вперше він звертається до нього, коли обґрунтовує необхідність утворення певних угруповань задля реалізації сили і досягнення влади: «<...> дві речі утримують спільноту: тиск сили і спільність почуттів людей, котрі її утворюють, що інакше ще можна назвати ідентифікацією. <...> Спільність почуттів чи об'єднуючі ідеї, природно, можуть мати значення лише тоді, коли в них знаходять свій вираз дуже важливі спільні риси членів спільноти» [1, 225]. Наголос на об'єднуючому чиннику, що його містить у собі ідентифікація, відкриває З. Фрейдіві можливості поміркувати стосовно виявлення її культурологічного потенціалу: «Все, що об'єднує людей у суттєвих речах, викликає у них спільність почуттів. <...> На них багато у чому ґрунтується будівництво людського суспільства» [1, 229]. Власне саме це, вважає психоаналітик, і має бути використане задля активізації пацифістського начала. Зокрема, З. Фрейд пропонує віднайти «форму опосередкованого шляху боротьби з війнами. Якщо готовність до війни виникає під впливом потягу до руйнації, то легше за все було б спрямувати на нього супротивника цього потягу, тобто ерос. Війні має протистояти все, що об'єднує почуття людей» [1, 229]. Які ж конкретні чинники мав на увазі віденський учений?

Слід зазначити, що З. Фрейд, зокрема, пропонує вельми несподіваний, враховуючи його світоглядні погляди, варіант: «Психоаналітик не

повинен знічуватися, якщо він у такому разі говорить про любов, оскільки і релігія стверджує те саме» [1, 229]. Проте його, ймовірно, слід сприймати як більш ніж загальну абстракцію. Однак, чітко усвідомлюючи всю складність питання, що до його обговорення він долучився, З. Фрейд принаймні прагне накреслити більш дієві засоби, транспонуючи їх у культурологічний вимір.

Так, учений висуває думку про можливий мирний спосіб вирішення цієї проблеми, яким, на його думку, є «культурний розвиток членів людської спільноти» [1, 223], що знову зумовлює апелювання до потенціалу ідентифікації: «Ідеальний стан, звичайно, можливий у спільноті людей, котрі підкорили б життя своїх потягів *диктатурі розуму* (курсив наш – О. О.)» [1, 229]. Однак як жорсткий реаліст З. Фрейд розуміє, що і «це всього лише утопічна надія» [XX, 229]. Які ж засоби залишаються у такому разі?

Попри всю складність цієї проблеми, психоаналітик, проте, продовжує рухатися «культурологічним шляхом», намагаючись обґрунтувати паритет, так би мовити, задоволення і незадоволення культурою: «<...> з давніх-давен людство включилося у процес культурного розвитку, якому ми зобов'язані всім найкращим, що <...> створили, так само як і помітною частиною того, від чого <...> страждаємо» [1, 231]. Розвиваючи свою думку, З. Фрейд наголошує: «Зміни психіки, що є супутніми цьому процесові, очевидні й недвозначні. Вони полягають у прогресуючому зміщенні цілей потягів і обмеженні інстинктивних позивів <...> насолоди, що давали радість нашим пращурам, стали для нас байдужими і навіть відразливими, і якщо наші *етичні і естетичні вимоги* (курсив наш – О. О.) <...> змінилися, це має під собою органічне обґрунтування» [1, 231]. У цьому зв'язку учений виокремлює два ключові моменти: «підсилення інтелекту, що починає підкорювати собі життя потягів, і зміщення схильності до агресії усередину особистості, котра усвідомлює себе» [1, 231].

Перший – є черговим аргументом З. Фрейда щодо «культурного об'єднання», котре можливе в ідеалі, і котре здатна забезпечити «диктатура розуму». Цей момент виокремлюється ученим у контексті етичних і естетичних вимог, однак, навряд чи може мати до них безпосереднє відношення. Водночас другий чинник, який стосується трансформації агресії усередину, вочевидь пов'язаний з етичним началом. Як відзначає психоаналітик, у його практичній діяльності були випадки, коли внаслідок відповідного лікування певних

пацієнтів, їхнє агресивне, деструктивне начало було переведене усередину: «Ми навіть дійшли крайньої думки про те, що *виникнення нашої совісті* (курсив наш – О. О.) пояснюється <...> поворотом агресії усередину» [1, 228]. Можливо, це і є найбільш дієвий практичний засіб, котрий здатний, якщо не унеможливити, то принаймні пригальмувати небезпеку війни.

Як відомо, у праці «Я і Воно», що має особливий статус у теоретичній спадщині З. Фрейда, вчений здійснює принципову структурну корекцію психіки, виокремлюючи три рівні: позасвідоме («Воно») – свідоме («Я») – надсвідоме («Над-Я»). Завершальний рівень виконує функцію своєрідного цензора, що забезпечує соціальну і моральну оцінку. У процесі цієї «психоаналітичної аксіології», на думку З. Фрейда, відбувається, так би мовити, формування совісті, появи якої передують почуття провини, яку провокує негативний вчинок людини, що його учений фактично ототожнює зі злом. Імовірно, спираючись на цей складний концептуальний ланцюг, З. Фрейд і акцентує у листі до А. Ейнштейна увагу на особливому значенні совісті як реакції на воєнну агресію.

І, нарешті, естетичні вимоги, що фактично лише побіжно згадуються З. Фрейдом як такі і конкретизуються констатацією «естетичної потворності війни, яка підштовхує нас до ненависті майже такою самою мірою, як і її жахіття» [1, 231–232]. Важко уявити, які конкретні факти з практики мистецької творчості мав на увазі З. Фрейд, проте, вочевидь, він орієнтувався на гуманістичне світобачення більшості митців, котрі саме під таким кутом зору сприймали трагедію війни. Водночас не можна не враховувати і, так би мовити, виняткові випадки, що були пов'язані з відвертою естетизацією воєнної агресії, і, пере-

дусім, естетико-художній досвід італійського футуризму.

Як відомо, його репрезентанти відверто маніфестували ідеї збудження у людині деструктивного, руйнівного начала, своєрідним апофеозом яких може вважатися поема Ф. Т. Марінетті «Велика симфонія війни» (1914). Фундатор італійського футуризму відверто зізнавався, що у свисті куль, у розриві гранат, у агонізуючих тілах він бачив те, чого так не вистачало його мистецтву.

Оспівування агресивного потягу стало лейтмотивом не лише означеного твору, а й програмних теоретичних праць Ф. Т. Марінетті і, передусім, «Маніфесту футуризму», який був датований у дуже своєрідний спосіб: *маніфест написаний у цьому році*. Такий прийом, що мав на меті наголосити позачасовий характер італійського футуризму, відповідно транспонувався і на специфіку розуміння ними феномена війни, яку представники цього напрямку вважали «найкращою гігієною світу».

Мабуть, саме тому, відчуваючи воєнну небезпеку, що вирувала у повітрі і на психологічному, і соціальному, і, як виявляється, естетичному рівнях, європейська інтелігенція й ініціювала проект «Відкриті листи». Ще раз артикулюючи оригінальність його формату, відзначимо глибоку прозорливість генераторів цієї акції в наданні переваги для висловлювання думок саме епістолярному жанрові. Адже не горять не лише рукописи, а й, імовірно, і листи, а відтак – видатні інтелектуали ХХ ст. прагнули залишити своїм сучасникам, а ще важливіше – нащадкам – своєрідні послання, сподіваючись, що вони не стануть марною пересторогою.

Цит. за: Фрейд З. Неизбежна ли война? // Бесстрашие истины / Зигмунд Фрейд. – М. : Вагриус, 2006. – С. 220–232.

## ЯШКА-БУКСИР, МІШКА ЯПОНЧИК, ПОПАНДОПУЛО: ТРИКСТЕРИ «ОДЕСЬКОГО МІФУ» У ВИСТАВАХ ТЕАТРУ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ ІМ. М. ВОДЯНОГО

*У статті пропонується культурологічний аналіз образів популярних героїв М. Водяного з точки зору карнавальної концепції М. Бахтіна, категорії «трикстер» та належності їх до «одеського міфу».*

**Ключові слова:** «одеський міф», «одеський сміх», карнавальність, карнавальна культура, трикстер, медіатор, культурний герой.

*В статтє предлагается культурологический анализ образов популярных героев М. Водяного с точки зрения карнавальнoй концепции М. Бахтина, категории «трикстер» и принадлежности их к «одесскому мифу».*

**Ключевые слова:** «одесский миф», «одесский смех», карнавальность, карнавальная культура, трикстер, медиатор, культурный герой.

*The article proposes a cultural anthropological analysis of the images of popular characters of M. Vodyanoy based on the carnival concept of M. Bahtin and on the category «trickster» and theirs belonging to «Odessa's myth».*

**Key words:** «Odessa's myth», «Odessa's laugh», carnival, carnival culture, trickster, mediator, cultural hero.

У руслі сучасних досліджень міфологічних підвалин культури актуальним виявляється аналіз кореляції «одеського міфу» з категоріями «карнавальна культура» та «трикстер». Об'єктом нашого дослідження є карнавальний характер «одеського міфу» у тому вигляді, в якому він відтворювався у виставах Одеського театру музичної комедії 60-70-х років ХХ століття. Предмет дослідження – популярні образи героїв М. Водяного. Мета статті – виявлення карнавальних засад у створених артистом образах: Яшка-Буксир, Мішка Япончик, Попандопуло. Науковою *проблемою* є пошук критеріїв, за якими ми можемо вважати ці образи саме «карнавальними», а не просто «комічними». Для вирішення цієї проблеми звернемося до карнавальної концепції М. Бахтіна та категорії «трикстер», що є сполучною ланкою між міфом та карнавалом.

На думку М. Бахтіна, карнавальність ґрунтується на принципі амбівалентності. Вона виникає в умовах двосвітності культури, де розмежовані культура повсякденна, офіційна і культура святкова, неофіційна, яка звільняє на час від обмежень.

Карнавальний сміх безпосередньо пов'язаний саме з неофіційною «народною правдою» і слугує подоланню страху перед «правдою офіційною»<sup>1</sup>. Креативна соціальна роль карнавалу полягає в тому, що це своєрідний клапан, який випускає негативно-руйнівну енергію соціального протесту. Тому в карнавальній культурі показовою є роль антигероя – трикстера.

Будучи «персоналізацією антисвіту»<sup>2</sup>, трикстер уособлює сміхові засади. Амбівалентний за своєю природою, він поєднує в собі риси і «свого», і «чужого». За Ю. Чернявською, трикстер є своєрідною «персоніфікацією вибуху»<sup>3</sup>. Виникаючи як аномальне нетипове явище, порушення, трикстер створює динамічне напруження між «дозволеним» і «недозволеним», в результаті чого відбувається творчий «вибух»<sup>4</sup>. Міркування про роль трикстера як творця висловлює і М. Липовецький. Крім того, цей автор визначає ще й такі характерні риси трикстера – трансформацію крутіїства і трансгресію в художній жест, перфомативність і театралізованість<sup>5</sup>. На нашу думку, головним героєм «одесь-

кого міфу», як одного з втілень карнавальної культури, є типовий трикстер. «Одеський» трикстер радянського періоду має всі характеристики, що їх ми виділили на основі текстів перелічених вище авторів. Це – підричник соціально прийнятих норм, моральних принципів. Принципово, що саме фігура трикстера викликала у радянського реципієнта найбільшу симпатію. З точки зору М. Липовецького, всенародна любов до трикстерів, які «зовсім не так нешкідливі, як здається на перший погляд <...> адже їхня справа – створювати зони амбівалентності, знущатися і обманювати»<sup>6</sup> пов'язана з їхньою особливою функцією в радянській культурі – творити за допомогою безчинства, тобто «вибуху». Крім «культуротворчого ефекту»<sup>7</sup>, радянський трикстер відрізняє ще одна важлива особливість – порушуючи правила і кордони, він долає протилежності між окремими пластами культури, між радянським і нерадянським, офіційним і неофіційним дискурсами. Таким чином, трикстер стає медіатором. Саме ці якості були вельми потрібними у часи так званого «застою».

Одеса періоду «застою» була своєрідною «Меккою» розвеселеного «капусника». Фрондерство та вміння бачити «між рядків» стали невід'ємною рисою одеситів. Головною зброєю в протистоянні офіційній радянській культурі в даному контексті були саме «одеський міф» та «одеський сміх». Вони являли собою альтернативу всій радянській ментальності, радянській системі норм, штампів, заборон і табу. Безперечно, карнавальний «одеський сміх» був «зовнішньою захисною формою», «звільняв від цензури»<sup>8</sup>, допомагав відійти від «соціальної маски, нав'язаної переляканій людині «офіційною культурою», тобто... начальством»<sup>9</sup>.

У період «застою» міф про Одесу як про «острівець свободи», столицю гумору і сміху активно підтримувався літературою, театральною, естрадною та кінодіяльністю, КВК, діяльністю відомих сатириків, гумористів, коміків. Саме в цей час театр музичної комедії стає одним із символів Одеси. Безперечно, популярність театру тісно пов'язана з феноменом «одеського міфу» та карнавальною культурою в цілому. На наш погляд, причина колосальної популярності Одеської музкомедії, криється у тому, що в цей період театр взяв на себе важливу місію. Він був одним з головних сховищ і трансляторів «одеського міфу», оплотом карнавальності. У 60–70-ті роки ХХ ст. в репертуарі одними з найбільш знакових вистав були «Біла акація» (1962), «На світанку» (1964), «Весілля

в Малинівці» (1974) та «Друге весілля в Малинівці» (1974). Герої цих вистав – чарівні негідники, шахраї: Яшка-Буксир, Мішка Япончик, Попандопуло, які зажили небувалої слави, були ні чим іншим як зразками амбівалентності, типовими трикстерами. Їх місія – руйнування ідеологічних табу, перевертання смислів.

Яшка-Буксир – один із найбільш знакових образів, до яких театр повертався впродовж усієї своєї історії. Вперше одесити та гості міста побачили цього привабливого шахрая в 1956 році на прем'єрі «Білої акації», що стала своєрідним фірмовим знаком міста. У 1962 році театр звернувся до легендарної вистави вдруге. Нічого принципово нового у режисерському рішенні вистави не було. Жорстка бінарна опозиція зберігалася: культурні герої – капітан китобійної флотилії Костя Купріянов і «морська дочка» Тоська, трикстери – «одеський шахрай» Яшка-Буксир і «левиця» одеських бульварів Лора. З цього випливає певний ряд конотацій. Культурні герої марковані знаком плюс. Їх відрізняють романтизм, безкорисливість, чесність, відвага, колективізм тощо. Трикстери марковані знаком мінус. Це споживачі, пристосуванці, індивідуалісти, прагматики. Однак не можна сказати, що їм властива функція повного руйнування. Це медіатори. Яшка-Буксир розважливий, хитрий, цинічний, але й неймовірно привабливий. Він спокушає Лору, наречену Кості. В результаті активні залицяння Яшки з метою забави та отримання особистої вигоди призводять до зворотного ефекту (творчого «вибуху») – поєднуються серця Кості і Тоськи, справжніх героїв, які заслуговують на чисте та незрадливе кохання.

Однак версія 60-х була відмінною від «Білої акації» 50-х, якщо звертати увагу на тонкі нюанси, зокрема на трактування образу трикстера Яшки. М. Водяний адаптував цей образ до мінливих умов. Стиляга Яшка мав бути одягнений за останньою модою, тому артист особисто шукав для нього нову яскраву деталь. Крім того, змінився і внутрішній світ героя. Яшка вже не міг жити і діяти так, як він жив у 1956 році. «М. Водяний не міг нехтувати тим, що збільшився потік інтуристів до Одеси, а звідси – можливості «бурхливої» діяльності для таких Яшок-Буксирів. І центром своєї уваги зробив не залицяння, а спекулятивні «таланти» Наконечникова. Текст ролі та вокал не зазнали ніяких змін, але актор зробив зовсім інші логічні акценти»<sup>10</sup>, – пишуть З. Дьяконова та Л. Новоселицька. Яшка – спекулянт (недарма, його називають «Яшка-діставала»). Таким чи-



ном, амбівалентність Яшки стала в 60-х роках ще більш яскраво вираженою. Його образу притаманний полілінгвізм. Герой має справу з дефіцитними закордонними товарами, тож іноді використовує терміни іноземного походження, приміром, «шипшандлер» (від англійської «ship chandler» – судновий постачальник). Для 60-х такий персонаж був більш затребуваний. Яшка віртуозно маневрував. Як трикстер-медіатор, він, вочевидь, втілює силу цинізму, потрібного для виживання в непрозорих соціальних умовах радянського суспільства. Про ставлення Яшки до сміхової культури та трикстеризму свідчать також його філософські частушки «Життя-копійка» та трюк з перевдяганням на судні перед святом Нептуна під час переходу через екватор. Вирішений М. Водяним в душі життєвої правди, Яшка-Буксир став ім'ям прозивним. Театр включав його до різноманітних вистав-оглядів та всіляких капусників.

Мішка Япончик – ще один яскравий персонаж у скарбниці образів з відомих радянських вистав театру. Трикстер Мішка Япончик особливо пов'язаний з «одеським міфом», адже бандит, авантюрист, привабливий негідник є одним з його головних героїв. Безперечно, між Мішкою Япончиком і бабелівським Бенею Криком глядачі проводили паралелі. Однак сам М. Водяний, що блискуче зіграв Мішку Япончика, неодноразово заявляв, що «уникав читання Бабеля»<sup>11</sup>. І зрозуміло чому. Бабелівські «Одеські оповідання» в даному контексті представляли неофіційний дискурс – «стару», ще не радянську Одесу з її особливим п'яним колоритом, бандитською романтикою, привітністю, тілесністю, полілінгвізмом, карнавальністю, смачною соковитою мовою, специфічним гумором. Саме завдяки І. Бабелю – одному з головних творців «одеського міфу»<sup>12</sup>, цей міф увібрав у себе сміхову культуру.

Оперета «На світанку» з ідеологічної точки зору була частиною офіційного радянського дискурсу. Але радянські глядачі бачили у ній те, що можна було казати лише між рядків. Найпривабливішим виявився персонаж, який маркувався в офіційному дискурсі знаком мінус. Яскравий представник старої Одеси Мішка Япончик, як уже згадувалося, є трикстером, антиподом культурного героя – Котовського. Попри те, що наприкінці вистави підбивався підсумок жалюгідної долі некоронованого «короля», Мішка Япончик користувався величезною популярністю. Його навіть можна назвати справжнім героєм культури. Б. Херсонський зазначає, що арію саме цього персонажа «в шістдесятих співала

вся Одеса»<sup>13</sup>. У цьому контексті Япончик – це протидія владі, забороні, табу. Він сам собі господар, тож не дивно, що одесити хотіли бути як Мішка. Герой уособлював «вільне місто» Одесу (старий дореволюційний дискурс), яке не підпорядковується правилам зовні. Трикстеризм Япончика виявляється в небувалому індивідуалізмі, у небажанні наслідувати жодним авторитетам, у стихійності та неприборканості, тяжінні до свободи, до художнього жесту (на самому початку вистави Мішка Япончик з'являється дуже ефектно: повідомляючи про своє прибуття пістолетними пострілами). Він є також і медіатором. в одній зі сцен король нальотчиків, який наганяв страх на все місто, сам раптом відчуває страх і у сцені зустрічі з Котовським в кафешантані «Весела канарейка» просто втікає: «Япончик починає гарячково шукати виходу <...> Зірвалося... і тоді Мішка вдається, про всяк випадок, до мімікрії: чіпляє до грудей червоний бант і, виголошуючи: «Ура, наші прийшли!», прямує назустріч переможцям»<sup>14</sup>. Ось тут проявляється та сама амбівалентність, мобільність трикстера, схильність до трансформації, вміння переміщатися з одного дискурсу в інший, яка була так потрібна в тогочасній радянській культурі. Колоритні фрази Япончика, виразні жести і міміка, хода і рухи привабливали глядача. Кожне діло Япончик та його «хлопчики» робили красиво, з театральним пафосом, з постійними перевдяганнями та видаванням себе за когось іншого. Двоїтий характер цього персонажа відбивається в тому, що він водночас і страшний, і жалюгідний, і підступний і романтичний, і хижий, і чарівний. Сватаючись до «королеви екрана» Віри Холодної, «король Молдаванки» виявляє усі характерні для трикстера властивості: харизму, шарм та вміння зачаровувати. Всі ці критерії виразно вказують на карнавальні риси образу Мішки Япончика.

Ще одним карнавальним образом можна вважати Попандопуло, хоча вистави «Весілля в Малинівці» та «Друге весілля в Малинівці» не є «одеськими» у чистому вигляді. «Весілля в Малинівці» – легендарна вистава, що була в репертуарі театру з моменту його створення, зазнала три відновлення у 1954, 1974 та 1984 роках. «Друге весілля в Малинівці», яке вийшло у 1974 році, стало своєрідним продовженням першої частини. Цікаво, що Попандопуло, як у першій, так і в другій частині, був зовсім другорядним персонажем. Однак саме ця роль (далеко не головна, а епізодична) стала неймовірно яскравою й

принесла М. Водяному, що грав цього чарівного бандита, всесоюзний успіх і визнання. Причина криється у тому, що образ Попандопуло збігся з архетипічними характеристиками героя «одеського міфу», що є трикстером за своєю природою. Трикстера Попандопуло виказують зовнішній вигляд (малинові галіфе, порвана тільняшка, подраний кашкет з квіткою) і сама поведінка «підривника». Все це у реальному повсякденному житті мало б вигляд поганого смаку, але на сцені набувало особливого шарму та привабливості. Роль була невеликою, проте колоритні фрази Попандопуло назавжди полонили глядачів. Вони швидко стали крилатими, причому вимовляти їх намагалися з тими ж інтонаціями, що і актор, – з характерним для одеської говірки розтягуванням голосних. Попандопуло – одеський бандит, значить – хитромудрий, веселий, авантюрний, романтичний. Водночас він дурить, перебігає від червоних до бандитів, чинить невеликі капості, що свідчить про амбівалентний характер цього персонажа, а отже й про належність його до карнавальної культури. Карнавальність Попандопуло особливо проявляється під час його фесричних одеських куплетів. Саме тут ми стикаємося із сумом цього, здавалося б, ніколи не сумуючого героя. Часом Попандопуло виявляється блазнем, який здатний «пустити сльозу». Саме цим він і відрізняється від просто комічного героя. Попандопуло співає про міфічну Одесу – найкраще місто, ідеал, «втрачений рай». Йому хочеться повернутися в стару Одесу, але, на жаль, це неможливо – її вже не існує. Так образ героя набуває деякої трагічності. Безумовно, Попандопуло є трикстером-медіатором, бо він постійно маневрує між різними дискурсами («Хлопцы начинают разбегаться в разные стороны. Если так пойдет дальше, я тоже разбежусь в разные стороны»<sup>15</sup>). Саме трикстерам, на думку М. Липовецького, у радянській культурі було забезпечено видиме безсмертя, а ось культуротворча медіація так чи інакше була оточена трагічним ореолом. «Одеський міф», котрий знайшов своє втілення в цьому герої – альтернатива радянському офіціозові. Це – як ковток свіжого повітря, своєрідна віддушина для глядача часів «застою». Тому не дивно, що Попандопуло користувався величезною популярністю. Він асоціювався з Одесою, яка при всіх владах, хоч яких би вони були забарвлень, хоч які б лозунги пропонували, завжди залишалася Одесою.

Яшка-Буксир та Попандопуло стали героями відповідних кіноверсій («Біла акація» (1957)

Г. Натансона, «Весілля в Малинівці» (1967) А. Тутишкіна), а Мішка Япончик – епізодичним героєм кінофільму «Ескадра йде на захід» (1965) М. Вінграновського. Весь Радянський Союз знав та любив цих персонажів. Про всенародну любов свідчить постійне цитування, а також аншлаги як в Одесі, так і в інших містах. Відомі випадки, коли М. Водяний виходив на сцену з мініатюрами та сценками з вистав у ролі Яшки-Буксира, Мішки Япончика та Попандопуло. Вочевидь, ці карнавальні образи зажили «своїм» самостійним життям. Вони перетворилися на героїв «одеського міфу».

Підбиваючи підсумки, наголосимо: розглянуті нами образи, справді мають карнавальний характер. Їм властиві амбівалентність, універсальність, всенародність. Вони є трикстерами-медіаторами, що вдаються до перевертання смислів, балансування між різними дискурсами. Важливо, що саме такі персонажі, як Яшка-Буксир, Мішка Япончик та Попандопуло, були вельми популярними в радянську епоху, бо, крім того, що ці герої висміювали сакральне (тобто владу, офіційну мораль, норми) та порушували усілякі заборони, переходячи із дискурсу в дискурс, вони чинили акт творення через «вибух». Тому Яшка-Буксир, Мішка Япончик та Попандопуло увійшли в пантеон героїв «одеського міфу». На прикладі цих персонажів ми виявили залежність «одеського міфу» від категорій «карнавальна культура» та «трикстер».

<sup>1</sup> Королькова О. Читая Бахтина, или Почему «Юморина» не станет карнавалом / О. Королькова // *Дбѣа / Докса*. Збірник наук. праць з філософії та філології. – Одеса : ООО Студія «Негоціант», 2003. – Вип. 3. – С. 192–193.

<sup>2</sup> Троицкий С. Трикстер: у истоков смеховой культуры / С. Троицкий // *Дбѣа / Докса*. Збірн. наук. праць з філософії та філології. – Одеса : ООО Студія «Негоціант», 2008. – Вип. 13. – С. 101.

<sup>3</sup> Чернявская Ю. Трикстер, или Путешествие в хаос [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [mythrevol.narod.ru/chernyavskaya2.html](http://mythrevol.narod.ru/chernyavskaya2.html)

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/li19.html>

<sup>6</sup> Липовецкий М. Прощание с трикстером? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/literature/projects/13073/details/13074/>

<sup>7</sup> Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/li19.html>

<sup>8</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. – 2-е изд. – М. : Худож. лит., 1990. – С. 107.

<sup>9</sup> Аверинцев С. Бахтин, смех, христианская культура / С. Аверинцев // М. М. Бахтин как философ. – М. : Наука, 1992. – С. 9.

<sup>10</sup> Дьяконова З., Новоселицька Л. Михайло Водяний / З. Дьяконова, Л. Новоселицька. – К. : Музична Україна, 1972. – С. 18–19, 24–25.

<sup>11</sup> Там само.

<sup>12</sup> Ніколаєва Г. «Одеський міф»: минуле та сьогодення / Г. Ніколаєва // Українська культура: минуле, су-

часне, шляхи розвитку : Наукові записки РДГУ. – Рівне, 2014. – Вип. 19 : в 2 т. – Т. 1. – С. 229–234.

<sup>13</sup> Херсонский Б. Одесский синдром (Материал для сборки) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2011/1/he28.html>

<sup>14</sup> Дьяконова З., Новоселицька Л. Михайло Водяний / З. Дьяконова, Л. Новоселицька. – К. : Музична Україна, 1972. – С. 18–19, 24–25.

<sup>15</sup> Цитаты Попандопуло [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://quoteka.org/character/popandopulo/>

## ПОЛІМОРФНІСТЬ БАЛІВ

*У статті розглянуто бали з точки зору форми їхнього проведення. Диференціацію балів здійснено залежно від різних засобів театралізації, мети заходу, місця проведення, складу учасників. Аналіз зроблено на прикладах з історії та сучасності балів в Україні, царській Росії та Франції.*

**Ключові слова:** бал, регламентовані танці, бал-маскарад, бал-концерт, бал-процесія, публічний бал, благодійний бал, випускний бал, рицарська карусель.

*Автор рассматривает балы с точки зрения формы их проведения. Дифференциация балов осуществлена в зависимости от различных средств театрализации, цели мероприятия, места проведения, состава участников. Анализ проведен на примерах из истории и современности балов в Украине, царской России и Франции.*

**Ключевые слова:** бал, регламентированные танцы, бал-маскарад, бал-концерт, бал-процессия, публичный бал, благотворительный бал, выпускной бал, рыцарская карусель.

*Author examines balls from their organizational point of view. Their differentiation has been based on difference of means of theatralisation, goal of the event, place where it is been held, it's participants. The analysis has been conducted on the examples from the history and actuality of balls in Ukraine, imperial Russia and France.*

**Key words:** ball, regulated dancing, masquerade, ball concert, ball procession, public ball, charity ball, prom, knightly carousel.

Святкові урочисті бали знову входять у моду! Ще двадцять років тому слово «бал» асоціювалося винятково зі шкільним випускним балом, а маскарад – з новорічними святами, переважно дитячими. До випускного балу ретельно готувалися: задалегідь добирався святковий одяг, взуття, зачіска, макіяж, аксесуари, дехто вчився вальсувати. До Новорічних свят теж готувалися: розучували ролі, відповідно до них або ж за власним розумінням і фантазією шили костюми, виготовляли маски, реквізит тощо. В останні роки в організації масових святкових заходів дедалі частіше звертаються до стилю ретро, шукаючи у культурній спадщині нове, позитивне, незвичне. Середній клас суспільства, досягнувши певного матеріального статку, воліє відроджувати кращі традиції дореволюційної культури, котрі штучно знищила радянська ідеологія. Гедоністична спрямованість балів сприяє зростаючій їхній популярності.

Бали посідали значне місце у міській культурі царської Росії, починаючи з петровської епохи. Деякі з них були більш театралізовані, деякі – просто танцювальними вечорами. Особливим видом балу є маскарад – свято, учасники якого надівають маски та спеціальні костюми, іноді створюючи

при цьому певний сценічний образ. «Відповідно до характеру костюма було потрібно придумувати тури та па. Маскаради часто ставали місцем прем'єри нових модних танців»<sup>1</sup>. Бали могли організовуватись царськими особами і мати офіційний статус, а могли бути загальнодоступними, публічними або приватними, іноді організовуватись благодійно. Деякі бали радше нагадували вуличну процесію, деякі – кінні виступи. Різноманіття типів суспільної практики в сфері бальної діяльності стало причиною появи різних за формою (поліморфних) балів. Мета цього мистецтвознавчого дослідження – різнобічно схарактеризувати явище святкових балів як мистецьку складову суспільної культурно-дозвільної діяльності.

Здійснення поставленої мети передбачає постановку та реалізацію таких завдань: вивчити розмаїття балів і спробувати диференціювати, класифікувати і систематизувати їх за формою; здійснити аналітичне порівняння. Затребуваність суспільством та низький ступінь вивчення питання зумовили потребу дослідження балів як мистецького і соціокультурного явища. Методологія дослідження окреслена заявленим загально-культурологічним, естетико-теоретичним та історич-



но-мистецтвознавчим аспектами студіювання проблеми, їх віддзеркаленням у сучасному мистецтвознавстві.

З середини 1990 років бальна тематика дедалі частіше стала привертати увагу театрознавців, істориків-культурологів та журналістів науково-популярного спрямування. Однак наукових комплексних досліджень, присвячених питанню балів у вітчизняній історичній культурології та мистецтвознавстві немає. Зарубіжні, зокрема, російські та французькі публікації мають локальний характер. Російські вчені Є. Дуков<sup>2</sup>, Ю. Лотман<sup>3,4,5</sup>, Н. Рижкова<sup>6</sup>, Л. Вдовіна<sup>7</sup>, М. Дмитрієва<sup>8</sup>, О. Дружинінська<sup>9</sup>, О. Елісеєва<sup>10</sup>, О. Захарова<sup>11,12,13,14</sup>, А. Колеснікова<sup>15,16</sup> розглядають історію, роль і місце балів у контексті розвитку танцювальної культури XVIII – першої половини XIX ст. у Росії та їх вплив на побутовий етикет, костюм, формування станової корпоративності на прикладах придворних балів Москви та Санкт-Петербурга. Фрагментарний характер мають дослідження бальної культури в провінції: А. Тихонова вивчає бали на прикладі Смоленської губернії<sup>17</sup>; Г. Дерев'яненко<sup>18</sup> та Г. Утешева<sup>19</sup> приділяють увагу історії та бальному етикету балів Катеринослава. Мистецтвознавчий підхід у вивченні поліморфізму балів автори не застосовують.

Сьогодні під словом «бал» слід розуміти урочистий громадський захід, основною програмною складовою якого є танці. Бали – це складова суспільної культурно-мистецької дозвільної діяльності і мають переважно громадсько-міський ужиток. Історично балам передували інші танцювальні форми. Танці стали основним елементом балу, вони слугували програмним організуючим стрижнем вечора, задавали тип та стиль спілкування, визначали культуру одягу, зумовлювали вибір архітектурного простору.

В Європі бали, як громадські культурно-дозвільні заходи для танців, відомі з XIV ст. Одним з перших описаних таких танцювальних заходів був бал 1385 року в Ам'єні, влаштований з нагоди весілля Карла VI з Ізабеллою Баварською. Згодом бали стають популярними при інших дворах Європи. Перший бал у Росії відбувся на весіллі Лжедимитрія і Марини Мнішек 12 травня 1606. Але аж до реформ Петра I початку XVIII ст. для шанованих людей бали вважалися заняттям непристойним. Однак Петро I активно пропагує цей новий проєвропейський вид гедоністичної дозвільної діяльності. Слова «бал» і «асамблея» використовувалися як синоніми. Спочатку Петрові I доводилося «запрошувати» на бали

бояришень і дворянок під страхом репресій, що, в свою чергу, надавало примусового характеру асамблеям, стримувало свободу учасників і заважало отриманню задоволення. Поступово доводилося виховувати культуру відвідування таких заходів: «Зауважимо, що дружини і дівичі, які на асамблеї з'являються <...>, як кікімори одягнені бувають. Одягаючи робу і фіжми з атласу на брудну нижню білизну, потіють значно, від чого зело паршивий запах поширюється, чим наводять сум'яття на гостей іноземних. Наказую надалі перед асамблеєю митися милом в бані ретельно <...> аби мерзенним своїм виглядом не соромити жінок російських»<sup>20</sup>. Недарма бал вважається витвором поведінкового мистецтва, мистецтва спілкування. Після Петра I бали дедалі менше піддавались офіційному регулюванню, досить швидко увійшовши в моду, і учасники їх почувалися більш розкуто. Розкіш і пишність балів часів Єлизавети Петрівни і Катерини II піднесено, з яскравими деталями описана в листах на батьківщину іноземними послами. Імператриця Катерина II, йдучи за своєю улюбленою приказкою – «Народ, який співає і танцює, зла не думає», – особливо заохочувала бали.

Історично бали спочатку мали вигляд *регламентованих танців*. Щодо самих виконуваних танків, наприкінці XVII ст. в Європі набувають поширення бальні танці – гавот, полонез, менует. Пізніше вони стали розпочинатися з польки, щоб розвеселити манірну публіку, або полонезу. Другим обов'язковим танцем став вальс. У XIX ст. вальс вигідно вирізнявся від інших традиційних танців своєю романтичністю, пристрасністю, шаленим, небезпечним, близьким до природи характером. На початку XX ст. великою популярністю, особливо серед молоді, користувався новий танець – танго<sup>21</sup>, згодом і рок-н-рол. Сьогодні сформувався класичний регламентований бальний ланцюг: урочистий полонез, манірна кадрили, романтичний вальс, вишукана мазурка, весела полька, грайливий котильйон, що демонструє перехід від церемоніалу до гри.

Найвідомішим сучасним прикладом класичного регламентованого балу може слугувати знаменитий віденський Оперний бал. Це справжнє свято вишуканості і танцю є щорічним урочистим заходом в Австрії, яке відбувається в приміщенні Віденської державної опери. Оперний Віденський бал, як і інші бали Віденського бального сезону, занесений до списку нематеріальної культурної спадщини Австрії ЮНЕСКО. Оперний бал відвідують до п'яти тисяч гостей, а обслуговуючого

персоналу тут – близько тисячі: музиканти, кухарі, кравці, взуттєвіки. За важливістю він прирівнюється до державного прийому, і зазвичай тут присутній президент Австрії. Проводиться бал переважно в середині лютого, у четвер, що передує Попільній середі\*, і збігається зі святами «фашінгів» — веселих австрійських карнавалів і маскарадів. Напередодні зал Віденської державної опери перетворюється на великий бальний зал. Це єдиний віденський бал, що проводиться з генеральною репетицією напередодні.

ЮНЕСКО запроваджено певні критерії, за якими бал може вважатися справжнім класичним Віденським балом. До протоколу проведення обов'язково належить урочистий виступ пар дебютантів у полонезі при відкритті, далі виконуються всі інші номери, о 24-й годині обов'язковим має бути опівнічний танець і під ранок – урочисте закриття балу. Іноді дебютанти танцюють веселу польку і закінчують свій виступ вальсом. Головним критерієм відбору учасників є вміння танцювати, зокрема виконувати правобічний і лівобічний поворот вальсу. Обов'язковим є і дрескод для усіх учасників – вечірнє вбрання: зазвичай довгі, до підлоги, сукні для жінок і фраки з краватками-метеликами або мундири для чоловіків, хоча на деяких балах дозволені й смокінги. Дівчата, які відкривають бал, мають бути в білих сукнях і з букетиком квітів, а голови обов'язково прикрашені короною.

Як зазначає А. Колеснікова, спочатку на петровський асамблеях основною розвагою для всіх присутніх незалежно від віку і суспільного становища були лише танці, але згодом, наприкінці XVIII ст., для певного кола відвідувачів танці перестали бути самоціллю – вони поступаються іншим розвагам. Інтерес до театру, музичного концерту породжує появу в програмі танцювальних зібрань музичних виступів і театральних постановок. Такий напрям розвитку потреб учасників зумовлює появу різних видів балів. У деяких з них беруть участь модні співаки, читці-декламатори, поети, іноді показують невеликі дивертисменти. У XIX ст. популярність здобувають живі картини, що їх заздалегідь готували запрошені на бал. Такі тенденції свідчать про певну театралізацію заходів. З петровських асамблей незмінною залиша-

лася традиція грати в різні настільні ігри: карти, шашки, шахи. Згодом їх доповнюють різні лотереї, фанти, конкурси, аукціони. Господарі витрачали значні суми на пишній бенкет та феєрверк. Дослідження еволюції бальної культури доводять поступове переакцентування і трансформацію її соціальних функцій від соціально-консолідуючої та комунікативної до розважальної, естетичної і художньої наприкінці XIX ст.

На рубежі XIX – XX століть зміст поняття «бал» девальвувався. Радикально зменшилася кількість пишних придворних і приватних балів. Їх заступили публічні танцювальні вечори переважно комерційного характеру. Різко змінюється і склад учасників – від вишуканої аристократії до різночинців і купецтва. Згодом з'являються і пролетарські бали. Поряд з цим спостерігається процес спрощення бального етикету, відмова від багатьох традиційних, класичних, дещо ритуалізованих форм танцювального зібрання. У царській Росії еволюцію балів докорінно змінили Громадянська війна і революція 1917 року. Бали перетворились на звичайні танцювальні вечори без програмного танцювального регламенту і вибірковості учасників. Однак історія урочистих танцювальних вечорів не могла раптово обірватися – продовжили, хоч і не без труднощів, свій поступ випускні вечори, про говоритимемо нижче. Сьогодні відбувається відродження балів підприємців, мистецької інтелігенції<sup>22</sup>.

На початку XX ст. самостійним різновидом бальної культури міста стали *бали-концерти*, які переважно проводяться з благодійною або просвітницькою метою. Так, наприклад, у Катеринославі 2 лютого 1907 р. у залі Англійського клубу був призначений літературно-вокально-музичний вечір з танцями з метою заснування фонду допомоги ученицям міської гімназії. 15 січня 1911 р. у аудиторії Гоголівського товариства відбувся сімейний вечір, до програми якого ввійшли спів, декламація, живі картини, а під кінець – танці. Цікаву й різноманітну програму балу-концерту запропонувала катеринославська «Просвіта» 21 листопада 1911 р. Перед початком вечора професор Д. І. Яворницький\*\* прочитав лекцію про кобзарів та лірників, в якій визначив їх історичну роль. Після невеличкої перерви виступили коб-

\* Попільна середа (лат. Dies Cinerum) – день початку Великого посту в латинському обряді католицької, англіканської і деяких лютеранських церков. Відзначається за 46 календарних днів (1,5 місяця) до свята Великодня. У православ'ї відповідає чистому понеділку.

\*\* Дмитро Іванович Яворницький (Еварницький) (1855–1940) – український історик, археолог, етнограф, фольклорист, лексикограф, письменник, дослідник історії українського козацтва, дійсний член Наукового товариства імені Шевченка і Національної академії наук України.

зарі, яких спеціально запросили з Харківщини. Після концерту почалися танці у великій залі, чудово декорованій в українському стилі художниками І. Г. Горбоносим, Л. Ф. Машичевим, Н. С. Моргуновим, В. Г. Шохіним. Уся галерея на хорах, що оточували залу з усіх чотирьох боків, була вкрита плафонами, розмальованими українським рослинним орнаментом за стародавніми зразками. По кутках висіли українські килими народного виробу. Всі вікна, двері, електричні люстри були прибрані рушниками з колекції Т. С. Сулими-Бичижині. У трьох кутках стояли кіоски в українському патріотичному стилі, що продавали напої, народні ласощі та наїдки, квіти, конфетті, крам народного кустарного виробу, календарі, малюнки і нові книжки В. К. Винниченка, М. М. Коцюбинського і т. ін. Іноді на бали-концерти вдавалося запросити оперних артистів-гастролерів. У вечорі 31 січня 1912 р. взяли участь артисти Харківської (Нестеренко) та Одеської опери (Ярославський), віолончеліст Жак Засрабський та Г. Л. Денисенко. Господарі «Коммерческого собрания» зібрані кошти віддали бідним учням 2-го Комерційного училища<sup>23</sup>.

З квітня 1908 року у Києві існував Український клуб – культурно-просвітницька організація, створена зусиллями Київської громади, незмінним головою якого, засновником та ініціатором всіх зачаткувань був Микола Лисенко. Національно-патріотичне та просвітницьке спрямування діяльності клубу вирізняло його серед інших закладів Києва гедоністичного спрямування. Клуб відчиняв свої двері на вулиці Володимирській, 42 щоденно з 12 дня до 2 ночі. Поряд з традиційними клубними заняттями – читання, більярд, буфет, карти, гімнастичні вправи – мало місце особливо в недільні дні й культурне дозвілля: члени клубу вправлялись у виконанні українських танців аркан\*, коломийка\*\*, роман\*\*\*; слухали лекції, вірші, оповідання тощо<sup>24</sup>.

Як зазначалося вище, до революції проводилися й пролетарські бали-концерти, зокрема про ці заходи у Катеринославі пише Г. В. Утешева.

\* Аркан (арган) – старовинний гуцульський чоловічий танець.

\*\* Коломийка — традиційний жанр української фольк-музики і хореографії. Як народний танець відомий на північному сході Словенії (як kalamaška). Залишаючись спершу місцевим, у середині XIX століття танець набув особливої популярності серед міського населення прилеглих областей.

\*\*\* Роман – український народний сюжетний танець.

