

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 19

Київ
2016

УДК 7. 01 (07)

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

ISSN 1997–4264

П'ять розділів 19-го числа «Наукового вісника» зацікавлять широке коло читачів. Це матеріали, які охоплюють чималий часовий період. Вони знайомлять нас із історією діяльності театрів та особистостями акторів, з технологіями та мистецькими прийомами як театральних закладів, так і світу кіно, новими напрямками в розвитку цих видів мистецтва. У розділах «Театральне мистецтво» та «Екранні мистецтва» з'явилися ще й нові підрозділи. Вони присвячені історикові театру — академікові Р. Я. Пилипчуку та забутим діячам кіномистецтва. Розділ «Культурологія» розповідає про світоглядну культуру Київської Русі, художню спадкоємність — як чинник творчого процесу, а «Мистецька педагогіка» — про мистецьку освіту як соціокультурне явище й про освітні напрями у вихованні студентів. Архівні дані, викладені у розділі «Архів», висвітлюють політику часів тоталітаризму, в котрій гинули не лише окремі постаті, а цілі установи та заклади.

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (протокол № 11 від 29.11.2016 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.)*

*Збірник наукових праць «Науковий вісник» КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого
з 2015 р. представлено в міжнародній наукометричній інформаційній базі РІНЦ*

ISSN 1997–4264

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, дійсний член (академік) УАН, 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, доктор 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.

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

DRAMATIC ART

Оксана Палій

Мистецькі палімпсести: діяльність театру імені Марії Заньковецької під керівництвом Олександра Корольчука (1924–1925 pp.) 8

Леся Овчієва

До питання сценічного втілення драми І. Тобілевича «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» 18

Людмила Ванюга

Творчість Богдана Антківа в контексті становлення професійного театрального мистецтва на Тернопільщині в середині ХХ ст. (1944–1963 pp.) 24

Катерина Юдова-Романова

Ольфакторна синестезія в сценічному мистецтві 29

Лариса Хоролець

Слово мовлене: значення слова в акторській практиці 36

Михайло Ужинський

Застосування мистецьких технологій у спектаклях Рівненського АУМДТ 41

Oksana Pali

Palimpsests of art: Maria Zankovetska theatre under the direction of Aleksandr Korolchuk (1924–1925) 8

Lesia Ovchiieva

On the issue of the stage implementation of drama «Evil spark will burn the field and itself disappears» by I. Tobilevich 18

Liudmyla Vaniuga

Works of Bohdan Antkiv in the context of formation of professional theatre art in Ternopil started at the middle of the twentieth century (1944–1963) 24

Kateryna Yudova-Romanova

Olfactory synesthesia in scenic art 29

Larysa Khorolets

Spoken word: the importance of the word in actor's practice 36

Mykhailo Uzhynskyi

Usage of artistic technologies in performances of Rivne AUMDT 41

ІСТОРИК, НАУКОВЕЦЬ, УЧИТЕЛЬ

HISTORIAN, SCHOLAR, TEACHER

Олександр Клековкін

Школа Ростислава Пилипчука 47

Майя Гарбузюк

Національна та іншомовні театральні культури у науковому доробку Ростислава Пилипчука. Причинки до інтелектуальної біографії ученого 65

Роман Лаврентій

Учений і доба: не реалізовані сповна наукові напрями досліджень професора Р. Я. Пилипчука 73

Сікорська Ірина

Вірний слуга його величності факту 78

Oleksander Klekovkin

Rostyslav Pylypchuk's school 47

Maiia Harbuziuk

National and foreign language cultures in scientific legacy of Rostyslav Pylypchuk. Sketches to the intellectual biography of the scholar 65

Roman Lavrentii

The scientist and the era: not fully implemented scientific research of professor R. Pylypchuk 73

Iryna Sikorska

A faithful servant of his majesty the fact 78

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

SCREEN ARTS

Артем Пасічник

Особливості становлення одеської кінофабрики ВУФКУ 84

Оксана Мусієнко

Лукіно Вісконті: трагедія естетизму 90

Artem Pasichnyk

Specifics of the formation of the Odessa film factory VUFKU 84

Oksana S. Musiienko

Luchino Visconti: the tragedy of aestheticism 90

Ірина Зубавіна	
Оновлення смислової матриці європоцентричної культури ХХ–ХХІ ст. Досвід екранного «прочитання».....	98
Галина Погребняк	
Авторське кіно як відображення духовного відродження нації.....	106
Ілля Єгоров	
«Читання аур для початківців». Візуальні образи фільмів Романа Балаяна.....	114
Геннар Мохсін	
Діалектика кольору в кінематографі.....	119
Інна Калініна	
Специфіка відображення особистості в роботах сучасних українських документалістів.....	125
Наталя Янковська	
Музика Володимира Гронського як нарративний засіб у кінофільмі «Пастка» режисера Олега Бійми.....	135

ЗАБУТІ ІМЕНА ІСТОРІЇ КІНО

Марина Братерська-Дронь	
«Страна не пожалеет обо мне, но обо мне товарищи заплачут» (до 80-річчя від дня народження Геннадія Шпалікова).....	142
Оксана Олександрівна Мусієнко	
Бути собою: історія першої жінки-продюсера та режисера Аліс Гі-Блаше.....	149