За відсутності в місті Робітничого клубу «Народний бал» для робітників Брянського та інших заводів вдалося організувати у двоповерховій будівлі Рагинського (нині по вул. Шмідта). Морозного зимового вечора 1899 р. на свій перший бал робітники прийшли з дружинами, сестрами, нареченими, одягнені у найкраще. Ідея балу полягала в налагодженні культурного спілкування катеринославських заводських працівників. У кімнатах другого поверху відпочивали любителі шашок і шахів. Людно було біля буфетів. Призначені робітниками чергові підтримували всюди зразковий порядок. Спиртне не продавалось, а двох-трьох осіб, які не втримались, негайно випроводили на вулицю та відправили додому. Але головне відбувалось у залі. Абсолютна більшість присутніх уперше потрапила в таке розкішне, яскраво освітлене електричними лампами приміщення, слухала артистів. Дружніми аплодисментами публіка супроводжувала всі номери, особливо виступ бандуриста, який виконав декілька улюблених українських пісень. Упорядникам вечора вдалося ввести і недозволені вірші. Потім танцювали, співали пісні. Розійшлись уранці, схвильовані, вражені таким незвичним для працюючої людини балом. Активісти називали «народний бал» на «Озёрке» в 1899 р. легальною масовкою робітників Катеринослава<sup>25</sup>.

Окремою формою балу стали *випускні бали*, або, як їх ще називали, випускні вечори. Беручи витоки ще за часів Петра I, коли в 1718 році в Москві юнаки вперше гучно відгуляли на честь завершення математичної та навігаційної школи, до революції випускний бал часто ставав вечором перших романтичних знайомств – юнаки і дівчата навчались окремо. Як правило, гімназичний випускний вечір, починаючись із вручення атестатів, продовжувався виставою у виконанні самих учнів за сюжетами класичних драм і комедій. На завершення подавалася вечеря й організовувались танці. В перші роки революції випускні бали були відмінні разом з «ялинками» та іншими дитячими святами як «пережитки буржуазного минулого» і відродилися лише в середині 1930-х років – тоді ж була започаткована традиція зустрічати світанок у мальовничих місцях, біля водойм, на міських площах. Лібералізація режиму середини 50-х років відобразилась і на пом'якшенні ідеологічних вимог до організації випускних балів – учням було дозволено ставити не лише «ідеологічно витримані» п'єси радянських письменників, а й дотепні гумористичні сценки зі шкільного жит-

тя та «капусники»<sup>\*</sup>. Регламентованим танцем на випускному балі залишився лише вальс. Останні ж роки популярними стали виступи випускників з різними флешмобами та іншими номерами сучасної хореографії.

Згадувані вище *живі картини* іноді ставали кульмінаційним моментом театралізованого балу. Так на костюмованому балу 4 січня 1830 року в Анічковому палаці велика княгиня Олена Павлівна запропонувала більш ніж сорока представникам вищого петербурзького світу відобразити в «живій картині» мешканців «Олімпу в карикатурі»: графиня Н. В. Строганова (уродж. княжна Кочубей) (1801–1855) декламувала вірші в пурпурній тозі, золотій кірасі, шоломі з перами від імені бога Марса, камер-фрейліна, графиня Е. Ф. Тізенгаузен (1803–1888) читала мадригал Пушкіна, зображуючи Циклопа, образи трьох грацій створили 69-річний дипломат граф І. С. Лаваль (1761–1846), 18-річний парубок, майбутній російський і французький меценат, дійсний статський радник, князь Сан-Донато А. Н. Демидов (1812–1870) і 49-річний генерал-майор, російський командир епохи наполеонівської війни М. Г. Волконський (1781–1844). Бурлескно «олімпійську процесію» завершувала блазнівська маска *La Folie* (про них детальніше буде сказано нижче), у виконанні фрейліни імператорського двору О. О. Смирнової-Россет (1809–1882)<sup>26</sup>.

Особливим жанровим різновидом балу є *бал-маскарад*. Характерною рисою балу-маскараду є використання учасниками масок та спеціальних костюмів (етнографічних, історичних, казкових, фантастичних тощо). Історично елементи маскараду простежуються ще за доби античності в народних обрядах та іграх, пов'язаних із землеробськими святами, згодом – у ярмаркових та інших гуляннях. У Росії маскаради існували з другої половини XVIII ст. і часто мали характер театралізованих публічних балів<sup>27</sup>. З XIII–XIV ст. у країнах Західної Європи поширились масові народні гуляння на вулицях і площах – карнавали. Маскарад, спираючись на карнавальні традиції, беручи витоки на святковій міській площі і використовуючи різні форми народно-святкового буття, стає переродженим карнавалом в умовах офіційної культури і сферах палацового життя. Західноєвропейська парадигма карнавалу, зокрема венеціанського з його загальнодоступні-

стю, у вітчизняній практиці маскарадів набуває характеристик привілейованості, закритості, суворой регламентованості. Л. М. Старікова, звертаючись до «великого машкераду», влаштованого в першопрестольній взимку 1731 року для розваги Анни Іоанівни, звертає увагу, що «безупинна комедія» влаштовувалася насамперед для імператриці з придворним штатом, для міністрів своїх та іноземних, а також генералітету. Все підпорядковувалося запропонованому і узгодженому штатному розкладові й кожен навіть одягав чи «змінював плаття» за вказівкою «згори», щоб хто-небудь не зміг раптом «вільно обходитися» з більш поважною особою. Втім, поступово маскарад відбирав владу у влади, і вже під час «третьої переміни» учасникам була надана певна свобода вибору<sup>28</sup>. До речі, найнижчою соціальною сходинкою, на якій зупинялася соціально допустима маскарадна гра, були ветерани-солдати, крамарі і пейзаї<sup>\*\*</sup>.

У другій половині XVIII ст. бали-маскаради стають привілеєм не лише царської родини і знаті. Вони проводяться в театрах, дворянських і німецьких клубах, а також в приміщеннях Санкт-Петербурзького, Московського купецьких зібрань, згодом, «за прикладом наявних зібрань в обох столицях» і в Київському купецькому зібранні: з 1843 року в приміщенні Контрактового дому, з 1872-го – в домі купця Покровського на тій самій Олександрівській (Контрактової) площі, відтак з 1880 – в орендованій садибі і будинку колишнього закладу мінеральних вод на Олександрівському (Володимирському) спуску, а з 1882 року – на Царській площі у збудованому за один рік на кошти клубу київських купців чудовому двоповерховому домі Купецького зібрання. Дім Купецького зібрання відразу стає популярним серед киян. Тут відбуваються бали-маскаради (в тому числі і благодійні), сімейні свята, благодійні лотереї, літературні і музичні вечори<sup>29</sup>. У Катеринославі на початку XX ст. найвеличнішим та найкомфортальнішим було приміщення Зимового театру, в якому після вистав іноді давались бали-маскаради. Місцева газета «Русская правда» повідомляла, що такий бал відбувся 4 січня 1911 р. по закінченні вистави української трупи Т. П. Колесниченко. На вечорі грали два оркестри – духової та струнної музики. Найкращі п'ять костюмів нагородили призами<sup>30</sup>.

\* Щоб не втрачати контроль за витівками випускників, керівництво шкіл відкладало видачу характеристик, на відміну від атестатів, до ранку

\*\* Пейзан (фр. paysan – селянин) – ідеалізований, солодко-фальшивий тип селянина в художній літературі.



Особливою рисою як карнавалу, так і маскараду є нівелювання суспільних нерівностей, стирання суспільних перешкод. Але якщо на вуличному карнавалі міг з'явитися будь-хто, то уявити, щоб бали-маскаради були місцем зустрічі випадкових людей, неможливо. Адже анонімність не передбачала випадкових відвідувачів. На маскарадах гості в масках були зобов'язані показати своє обличчя черговому на вході. Клуби (дворянський, купецький та ін.) були організаціями з особистим членством, і на їхні заходи особи без рекомендацій ніхто не допускався. Двері клубів для міщан, ремісників та іншої «дрібноної сошки» були наглухо зачинені<sup>31</sup>. Бали-маскаради до початку ХХ ст. могли бути анонімними, з ХХ ст. У них традиційно беруть участь знаменитості, що виключає їхню анонімність у маскараді. Участь у цьому заході знаменитих художників, акторів, режисерів, письменників збільшувала бажання інших потрапити на маскарад, що врешті-решт збільшувало благодійний збір.

Особливою формою костюмованого балу були *рицарські каруселі* – кінні театралізовані турніри вершників і вершниць, які розбивалися на костюмовані кадрили. До царської Росії ця традиція прийшла з Франції у другій половині ХVIII ст. і побутувала протягом наступного століття – за одними джерелами до 1820–1830 років, за іншими – на три десятиріччя довше. Такі бали були даниною середньовічній рицарській культурі з її демонстрацією культу «чужої» дами, а для дами – демонстративного вибору «чужого» кавалера. Сам бал мав асоціюватись із рицарським турніром. Для танцювальних ристалищ найкращі архітектори і художники зводили й декорували величезні дерев'яні амфітеатри для декількох тисяч глядачів. У 1766 році, коли запрацювала перша в Росії карусель, такий амфітеатр побудували на площі перед Зимовим палацом, у Москві – навпроти Олександрійського палацу в Нескучному саду. Деякі з них влаштувались у манежах або паркових амфітеатрах, про що, наприклад, і зараз нагадує дещо занедбаний мініатюрний давньоримський Колізей у Гатчині. Рицарські каруселі успадкували від середньовічних турнірів деякі сценарні складові: змагання в ошатності одягу, вміння метати дротики, рубати голови опудалам турків, простромлювати списами картонних тварин тощо<sup>32</sup>. Згодом військові вправи замінили виконанням «дамами і кавалерами на конях різних танців». Так, на рицарських каруселях 1766-го і 1811 років найкращими вершницями вважались імператриця

Олександра Федорівна, О. О. Смирнова-Россет\* та А. А. Оленіна\*\*<sup>33</sup>. Згадується в історії і маскарадний турнір вершників і вершниць 23 вересня 1838 року в Царськосельському манежі, в якому планував брати участь М. Ю. Лермонтов в парі з Лізою Карамзіною, але потрапив під арешт<sup>34</sup>. Відомо, що цар Микола і на честь своєї дружини Олександри Федорівни в 1842 році влаштував у Царському Селі блискучу рицарську карусель. Танцювальні парні виступи вершників у кінній каруселі перед палацом у Царському Селі організував восени 1861 року для своєї матері Олександри Федорівни незадовго до її смерті Олександр II<sup>35</sup>.

*Бал-маскарад фолья*\*\*\*. Маскаради, на яких панувала атмосфера безумства пристрасті, театральності, з мотивами травестизму, маскарадним награванням любовних почуттів, отримали назву «фолья». Folle jurne – «божевільні дні» називали такі домашні бали і маскаради. На маскарадних фольях жінкам пропонувалося перевтілюватися в чоловічі образи, а чоловікам – у жіночі. Традиційним персонажем на ньому була жіноча маска «Безумства», або «Дурості» («Folie»). І в Росії, і у Франції символічний персонаж Дурість виглядала так: одягнена у сукню, прикрашену фестонами та увінчану бубонцями, на голові гостроконечний фрігійський ковпак із заламаною верхівкою, в руках – обов'язково брязкальце. Фрігійський ковпак надавав персонажеві певної волелюбності, адже натякав на капелюхи звільнених римських рабів та якобінців. Обов'язковою була поява в фіналі маскараду La Folie зі свитою, що акцентувало ігрову складову маскарадних витівок. Маска виголошувала божевільну маячню, чим сповіщала про завершення загального безумства.

У царській Росії бал-маскарад фолья мав безпосередній зв'язок із зимовим великосвітським

\* Олександра Йосипівна (Осипівна) Смирнова (1809–1882) – фрейліна російського імператорського двору, знайома, друг і співрозмовниця О. С. Пушкіна, В. А. Жуковського, М. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова.

\*\* Анна Олексіївна Андро, уроджена Оленіна (1808–1888) – дочка президента Петербурзької академії мистецтв Олексія Оленіна. Кохана Пушкіна в 1828–1829 рр.

\*\*\* Фолья (у перекладі з португальської – «божевільня», «пустощі») – карнавальний «потішний» португальський танок XV ст. в супроводі пісні про шалену любов. Виконували танець чоловіки в жіночих костюмах, в супроводі брязкальця, кастаньєт та інших шумових інструментів.

Folie (фр.) – 1) безумство, божевільня, психоз; 2) безрозсудність, безглуздя; 3) пристрасть, захоплення.

сезоном – зимові маскаради і бали, розпочаті на Святки, – що закінчувався в неділю на Масляну обов'язковим *folle journe* – балом, котрий розпочинався о 2 годині дня, з перервою для обіду до 6 вечора і потім знову з танцями до 12 ночі. Масляна – український аналог європейського карнавалу, однак у східній традиції Масляна проводиться в неділю, за шість тижнів до Великодня.

*Святки* – зимові свята, що починалися у Свят-вечір 6 січня/24 грудня і закінчувалися на Богоявлення 19 січня/6 січня. Перший тиждень Святків вважався часом дитячих свят, другий присвячувався розвагам дорослих. У XIX ст. елементи світської культури досить гармонійно переплітаються у святочних урочистостях із стародавніми релігійними традиціями. В Києві ще до середини XIX ст. Святки відзначали по-старому, з дідухом – запашним снопом з першого зажинкового чи останнього обжинкового колосся – і сіном, у молитвах перше місце посідало поминання предків. Лише наприкінці століття завершилося протистояння старих і нових традицій. За прикладом народних шкіл, які стали активними популяризаторами різдвяних ялинок, повсюди затвердився загальноєвропейський спосіб святкування Святків<sup>36</sup>.

Дворянська молодь, використовуючи традиційні маски ведмеда і поводиря, цигана і діда з конопляною бородою, занурювалась в атмосферу народного свята з рядженими, піснями, танцями, непристойними жартами. Святки – суцільний маскарад, тому справжнє свято приходить у той дім, де дорослі не відокремлюються від дітей, а шляхетна костюмована публіка – від ряджених з простолюдя. У спогадах учасники цих святочних балів згадують дивовижну веселу атмосферу свята, в якому поєднувались язичницька, християнська і європейська традиції. «Бал, маски і обідня – все це наївно і щиро суміщалось»<sup>37</sup>. Дочка Ф. П. Толстого, віце-президента Академії мистецтв, згадувала, що на святочні свята і зимові бали до них у дім приїжджали ряджені (знайомі художники в маскарадних костюмах), потім розпочиналися танці – суміш російської танковій, декількох па менуету та пародії на класичний балет, – та розваги з фокусами, жартами, живими картинками тощо<sup>38</sup>.

Під час Святків усі веселилися, послаблювався «контроль за благопристойністю» навіть у царських резиденціях, особливо за Катерини II та Олександра III. Витівки ряджених сприймалися як атрибут свята. Вдень каталися на санях, влаштовували жартівливі театралізовані приві-

тання, а ввечері співали застільні пісні, грали в фанти й танцювали. Наприклад, на балу в підмосковному маєтку Остаф'єво князів Вяземських пари в національних костюмах виконували іспанські, тірольські, швейцарські танці, французький гавот, козачка, російську танкову (дами в шитих золотом та сріблом оксамитових сарафанах, кавалери – у каптанах), у фіналі – запальний циганський танок<sup>39</sup>.

*Бал-маскарад з театралізованим розіграшем.* Театралізація – метод надання заходу, події ознак театрального мистецтва: драматургічна основа (сценарій, п'єса з розвитком дії та конфліктом), живе виконання і присутність глядачів; до зовнішньо-просторових ознак театралізації можна віднести використання сценографії, музики, хореографії, костюмів, гриму, реквізиту, технічних засобів тощо. Якщо театралізація несе змістовий і формальний характер, то можна розглядати її як жанрову характеристику заходу. Якщо ж театралізація досягається тільки шляхом формального використання театральних атрибутів, то можна говорити лише про використання театральних форм, тобто деякий театралізований поліморфізм заходу, зокрема балу.

В свою чергу, бал-маскарад з театралізованим розіграшем містить жарт з метою ввести в оману глядачів. Якщо на інших балах-маскарадах учасник під маскою діяв інкогніто або особово, то засоби маскування, костюмованої ігрової театралізації з розіграшем мали на меті переконати інших учасників у справжній присутності на святі певних осіб. Причому простежується поступовий перехід від створення персонажів до сюжетів. Часто костюмування мало трансвестійну і гомосексуальну основу. в жіночому одязі чоловіки веселилися не лише при дворі. Часто на благодійних маскарадах розігрували всіх і заслужені артисти Імператорських театрів, наприклад, В. М. Давидов\*. Великі поміщики-землевласники, маючи численну челядь, вдавалися до значної костюмованої театралізації маскарадів. Так, наприклад князь Г. Голіцин у своєму підмосковному маєтку заснував «маленький двір» з усім палацовим штатом у виконанні дворових людей, утриманців, запобігливих сусідів. Виконавцем ролі імператора, глядачем і одночасно організатором розіграшу був сам князь<sup>40</sup>.

\* Давидов Володимир Миколайович (справжнє ім'я – Іван Миколайович Горелов) (1849–1925) – російський і радянський актор, театральний режисер, педагог, народний артист Республіки.

Невинні маскарадні розіграші знаходять місце і за межами балу, в повсякденному житті, перетворюючись у побутовий маскарад. з огляду на це пушкінська Ліза–Акуліна з повісті «Панночка-селянка» та Шурочка Азарова (Надія Дурова, кавалерист-дівчина, герой Вітчизняної війни 1812 року) з водевілю «Давним-давно» О. Гладкова набувають цілком реалістичних рис. Улюбленою, хоч і ризикованою, розвагою аристократичної молоді було перевдягання в ліврею лакея. Так син петербурзького генерал-губернатора Б. П. Голеніщев-Кутузов проїхав 26 лютого 1830 р. на зап'ятках карети Невським проспектом. Царська родина іноді теж вдавалася до театралізованих розіграшів – так цар Микола I загримувався старим солдатом, щоб разом з іншими князями та княжнами розіграти Олександрю Федорівну під час її прогулянки Петергофом. Аналогічні перевдягання мали місце і серед благородних дам.

Іноді побутовий маскарад міг закінчитися і трагічно. Так, одного разу офіцер, перевдягнувшись священником, обвинчав свого одруженого друга з занадто довірливою дівчиною. Вона втекла з ним з дому, в них народилася донька і «чоловік» утік. Історія дійшла до Павла І. Дитину визнали законною, викрадача розжалували в солдати, а «священника» постригли в монахи<sup>41</sup>.

Досить регулярно і в столицях, і в провінції влаштовувались *бали з благодійними базарами*. в Москві публічні бали потрібно було узгоджувати з Дирекцією імператорських театрів. Кожне благодійне товариство правомірно могло організувати лише один публічний захід на рік. Також дозволялося давати один публічний бал для дітей або свято з благодійним продажем. Бали-маскаради – костюмовані бали з масками – благодійним товариствам влаштовувати не дозволялось, за винятком Петербурзького Дворянського зібрання і Московського Шляхетного зібрання, які мали дозвіл влаштовувати до шести заходів на рік. Зазвичай на публічних благодійних балах збирали благодійні пожертви на користь бенефіціарів\*: лікарень, громадських притулків, сирітських установ і шкіл для бідних дітей. Благодійні бали організували і члени діаспори Петербурга та Москви. Наприклад, у 1878 році французька спільнота Петербурга влаштувала в Дворянському зібранні бал на користь членів сімей загиблих

\* Бенефіціар – набувач благодійної допомоги (фізична особа, неприбуткова організація або територіальна громада), що одержує допомогу від одного чи кількох благодійників для досягнення цілей.

і поранених у другій Російсько-турецькій війні. Зібрано було 41 790 рублів 15 копійок, а витрачено на проведення балу 12 474 рублів 91 коп.<sup>42</sup>.

Г. В. Утшева згадує з посиланням на газету «Южная заря» про «інтернаціональний концерт», що відбувся в Катеринославі 12 січня 1914 р. на користь місцевого відділення Червоного хреста у великому залі Англійського клубу. «Розпорядниця вечора, викладач музики З. Н. Малютіна, попередила гостей, що вони повинні одягнути національні костюми руські, польські, малоруські, німецькі, французькі, латиські та ін. Було обіцяно провести лотерею та подавати фрукти і напої: ситро, пиво, каву, шампанське та ін. Прислуга одягала, відповідно, також національні сукні<sup>43</sup>. Далі автор, посилаючись на катеринославські часописи, зазначає, що в Україні «нерідко маскарадні вечори проводились із благодійною метою. Так, 28 грудня 1893 р. грошові внески з такого балу пішли на збільшення фонду «Екатеринославского добровольного пожарного общества». У лютому 1910 р. господарі «Коммерческого собрания» провели бал на користь «Общества пособия бедным ремесленникам». Шість найкращих костюмів нагородили дорогими призами<sup>44</sup>.

Перша світова війна і революція знищили традицію організації балів як ознаку буржуазності в суспільстві. Проте в еміграції вона збереглася. У балах беруть участь відомі діячі культури, політики, підприємці з усього світу.

Бали можна диференціювати за місцем їх проведення. В цьому дослідженні згадуються бали в *приватних оселях, палацах, на кінних ристалищах, у громадських зібраннях (клубах), театрах, концертних залах, кабаре, парках, дворах, пам'ятках архітектури, на вулицях, площах*.

Доволі часто *благодійні бали проводились у театрах*. У лютому 1928 року в паризькій Опері відбувся традиційний «Бал білих ліжечок» (бал-концерт), який організувала мадам Ляведан – вона допомагала бідним і хворим на сухоти. Глядацький зал і сцена Опері були повністю перевлаштовані таким чином, що зливались у єдиний простір\*\*. Учасники стоячи розміщувались на одному рівні «партер–сцена». Ліворуч на сцені просто за невисоким бар'єром розміщувався оркестр. Над головами гостей та над оркестром між лівими і правими кулісами був перекинтий кільцеподібний

\*\* Маскаради в Большому театрі в Москві також облаштовувались аналогічно: партер і сцена вирівнювались і перетворювались у величезну бальну залу, за якою спостерігали з лож.



в плані срібний міст, по якому виступали улюблені публікою актори (наприклад, Містінгетт\*, Моріс Шевальє\*\*) та циркові артисти, представлені союзом артистів. У 1929 році благодійний «Бал білих ліжечок» відбувся у схожих декораціях.

Інколи згадуються *вуличні костюмовані бали-концерти*. Наприклад, у 1948 році святковий бал «Велика ніч в Парижі» («Grande Nuit de Paris») проводився з благодійною метою на користь дітей з незаможних родин та дітей-сиріт. Триста артистів кіно і театру, які брали участь у заході біля Ейфелевої вежі, зібрали 16 млн франків – значну суму на той час <...>. У контексті святкових вуличних заходів слід також згадати серпневий святковий бал 1939 року, влаштований паном та пані Анрі Солент у стилі 1830 року на Ейфелевій башті як данина традиції знаменитих паризьких святкових сезонів. Учасники були одягнені в костюми часів Луї-Філіпа, гості танцювали польку поміж ліхтариків та гірлянд. Парк біля підніжжя башти теж ілюмінувався. А вечір закінчився феєрверком<sup>45</sup>.

Серед приватних балів 1921 року привертає увагу цікавою новацією свято в пана Поля Пуаре. Хазяїн, будучи людиною багатого, влаштував *бал-концерт* у своєму саду, що оточував будинок XVIII ст. Спекотними літніми вечорами на бажання господаря затишний парк перетворювався за допомогою розбірної надувної конструкції «Сад-Театр Оазис» у маленький театр на траві. Вантажівка привозила великий шовковий конверт, його розгортали на землі і під кінець дня він наповнювався повітрям. Верхня частина конверта перетворювалась у півсферу, на якій, як на хмарах, можна було поставити декілька легких крісел з подушками, а альтанки і прикраси з квітів у кінці саду слугували живим декоративним тлом. Сцена з паркету була розбірною, а ліхтарі висіли на гілках дерев. Популярність повітряних куль і дирижаблів надихнула організаторів на використання різних надувних конструктивних елементів. Застосування мобільних надувних конструкцій мали місце і в подальші роки<sup>46</sup>.

18 червня 1937 року комітет з проведення свят в Парижі організував Свято Директорії\*\*\*,

\* Містінгетт (справжнє ім'я Жанна-Флорентина Буржуа (1875–1956) – знаменита французька співачка, актриса кіно, клоунеса-конферансьє.

\*\* Моріс Огюст Шевальє (1888–1972) – французький естрадний співак, кіноактор.

\*\*\* Директорія (1794–1799) правила Францією від страти Робесп'єра до приходу до влади Наполеона Бонапарта.

в ніч після Термідора у Палаці Рівності, в почесному дворі Пале-Роялю. Публіка розважалася в елегантних костюмах. Над красивою водоймою, автором якої був Андре Вентр\*\*\*\*, який на той час обіймав посаду головного архітектора Пале-Роялю, був зроблений підсвічений подіум, що використовувався для танцювальних номерів. При цьому сцена і палац дивовижним чином відбивались у водяному дзеркалі. Публіка сиділа праворуч і ліворуч біля колони і вечеряла. Вечір закінчився феєрверком.

Серед вуличних балів значною популярністю користуються *вуличні бали-процесії*. Мізансценічне використання процесії при режисеруванні масових свят є одним з найдавніших поряд з колом і фронтальним. Ще жерці Стародавнього Єгипту, Вавилону, Ассирії і Трипілля застосовували саме таке мізансценування. Масштабність проведення деяких студентських випускних балів зумовило перетворення їх у вуличні бали-процесії. Найпрестижнішим студентським балом Франції довго залишався Бал Ружвен\*\*\*\*\* (Rougevin – дослівно з фр. «червоне вино»), заснований у 1889 році. Бал традиційно відбувався в Парижі в лютому і багато в чому нагадував бал-маскарад фолію. Всі учасники змагалися за отримання першого призу, докладаючи максимум творчої фантазії й уяви. Випускники готували до конкурсу колісничі з кумедними, часто недвозначними, вільнодумними елементами на тему конкурсу. Особливих вимог до колісничі не було, окрім обмеження висоти, враховуючи можливість проїхати під трамвайними лініями електропередач. Навіть Комісаріат поліції поблажливо, без особливих причіпок ставився до витівок студентів. Традиційно цікаві випадки з життя студентів спонукали їх до творчості. Іноді на студентських святах висловлювались ідеї проти навчання іноземців. Процесія відбувалась уночі й завершувалась біля Пантеону в Латинському кварталі, де колісничі перевертали, на радість усім присутнім, і спалювали. Переможцям конкурсу колісничі вручали медаль. Полум'я гасили під звуки гімну пожежників самі паризькі рятувальники, які традиційно брали найактивнішу участь у про-

\*\*\*\* Андре Вентр (1874–1951) – французький архітектор.

\*\*\*\*\* Назва балу походить від назви студентської премії (600 франків I місце, 400 – II) Академії мистецтв за найкращий декоративний орнамент, що її заснував архітектор Августо Ружвен (Rougevin Joseph Auguste) (1831–1856) у пам'ять про свого сина, який навчався в Академії і рано помер.



веденні балу\*. В 1935 році темою Балю Ружвен був «Дон Жуан». На фотографіях того року видно приблизно п'ятиметрові конструкції на колісницях з тканини і пап'є-маше у вигляді величезного фалосу та костюмованого дон Жуана<sup>47</sup>. Одного разу на балу, який був влаштований уже після Другої світової війни, студенти видряпались на фасад Пантеону, доповнюючи собою скульптури будівлі. Однак виступ цих голих чоловіків був не-тривалим. Після трагічної загибелі одного зі студентів під час свята в 1966 р., влада Парижа його заборонила.

Бал Чотирьох мистецтв (Bal des Quat'z' Arts) – був святом для очей. Вперше його організували у 1892 році на Монмартрі. Бал Чотирьох мистецтв об'єднував архітекторів, художників, скульпторів і граверів. Це був справжній паризький карнавал, який організували студенти Академії мистецтв. Обов'язковим для участі був костюм, який пово-лі втрачав свої елементи. В 1893 році в Мулен Руж, де того року відбувався бал, під час свята якась там Мона, артистична модель, вирішила зняти з себе весь одяг і таким чином започаткувала стриптиз. Загалом цей бал нагадував фолію, колективне боже-вілля артистів, без збочень, але з натяками, які публіка сприймала по-різному. Жорж Пільман у книзі «Паризькі свята»<sup>48</sup> цікаво описує про ці бали, котрі проводилися з 1892-го по 1945 рік у концертному залі Елізе Монмартр (Elysee Montmartre), у кабаре Мулен Руж (Moulin Rouge), у бальному залі Бульє (Bal Bullier) та залі Ваграм (Salle Wagram). Щороку тут «відроджували» різні епохи: Візантію, Афіни, Вавилон, Карфаген, і завжди це було вишукано і винахідливо.

Бал Інтернів зазвичай проходить після завершення конкурсів до інтернатури. Це свято молодих лікарів було не таким помпезним, але теж на межі пристойності.

12 червня 1927 р. була неділя. Цього дня на вулицях Парижа від Порт-Дофін до Отель-де-Віль святкувався День весни. Кортєж, організований Ферменом Жем'є\*\*, прямував Єлїсейськими Полями і Великими бульварами. Фея Парижа (Parisette) і Лицар Весни (Printemps) крокували в процесії, яку очолювали двоє малих безпритульних, адже свято призначалося для розваги дітям.

\* Про співдружність Академії та пожежників свідчить зображення на гербі навчального закладу пожежної каски.

\*\* Фермен Тоннер, так званий Фермен Жем'є (1865–1933) – французький актор, режисер, промоутер Популярного театру та основоположник першого Національного Популярного театру в Парижі в 1920 році.

Досліджуючи бали і, зокрема їх поліморфність, ми лише поверхово торкнулися особливостей їх еволюції, тематичного кола, національних та територіальних характеристик. Неохопленим залишився аспект сучасних тенденцій у розвитку балів. Зазначені перспективи подальших досліджень балів підтверджують значимість цього мистецького феномену і його приналежність до фонду загальнолюдських цінностей.

<sup>1</sup> Утешева Г. В. «Емансипація» бально-маскарад-ної культури Катеринослава на зламі ХІХ–ХХ століть // Історія і культура Придніпров'я : Збірник наук. праць. – Київ, 2009. – С. 147–154.

<sup>2</sup> Дуков Е. В. Бал в культуре России ХVІІІ – первой половины ХІХ века // Развлекательная культура России ХVІІІ – ХІХ веков. Очерки истории и теории / Е. Дуков. – СПб. : 2000. – 522 с.

<sup>3</sup> Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции дворянства (ХVІІІ – начало ХІХ века) / Юрий Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 1994. – 414 с.

<sup>4</sup> Лотман Ю. М. Поэтика бытового поведения в русской культуре ХVІІІ века // Лотман Ю. М. Избранные статьи. – Т. 1. – 267 с.

<sup>5</sup> Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре : быт и традиции русского дворянства (ХVІІІ – начало ХІХ века) / Юрий Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 1998. – 412 с. [40] л. ил. : ил.

<sup>6</sup> Рыжкова Н. А. Бальные танцы и русская музыка // Маска и маскарад в русской культуре ХVІІІ–ХХ веков. – М., 2000. – С. 49–62.

<sup>7</sup> Вдовина Л. Н. Риторика праздника : Москва в дни маскарада «Торжествующая Минерва» // Россия в средние века и новое время : сб. ст. к 70-летию чл.-корр. РАН Л. В. Милова. – М., 1999. – С. 2.

<sup>8</sup> Дмитриева М. Бальный этикет 19 в. в России // Конференция по вопросам реконструкции европейских исторических танцев 13–20 вв. (1 ; 2008, СПб.) : Материалы 1-й конференции... – СПб., 2009. – С. 80–85.

<sup>9</sup> Дружининская О. Бал как культурное явление ХІХ века : из истории слов / Ольга Дружининская, Ирина Катаева. – Вологда : ТПФ «Граффити», 2008. – 143, [1] с.

<sup>10</sup> Елисеєва О. И. Бал эпохи Екатерины ІІ как культурно-исторический феномен // Е. Р. Дашкова в науке и культуре : сб. по мат. докл. ХІІ междунар. Дашковских чтений, март 2006 г. – М., 2007. – С. 95–119.

<sup>11</sup> Захарова О. Ю. Балы пушкинского времени. – М., 1999. – 93, [2] с. : ил.

<sup>12</sup> Захарова О. Ю. История русских балов. – М., 1998. – 791 с. : ил., портр.

<sup>13</sup> Захарова О. Ю. Русский бал 18 – нач. 20 в. : танцы, костюмы, символика. – 2011. – 446, [2] с., [12] л. ил.

<sup>14</sup> Захарова О. Ю. Русские балы и конные карусели. – М., 2000. – 183 с. : ил., портр.

<sup>15</sup> Колесникова А. Бал в России ХVІІІ – нач. ХХ века. – СПб., 2005. – 301, [2] с., [8] л. цв. ил., ил.

<sup>16</sup> Колесникова А. В. Бал в истории русской культуры : автореф. дис. ... канд. культурол. наук : 24.00.02

[Текст] / Анна Викторовна Колесникова ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб, 1999. – 24 с.

<sup>17</sup> Тихонова А. В. Бал в российской провинции в 1-й половине 19 века : (на примере Смоленской губернии) // Досужий мир : отдых как форма культурного диалога : сб. науч. работ. – Орел, 2006. – С. 32–38.

<sup>18</sup> Дерев'яненко Г. Г. Катеринославські бали // Грані, 2002. – № 4(24). – С. 48–53.

<sup>19</sup> Утешева Г. В. «Емансипація» бально-маскарадної культури Катеринослава на зламі XIX – XX століть... – С. 147–154.

<sup>20</sup> Петроченкова К., Семенов С. Вы поедете на бал? [Текст] : [Електрон. ресурс]. – Режим доступу : <http://www.pravmir.ru/vy-poedete-na-bal/>–[Заголовок з екрана]

<sup>21</sup> Утешева Г. В. «Емансипація» бально-маскарадної культури Катеринослава на зламі XIX – XX століть... – С. 150.

<sup>22</sup> Колесникова А. В. Бал в истории русской культуры : автореф. дис. ... канд. культурол. наук : 24.00.02 [Текст] / Анна Викторовна Колесникова ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб, 1999. – 24 с. – С. 8–10.

<sup>23</sup> Утешева Г. В. «Емансипація» бально-маскарадної культури Катеринослава на зламі XIX – XX століть... – С. 154.

<sup>24</sup> Макаров А. Украинский клуб [Текст] / А. Макаров // Малая энциклопедия киевской старины. – К. : Довіра, 2002. – С. 464–466.

<sup>25</sup> Утешева Г. В. «Емансипація» бально-маскарадної культури Катеринослава на зламі XIX–XX століть... – С. 154.

<sup>26</sup> Юнисов М. В. Маскарады. Живые картины. Шарады в действии. Театрализованные развлечения и любительство в русской культуре второй половины XVIII – начала XX века [Текст] / Милихат Вафаевич Юнисов. – СПб. : Композитор-Санкт-Петербург, 2008. – С. 37–41.

<sup>27</sup> Маскарад [Текст] / Українська радянська енциклопедія : у 12 т. / Голов. редкол. : М. П. Бажан (голова) [та ін.]. – К. : Гол. ред. УРЕ, 1981. – 2 вид. – Т. 6 : Куликів – Мікроклімат. – С. 391.

<sup>28</sup> Юнисов М. В. Маскарады. Живые картины. Шарады в действии. Театрализованные развлечения и любительство в русской культуре второй половины XVIII – начала XX века... – С. 28.

<sup>29</sup> Ковалинский В. Купеческое собрание : [Електрон. ресурс] / Виталий Ковалинский. – Режим досту-

пу : <http://2000.net.ua/weekend/gorod-sobytiya/khronograf/86284>. – [Заголовок з екрана].

<sup>30</sup> Утешева Г. В. «Емансипація» бально-маскарадної культури Катеринослава на зламі XIX – XX століть... – С. 152.

<sup>31</sup> Там само. – С. 153.

<sup>32</sup> Юнисов М. В. Маскарады. Живые картины. Шарады в действии. Театрализованные развлечения и любительство в русской культуре второй половины XVIII – начала XX века... – С. 85–86.

<sup>33</sup> Захарова О. Ю. Русские балы и конные карусели. – М., 2000. – С. 36.

<sup>34</sup> Мануйлов В. А. Лермонтов и Карамзины [Текст]: [Електрон. ресурс]. – Режим доступу : <http://feb-web.ru/feb/lermont/critics/iss/iss-3232.htm>– [Заголовок з екрана] – С. 326–327.

<sup>35</sup> Юнисов М. В. Маскарады. Живые картины. Шарады в действии. Театрализованные развлечения и любительство в русской культуре второй половины XVIII – начала XX века... – С. 87–88.

<sup>36</sup> Макаров А. Святки [Текст] / А. Макаров // Малая энциклопедия киевской старины. – К. : Довіра, 2002. – С. 420.

<sup>37</sup> Нелидов В. А. Театральная Москва [Текст] : сорок лет московских театров / Владимир Александрович Нелидов. – М. : Материк, 2002. – 376 с.

<sup>38</sup> Юнисов М. В. Маскарады. Живые картины. Шарады в действии. Театрализованные развлечения и любительство в русской культуре второй половины XVIII – начала XX века... – С. 59–60.

<sup>39</sup> Там само. – С. 55–56.

<sup>40</sup> Там само. – С. 48–49.

<sup>41</sup> Там само. – С. 66.

<sup>42</sup> Петроченкова К., Семенов С. Вы поедете на бал? [Текст] : [Електрон. ресурс]. – Режим доступу : <http://www.pravmir.ru/vy-poedete-na-bal/>– [Заголовок з екрана]

<sup>43</sup> Утешева Г. В. «Емансипація» бально-маскарадної культури Катеринослава на зламі XIX – XX століть... – С. 152.

<sup>44</sup> Там само. – С. 151.

<sup>45</sup> Daufresne J.-C. Fêtes à Paris au XX siècle : Architecture séphémères de 1919 à 1989 [Текст] / Jean-Claude Daufresne. – Liege : Mardaga, 2001. – С. 287.

<sup>46</sup> Там само. – С. 193.

<sup>47</sup> Там само. – С. 201.

<sup>48</sup> Pillement G. Paris en Fete [Текст] / Georges Pillement. – Grasset, 1972 – 412 p.

## МІФОЛОГЕМА АНДРОГІНА ЯК ВТІЛЕННЯ СЕНСУ КОХАННЯ У ТЕАТРАЛЬНО-СЦЕНОГРАФІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МАРКА ШАГАЛА

*У статті розглянуто репрезентацію міфологеми андрогіна у мистецьких пошуках Марка Шагала (у сфері театрального мистецтва). Також подано стислий опис художніх особливостей Шагалівського театру.*

**Ключові слова:** Марк Шагал, театр, андрогінність, первинний андрогін, тема кохання, символ.

*В статье рассматривается репрезентация мифологеми андрогина в художественных поисках Марка Шагала (в области театрального искусства). Также дано краткое описание художественных особенностей Шагаловского театра.*

**Ключевые слова:** Марк Шагал, театр, андрогинность, изначальный андрогин, тема любви, символ.

*The article analyzes the mythologem of androgyne in Marc Chagall's creative works (in dramatic art). There is also a short description of artistic feature of Chagall's theatre.*

**Key words:** Marc Chagall, theatre, androgyne, primordial androgyne, love theme, symbol.

*Шагал не был сценографом,  
подчиняющимся замыслу режиссера,  
он был живописцем, своими средствами  
творящим собственный театр.  
Н. Апчинська*

Від часів відомого платонівського міфу образ андрогіна (від грецьк. *andros* – «чоловік» і *gynai* – «жінка») в європейській культурі представлений у різноманітних дискурсах і виступає як одна з базових культурних метафор. Сьогодні можна відзначити як підвищення дослідницького інтересу до міфологеми андрогіна в теоретичному дискурсі (у сфері філософії, психології, соціології, гендерних досліджень), так і численні артикуляції ідеї андрогінності у різноманітних культурних практиках. Недостатньо дослідженою, на наш погляд, є проблематика репрезентації міфологеми андрогіна у художньому дискурсі – зокрема у сфері театрального мистецтва, про яку йдеться у цій праці.

Отже, мета статті – проаналізувати репрезентації міфологеми андрогіна як втілення сенсу кохання у театральній-сценографічній діяльності Марка Шагала. Театральні пошуки Майстра аналізують у своїй праці Н. Апчинська<sup>1</sup>, Л. Хмель-

ницька<sup>2</sup>, О. Шатських<sup>3</sup>, Л. Базан<sup>4</sup>, М. Райнер<sup>5</sup>, К. Ічин<sup>6</sup> та інші. Однак важко знайти дослідження творчого спадку Марка Шагала, присвячені саме аналізу міфологеми андрогіна. При цьому тема андрогінності є однією з ключових у творчості митця – як у живописові, так і в театральному мистецтві.

Починаючи свою розповідь про Марка Шагала, російський мистецтвознавець Н. Апчинська, згадує про те, що художник був спадкоємцем духовної традиції хасидизму XVIII–початку XX ст. та середньовічної каббали, що стоїть за цією традицією. Хасидизм навчає: «...Богу угодні не розум, а почуття, не зневіра, а радість, і пізнати його дано лише натхненним душам...»<sup>7</sup>. Молитовна містика хасидів з її екстатичними станами, що досягаються за допомогою музики й танців, з елементами карнавалу і клоунади, стає однією з основ, на якій базується містична естетика художника. і ця основа – «...благодатна, невичерпна й непорушна, як сам всесвіт...»<sup>8</sup>.

Митець завжди розглядав свою творчість не як ремесло, призначене для прикрашання життя, – а як високу Місію. За допомогою мистецтва він, зрештою, ставить перед собою те саме

завдання, що і хасидські містики: виявляти «іскри божественного вогню, приховані в земних речах і в екстатичному просвітленні...»<sup>9</sup>, проникати «в серцевину світобудови»<sup>10</sup>. Не випадково, часом важко зрозуміти, де верх, а де низ у картинах Шагала (наприклад, його автопортрет із перевернутою головою<sup>11</sup>). У роботах художника ми стицаємося не стільки з реальним фізичним світом, скільки зі світом «більш тонким», позаземним, символічним.

Прагнучи надати витвору мистецтва релігійно-космічного характеру, Шагал спирається на народне мистецтво (недарма він іменував себе «людиною і художником з народу»), «...в якому архаїка і середньовіччя дожили майже до наших днів...»<sup>12</sup>. Шагал не лише втілює у своїх творах національну культуру і міфологію, а й створює власні міфи, у яких міститься духовний досвід усього людства. Національна самосвідомість художника поєднується з нескінченною інтертекстуальністю його творів – «цитуюванням» безлічі текстів, незалежно від їх національного походження. Отож художник постає перед нами космополітичним Майстром.

У вченні хасидів проявляється розуміння світобудови як гри божественного Промислу, затверджується угода Богові радість буття, а через екстаз досягається наближення до вищих духовних сфер. У творчості Шагала ігровому началу належить зовсім не остання роль. Не випадково, одним з центральних образів у його творчості є образ цирку. Цирк постає своєрідним Ноевим ковчегом, моделлю всесвіту, в якому «...небо зустрічається з землею, долаються сили тяжіння та показані не банальні фокуси, а вся магія життя...»<sup>13</sup>. Він втілює у собі те поєднання балагану з містерією, котре було також однією з особливостей хасидизму. Циркові мотиви з'являються у Шагала вже в перших його роботах (картина «Ярмарок»<sup>14</sup>) і наявні в наступних. Циркове, як і релігійно-космічне, начало багато в чому визначає собою шагалівське мистецтво, в якому верх і низ постійно міняються місцями, пластичні форми зсуваються стосовно одна одної, а руйнування стереотипів породжує комізм образів, «...який, за висловом В. Набокова, є зворотним боком їх космізму...»<sup>15</sup>. Російський дослідник В. Мальцев справедливо відзначає «театральність»<sup>16</sup> живопису Шагала (фігури, що летять, та лінії, що «звучать», суміщення різних ракурсів руху тіла під час зображення персонажа), що ріднить його «...із природою балету та цирку...»<sup>17</sup>.

Прагнення до синтезу живопису з музикою та літературою, дух гри, прагнення до художньо-

го місіонерства та передачі певного «послання» – все це зрештою приводить Майстра до театру. Причому Шагал прагне не лише реалізувати свої задуми в просторі сцени, а й сприяти оновленню театральної естетики. Так починається творчий союз художника з режисером, театральним критиком і теоретиком театру Миколою Євреїновим<sup>18</sup>, який мріє про театр, «...здатний перетворити прозу навколишнього життя у автономні від неї поетично-ігрові образи...»<sup>19</sup>. Так з'являються декорації до п'єси «Цілком весела пісня», ескізи для п'єси «Товариш Хлестаков» Д. П. Смоліна і «Герой» драматурга Дж. Синга (до речі, вони так і не були поставлені). Наступною значною роботою стають ескізи костюмів до п'єси Шолом-Алейхема. Шагал прагне до відродження національного театру: «перевернути старий єврейський театр з його психологічним натуралізмом»<sup>20</sup>, позбавити його натуралістичної життєподібності.

Шагалівський театр має яскраво виражений національний характер: мовою спектаклів є ідиш, у постановці наявні риси народного побуту, клезмерські мотиви тощо. Але водночас митець намагається здійснити «прорив у метафізичні сфери»<sup>21</sup>. Його творчість пройнята почуттям єдності й таємниці буття, містить у собі безліч позанаціональних символів, одним з яких є образ андрогіна. Ця культурна метафора тягнеться червоною ниткою в живописові Шагала й відчутна також у його театральних творчих пошуках.

Отже, у найширшому сенсі під андрогінністю розуміють поєднання чоловічого та жіночого. з часів архаїчних культур андрогін відомий як міфічна істота – символ світової гармонії. У ньому відбувається «поєднання протилежних принципів: чоловічого і жіночого, активного і пасивного, матеріального і духовного, космосу і хаосу, неба і землі»<sup>21</sup>. Потрібно акцентувати відмінність цього поняття від «гермафродитизму» – анатомічного поєднання чоловічих та жіночих статевих ознак. Якщо гермафродитизм стосується біологічного аспекту двостатевості, то андрогінність має у собі філософську ідею. В архаїчних культурах андрогін символізує собою первинну цілісність світобудови, єдність протилежностей, а з часів Платона – асоціюється з ідеалом досконалої людини з її самодостатністю, силою, божественною природою. Марк Шагал з його прагненням надати творові мистецтва релігійно-космічного характеру та багатством архетипів й символів не випадково звертається саме до міфологеми андрогіна.

У своєму діалозі «Пір»<sup>22</sup> античний філософ вкладає в уста Аристофана легенду про істот «тре-



тьої статі» і пов'язує її з ідеєю любові як жаги возз'єднання. Розділені олімпійським богом Зевсом закохані все життя шукають свою половину, щоб знову злитися воедино. У Шагала міфологема андрогіна та ідея й сенс любові йдуть рука об руку. До андрогінності в такому ключі зверталися і до Шагала: трагічна історія про втрачену цілісність не раз надихала мислителів, поетів, письменників, художників усього світу. Один з найяскравіших прикладів – це філософія Срібного століття (М. Бердяєв<sup>23</sup>, В. Соловйов<sup>24</sup>), де андрогінність як сакральний союз чоловіка і жінки стоїть в одному семантичному ряду з поняттями любові, творчості та віднесеним у майбутнє ідеалом досконалої людини.

Тема союзу та єдності чоловіка і жінки у творчості Шагала є однією з ключових. У цьому аспекті знаменням долі для Майстра стає зустріч з його майбутньою дружиною – Белою Розенфельд, яку художник вважав своїм другим «я», «частиною душі»<sup>25</sup>. Тема кохання у художника незмінно пов'язана з образом його дружини. Стосунки з Белою, як символ союзу чоловіка і жінки, їх любові й духовної єдності означають для Шагала «...не тільки один з аспектів людського буття, а щось таке, що лежить в самій серцевині буття...»<sup>26</sup>.

Уявлення Майстра про андрогіна беруть початок у міфології, релігії, алхімічній традиції. Так, починаючи із середньовіччя, присутність Бога у світі – Шехіна – сприймалася як прояв його в жіночій іпостасі, завдяки чому визнавалася споконвічність поділу статей. «Шехіна відповідає жіночому початку в божестві, це субстанція жіночності, яку благочестивий іудей має у своїй дружині»<sup>27</sup>. У Шагала супутниця чоловіка завжди містить в собі щось від ангела, а ангели, зазначимо, мають андрогінну природу. Коли чоловік поєднується із жінкою, вони разом складають Божественне Ім'я – Ім'я Того, за Чийм образом і подобою була створена людина. Таким чином, цей союз набуває релігійного сенсу і перетворюється у містичний символ. Любов долає дуалізм і роз'єднаність світу, спокутуючи гріхопадіння (до якого Адам і Єва також являють собою єдине ціле). Вона об'єднує закоханих у «подобу початкового андрогіна»<sup>28</sup>, «відкриває» їх душі одну одній і водночас «несе в собі творче начало, володіючи здатністю підняти над буденністю»<sup>29</sup>. У живописі Шагала є низка творів, котрі зображують закоханих. І майже завжди вони постають як єдине ціле – втілення андрогінної першолюдини. «Посвята Аполлінеру», «Наречені і скрипаль», «Закохані над Сен-Полем», «Прогулянка» – лише деякі з його робіт на цю тематику<sup>30</sup>.

Ідея андрогінності та кохання як жаги до возз'єднання розкривається і в театральній творчості Майстра. Найбільш яскравий приклад – знаменитий балет «Дафніс і Хлоя». На початку 1950-х років видавець Ежен Теріад<sup>31</sup> замовляє художникові цикл кольорових літографій за романом давньогрецького письменника Лонга «Дафніс і Хлоя»<sup>32</sup>. Шагал створює 42 літографських аркуші, в яких постають перипетії роману – з виразними образами і яскравим вирішенням кольору. Після закінчення роботи над ілюстраціями, Шагал приймає від дирекції паризької Гранд-Опера пропозицію оформити балет Равеля «Дафніс і Хлоя» у хореографії Фокіна, оновлену Сержем Лифарем. Прем'єра цього балету відбулася ще у 1912 р. Тоді автором художнього оформлення був Л. Бакст, а партію Дафніса виконував В. Ніжинський. Перша презентація нової версії відбулася 3 червня 1959 року. Крім ескізів костюмів, Шагал створює дивовижну завісу, яка піднімалася після закінчення увертюри, і чотири великих панно, котрі виконують роль задників до чотирьох дій. За словами театрознавця Н. Апчинської, головне враження від цієї завіси – «синява моря й неба, в якій усі відтінки синього, від блакитного до фіолетового, поєднуються із просвітами білого»<sup>33</sup>. Небесна синь тут символізує певне первородне лоно, з якого народжується любов. На цьому тлі зображені закохані, чії фігури з'єднані в одне витягнуте по вертикалі тіло – подобу «споконвічного андрогіна». Панно до третього акту, найлаконічніше за композицією, зображує щасливе єднання закоханих. Полотно витримане в золотих тонах із вкрапленнями фіолетових, зелених, червоно-вохристих і чорних. У верхній частині панно в кроні дерева, як на килимі, лежать Дафніс і Хлоя поруч із шагалівським звіром – майже незмінним супутником союзу чоловіка і жінки. В декорації четвертого (і останнього) акту любов показана не просто як частина повсякденного життя, а як «...космічна за масштабами подія, дещо, здатне, за висловом Данте, рухати "сонце і світила..."»<sup>34</sup>.

Відлуння ідеї андрогінності, нехай і не відразу помітні, можна виявити і в інших театральних роботах Шагала. Так, в оформленні балету «Алеко» з мальовничого панно на глядача дивляться Алеко і його кохана Земфіра: «рух руки Алеко, що обіймає і захищає кохану, має вигляд якоїсь «формули кохання»<sup>35</sup>. Декорації до балету «Жар-птиця» демонструють досягнуте за допомогою пера Жар-птиці шлюбне возз'єднання героя з дівчиною, в яку він закоханий. Наречена ніби народжується з променів світла, викликаючи асоці-

ації з іудейською містичною Шехіною – жіночою іпостассю Бога.

Під час роботи в театрі Грановського Шагал розміщує на стінах залу мальовничі панно. Для художника це не просто ілюстрації, а спроба у всій повноті висловити своє розуміння нового театру. Таким чином, глядач ще до початку вистави занурюється в театральний простір. Цікавим для нашого дослідження є панно «Любов на сцені»: «...серед затінених і світлих поверхонь, прямих і округлих ліній можна розрізнити дематеріалізовані фігури танцюючих чоловіка й жінки, які мають позанаціональні, сучасно-космополітичні риси...»<sup>36</sup>.

Наймасштабнішою роботою Майстра, в якій міфологема андрогінності також знайшла своє відображення, є розпис плафона Паризької опери (Гранд-опери)<sup>37</sup>. Це замовлення Шагал отримує в 1963 р., вже на схилі літ. Багато років тому архітектор Шарль Гарньє<sup>38</sup> створив величну, вражаючу своєю розкішшю, споруду. І в середині ХХ ст. було прийнято рішення не просто реставрувати будівлю, а й вдихнути в неї нове життя. Міністр культури Андре Мальро, побачивши в Опері «Дафніса і Хлою» з декораціями Шагала, вже не сумнівається, кого запросити для розпису стелі внутрішніх приміщень. І нехай спочатку таке рішення сприймається громадськістю неоднозначно, результат перевершує всі очікування, вражаючи своєю масштабністю, образністю та насиченістю барв і кольорів.

Художник присвячує цій роботі майже рік. В результаті витрачено близько 200 кілограмів фарби, а полотно займає 220 квадратних метрів. До стелі плафон прикріплений на висоті понад двадцять один метр. Свою роботу Шагал називає «кольоровим дзеркалом шовків і блиску коштовностей»<sup>39</sup>, а основна його ідея – висловити повагу оперним і балетним композиторам – Моцартові й Мусоргському, Чайковському й Адану, Стравінському та Равелю, Берліозу і Вагнеру, а також Дебюссі, Бізе, Бетховену, Верді, Глюку.

У своїй роботі Шагал звертається до своїх улюблених мотивів – до образів музикантів, танцюристів, тварин, ангелів і, звісно, закоханих. Є тут місце і для знаменитих символів Парижа – Ейфелевої вежі, Триумфальної арки і самої будівлі опери Гарньє. Перед очима захопленого глядача розгортаються знайомі сюжети з Античності, Середньовіччя і Нового часу. Художник ділить плафон на п'ять кольорових секторів: синій, жовтий, червоний, зелений і білий. Кожен з них присвячений творам певного композитора (композиторів). Особливий інтерес для нас представляють зеле-

ний і червоний сектори. Перший присвячений одним з найвідоміших в європейській культурі історіям кохання – Ромео та Джульєтти і Трістана та Ізольди. Майстер залишається вірним собі: закохані настільки щільно притиснуті один до одного в міцних обіймах, що, здається, злилися воедино. Їхні обличчя майже стикаються, і закохана пара являє собою щось цілісне і неподільне, щось сакральне і космічне. Тут ми також бачимо шагалівського звіра – частого співучасника союзу чоловіка і жінки. У червоному секторі – дві інші історії кохання. Це «Жар-птиця» і «Дафніс і Хлоя». Перша пара закоханих зображена за тим же принципом, що і на зеленому тлі, тоді як «Дафніс і Хлоя» відрізняються від них. Античні закохані зображені не обличчям до обличчя, а являють собою в буквальному сенсі єдине ціле, будучи ніби продовженням одне одного. Символічно і те, що Дафніс і Хлоя зображені саме на червоному тлі – того самого кольору, який у свідомості сучасного глядача незмінно асоціюється з коханням.

Отже, Марк Шагал є одним з тих митців, у творах яких міфологема андрогіна зберігає свій первинний сенс. Андрогін у театральній діяльності Майстра цінний саме своєю символічністю: він виражає певну ідею – мотив кохання – і не лише не зводиться до анатомічного гермафродитизму, а й протиставлений йому за семантичною наповненістю. Наприкінці слід зазначити, що історія репрезентацій ідеї андрогінності у театральному мистецтві містить у собі багато білих плям, і це досить широка сфера дослідження для мистецтвознавців.

<sup>1</sup> Див.: Апчинская Н. В. Театр Марка Шагала: конец 1910-х – 1960-е гг. / Н. В. Апчинская. – Витебск, ВГТУ (Научно-популярная серия Музея Марка Шагала), 2004. – Вып. 4. – 22 с. [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.chagal-vitebsk.com/?q=node/142>

<sup>2</sup> Див.: Хмельницкая Л. Марк Шагал и Витебск / Л. Хмельницкая. – Минск : Рифтур, 2013. – 96 с., илл.

<sup>3</sup> Див.: Шатских А. Театральный феномен Марка Шагала / А. Шатских. – Витебск : Музей Марка Шагала, 2001. – 28 с.

<sup>4</sup> Див.: Базан Л. Шагаловская шкатулка / Л. Базан. – Витебск, 1995. [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.chagal-vitebsk.com/?q=node/13>

<sup>5</sup> Див.: Райнер М. Музыка и театр в творчестве Марка Шагала в период с 1908 по 1910 годы / М. Райнер // Шагаловский сборник. Материалы X–X IV Шагаловских чтений в Витебске (2000–2004). Минск : Рифтур, 2008. Вып. 3. – С. 60–67.

<sup>6</sup> Див.: Ичин К. Об источниках божественного в творчестве Марка Шагала / К. Ичин. – Toronto Slavic Quarterly. – № 12. – 2005. [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://sites.utoronto.ca/tsq/12/ichin12.shtml>

<sup>7</sup> Мержеевская А. Мир вверх дном. Алогизм форм в творчестве Шагала / А. Мержеевская. – М., 2010. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.proza.ru/2010/09/09/652>

<sup>8</sup> Артханов Г. Страстная магия (окультное в творчестве Марка Шагала) / Г. Артханов // Шагаловский сборник. Материалы I–V Шагаловских дней в Витебске (1991–1995). – Витебск : издатель Н. А. Паньков, 1996. – С. 50.

<sup>9</sup> Апчинская Н. В. Театр Марка Шагала: конец 1910-х – 1960-е гг. ...

<sup>10</sup> Там само.

<sup>11</sup> Шагал М. Моя жизнь / М. Шагал ; пер. с франц. Н. С. Мавлевич. Комментарии Н. В. Апчинской. – Москва, изд-во «ЭЛЛИС ЛАК», 1994. – С. 172.

<sup>12</sup> Апчинская Н. В. Театр Марка Шагала: конец 1910-х – 1960-е гг. ...

<sup>13</sup> Там само.

<sup>14</sup> Там само.

<sup>15</sup> Там само.

<sup>16</sup> Мальцев В. Марк Шагал – художник театра. Витебск – Москва. 1918–1922 / В. Мальцев // Шагаловский сборник. Материалы VI–IX Шагаловских чтений в Витебске (1996–1999). – Витебск, 2004. – Вып. 2. – С. 44.

<sup>17</sup> Там само.

<sup>18</sup> Див.: Евреинов Н. Н. Оригинал о портретах / Н. Н. Евреинов ; сост., подгот. текстов и комм. Т. С. Джуровой, А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. – М. : Совпадение, 2005. – 399 с.

<sup>19</sup> Апчинская Н. В. Театр Марка Шагала: конец 1910-х – 1960-е гг. ...

<sup>20</sup> Там само.

<sup>21</sup> Символы, знаки, эмблемы : Энциклопедия / авт.-сост. В. Э. Багдасарян, И. Б. Орлов, В. Л. Телицын ; под. общ. ред. В. Л. Телицына. – 2-е изд. – М. : ЛЮКИД-ПРЕСС, 2005. – 494 с., цв. ил. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru/~книги/Символы%2C%20знаки%2C%20эмблемы/>

<sup>22</sup> Платон. Сочинения в четырех томах. / Общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи ; примеч. А. Ф. Лосева и А. А. Тахо-Годи ; пер. с древнегреч. – М. : Мысль, 1993. – Т. 2. – С. 99–103.

<sup>23</sup> Див.: Бердяев Н. А. Смысл творчества / Н. А. Бердяев. – М. : Правда, 1989. – 607с. [Электронный ресурс] / Режим доступа: [psylib.ukrweb.net/books/berdn01/index.htm](http://psylib.ukrweb.net/books/berdn01/index.htm)

<sup>24</sup> Див.: Соловьев В. С. Смысл любви / В. С. Соловьев. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/library/solovev/love.html>

<sup>25</sup> Шагал М. Моя жизнь / М. Шагал ; пер. с франц. Н. С. Мавлевич. Комментарии Н. В. Апчинской. – Москва, изд-во «ЭЛЛИС ЛАК», 1994. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.m-chagall.ru/library/Moja-zhizn2.html>

<sup>26</sup> Мержеевская А. Мир вверх дном. Алогизм форм в творчестве Шагала ...

<sup>27</sup> Ичин К. Об источниках божественного в творчестве Марка Шагала / К. Ичин. – Toronto Slavic Quarterly. – № 12. – 2005. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsq/12/ichin12.shtml>

<sup>28</sup> Апчинская Н. В. Театр Марка Шагала: конец 1910-х – 1960-е гг. ...

<sup>29</sup> Мержеевская А. Мир вверх дном. Алогизм форм в творчестве Шагала ...

<sup>30</sup> Див.: Марк Шагал – картины, биография, фотографии, стихи. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.marc-chagall.ru/>

<sup>31</sup> Див.: Степанец Ю. Эжен Териад и его «лучшее издание по искусству XX века» / Ю. Степанец. – Бюллетень Музея Марка Шагала. – № 1 (9). – 2003. – С. 8–12.

<sup>32</sup> Див.: Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Том 7 / Пер. с древнегреч. С. Кондратьева ; прим. М. Грабарь-Пассек. – М., 1969. [Электронный ресурс] / Режим доступа: [http://krotov.info/lib\\_sec/02\\_b/ib/lioteka\\_v\\_1\\_007.htm](http://krotov.info/lib_sec/02_b/ib/lioteka_v_1_007.htm)

<sup>33</sup> Апчинская Н. В. Театр Марка Шагала: конец 1910-х – 1960-е гг. ...

<sup>34</sup> Там само.

<sup>35</sup> Там само.

<sup>36</sup> Там само.

<sup>37</sup> Див.: Роспись плафона Парижской оперы. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.m-chagall.ru/raboty/plafon-parizhskoj-opery.html>

<sup>38</sup> Див.: Гарнье, Жан-Луи-Шарль // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 томах (82 т. и 4 доп.). – СПб., 1890–1907. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.vehi.net/brokgauz/>

<sup>39</sup> Див.: Роспись плафона Парижской оперы. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.m-chagall.ru/raboty/plafon-parizhskoj-opery.html>

**ДО ПОЧАТКУ ДІЯЛЬНОСТІ  
ВУФКУ**





## УМОВИ ВИНИКНЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО КІНЕМАТОГРАФА І ДІЯЛЬНІСТЬ ВУФКУ

*У статті розглянуто умови розвитку українського національного кінематографа у 20-х роках ХХ ст. Особлива увага звертається на діяльність ВУФКУ, як провідної організації, яка працювала у різних галузях з питань розбудови українського кіно.*

**Ключові слова:** ВУФКУ, кіно, український національний кінематограф, радянський кінематограф, «українізація», НЕП.

*В статье изучаются условия развития украинского национального кинематографа в 20-е годы ХХ в. Особенное внимание уделяется деятельности ВУФКУ, как основной организации, которая работала в разных направлениях по вопросу развития украинского кино.*

**Ключевые слова:** ВУФКУ, кино, украинский национальный кинематограф, советский кинематограф, «украинизация», НЭП.

*Conditions of Ukrainian national cinema are researching in the article. The special attention is activities VUFKU. Because VUFKU is a basic organization in Ukrainian cinema 20th years of the twentieth century. It develops Ukrainian cinema in this time.*

**Key words:** VUFKU, movies, Ukrainian national cinema, Soviet cinema, «Ukrainization», NEP.

Становлення українського національного кінематографа відбувається у 20-х роках ХХ ст. Цьому етапу передувало надзвичайно складне і насичене подіями десятиліття: Перша світова війна, революція, громадянська війна (під час якої на території України діяло одночасно шість армій), утвердження радянської влади. Природно, усі ці події мали значний вплив на культурні й мистецькі процеси. Не менш значимо відбулися на них і політичні та економічні експерименти перших років становлення нової радянської влади.

Все ж з 1917 року, за абсолютно неприйнятних умов, продовжилась (або точніше відновила) планомірна поступова розбудова галузі. Здійснювалася вона в основному політикою радянської влади, яка, ймовірно, пов'язувала з розвитком українського радянського кінематографа власні практичні інтереси.

Важливу роль у цій розбудові належало відіграти ВУФКУ (Всеукраїнському фотокіноуправлінню) – державній кінематографічній організації, яка за менш ніж десятирічне своє існування, плідно працювала за багатьма векторами.

Отже, незважаючи на усі складнощі, в Україні відбулося становлення кінематографа як мистецтва. Та не українського радянського, на що владою було витрачено максимум зусиль, а українського національного. Враховуючи це, важливо розглянути передумови й усі можливі чинники, які супроводжували цей значний етап розвитку українського кіно, на якому були закладені основи ідентичності, самобутньої образності й особливості його мистецького кінематографічного стилю.

Л. Госейко зазначає, що станом на 1917 рік на території України «жодна влада, крім більшовицької, кіновиробництвом не цікавиться, оскільки країни Антанти починають блокаду, а отже, припиняється постачання французької апаратури й американської плівки»<sup>1</sup>. Однак у серпні 1918 року змінюється політична ситуація, і гетьман П. Скоропадський, підтримуваний Німеччиною, видає наказ про українізацію кіно. Тоді ж з використанням німецької техніки було знято кілька короткометражних стрічок: «Резиденція Гетьмана», «Проголошення незалежності України», «Київ

звільнений», «Міністр військ М. Грушевський», «Український комендант Ровінський».

Щодо приватного кінематографа, то з кінця 1917 року російські кінодіячі переїзять до Києва, Одеси, Ялти і Харкова. В 1918–1919 роках кіновиробництво нової потужності і якості, із кращими російськими вливаннями, налагоджується на території України. «Після жовтневого перевороту тогочасне російське кіно – чи не у повному своєму кадровому і технічному складі – евакуюється на Україну, де намагається віднайти сприятливіші умови для своєї подальшої діяльності»<sup>2</sup>. Загалом же, якщо говорити про наслідки цього російського переважання, то вони однозначні. «...Чи не тотальне перебування російського кіно на Україні часів громадянської війни сприяло тут певним аспектам творення національного кіно – у його своєрідній, вже підрадянській редакції»<sup>3</sup>.

При наступній зміні політичної ситуації в Україні більшовицька влада продовжила системне налагодження і розвиток кінематографічної галузі. І, здається, зовсім не випадково «на Україні ініціативу у справі будівництва радянської кінематографії взяли на себе воєнно-політичні організації»<sup>4</sup>. Таким чином, у березні 1919 року при кіносекції агітпросвіту Київського військово-окружного управління було згуртовано велику групу письменників, кінорежисерів, акторів, художників, політпросвітдіячів. Дії більшовицької влади у напрямі реорганізації кіногалузі в Україні мали цілеспрямований і стрімкий характер. Керівництво кіноцентром перейшло до агітпросвітуправління Наркомвоєну УРСР. Наркомпросом УРСР було організовано Всеукраїнський фотокінокомітет і здійснено націоналізацію приватних прокатних контор. «Всеукраїнський фотокінокомітет взяв на себе і цензурні функції – визначення політичної, художньої і моральної цінності картин. Разом з воєнно-політичними організаціями він приступив до формування мережі кіноустановок для обслуговування робітників, селян і червоноармійців»<sup>5</sup>.

Налагодження кіновиробництва більшовицькою владою в Україні передусім було спрямовано на розвиток двох стратегічних для неї жанрів: агітфільму та хронікального фільму. Для виробництва агітаційних стрічок в Україні створено спеціальне кіновидавництво «Червона зірка», кіностудія якої «Художній екран» забезпечувалася електроенергією за допомогою потужної воєнної електростанції. Для виробництва кінохроніки Всеукраїнським фотокінокомітетом було створено відділ кінохроніки. Очолив його російський

журналіст М. Кольцов, який мав досвід роботи у цьому напрямі. У 1918 році він очолював секцію кінохроніки у Московському кінокомітеті і був першим редактором «Кінотижня», хронікального кіножурналу. По від'їзді в Україну М. Кольцова, редактором «Кінотижня» став Д. Вертов. «Крім кіновидавництва “Червона зірка” і Всеукраїнського кіно комітету, до виробництва фільмів узялися також Народний комісаріат пропаганди УРСР і Бюро друку УРСР»<sup>6</sup>.

«26 лютого 1919 року у газеті “Комунар” з'явилося повідомлення: “У найближчі дні в усіх кінотеатрах Києва будуть оголошуватися з екрана найважливіші інформаційні повідомлення українського Бюро друку – телеграми і інформація”»<sup>7</sup>. А з 4 квітня 1919 року було розпочато випуск першого радянського кіножурналу в Україні – «Живого журналу». «Живий журнал» вміщував у собі окремі хронікальні сюжети, короткі документальні нариси про політичні та культурні події в радянській Україні.

Фактично усі кроки з боку радянської влади у сфері кіно в Україні до 1920 року були плано-мірними з підготовки «українського радянського кінематографа». А власне «початком української радянської кінематографії можна вважати 23 червня 1920 року – дату оприлюднення Декрету про націоналізацію всіх фільмів і кінопромисловості, виданого Народним комісаріатом освіти, а не 27 серпня 1919 року, коли був підписаний ленінський декрет про націоналізацію кіно, який стосується Росії, а не України, бо ж Радянського Союзу на ту пору ще не існувало»<sup>8</sup>.

Важливими для загальнокультурної ситуації були політичні та економічні перетворення початку 20-х років ХХ ст. Офіційно з 1921 року відбулось запровадження нової економічної політики (НЕП), за якої здійснилася економічна переорієнтація (яку уряд, однак, проголосив тимчасовим заходом). Ця політика дала змогу у найкоротший термін досягнути загального економічного піднесення та масового добробуту.

Радянською владою були здійснені також і значні поступки щодо національної політики. Так, з 1 серпня 1923 р. (на підставі резолюції XII з'їзду РКП(б) з національного питання) було видано декрет уряду України, з якого фактично починає впроваджуватися політика «коренізації» національних компартій (в Україні вона отримала назву «українізації»). «Українізація» означала запровадження української мови (у тому числі як офіційної мови державних установ), підтримку українських національних проявів у загально-

культурній і мистецькій сферах. У цей час відбувається реорганізація освітніх та наукових закладів із врахуванням національних інтересів.

Саме за таких сприятливих умов 13 березня 1922 року виникло ВУФКУ. До його керівництва увійшли п'ять осіб, обраних адміністративною радою і затверджених урядом. Під його контроль підпала вся кіноіндустрія та кінофікація України і Криму. «Якщо за єдиний економічний критерій взяти принцип самофінансування, то через три роки ВУФКУ стає другою за потужністю державною кінофірмою в СРСР після “Совкіно”»<sup>9</sup>.

ВУФКУ розгортає діяльність по багатьох векторах.

Міжнародна співпраця у напрямку постачання плівкою і хімікатами українських студій дала можливість налагодити регулярне кіновиробництво в Україні уже з 15 червня 1923 року.

Вирішення економічних питань оподаткування кіногалузі призвело до збільшення кількості кінозалів в Україні протягом 1924–1925 років зі 110 до 714. Здійсненню таких кроків сприяла зокрема «...націоналізація кіно та монополія прокату». Найкращі кіно, коли прийшов НЕП, цілком правдиво залишилися в руках держави повністю, а інші помешкання кіно здано було в оренду. Але прокат держава тримала міцно в своїх руках. Наслідки – маємо чималі кошти, не маємо дефіцитів, маємо нові, свого виробництва, без субсидії утворені, кіно-фільми.

Цей шлях треба добре відстудіювати іншим кіноорганізаціям, особливо кіно-організаціям РСФРР»<sup>10</sup>.

За досить невеликий період ВУФКУ опанувало також і систему планування і виробництва фільмів. У 1925 році кошторис повнометражного фільму становив у середньому 103 тисячі карбованців, а уже у 1926 році – лише 69 тисяч.

Кінофікація села підвищила кількість кіноустановок по селах з 215 у 1925 році до майже 715 у 1927. Взагалі питанню сільської кінофікації приділялась величезна увага. Це особлива тема і напрямок роботи ВУФКУ. У цьому сенсі була розроблена власна, українська схема практичної реалізації цього процесу. Точились жваві суперечки з приводу переваг пересувного і стаціонарного кіно в умовах села. Українська практика доводила доцільність кіно стаціонарного (хоча у Росії запроваджувалась політика пересувного кіно у селах). «Стаціонарне кіно на селі має всі переваги, бо:

а) без систематичного впливу на селі, кіно не дасть певних наслідків, бо вплив однієї картини,

одного сеансу занадто непомітний і нетривкий, бо селянин не може навіть гаразд з'ясувати собі змісту картини. Епізодичне кіно – це лише засіб для розваги, а не систематичний засіб культурного, політичного впливу на маси;

б) стаціонарне кіно – найкращий приятель і помічник політосвітробітника на селі, який завжди й постійно користується допомогою кіно;

в) пересувне кіно не збуджує у селян бажання встановити у себе постійне кіно, не збуджує громадської думки, не скеровує її у бік бажання приєднати село до міської культури»<sup>11</sup>.

Дослідники питання кінофікації села звертають увагу на необхідність підготовки відповідного рівня фільмової продукції, яка б задовольнила потреби сільського глядача. «Село примітиву не прийме, він не подобається йому, як то гадають деякі товариші, а особливо село, що має стаціонарне кіно, що добре таки знається у всіляких кінематографічних трюках»<sup>12</sup>.

Для цього проводиться системне вивчення селянської аудиторії, і навіть пропонується «... кваліфікувати кадри кіно-робітників, які б були знайомі з побутом села та добре знали б психіку селянина»<sup>13</sup>.

Таке серйозне зацікавлення селянською аудиторією було зовсім не випадковим. Крім бачення просвітницької місії кіно як потужного ідеологічного чинника, переслідувались також і інші, ще більш практичні цілі. ВУФКУ здійснювало поступову розбудову кіногалузі у цьому разі методом підготовки глядача. Більшість населення тогочасної України проживало якраз у селах. Це була потенційна масштабна кіноаудиторія, яку потрібно було відповідним чином підготувати, виховати і залучити до кіно.

Важливе місце у такому процесі віддавалося самим представникам селянства. Саме з цією метою, крім усіх інших заходів, організовувалися гуртки «друзів кіно». «В 1925 році у республіці створюється “Товариство Друзів Радянського Фота і Кіна” (ТДРФК) – добровільна громадська організація, що поєднувала широкі кола любителів кінематографа, яка зіграла значну роль у пропаганді нового мистецтва і в естетичному просвітництві глядацької аудиторії»<sup>14</sup>. Перед організацією ставилися здебільшого практичні завдання: «“Друзі кіно” будуть писати про те, як селянство сприймає ту або іншу картину, зазначати ті зміни, які треба до картини додати, можуть навіть самі писати свої сценарії, а, з другого боку, вони будуть тим осередком на селі, що допомагатиме й

всякими засобами сприятиме роботі своєї кіно-установки»<sup>15</sup>.

Хоча робота кіногуртків деякими дослідниками бачилась іще ширшою і значнішою, такою, що включала в себе навіть елементи творчості: кінопропаганда, добір виробничих кадрів із відповідного середовища (зокрема, акторів для виконання характерних масових сцен, наприклад, таких як робітничі та селянські сцени; або сценаристів із відповідним знанням середовища), кінодискусії, критика і розгляд картин, дописи до стінної газети, а надалі – в кіножурнали, написання рецензій<sup>16</sup>.

Однак чи не найважливішим загальнокультурним наслідком проведення політики кінофікації села була електрифікація українських сел. «І все ж електрифікованих сіл не вистачало. Доводилося агітувати за будівлю установки силами самих селян, що й мало, звичайно, поспіх. Одержавши лише гарантію, що кіно буде встановлено, село збирало гроші, давало ці гроші кооперації, влаштовувало навіть подекуди суботники, таким чином, здобувало коштів на купівлю динамо. Ось так, перемагаючи всі труднощі, було встановлено перші 120 кіно. Тепер, коли встановлюється нових 600 кіно, то знову постає важка “електрична справа”»<sup>17</sup>.

Також ВУФКУ налагоджує міжнародні зв'язки та експорт українських стрічок до США, Німеччини, Франції та Японії. «...За дату виходу українського радянського кіно на міжнародний форум треба вважати другу половину 1927 р. До цього про українське кіно за кордоном знали мало. Лише після закінчення блокади між Совкіно та ВУФКУ (1927) були надіслані за кордон фільми, з'являється регулярна інформація про українське кіно в закордонній пресі»<sup>18</sup>.

Здійснюється будівництво власних заводів і фабрик для забезпечення усіх етапів кіновиробничого процесу. в 1928 році було створено оптико-механічний завод КІНАП в Одесі, де першими інженерами стають учні Й. Тимченка. 1929 року побудовано завод «Свема» (російською «светочувствительные материалы») у місті Шостка для виробництва кіноплівки.

У 1928 році ВУФКУ засновує у Києві нову кінофабрику, яка визнається на той час найбільшою кіностудією в Радянському Союзі і забезпечує близько половини радянського кіновиробництва. «Будівництво проводилося за рахунок прибутків ВУФКУ, які надходили від прокату фільмів»<sup>19</sup>. Великий павільйон кіностудії запрацював з осені 1928 року. Однак «зйомки перших фільмів кінофа-

брика почала ще у 1927 р. в приміщеннях ревізиторського складу, підстанції, в Пушкінському парку»<sup>20</sup>. Ця студія отримала сучасне технічне устаткування, відповідне до вимог тогочасних закордонних кіновиробничих стандартів. «Обладнання кінофабрики йшло за рахунок кращої, досконалої на той час техніки, і в основному було закінчене в 1929–1930 рр.»<sup>21</sup>.

Діяльність фотокіноуправління не обмежується вирішенням економічних і організаційних питань галузі. ВУФКУ намагається контролювати і художню складову українського кінопроцесу.

Політика «українізації» проголошується як одна з найважливіших у сфері мистецької розбудови галузі. У журналі української кінематографії ВУФКУ «Кіно» на перших сторінках у статті під назвою «Кіно-політика на Україні» зазначається: «...українізація... складається з

а) українізації написів, коротких, зрозумілих, без “заковиків”,

б) українізації змісту (багатюща революційна історія України, побут її робітників та селян),

в) українізація режисури, сценаристів (вивчення українського оточення, побуту і т. і.)»<sup>22</sup>. Там само йдеться і про втілення нової сценарної політики. «Настав час перейти від історично-революційного та агітаційного до фільму *психологічного*, фільму про людей нового часу, нового побуту...»<sup>23</sup>.

Уже 2 січня 1924 року ВУФКУ з метою покращення якості репертуару залучає до роботи на кіновиробництві українських письменників із впливових літературних угруповань «Гарт» і «Плуг» – Ю. Яновського, В. Радиша, М. Йогансена, Г. Косинку, О. Досвітнього, В. Ярошенка, І. Бабеля, О. Корнійчука та інших. 1926 року в кіно відзначається вплив кваліфікованих літераторів. Їх прихід було ініційовано з метою подолання наявного дефіциту сценаріїв і забезпечення спеціального сценарного фонду ідеологічно бездоганим і схваленим владою матеріалом. М. Семенко спрямує діяльність письменників-новаторів Ю. Яновського, Г. Шкурупія, О. Копиленка, Г. Епіка, М. Бажана, С. Голованівського і Д. Бузька. «Саме цим діячам після надання їм повної літературно-драматургічної свободи, слід завдячувати успіхом найпомітніших картин українського німого кіна»<sup>24</sup>.

Паралельно до кінематографа залучались також і митці інших галузей українського мистецтва, найвідоміші з яких: художники О. Довженко і В. Кричевський, скульптор І. Кавалерідзе, журналіст і драматург Г. Стабовий, театральний



режисер Л. Курбас, фотограф Д. Демущий, театральні актори А. Бучма, Н. Ужвій, І. Замичковський, П. Масоха, С. Свашенко, С. Шкурат, Д. Капка та інші.

Відбувається також реорганізація кінематографічних навчальних закладів. 1 жовтня 1923 року створено Державний технікум кінематографії на засадах вищого навчального закладу, підпорядкований ВУФКУ, після ліквідації кінофакультетів Харківського музично-драматичного інституту (1922) та Київського театального технікуму (1923). Однак інші навчальні заклади подібного спрямування продовжують занепадати. Втім, технікум все ж не може одразу забезпечити кіногалузь усіма необхідними спеціалістами. І для підняття й покращення її роботи, за необхідності, продовжено традицію залучати в українське кіно російських кінематографістів і митців різних спеціальностей.

На виробництві, таким чином, і надалі продовжують працювати відомі російські режисери і сценаристи. Залучаються і нові кадри: в Україні знімають свої фільми Д. Вертов, І. Перестіані. В. Маяковський співпрацює з українськими студіями як сценарист. «Прийнявши до себе численних російських кінематографістів, Україна робиться пристанищем для новаторів і авангардистів усіх мастей»<sup>25</sup>.

Залучаються до кіно і свіжі мистецькі сили, російські й українські. «Із різким збільшенням виробництва ВУФКУ стає єдиним виробником у Радянському Союзі, що приймає, ризикуючи, невідомих кіномистців із їхніми особистими проектами. Однак дебютанти Н. Охлопков, Г. Рошаль та інші російські кінематографісти вважають діяльність на українських кіностудіях тимчасовим епізодом своєї кар'єри»<sup>26</sup>. Крім того, майже весь перший випуск технікуму кінематографії працює на кіностудію, про що свідчать запуснені у прокат короткометражні і навчально-експериментальні стрічки.

Своєю діяльністю ВУФКУ розвиває різні кінематографічні жанри: ігрове кіно, документальне (у творчості Д. Вертова навіть експериментальне документальне), хронікальне, працює й у напрямку анімаційного кінематографа.

У 1926 році організується анімаційний комбінат на чолі з В. Левандовським, В. Дев'яткіним і художниками-фазувальниками С. Гуєцьким, Є. Горбачем, І. Лазарчуком. Роботу комбінату спрямовано на випуск кінореклам і пропагандистських живих діорам, що їх включали в кіножурнали. Серед інших стрічок цією творчою групою

було здійснено постановки: короткометражного фільму «Українізація» (1927) В. Дев'яткіна, «Казка про солом'яного бичка» (1927) В. Левандовського, «Казка про Білочку-хазяєчку та Мишу-лиходієчку» (1928) В. Левандовського.

Особлива увага приділяється просвітницько-виховним картинам (так званим культурфільмам). Це науково-популярні, сільськогосподарські, навчально-інструктивні, антирелігійні та санітарно-освітні фільми. З 1922 року, за лінською директивою, культурфільми мали становити обов'язкову частину будь-якого кінопоказу. з цими стрічками ВУФКУ брало участь і у міжнародних конференціях, присвячених науково-популярному кінематографу, – в Швейцарії, Нідерландах, Чехословаччині. Українські фільми показували на виставках і різноманітних кінематографічних заходах у різних країнах світу.

ВУФКУ розвиває також і міжнародні просвітницькі контакти, підтримуючи зв'язки з іноземними кіноклубами і кінодіячами з різних країн світу. З-за кордону надходять кінорепортажі, які включаються в Україну до кінохронік «Маховик» (1924–1925), «Хроніка ВУФКУ» (1925), «Кінотиждень» (1924–1929). За кордоном ведеться просвітницька робота щодо ознайомлення зі станом кінематографічної галузі в Україні. «Журнали Парижа, Брюсселя, Рима, Праги, Бухареста, Софії публікували постійні двотижневі огляди поточної діяльності ВУФКУ. Передруки з них вміщували “Фільм-Кур'єр” у Берліні, “Біо-Журналь” у Празі, “Фотограмас” в Барселоні, “Фільм-Дейлі” в Нью-Йорку. А міжнародний альманах “Все Кіно” за 1927 р. мав адреси всіх філій ВУФКУ, інформацію та статистику української кінематографії. Український журнал “Кіно” діставали в обмін на свої видання всі зарубіжні кінооргани»<sup>27</sup>.

Так, «Кіно-Вісті» ВУФКУ у 1928 році звітують перед своїми українськими читачами: «В одному числі газети “Робітничі вісті” (Канада) вміщено велику статтю Волинця про розвиток радянської кінематографії і подано фото-проекту будівництва Київської кіно-фабрики.

Журнал “Робітниця” (Канада) подає статтю Ірчана, що трактує ролі Української кінематографії в пролетарському культурному будівництві»<sup>28</sup>.

Наведені цитати свідчать також і про те, що в Україні потужно розвивається кінопреса. Крім суто інформаційних повідомлень, з'являються статті з теорії, історії, естетики, фільмології і техніки кіно на сторінках найкращих періодичних спеціалізованих видань: «Зритель» (Одеса, 1922), «Фото-кіно» (Харків, 1922–1923), «Силуе-

ти» (Одеса, 1922–1925), «Екран» (Харків, 1923), «Кіно» (Харків, 1925–1927, Київ, 1927–1933), «Юголеф» (Одеса, 1924–1925). ВУФКУ виступає засновником і власних журналів. Журнал «Кіно» виходить з 1925 року під редакцією М. Бажана. На його сторінках порушуються економічні, естетичні, ідеологічні і творчі питання. Органом ВУФКУ також був і «Кінотиждень», що видавався 1927 року.

Надалі розвивається також і теоретична база українського кіно. Як відзначає Л. Госейко, «значна кількість досліджень і монографій виходить у світ на зламі тридцятих років»<sup>29</sup>. Серед них: «Нариси з теорії мистецтва кіна» Л. Скрипника, «Кіно – зброя мас» Д. Батурова, «Що таке кіно?» Ю. Кривіна, «Живе кіно» і «Три оператори» М. Ушакова, «Мистецтво екрана» О. Вознесенського, «Трюки в кіні» М. Вороного, «Найважливіше з мистецтв» М. Буша, «Звукове кіно» Й. Сивого, «Закордонне кіно» О. Фомічової, «Кіно на селі» К. Солодаря, «Народження українського радянського кіна» Я. Савченка, «Голівуд на Чорному морі» Ю. Яновського, «Актори і продюсери» П. Нечеси, «Записки кінорежисера» С. Ореловича, «Олександр Довженко» М. Бажана. Серед перелічених досліджень багато як загальнотеоретичних праць з кіно, так і вузькоспецифічних, прикладних.

ВУФКУ проводить серйозну роботу також і з дослідження глядацької аудиторії. «Щоб притягти широку радянську суспільність до своєї роботи і наблизити своє виробництво до вимог глядача, ВУФКУ вживає зараз цілу низку заходів в цій галузі. ВУФКУ уже провело близько 18 переглядів. Всі зроблені зауваження щодо картин ВУФКУ застосовує в своїй роботі.

Крім того, ВУФКУ незабаром в усіх театрах вивісить “скриньки побажань глядача”. Кожний відвідувач у касі кіно одержуватиме надалі разом з квитком анкету, де він має відповісти на всі питання і висловити свої побажання щодо покращення кіно-справи. Усі ці анкети ВУФКУ вивчатиме й урахуватиме»<sup>30</sup>.

Усі перелічені умови, звичайно, сприяли максимальному зростанню виробництва кінематографічної продукції в Україні. «Якщо 1922-го було вироблено лише три фільми, то 1928-го – аж 36. Якихось 30 ігрових повнометражних картин і 38 культурно-освітніх стрічок, пущених до прокату впродовж 1928–1929 років, побачать 16 мільйонів 890 тисяч глядачів»<sup>31</sup>. Аналізуючи стан стрічок різного виробництва на українських екранах, новий директор фабрики і голова Центрально-

го правління ВУФКУ І. Воробйов (що прийшов у 1928 році при зміні ідеологічної політики роботи ВУФКУ) і замінив діяльного О. Шуба, так описує чинну ситуацію, підготовану і реалізовану фактично його попередниками. Якщо на 1924–1925 роки кількість закордонних стрічок на українських екранах становила 140, радянських – 66, а українських – 13, то станом на 1928–1929 роки: закордонних – 30, радянських – 100, українського виробництва (разом з культурфільмами) – 68<sup>32</sup>.

Статистичні показники зростання українського кінематографа насправді вражають. «На той час українське кіно є одним із найпродуктивніших у Радянському Союзі: лише за десять років радянської влади в Україні знято 245 різножанрових фільмів»<sup>33</sup>.

Слід говорити, однак, не лише про кількісне зростання українського кіно, а й про підвищення його якісних показників. Про це свідчать продажі за кордон українських стрічок і відгуки на них у іноземній пресі. Про це, між іншим, сповіщають журнали та бюлетені ВУФКУ. Висвітленню оцінки українських стрічок за кордоном приділяється достатньо багато уваги у спеціалізованих періодичних виданнях. Ось лише деякі з цих публікацій. У розділі «Закордонна преса про ВУФКУ» «Кіно-Вістей» № 1 за 1928 рік розміщено таку інформацію: «Німецька газета “Ліхт-Більд-Бюне” відзначає великий успіх фільмів ВУФКУ на перегляді в Берліні. З цього приводу “Берлінер Тагесблат” в своєму кінододатку повідомляє про несподіване для Європи відкриття “нової фільмової країни – України”»<sup>34</sup>.

У розділі «ВУФКУ за кордоном» № 7 тих самих «Кіно-Вістей» за 1928 рік: «Протягом останніх двох тижнів ВУФКУ продало за кордон 8 картин свого виробу до 10 різних країн. з цих картин “Два дні” й “Звенигору” продано до Голландії, Бельгії, Латвії, Аргентини, Мексики, Канади, Англії, Туреччини, Греччини та Сполучених Штатів»<sup>35</sup>.

Розділ «Закордонні відгуки про українські фільми» № 8 «Кіно-Вістей» повідомляє: «18 квітня ц. р. радянське повпредство у Празі влаштувало громадський перегляд двох картин виробу ВУФКУ: “Тараса Трясила” та “Звенигори”.

Цей перегляд надзвичайно вразив Чехо-Словацьку громадську думку, що до цього часу не знала української кінематографії.

Низка газет із захопленням відгукується на цей перегляд.

“Людові Новини” – газета промислового району Брно, пише про “Тараса Трясила”: “Фотогра-

фія й техніка акторів бездоганні. Недаром українського актора Замичковського французький критик Леон Мусінак вважає ліпшим за Е. Яннінгса”.

Офіцеоз “Прагер Прессе” пише: “З того, що ми бачили, можна коротко сказати, що радянська українська кінематографія, незважаючи на молодий вік, має свої характерні риси. Вона блискуче використовує кольористі суто-народні елементи і вміє вплинути з ними на глядача”. “І взагалі можна сказати, – закінчує газета, – що сучасна західна кінематографія не може загрожувати українській, як серйозний конкурент”.

Кіно-журнал “Інтернаціонале Фільмшау” зазначає: “Картини української продукції стоять технічно й духовно на найвищому ступені сучасного розвитку кіно, навіть більше того: завдяки влучному вибору сюжетів, внутрішньому зв’язкові зі своїм народом і його історією та дуже цінному типажу, – творці українських фільмів призвані дати кінематографії новий рішучий художній імпульс. Тут дух керує тілом”<sup>36</sup>.

Загалом, «українським кіновиробництвом цікавляться австрійські історики і Празький кіно-музей. Повсюди з’являються публікації про ВУФКУ... У Франції Анрі Барбюс, Леон Мусінак, Рене Маршан і Євген Деслав періодично присвячують українським фільмам статті і розвідки... Представляючи ВУФКУ, Деслав створює в Парижі товариство “Друзі українського кіна” й рекламує фільми, незважаючи на відсутність справжніх ринків збуту, що пояснюється політичною та економічною ізоляцією радянських країн»<sup>37</sup>.

Таким чином, станом на 1928 рік (час публікації цитованих матеріалів) слід говорити про становлення українського кінематографа, своєрідного за своїм художнім стилем і конкурентоспроможного на світовому кіноринку.

Сім років (з 1922 по 1929) існування і багатопланової діяльності ВУФКУ підготували ґрунт для становлення українського національного кінематографа. Л. Госейко з цього приводу зазначає: «У контексті непівської ейфорії та появи нових суспільно-політичних і мистецьких настроїв, між 1921 і 1928 роками в Україні розквітає справжнє національне кіномистецтво з його чільними представниками Петром Чардиніним, Володимиром Гардініним і Лесем Курбасом»<sup>38</sup>. В. Скуратівській характеризує особливості фільмів цього періоду так: «Українське ігрове кіно середини 20-х років – то вкрай своєрідне, естетично еkleктичне поєднання інерції попередніх жанрів (мелодрама та щойно позичена із тогочасного Заходу пригодницько-авантурна фабула) і нової, виключно рево-

люційної тематики, до того ж підкреслено пропагандистської спрямованості (фільми В. Гардіна, П. Чардиніна, А. Лундіна та ін.)»<sup>39</sup>.

Національного колориту український кінематограф все ж набуває дещо пізніше. Прихід Л. Курбаса з його постановками «Вендети» (1924), «Макдональда» (1924) та «Арсенальців» (1925) стає лише першою ластівкою на цьому шляху. Активна робота із залучення українських письменників як сценаристів з 1926 року, а також подальше гуртування навколо кінематографа й інших українських митців, сприяють «українізації» галузі. Лише здійснення українськими режисерами таких постановок, як «Два дні» (1927) Г. Стабового, «Звенигора» (1928) О. Довженка, «Злива» (1929) І. Кавалерідзе повною мірою можуть вважатися свідченням про факт становлення і розквіту українського національного кінематографа.

Фактично з 1922-го по 1927 рік діяльність ВУФКУ була порівняно незалежною від радянського керівництва і спрямованою на розвиток та піднесення українського національного кінематографа. Ідеологічна складова, звісно, за необхідності враховувалась, але основний орієнтир у цій роботі зумовлювався політикою «українізації». За неспівним економічним курсом ВУФКУ налагодило успішне власне економічне функціонування.

Однак у 1928 році політика ВУФКУ змінюється. Влада зрештою повертається до своєї ідеологічно спрямованої тактики і застосовує жорсткі методи з метою обмежень свободи розвитку української кінематографії і підпорядкування всіх процесів у цьому напрямі централізованому державному контролю. «Ідеологічна точність, культурна революція, контроль над спільним виробництвом із закордоном, комсомолізація і пролетаризація – такими є головні пункти циркулярів, розісланих усім секторам кінематографії. Іншими словами – це початок занепаду золотої доби національного відродження... Піонерів, які підняли ВУФКУ, – Чардиніна, Гардіна, Лундіна, Сазонова, – називають реакціонерами, знудьгованими за дореволюційним кіном»<sup>40</sup>. У листопаді 1929 року ВУФКУ змінює назву і стає «Українфільмом», який підпорядковується «Союзкіну» (виникло на засадах минулого «Совкіно»).

Взагалі щодо результату проведення радянської політики у сфері українського кіно Л. Брюховецька зазначає, що «дискримінаційні заходи союзних установ щодо українського кіно почалися з 1919 р. і звели нанівець усю економічну та творчу незалежність українського кіно»<sup>41</sup>. 1929 рік став, за її словами, «роком великого пе-



релому», коли «в кіно на Україні згорталися досягнуті за сім років діяльності ВУФКУ успіхи – як творчі, так і економічні»<sup>42</sup>. «Силовими прийомами те відродження було брутально зупинене й знецінене»<sup>43</sup>. Так закінчилась доба ВУФКУ в українському кінематографі.

Кіно Української радянської республіки проіснувало «...формально до 1933 року (рік прийняття постанови Раднаркомом СРСР “Про організацію головного управління кінофотопромисловості при Раднаркомі СРСР”), а фактично до 1929 р. незалежним, підпорядкованим Наркомпросу України»<sup>44</sup>.

Таким чином, з огляду на усі особливості діяльності ВУФКУ, в Україні відбувається становлення все ж не радянського, а саме українського національного кінематографа. Специфіка активності ВУФКУ протягом семи років існування цієї організації з 1922-го по 1929 роки сприяла саме такому результату.

Однак перші кроки українського національного кінематографа припали фактично на час зміни політичної та ідеологічної ситуації, коли керівництво повністю централізується і переходить до рук радянської влади, яка мала власні погляди й інтереси у цій сфері. І, оскільки кіногалузь визначалась як галузь потужного ідеологічного впливу, національні ідеї тут зовсім не відповідали генеральній лінії політики радянського уряду.

<sup>1</sup> Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 ; пер. з франц. / Л. Госейко. – К. : KINO-KO-ЛО, 2005. – С. 16.

<sup>2</sup> Скуратівський В. Українське тоталітарне кіно // Нариси з історії кіномистецтва України / Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. ; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України / В. Скуратівський. – К. : Інтертехнологія, 2006. – С. 77–116. – С. 85.

<sup>3</sup> Там само. – С. 86.

<sup>4</sup> Історія советського кино 1917–1967. В четырех томах / Ред. И. Владимирцева, А. Сандлер. – М. : Искусство, 1969. – Т. 1. 1917–1931. – С. 164.

<sup>5</sup> Там само. – С. 164–165.

<sup>6</sup> Там само. – С. 165.

<sup>7</sup> Там само. С. 166.

<sup>8</sup> Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 ; пер. з франц. / Л. Госейко. – К. : KINO-KO-ЛО, 2005. – С. 19.

<sup>9</sup> Там само. – С. 21.

<sup>10</sup> Озерський Ю. Кіно-політика на Україні / Ю. Озерський // Кіно. Бюлетень ВУФКУ, листопад 1925. – № 1. – С. 1–2. – С. 2.

<sup>11</sup> Хоменко В. Кіно на селі / В. Хоменко // Кіно. Бюлетень ВУФКУ, листопад 1925. – № 1. – С. 11–14. – С. 12.

<sup>12</sup> Там само. – С. 12.

<sup>13</sup> Бузько Д. Фільм селу! / Д. Бузько // Кіно. Бюлетень ВУФКУ, червень 1926. – № 8. – С. 11–14.

<sup>14</sup> Корнієнко І. С. Про кіномистецтво: у 2-х т. / Редкол. : Т. В. Левчук та ін. ; упоряд. К. С. Корнієнко / І. С. Корнієнко. – К. : Мистецтво, 1985. – Т. I. – С. 81.

<sup>15</sup> Хоменко В. Кіно на селі / В. Хоменко // Кіно. Бюлетень ВУФКУ, листопад 1925. – № 1. – С. 13.

<sup>16</sup> Бузько Д. Масова кіно-культпраця / Д. Бузько // Кіно. Бюлетень ВУФКУ, листопад 1925. – № 1. – С. 15–18.

<sup>17</sup> Хоменко В. Кіно на селі / В. Хоменко // Кіно. Бюлетень ВУФКУ, листопад 1925. – № 1. – С. 11–14. – С. 14.

<sup>18</sup> Брюховецька Л. Світовий резонанс українського кіно (на матеріалі журналу «Кіно». К., 1925–1930) / Л. Брюховецька // Українське мистецтвознавство. – К. : Наукова думка, 1993. – Вип. 1. – С. 97–103. – С. 99.

<sup>19</sup> Фількевич М. О. Сторінки нашої історії. / М. О. Фількевич. – К. : Національна кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка, 2003. – С. 25.

<sup>20</sup> Фількевич М. О. Довженківці. Сторінки нашої історії. / М. О. Фількевич. – Київ, 2006. – С. 16.

<sup>21</sup> Там само. – С. 17.

<sup>22</sup> Озерський Ю. Кіно-політика на Україні / Ю. Озерський // Кіно. Бюлетень ВУФКУ, листопад 1925. – № 1. – С. 1–2. – С. 2.

<sup>23</sup> Там само. – С. 2.

<sup>24</sup> Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 ; пер. з франц. / Л. Госейко. – К. : KINO-KO-ЛО, 2005. – С. 34.

<sup>25</sup> Там само. – С. 43.

<sup>26</sup> Там само. – С. 41.

<sup>27</sup> Брюховецька Л. Світовий резонанс українського кіно (на матеріалі журналу «Кіно». К., 1925–1930) / Л. Брюховецька // Українське мистецтвознавство. – К. : Наукова думка, 1993. – Вип. 1. – С. 97–103. – С. 99.

<sup>28</sup> Закордонна преса про ВУФКУ // Кіно-Вісти. ВУФКУ – Артемівське, 1928. – № 1. – С. 4.

<sup>29</sup> Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 ; пер. з франц. / Л. Госейко. – К. : KINO-KO-ЛО, 2005. – С. 57.

<sup>30</sup> Перевірка своєї роботи // Кіно-Вісти. Бюлетень ВУФКУ – Київський відділ ВУФКУ, 1928. – № 1. – С. 5.

<sup>31</sup> Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 ; пер. з франц. / Л. Госейко. – К. : KINO-KO-ЛО, 2005. – С. 22.

<sup>32</sup> Воробйов І. Про українське кіно. Стан, плани і перспективи української кінематографії / І. Воробйов. – К. : ВУФКУ, 1929. – С. 16.

<sup>33</sup> Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 ; пер. з франц. / Л. Госейко. – К. : KINO-KO-ЛО, 2005. – С. 22.

<sup>34</sup> Закордонна преса про ВУФКУ // Кіно-Вісти. ВУФКУ – Артемівське, 1928. – № 1. – С. 4.

<sup>35</sup> «ВУФКУ за кордоном» // Кіно-Вісти. Бюлетень ВУФКУ, 5 травня 1928. – № 7. – С. 2.

<sup>36</sup> «Закордонні відгуки про українські фільми» // Кіно-Вісти. Бюлетень ВУФКУ, 20 травня 1928. – № 7. – С. 3–4.



<sup>37</sup> Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 ; пер. з франц. / Л. Госейко. – К. : KINO-KO-ЛО, 2005. – С. 56.

<sup>38</sup> Там само. – С. 25.

<sup>39</sup> Скуратівський В. Українське тоталітарне кіно / В. Скуратівський // Нариси з історії кіномистецтва України / Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. ; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К. : Інтертехнологія, 2006. – С. 77–116. – С. 87.

<sup>40</sup> Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 ; пер. з франц. / Л. Госейко. – К. : KINO-KO-ЛО, 2005. – С. 42.

<sup>41</sup> Брюховецька Л. Світовий резонанс українського кіно (на матеріалі журналу «Кіно». К., 1925–1930) / Л. Брюховецька // Українське мистецтвознавство. – К. : Наукова думка, 1993. – Вип. 1. – С. 97–103. – С. 98.

<sup>42</sup> Там само. – С. 98.

<sup>43</sup> Там само. – С. 102.

<sup>44</sup> Там само. – С. 98.

## КЕРІВНИКИ ВУФКУ. СТОРІНКИ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО КІНО

*У статті відображено долю відомих українських керівників кінематографа 1920-х років, чий внесок активно сприяв розвитку національного кіномистецтва.*

**Ключові слова:** кіновиробництво, стиль керівництва, організація кінопроцесу, творча інтелігенція.

*В статтє нашли свое отображение судьбы известных украинских руководителей кинопроцесса 1920-х годов, чей вклад активно способствовал развитию национального киноискусства.*

**Ключевые слова:** кинопроизводство, стиль руководства, организация кинопроцесса, творческая интеллигенция.

*The article describes destinies of the renowned heads of the Ukrainian cinematography in 1920s, who have promoted an active development of the national cinema.*

**Key words:** cinema production, leadership style, organization of the cinema process, artistic intelligentsia.

Український кінематограф ще у 1920-х роках набув широкого визнання за межами України. Фільми успішно демонструвалися не лише в межах СРСР. Їх також бачили глядачі Європи і Америки. Схвальні відгуки надходили з Парижа, Берліна, Нью-Йорка і Торонто. Український режисер Євген Деслав, який працював у Франції, у повідомленні «Українські фільми в Парижі» писав про увагу до стрічок «Тарас Трясило» і «Звенигора». Причому перший мав успіх як фільм історичний, а другий – як фільм-підсумок артистичних та технічних здобутків Всеукраїнського кінофотоуправління (ВУФКУ)<sup>1</sup>. Привернула увагу парижан і демонстрація стрічки Н. Охлопкова «Проданий апетит» з Амвросієм Бучмою в ролі шофера Еміля.

У шостому числі часопису «Кіно» за 1929 рік відзначалося, що «Два дні» Г. Стабового був першим фільмом ВУФКУ, котрий потрапив на екрани Сполучених Штатів Америки і відразу став об'єктом широкої дискусії на шпальтах американської преси... Найактивніше обговорювалася головна роль, яку виконав І. Замичковський. Також повідомлялося про успіх «Арсеналу» на нью-йоркських та паризьких екранах.

Цією славою український кінематограф безперечно завдячує творчості видатних режисерів, операторів, художників, блискучій плеяді акторів... Утім, було б несправедливим забути імена

тих керівників кінопроцесу, які, незважаючи на скрутний стан, в якому опинилася кінопромисловість після громадянської війни, зробили можливою активну працю митців.

Люди, які очолювали ВУФКУ у 1922–1930 роках, часто були досить далекими від кінематографа на початку своєї кар'єри. Але з перших кроків у кінематографі, найкращі з них докладали максимум зусиль, аби розібратися в специфіці кіно, сприяти виявленню насправді талановитих і обдарованих митців.

Нам вже доводилося писати про Павла Федоровича Нечесу, людину, яка в різні роки стояла на чолі Одеської та Київської кінофабрик<sup>2</sup>. Саме він дав «путівку в життя» Олександрові Довженку, підтримував митця у часи нелегких випробувань.

П. Нечеса був харизматичною особистістю. Він став однією з легенд українського кіно. Ось коротенька замітка про його життєвий шлях у рубриці «Люди екрану. Наші директори»<sup>3</sup>: «Директор кінофабрики – керівник усіх робіт, що тут точаться... Ось один із них. Директор Одеської кінофабрики Павло Нечес. До революції – робітник біля верстату. В революцію – робітник революції. Голова виконкому, командир загону для боротьби з бандитизмом, секретар повітпарткому, член ВУЦВКу. Член партії з 1917 року».

У цьому короткому тексті не згадано про службу Нечеса на флоті під час Першої світової війни. Коли він прийшов працювати в кінематограф, то довго ще не міг позбавитися своїх флотських «манер»: його улюбленими словами були «аврал» і «полундра», і тривалий час він не знімав свого матроського тільника. Тому і на Одеській кінофабриці його спочатку називали «директор-матрос». Проте з найперших днів роботи там він викликав загальну повагу своєю вимогливістю і об'єктивністю. Другий режисер О. Довженка, Лазар Бодик, згадував набагато пізніше, що «тільки-но на території кінофабрики з'являвся директор, як по естафеті передавалося: “Хлопці, Матрос іде!” Боялися директора-матроса, зрозуміло, недбайливі, а потім і вони стали поважати його»<sup>4</sup>.

З повагою і любов'ю згадував Нечесу видатний український актор Петро Масоха. Він зазначав, що Нечеса був господарником нового типу, «ощадним противником всякого марнотратства і добрим до всього талановитого і чесного. Не маючи достатньої освіти, він інтуїтивно відчував правильність господарчої лінії і дбав про велике мистецтво, якого вчився сам і інших примушував учитися. Це при ньому були створені кращі на той час фільми: «Два дні», «Нічний візник», «Звенигора», «Арсенал», що принесли славу всій українській кінематографії»<sup>5</sup>. Вчитись Нечеса не припиняв ні на мить. Він добре усвідомлював, що кіно є «найпримхливішим з усіх виробництв» і тому в ньому немає місця для дилетантів.

Нечеса часто виступав на сторінках преси, куди, швидше за все, дописував завжди сам. Масоха згадував, що до безпосереднього знайомства з директором кінофабрики, він знав його з «воєвничих статей у журналі “Кіно”». Свою позицію директор чітко висвітлив у статті «Режим економії в кінопромисловості»<sup>6</sup>, де відверто написав про «хвороби», які вже тоді захопили молоду українську кінематографію. Це було насамперед небажання дотримуватися кошторису (на початок зйомок фільму передбачав 40–50 тисяч карбованців витрат, а під кінець картина коштувала вже 100–150). Директор вимагав від режисерів найточнішого кошторису, обґрунтування побудови декорацій, кількості масовки і необхідних експедицій.

Деякі режисери вважали, що затягування часу зйомок і шалені перевитрати слугуватимуть своєрідною рекламою постановника та демонструватимуть його артистичний хист. Нечеса ж доводив, наскільки вони помиляються, в тому числі й коли хочуть за будь-яких обставин запрошувати імени-

тих акторів з Москви чи Ленінграда. Все це він називав «хронічною хібою і хворобою кіно»<sup>7</sup>.

Не менш прискіпливо ставився Нечеса й до сценарної справи, самокритично зауважуючи, що дирекція приймає «сирі» тексти, а потім починається тривалий період їх нескінченних переробок. До слова, ім'я Нечеса як сценариста стоїть у титрах фільму «Королі воску» (1927, І. Рона) за повістю І. Франка «Борислав сміється».

Утім, все вищевикладене не означає, що Нечеса за будь-яку ціну прагнув економити. Навпаки, він застерігав свої помічників від «рабського ставлення до цифр». «Цифри теж повинні мати свою душу. Особливо в кіно...»<sup>8</sup>.

У статті «Адміністратори в кіно»<sup>9</sup> Нечеса показав себе справжнім знавцем організації кіновиробництва, тих вимог, котрі воно висуває до роботи адміністратора фільму.

Всіма силами Нечеса прагнув пояснити тим молодим людям, які збиралися присвятити себе кіно, наскільки багато зусиль треба докласти, аби проявити свій талант. У статті, що мала відверту назву «Геть дурман»<sup>10</sup>, автор розвіює богемний міф про кіно як про «безперервну розвагу» або про те, що «кіно – це рулетка, де можна спробувати своє щастя». «Кіно – це не рулетка, а важка робота»<sup>11</sup>, наголошує Нечеса. Він закликав пресу розвіяти той міф, що створювався навколо кіновиробництва. «Нам потрібне молоде, здорове кіно й молоді, здорові, роботящі творці його. Лише для таких відчинятимуться ворота наших кінофабрик»<sup>12</sup>.

У своїй нелегкій роботі в кінематографі Нечеса гармонійно співпрацював із Захаром Семеновичем Хелмно, який очолював правління ВУФКУ і був не менш харизматичною особистістю, ніж Нечеса. Про нього ходили справжні легенди. Як згадує Л. Бодик, «великі діла робив Захар Семенович, а от зовнішній вигляд у нього був не дуже показний: зарослий рудуватою щетиною, в старій шинелі з відірваним хлястиком, який висів на одному гудзику, комір шинелі був завжди наставлений – типовий “солдат революції” періоду громадянської війни»<sup>13</sup>.

Через такий незвичний для чиновника вигляд Хелмно інколи наражався на неприємні ситуації. Як голова ВУФКУ, він приїздив на Одеську кінофабрику без попередження і без супроводу, щоби об'єктивно побачити роботу різних цехів. Зустрівши особу такої «непрезентабельної зовнішності» деякі працівники без зайвих слів випроваджували його за двері. Особливо був показовим випадок з відомим на фабриці костюмером Мешем, типовим одеситом, який з криком “Ходять тут усякі,

а відповідати за гримерки мені!» – виставив його з костюмерного цеху»<sup>14</sup>.

Як згадував Нечеса, «новому управлінню ВУФКУ на чолі з Хелмно дісталися від старого управління борги, обшарпані кінотеатри та порожняча на полицях прокату»<sup>15</sup>. Та минув короткий час, і «від хаосу, який побачив тут Хелмно на початку своєї діяльності голови управління ВУФКУ, не лишилося й сліду»<sup>16</sup>. Хелмно почав вибудовувати чітку структуру ВУФКУ, особисто займаючись господарчими й адміністративними справами. Творчою сферою займався літератор і критик А. Лівшиць.

Ситуація в українському кінематографі на той час була надзвичайно складною. Вся кінотехніка, отримана в спадок від приватних фірм, була напівзруйнована та морально застаріла. На засіданні правління ВУФКУ восени 1924 року ухвалили для вирішення цього питання відрядити групу спеціалістів за кордон. Групу очолив сам Хелмно. Поїздка була ефективною, і вже у квітні 1925 року Хелмно доповідав: «Матеріальну і технічну базу під кіно підведено. Тепер нам треба розв'язати найголовніше питання: організацію творчого процесу. Нам потрібні режисери, оператори, художники, актори, що розуміють і сприймають радянську дійсність. Ми організували кінотехнікум за рахунок ВУФКУ. Ця справа перспективна, молодь себе ще покаже»<sup>17</sup>.

Отже можна стверджувати, що Хелмно був одним із тих, хто ініціював початок кіноосвіти в Україні. Одеський кінотехнікум став тим навчальним закладом, який готував як творчі, так і технічні кадри для української кінематографії. Особливо плідною була у ньому підготовка операторів. Серед його випускників були такі видатні майстри операторського мистецтва, як Ю. Скульчик, О. Панкрат'єв, О. Олександров, М. Кульчицький, М. Піщиков та інші.

Справді, слова про те, що технічну базу побудовано в цілому, мали під собою реальне підґрунтя. Нечеса, як директор виробництва, доповів, що закуплено найновіше технічне устаткування і апаратуру, розширені лабораторії Одеської та Ялтинської кінофабрик для друкування копій для прокату.

Було налагоджено контакти з українськими письменницькими організаціями для створення сценаріїв. І все-таки відчувався сценарний голод. На тій самій нараді директор Одеської фабрики Главацький говорив про те, що сценаріїв надійшло понад сотню, а прийнято з них було лише одинадцять.

Хелмно зробив дуже багато, аби на Одеській кінофабриці було організовано штат сценаристів і редакторів, куди він запросив відомих українських літераторів, серед яких були Юрій Яновський, Микола Бажан, Михайль Семенко. Саме ці письменники зробили значний внесок у розвиток українського кінематографа. Зокрема Яновський був першим головним редактором кінофабрики, Бажан – редактором часопису «Кіно», а проводир київських панфутуристів Семенко завідував сценарним відділом. До сценарної справи були залучені письменники С. Лазурін, М. Борисов, О. Грін. За сценарії засіли Майк Йогансен, Олесь Досвітній, Дмитро Бузько, Кость Полонник, згадує часи роботи у ВУФКУ сам Бажан.

За ініціативою З. Хелмна до Одеси було запрошено відомих театральних режисерів – Леся Курбаса і Марка Терещенка. Хелмно шкодував, що Курбас такий недовгий час пропрацював на Одеській кінофабриці, натомість Терещенко за час роботи поставив п'ять фільмів, серед яких були екранізація української класики: «Микола Джеря» за І. Нечуєм-Левицьким та «Навздогін за долею» за «Дорогою ціною» М. Коцюбинського.

Значним є внесок цієї енергійної, відданої справі людини і в будівництво кінофабрики в Києві. Роботи розпочалися в березні 1927 року. Велися вони, як і водиться, ударними темпами, що не могло не відбитися на їх якості. Паралельно з будівництвом провадилась і підготовка «збирання творчих кадрів», у чому Хелмно теж брав активну участь.

Хоча сам Хелмно був чиновником, він умів активно і ефективно протистояти бюрократичним перепонам у роботі. Так, для одержання кредиту для будівництва київської кінофабрики необхідне було затвердження технічного проекту. Але висновки експертизи було отримано лише наприкінці робочого дня. Усе ж таки Хелмно з товаришами поспішив до Раднаркому. Ось як згадує про ці події Нечеса: «Тільки-но зайшли ми в РНК, а тут чуємо, що засідання вже закінчилося. Чекати наступного – цілий тиждень. Тодішній наш голова Хелмно, недовго думаючи, став у дверях, широко розставив руки й каже: – Хоч убийте, а я нікого не випущу, поки не розглянете проекту. Експертиза дала схвальні висновки. Ось і юрист...

Залізну волю і надзвичайну наполегливість цієї людини знали всі.

– Що ти скажеш? Таки не випустить, – поблажливо засміялися члени РНК, – доведеться розглядати.

Вернулися, розглянули і затвердили»<sup>18</sup>.



Навіть у справах, які багатьом могли здатися, особливо на той час, другорядними і неважливими, Захар Хелмно проявляв послідовність і принциповість. Кіногрупа мала виїхати на зйомки з Харкова до Дніпропетровська. в бухгалтерії кінематографісти почули традиційну відповідь: грошей нема і не очікується. Кінематографісти повернулися до ВУФКУ. «Чекати довелося недовго, Хелмно, побачивши мене в коридорі, одразу ж запитав, що я роблю в управлінні. Я хоч і був сердитий, але стримано відповів: – Як заявив головбух, грошей у нього нема. Через кілька хвилин Хелмно пильно подивився на головбуха і той, почувавши себе ніяково під його поглядом, намагався виправдатися. – Так ось, – сказав Хелмно, – через п'ять хвилин, тут, у кабінеті, Ви особисто видайте гроші цьому чоловікові. Зрозуміло?»

І справді, через кілька хвилин гроші були у мене в кишені. Отакою точною, діловою і дбайливою людиною був Захар Семенович Хелмно. Для нього не було маленьких людей і малозначних справ»<sup>19</sup>.

Такі спогади є важливими не лише для характеристики такої харизматичної особистості як Хелмно, а й для «візуалізації» системи, яка вже тоді була «інфікованою» бюрократизмом і лише за допомогою доброї волі і наполегливості керівника можна було розв'язувати конкретні проблеми.

Про стиль керівництва Хелмна можна скласти уявлення з листа групи українських письменників Д. Бузька, Г. Шкурупія, Г. Косинки, В. Атаманюка, М. Ятка до Народного комісаріату освіти УСРР про стан української кінематографії.

Цей документ було знайдено в архіві кінознавцем Романом Росляком<sup>20</sup>. А приводом для його написання стала заміна керівництва ВУФКУ. На місце Хелмна прийшов Олександр Шуб.

Як зазначалося в листі, до приходу на посаду останнього голови правління ВУФКУ мало міцну господарську систему, якою завдячувало творчим здобуткам українського кіно на той час. Результатом активної роботи Хелмна стала можливість будівництва кінофабрики в Києві.

Дехто звинувачував Хелмна в авторитаризмі та навіть у деспотизмі. Проте це не відповідало дійсності. Голова правління не замикався в просторі свого кабінету, він входив у всі найменші деталі функціонування складної системи кінематографа, ретельно досліджуючи і вивчаючи її. Щодо несправедливості звинувачень у деспотизмі, то, навпаки, «кожна пропозиція обмірковува-

лася і кожний був певний, що його думка зустрінє найпильнішу увагу»<sup>21</sup>.

Як кожний слабкий керівник, О. Шуб у всьому вбачав підступи прихильників Хелмна і заповзято почав руйнувати добре налагоджену систему, що й стало початком занепаду ВУФКУ.

Щодо особистої долі самого Захара Хелмна, то вона була досить типовою для епохи терору й тоталітаризму. Людину, яка блискуче показала себе організатором на ниві кінематографа, «кинули» на керівну роботу аж в трест «Северлес», що в Архангельську. Це, звісно, було досить типовим для тих часів, коли не брався до уваги характер тієї чи іншої діяльності. Й хоча посада Хелмна в Архангельську була далекою від жодної ідеології, це його не врятувало. На нього чекала доля багатьох керівників середньої ланки. 1936 року його було засуджено до п'яти років таборів. Невдовзі цей вирок змінили на розстріл. Захара Семеновича Хелмна було реабілітовано 1959 року.

Шуб недовго перебував на чолі правління ВУФКУ. Менш ніж через рік на цю посаду прийшов Іван Воробйов.

Слід зауважити, що 1928–1929 роки були вельми плідними для українського кінематографа. На чолі спочатку Одеської, а потім Київської кінофабрик, стояв такий блискучий одностумець Хелмна, як Павло Нечеса. Але загальний напрям державної політики щодо національних кінематографій почав різко змінюватися.

Ще 1928 року керівництво ВУФКУ активно опиралося підпорядкуванню національних кінематографій Єдиному всесоюзному центрові. Московське керівництво планувало створити всесоюзний кіно синдикат, який передусім перебрав би на себе стосунки із західними фірмами щодо розповсюдження радянських фільмів. Треба сказати, що «Совкино» «явочним порядком» прагнуло виконувати ці функції. Чи не тому кращі українські фільми того періоду часто називалися російськими, скажімо, «Два дні» Г. Стабового під час демонстрації в Нью-Йорку. А після успіху «Звенигори» французькі критики вітали Довженка як молодого російського режисера.

Проти створення синдикату рішуче виступало керівництво ВУФКУ. Всі виступи було опубліковано в різних числах часопису «Кіно» за 1928 рік. Найбільш аргументовано видається стаття Зиновія Сідерського, на той час члена правління ВУФКУ, яка так і називається – «Штучний синдикат»<sup>22</sup>.

З. Сідерський доводив, що в кінопромисловості жодних підстав і передумов для створення такого синдикату немає. Автор робив акцент на тому, що республіканські кіно організації – це не лише підприємства, а й важливі культурні установи. Наголошувалося на необхідності розробляти на республіканських кіностудіях національну тематику.

На думку З. Сідерського, «утворення цього штучного синдикату, безперечно, зведе нанівець ті досягнення, що їх мають національні радянські республіки щодо зростання свого кіномистецтва»<sup>23</sup>.

Цікавими є роздуми Сідерського і щодо молоді в його статті «Про кіно і молодь»<sup>24</sup>. Автор розглядає проблему в двох аспектах. З одного боку, йдеться про ту молодь, яка заповнює глядацькі зали. Важливо «перехопити» молодого глядача у зарубіжних розважальних стрічок. Це завдання краще за все виконують молоді кінематографісти. Слід сказати, що тут бачимо певну недооцінку митців старшого покоління, які саме й були налаштованими на глядацьку аудиторію. Про це свідчить хоча б колосальний успіх бойовика П. Чардиніна «Укразія». Втім, не можна не оцінити бачення проблеми Сідерським, який був упевнений, що лише нове покоління кінематографістів спроможне відповісти на питання, поставлені самою епохою.

«Новий етап в розвитку української кінематографії, – пише З. Сідерський, – починається на одинадцятому році революції фільмом “Звенигора”»<sup>25</sup>. Автор статті зазначає, що фільм Довженка став подією визначного масштабу, приводячи цитату з німецької преси, де зауважувалося, що на сході Європи з’явилася «нова фільмова країна» – Україна. «Звенигора» стала не лише підсумком, а й явищем, яке відкриває його новий етап. І щоби бути успішним на цьому шляху, треба поповнити «кадри радянських художніх робітників на виробництві світовими молодими силами»<sup>26</sup>.

Джерелами таких поповнень називаються і письменники, які мають прийти в сценарні відділи кінофабрик, і кіноаматорська молодь з членів ТДРК, і випускники кіношкіл, зокрема Одеського кінотехнікуму, й із суміжних мистецтв, зокрема з театральних майстерень. Сам Сідерський докладав максимум зусиль, аби привести в кінематограф яскраві творчі особистості. І це не обов’язково були молоді люди.

Так само, як завдяки зусиллям Павла Нечеси розпочався режисерський шлях Олександра

Довженка, можна стверджувати, що завдяки Зиновієві Сідерському в український кінематограф прийшов скульптор Іван Кавалерідзе. Саме зустріч із Сідерським у Києві відіграла вирішальну роль у виборі Кавалерідзе подальшого творчого шляху. Вони були знайомі ще з 1918–1919 років. Тоді Сідерський був секретарем повітового партійного комітету в Ромнах, де всіляко підтримував Кавалерідзе і як скульптора (на той час було створено пам’ятник Шевченкові, монумент Героям революції), і як театрального режисера, що очолив аматорський театр. На момент зустрічі З. Сідерський був заступником голови ВУФКУ.

Та звернімося до спогадів самого митця: «Зиновій Йосипович, посміхаючись, розповів мені, як вони, «кіношники», грабуючи суміжні галузі мистецтва, забирають потрібних працівників і так комплектують творчі кадри своїх кінофабрик.

– Вам також так просто не втекти з цього бульвару, дорогий Іване Петровичу, – пригрозив він мені, хитро посміхаючись.

– А я не люблю кіно.

– Чому?

– Мене дратує суєта на екрані, герої завжди бігають...

– А Ви зробіть по-своєму. Ми Вам всі умови створимо для цього. Пропонуйте тему...

Я дещо вагався, а потім сказав:

– Щойно подивився у Курбаса “Гайдамаків”, і прийшов у захоплення. Яка грандіозна культура! Не боюсь бути чийсь послідовником: “Гайдамаків” ставив би!

– Ставте! Давайте сценарій.

Я накидав у записнику свої пропозиції і показав їх Сідерському, а він їх схвалив»<sup>27</sup>.

На Одеській кінофабриці відомого скульптора і режисера-початківця прийняли доброзичливо. Ставлячи свою сміливу авангардистську «Зливу», Кавалерідзе отримав всебічну підтримку від керівників українського кінематографа, багато в чому завдяки Сідерському.

І знову виникає запитання: а як же надалі склалася доля цієї людини? Знову можна провести паралель і з долею Нечеси, і з долею Хелмна: відсторонення від роботи в кінематографі, і далі – несправедливі звинувачення, швидкий і неправий суд. У 1938 році Сідерського було розстріляно, а реабілітовано лише через 20 років.

Коли переглядаєш список людей, які в 1920–1930-х очолювали український кінематограф, входили до керівництва ВУФКУ, були директорами українських кінофабрик, із жахом відзначаєш,

що всі вони, за незначним винятком, опинилися у «розстрільних списках». У цих людей було чимало спільних рис. Всі вони пройшли випробування громадянською війною і, хоч й були в своїй масі людьми далекими від мистецтва, а тим більше від кіно, докладали максимум зусиль для подолання свого дилетантизму, як ми це бачили на прикладі Павла Нечеси. Саме їх вагомому внескові завдячуємо розквітом українського кіномистецтва.

<sup>1</sup> Кіно. – № 4, квітень 1928 р. – С. 14.

<sup>2</sup> Мусієнко-Фортунська О. Павло Нечеса – організатор кіновиробництва // Оксана Мусієнко-Фортунська. – Науковий вісник. – К., 2011. – Вип. 8. – С. 88–89.

<sup>3</sup> Кіно. – № 9, травень 1927 р. – С. 4.

<sup>4</sup> Бодик Л. Кінокадри життя й стрічки / Л. Бодик // Крізь кінооб'єктив часу. – К. : Мистецтво, 1970. – С. 256.

<sup>5</sup> Масоха П. Великий німий на Французькому бульварі / П. Масоха // Крізь кінооб'єктив часу. – К. : Мистецтво, 1970. – С. 100.

<sup>6</sup> Кіно. – №№ 6–7, 1926. – С. 14.

<sup>7</sup> Там само.

<sup>8</sup> Масоха П. Великий німий на Французькому бульварі / П. Масоха // Крізь кінооб'єктив часу. – К. : Мистецтво, 1970. – С. 101.

<sup>9</sup> Кіно. – № 13, липень 1929. – С. 1.

<sup>10</sup> Кіно. – № 11, жовтень 1929. – С. 16–17.

<sup>11</sup> Там само. – С. 17.

<sup>12</sup> Там само.

<sup>13</sup> Бодик Л. Кінокадри життя й стрічки /Л. Бодик // Крізь кінооб'єктив часу. – К. : Мистецтво, 1970. – С. 225.

<sup>14</sup> Там само.

<sup>15</sup> Там само. – С. 182.

<sup>16</sup> Там само.

<sup>17</sup> Там само. – С. 187.

<sup>18</sup> Там само. – С. 204.

<sup>19</sup> Там само. – С. 234.

<sup>20</sup> Росляк Р. «...ВУФКУ зазнало такої поразки, що тепер невпинно котиться вниз» / Роман Росляк // Кіно-Театр. – К., 2011. – № 4. – С. 11–14.

<sup>21</sup> Там само. – С. 11.

<sup>22</sup> Кіно. – № 4. – 1928. – С. 1.

<sup>23</sup> Там само.

<sup>24</sup> Кіно. – № 2. – 1928. – С. 1.

<sup>25</sup> Кіно. – № 23–24. – 1927. – С. 1.

<sup>26</sup> Там само.

<sup>27</sup> Іван Кавалерідзе. Сборник статей и воспоминаний. – К. : Мистецтво, 1988. – С. 89.

## ТЕМАТИЧНЕ ПЛАНУВАННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ КІНЕМАТОГРАФІЇ ДОБИ ВУФКУ

*У статті аналізуються особливості тематичного планування в українській кінематографії в 1920-х рр. За основу взято тематичний план 1928–1929 операційного року.*

**Ключові слова:** кінематографія, ВУФКУ, тематичне планування.

*В статье анализируются особенности тематического планирования в украинской кинематографии в 1920-х гг. За основу взят тематический план 1928–1929 операционного года.*

**Ключевые слова:** кинематограф, ВУФКУ, тематическое планирование.

*The article analyzes the characteristics of thematic planning in Ukrainian cinema in the 1920s. Taken as a basis thematic plan 1928-1929 operating year.*

**Key words:** cinema, VUFKU, thematic planning.

Нині в питанні необхідності тематичного планування кінопродукції немає єдності. Дехто цілком небезпідставно вважає тематичне планування пережитком минулого, ознакою тоталітарної держави. Справді, на відміну від радянських часів, за яких існувала лише одна форма власності – державна, на сучасному етапі активно розвивається й приватний кінематограф. Тож ніби й немає нагальної потреби планувати його тематику на роки вперед. Однак допоки існує державне фінансування «десятої музи» – відбуватиметься й тематичне планування. І саме цим зумовлена актуальність обраної теми статті в її практичному вимірі (вивчення минулого досвіду – як позитивного, так і негативного для використання в сучасному кінопроцесі). Означена проблематика актуальна, виходячи і з потреби вивчення маловідомих сторінок минулого, що сприятиме творенню цілісної концепції розвитку українського кіно.

Чималу увагу цій проблематиці приділяли радянські науковці, праці яких традиційно були позначені значною заідеологізованістю. Насамперед, це монографія А. Рубайло<sup>1</sup>, в якій досліджується процес керівництва комуністичної партії розвитком кіномистецтва в 1928–1937 рр.; окремих розділ має назву «Впровадження реального тематичного планування – одна з основних вимог партії». Серед інших праць слід згадати моногра-

фію Ю. Горячева та В. Шинкаренка<sup>2</sup>, перший том «Історії українського радянського кіно»<sup>3</sup>. Значно більшою об'єктивністю позначені праці сучасних дослідників, наприклад, Л. Госоєйка<sup>4</sup>. Тож загалом заявлена проблема ще не знайшла свого належного висвітлення, а це вкотре переконує в актуальності проведення такого дослідження.

Мета статті – проаналізувати особливості процесу тематичного планування випуску кінофільмів упродовж 1920-х рр., особливу увагу при цьому звернути на темплан 1928–1929 операційного року.

Планування складало основу управління всього народногосподарчого комплексу Радянського Союзу. Не стала винятком і українська кінематографія. Планування випуску кінопродукції розпочалося фактично зі створенням ВУФКУ в 1922 р. Однак лише наступного року виробничий план набув дещо окреслених обрисів.

На перших порах продукція ВУФКУ тематично мало була пов'язана з українською історією чи сучасністю. Перебуваючи 1923 р. в Москві, представники українського кіновідомства недвозначно заявили про це в інтерв'ю, а саме: «переважно і в першу чергу» ставитимуться фільми «із російського життя». Планувалися навіть зйомки побуту кримських татар, але от про українську національну тематику – жодного слова<sup>5</sup>...



Виробничий план 1923 р. був розрахований на 24 фільми, 10 з яких – суто агітаційні<sup>6</sup> (їх планувалося знімати за завданням партійних органів для супроводу основних агіткампаній). Іншу частину становили художні фільми – «на сюжети, що відповідали вимогам нашої сучасності». Зйомки фільмів планувалося розпочати з весни в Криму та Одесі аж... трьома групами. Крім того, планувалося видання щомісячного кіножурналу<sup>7</sup>.

Сумнівів немає: в такому обсязі виробничий план просто не міг бути виконаним, адже на кожну з груп припадало величезне навантаження – по вісім фільмів! Нагадаємо, що 1923 р. на екрани вийшло лише чотири вітчизняних фільми: «Магнітна аномалія», «Не впійманий – не злодій» («Кандидат в президенти»), «Остання ставка містера Енніока» (Двобій»), «Привид бродить по Європі». Причому два останні знято ще в 1922 р.<sup>8</sup>.

Бракувало чіткості в плануванні і в наступні роки. Наприклад, орієнтовний виробничий план ВУФКУ на 1925–1926 операційний рік передбачав такі цикли: історичний, науковий, дитячий, селянський, художній, агітударний. До художнього циклу мали ввійти картини з сучасного життя Бесарабії, Галичини, комсомолу, Червоної армії та національних меншин<sup>9</sup>.

На плануванні кінопроцесу позначалася й нова економічна політика, що передбачала певні ринкові відносини. Нерозвиненість власної кіноінфраструктури, неспроможної забезпечити прокат вітчизняними фільмами, змушувала кінокерівництво робити ставку на імпортування закордонних стрічок. Своєю чергою це певною мірою дестабілізувало планову систему.

Упродовж перших років функціонування ВУФКУ планування здійснювалося на основі тем, що їх пропонували сценаристи, письменники, іноді режисери. Але на практиці не завжди вдавалося дотримуватися запланованого. Далеко не всі з них виконували взяті зобов'язання. Тому на практиці через відсутність сценаріїв на заплановані теми доводилося знімати фільми за сценаріями, що були в сценарному портфелі. Через це створювався тематичний дисбаланс. Наприклад, у 1927–1928 операційному році переважали фільми з історії громадянської війни<sup>10</sup>.

Характеризуючи процес планування, голова правління ВУФКУ І. Воробйов цілком слушно зауважував, що до 1928 р. українська кінематографія фактично не мала належним чином розроблених тематичних планів<sup>11</sup>.

Ситуація зазнала кардинальних змін у 1928 р., коли, починаючи з четвертого кварталу, розробля-

лися п'ятирічні плани розвитку народного господарства СРСР (наприклад, уже перша п'ятирічка була виконана за чотири роки – в 1928–1932 рр.). Кінопромисловість не стала винятком. в Україні також був складений план розвитку національної кінематографії на п'ятиріччя. Про перспективи розвитку української кінематографії на сторінках журналу «Кіно» докладно розповів керівник ВУФКУ І. Воробйов. Насамперед, увага була приділена плануванню мережі кінотеатрів і кіноустановок, капітального будівництва, виробництва кінопродукції, прокату, підготовки кадрів<sup>12</sup>.

Суттєві зрушення відбулися і в тематичному річному плануванні. Якщо раніше це питання фактично було внутрішньою справою ВУФКУ, то нині воно набрало ледь не всеукраїнського масштабу. Відтепер, аби здійснити «найповніше» обслуговування широких мас робітників і селян, з темпланом обов'язково мали ознайомитися та внести відповідні корективи літературні, профспілкові, громадські та інші організації<sup>13</sup>.

7 червня 1928 р. правління ВУФКУ, заслухавши доповіді заступника голови правління Є. Черняка та редактора художнього відділу В. Ярошенка про основні засади тематичного плану на 1928–1929 операційний рік, дало завдання художньому відділу «на підставі матеріалів обговорення» впродовж тижня скласти темплан, видрукувати його та роздати членам правління та завідувачам відділів для ознайомлення, а потім подати на засідання правління ВУФКУ для затвердження. Після затвердження план підлягав обговоренню громадськості<sup>14</sup>.

Базуючись на тезі, що кіно – найбільш інтернаціональна галузь мистецтва, основною вимогою до темплану на 1928–1929 операційний рік І. Воробйов вважав чіткі та зрозумілі не лише для українців, а й для інших націй і національностей СРСР (і навіть іноземних держав) теми майбутніх фільмів. Загалом, нічого нового сказано тут не було, тим більше, що й надалі в кінопродукції мала переважати українська тематика. Насторожувало інше: була дана доволі чітка вказівка про скорочення зйомок фільмів з минулого України. Відтепер не місце було таким фільмам, як «Черевички», «Сорочинський ярмарок», навіть «Тарас Трясило» (останній дав значні прокатні надходження в Україні та доволі успішно продавався за кордон). А що ж пропонувалося взамін?

Натомість пропонувалося робити фільми не такі, «коли від екрана тхнуло “малоросійщиною” й на надзвичайно високий п'єдестал ставилися окремі герої української історії»<sup>15</sup>, а «з погля-

ду сучасного ставлення до історії»<sup>16</sup>. Крім того, право на життя мали лише такі теми з минулого, що мали б виховний вплив на широкі робітничо-селянські маси. Відтак провідне місце мали посісти теми із сучасності – побуту робітників і селян (не лише позитивних, а й негативних його моментів)<sup>17</sup>. Останнє вселяло невеличку надію щодо об'єктивного висвітлення сучасного побуту. Взагалі ж, звернення до сучасності було зовсім не випадковим. Дописувач журналу «Кіно» цілком слушно звертав увагу на диспропорцію з переважанням історичних та історико-революційних фільмів; натомість бракувало стрічок на побутові теми<sup>18</sup>.

Суттєвим було й інше «нововведення»: замість «випадкового психологізму та індивідуалістичної романтики» темплан відтепер мав бути просякнутим «бадьорим, життєрадісним психологізмом, психологізмом, що характеризує загальне піднесення нашої культури й боротьбу за піднесення її»<sup>19</sup>.

Формуючи тематичний план на 1928–1929 рр., керівництво ВУФКУ не обмежувалося назвами тем, а намагалося дати трактування їх «з погляду актуальності та необхідності виконання завдань, що їх висувують перед нами умови соціалістичного будівництва й що їх поставила перед кіно Жовтнева революція»<sup>20</sup>. Таку «допомогу» сценаристам (в реальності – обмеження свободи їхньої творчості) пояснювали тим, що раніше, не маючи відповідних вказівок, автор сценарію трактував тему на власний розсуд. У результаті сценарій виходив непридатним, а після кількох невдалих переробок закривалася й сама тема<sup>21</sup>.

Орієнтовний тематичний план ВУФКУ на 1928–1929 р. був надрукований у вересневому випуску журналу «Кіно». У вступній частині документа вкотре піддали критиці попередні плани: вони мало скидалися на справжнє тематичне планування, були «голими, сухими каталогами назв, переліками творів, не більше. До такого переліку, реєстру заголовків ми не додавали жодних пояснень, не торкалися ні розрізу, ні обсягу, ні трактовки кожної теми <...>»<sup>22</sup>. Така ситуація невідзначеності, помножена на відсутність належного досвіду, спричинялася до того, що сценаристи також далеко не завжди розуміли вимоги кіноорганізації, а відтак їхні твори далеко не завжди мали відповідний «формат». Наслідком став провал плану та орієнтація на наявні під рукою сценарії. Хоча слід зауважити, що наявні та затверджені сценарії, як правило, враховувалися під час складання темпланів.

Недоліком попереднього планування вважався й занадто детальний розподіл тем, тобто поділ їх на першо-, друго- та третьорядні. Через що сценаристи губилися і не знали, яка ж тема пріоритетна, нерідко обираючи друго-, а то й третьорядні<sup>23</sup>.

Запропонований до обговорення темплан складався з п'яти розділів: «Соціально-побутові теми», «Теми, що висвітлюють національну політику», «Теми з історії соціальних рухів в Україні», «Теми з давнього минулого України», «Теми дитячих фільмів».

Найбільший, перший, розділ розподілявся на п'ять тематичних напрямів, що в комплексі мали показати життя та побут робітників, селян, молоді, червоноармійців та інтелігенції (називаємо в порядку згадування). Загалом 18 тем разом з вільними<sup>24</sup>. Більше половини всіх тем!

Ось деякі з «настанов» художнього відділу ВУФКУ до сценаріїв на соціально-побутові теми: навіть при висвітленні негативних явищ їх автори не повинні давати занепадницьких творів, наповнених відчаєм та безвихідністю, а «просякатися бадьорим, життєрадісним настроєм, який характеризує загальне піднесення і боротьбу за піднесення нашої культури»<sup>25</sup>. Працюючи над кожною темою, обов'язково слід було враховувати три принципи «установки»: гасла індустріалізації, культурної революції та національної політики.

Соціально-побутовий розділ складався з тематичних напрямів (які в свою чергу поділялися на окремі теми): з робітничого життя («Рационалізація виробництва», «Культурна революція і новий побут», «Робітниче винахідництво», «Робітниця-активістка»), з селянського життя («Культурна революція на селі», «Сільськогосподарський актив і комуна», «Радгосп і селянство», «Використання природних багатств», «Жінка – громадський діяч на селі»), з життя молоді («Кохання й робітнича молодь», «Над гранітом науки», «Комсомольці»), з побуту червоноармійців («Червона армія і село»), з життя радянської інтелігенції («Розклад української інтелігентської родини»)»<sup>26</sup>.

Наприклад, сценарій на тему «Робітниця-активістка», за задумом художнього відділу, мав би показати робітницю як новий тип сучасної енергійної жінки, яка позбавилася гніту «хатніх дріб'язкових справ» (кухні, пелюшок, сварок, плиток, забобонів тощо) та стала активісткою на виробництві<sup>27</sup>. Аналогічною бачилася й тема «Жінка – громадський діяч на селі». Хіба що з тією різницею, що навколо – інше оточення.

А от сценарій «Розклад української інтелігентської родини» мав би показати успішність ра-

дьянізації молоді української інтелігенції, яка розриває стосунки з консервативно налаштованими батьками (останні не в змозі позбутися «смішної» й шкідливої для радянської України національної романтики, котра часом оформлюється в «національний шовінізм») і солідаризується з пролетаріатом у його прагненні співпрацювати з радянською владою та компартією<sup>28</sup>.

Решта розділів не мали такого поділу на тематичні напрями. До розділу, який висвітлював національну політику, ввійшло лише дві теми («Дніпрельстан» і «Нацменшості в Україні»). У розділі з історії соціальних рухів в Україні було заявлено три теми: «Декабристи в Україні (1825 р.)», «Селянська трагедія (1905 р.)» та «Під Карпатами (1915 р.)». Також три теми заявили в розділі з історії України («Бондарівна (XVII століття)», «Кабала (історія Почепинської межі)», «Маруся Богуславка»). Останній розділ містив п'ять тем дитячих фільмів: «Радянський Робінзон», «Лис Микита», «В школі», «Дитяча комуна», «Олив'яний перстень»<sup>29</sup>.

Характерною тенденцією стало звернення до тем із сучасності (навіть події кількостолітньої давнини намагалися прив'язувати до сучасних позицій). Крім того, в темплані даються взнаки значно жорсткіші ідеологічні обмеження. З іншого боку – дивує те, що майже відсутні теми з громадянської війни.

Як і планувалося, обговорення темплану ВУФКУ відбувалося за участю кількох організацій. Насамперед – письменників. І зовсім не випадково. У зв'язку з розробкою тематичного плану з новою гостротою постало питання залучення письменницьких сил до написання сценаріїв. До того ж, саме на письменниках у попередній період і лежав основний тягар написання сценаріїв.

Для обговорення темплану. У вересні 1928 р. у Києві була скликана всеукраїнська нарада письменників. Критичним був виступ Д. Бузька, який негативно оцінив спроби обмежити творчість митця будь-якими «урядовницькими директивами»<sup>30</sup>.

М. Йогансен звернув увагу на значну заідеологізованість темплану. Звичайно, про це він прямо не сказав. Натомість письменник поділив фільми виробництва ВУФКУ на наукові, художні та агітаційні, зазначивши при цьому, що саме в агітаційному розрізі й розроблено проект темплану. Однак така значна агітаційна диспропорція, на його думку, створювала велику небезпеку втратити художній фільм узагалі. М. Йогансен запропонував розмежувати функції редакторату (запровадити спеціалізацію) в такий спосіб, аби

в одному його осередкові розглядалися сценарії лише наукових і агітаційних, а в іншому – художніх фільмів<sup>31</sup>.

А от С. Пилипенко вважав, що в основу темплану має лягти принцип розподілу не за темами, а за жанрами – за аналогією з літературою. Відповідно до жанрів і потрібно відбирати сценаристів<sup>32</sup>.

На протигагу вищеназваним промовцям, голова правління ВУФКУ І. Воробйов та редактор ВУФКУ письменник В. Ярошенко (який представляв художній відділ) вважали, що темплан відображає основні напрями роботи ВУФКУ та охоплює «суму соціальних вимог нашої сучасності». Встановлена ж пропорція між темами має слугувати ідеологічним дороговказом для сценаристів<sup>33</sup>.

У своїй резолюції учасники наради підтримали темплан, відзначивши як позитивну вже саму спробу ВУФКУ здійснити планування своєї художньої діяльності. У той же час було висловлено побажання доповнити план антирелігійною, проти антисемітських проявів, фізкультурною темами та темами із західноєвропейського життя<sup>34</sup>.

Учасники іншої наради (при Агітпропі ЦК КП(б)У) констатували, що в основному темплан побудований на правильних засадах, висвітлює сучасні актуальні теми (головним чином соціально-побутового спрямування). Головним недоліком визнано відсутність розділу з історії громадянської війни та розділу з обслуговування головних політичних кампаній. У фільмах з робітничого життя пропонувалося тематично розширити процес залучення жінок у виробництво та висування їх на керівні посади; більше уваги приділити участі у виробництві комсомольців; тематику культурної революції конкретизувати в напрями боротьби з релігією, алкоголізмом, антисемітизмом і неписьменністю. Резолюція наради також передбачала значне посилення контролю над кінопроцесом, а саме: в доповнення до функціонуючого механізму громадського перегляду готових фільмів планувалося ввести ще й колективну перевірку та редагування сценаріїв<sup>35</sup>.

Зауваження на адресу темплану висловлювали в пресі й окремі діячі кіно. Так, у С. Ореловича виникало питання: чому в темплані побут української інтелігенції вирішено подати через її розклад? Доцільніше було б цю тему подати крізь призму боротьби консервативної та передової, тобто пролетарської, частини інтелігенції<sup>36</sup>. М. Сачук зауважував, що ВУФКУ, намагаючись виправити диспропорцію щодо тем з громадянської війни, «перебрало» з виробничими темами<sup>37</sup>.

Поряд із розробкою тематичного плану, його обговоренням і внесенням відповідних змін і коректив, не менш важливим було його виконання. Про це йшлося в передовій редакційній статті журналу «Кіно»: «... накреслювати плани значно легше, ніж практично їх здійснювати, – те ж саме й з тематичним планом української кінематографії. Для переведення в життя цього плану потрібні сценарії, потрібні люди, потрібні технічні й інші ресурси. І от, коли щільно підійти до справи практичного здійснення тематичного плану української кінематографії, виникає одне основне питання, що підпорядковує всі інші, – це сценарна справа»<sup>38</sup>. Сценарна проблема – тема окремої розмови, тож у цій публікації на ній не зупинятимемося.

Крім сценарної проблеми, слід врахувати й той факт, що, поки відбувалося написання та обговорення темплану, власні виробничі плани паралельно склали і розпочали їх виконання кінофабрики. Через відсутність готових та затверджених сценаріїв, виробничі плани кінофабрик мало враховували загальний темплан (відтак і вносити зміни до них було доволі проблематично). А провідною й надалі залишалася тематика з історії громадянської війни.

Керівництво ВУФКУ надто пізно схаменулося: лише 29 березня 1929 р. на своєму засіданні розглянуло питання про розподіл тематичного плану між Одеською та Київською кінофабриками. Останні отримали вказівку обмінятися своїм сценарним портфелем, а також повідомити художній відділ ВУФКУ про те, які сценарії вже перебувають у постановці та які планується реалізувати до кінця року<sup>39</sup>.

Результати виявилися доволі невтішними. Так, на Одеській кінофабриці з десяти фільмів, запланованих на перше півріччя 1928–1929 оп. р., вісім розповідали про події громадянської війни. Фільми Київської кінофабрики (зняті та ті, що були у виробництві) також переважно стосувалися вищезгаданої тематики<sup>40</sup>.

Однак причину провалу голова ВУФКУ І. Воробйов убачав не в тому, що складання та обговорення тематичного плану дуже розтягнулося в часі. Головними винуватцями він намагався зробити сценаристів і режисерів, які «не переключилися на ті вимоги та завдання, що стоять перед кінематографією»<sup>41</sup>. Вирішення проблеми пропонувалося також в доволі оригінальний спосіб: шляхом організаційних заходів припинити в наступному півріччі ставити фільми з вищеназваної тематики, а сценаристів і режисерів «мобілізувати», щоби вони «переключилися» на інші теми<sup>42</sup>.

Незабаром такі адміністративно-командні методи стали головними в керівництві кінематографією (хіба лише кінематографією!).

Підсумовуючи вищевикладене, зазначимо, що керівництво ВУФКУ докладало певних зусиль до налагодження планомірної роботи. Однак на перших порах процес планування мав незначний вплив на кінематографію: діяла нова економічна політика, а кіновідомство мало незначний виробничий потенціал, покладаючись головним чином на іноземну продукцію. Однак паралельно із згортанням НЕПу та посиленням командно-адміністративних методів управління економікою, планування набирає дедалі більшого значення. Для української кінематографії поворотним моментом став 1928 р., коли в контексті впровадження п'ятирічних планів розвитку народного господарства розпочалася й розробка тематичних планів випуску кінофільмів. Тематичне планування – це один з важелів державної політики, за допомогою якого кінематографію намагалися максимально підпорядкувати державі, фактично загнати в «прокрустове ложе» радянської ідеології. Її вже досить відчутний вплив простежується в темплані на 1928–1929 оп. р. Хоча через низку причин цей план так і не вдалося виконати.

У пропонованій статті фактично лише означена проблема запровадження тематичного планування в українській кінематографії. Тому коло перспективних напрямів наукових пошуків – доволі значне. Серед них – аналіз тематичних планів інших років, їх порівняння та написання узагальненого дослідження, причому не лише періоду функціонування ВУФКУ, а й наступних часових відтинків.

<sup>1</sup> Рубайло А. И. Партийное руководство развитием киноискусства (1928–1937 гг.) / А. И. Рубайло. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1976. – 200 с.

<sup>2</sup> Горячев Ю. И. Источник силы. О партийном руководстве развитием советской кинематографии / Горячев Ю. И., Шинкаренко В. В. – М. : Искусство, 1984. – 199 с.

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

<sup>4</sup> Госейко Л. Історія українського кінематографа / Любомир Госейко / Пер. із франц. – К. : KINO-КОЛЮ, 2005. – 464 с.

<sup>5</sup> Москвич. Беседа с представителем ВУФКУ / Москвич // Кино. – М., 1923. – №1 [январь]. – С.37. – (Украина и Крым).

<sup>6</sup> На последнем пленуме ВУФКУ в Харькове намечен план дальнейшей производственной работы... //



Театр. – К., 1923. – №12 [18-25 апреля]. – С.11. – (Кинохроника).

<sup>7</sup> Москвич. Беседа с представителем ВУФКУ / Москвич // Кино. – М., 1923. – № 1 [январь]. – С.37. – (Украина и Крым).

<sup>8</sup> Корнієнко І. С. Півстоліття українського радянського кіно / Іван Корнієнко. – К. : Мистецтво, 1970. – С. 187–188.

<sup>9</sup> Кандєєв Ю. Дорога в кіно / Ю. Кандєєв // Кино. – 1926. – № 9 [липень]. – С. 16.

<sup>10</sup> Е. Ч. На критику мас / Е. Ч. // Кино. – 1928. – № 9 [вересень]. – С. 1.

<sup>11</sup> Воробйов І. Тематичний план українського кіно / І. Воробйов // Кино. – 1928. – № 8 [серпень]. – С. 1.

<sup>12</sup> Воробйов І. Перспективи розвитку української кінематографії / І. Воробйов // Кино // 1928. – № 10. – С. 17–20.

<sup>13</sup> Воробйов І. Тематичний план українського кіно / І. Воробйов // Кино. – 1928. – № 8 [серпень]. – С. 1.

<sup>14</sup> Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (далі – ЦДАВО України). – Ф. 166. – Оп. 6. – Спр. 1488. – Арк. 12.

<sup>15</sup> Воробйов І. Тематичний план українського кіно / І. Воробйов // Кино. – 1928. – № 8 [серпень]. – С. 1.

<sup>16</sup> Там само.

<sup>17</sup> Там само.

<sup>18</sup> Е. Ч. На критику мас / Е. Ч. // Кино. – 1928. – № 9 [вересень]. – С. 1.

<sup>19</sup> Воробйов І. Тематичний план українського кіно / І. Воробйов // Кино. – 1928. – № 8 [серпень]. – С. 1.

<sup>20</sup> Е. Ч. На критику мас / Е. Ч. // Кино. – 1928. – № 9 [вересень]. – С. 1.

<sup>21</sup> Там само.

<sup>22</sup> Художній відділ ВУФКУ. Що робитиме українське кіно 1928–1929 року : Орієнтовний тематичний план ВУФКУ // Кино. – 1928. – № 9 [вересень]. – С. 17.

<sup>23</sup> Там само.

<sup>24</sup> Там само.

<sup>25</sup> Там само. – С. 18.

<sup>26</sup> Там само. – С. 17.

<sup>27</sup> Там само. – С. 20.

<sup>28</sup> Там само. – С. 22.

<sup>29</sup> Там само. – С. 17.

<sup>30</sup> Письменники й українське кіно : [Ред. ст] // Кино. – 1928. – № 10 [жовтень]. – С. 15.

<sup>31</sup> Там само.

<sup>32</sup> Там само.

<sup>33</sup> Там само.

<sup>34</sup> Там само.

<sup>35</sup> Про тематичний план : Резолюція наради при Агітпропі ЦК КП(б)У // Кино. – 1928. – № 10 [жовтень]. – С. 16.

<sup>36</sup> Орелович С. Треба доробити й поширити / С. Орелович // 1928. – № 11 [листопад]. – С. 11. – (Про тематичний план).

<sup>37</sup> Сачук М. За живий і живлящий фільм / М. Сачук // Кино. – 1928. – № 11 [листопад]. – С. 11. – (Про тематичний план).

<sup>38</sup> Сигналізуємо небезпеку : [Ред. ст] // Кино. – 1929. – № 3 [лютий]. – С. 2.

<sup>39</sup> ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 8. – Спр. 580. – Арк. 53.

<sup>40</sup> І. В. [Воробйов І.]. Планова тематика в кінематографії / І. В. // Кино. – 1929. – № 7 [квітень]. – С. 2.

<sup>41</sup> Там само.

<sup>42</sup> Там само.

## ДИСКУРС УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ НА ШПАЛЬТАХ ЧАСОПISУ «КІНО»

*Статтю присвячено відображенню на шпальтах часопису «Кіно» процесів, що відбулися в українському кінематографі в 20-х – на початку 30-х років ХХ століття.*

**Ключові слова:** Кіно-авангард, часопис «Кіно», експресіонізм, імпресіонізм, національні тенденції.

*Статья посвящена отображению на страницах журнала «Кино» процессов в украинском кинематографе в 20-х – начале 30-х годов ХХ столетия.*

**Ключевые слова:** Кино-авангард, журнал «Кино», экспрессионизм, импрессионизм, национальные тенденции.

*The article is devoted to the display of the magazine «Cinema» processes in Ukrainian cinema in the 20s – early 30s of the 20th century.*

**Key words:** Cinema avant-garde, magazine «Cinema», expressionism, impressionism national trends.

У 2013 році малопоміченим минув один сумний «ювілей». Вісімдесят років тому, в травні 1933 року, припинив своє існування часопис «Кіно».

Це видання офіційно називалось «Кіно. Журнал української кінематографії». Журнал почав виходити в 1925 році завдяки зусиллям керівництва ВУФКУ. Щоправда, в 1925 році вийшов лише один номер, повноцінне видання починається з 1926 року, коли з'являються всі 12 номерів цього журналу. І з 1926 року, тобто на самому піку т. зв. українізації, часопис можна назвати дзеркалом української кінематографії.

І не лише дзеркалом, бо видання не лише відображало, а й активно впливало на творчі процеси в українському кіно. Найменшої провінційності: на шпальтах «Кіно» висвітлюються події, що мають місце не лише на екранах України, а й у цілому світі. Видання має своїх кореспондентів у Берліні та Відні, в Парижі й Лондоні і, звичайно, в Голлівуді.

Така зацікавленість у світовому кінопроцесі помітна вже в першому числі часопису. Причому не можна не звернути увагу на здатність кореспондентів помічати в загальному кінопотопі стрічки, що насправді мають високу мистецьку цінність. Так кореспондент «Кіно» А. Бассехес в статті «Німецька кінематографія» відзначає масштаби такого гіганта, як кіноконцерн УФА зі студіями

в Ней-Бабельберзі, де зосереджена і новітня кіно-техніка, і видатні майстри кіно: режисери, актори, оператори. Особливу увагу приділяється шедеврові режисера Ф. Мурнау «Останній чоловік» зі знаменитим актором Е. Яннінгсом у головній ролі. Відзначає автор і чесноти сценарію, що належав перу одного з провідних німецьких драматургів К. Майєру.

У наступні чотири роки (1926–1929) часопис презентуватиме себе як достойна і серйозна трибуна кінотеорії. Нагадаймо, що саме в ці роки редактором часопису буде Микола Бажан. Автори видання тяжітимуть до прояснення специфіки кінематографа, його самодостатності і, разом з тим, виявом його зв'язків з традиційними мистецтвами.

Особливою увагою користується теорія і практика французького авангарду. Кінокритик і сценарист М. Лядів присвячує свою розвідку теоретичній спадщині Луї Деллюка, прагнучи оцінити «спадщину Деллюка з погляду історичного», називаючи видатного практика і теоретика кіно «першим вартовим прийдешньої кіно культури».

У статті «Джерело кінематографії»<sup>1</sup> Лядів аналізує одну з основних категорій Деллюка – фотогенію, визначаючи її як «науку про ті ознаки, що відрізняють кінематографічну натуру від не кінематографічної»<sup>2</sup>. До речі, в цьому ж числі «Кіно» було надруковане іронічне оповідан-

ня Деллюка «Статист». Теоретичні настанови і практика французьких авангардистів перебували в полі зору і уваги українських кіномитців. У цьому аспекті показовою є стаття відомого українського режисера і педагога Г. Затворницького, що має промовисту назву «За кінематографічний фільм»<sup>3</sup>. Автор виходить з положень Л. Деллюка і Л. Муссінака, які обстоювали вияв тих рис кіномистецтва, що органічно притаманні саме йому, а «не консервативному настановленню кіно з театральними традиціями». Високо оцінюючи творчість митців французького авангарду, Затворницький в дусі часу закидає їм ігнорування «соціальних та ідеологічних настановлень». Автор статті бачить перспективність теоретичного і творчого пошуку молодих радянських кіномитців, зокрема Д. Вертова, С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна. Саме вони мають перетворити кіно «у могутню зброю в боротьбі за комуністичну культуру».

У статті Г. Веллера «Абсолютний фільм»<sup>4</sup> проводиться паралель між «абсолютним фільмом» і творчістю супрематистів і конструктивістів. Тут цікавими видаються роботи Вікінга Еггелінга, який «намагався призвичаїти око глядача до нових художніх форм, постійно мінливих і рухливих, у протизв'язку старим формам, зафіксованим і позбавленим гнучкості»<sup>5</sup>. У статті зауважено плідність взаємодії музики і кіно. «Кіномелодія поєднує кольори і геометричні форми, які перетікають одна в одну»<sup>6</sup>.

У часописі аж до початку 30-х не знайдемо жодних звинувачень у формалізмі, відходу від реалістичного зображення дійсності. Експериментатори-авангардисти продовжують привертати увагу українських авторів. У статті «Французька кінематографія»<sup>7</sup> кінокритик Т. Сорокін знову звертається до теоретичного спадку Л. Деллюка, який відкрив «всю силу та значення властивостей кінематографічної мови», визначив «єство кінематографічного виявлення, відмінного від виявлень інших мистецтв»<sup>8</sup>.

Серед митців кола Деллюка, що в своїй практиці конкретизують і розгортають його уявлення про фотогенію, автор статті виокремлює особистість Жана Епштайна з його настійливим прагненням творити нову кінематографічну реальність, що повною мірою проявилось у таких його стрічках, як «Вірне серце» і «Прекрасна нівернезка». Не може не захопити «артистична індивідуальність постановника», його здатність «надати цілком нову виразність кінематографічній фразі»<sup>9</sup>.

Точним здається бачення українським кінокритиком і творчого доробку іншого відомого режисе-

ра – авангардиста М. Л'Ерб'є. Його фільм «Ельдорадо» став блискучим прикладом розв'язання проблеми світла в кінематографії, натомість подальші його стрічки – «Нелюдяна», «Гроші» – демонстрували надмірне захоплення технічними прийомами, прагнення оригінальності за всяку ціну.

У наступному числі значну увагу Сорокін приділяє постаті Абеля Ганса. Критик зосереджується на його фільмі «Колесо», вважаючи, що саме цей режисер – найбільш значуща постать у сучасному французькому кіно. Втім, незважаючи на грандіозну епопею «Наполеон», на думку критика, Ганс чималою мірою належить минулому.

Можна сказати, що Сорокін дещо недооцінює Рене Клера, вважаючи, що він «не дуже гостро виявив себе». Але разом з тим, він точно помічає чесноти стилю режисера, що «вражає безпосередньою зоровою силою своєї виразності, бо так живе своя невідступна кінематографічна логіка».

У коло уваги Сорокіна потрапляє і фільм Д. Кірсанова «Меніль-Монтан», де обличчя Наді Сибірської – «виключне явище того, що може дати тільки людське обличчя на екрані».

Слід зазначити, що український кінокритик дуже точно вирізняє із загального потоку картин французького кіновиробництва саме ті, котрі позначені сміливим пошуком їх авторів у галузі кіномови, специфічних кінематографічних виразальних засобів.

Українські кінематографісти вивляли значну увагу і до модерністських напрямів кінематографії інших країн, зокрема до німецького кіноекспресіонізму. Це видно також із статей, опублікованих на шпальтах часопису «Кіно». Є своя закономірність у тому, що автором однієї з них був учень і сподвижник Л. Курбаса Фавст Лопатинський. Як відомо, видатний український режисер Лесь Курбас рішуче виголошував свою приналежність до експресіонізму. Статтю під назвою «Експресіонізм в кіно» було опубліковано в часописі «Кіно»<sup>10</sup>. Лопатинський акцентує на тому, що експресіонізм як мистецький напрям у кіно виріс і розвинувся на тому полі туги і безнадії, яке залишилося після кривавих і безглузких жертв світової війни. Автор статті звертає увагу на те, що експресіонізм тих глобальних катастроф, що їх пережило суспільство, в центр своєї уваги ставить людину, яка «жагуче починає протестувати проти всього порядку речей, що існує, яко проти знищення людини»<sup>11</sup>.

Як особистість свого часу, своєї генерації, Лопатинський, звичайно, не приймає філософії експресіонізму, втім високо ставить цей мистецький напрям «як певну суму нових, свіжих, іноді над-

звичайно влучних засобів, що виявляють глибоку суть речей»<sup>12</sup>.

Аналізуючи фільм Ф. Мурнау «Остання людина», Лопатинський зосереджується на системі виражальних засобів кіномитців-експресіоністів, виділяючи асоціативні монтажні побудови, оперування символічними образами, роль деталі, зміщення акцентів з першого плану на другий і, звичайно ж, активність кінокамери, значення її суб'єктивної точки зору. «Камера, як жива істота, нишпорить, відшукує, показує, розкриває»<sup>13</sup>.

З точки зору активної, формотворчої ролі камери Лопатинський майже покадрово розглядає уривок зі сценарію Р. Вольфа «Луні-газ». Звісно, Лопатинському імпонують ліві погляди сценариста, його антибуржуазний пафос. Але автор не втрачає з поля зору і ті можливості екранних рішень, що їх закладено в сценарії, більш того, знаходить і співзвучність зі сценічною інтерпретацією Л. Курбасом «Джиммі Гітінса». У перспективності «засобів експресіоністського порядку, в тому, що вони відкривають нові обрії для кінематографа, у автора немає сумніву»<sup>14</sup>.

Цікавий підхід до такого явища, як експресіонізм у кіно, запропонував критик Є. Добрянський. Свою статтю «Експресіоністичне кіно» автор починає із зіставлення експресіонізму з імпресіонізмом. Останньому він закидає і певну пасивність, зосередження на швидкоплинному моменті. У експресіоністів переважає прагнення створювати нові, незнані ще форми, «переборювати неолюднений світ»<sup>15</sup>.

У спробах експресіоністів «здолати» фотографічну сутність кінематографа Добрянський бачить їх наближення до творчості Пікассо. Тому, мабуть, він і вводить у коло експресіонізму «абсолютний фільм».

На думку Добрянського, їх зближує не лише пошук максимального самовираження і рішуча відмова копіювати реальність, а й прагнення втілити певні метафізичні ідеї. Це стосується абстрактних композицій таких митців, як Г. Ріхтер, В. Руттман, В. Еггелінг.

Щодо можливостей української кінематографії наслідувати експресіоністичний досвід, то автор бачить їх досить обмеженими і зводить лише до використання формальних прийомів, хоч і зауважує, що завдяки їм виникає можливість проникнути в таємничі куточки людської психіки. Певно, Добрянський помилявся, адже, судячи з доробку українських кіномитців, цей вплив був значно ширший.

Уже доводилося зауважувати співзвучність українських психологічних революційних драм «Два дні» і «Нічний візник» зі стрічками німецького камершпілю<sup>16</sup>. На близькість камершпілю й експресіонізму в образотворчому аспекті вказував відомий польський кінознавець Є. Тепліц.

Якщо говорити про творчу манеру Д. Демуцького, оператора фільму «Два дні», то в найдраматичніших епізодах стрічки він вдається до типового експресіоністського освітлення. Джерело світла часто вміщується нижче кадрового простору, зловісні тіні стають видовженими і контрастними, вони неначе переслідують героїв, віщуючи їм лиху долю. Так само, в експресіоністському стилі працював і німецький оператор А. Кюн, що зняв фільм Г. Тасіна «Нічний візник».

У фільмах камершпілю, як і в експресіоністських стрічках, дія відбувається переважно вночі. Те саме ми спостерігаємо у згаданих українських фільмах, де також максимально використовується драматургія світла. Особливе виразне навантаження має рухома камера. Тут можлива паралель між камерою К. Фройнда в «Останній людині», що рухалась разом з ліхтариком нічного сторожа, і камерою Д. Демуцького, що супроводжувала старого Антона (арт. І. Замичковський) зі свічкою із комірчини на горіщі до графських покоїв. Мінливі тіні, що миготять і коливаються на стіні, посилюють відчуття тривоги і напруження.

Виразність контрастів світла і тіні візуально супроводжує тему невідворотності долі, трагічної вини батьків, що фатально стали причиною загибелі своїх дітей.

Стилістична, та й драматургічна, близькість камершпілю та українських стрічок «Два дні» і «Нічний візник» робила їх доступнішими і зрозумілішими для зарубіжного глядача. Про це свідчить зокрема кореспонденція О. Фоміченко (О. Фомічової) зі Сполучених Штатів<sup>17</sup>.

Американським критикам імпонувало, що «мистецький бік фільму не був переобтяжений пропагандою». На відміну від інших радянських фільмів, що побували на американському екрані, фільм «Два дні» «концентрує драматизм не на масі, а на індивідуумі». Своїм успіхом фільм значною мірою завдячує «продуманій і деталізованій грі» І. Замичковського, що спромігся «відступити від театральної традиції».

Не дивно, що американські критики порівнювали українського актора з Е. Яннінгсом, виконавцем ролі швейцара в «Останній людині». І річ не лише в типажній подібності. Обидва актори спро-



моглися відтворити весь драматизм катастрофи, яку переживає самотня людина під ударами долі.

Важливою ознакою діяльності ВУФКУ була готовність всіляко підтримувати сміливі мистецькі експерименти. Більш того, люди, які стояли на чолі цієї організації, мали, можна сказати, надзвичайну інтуїцію, що допомагало їм розпізнавати справжні таланти. Саме на кінофабриках ВУФКУ мали можливість втілити свої авангардистські ідеї російські кіномитці.

Учень В. Мейерхольда Ніколай Охлопков ставить в Україні два фільми – ексцентричну комедію «Митя» і екранізацію памфлета П. Лафарга «Проданий апетит». З'явившись на кінофабриці, він рішуче виголошує своє творче кредо: «Я мейерхольдовець, учень біомеханічної школи. Мене виховано на строгому самообліку вчинків... Мені важко, страшенно важко працювати, коли я зустрічаюсь з іншими системами гри. Ох, ці системи переживання, або відсутність всякої системи»<sup>18</sup>.

Своїм орієнтиром у кіномистецтві Охлопков називає умовність: «Дуже часто вимагають натуральності, природності. Кажуть – грайте натуральніше. Я протестую. Вийде нісенітниця! Візьmemo Чапліна. Він весь в умовностях, а він краший з кращих»<sup>19</sup>.

Справді, тяжіючи до ексцентричної комедії, беручи за взірця Чапліна, Охлопков прагнув найвищої міри концентрації комедійних і, разом з тим, ліричних рис у свого героя Миті. Д. Петровський побачив сучасного Дон Кіхота, що виявилось «у культурі тіла, що вміє стояти на розграні великого і смішного, як Дон Кіхот у щасливих ілюстраціях Доре»<sup>20</sup>.

Часопис «Кіно» відстежував роботу Охлопкова над його наступним фільмом, подавав репортажі зі знімального майданчика<sup>21</sup>. Режисер залишається вірним високій мірі умовності, вдається навіть до фантастичного гротеску, до кафкіанських мотивів, що дає підстави говорити про наявність експресіоністичних упливів. Охлопкову пощастило з виконавцем головної ролі. Трагічну постать шофера Еміля втілює курбасівець А. Бучма, для якого умовність і гротеск були цілком органічними. Оформлення було вирішене теж надзвичайно скупко і умовно, що, згідно з концепцією режисера, давало можливість запобігти ілюзії дійсності.

«Кіно» подавало відгуки на «Проданий апетит» за кордоном, зокрема у французьких часописах.

Не сприймаючи ідеологічну спрямованість картини, французькі кінокритики разом з тим відзначають, що «техніка фільму найвища, це триумф монтажу». Не проходили рецензенти і повз вико-

навців головних ролей: «Гра артистів – вишукана та щира. Бучма, Цибульський та М. Дюсіметьєр – прекрасні артисти»<sup>22</sup>.

Коло митців, які знайшли можливість працювати в Україні розширювалось. У квітні 1927 року на запрошення ВУФКУ виїхав до України відомий вже документаліст Дзига Вертов. Перед тим його звільнили з Совкіно за те, що він вчасно не представив сценарій майбутнього фільму «Людина з кіноапаратом». Втім, Вертов розумів, що його задум не вдасться втілити, тому прийняв пропозицію ВУФКУ, де приступив до зйомок стрічки, присвяченої 11-й річниці радянської влади. Фільм і мав назву «Одинадцятий». Українська преса, і часопис «Кіно» зокрема, уважно стежили за роботою групи Вертова. І ця увага не була випадковою. В Україні знали про досвід і експерименти «кіноків». Про це свідчить аналітична стаття Г. Затворницького, яка так і називалась «Кіно-око» і була видрукувана в часописі «Кіно»<sup>23</sup> ще за рік до появи Вертова в Україні. Затворницький звертав увагу на основоположні принципи документалістів-експериментаторів, а саме: їх упевненість у необмежених можливостях кінооб'єктива – кіноока, більш довшеного, ніж око людини, заперечення попереднього сценарію, відмова від актора, зміна функції режисера, що з постановника перетворюється на організатора процесу зйомки, об'єктом якої є життя, схоплене зненацька. Важливою і творчою є робота монтажера, який подає відібрані і зафіксовані факти, об'єднуючи їх в єдине ціле – в кінофільм.

Затворницький звертає увагу на те значення, якого надають «кіноки» зворотному зв'язку з глядачем, очікуючи від нього листів, «бойової» допомоги документалістам.

Повертаючись до роботи Вертова над фільмом «Одинадцятий», слід сказати, що вже сам процес зйомок викликав увагу і зацікавленість української кіноспільноти, що відбилось у спеціальних репортажах<sup>24</sup>. Особливу увагу привертала робота оператора М. Кауфмана, який, ризикуючи життям, знімав з вагонетки підвісної канатної дороги над грандіозним водоспадом на Волховбуді. З не меншим ризиком було зазнято перехід через плин розтопленого металу. Як бачимо, Вертова, як і інших авангардистів, привертало перенесення на плівку могутніх прастихій – води і вогню.

Щодо людей на виробництві, то, як влучно зауважив дослідник творчості Вертова Л. Рошаль «...в “Одинадцятomu” людина не виростала до символу, а відразу давалася як символ <...> техніка на екрані була живою, а люди – символами»<sup>25</sup>.

Створюючи максимально узагальнені образи, уникаючи подробиць і деталей, Вертов, мабуть, вважав, що його герої ще не пройшли шлях від «незграбного громадянина до “електричної людини”».

Українська преса прихильно сприйняла фільм, рецензія була опублікована в «Кіно» № 2 за 1928 р. Її автор І. Сип назвав стрічку справжнім документом доби. На шпальтах часопису також повідомлялося про успішні покази стрічки за кордоном – на виставці в Гаазі, а також у Берліні й Парижі. Кадри з фільму не раз прикрашали обкладинки журналу.

У 1929 році Вертов, нарешті, здійснює свою мрію і випускає свій шедевр «Людина з кіноапаратом». Але зустріли фільм не лише в Україні, а й у Росії, досить стримано. Принаймні часопис «Кіно» обмежився лиш вміщенням кадрів з фільму.

Інтерес до творчості Вертова спалахнув з новою силою тоді, коли він почав працювати над першою звуковою стрічкою «Симфонія Донбасу» («Ентузіазм»). На той час він вже мав іншого оператора – Б. Цейтліна, який так само, як і М. Кауфман, мужньо і самовіддано знімав найскладніші виробничі процеси. Крім зйомок, додалися ще складнощі із записом звуку. Вертов, що в знімальному процесі надавав перевагу схопленому зненацька факту, додав до «кіноока» «радіовуху». Попри всю недосконалість звукозапису, Вертов категорично відмовився працювати в ательє. Про це свідчив Б. Цейтлін у матеріалі, видрукуваному в «Кіно» № 9/10 за 1930 рік. Режисер наполіг, щоб мікрофон було винесено «на вулиці, вокзали, до машин та на заводи». Після виходу фільму небагато знайшлося критиків, готових прийняти звуковий експеримент Вертова. В. Шкловський вважав, що «глядач фізично знищується Вертовим під час перегляду картини. Це кіно, що оглушує»<sup>26</sup>. Був дотепний і злий фейлетон І. Ільфа і Є. Петрова, були і знущальні назви: не симфонія, а «Какофонія Донбасу». Біограф Вертова Л. Рошаль пише про те, що лише за кордоном, у Берліні і Лондоні, ліва інтелігенція належним чином оцінила фільм бунтівного режисера. Втім, це не зовсім відповідає дійсності. На шпальтах «Кіно» фільм вітали як значний здобуток вітчизняної кінематографії. Саме в такій тональності написав про фільм Вертова член правління ВУФКУ Петро Косячний. «Одне ясно: режисеру Вертову першому пощастило довести і розв'язати проблему тонування документального фільму; режисеру Вертову пощастило розв'язати болюче питання переходу “кіноока” на “радіооко”...

Вертов довів, що можна не лише фотографувати, а й тонувати життя “як воно є”»<sup>27</sup>.

У фільмах Вертова людина, міцно пов'язана з механізмами і машинами, є своєрідним симбіозом, що дає їй можливість долати будь-які перешкоди, звершувати фантастичні трудові подвиги. У «Людині з кіноапаратом» – це здатність майже надприродного бачення того, що не дано звичайному, неозброєному людському окові. Міф про механічну «надлюдину» – один з найпоширеніших у модерністському мистецтві, зокрема в експресіонізмі. Згадаймо лише Голема з однойменного фільму або робота Марію з «Метрополіса» Ланга. З цього ж ряду і «фосфорична жінка» («Баня» В. Маяковського).

Якщо Вертов занурює людину в динамічне індустріальне середовище, то М. Кауфман, після роботи на «Людині з кіноапаратом» створив фільм, який посів особливе місце в тогочасній кінопубліцистці, набувши зовсім інших ліричних інтонацій. Слід сказати, що часопис «Кіно» теж уважно стежив за роботою Кауфмана, подаючи репортажі зі зйомок фільму «Навесні». Автори репортажів акцентували тут саме оперативність у пошуку і вміння схопити, спіймати факт, що був притаманний і попереднім роботам Кауфмана. «Весну», як зазначається в одному репортажі, не чекають у павільйонах: «В тематиці “весна” доводиться часто зустрічати слово “перший”. Перші квіти, перший дощ, перші ластівки. Завжди треба поспішати, щоб іти пліч-о-пліч з природою... Тому доводиться невпинно чатувати її на вулицях, перехрестях, площах. Зв'язок у групі скрізь. Дзвонять з Наводницького мосту, що почався скрес? Вже виїхали!...»<sup>28</sup>.

Звичайно, у фільмі були численні кадри працюючих верстатів і локомотивів, що мчать рейками, були і такі традиційні для «кіноків» кадри «викриття» релігійних забобонів. Втім, домінанта стрічки була інша. Про це найкраще сказав один з французьких критиків, що глянув на фільм неупередженим оком. Автор паризького тижневика «Сінемонд» побачив у стрічці Кауфмана «пантеїзм, що дивує». Французького журналіста захоплює здатність режисера бачити природу, «що переходить із весни до літа, з походом розквітливих дерев, калюж, дзвонів, що співають, закоханих, що відпочивають на лавках... Михайло Кауфман знаходить завжди поезію, пригортає її, вкладає її в камеру. Це молоде, це красиве і це свіже»<sup>29</sup>.

Кіномитцем, чий доробок порівнювали з роботами «кіноків», був Євген Деслав, «український режисер, що працює в Парижі». Саме так його представляли на шпальтах «Кіно».

Деслав був активним дописувачем «Кіно». Він інформував про сприйняття українських фільмів за кордоном. З його матеріалів випливає, що в світі існує щирий інтерес до українського кінематографа. Зарубіжні покупці українських фільмів найбільше зацікавлені в тому, щоб більшість сюжетів була з українського життя<sup>30</sup>.

На сторінках часопису з'являються інформації, щоправда, досить скупі, і про творчий доробок самого Деслава, зокрема про фільм «Марш машин» і «Електричні ночі». Автор огляду М. Романівська називає «Електричні ночі» з початку до кінця «цілком закінченим музично-зоровим етюдом з прекрасним наростанням темпу». «Марш машин» співзвучний пошукам Вертова і Кауфмана<sup>31</sup>.

Справжнім естетичним зрушенням в українському кінематографі стала поява фільмів О. Довженка та І. Кавалерідзе, глибоко національних за своїм духом, де національна форма і зміст були невід'ємні одне від одного.

У фільмах О. Довженка та І. Кавалерідзе можна говорити про нову екранну візуальність, де національне начало переломлювалось у сміливих авангардних рішеннях, де оновлювалась мова кіно.

Неповторну інтонацію й оригінальний стиль цих митців було помічено і проаналізовано на шпальтах «Кіно».

Серед тих, хто писав про фільми О. Довженка кінця 20-х рр., найточніше і найтонше відчував його творчу манеру Микола Бажан. Одна з основних тез Бажана в статті «Легенди та історія»<sup>32</sup> – твердження, що «Звенигора» глибоко національний фільм, «фільм нації, що відроджується». Автор акцентує цілісність і, разом з тим, багатоплановість твору Довженка, трактуючи його як «мозаїчну фреску, де кожен камінець цінний сам по собі». Вражає діапазон охоплення матеріалу: тут і документальні кадри індустріалізації (за Бажаном, «своєрідне Довженкове “кіноцтво”»), і експресіоністське вирішення історичних епізодів, просякнутих іронією та символікою.

Усвідомлюючи силу Довженкового суб'єктивного, особистісного бачення історії, Бажан напівжартома запропонував перейменувати кінооб'єкт майстра в «кіносуб'єктив».

Автор статті захоплюється здатністю митця, запобігаючи еkleктиці, поєднати «гаму стилів і форм». Бажан визначає кінематограф Довженка як «музичне малярство», «графіку часу». Саме акцентування єдності законів музики і кінематографа було одним з наріжних положень кіноавангарду.

Не випускає рецензент з поля зору і точне бачення деталі, кожна з яких несе в собі глибинний зміст, працює на осягнення філософських смислів стрічки. Гармонійності стильовим рішенням додає і високопрофесійна робота художника, проф. В. Г. Кричевського, особливо в слов'янсько-варязьких епізодах.

Висновок Бажана: «Проривів “Звенигора” не знає. Вона соціальна і в своїй іронії, і в своєму патосі. Жодного шматка плівки – нейтрального, сповідального, нечинного. Вона – дійсно висока кінематографія»<sup>33</sup>.

У полі зору Бажана не міг не опинитися і наступний фільм Довженка – «Арсенал»<sup>34</sup>.

Критик відзначав, що в «“Звенигорі” майстер не був пов'язаний певним конкретним матеріалом. Він орудував там ідеями і тисячоліттями. Крізь реальне просвічувалось символічне і віки напливали на віки»<sup>35</sup>.

У своєму наступному фільмі митець «розгорнув у колосальну і складну симфонію один з мотивів “Звенигори”, цієї увертюри до цілого циклу кіно-симфоній»<sup>36</sup>.

Бажан обстоює право митця відійти від історико-хронікального викладу подій, натомість відтворити трагічний, буремний характер самої епохи.

Симфонізм «Арсеналу» відзначав не лише Бажан. Автор великої статті, видрукуваної в Нью-Йорку в журналі «Нейшенел Борд оф Рев'ю Мегезин» порівнював вплив фільму «подібно до найвидатніших витворів музики та поезії». Епізод, де мчать билинні коні, «впливає з однаковою силою, як Бетховенова симфонія»<sup>37</sup>.

Анрі Барбюс був вражений після перегляду «Арсеналу», зазначаючи на сторінках тижневика «Монд», що «драматична емоція» не перестане виникати, вона без ухилу зростає, вона накопичується й приносить єдність і зв'язаність, потрібні, щоб зрозуміти трагедію, що проходить блискавками<sup>38</sup>. Автора буквально зачаровує ритм фільму Довженка, «який розвивається, так би мовити, скоками та ударами. Найчастіше сцени перериваються, щоб продовжитися після інших. Їх режисер ламає на шматки, іноді посеред жесту. Це прискорює поділювання (дівізіонізм), підтримує напружену увагу з початку до кінця»<sup>39</sup>. Такі спостереження нам здаються надзвичайно важливими і принциповими щодо визначення «Арсеналу» як стрічки авангардистської зі значними експресіоністськими впливами. Згадаймо визначення З. Кракауера, який говорив про перевагу для митця-авангардиста внутрішніх, суб'єктивних ритмів, що і спостерігаємо в стрічці О. Довженка. Суб'єктивне

бачення – помножене на трагічне напруження дії і відсилає нас до експресіоністської естетики. Саме ці якості стрічки давали можливість говорити Бажану про визначення стилю Довженка як «революційного експресіонізму». Ця особливість проглядає і в підсиленні емоційного градусу твору через статику, коли зовнішня динаміка переходить у внутрішню напругу, а герої застигають неначе в пароксизмі.

Якщо в «Звенигорі» домінувало лірико-епічне начало, то, на думку Бажана, «Арсенал» сприймається як трагедія, як трагедія України, трагедія мас, а не окремої людини.

«Патос великої трагедії і великої сатири насичує кожен кадр»<sup>40</sup>. Пройде час і наприкінці тридцятих в своїй «Автобіографії» Довженкові прийдесться виправдовуватись за те, що «йшов до реалізму надто повільними кроками»<sup>41</sup>.

І все ж митець залишав за собою право звертатися до символіки у епізодах вищої емоційної напруги, таких як похорон бійця Федорченка або розстріл Тимоша.

«Арсенал», що його побудовано в авангардистському ключі, без опертя на традиційні сюжетні конструкції, як могутній потік вільних поетичних асоціацій, став трагічним відображенням трагічної епохи.

Наступна стрічка Олександра Довженка «Земля» теж стане дзеркалом свого часу, але, можна сказати, дзеркалом чарівним, що покаже зовсім не те, на що чекали його ідеологічні замовники.

Справді, сюжет, точніше, фабула – типовий відгомін часу з його пропагандистським пафосом і однозначністю. Втім фільм О. Довженка, як кажуть, «не про те». Справді, «... сюжет постарів, одряхлів, лишився міф про землю – молодий, пристрасний, наївний, еротичний у найширшому розумінні цього слова. Субстанція життя, продовження життя, плодючості проноситься перед зачарованим поглядом глядача»<sup>42</sup>. Довженкова «Земля» сприймалась як відгомін, як луна вітаїзму, тобто світовідчуття, притаманне людині українського Відродження 1920-х рр.

Саме таке вітаїстичне звучання фільму Довженка відчувалось уже в процесі зйомок. У серпні 1929 року виходить розлогий матеріал Г. Ремеза «Патос землі»<sup>43</sup>. Автор у захваті від натури, яку вибрав Довженко, порівнюючи її з «циклопічними полотнами Рубенса» або «стихійними романами Золя». Автор упевнений, що кінематографістам вдасться повною мірою відтворити «біологічну радість плодоносної осені» і висловлює впевненість, що «фільм О. Довженка “Земля”

буде фільмом нечуваної ще в нашій кінематографії філософської сили, сили оптимістичного матеріалістичного розуміння тих соціальних, а як тло для них, – біологічних процесів, які відбуваються в нашій країні»<sup>44</sup>.

Після виходу фільму на екрани він став об'єктом жорсткої полеміки. Посипались звинувачення в ідеологічній невитриманості фільму. Квінтесенцією цих випадів став віршований фейлетон Д. Бедного, що мав знущальну назву «Філософи». Одна з інвектив звучала надзвичайно загрозливо на той час: «Земля – кулацька картина».

З рецензією на «Землю» виступив М. Бажан. Аналізуючи фільм, він писав про еволюцію стилістики Довженка, про «екстенсивне» зростання його майстерності, глибину і продуманість картини в цілому. Разом з тим критик значну частину тексту присвятив доказам актуальності стрічки, утвердженню, що фільм «про життя, що розквітає на радянській землі <...> і “біологічні” образи просякаються могутнім соціальним змістом, а конкретні, поточні ситуації набувають синтетичного значення, ваги справжніх філософських (бойова марксистська філософія соціалістичної реконструкції) узагальнень»<sup>45</sup>.

І далі автор твердить, що «не можна відірвати біологічно-фізіологічного підґрунтя людини від її соціального ества»<sup>46</sup>.

«Земля» побудована на ритміці, контрастній щодо «Арсеналу», можна сказати, що в цій стрічці значно більшу роль починає відігравати внутрішньокадровий монтаж, митець надає великої ваги глибині кадру. Якщо в «Арсеналі» тло інколи залишалось нейтральним, то тут воно ретельно проробляється і режисером, і оператором. Згадаймо хоча б безкрай степ і шлях, що по діагоналі перетинає екран, відтворюючи враження неосяжної далечини, або сільську нічну вулицю у місячному сяйві, якою повертається від коханої Василь. Думається, що Довженко знав і відчував – звуковий кінематограф потребуватиме саме «плану-епізоду», а не монтажного ритму «скоками-ударами». Дослідники відзначали віртуозність роботи Довженка з ритмом. В «Землі» за основу покладені і ритми життя природи, і ритми людського життя. А голобельна критика і обвинувачення у «біологізмі» були закономірні на початку 30-х рр. То були часи, коли почався погром культури українського Відродження, з яким Довженко був пов'язаний як «великий вітаїст небарокового напрямку» (Ю. Лавриненко).

Та, як зазначалося, все ж звучали голоси на захист митця. Навіть у передовій часопису «Кіно»



№ 8 за 1930 рік «Про критику кінематографічної творчості» ішлося про те, що потрібно «запобігти тих неприємних колізій, що мали місце навколо таких прекрасних творів, як “Звенигора”, “Арсенал”, “Земля”. Хіба ж міг трапитись за всіх тих умов, про які ми говорили раніше, такий прикрий випадок, як виступ Дем’яна Бедного, – славнозвісний фейлетон якого, не говорячи вже за його форму, надто і надто гіперболізує собою критику і корисного тій справжній критиці навряд чи може щось дати»<sup>47</sup>.

З великим інтересом відстежував часопис і роботу скульптора Івана Кавалерідзе, який прийшов у кінорежисуру, над його майбутнім фільмом «Злива». Стрічка була спробою екранного прочитання шевченківських «Гайдамаків», а безпосереднім імпульсом стала інсценізація поеми Лесем Курбасом. У 1929 році, починаючи з другого номера «Кіно» стали друкуватися повідомлення і кадри з картини Кавалерідзе, що був його режисерським дебютом у кінематографі. Фото ці мають величезну цінність, бо дають уявлення про візуальний ряд фільму, який втрачено.

Сам задум Кавалерідзе, на той час вже знаменитого скульптора, був сміливим і оригінальним. Він поставив за мету використати в екранному мистецтві виражальні засоби скульптури, поєднуючи естетичні принципи і прийоми дуже віддалених мистецтв: кінематографа і скульптури, долаючи площинність одного і статурність іншого.

Як же бачив утілення свого задуму сам митець? «Світло, тінь – могутня мова... Світло – різець скульптора. Природа скульптури, закоханість у форму, міцну, лаконічну, монументальну, тягне на гріх, на суперечки із традиційним. Вибираю світлом усе, що мені потрібно, з тією силою, яка необхідна»<sup>48</sup>.

Це сміливе руйнування тоді вже усталених кінематографічних принципів включає митця в рідше авангардистських експериментів.

Ні в спогадах митця, ні в дослідженнях, йому присвячених, не знайдеш навіть натяків на те, що Кавалерідзе творив, спираючись на естетику кубізму. Це розкривало нові можливості у побудові глибини кадру, у гармонійному поєднанні тла – «замість далечини неба, відображень у воді – чорний оксамит і об’єктив». Цей прийом був добре йому відомий і випробуваний, коли він ще у довоєнні роки працював як художник у фільмі «Енвер-паша, зрадник Туреччини».

Новації митця привернули увагу і колег на кінофабриці, які уважно стежили (причому абсолютно доброзичливо), як Кавалерідзе вирішить ті нелегкі завдання, які він перед собою ставив.

У другому числі «Кіно» за 1929 рік було вміщено замітку режисера Ол. Кесельмана про роботу над фільмом. Цей автор активно відгукувався на зйомки колег, зокрема на фільм М. Шпиковського «Цибала» («Шкурник»), на фільм «Навесні» М. Кауфмана.

Кесельман, спостерігаючи за роботою Кавалерідзе в павільйоні, звертає увагу на те, що митець взяв «опір на дію в кадрі, а не на показ місця, де ця дія відбувається»<sup>49</sup>.

І все ж місце дії відтворюється, але не звичайним способом. «Всі декорації фільму замінюються тлом, що складається з умілого сполучення чорного оксамиту і сукна. Оксамит, завдяки його властивостям справляє враження туманної далечини... На тлі туманної далечини в його кадрах часто зустрічаються куби та тяжкі плити. Вмілим розподілом кубів і плит він досягає того, що воли, відходячи від апарата, створюють враження величезної далечини»<sup>50</sup>.

Нам такі свідчення видаються надзвичайно важливими, бо вони дають можливість скласти хоч віддалене уявлення про те художнє рішення, що його запропонував митець у своєму творчому експерименті.

Кесельман звертає увагу і на «метонімічне» вирішення, коли виразна деталь подається замість цілого, і відразу виникає образ чи то палацу, чи то селянської хати.

Автор наголошує, що і в роботі з гримом почувується рука скульптора: бронза для селянських облич, білий мармур і порцеляна – для панів.

Наприкінці 1929 року, після виходу фільму на екран, була надрукована стаття Ф. Лучанського «Проти “зливи” вигуків – за “зливу” культурної революції»<sup>51</sup>, в якій ідеться про те, що «“Злива” прошуміла гураганом <...> розбурхала застоєне болото». Критик визнає, що фільм Кавалерідзе, до речі, так само, як і довженківський «Арсенал», не був сприйнятий широкою глядацькою аудиторією. Лучанський упевнений – глядача «треба готувати, тягти за собою». Адаже митець має право на експеримент. Автор статті торкається ще такого важливого моменту, як історизм; критик твердить, що митець має право інтерпретації історії, твердячи, що «фільм не є документ, не є протокол, не є архівний матеріал»<sup>52</sup>.

Пошук режисером нових, авангардних форм цілком виправданий. «Картина не могла бути просто агіткою, вона повинна діяти через художнє оформлення, побудоване на шуканнях нового»<sup>53</sup>.

Повз новації митця пройшла більшість критиків, не помітивши, що в кінематографі «плас-

тикою і скульптурною статикою, можна створити незабутнє враження». Кавалерідзе показав «що небагатьма жестами та мімікою можна досягнути багато, він показав, що натуру можна вдало замінити на павільйон, а освітленню приділити важливе місце»<sup>54</sup>.

Автор статті рішуче підтримує режисера, бо «коли навіть розцінювати “Зливу” як експеримент <...> то треба визнати, що він блискучий... І тут постає питання: чи потрібні нам експерименти? Так, потрібні»<sup>55</sup>.

Обидві цитовані статті, які з'явилися на шпальтах часопису, цінні не лише тим, що дають нам ще раз можливість уявити весь той арсенал художніх засобів, якими так сміливо користався Кавалерідзе. Принциповою для нього була ота статурність, яка визначала його малюнок кадру.

Має значення також те, що інтонація статей свідчить: у 1929 році в українському кіно була ще можливість полеміки, творчий експеримент ще не став приводом звинувачень у формалізмі.

Кавалерідзе продовжить свій творчий пошук. Його наступні стрічки «Перекоп», «Штурмові ночі» будуть менш умовні, ніж унікальна в своїй естетиці «Злива», але й вони нестимуть на собі печать авангардних мистецьких течій, зокрема конструктивізму. «Перекоп» матиме прихильну пресу. В своїй короткій рецензії<sup>56</sup> В. Левчук, віддаючи належне ідейному спрямуванню картини, її «ідеологічній наснаженості», наголошує її «духовні достоїнства». «Відчувається в фільмові своєрідність форми, майстерність композиції кадрів. Почуваєш, що режисер винайшов нову школу художньої кінематографії»<sup>57</sup>. Навіть у цій фразі прочитується думка про своєрідність, «окремність» шляху Кавалерідзе в кіно.

Втім, уже наступний фільм митця «Штурмові ночі», покаже, що часи експериментів добігають кінця.

Кавалерідзе цікаво ділився своїм задумом відтворити сміливі дерзання будівників Дніпрогесу. Розповідав і про ажурні конструкції великої будови, і про майбутні кадри грізних і, разом з тим, величних дніпровських порогів. та все завершилось заборонаю фільму: стрічці закидали «заперечення ролі партії», «фетишизацію стихійності», недоступність «для масового глядача через її підкреслене формальне трюкацтво»<sup>58</sup>.

Та це буде в 1931 році. А в рік виходу «Зливи» право на експеримент ще не заперечувалося. Ще в 1927 році з'явилася стаття одного з кращих українських кінотеоретиків Л. Скрипника «Експериментальний фільм». Автор дослідження «Нари-

си з теорії мистецтва кіна» (1928) виділяв основні елементи кіномови: рух (це поняття Скрипник трактував досить широко) – в його ігровому, змістовному, впливовому і композиційному значенні, монтаж і формальну композицію кадру<sup>59</sup>.

Скрипник висловлює досить популярну у практиків і теоретиків думку про те, що у пошуках суто кінематографічних прийомів режисерові найбільш заважатиме літературний зміст. Автор звертає увагу на практику французького авангарду, на тих митців, що пропонують створення «кінопоєм» без певного літературного змісту, тобто «чистого кіно». Втім, Скрипник розуміє, що відмова від «літературного роз'яснювального змісту неможлива», вважає, що посилення роботи над виразністю кіномови дасть можливість широкому глядачеві розуміти зміст без написів і пояснень. Вдалі приклади можна знайти і в традиційних мистецтвах, зокрема в театрі. «Всі різноманітні, найкращі дійсні досягнення його з'явилися наслідком експериментальної студійної роботи»<sup>60</sup>.

Та починаючи з 1930 року з часописом відбуваються сумні метаморфози.

І хоч ще з'являються цікаві статті мистецтвознавчого характеру, як, скажімо, роздуми критика Т. Сорокіна про способи і можливості поєднання зображення і слова (наближається епоха звукового кіно), про особливості драматургії звукового фільму композитора І. Белзи («Проблеми тонсценарію»), та дедалі більше суто мистецькі розвідки потроху відступають на другий план, витісняються технологічними проблемами. Часопис «Кіно» поступово перетворюється у видання «На допомогу кіномеханіку». Численні технічні схеми заміняють фото популярних кіноакторів, кадри з відомих фільмів.

Втім, не лише ця тенденція спотворює лице мистецького часопису.

Чи з'являються в цей час публікації щодо стану і тенденцій зарубіжного кіно? На жаль, переважають нечисленні матеріали, сповнені зловтішання з приводу кризи, котра охопила приречений на невпинне загинання буржуазний кінематограф.

Навіть коли виступають висококваліфіковані кінознавці, їх статті набувають цілком певного спрямування.

Розглядаючи можливість впливів експресіонізму на радянське кіномистецтво, Г. Авенаріус зосереджується на хибності цього мистецького напрямку, зауважуючи, що нічого, крім явної шкоди, він не міг принести молодому радянському кіно. Притому не залишає враження, що автор добре орієнтується в естетиці експресіоністських філь-

мів, але воліє не бачити в ній нічого позитивного. Експресіоністські тенденції він убачав у стрічках ФЕКСів, Ф. Ермлера та інших. Авенаріус закидає М. Бажанові спробу визначити стиль «Звенигори» та «Арсеналу» О. Довженка як «героїко-революційний експресіонізм». Сьогодні навряд чи виникне сумнів щодо наявності експресіоністських впливів на згадані стрічки, особливо на їх зображальне рішення<sup>61</sup>.

На початку тридцятих починається настійливий пошук мистецького методу, який би став одним для всіх видів мистецтва і окремих митців, даючи можливість, таким чином, взяти їх під жорсткий партійний контроль.

ВУОРПК (Всеукраїнське об'єднання робітників революційної кінематографії) навіть організовує диспут (тоді ще таке було можливе), основним завданням якого було «визначення сутності пролетарської творчої методи в кіні». Доповідь робив М. Бажан, тези її було опубліковано на шпальтах часопису<sup>62</sup>.

На жаль, домінантою виступу стало «викриття» згубності творчої практики тих режисерів, чий «методи» не відповідали вимогам «реконструктивного періоду». Найбільш гострі інвективи прозвучали на адресу «кіноків», яким закидалося чимало гріхів, зокрема «механічно-формальне розуміння кіна», що стає виявом «антидіалектного світогляду», і приналежність до «радянської технічної дрібнобуржуазної інтелігенції», і спроби абсолютизувати свій творчий метод, не орієнтуючись на «пролетарську методи».

До речі, критику Вертова Бажан продовжить у статті «Місіонери чистого кіно»<sup>63</sup>. Основний закид – «імпресіоністичний стиль», притаманний стрічкам кіноків.

На думку Бажана, для кіноків характерне «імпресіоністичне сприйняття», пасивне ставлення до об'єкту під час зйомки. Вся творча їх активність переноситься на монтаж, в чому позиція Вертова збігається з «формалістичною кулешівською школою». В фільмах Вертова переважає тематика машин, міста, індустріальних центрів, але вона береться абстрактно, «надкласово», отже «недіалектично».

Кауфмана Бажан бачить як чистого імпресіоніста з більшим ухилом до фізіологізму.

Згадується і знаменитий фільм «Людина з кіноапаратом», з приводу якого авторам закидається зосередження на бутті міської дрібної буржуазії, а не «гегемона нашої доби – пролетаріата». Сучасний читач, гортаючи сторінки часопису, навряд чи може отямитись від здивування. Стрічки кіноків

вважалися вагомим здобутком неігрового кіно. В поглядах Вертова, в його захопленні радянською владою, її вождями інколи проглядала відверта сервільність. В. Шкловський досить точно помітив, що майже всі фільми Вертова будувалися на протиставленні «колись» і «тепер». Втім, захоплення знаменитого документаліста фіксацією факта на той час уже здавалось підозрілим. Адже «кінооко» могло побачити і зафіксувати зовсім небажані для офіційної ідеології явища і ситуації.

Повертаючись до доповіді Бажана, нагадаємо, що об'єктом його критики став й І. Кавалерідзе, який не переборов «інерції символізму», що притаманна «українському дрібнобуржуазному інтелігентові».

Не зуміли реконструювати свою «методу» ні Ф. Лопатинський, чий фільм «Кармелюк» перебував «під інерцією романтичного героїко-кримінального жанру», ні М. Шпиковський, чий фільм «хибували на механістичність», бо режисер перебував у полоні «літфронтівської методи».

Бажан все-таки підтримав Довженка, залишаючи за ним право пошуку і експерименту, твердячи, що його творча метода, «складна й часто суперечлива», зрештою, перейде «до діалектичної єдності, до монізму пролетарської творчої методи».

Та мистецтвознавчий ухил роздумів М. Бажана аж ніяк не задовольняв партійне і радянське керівництво. Один з керівників кіногалузі С. Орлович виступив уже з критикою «бажанівської критики»<sup>64</sup>. На його думку, автор «не обрахував конкретного, соціально-політичного ефекту того чи іншого фільму, а тільки формалістично розбирав його стильові та жанрові особливості»<sup>65</sup>.

У своїй доповіді Бажан пройшов і повз таку «кричущу» помилку кінематографістів, як недостатній показ керівної ролі партії в будівництві соціалізму, відмова від послідовного викриття правого і лівого ухилу в кінематографії.

Як бачимо, суто мистецька проблематика рішуче відсувається на другий план. Головне завдання кіномитців – славити партію і викривати різноманітних ворогів.

Вже на початку 30-х років у радянській пресі поширюється своєрідний жанр «самокритики», а точніше «самовикриття», «каяття», вияву власних реальних і уявних помилок. У цьому «жанрі» доводилося виступати і Ейзенштейну, і Кавалерідзе, і Довженкові, і ще багатьом талановитим кіномитцям.

Не уникнув цього жанру і часопис «Кіно». У цьому плані показовим здається виступ відомого тоді кінокритика Ол. Полторацького (у 40-х

роках – ще й публічний журналіст, письменник) зі статтею «Погляди змінюються – книжки залишаються: про мої старі роботи»<sup>66</sup> щодо своєї книжки «Етюди до теорії кіна». Від редакції зауважувалось, що Ол. Полторацький переглядає свої помилкові теоретичні погляди з тим, щоб «...водночас з дальшою, всебічною, глибокою критикою своїх минулих помилок почати розробляти на засадах марксизму-ленінізму свої правильні погляди на розвиток українського радянського кіномистецтва»<sup>67</sup>. Полторацький досить розлого аналізує два розділи своєї книжки, що вже за своїми назвами стали ідеологічним криміналом: «Стилістичні елементи кіномистецтва» і «Композиційні елементи фільму». Автор зізнається, що в його текстах немає «клясової аналізи», що він переоцінив стрічки Довженка, не зауваживши в них «дуже багато неутрального формалізму».

На сторінках книжки авторові не вдалося розкрити «безпартійного» техніцизму Вертова. Вживаючи поняття «гарний монтаж», суб'єктивна та об'єктивна камера, операторська робота, Полторацький кається, що вживав їх поза «класовим визначенням».

Попри всі сумні трансформації, що відбувалися з часописом «Кіно», він ще продовжував залишатися виданням, що надавало можливість висловлюватись і самим митцям, і кінокритикам із суто мистецьких проблем, і тому здавався небезпечним. У травні 1933 року вийшло останнє, п'яте, число часопису.

Щоб глибше зрозуміти, чому це видання так драгувало партійно-радянське керівництво, варто звернутися до статті-«доносу» Ол. Корнійчука та Ів. Юрченка «Разгромить национализм в кинематографии», що була видрукувана на шпальтах журналу «Советское кино» № 3 за 1934 рік.

Окрім «критичних» атак на фільми, яким інкримінувався націоналізм, одним з головних «звинувачених» стає часопис «Кіно»: «Теория и практика журнала “Кино” показательнейшим образом подтверждают то, что националистические элементы достаточно хорошо умели использовать и нашу прессу в своих целях. Тут безоглядно пропагандировались националистические “хвильовистские” лозунги ориентации на Запад, тут повторялась клевета об упадке искусств в советской России, в частности киноискусства. Они фактически прибрали к своим рукам дело кинокритики, маскируя свои шовинистические кльки в тогу чистого формального анализа»<sup>68</sup>.

Що ж чекало на тих, хто писав і про кого писали в часописі «Кіно»? Список імен жахли-

вий. Тут і режисери – Л. Курбас, Ф. Лопатинський, О. Гавронський; оператори О. Калюжний, Б. Цейтлін; актори О. Шагайда, М. Надемський; організатори кінопроцесу П. Нечеса, З. Хелмно, З. Сідерський. І, звичайно ж, найбільше серед репресованих було літераторів – критиків і сценаристів: М. Йогансен, Я. Савченко, Г. Саченко, М. Семенко. Цей сумний перелік можна було б ще продовжувати.

Яка ж доля самого часопису? Чи справді він не згадувався в українських кінознавчих дослідженнях? Таке твердження, на нашу думку, безпідставне. Про журнал писали в статтях і книжках А. Щербак, О. Шупик, Л. Брюховецька, С. Тримбач. Та найвагоміший внесок для повернення часопису до читача було зроблено досвідченим бібліографом Національної парламентської бібліотеки Н. Казаковою і науковцем Р. Росляком, чийми зусиллями було видано систематичний покажчик змісту журналу «Кіно». Більш того, на сайті бібліотеки вміщено повністю весь комплект журналів з 1925 по 1933 рік. І кожен, хто забажає мати “стереоскопічну” картину кінопроцесу в Україні часів Розстріляного Відродження, матиме цю можливість. Часопис «Кіно» повертається до своїх читачів. Справді, рукописи не горять!

<sup>1</sup> Лядів М. Джерело кінематографії: (Луї Делюк) / М. Лядів // Кіно. – 1926. – № 11, жовтень. – С. 10.

<sup>2</sup> Там само. – С. 10.

<sup>3</sup> Затворницький Г. За кінематографічний фільм / Г. Затворницький // Кіно. – 1927. – № 15/16, серпень. – С. 15.

<sup>4</sup> Веллер Г. Абсолютний фільм / Г. Веллер // Кіно. – 1926. – № 8, червень. – С. 10.

<sup>5</sup> Там само. – С. 10.

<sup>6</sup> Там само. – С. 10.

<sup>7</sup> Сорокін Т. Французька кінематографія / Т. Сорокін // Кіно. – 1929. – № 9/10, травень. – С. 12–13.

<sup>8</sup> Там само. – С. 12.

<sup>9</sup> Там само. – С. 13.

<sup>10</sup> Лопатинський Ф. Експресіонізм в кіно / Ф. Лопатинський // Кіно. – 1926. – № 6/7, травень. – С. 10–12.

<sup>11</sup> Там само. – С. 10.

<sup>12</sup> Там само. – С. 10.

<sup>13</sup> Там само. – С. 11.

<sup>14</sup> Там само. – С. 12.

<sup>15</sup> Добрянський Є. Експресіоністичне кіно / Є. Добрянський // Кіно. – 1926. – № 10, серпень. – С. 24.

<sup>16</sup> Див: Мусієнко О. Українське кіно: тексти і контекст / Оксана Мусієнко // Вінниця: Глобус-прес, 2009. – С. 19–39.

<sup>17</sup> Фоміченко О. «Два дні» в Америці / О. Фоміченко // Кіно. – 1929. – № 6, березень. – С. 7.

<sup>18</sup> Охлопков Н. Митя. Режисери оповідають про себе. // Н. Охлопков // Кіно. – 1927. – № 2, січень. – С. 8.

<sup>19</sup> Там само. – С. 9.



- <sup>20</sup> Петровський Д. Дон-Кіхот приїхав до Союзу / Дмитро Петровський // Кіно. – 1927. – № 2, січень. – С. 5.
- <sup>21</sup> Ятко М. Скажений автобус / М. Ятко // Кіно. – 1927. – № 17, вересень. – С. 4–5.
- <sup>22</sup> «Проданий апетит» в Парижі // Кіно. – 1930. – № 3, лютий. – С. 4.
- <sup>23</sup> Затворницький Г. Кіно-око / Г. Затворницький // Кіно. – 1926. – № 5, березень. – С. 11–13.
- <sup>24</sup> Борисов А. Одинадцятий / А. Борисов // Кіно. – 1927. – № 21/22, листопад. – С. 8–9.
- <sup>25</sup> Рошаль Л. Дзига Вертов / Л. Рошаль. – М. : Искусство, 1982. – С. 179.
- <sup>26</sup> Там само. – С. 216.
- <sup>27</sup> Косячний П. Два Жовтневі / П. Косячний // Кіно. – 1930. – № 19, жовтень. – С. 6–7.
- <sup>28</sup> Кесельман О. «Повесні» / О. Кесельман // Кіно. – 1929. – № 14, липень. – С. 4.
- <sup>29</sup> Наші фільми закордоном. // Кіно. – 1930. – № 3, лютий. – С. 8.
- <sup>30</sup> Деслав Є. ВУФКУ закордоном / Євген Деслав // Кіно. – 1928. – № 3, лютий. – С. 6.
- <sup>31</sup> Романівська М. На тисячах метрів / М. Романівська // Кіно. – 1930. – № 3, лютий. – С. 9.
- <sup>32</sup> Бажан М. Легенди та історія / М. Бажан // Кіно. – 1927. – № 21/22, листопад. – С. 3.
- <sup>33</sup> Там само. – С. 3.
- <sup>34</sup> Бажан М. «Арсенал» / Микола Бажан // Кіно. – 1928. – № 12, грудень. – С. 10–11.
- <sup>35</sup> Там само. – С. 10.
- <sup>36</sup> Там само. – С. 10.
- <sup>37</sup> «Арсенал» в Нью-Йорці // Кіно. – 1930. – № 2, лютий. – С. 14.
- <sup>38</sup> Анрі Барбюс про «Арсенал» // Кіно. – 1929. – № 5, березень. – С. 3.
- <sup>39</sup> Там само. – С. 3.
- <sup>40</sup> Бажан М. «Арсенал» / Микола Бажан // Кіно. – 1928. – № 12, грудень. – С. 10.
- <sup>41</sup> Довженко О. Автобіографія // Олександр Довженко. Твори : в п'яти томах. – К. : Дніпро, 1964. – Т. 1. – С. 31.
- <sup>42</sup> Якимович А. Довженко и новая первобытность / А. Якимович // Киноведческие записки. – М., 1994. – Вып. 23. – С. 139.
- <sup>43</sup> Ремез Г. Патос «Землі» / Г. Ремез // Кіно. – 1929. – № 16, серпень. – С. 6.
- <sup>44</sup> Там само. – С. 8.
- <sup>45</sup> Бажан М. «Земля» / М. Бажан // Кіно. – 1930. – № 5, березень. – С. 8.
- <sup>46</sup> Там само. – С. 9.
- <sup>47</sup> Про критику кінематографічної творчості // Кіно. – 1930. – № 8, травень. – С. 1.
- <sup>48</sup> Иван Кавалеридзе. – К. : Мистецтво, 1988. – С. 89.
- <sup>49</sup> Кесельман А. «Злива» / Кіно. – 1929. – № 2, січень. – С. 13.
- <sup>50</sup> Там само. – С. 13.
- <sup>51</sup> Лучанський Ф. Проти «зливи» відгуків за «зливу» культурної революції / Ф. Лучанський // Кіно. – 1929. – № 11, червень. – С. 4.
- <sup>52</sup> Там само. – С. 4.
- <sup>53</sup> Там само.
- <sup>54</sup> Там само.
- <sup>55</sup> Там само.
- <sup>56</sup> Левчук В. «Перекоп» // Кіно. – 1930. – № 17, вересень. – С. 10.
- <sup>57</sup> Там само.
- <sup>58</sup> Цит. за: Иван Кавалеридзе. – К. : Мистецтво, 1988. – С. 91.
- <sup>59</sup> Скрипник Л. Експериментальний фільм / Л. Скрипник // Кіно. – 1927. – № 17, вересень. – С. 8.
- <sup>60</sup> Там само. – С. 9.
- <sup>61</sup> Авенаріус Г. Експресіонізм у радянському кіні / Г. Авенаріус // Кіно. – 1933. – № 4. – С. 12–14.
- <sup>62</sup> Бажан М. Творчі методи українського радянського кіномистецтва: тези доп. / М. Бажан // Кіно. – 1931. – № 6. – С. 3–4.
- <sup>63</sup> Бажан М. Місіонери «чистого кіно» / М. Бажан // Кіно. – 1931. – № 10, листопад. – С. 14–16.
- <sup>64</sup> Орелович С. Про теоретичний диспут у кіні / С. Орелович // Кіно. – 1931. – № 7/8 – С. 13–14 ; № 9. – С. 3–4.
- <sup>65</sup> Там само. – № 7/8. – С. 4.
- <sup>66</sup> Полторацький Ол. (Озеров). Погляди змінюються, книжки залишаються: про мої роботи / Ол. Полторацький // Кіно. – 1932. – № 13/14. – С. 3–4.
- <sup>67</sup> Там само. – С. 4.
- <sup>68</sup> Корнейчук А., Юрченко И. Разгромить национализм в кинематографии / Ал. Корнейчук, Ив. Юрченко // Советское кино. – 1934 – № 3. – С. 8.

## ОДИН ІЗ ЗАБУТИХ УКРАЇНСЬКИХ КІНОЗНАВЦІВ

*У статті розглядається діяльність Шаміля Ахушкова – журналіста та кінокритика, діяча інгушського Відродження, його внесок в українське та російське кінознавство 1920–1930-х рр.*

**Ключові слова:** журнал «Кіно», історія кіномистецтва, кінематограф.

*Стаття посвячена діяльності Шаміля Ахушкова – журналіста і кінокритика, діяча інгушського Возрождения, его вклад в украинское и русское киноведение 1920–1930-х гг.*

**Ключевые слова:** журнал «Кіно», история киноискусства, кинематограф.

*The article examined the activities of Shamil Ahushkova – journalist and film critic, a leader of the Ingush Renaissance, its contribution to the Ukrainian and Russia film studies.*

**Key words:** magazine «Kino», the history of cinema.

У рамках історико-бібліографічного дослідження «Матеріали з історії українського кіно», розпочатого Національною парламентською бібліотекою України у 2009 році, вийшли друком три видання<sup>1</sup>. Робота над покажчиком змісту журналу «Кіно. 1925–1933» дала можливість ознайомитись із масивом цікавої фактографічної інформації та публікацій відомих діячів української культури: Г. Авенаріуса, І. Багряного, М. Бажана, Ю. Будяка, Д. Бузька, Миколи та Марка Вороних, С. Жигалки, С. Лазуріна, А. Любченка, Ф. Лопатинського, О. Мар'ямова, В. Охрименка, К. Полонника, В. Поліщука, К. Поліщука, Д. Тася, Б. Тенети, М. Ушакова, Д. Фальківського, Ю. Яновського та інших, а також російської – І. Бачеліса, О. Мандельштама тощо.

У зв'язку з цим С. Тримбач висловив надзвичайно влучну пропозицію щодо видання збірки найцікавіших прозових та поетичних творів (зокрема, наголошував на гумористичних), що друкувалися лише на сторінках журналу «Кіно». Поруч з іменами О. Довженка, М. Івасюка, Ф. Красицького дослідникам історії української культури, мабуть, відомі прізвища українських художників 20–30-х років: К. Болотов, В. Дев'ятнін, М. Глухов, Ю. Кривдін, Б. Крюков, Г. Пустовіт та інших, хоч про деякого з них не знайдете біографи в біографічному довіднику «Художники України». – Т. 1. – К., 2006»<sup>2</sup>. На жаль, майже нічого не відомо про їхню участь у журна-

лі. Зокрема, Борис Крюков – учень Ю. Нарбута та М. Бойчука, був театральним художником, ілюстрував твори класичної та модерної літератури, чимало дитячої. У 1930-х роках він активно співпрацював із державними видавництвами України, був одним зі штатних художників журналу «Кіно», і чотирнадцять його робіт було надруковано у виданні.

У 1943 році, виїхавши з України, Б. Крюков пройшов складними шляхами Європи і опинився аж в Аргентині. Його творчість добре знають поза межами батьківщини. Б. Крюков брав участь у виставках українського образотворчого мистецтва в Аргентині, США та Канаді; співпрацював із видавництвами М. Денісюка та Ю. Середяка, малював карикатури для українського сатиричного журналу «Мітла», ілюстрував дитячі книжки та молодіжні журнали для видавництва «Атлантида» (Atlantida). Від 1950 року та до кінця життя (1967) він був єдиним ілюстратором серії «Незабутні класики» (Clasicos inolvidables) – престижного і поважного в Іспанії видавництва «Ель Атенео» (El Ateneo). Б. Крюков – батько дружини письменника Ігоря Качуровського – Лідії Крюкової-Качуровської. Однак в Україні це прізвище лише тепер входить до мистецького кола, завдяки публікаціям І. Качуровського, Л. Тарнашинської та ін.<sup>3</sup>. Проте у жодному із сучасних друкованих джерел немає відомостей про роботу Б. Крюкова в журналі «Кіно».

Це пояснюється тим, що інформаційний ресурс цього видання ще не вичерпаний. Під час укладання бібліографічного покажчика «Кіно. 1925–1933» поставало багато захоплюючих сюжетів, деякі з яких і досі збуджують спокій.

Так сталося і з персоною Шаміля Ахушкова. У короткій замітці «Де історія українського кіна?» у вигляді тез ним викладено завдання організації та змісту науково-дослідницької діяльності, реалізація деяких з цих завдань, а саме – створення «кіно-архівів, науково-досвідних кіноустанов» в Україні потребувала десятиліть<sup>4</sup>. «... Розвиток радянської, зокрема української кінематографії йде таким швидким темпом, що забувається вчорашній день нашого кіно-життя, “дитячі” його роки. Чи пам’ятають сучасники “Арсеналу” або “Звенигори” про перші кроки нашого кіно-виробництва, про “Поміщика”, «Хазяїна чорних скель» тощо? Чи знають вони всі ті шаблі розвитку, що воно пройшло? Але прийде час, коли буде писатися історія українського кіна. У нас нема кіно-архівів, науково-досвідних кіно-установ, де занотовувався б кожний крок в розвитку кіна. Є загроза, що за такого стану речей багато фактів з життя українського кіна забудуться, випадуть з поля зору майбутніх істориків. Або, в кращому випадкові, реставрування цих фактів буде дуже важкою справою. Тому треба зараз же, так би мовити, “на свіжу пам’ять”, почати збирання та систематизацію матеріалів до історії українського кіна. Матеріали ці треба видати окремою книжкою. Така книжка – збірник матеріалів до історії українського кіна – дуже полегшить й сприятиме роботі майбутніх істориків нашої кінематографії. По друге, цей збірник матеріалів, підсумовуючи шостирічне існування українського кіно-виробництва буде, безумовно, мати й самостійну цінність. За видання матеріалів до історії українського кіна мусить взятися, очевидно, само ВУФКУ. Ця книга повинна бути задумана, приблизно, в такому плані, як от праця Лейтеса й Яшека “10 років української літератури”. Але про план видання – поки що говорити не варт. А зараз треба, перш за все, уяснити необхідність такого збірника і почати збирати матеріали, щоб незабаром видати їх окремою книжкою», – писав Шаміль Ахушков.

Оскільки написання історії українського кіно тільки почалося, Ш. Ахушков пропонував починати цю діяльність зі створення довідково-бібліографічного ресурсу на кшталт класичної праці Лейтеса і Яшека<sup>5</sup>. На час публікації цього матеріалу Шамілеві Ахушкову виповнилося двадцять два роки. Тоді ще ніхто не передбачав,

що він стане відомим діячем інгушського відродження, майбутнім кінознавцем, письменником, сценаристом. Крім згаданої замітки у журналі «Кіно», було надруковано статті, що засвідчували фахові знання автора та його обізнаність не лише зі станом радянської української та російської, а й європейської кінематографії. Так, у дискусії про шляхи поліпшення української кінопродукції Ш. Ахушков відстоював створення постійних творчих колективів на чолі з режисером, якій був би органічно поєднаний з колективом своїми поглядами і принципами. У статті «За стиль фільмаря!» він наголошував, що це допоможе уникнути еkleктизму в роботі більшості тогочасних режисерів, «плинності» творчих груп (акторів, операторів, художників, сценаристів) та сприятиме появі власного обличчя – стилю. У замітці «Кіно – радіо у нас» молодий кінознавець вітав появу звукового кіно. Не обійшов увагою Ш. Ахушков і кінопродукцію тодішніх кінофабрик на сторінках журналу: в публікаціях «Екран Москви» та «Дела и люди» подано аналіз стрічок «Лялька з мільйонами» (реж. С. Комаров), «Овод» (реж. К. Марджанов), «Норд-Ост» (реж. Ч. Сабинський), «Дела и люди» (реж. й авт. сцен. О. Мачерет)<sup>6</sup>. Дві його статті у журналі «Кіно» присвячено німецькому та французькому кінематографу. Завдяки знанню французької мови Ш. Ахушков у публікації «Сьогодні французького кіно» запропонував читачам огляд матеріалів паризького журналу «Сінема», зокрема й відгуки на російські стрічки: «Путівка в життя», «Одна», «Земля чекає»<sup>7</sup>. Із «Хроніки» журналу «Кіно» стало відомо, що він – автор дитячого сценарію «Гавриш» та асистент стрічки «Суддя Рейтанеску» Одеської кінофабрики<sup>8</sup>. У рекламі в журналі науково-популярного фільму «Чудова китаянка (Соя)» Одеської кіностудії наводилось лише прізвище режисера – С. Комар<sup>9</sup>, хоч автором сценарію цього фільму був Ш. Ахушков. Вдалося розшукати відомості про друковане видання сценарію, де зазначено його прізвище<sup>10</sup>.

Так розпочався мій пошук відомостей про Шаміля Ахушкова.

Довідники та енциклопедії не містили жодної інформації про Ш. Ахушкова, і тоді я звернулась до мережі Інтернет. Завдяки бібліографічному посібнику «Республіка Ингушетія: события и даты. 2008 год», було віднайдено короткі біографічні відомості про Ш. Ахушкова: орієнтовні роки його життя – 1907–1943 (загинув на Воронезькому фронті, де був редактором фронтової газети); захоплюючі факти біографії; фах – перший інгуш-

ський кіносценарист та редактор, автор декількох кіносценаріїв, редактор театральних та кіновидань: «Броненосець “Потьомкін”», «Чарлі Чаплін», укладач альбому «Азербайджанская ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке 1939 г.», а також автор статей сільськогосподарської тематики<sup>11</sup>.

Значно більше відомостей я отримала завдяки спогадам Ю. Полтавцева про відвідини ним і Ш. Ахушковым М. Булгакова у Москві на початку січня 1928 року. Виявляється, на той момент вони – студенти (Харківського художнього інституту) – вже були авторами трьох рукописних сценаріїв: «Гаврош», «Планетний трест», «Роковые яйца» та добре знали творчість Л. Курбаса і його постановки п'єс М. Куліша; захоплювались поезією П. Тичини й мали грандіозні плани щодо ознайомлення з театральним життям Москви і Ленінграда. У спогадах Ю. Полтавцева наведено цікаві біографічні дані Ш. Ахушкова: його батько-інгуш був військовим, який у 1904 році вдарив на майдані в Тбілісі російського генерала, що його образив. За це Заурбека Ахушкова було засуджено, але він утік із в'язниці. Емігрувавши до Франції, влаштувався працювати кореспондентом паризької газети, одружився з парижанкою, від шлюбу з якою у нього народився син Шаміль. Пологи сталися на пароплаві під час подорожі. Саме тому на питання про місце свого народження Шаміль відповідав: «Деся в океані», – і додавав: «Деся коло мису Доброї Надії». Після революції Заурбек Ахушков перебував на боці незалежної Гірської Республіки, входив до складу її делегації на Версальській мирній конференції (1920). Помер 1923 року в Україні<sup>12</sup>.

Подальшим пошукам відомостей про Ш. Ахушкова сприяли контакти з Адамом Мальсаговим – дослідником його життя та творчості. Водночас, на прохання А. Мальсагова, йому було надіслано відомості про публікації у журналах «Кіно», «Червоний шлях» та «Східний світ». На жаль, відсутність часу та повноти комплектів газети «Чорноморська комуна» в київських бібліотеках не дали можливості розшукати статті Ш. Ахушкова в цьому одеському виданні.

Український період життя Ш. Ахушкова тривав понад десять років (1924–1935). Він мешкав у Харкові та Одесі. Цей час позначений не лише публікаціями на теми кіно та сценаріями, а й літературними студіями. Ми маємо змогу познайомитися з Ш. Ахушковым як письменником-початківцем: два його оповідання «Квітне алича» та «Жінка» з циклу «Інгушетія» побачили світ у журналі

«Червоний шлях»; оповідання «Жінка» присвячено П. Тичині<sup>13</sup>.

У примітках до публікацій у покажчику змісту журналу «Червоний шлях» (1923–1936) зазначено, що перекладач і мова оригіналу не вказані. Проте джерела доводять, що, крім рідної інгушської мови, Ш. Ахушков вільно володів російською, французькою та українською.

Під час перебування Ш. Ахушкова у Харкові та Одесі, крім літературної праці, написання сценаріїв, журналістської діяльності, він активно включився і в науково-культурне життя. Зокрема, став членом Українського товариства драматургів та композиторів (УТОДіК), входив до складу худради Харківського російського драматичного театру. У харківських наукових виданнях було віднайдено його статтю «Чи вмирає оперове мистецтво?», присвячену стану оперного мистецтва в Україні та необхідності спеціальної підготовки акторів для оперних театрів у Харкові, Одесі та Києві<sup>14</sup>.

У повідомленні наукового журналу «Східний світ» про результати науково-дослідної роботи Асоціації сходознавців у 1928/29 академічному році наведено теми «прилюдних» наукових доповідей, зокрема – Ш. Ахушкова «Інгушетія» та «Башти й світлиці Інгушетії» в історико-етнологічному відділі, що засвідчує його приналежність до діяльності Всеукраїнської наукової асоціації сходознавців<sup>15</sup>.

У 2011 році в Інтернеті з'явилися дві праці про Ш. Ахушкова, в яких автори М. Яндієва, А. Мальсагов, Б. Газіков подали результати дослідження його творчого та життєвого шляху, надрукували творчу спадщину та надали коментар до друкованих праць та архівних документів кінознавця<sup>16</sup>.

Московський період творчості Ш. Ахушкова можна назвати «зоряним», він увійшов до елітного кінознавчого товариства. Паралельно з роботою у Держкіновидаві він, наприкінці 30-х років, працював консультантом з питань кіно у драмсекції Спілки письменників СРСР; продовжував друкуватися в кінематографічній періодиці: журналі «Пролетарское кино»; співпрацював із кінотрестом «Востоккино» (Москва), головою якого був тоді Берд Котієв<sup>17</sup>, репресований у роки Великого терору.

Ш. Ахушков, людина обдарована та енергійна, завжди перебував у гущі культурного життя. За непідтвердженими відомостями він був добре знайомий із О. Довженком, П. Тичиною, Л. Курбасом. Це видається реальним, якщо згадати його візит до М. Булгакова, документально доведене



листування з М. Горьким та доволі тісне творче спілкування з С. Ейзенштейном.

Про московський період діяльності Ш. Ахушкова детальніше розповідають видання з історії радянського та світового кіно, в підготовці яких він брав участь. Цьому також сприяло його знайомство з Георгієм Авенаріусом та їхня спільна праця на Одеській кіностудії.

Більшість цих видань Ш. Ахушков створив у співавторстві з Перою Аташевою (Атташева) – першою дружиною С. Ейзенштейна. Всі вони стали класикою кінематографічної літератури, а з часом – букіністичними раритетами, інформацію про які частіше можна знайти на букіністичних сайтах, ніж в електронних каталогах бібліотек. Мені не пощастило переглянути всі ці видання *de visu*. Тому у списку до статті їх позначено астериском.

Над першим великим спільним проектом до десятиліття культової стрічки С. Ейзенштейна «Броненосець “Потьомкін”» – збірником рецензій, статей та спогадів учасників фільму – П. Аташева і Ш. Ахушков почали працювати на початку 30-х років. Його видання двічі відклали і доопрацьовували, остаточний варіант збірника побачив світ лише у 1969 році в серії «Шедєври радянського кіно»<sup>18</sup>. На жаль, рукопис, підготовлений П. Аташевою і Ш. Ахушковым, не зберігся.

Наступним масштабним виданням творчого тандему став фотоальбом про перші двадцять років радянського кіномистецтва (1919–1939). У 1928 році в Україні було видано фотоальбом «Українське кіно», з яким Ш. Ахушков, безперечно, був добре знайомий<sup>19</sup>. Але масштаби московського альбому вражають – на 270 сторінках крейдяного паперу розмістилися сотні кадрів із фільмів радянських кінофабрик, здебільшого Москви, Ленінграда, Тбілісі<sup>20</sup>. Довідковий апарат видання містить перелік фільмів, представлених в альбомі, покажчик прізвищ сценаристів, кінорежисерів, операторів, акторів, композиторів, звукооператорів та художників фільмів. У вступному слові упорядники П. Аташева та Ш. Ахушков наголошували, що в альбомі представлено найбільш характерні течії та фільми радянської художньо-ігрової кінематографії за двадцять років, документальні картини – як виняток. Щодо систематизації, то було обрано хронологічний принцип. Упорядники пояснюють це тим, що історію радянського кінематографа ще не написано, ще немає наукової концепції розвитку радянського кіномистецтва, яка б висвітлювала чітку і точну картину його етапів, провідні тенденції, течії,

напрями і школи. Українське кіно в альбомі представлено кадрами зі стрічок: «Аероград», «Арсенал», «Багата наречена», «Два дні», «Звенигора», «Земля», «Злива», «Іван», «Коліївщина», «Нічний візник», «Сорочинський ярмарок». Поруч з кадрами з фільмів О. Довженка «Арсенал» та «Земля» подано такі коментарі: «...Цей твір [«Арсенал»], насичений великим темпераментом, глибоко національний по своєму образному строю, ставить О. Довженка в перші ряди майстрів радянського кіномистецтва» [20, с. 93], «... Вихід “Землі” О. Довженка – вершина мистецтва німого кіно, життєстверджуючий, поетичний філософського змісту фільм» [20, с. 112]. Видання мало й англomовну версію. Цікаво, що в англomовному варіанті додався ще один автор – кінорежисер і сценарист Едуард Пенцлін.

Глибокі знання з історії світової культури, ерудиція, знання європейських мов сприяли участі Шаміля Ахушкова у підготуванні видань серії «Матеріали з історії світового кіномистецтва» за редакцією С. Ейзенштейна та С. Юткевича. Всього було видано два томи, присвячені творчості відомих представників американської кінематографії: Д. Гріффіта і Ч. Чапліна. Перша частина кожного тому містила статті провідних російських та зарубіжних кінознавців, зокрема М. Блеймана, С. Ейзенштейна, С. Юткевича; друга – переклад праць Д.-У. Гріффіта та Ч.-С. Чапліна. Важливі компоненти видання – ґрунтовна фільмографія та ілюстративні матеріали<sup>21</sup>.

У коментарях до спогадів С. Ейзенштейна<sup>22</sup> про зустріч із американським льотчиком та письменником Дж. Коллінзом знаходимо згадку про те, що запис до книги В. Лауренса, зробили П. Аташева і Ш. Ахушков. Її єдиний примірник зберігається у Московському музеї книги<sup>23</sup>. Що стосується радянського кінематографа, то, крім статей у кінематографічній періодиці, Ш. Ахушков написав книгу про історію створення фільму «Зустрічний» – радянської ідеологічної стрічки<sup>24</sup> та упорядкував збірник сценаріїв відомого грузинського діяча кіно М. Чаурелі<sup>25</sup>. Такими публікаціями він, мабуть, мусив «платити данину за доволі вільне творче життя». На нашу думку, єдиним позитивом стрічки «Зустрічний» була музика Д. Шостаковича.

Безумовно, постать Ш. Ахушкова заслуговує на повагу і має бути внесена до історії українського кінематографа. Більше матеріалів про його життя і творчі контакти в Україні дали б дослідження в архівах Києва, Харкова, Одеси. Сподіваємося, ця скромна бібліографічна нотатка стане у пригоді майбутнім дослідникам.

<sup>1</sup> «Кіно» (1925–1933) : сист. покажчик змісту журн. / М-во культури України, Держ. закл. «Нац. парлам. б-ка України» ; [авт.-упоряд. : Н. Казакова, Р. Росляк ; авт. вступ. ст. : Л. Брюховецька, С. Тримбач ; наук. ред. : В. Кононенко, С. Тримбач]. – К. : ДЗ «Нац. парлам. б-ка України», 2011. – 255 с. ; «Радянське кіно» (1935–1938) : сист. покажч. змісту журн. / М-во культури України, Держ. закл. «Нац. парлам. б-ка України» ; [авт.-уклад. М. А. Лук'яненко; наук. ред. В. О. Кононенко]. – К. : Нац. парлам. б-ка України, 2012. – 143 с. ; Матеріали до історії українського кіно (1991–2011) Вип. 1 : Публікації в наукових збірниках та матеріалах конференцій : бібліогр. покажч. / М-во культури України, Нац. парлам. б-ка України ; [авт.-упоряд. : Н. Тертичка, Н. Казакова ; наук. ред. В. Кононенко]. – К., 2013. – 214 с.

<sup>2</sup> Художники України : енцикл. довід. / Акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучас. мистец. ; [авт.-упоряд. М. Лабінський ; редкол. : В. Д. Сидоренко (голова) та ін.]. – К. : Інтертехнологія, 2006. – Вип. 1. – 2006. – 640 с. : іл.

<sup>3</sup> Качуровський І. Художник Борис Крюков очима письменника. Тарнашинська Л. і дисонансом – «сполохани коні»... з життєпису одного українського Дон-Кіхота / І. Качуровський // Літ. Україна. – 1995. – 17 серп. ; Качуровський І. Художник Борис Крюков – очима письменника / І. Качуровський // Київська старовина. – 1998. – № 1. – С. 160–173.

<sup>4</sup> Ахушков Ш. Де історія українського кіна? / Ш. Ахушков // Кіно. – 1929. – № 13 (60), лип. – С. 2. – (Наші нотатки).

<sup>5</sup> Лейтес О. Десять років української літератури (1917–1927) / О. Лейтес, М. Яшек ; [ред. С. Пилипенко ; Ін-т Тараса Шевченка]. – К., 1928. – Т. 1 : Біобібліографічний. – 672 с. ; Т. 2 : Організаційні та ідеологічні шляхи української радянської літератури. – 440 с.

<sup>6</sup> Ахушков Ш. За стиль фільмаря! / Ш. Ахушков // 1929. – № 15 (61), серп. – С. 2. – (Наші нотатки), [Ахушков Ш.] Кіно – радіом у нас (від нашого спецкора) / О. Ш. // 1930. – № 19 [91, жовт.]. – С. 11 : 3 фотогр. – Підпис під фотогр.: «На наших фотах – образи, що їх передано було з Ленінграду до Москви радіом», [Ахушков Ш.] Екран Москви / А. Ш. // 1929. – № 3 (51), лют. – С. 12 : фотогр., Ахушков Ш. «Дела и люди» / Ш. Ахушков // 1932. – № 17/18 [125/126]. – 3-я с. обкл.

<sup>7</sup> [Ахушков Ш.] Контрасти великого міста / А. Ш. // 1930. – № 17 (89), [верес.]. – С. 13 : фотогр. – Підпис під фотогр.: «Оператор Сталіанідус під час роботи». – Від упоряд.: помилково зазначено прізвище Сталіанідус замість Стіліанудіс. Ахушков Ш. Сьогодні французького кіно / Ш. Ахушков // 1933. – № 5 [135]. – С. 16.

<sup>8</sup> Хроніка. Нові сценарії // 1926. – № 12, груд. – С. 22 ; Суддя Рейтанеску [Образотвор. матеріал] : [колаж із фрагм. кадрів фільму] : худож. фільм : реж. Ф. Лопатинський : асист. Ш. Ахушков : оператор Я. Краєвський : худож. М. Симашкевич : сцен. М. Панкова : у голов. ролях арт.: З. Валецька, Б. Карлаш-Вербицький // 1929. – № 16 (62), серп. – С. 3.

<sup>9</sup> Кіно. – 1931. – № 4 [100], лют. – 4-а с. обкл. ; 1931. – № 5 [101], берез. – 4-а с. обкл.

<sup>10</sup> Ахушков Ш. «Чудова китаянка (Соя)» : сценарій Ш. Ахушкова. – Х. : [б. в.], 1931. – 4 с.

<sup>11</sup> Республика Ингушетия: события и даты. 2008 год / Нац. б-ка Республики Ингушетия, Нац.-краевед. отдел. – ст. Орджоникидзевская, 2007. – С. 76

<sup>12</sup> Полтавцев Ю. П. На Большой Пироговской // Воспоминания о Михаиле Булгакове : сборник / сост.: Е. С. Булгакова и С. А. Ляндерс. – М., 1988. – С. 321–330.

<sup>13</sup> Ахушков Ш. Квітне алича : із циклю «Інгушетія» / Шаміль Ахушков // Червоний шлях. – 1927. – № 11(56). – С. 82–86. – Перекладач і мова оригіналу не вказані ; Ахушков Ш. Жінка : з інгушських оповідань : П. Тичині / Шаміль Ахушков // Там само. – 1928. – № 3(60). – С. 53–54. – Те саме.

<sup>14</sup> Радянське мистецтво. – Х., 1930. – № 7 (37). – С. 6

<sup>15</sup> Хроніка // Східний світ. – 1928. – № 3/4 (5/6) ; 1929. – № 1/2 (7/8).

<sup>16</sup> Яндиева М. Ингушская Атлантида: Шамиль Ахушков / Марьям Яндиева. – Назрань ; Москва : Ингуш. «Мемориал», 2009. – 92 с. ; Ахушков Ш. Неизвестное наследие : [сборник] / Шамиль Заурбекович Ахушков ; [сост. и коммент.: М. Яндиева, А. Мальсагов ; консультант Б. Д. Газиков]. – Назрань ; Москва : Ингуш. «Мемориал», 2009. – 99 с.

<sup>17</sup> Котієв Берд Асланбекович – відомий діяч кіномистецтва колишнього Радянського Союзу кінця 20-х – першої половини 30-х років ХХ ст., член Правління «Востоккино», працював на цій посаді до 1935 р. Також брав участь у розвитку кіноіндустрії СРСР, зокрема звукових фільмів та організації їх прокату. Друкувався у журналі «Кино и жизнь».

<sup>18</sup> Броненосец «Потемкин» : сборник / сост. : Н. И. Клейман, К. Б. Левина. – М. : Искусство, 1969. – 372 с. – (Шедевры советского кино).

<sup>19</sup> Українське кіно : [фотоальбом] / [худож. оформ. худож. В. Кричевського]. – К. : Укртеакіновидав, [52] с. – у примірнику, з яким я працювала, відсутні перші 4 стор. та вихідні дані. Основною метою видання альбому була презентація кінопродукції українських кіно-фабрик: «Арсенал», «Звенигора», «Джимі Гіггінз», «Одинадцятий», «Тарас Шевченко», «Два дні», «Тарас Трясило», «Крізь сльози», «Проданий апетит», «Марійка», «Василина», «Алім», «Буря» «Микола Джеря» поза межами України (текст французькою та українською); а також популяризація нового виду мистецтва серед широких верств населення. «...В альбомі подано портрети найвизначніших діячів української кінематографії, крім того, є ціла низка найкращих кадрів з фільмів українського виробництва. Цей альбом має бути в кожному клубі, сільбуді, хаті-читальні, в кожній бібліотеці, в кожному культкомі, на підприємствах, в установах, школах...» // Кіно. – 1929. – № № 5 (53), берез. – 2-а с. обкл.

<sup>20</sup> Советское киноискусство (1919–1939) : [фотоальбом] / сост. и авт. вступ. сл.: П. Аташева и Ш. Ахушков ; под общ. ред. М. Ромма и Л. Трауберга ; авт. текста : И. Вайсфельд и Л. Войтоловская ; переплет, титул и макет оформ. худож. Г. С. Бершадского. – М. : Госкиноиздат, 1940. – 268, [2] с. : ил. – Тираж 70000 / Soviet Films, 1938–1939 / comp.: P. Atasheva, Sh. Ahushkov, E. Penstlin ; Transl. by J. Van Zant, Foreword by S. Eisenstein ; ed. by M. Borodin, L. Chernyavsky, S. Yurovsky. – М. : State Publishing House for cinema literature, 1939. – 128 p.

<sup>20</sup> Там само. – С. 93.

<sup>20</sup> Там само. – С. 112.

<sup>21</sup> Материалы по истории мирового киноискусства / под ред. С. М. Эйзенштейна, С. И. Юткевича. – М. : Госкиноиздат, 1944. – Т. I : Д-У. Гриффит : американская кинематография / сост. : П. Аташева, Ш. Ахушков ; послесл. Г. Авенариуса и С. Юткевича. – М. : Госкиноиздат, 1944. – 189 с. : фото ; Т. II : Чарльз Спенсер Чаплин : американская кинематография / пер.: П. Аташева, М. Дробинская и др. ; сост. : П. Аташева, Ш. Ахушков. – М. : Госкиноиздат, 1945. – 206 с. : фото. – Тираж изданий – 2000.

<sup>22</sup> Эйзенштейн С. М. Мы встречались // Эйзенштейн С. М. Мемуары : в 2 т. – М., 1997. – Т. 2 :

Истинные пути изобретания. Профили. – С. 39–358, 492.

<sup>23</sup> \*Лауренс В. (По либретто Фрэнка Уида) : [кіносценарій] / В. Лауренс ; [вступ. ст. М. Блеймана «Счастье Джима Лейна», с. 3–28 ; пер. диалогов Т. Цейтлин]. – М. : Госкиноиздат, 1942. – 204 с. – (Библиотека кинодраматурга).

<sup>24</sup> \*Ахушков Ш. Встречный : как создавался фильм / Ш. Ахушков. – М. : Кинофотоиздат, 1935. – 147 с. – (Лучшие советские фильмы).

<sup>25</sup> \*Сценарии фильмов М. Чиаурели : Последний маскарад, Арсен, Великое зарево / [ред.-сост. Шамиль Ахушков]. – М. : Госкиноиздат, 1939. – 173 с.

## ТВОРЧИСТЬ О. ДОВЖЕНКА ПЕРІОДУ ВУФКУ: ПОЧАТОК УКРАЇНСЬКОГО ПОЕТИЧНОГО КІНО

*Стаття розкриває особливості творчості Олександра Довженка в період його роботи на ВУФКУ на прикладі фільмів «Звенигора» і «Земля».*

**Ключові слова:** ВУФКУ, фільми «Звенигора» і «Земля» Олександра Довженка, український поетичний кінематограф.

*Статья раскрывает особенности творчества Александра Довженко в период его работы на ВУФКУ на примере фильмов «Звенигора» и «Земля».*

**Ключевые слова:** ВУФКУ, фильмы «Звенигора» и «Земля» Александра Довженко, украинский поэтический кинематограф.

*The article reveals the features of the works of Olexander Dovzhenko during his work on VUFKU on movies «Zvenigora» and «Earth».*

**Key words:** VUFKU, films «Zvenigora» and «Earth» by Olexander Dovzhenko, ukrainian poetic cinema.

Українське кіномистецтво 60-х років минулого століття характеризується особливою творчою свободою. Формується унікальне явище – поетичний кінематограф, що своїм корінням сягає в культурні традиції українського народу – фольклор, думи, міфи, легенди, пісні, зображальне мистецтво, літературу. Поетичному кінематографу притаманне витіснення побутових елементів формальними конструкціями, багатозначність художнього образу, метафоричність. Символічність образу створюється завдяки часті «розмиванню» змісту.

Традиційно вважається, що кіно, засноване на фольклорі, повинно мати романтичну спрямованість. Адже використання народних пісень, оповідей, легенд певною мірою означає тяжіння до метафор та алегорій.

Поетичне кіно України стало свого роду національним відродженням. Звернення до історії предків, традицій національної культури стало пошуком відповідей на багато питань сучасності, зокрема, ким ми є і куди прямуємо?

Проте, говорячи про поетичний кінематограф України, звернемося до його витоків, а саме творчості видатного кінорежисера і письменника Олександра Довженка. Попри присутність в його творчості такого явища, як так звана міфотворчість під тиском,<sup>1</sup> майстер застосовував традицій-

ні для міфологічного мислення образи та символи, що були відтворені засобами кінематографічної виразності. Реалії «соціалістичної епохи», краще сказати, були тим «предметним матеріалом», на якому митець розкривав своє розуміння величних і насправді важливих світоглядних проблем через актуалізацію архаїчних загальнолюдських міфологічних символів, створюючи свій поетичний міфологізований світ вже у перших значущих роботах – «Звенигора», «Арсенал», «Земля». Та добре відомо, що почався шлях майстра з Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ), де він ставить дві комедії – «Вася-реформатор» і «Ягідка кохання», політичний фільм «Сумка дипкур'єра», а також «Звенигору», яка стає першим паростком його міфопоетичної творчості, а також шедевр світового кіно – «Землю».

Матеріали преси про те, що режисер О. Довженко за сценарієм М. Йогансена ставить картину «Звенигора», з'явилися задовго до виходу кінострічки на екран, проте особливої уваги на них не звертали. Там значилось, що картина змальовує боротьбу національного консерватизму з проявами революційної свідомості серед молодших поколінь, а такі картини ставили на ВУФКУ часто. Після виходу на екрани, кінострічку глядачі прийняли з ентузіазмом.



Фільм щедро насичений кінематографічними метафорами, символами. Герої твору – старезний дід із символічним ім'ям – Невмирущий, який вірить у існування «скарбів нації», та два його онуки: Тиміш – революціонер і Павло – петлюрівець (неминуче пригадується тема патріотизму і зрадиництва в образах братів Остапа і Андрія у повісті М. Гоголя «Тарас Бульба»).

Події у фільмі розгортаються на історичному тлі, поєднуючи сьогодення і романтичну давнину: часи варягів, жовтневі дні 1917 року. «Це епохальний для української культури фільм», – писав Микола Бажан. А сам автор фільму у своїй «Автобіографії» назвав його однією «з найцікавіших робіт», «прейскурантом моїх творчих можливостей»<sup>2</sup>.

У фільмі «Звенигора» фактично не було фабули, він будувався з окремих, поетично забарвлених фрагментах, що охоплювали мало не тисячолітню історію українського народу. О. Довженко фактично переробляє наявний літературний сценарій, написаний М. Йогансенем і Юртиком (Ю. Тютюнник).

Зокрема, у процесі доопрацювання О. Довженко додає нові низки давніх легенд, наприклад, про Роксолану. Зникають неістотні для твору з таким широким розмахом «сімейні» та хронологічні уточнення. Перед глядачем проходили картини набігу варягів, багатовікової боротьби українців з польською шляхтою, Гайдамащина, події Першої світової війни, жовтневий переворот.

Уже в «Звенигорі» яскраво вимальовується багатовимірність, різноплановість, епічність драматургічної побудови, поєднання казкових мотивів і реалістичного, документального зображення індустріального будівництва, пісенної ліричної інтонації, в'їдливої сатири, іронічної усмішки і фантастичного гротеску. В «Звенигорі» О. Довженко представляє поєднання різних жанрових начал, співіснування яких стилістично виправдане і народжує нову, часом несподівану якість.

Символічними були пошуки скарбів, поїзд революції, зустріч діда з новим життям. А сам дід є не лише представником селянства, а й уособленням його вірувань у все чародійне, в існування таємничого скарбу, оволодіння яким приносить щастя. В цьому образі сконцентрована простодушність, що межує з хитруватістю та життєвою мудрістю.

«Звенигора» – це Одісея українського народу від варягів до сьогодення, його життя та боротьба, його минуле сучасне і майбутнє. Геній і безумство того народу, що століттями шукав не-

знаних скарбів, а незчисленні скарби носив у собі самім, що усе життя любив волю і все життя був рабом, що боровся за волю і здобув її»<sup>3</sup>.

Такий відгук на кінострічку дає В. Хмурий в далекому 1928 році. До речі, автор дуже точно підмічає дуалізм українського менталітету, котрий бере початок у дохристиянських віруваннях.

«Звенигора» справді вражає філософською глибиною, соціальною насиченістю дій. Сюжет фільму спрямовує не розвиток характерів, а рух пристрасної авторської думки, складні асоціативні зв'язки, що роблять художню ідею більш виразною. Водночас людські постаті – це не просто алегоричні знаки. О. Довженко не втрачає живих зв'язків між художнім образом і реальністю, хоч у «Звенигорі» принцип змалювання дійових осіб ще яскраво типологічний. Уже в цій кінострічці О. Довженко виявив себе як оригінальний митець, тісно пов'язаний зі стихією народного життя. Поетика народного епосу багато в чому зумовлює і принцип композиційної структури, й образні характеристики дійових осіб, і жанрові особливості твору.

Різноманітність форм і засобів кіновирозності дивує і зачаровує. Експресивність образів, «часові зрушення», глибока деталь, зміни темпоритму, асоціативність монтажних зіставлень, паралелізм, повторення дії – все це допомагає втілити динаміку авторської думки, розкрити глибину філософського і художнього змісту, міфологічні образи, що своїм корінням йдуть у сиву глибину віків. Зіставляючи – часто за контрастом – окремі кадри в єдиному монтажному образі, О. Довженко виявляє їх поетичний підтекст, досягає надзвичайних за своєю мистецькою силою узагальнень. Згадаємо хоча б копи скошеного хліба, що перетворюються на піраміди рушниць, заповнюючи весь простір екрана.

Цікаво, що сьогодні картина «Звенигора» вже сприймається не як тріумфальне зображення становлення нової соціалістичної держави, а радше як образ прадавньої України, сила і вічність якої, ніби гайдамацький скарб, заховані в історичній пам'яті народу. «Їх не вчили Вітчизні – їх вчили класовій боротьбі і ворожнечі, їх не вчили історії. Народ, що не знає своєї історії, – народ сліпців», – пише О. Довженко в своєму щоденнику<sup>4</sup>.

Образ матері-землі особливо цінний для української культури. О. Довженко вперше в національній кінематографії осмислює землю, як живу одухотворену сутність.

Культ землі виник в Україні під час переходу давніх племен від мисливства до землеробства. Її

називали мати-земля, земля-годувальниця. Життя людей залежало від того, наскільки добрим був урожай, тому склалася відповідна система ритуалів, аби задобрити землю: її не можна було даремно копати, сварити, оскверняти. Земля з рідного поля чи поселення вважалась своєрідним оберегом для людей, що вирушали у далеку дорогу, тобто у світ «чужих», люди ставали на коліна і цілували землю.

Взагалі Земля осмислювалась у світобаченні давніх слов'ян, зокрема українців, як загальне джерело життя, мати всього живого, в тому числі й людини. Давні уявлення про землю тісно пов'язані з поняттями роду, народу і країни. До землі зверталися з особливим шануванням та обережністю.

Земля також втілювала особливу територію, як єдності живих і тих, що вже відійшли в світ інший.

Останньою картиною О. Довженка, що її почали знімати на ВУФКУ і завершили зйомки на Київській кіностудії, стала «Земля» (1930 р.). Побутові замальовки, ті чи інші колізії сільського життя, вочевидь, мали місце. Але Довженко освоїв цей селянський материк у масштабах, котрі набирали глобального виміру. Його фільм містив у собі первинне і загальнолюдське. Людина, яка живе і працює на землі, є частиною космічного буття, життя природи зі змінами пір року, отже – з незмінністю хліборобського циклу. Довженко показує закономірність народження і смерті (чи то земних плодів, чи власне людини). Довженко першим у світовому кіно виразив світогляд, якісно відмінний від досі зображуваного. Це світогляд нації хліборобської, в якій спокійна гідність зумовлена її способом життя.

Максимально конкретне середовище – хати, городи, вулиці, сади, лани, коні перестають бути нейтральним тлом і виступають дійовими особами сюжету. Саме з конкретних речей постає узагальнений образ землі, як матері, як сутності, без якої неможливий плин життя людини. Мало сказати, що люди, які на землі живуть і працюють, перебувають в гармонії зі своїм середовищем. Середовище і люди – єдине і неподільне, а їхній спосіб життя – споконвічний, світогляд – непахитний. Такий статус персонажів є вирішальним для ідеї фільму. Земля, українське село у Довженка – це життєтворче начало, потужний стимул для його творчості.

Зовнішня простота «Землі» оманлива – у ній криється широкий діапазон мистецьких засобів. Те саме з документальністю Довженкового фільму – вона особлива: тут «символ входить у по-

тік реальних подій». І хоча конкретне значення образів і зокрема їхньої символіки у Довженка начебто зрозуміле, вони нелегко піддаються поясненню, так само, як нелегко пояснити логіку ліричної поезії.

О. Довженко не просто знімав, а проживав і змушував учасників фільму проживати конкретну подію в історії країни, яка отримала назву «колективізація». Стрижневий конфлікт фільму – зіткнення провідників колективізації з приватними власниками землі. Але багато з того, що бачимо на екрані, виходить за межі класового конфлікту. Так, головною ідеєю картини все ж таки є думка, що земля, як мати, народжує, годує і забирає в останню путь, належить всім і водночас кожному.

Цікаво, що коли до хати заходять члени партії й її найактивніший оратор починає агітувати Опанаса вступати до колгоспу, той, наполовину відвернувшись і опустивши голову, мовчки жує хліб. Хліб – немов символ плодючості, життя людини, а також захист від словесної тріскотні, мета якої – маніпуляція простодушними селянами. Дуже скоро їх позбавлять їхнього щастя і земного поклонання – вирощувати на землі хліб, зубоживши і виморивши голодом. Бо саме мітинговість і базікання знецінюють працю, тотально принижують трудівника, зводять його до «гвинтика державної машини»<sup>5</sup>.

Земля у О. Довженка – це також своєрідний символ правосуддя за моральними законами суспільства. Вона сама обирає, кого прийняти до себе, а кого відштовхнути. Так, символічними є кадри відчаю Хоми, коли, вбивши Василя, він намагається заритися в землю, знайти у ній порятунк, але вона не бажає прийняти його.

Важливі драматургічні вузли утворюють сцени смерті персонажів – діда Семена і молодого активіста Василя. На відмінностях між ними будують характер авторського повідомлення. Неминучий відхід старого, такого, який виконав свій обов'язок перед життям, представлений у поетичному забарвленні – це не трагедія, це загальний рух буття. Тому передсмертні приготування перегукуються з планами, що малюють природу, забарвлюються тонким ліричним відтінком. Смерть діда змінюється кадром налитих яблук, що є плодами землі, а також символізують завершення життя. Але вбивство Василя, що розкриває вже наступну сторінку життя села, сповнене жахом раптовості, болем неприродності події.

Пізніше О. Довженко зізнався, що хотів показати смерть так, щоб людям через цю смерть хотілося жити. Визначила структуру твору колектив-

но-несвідома орієнтація у свідомості митця про подолання смерті та утвердження життя. Міфологічний образ дороги, котрий характеризує поховальний обряд, сцена похорону Василя, є медіатором двох сфер – життя і смерті. Цей слов'янський архаїчний обряд супроводжується тугою і радістю водночас. «Неначе пробуджені від сну надзвичайністю того, що сподіялось, люди набули раптом немовби нового бачення світу, і весь смисл їхнього буття – всі труднощі, злигодні й героїчні події минулого, всі пристрасті сучасного, і завбачення, і передчуття своєї історичної долі, – все постало перед ними у величній небуденній єдності», – так охарактеризував суть цієї сцени сам митець<sup>6</sup>.

Оголена наречена Василя Наталя, яка не може знайти собі місця в хаті й зриває ікону, символізує собою не стільки скорботу за загиблим коханим, скільки відчай від того, що вона не зможе продовжити людський рід. У паралелі з цією сценою душевного болю майстер показує народження дитини в сусідній хаті – на зміну смерті все одно приходять життя. У фіналі Наталя посміхається новому чоловікові, а значить у землі буде господар, буде продовжуватись життя, всесвітній цикл все одно триватиме. Сонячний життєдайний дощ, який запліднює землю, та народження дитини матір'ю Василя під час його похорону символізують безперервність буття. Модель, створена Довженком, як і центральна історія міфу та ритуалу, містить мотив вбивства молодого аграрного бога з наступним його воскресінням. Досягненню емоційного вибуху сприяє контраст монотонності поетичного відчуття кадрів, тихого спостереження за людьми з несподіванкою, яка уривається в мелодію прекрасного спустошливою гіркотою.

Відразу зауважували, що фільм близький до народної творчості. Прийом паралелізму, притаманний пісенному фольклору, так само присутній у «Землі». Спершу природа – пшеничний лан, квітучі соняшники, наліті яблука з краплями роси, а вже потому люди. О. Довженко розкриває рослину символіку через симбіоз людини і навколишнього світу: дитина, яка їсть кавун, символізує вбирання людством мудрості і багатств природи;

дід і хлопчик, котрі їдять разом яблука, – обряд причащення, єднання з землею старого і молодого покоління, навчання поваги і ввічливості до цієї міфопоетичної сутності. Обрамлюючи фільм, природа домінує як ознака вічності. Зрештою, вона стає визначальною в оцінках історичних подій. Суспільні устрої утворюються й відходять, проте в природі все вічне: цвітіння – жнива, народження – смерть, боротьба добра і зла. Ця опозиція: гармонія природи, з одного боку, і людського буття, яке, попри заздрість, ненависть, помсту, тяжіє до життя і миру, – ознака народної філософії.

Втім, важкий тягар тоталітарного режиму над творчістю О. Довженка та постійна загроза репресій за «відхилення» від «партійної лінії», а також дещо наполегливо-вимушене афішування такого собі офіційного політичного ідеалу не могли не позначитись на його долі. Для свого народу він завжди залишається митцем, чия велич таланту неодмінно переростала задачу партії. Його поетика та ставлення до краси, здатність дивитися на все з точки зору вічності, близькість його творчості до душевно-ментальних рис українців і водночас мислення загальнолюдськими категоріями у космічному масштабі – все це становить визначальні риси творчості Олександра Довженка, яка справила суттєвий вплив не лише на український кінематограф, а й світовий у цілому.

<sup>1</sup> Пасісниченко Г. Міфопоетичне мислення і художня творчість Олександра Довженка / Г. М. Пасісниченко // Універсальні виміри української культури. – Одеса : Друк, 2000 р. – С. 156.

<sup>2</sup> Звенигора : збірник / ст. про фільм [«Звенигора» реж. О. Довженка] : Я. Савченко та ін. – К. : ВУФКУ, 1928. – С. 23.

<sup>3</sup> Там само. – С. 39.

<sup>4</sup> Там само. – С. 43.

<sup>5</sup> Гюнтер Х. На пути к архетипу матери. «Генеральная линия» С. Эйзенштейна и «Земля» А. Довженко / Ханс Гюнтер // Советская власть и медиа : сборн. статей ; под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнсен. – СПб : Академический проспект, 2005. – С. 550.

<sup>6</sup> Довженко О. Твори : у 5-ти томах / Олександр Довженко. – К. : Дніпро, 1983–1985. – Т. 1. – С. 132.

## МІФОЛОГІЧНІ МОТИВИ І АРХЕТИПИ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ У ФІЛЬМАХ ГЕОРГІЯ СТАБОВОГО, ГЕОРГІЯ ТАСІНА ТА ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

*У статті розглянуто сталі міфологічні мотиви і архетипи світової культури, що проявилися у творчості українських режисерів, які розпочинали свій творчий шлях у стінах ВУФКУ, – Георгія Стабового, Георгія Тасіна та Олександра Довженка. Авторка аналізує стрічки «Нічний візник», «Два дні», «Звенигора», «Арсенал» та «Земля».*

**Ключові слова:** «Два дні», «Нічний візник», «Звенигора», «Арсенал», «Земля», міф, архетип.

*В статье рассмотрены устоявшиеся мифологические мотивы и архетипы мировой культуры, которые проявились в творчестве украинских режиссеров, начинавших свой творческий путь в стенах ВУФКУ, – Георгия Стабового, Георгия Тасина и Александра Довженко. Автор анализирует ленты – «Ночной извозчик», «Два дня», «Звенигора», «Арсенал» и «Земля».*

**Ключевые слова:** «Два дня», «Ночной извозчик», «Звенигора», «Арсенал», «Земля», миф, архетип.

*The author examines in the article the mythological motifs and archetypes of world culture that emerged in the art of Ukrainian film director, who started their career in VUFKU, – George Stabovyi, George Tasin and Alexander Dovzhenko. The author analyzes such films as, «Night driver», «Two Days», «Zvenyhora», «Arsenal» and «Zemlya».*

**Key words:** «Two Days», «Night driver», «Zvenyhora», «Arsenal», «Zemlya», the myth, the archetype.

Українська культура є невід'ємною складовою культури світової. А отже український культурний пласт містить у собі універсальні міфологічні сюжети, мовою яких є сталі архетипи світової культури, що проявлялися в творчості різних режисерів, зокрема тих, які розпочинали свій творчий шлях у стінах Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ 1922–1930).

Будь-який теоретичний аналіз і дослідження міфологічних мотивів ґрунтується на понятті архетипу, введеному швейцарським психоаналітиком К. Г. Юнгом.

За Юнгом, «архетип – це позасвідомо надособистісна передформа»<sup>1</sup>. Конкретні образи, в які проектується архетипи, можуть вважатися архетипними образами. Архетипний персонаж у кінематографі – це перетворена сучасна версія архетипу. Можна стверджувати, що будь-який міфологічний, літературний і кінематографічний Герой – архетипний персонаж. Архетипний сюжет відповідно – послідовність втілення характерної лінії поведінки героя в певних обставинах.

Архетип у кінематографі – це смислова і конструктивна одиниця, за допомогою якої, ще на стадії сценарію прораховується і оцінюється драматургічна наративність фільму.

Для фільмів, знятих майстрами ВУФКУ, характерні прояви світових архетипних образів, «проформою» яких виступають такі архетипи, як: Земля-Мати, Мудрий Старець, Тінь, Немовля, Герой, Дух, Відродження, Трикстер, Аніма, Анімус, Самість. Архетипам відповідають архетипні персонажі і архетипні сюжети, які, у свою чергу, задають жанрову визначеність, прагнучи породити ту чи іншу емоцію. Водночас архетипи світової культури, втілені у творчості українських майстрів, яскраво забарвлені у національні українські традиції. Традиції взагалі мають для українця виняткове значення і посідають вагомe місце, що наочно проявляється у творчості Георгія Стабового, Георгія Тасіна, Леся Курбаса, Івана Кавалерідзе, та досягають свого апогею у творчості Олександра Довженко.



Комплекс, що включає такі архетипи, як Герой, Дух, Відродження, Трикстер, Немовля, являє собою стійку схему, котру можна спостерігати в українському кіно, зокрема, періоду ВУФКУ: Герой протистоїть Трикстерові, тобто антигерою (або навпаки), йому допомагає Дух, і Герой Відроджується в Самість. Однак саме Герой грає головну роль у сюжеті. Дух і Трикстер в основному виступають як другорядні персонажі, а Немовля – як метафора шляху до набуття цільної особистості. Відродження характеризує торжество Героя над обставинами, в які він поставлений.

У «Двох днях», (реж. Георгій Стабовий, 1927р.), герой – старий швейцар багатого маєтку, безкорисливо відданий своїм господарям. Перед наступом на місто Червоної Армії власник маєтку (актор Іван Замичковський), відступаючи з білогвардійцями, доручає старому охороняти будинок. Випадково в будинку залишається забутий похапцем панич-гімназист. У маєтку розквартировується загін червоноармійців, серед яких – син швейцара, більшовик Андрій. Старий любить сина, але не поділяє його поглядів. Він обурений недбалим поведінням червоноармійців з панським майном. Він боїться також за панича, ховає його на горищі, куди впродовж фільму то піднімається сходами, то спускається знову... Сходи – це не просто деталь декорації, а свого роду фатальне спрямування життєвого шляху, і герої спускаються або піднімаються ними не за якимись побутовими справами, а йдучи назустріч своїй долі<sup>2</sup>.

На другий день білі знову займають місто. За наказом командування Андрій залишається в ньому для підпільної роботи. Але вже через кілька годин його викazuje контррозвідці гімназист, якого ховав швейцар. Ніякі благання старого не допомагають: син повішений. Тільки тепер відданий слуга бачить всю нищість своїх господарів.

Вражений, він наглухо зачиняє двері та вікна будинку, в якому працював усе життя, і підпалює його разом зі сплячими в ньому білогвардійцями. Потім бере гвинтівку і без вагань спрямовує її проти своїх колишніх «панів».

На цій сюжетній канві автори фільму створили правдиву драму старої людини, яка випускає назовні Тінь у собі, у якої раптом – в результаті особистої трагедії – розплющуються очі на світ і вона стає до лав борців проти підлості і нелюдності вчорашніх господарів життя.

«Тінь» – сутінки людської душі, те, що приховано від інших і часто від самих себе... Зазначимо, що К.-Г. Юнг вважав «Тінь» одним із найважливіших архетипів колективного позасвідомого люд-

ства. Тінь – є свого роду антиподом Персони, це природна, інстинктивна людина, щось ніби діонісійська людина Ніцше <...> це свого роду Містер Хайд доктора Джеккіла. І водночас Тінь є невід'ємною частиною цілісного Я особистості. Як астрологічний архетип Тінь ототожнюється із Плутоном... Плутон символізує фатум, зовнішні обставини, що не залежать від людини або великої маси людей, проте суттєво впливають на їхню долю»<sup>3</sup>.

З іншого боку, крім народження Тіні, можна простежити народження іншого архетипу. Архетипу воїна. Це цілком логічно, адже Тінь поєднує у собі, як негативні, так і позитивні – світлі ознаки архетипу. Це одвічна боротьба Космосу із Хаосом, де повинна перемагати справедливість і гармонія першого.

Стаючи воїном, Герой виявляється побитим самим життям і, як наслідок, кровожерливим, потрапляючи у місце його найтемнішого кошмару. І саме там, у кошмарі, він помирає, буквально чи фігурально.

«Два дні» – фільм про те, як за два дні людина може втратити сенс існування. Герой фільму, здавалося б, приймає перемогу Хаосу над Космосом. Старий дворецький своєю смертю нібито визнає над собою владу есхатологічного міфу про кінець. Проте «особистісний маленький космос протиставляється грандіозному розоренню, руйнації, хаосу, в надії, що останній зазнає поразки»<sup>4</sup>.

На наш погляд, це не просто надія на перемогу, а саме перемога над Хаосом – несправедливістю, хоча і трагічною ціною. але це не залежність від обставин, це вільний вибір, а відтак свобода.

Сюжет фільму «Нічний візник» (реж. Георгій Тасін, 1928 р.) побудований на психологічному мотиві, близькому до мотиву «Двох днів».

Одеса. Роки громадянської війни. Місто зайняте білими. У старого – нічного візника Гордія Ярощука (актор Амвросій Бучма), глибоко аполітичної людини, заарештовують доньку. Ярощуків самому доводиться везти її разом з конвоїрами, як з'ясовується, на смерть. Старий, на очах якого вбито доньку, сповнюється незнищеною ненавистю до вбивць і до білогвардійців взагалі.

Кілька днів по тому йому знову доводиться везти тих самих офіцерів з арештованим товаришем його загиблої доньки, також приреченим на смерть. І тут розгортається найсильніший епізод фільму. Старий люто періщить коней, і коляска мчить вулицями нічного міста. На крутому повороті заарештований вистрибує з екіпажа. Офіцери вимагають зупинити коляску. Але Ярощук ще лютіше жене коней, а коляска ще стрімкіше ле-

тить дорогою. Попереду – знамениті одеські сходи. Коляска з шаленою швидкістю котиться вниз і вщент розбивається. Разом з нею гинуть і нічний візник, і його вороги.

«Нічний візник» – полотно, розфарбоване Амвросієм Бучмою, в якому розкривається народження Тіні. Тінь – виходить у світ, породжена нечуваною несправедливістю і жорстокістю. Народжується хижий звір, озброєний помстою. Останні кадри фільму перегукуються з фіналом «Двох днів». Тінь – це сутінки людської душі, водночас це і позитивний поштовх до творчості, внутрішнього перетворення, яке відкриває нові духовні можливості, виводить людину на новий рівень свідомості, а отже й буття.

«Антон І. Замичковського і Гордій А. Бучми – це не просто яскраві характери, але характери передусім глибоко народні за темпераментом, внутрішнім ритмом життя, світосприйняттям. В них немає ефектних екзотичних та етнографічних рис, “шароварства” і “жупанства”, однак особливості національної психології схоплено в них украй точно»<sup>5</sup>.

Апогеєм міфотворчості і живописання архетипами стала так звана українська трилогія Довженка («Звенигора», «Арсенал», «Земля»), об’єднана образом Тимоша, у виконанні актора Семена Свашенка. Олександр Довженко відтворив у «трилогії» сходження до національного міфу, який існує на фундаменті традиційних світових архетипів.

У першому фільмі триптиха – «Звенигорі» (1927) – Довженко досліджує структуру і часопростір міфу. «Звенигора» – пряме відсилання до міфологічного коду, до міфологічного тексту про «Звенигору», до якого колись апелював і Шевченко.

Перша реальна літописна згадка про Звенигород відома з «Повісті врем’яних літ». Згадка у Лаврентіївському списку – з 1086 р., в Іпатіївському – з 1087 р., де є повідомлення про вбивство під воротами звенигородської фортеці володимирського князя Ярополка. Найбільшого розвитку Звенигород досяг у XII ст., коли у ньому правив правнук Ярослава Мудрого – Володимирко. Двічі – у 1144 і 1146 рр. – Звенигород намагався підкорити київський князь Всеволод, однак могутня фортеця вистояла. Хитрістю і підступом взяв місто лише хан Батий. Збереглася назва гори Батіївка, де, за переказами, стояло могутнє військо хана. Легенда мовить, що місцева мешканка, яка добре знала всі потаємні ходи, жадібна до грошей Яга, за обіцяну ханом велику винагороду, відчинила перед ворогами браму. Однак не діждалася Яга багатства, втопилася у болотах. Чи не

є прототипом підступної Яги відома казкова героїня? У музеї давньоруського Звенигорода є чудова діорама, виконана художником І. Сошенком, на якій зображено цю історичну битву.

За словами дослідників, місто мало назву Дзвенигород, бо здавна тут виготовляли дзвони, але перша літера загубилася з плином часу.

На жаль, цілісного тексту легенди про Звенигород до наших днів не збережено. Довженко власноруч відтворив цілісну легенду з наявних фрагментів, він створив авторський міф з колективного<sup>6</sup>.

Звенигора – це певний простір, в глибинах якого затаївся скарб. Скарб цей має казкові властивості – з його допомогою може відродитися Україна.

У Звенигорі живе Дід, так само вічний, як і український степ. Дід – архетип Мудрого Старця. Архетип, що з’являється тоді, коли Герой потребує допомоги або авторитетної поради. Мудрий Старець – персоніфікація духовного принципу. Дід володіє таємницею «Звенигори», має мудрість і авторитет, що поведе «осиротілий» народ.

Живуть тут і інші персонажі, що становлять традиційний легендарний кістяк суто української міфологеми. Насамперед козаки і вороги їхні – польська шляхта і ксьондзи. В оповіданнях, в уяві і снах, виникають картини української минувшини. У стрічці ми бачимо сюрреалістичні прийоми – історія постає як сон, реальність подій якого може бути піддана сумніву.

У «Звенигорі» висвітлені пласти колективного позасвідомого, те, чим жили українці, образи, з якими вони самі себе ідентифікували. Техніка відтворення потоку цих образів в чомусь нагадує канонічні сюрреалістичні прийоми: так зване «автоматичне письмо», як засіб вираження позасвідомого, прийоми, що відтворюють «реальне функціонування думки». Перша частина картини ніби демонструє потік вільних асоціацій.

У центрі кінополотна, що складається з 12 частин, – міфічна Звенигора, з її незліченними скарбами. Хто тільки за ними не полює, але на сторожі скарбів стоїть Дід (актор М. Надемський) – давній, як сама гора.

Починається картина з того, що в XVII столітті поляки зустрічають діда і вимагають, щоб він провів їх до Звенигори. Втім, нічого у них не виходить. У діда є двоє онуків – Тимош (актор С. Свашенко) і Павло (актор О. Подорожній). Тимош – червоноармієць, командир агітпоїзда, а Павло білогвардієць, що опиняється в еміграції. Там він виступає в кабаре з шоу, яке нібито має

закінчитися його самогубством. Натовп на ці вистави, що називається «валить валом», а хитрий Павло збирає гроші для контрреволюційного замаху на батьківщині.

Павло, у виконанні Подорожнього, вбачає ідею скарбу у збагаченні – реальному і вповні фізичному, як у міфі про царя Мідаса, чий дотик обертає геть усе, до чого торкався цар, на золото. Тимош, трактує «Звенигору», як реалізацію міфу про соціальну рівність і справедливість.

Поряд з реальними героями у фільмі діє всякого роду нечиста сила, яка у підсумку перевтілюється у Павла. Та й сам Дід не знаходить заритих скарбів: вони весь час від нього вислизують. Адже справжні скарби України – це її надра і її люди. У підсумку дідові знаходиться місце в агітаційному поїзді, що мчить вперед на всіх парах (поїзд – символ новітньої епохи, нібито вільної від забобонів). Критики відзначали, що так Довженко змушує примиритися традиціоналізм з технічним прогресом, революцію з контрреволюцією.

Сценарій стрічки, був написаний в харківський період життя Довженка Ю. Тютюнником і поетом М. Йогансенем. Генерал-хорунжий армії УНР вирішив написати сценарій до фільму-легенди про скарби, заховані гайдамаками в надрах гори. Сценарій навіть був запущений у роботу, але з невідомих причин призупинився. Довженко ж практично повністю переписав сценарій стрічки. У своїй «Автобіографії» режисер писав, що зняв «Звенигору» за 100 днів і що це була одна з найцікавіших його робіт.

«Звенигора» – не має наскрізного сюжету, натомість вона побудована з окремих поетично насичених фрагментів. Тут і епізоди про міфічних язичників-варягів, епізоди боротьби українського народу проти польської шляхти, Перша світова війна 1914–1918 рр., боротьба проти Петлюри. І всі ці епізоди об'єднані архетипічною постаттю діда. Зазначимо, що універсальний архетип Мудрого Старця Довженко наповнює рисами українського характеру. Простодушний, але й хитруватий дід – наче уособлення всього українського народу. Дід – носій старовини, міфологізму, народної традиції. І в ньому ж вона врешті-решт зустрічається з сучасністю.

Вдало охарактеризував «Звенигору» С. Юткевич: «По екрану рапідом пливли поетично-казкові образи. Фільм вражав повним порушенням всіх кінематографічних канонів, викликав гарячі суперечки. Але всім глядачам було ясно, що вони присутні при народженні великого, надзвичайного художника»<sup>7</sup>.

На жаль, через соціально-політичні умови, глибоко міфологічний і глибинно-символічний народний сюжет, автор вимушено виводить фільм на ідеологічний ґрунт, а це вже зовсім інша міфологема, що стосується колективного підсвідомого нації Радянського союзу. Міф, що також цікаво розглянути в окремому дослідженні щодо ідеологічного міфу.

В «Арсеналі» (1928 р.) – «зустрічаємося з ще більш загостреною рефлексією саме на народний міф»<sup>8</sup>. Більшовик Тимош – той самий герой зі «Звенигори». Він неначе Прометей, що є рятівником, просвітитником, носієм надії на порядок, Космос, замість есхатологічного Хаосу. Уже в перших кадрах «Арсеналу» звучить як провідна мелодія, зворушлива й глибокодумна пісня «Ой, було в матері три сини». Вона вводить глядача в грозову атмосферу твору Довженка, вона налаштовує людину на високий патетичний і поетичний лад.

У тому самому «Арсеналі» читаємо таку авторську ремарку: «Похиливши голови, дві жінки ждуть не дідуться, як у пісні чи в стародавній думі». На думку Довженка, це – найвизрашніші слова для окреслення душевного стану отих двох жінок. І це справді так.

Стрічка починається з руїни, мати, дитя, хата, садок – архетипи занепадають.

Занепадає навіть архетип Матері. Впровадження архетипу Матері в «Арсеналі» пов'язане зі зверненням до народу і Батьківщині. Архетип проявляється саме у культурі Батьківщини і рідної землі.

Материнська любов, найбільш зворушливий і незабутній спогад в нашому житті, материнська любов символізує повернення додому, початок і кінець усього сущого. Архетип Матері стає ключовим елементом патріотизму. Фігура «Великої Матері» може набувати різних форм. З її добрими і злими, світлими і темними сторонами ми стикаємося в уявленнях первісних народів і у всіх без винятку міфологіях; ми бачимо її в образах чаклунок, пророчиць, богинь, сивіл, Матері-Церкви тощо.

Інший архетип, на наріжному камені якого побудовано «Арсенал», – це архетип Героя, уособленням якого виступає Тимош. Герой – найдинамічніша фігура міфу. Він виступає як будівельник нового життя, як переможець будь-яких перешкод і ворогів.

Тимош – Герой – Воїн. Не можна не помітити особливу пристрасть до міфу про Прометей. Герой оточений символікою заліза і криці.

Довженко вправно використовує засоби виразності кіно. Гострий народний гумор викриває

класове єство, лакейське обличчя буржуазного класу. Кожен кадр позначений авторською пристрастю і емоційною насиченістю. Довженко широко використовує поетичну образність народного міфу, піднесеність народних дум, билин і ліричність пісень, користуючись народними засобами виразності та мистецтва.

У заключному фільмі триптиха – «Земля», Довженко звертається до біблійного міфу-переказу. Автор – неначе біблійний оповідач, який вдвляється у початки і фінал життя свого народу, – неначе пророк. Історія убивства Василя куркулем Хомою нагадує біблійну притчу про Каїна й Авеля. Мати Василя народжує в той самий момент, коли сина несуть на цвинтар крізь яблуневе буяння. Це ніби відродження, вічний коловорот життя. «Земля» неначе побудована на землеробському міфі, сили Космосу панують над Хаосом, герої відроджуються. Пантеїзм, в якому тогочасні критики звинуватили Довженка, насправді є окрасою фільму, робить його багатозаровим. Слово «пантеїзм» походить від давньогрецького: *παν* (пан) – «все, всякий» і *θεός* (теос) – «бог, божество». У пантеїзмі знаходить вираз концепція, що «Бог» найкраще розуміється в зближенні з Всесвітом. Незважаючи на різні течії всередині пантеїзму, центральні ідеї в більшості форм пантеїзму постійні: Всесвіт – як всеосяжна єдність і святість природи. Пантеїзм відкидає антропоцентризм, визнаючи фундаментальну єдність усього живого і необхідність шанобливого ставлення до Природи.

Початок «Землі»: поле, що хвилюється під вітром, дівчина й сонях. Дівчина – є інобуття землі-матері, символ недоторканності, цнотливості. Сонях є намісником сонця на землі, отож знак його, і таким чином нам явлено образ Землі, позначеної по-особливому. Сонцю ще належить зійти над землею, поки ж тут сутінкова світлогама. Символізм квітки соняха пов'язаний з небесним світилом: золотистий колір і пелюстки-промені, а також характерна особливість повертати суцвіття до сонця ідентифікують соняшник як солярну квітку. У християнстві соняшник вважається знаком любові Господа і знаком релігійної душі (символ молитви і чернечого послуху). У більш негативному плані – через своє прагнення до сонця і пов'язані з цим рухи – соняшник може уособлювати нерозважливу пристрасть, ненадійність і фальшиве багатство. Смерть Василевого діда – наче захід сонця. І соняхи, що схилиються над ним, немовби віщують нове воскресіння.

Фільм сповнений символізму і міфологічного підтексту. Навіть в'їзд Василя до села на тракторі багатьма критиками сприймався, як алюзія на в'їзд Ісуса до Єрусалима. Василь – месія.

Сам Довженко на той час відійшов від віри і церкви, і, так само як і багато інших представників кіномистецтва і мистецтва в цілому, він зображає служителів церкви немовби осатанілими. Режисер свідомо апелює до язичництва, що притаманно слов'янській, скандинавській натурі та світогляду. Тому цілком можливо, що Довженко свідомо звертався не так до християнського міфу, як до архетипічного мотиву запліднення землі весною, що культивувався в старовірській традиції.

Значущість творчості Георгія Тасіна, Георгія Стабового, та метра українського кіно Олександра Довженка неможливо перебільшити, вони створили на екрані рідкісні, для радянського кіно того часу, живі людські характери, сповнені глибинної архетипічної сутності, які були емоційно і психологічно близькими багатомільйонному глядачеві. Знаковий дух символічних образів фільмів «Два дні», «Нічний візник», «Звенигора», «Арсенал» і «Земля» суттєво вплинув на подальший розвиток українського кінематографа і, насамперед, філософсько-естетичні концепції його поетичного напрямку.

<sup>1</sup> Юнг К. Г. Психологические типы / К. Г. Юнг. / Пер. Софии Лорие (под ред. В. Зеленского). – СПб. : Азбука, 2001. – С. 93.

<sup>2</sup> Мусієнко О. С. Українське кіно : тексти і контексти / О. С. Мусієнко. – Вінниця : Глобус-Пресс. – С. 15.

<sup>3</sup> Братерська-Дронь М. Т. Кінофантастика : філософський аспект : Монографія / М. Т. Братерська-Дронь. – К. : вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2013. – С. 203.

<sup>4</sup> Нариси з історії кіномистецтва України / Акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. мистецтва ; [редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін.]. – К. : Інтертехнологія, 2006. – С. 62.

<sup>5</sup> Корниєнко И. С. Кино Советской Украины. Страницы истории / И. С. Корниєнко. – М. : Искусство, 1975. – С. 64.

<sup>6</sup> Нариси з історії кіномистецтва України / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. мистецтва ; [редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін.]. – К. : Інтертехнологія, 2006. – С. 64.

<sup>7</sup> Журн. «Искусство кино». – Москва, березень, 1955 р. – № 3. – С. 110.

<sup>8</sup> Нариси з історії кіномистецтва України / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. мистецтва ; [редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін.]. – К. : Інтертехнологія, 2006. – С. 66.





# БІБЛІОГРАФІЯ





**Погребняк Г. П. Авторський кінематограф крізь призму мистецької особистості** / Галина Петрівна Погребняк. – К. : НАКККіМ, 2012. – 128 с. ISBN 978-966-452-102-1

Монографія Галини Погребняк «Авторський кінематограф крізь призму мистецької особистості» є кінознавчим осмисленням проблеми, що представлена у двох аспектах: творчість митця і питання критеріїв «авторського» кінематографа. Для кіномистецтва ця тема завжди є актуальною: кожний митець прагне знайти власний стиль, кожний видатний режисер висуває власні критерії для перегляду усталених уявлень і нового теоретичного осмислення складного явища автора в кіномистецтві, а відтак і у мистецтві загалом.

Г. Погребняк – досвідчений фахівець-кінознавець, а її праця – продукт багатолітньої копійної праці, наукової розвідки, розпочатої ще під час роботи над кандидатською дисертацією.

Історія «авторського» кіно в певному сенсі є історією особистостей. Філософи та бунтарі, піднесені лірики і холодні спостерігачі, похмурі і життєрадісні – ці людські риси митців, неминуче проявлені у авторському погляді на буття, перетворюють творчість майстрів «авторського» кіно на галерею типів особистісного світосприйняття. «Особистісна картина світу» – цей вислів-формулювання Д. О. Леонтьєва щодо специфіки світосприйняття митця видається найвиразнішим саме якщо йдеться про «авторське» мистецтво.

У певному сенсі кіномистецтво загалом виникло на такому етапі загальноісторичного розвитку культури, коли в естетико-філософській картині світу найбільш персоніфікованими стали і образ людини, і образ митця. Масовість і візуальна виразність кіно створили не лише популярність окремих кіногероїв, розвинення феномену «зірок», бурхливе поширення жанрового кіно, але також і особливу мистецьку платформу виразності режисера-митця.

Відтак творчість режисера «авторського» кінематографа внаслідок особливого суспільно-соціального резонансу утворює сплав, в якому переплетені індивідуальність митця і специфіка національного характеру. Це, так би мовити, асоційований злив, розчинення, коли достатньо лише назвати: Олександр Довженко і Україна, Сергій Ейзенштейн і Росія, Інґмар Бергман і Швеція, Федеріко Фелліні й Італія... Зрозуміло, що не можна пов'язувати мистецтво країни з одним лише іменем – кожна епоха має свої постаті. Юрій Ілленко, скажімо, є безперечною ознакою визначальної епохи українського кіномистецтва.

У дослідженні Г. Погребняк виокремлено і охарактеризовано чотири етапи творчості Ю. Ілленка, зроблений аналіз системи засобів кіновирозності, зокрема символічної системи кольорів.

Синій, червоний, чорний і білий – ці кольори проаналізовано в контексті символів, метафор. Особливу увагу приділено ознакам художнього стилю митця. Загальний принцип наративу Ю. Ілленка авторка загалом характеризує як «оповідь просторового типу» (с. 95), на окремих прикладах показуючи, як у 1960-х рр. режисер поступово винаходить власну новелістично-мозаїчну структуру композиції фільму (с.100).

Окремий підрозділ присвячено аналізу творчості митця під кутом дихотомії «життя – смерть», в якому Г. Погребняк поступово і докладно, на прикладах з фільмів, демонструє втілення авторського бачення боротьби цих двох полюсів буття, зокрема засобами контрастних образів дисонансової драматургії (с. 28). Досліджено кінопресу: залучено велику кількість статей відомих вітчизняних авторів (С. Тримбач, Л. Брюховецька, В. Скуратівський), спогади самого Юрія Ілленка.

Значення таких видань завжди багатогранне: це й репрезентація вітчизняної кінознавчої науки, і довідник для фахівців та широкого кола тих, хто цікавиться кіномистецтвом, і біографічний нарис із драматичним сюжетом творчого буття митця, і певний зріз історії країни...

Суто наукова цінність праці такого типу полягає в тому, що саме в таких розвідках можливо створити об'єктивну картину творчої еволюції митця, позбавитись полемічної емоційності журналістських публікацій, дидактичності ідеологічного впливу, політичних амбіцій і ще багатьох сумних ознак і перешкод примхливого буття.

Доробок визначного митця існує завжди в декількох контекстах (або вимірах). Це, по-перше, власне створені ним художні тексти, по-друге, контекст поточного суспільного резонансу, крім того, наявний контекст наукових мистецтвознавчих концепцій його творчості. Саме визначений цим останнім контекстом високий статус віддзеркалено у розхожому загальнонавчальному вислові щодо тієї чи іншої постаті «увійшов до підручників».

Г. Погребняк пропонує певну наукову концепцію творчості Ю. Ілленка, причому цю концепцію авторка логічно вписала в загальну структуру «авторського» кіно. Більш того, книга Г. Погребняк пропонує, так би мовити, систему подвійного аналітичного руху, коли одне явище може бути осмислене через інше: творчість цього режисера показана в загальному контексті «авторського» кіно як явища, і водночас ключові риси й ознаки «авторського» кіно можуть бути осмислені через аналіз художнього стилю, драматургії, структури, світоглядних і філософських мотивів фільмів Ю. Ілленка.

Тому у монографії в межах окремого розділу «Проблема форми і змісту в авторському кіно» розміщено окремий підрозділ, присвячений аналізу авторського кінематографа, еволюції, світоглядним і філософським аспектам авторського кінематографа як феномену мистецтва.

Праця Г. Погребняк є водночас і завершеним ґрунтовним дослідженням, і платформою для подальшого вивчення стилістики, філософсько-світоглядних та міфопоетичних ознак українського авторського кіномистецтва, авторських естетичних концепцій його митців.

**Георгій ЧЕРКОВ**





**Братерська-Дронь М. Т. Кінофантастика: філософський аспект / М. Т. Братерська-Дронь. – К. : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2013. – 244 с.**

Монографія Марини Братерської-Дронь «Кінофантастика: Філософський аспект» знаменує суттєвий поступ в українському кінознавстві, освоєння доти мало досліджених аспектів екранних мистецтв. Попри широку популярність жанру науково-фантастичного кіно, наявність навіть окремих телевізійних каналів на кшталт «Sony Sci-Fi», означений напрям тривалий час лишився поза увагою вітчизняних науковців. Українське кінознавство в цьому питанні цілковито повторювало підходи радянського, яке доволі послідовно оминало тему кінофантастики. Видані 1974 року студії Ю. Ханютіна «Реальність фантастичного світу: проблеми західної фантастики» на теренах СНД досі залишалися єдиною працею, присвяченою становленню, еволюції і проблемам цього жанру. в Україні за останні роки єдиним виданням, яке бодай почасти виправляло білі плями мистецтвознавчої думки, стала збірка рецензій німецьких науковців «Фільм жахів / Горор» (2008), упорядкована Володимиром Войтенком спільно з Урсулою Фоссен, оскільки драматургічно й за арсеналом засобів виразності фантастичні стрічки багато в чому перетинаються із фільмами жахів.

У сучасному світі вивчення кінофантастики є важливим сегментом культурного процесу. Більшість західних вишів запровадили відповідні

курси: «Науково-фантастичне кіно: утопії і дистопії» у Гуманітарній школі Ноттінгемського університету в Англії, «Науково-фантастичні фільми» в Університеті Сієтла в США, «Література і технологія: утопія, дистопія і наукова фантастика» в Університеті королеви Вікторії у Веллінгтоні в Новій Зеландії тощо. Подекуди такі курси стають частиною програм медіа-освіти. Міжнародний науковий простір нині містить великий масив розвідок, присвячених різним аспектам побутування жанру на екрані. Промовистим прикладом міжнародного мозкового штурму теми править цикл мистецтвознавчих і філософських публікацій, інспірованих футуристичним бойовиком братів Вачовських «Матриця».

У сучасних дослідженнях екранної фантастики домінують культурологічні й соціально-політичні характеристики екранної фантастики. М. Т. Братерська-Дронь зосередилась на філософському аспекті теми, майстерно застосовуючи до неї історичний, герменевтичний, контекстуальний методи аналізу. Авторка розглядає кінофантастику як невід'ємну складову і цілком логічний етап розвитку світової літературно-мистецької спадщини. Її передусім цікавлять зв'язки, які поєднують теоретичні й філософські ідеї античної культури з мистецьким життям новітньої доби.

Простежуючи генетичні витоки футуристичного кінематографа, дослідниця звертається до символіки та образної системи еллінської міфології. У своїй праці М. Братерська-Дронь проводить смислові паралелі між поступом науково-технічного прогресу і становленням та розвитком фантастичної тематики. і тут цілком доречним видається її звернення до творчої спадщини Дзиги Вертова і Фелікса Соболева.

Внутрішньою логікою дослідження продиктовано докладний розгляд кінематографічних варіантів теми апокаліпсису. Авторка проводить екскурс до теорій антиутопії в літературі про Армагеддон, щоб виявити головну її особливість: «...проблема криється в самій людині, в природі її єства». Ретельно добираючи фільми різних континентів і різних десятиліть, мистецтвознавець послідовно розкриває трансформацію дискурсу дистопії у світовому кіно. Аналізуючи екранні образи тоталітарного суспільства, дослідниця подає комплексний розгляд «Заводного апельсина» С. Кубрика і в підсумку зазначає, що американський режисер «...можливо, поступаючись лише Лукіно Вісконті, з філософською глибиною і художнім талантом зробив психологічний зріз людської душі, її природних інстинктів, бажань і фантазій, глибоко прихованих у свідомості людини, інтегрованої в штучне середовище суспільного життя».

Посутньою характеристикою праці «Кінофантастика: філософський аспект» є вміння авторки не просто бачити цілісну велику картину кінокультури – від її зародження до останніх здобутків, – а й точно визначати місце і роль саме української кінематографії. в цьому сенсі важко переоцінити сегмент праці, присвячений сценарній розробці О. П. Довженка «В глибинах космосу» і впливові майстра на подальший розвиток філософської антропології на напрям наукової кінофантастики, зокрема – на творчість А. А. Тарковського, докладний аналіз якої

подає М. Т. Братерська-Дронь, зупиняючись на «Сталкері» і «Солярисі». Відображає дослідниця і невдалий досвід спільної німецько-української екранізації роману братів Стругацьких «Важко бути богом» (1989), здійсненої наприкінці радянської доби на кіностудії ім. О. П. Довженка Петером Фляйшманом.

У розділі «Робототехнічна проблематика в кінематографі» авторка виводить генеалогію образу штучної людини від античної літератури, побіжно згадуючи розробки Леонардо Да Вінчі й літературно-кінематографічних першопрохідців теми, включно з Карелом Чапеком, а також – «Голомом» (1915) Генрика Галеена й блокбастером Фріца Ланга «Метрополіс» (1927), який після повної реставрації 2001 року користується великим попитом на міжнародних кінофестивалях в усьому світі. М. Братерська-Дронь приділяє увагу як знаним і раніше дослідженим стрічкам, так і картинам, які тривалий час лишалися забутими. До таких належить недооцінений сучасниками фільм Іллі Ольшвангера «Його звали Роберт» (1967), на прикладі якого науковець розкриває сенс підходів філософської антропології до проблеми штучного інтелекту.

В останньому розділі праці фольклорні й літературні твори розглянуто як джерело основних тем і образів, сконцентрованих у новітній кінофантастиці, представленій екранними епосами «Гаррі Поттер» (2001–2011) і «Володар пернів» (2001–2003). Масштабність розвідки М. Братерської-Дронь, її багаторівневий підхід до масиву наукової кінофантастики, сформованого за всю історію світового кіно, точне бачення місця української кінематографії й перспектив її поступу в цій тематиці, визначають важливість якнайширшого ознайомлення фахівців і творчої молоді з монографією «Кінофантастика: філософський аспект». Відповідно до сьогоденного міжнародного освітнього досвіду це дослідження має стати основою спеціального курсу для слухачів мистецьких вишів.

*Людмила НОВІКОВА*



**Матеріали до історії українського кіно (1991–2011). Вип. 1. Публікації в наукових збірниках та матеріалах конференцій : бібліогр. покажч.** / М-во культури України, Нац. парлам. б-ка України ; авт.-упоряд. : Н. Тертичка, Н. Казакова ; наук. ред. В. Кононенко. – К., 2013. – 216 с.

Нині значно зростає зацікавлення з боку різних категорій читачів до довідкових видань. Такий інтерес зовсім не є випадковим. Ми живемо у величезному інформаційному потоці, в якому нелегко знайти та виокремити потрібну інформацію. Саме видання довідкового характеру, в яких інформація систематизована за певними нормами і правилами, дають змогу значно економити час дослідникам. Причому не лише молодим науковцям, які щойно розпочинають студії з обраної теми, а й досвідченим.

Хоча проблему пошуку необхідної інформації до певної міри спростив Інтернет, він не вирішив її повністю. Адже і в Інтернеті, як правило, розміщені далеко не всі електронні копії. А щодо видань попередніх десятиліть (особливо періодичної преси) – здобутки тут значно скромніші. Ще слід сказати про те, що довідкові видання (скажімо, покажчики) дають змогу поглянути на ту чи іншу тему в комплексі і в часовому розвитку.

Активно до популяризації вітчизняного кіно долучаються й працівники Національної парламентської бібліотеки України. Ще в 2009 році бібліотека розпочала реалізацію доволі амбітного проекту – історико-бібліографічного дослідження «Матеріали до історії українського кіно». Його

кінцева мета – створення науково-допоміжних бібліографічних покажчиків та низки публікацій. Це свого роду бібліотечна версія історії українського кіно.

У рамках проекту в 2011-му і 2012 роках побачили світ систематичні покажчики змісту журналів «Кіно», що видавався впродовж 1925–1933 рр., та «Радянське кіно» (1935–1938 рр.).

Принагідно нагадаємо: більшість номерів цих журналів оцифрована працівниками бібліотеки і є доступною на її сайті (і не лише журналів, а й різноманітної літератури з питань мистецтва кіно).

Наступним етапом стало опрацювання матеріалів книжкової продукції та періодичних видань двадцятирічного періоду незалежності України (1991–2011 рр.). У першому випуску «Матеріалів до історії українського кіно» зібрані публікації в наукових збірниках та матеріалах конференцій.

Покажчик відповідно й поділяється на дві частини: «Публікації в наукових збірниках» і «Публікації в матеріалах конференцій».

До першої частини автори-упорядники включили публікації з видань: «Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки (Мистецькі обрії)», «Мистецтвознавство України», «Сучасні проблеми художньої освіти в Україні», «Студії мистецтвознавчі», «Українське мис-

тецтвознавство», «Культура України» та ін. Загалом – понад 150 видань!

Логічною видається й структура цієї частини, в якій застосовано тематично-видовий-хронологічний принцип. Крім відповідних хронологічних розділів історії українського кіно, сюди увійшли й такі: «Загальні праці», «Кіно і література», «Дитяче кіно», «Анімація», «Документальне кіно», «Музика в українському кіно», «Художник і кіно», «Кіноосвіта. Кінопедагогіка», «Персоналії».

Наприкінці першої частини подано «Порівняльну таблицю публікацій у наукових збірниках». Крім можливості простежити кількість публікацій упродовж 1991–2012 рр., таблиця дає змогу оцінити кількісний внесок різних установ у висвітлення історії кіномистецтва України. Наприклад, за п'ять років (2007–2012) беззаперечним лідером тут є Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України – 197 публікацій (близько 29%). На другому місці – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України – 26 (близько 4%). Третю сходинку з 16-ма публікаціями (близько 2,3%) посів Інститут історії України НАН України.

Аналізуючи кінематографічний доробок, автори-упорядники доходять висновку, що впродовж кількох років після проголошення неза-

лежності (майже до 1999 р.) публікацій з питань розвитку українського кіно було дуже мало – внаслідок того, що власне наукові збірники почали засновувати, починаючи саме з 1999 р.

За основу побудови другої частини «Публікації в матеріалах конференцій» взято хронологічний принцип; а в межах року – за алфавітом назв конференцій. Зрозуміло, що до опису увійшли не лише матеріали різного роду конференцій, а й конгресів, семінарів, читань.

Друга частина складається зі 151 опису конференцій і 5-ти програм, які містять виступи з проблем кіно, та ще однієї – повністю присвяченої історії українського кіномистецтва.

Традиційними складовими рецензованого видання стали відповідні покажчики, що значно спрощують користування ним: іменний, фільмовий, хронологічний фільмовий, покажчик установ і організацій.

Насамкінець зазначимо, що видання адресоване не лише фахівцям з історії українського кіномистецтва, а й широкому загалу читачів.

На цьому проект не завершується. Наступними в «Матеріалах до історії українського кіно» мають стати випуски «Книги і публікації в збірниках», «Публікації у фахових періодичних виданнях», «Публікації в літературно-мистецьких журналах і газетах».

**Роман РОСЛЯК**



## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Баша Олена Петрівна** – заслужена артистка України, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені І. Франка.

**Бевзюк-Волошина Лілія Анатоліївна** – аспірантка кафедри театрознавства і культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.

**Безручко Олександр Вікторович** – кандидат мистецтвознавства, доцент, заступник директора Інституту телебачення, кіно і театру Київського міжнародного університету.

**Братерська-Дронь Марина Тарасівна** – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Боньковська Олена Олегівна** – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу культурології і театрознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.

**Васильєв Сергій Сергійович** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри організації театральної справи Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Гарбузюк Майя Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка.

**Герц Марія Андріївна** – аспірантка кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Кадум Лейт** – кінорежисер (Франція), здобувач кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Казакова Наталія Володимирівна** – заслужений працівник культури України, головний бібліограф Науково-бібліографічного відділу Національної парламентської бібліотеки України.

**Копилова Надія Олександрівна** – аспірантка кафедри культурології та мистецтвознавства Одеського національного політехнічного університету.

**Мусієнко Оксана Станіславівна** – заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства,

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

**Мусієнко-Фортунська Оксана Олександрівна** – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Наумова Лариса Миколаївна** – кандидат філософських наук, доцент кафедри режисури телебачення Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Ніколаєва Ганна Олександрівна** – аспірантка кафедри культурології та мистецтвознавства гуманітарного факультету Одеського національного політехнічного університету.

**Новікова Людмила Євгенівна** – кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.

**Оніщенко Олена Ігорівна** – заслужений діяч науки і техніки України, доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри суспільних наук Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Палій Оксана Сергіївна** – науковий співробітник відділу фондів Львівського історичного музею.

**Погоріла Марія Сергіївна** – аспірантка кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Погребняк Галина Петрівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України.

**Росляк Роман Володимирович** – кандидат мистецтвознавства, доцент, науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.

**Сергєєва Олександра В'ячеславівна** – аспірантка кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Сивачук Віра Сергіївна** – здобувач кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Сивокінь Євген Якович** – заслужений діяч мистецтв України, керівник майстерні режисури анімаційного фільму кафедри режисури та кінодраматургії Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Черков Георгій Анатолійович** – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.

**Шершньова Катерина Сергіївна** – аспірантка кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Юдова-Романова Катерина Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент Київського національного університету культури і мистецтв.

**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., 2014. – Вип. 15. – 212 с.

**Редакційна колегія «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого»  
запрошує Вас до активної співпраці!**

На розгляд приймаються рукописи статей в одному примірнику. Обсяг статті не повинен перевищувати **20–25 сторінок** (1 авторський аркуш). **За зміст статті, достовірність фактів, цитат, дат тощо відповідає автор.**

Структура наукової статті відповідно до вимог ВАК України повинна мати такі необхідні елементи: постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор; виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Матеріал обов'язково має супроводжуватися **анотаціями з ключовими словами та назвою статті** (*українською, російською та англійською мовами*), інформацією про автора (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. **Одночасно обов'язково подається стислий реферативний виклад статті англійською мовою** (обсяг 1,5 сторінки формату А4), набраний тим самим шрифтом, кеглем та з інтервалом рядків 1,5.

Абзаци відступи мають формуватися в тексті **автоматично**. Використання для абзацного відступу на початку рядка пропусків (пробілів) чи табуляції не допускається.

Посилання (виноска) 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 15**

*Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 11161-4IP,  
видане Міністерством юстиції України 14.04.2006 р.*

ISSN 1997-4264

Редактор Т. К. Щегельська  
Коректор Т. К. Торецька

Підписано до друку 2.12.2014 р. Формат 60×84/8.  
Папір офсетний. Гарнітура Таймс. Друк офсетний. Обл.-вид. арк. 24,64.

Адреса редакції: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40,  
редакція «Наукового вісника» Київського національного університету театру,  
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Видавництво «Освіта України»,  
04136, м. Київ, вул. Маршала Гречка, 13, оф. 808  
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру  
суб'єктів видавничої справи ДК №1957 від 27.09.2004 р.  
Тел. (044) 384-26-08, (097) 479-78-36, (050) 552-20-13.  
E-mail: osvita2005@mail.ru, www.rambook.ru

Видавництво «Освіта України» запрошує авторів до співпраці  
з випуску видань, що стосуються питань управління,  
модернізації, інноваційних процесів, технологій, методичних  
і методологічних аспектів освіти та навчального процесу  
у вищих навчальних закладах.  
Надаємо всі види видавничих та поліграфічних послуг.