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Олена Оніщенко	
Художня спадкоємність і «відкрита / інтерпретація»: у пошуках концептуального перехрестя.....	155
Лариса Наумова	
Від монтажу атракціонів до теорії інтелектуального кіно.....	161
Андрій Голуб	
Монастирська світоглядна культура Київської Русі... ..	171
Лариса Ільчук	
«Наші внутрішні конфлікти» в контексті теоретичної спадщини Карен Хорні.....	177

МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА

Олена Абрамович	
Мистецька освіта як соціокультурне явище	184

Iryna Zubavina	
The renovation of sense matrix of Eurocentric culture of 20th-21st centuries. Experience of screen interpretation	98
Halyna Pogrebniak	
Authors cinema as a reflection of the spiritual revival of the nation	106
Illia Yehorov	
«Reading auras for beginners». Visual symbolism of the films by Roman Balaian.....	114
Mohsin Hennar (Morocco)	
Dialectics of color in cinematography	119
Inna Kalinina	
Specifics of the reflection of individuality in the works of modern Ukrainian documentary filmmakers.....	125
Nataliya Yankovska	
Music of Volodymyr Gronskey as a narrative means in the film «The Trap» directed by Oleg Biima	135

FORGOTTEN NAMES OF CINEMA HISTORY

Maryna Braterska-Dron	
«Country will not regret about me, but friends will cry about me» (On the 80th anniversary of Hennadii Shpalikov).....	142
Oksana O. Musiienko	
Being own self: the history of the first female producer and director Alice Guy-Blache	149

CULTUROLOGY

Olena Onishchenko	
Art continuity and «open interpretation»: in search of conceptual crossroads	155
Larysa Naumova	
From montage of attractions to theory of intellectual cinema.....	161
Andrii Golub	
Monastic worldview culture of Kievan Rus	171
Larysa Ilchuk	
«Our internal conflicts» in the context of theoretical heritage of Karen Horney	177

ART PEDAGOGICS

Olena Abramovych	
Art education as a social and cultural phenomenon.....	184

Олександр Безручко

Життєвий і творчий шлях українського
режисера художніх і науково-популярних
фільмів М. Б. Вінярського 189

Микола Юдов

Індивідуалізація в системі підготовки режисерів
на заочному відділенні у ВНЗ..... 194

Юрій Старостін

Акторський тренінг: його зміст та основа..... 201

АРХІВ**Роман Росляк**

«Проти повного скасування республіканських
організацій ми рішуче заперечуємо» 206

Людмила Новікова

«Шкідником, шпигуном і тому подібною
наволочтю ніколи не був і не буду» 220

Амелія Шамраєва

«Поезія і проза» степового «Хутора Надія»
на Кіровоградщині 237

Oleksandr Bezruchko

The vital and creative way of the Ukrainian
stage-director of feature and popular scientific
films Mikhail Vinyarskyi 189

Mykola Yudov

Individualization in the system of training directors
on department of part-time education in university 194

Yurii Starostin

Acting training: its content and basis..... 201

ARCHIVE**Roman Rosliak**

«We strongly protest against the complete abolition of
republic organizations 206

Liudmyla Novikova

«Never was and never will be the saboteur,
spy and rascal like that» 220

Amelia Shamraeva

«Poetry and prose» of steppe «Khutir Nadia»
in Kirovograd region..... 237

ТЕАТРАЛЪНЕ МИСТЕЦТВО



МИСТЕЦЬКІ ПАЛІМПСЕСИ: ДІЯЛЬНІСТЬ ТЕАТРУ ІМЕНІ МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ ПІД КЕРІВНИЦТВОМ ОЛЕКСАНДРА КОРОЛЬЧУКА (1924–1925 рр.).

Стаття присвячена діяльності театру імені Марії Заньковецької катеринославського періоду під керівництвом Олександра Корольчука. Авторка зупиняється на режисерській діяльності мистецького керівника театру імені Марії Заньковецької у Катеринославі впродовж 1924–1925 рр.

Ключові слова: *О. Корольчук, театр імені Марії Заньковецької, режисура, акторська майстерність, вистава.*

Статья посвящена деятельности театра имени Марии Заньковецкой екатеринославского периода под руководством А. Корольчука. Автор останавливается на режиссерской деятельности художественного руководителя театра имени Марии Заньковецкой на протяжении 1924–1925 гг.

Ключевые слова: *А. Корольчук, театр имени Марии Заньковецкой, режиссура, актерское мастерство, спектакль.*

The article detailed analysis activities artistic director of Maria Zankovetska Theatre Oleksander Korolchuk. The author is focusing accomplished by Oleksander Korolchuk artistic director of Maria Zankovetska Theatre in Katerynoslav of 1924–1925 ss.

Keywords: *Oleksander Korolchuk, Maria Zankovetska Theatre, mask, actor's skill, performance.*

Театральний сезон 1925/1926 рр. театр імені Марії Заньковецької розпочав з дуже інтенсивної творчої праці, безпосередньо як у самому Катеринославі, так і на периферії. Адже з удержавленням театру питання виживання колективу вже не було таким гострим як до цього. Отже труппа могла зосередитися не лише на питаннях творчого виживання, а й на розвитку власної театральної стилістики як у режисурі, так і в акторській майстерності тощо.

Окрім того, слід зазначити, що вже з 1925 р. труппа була цілком укомплектована: повністю сформовано як творчий склад, так і технічні цехи, адміністративний штат. З працівниками театру, передовсім артистами, були укладені персональні угоди. Так, у фондівій збірці театру імені Марії Заньковецької, що нині зберігається у Музеї театрального, музичного і кіномистецтва України наявний комплект таких персональних заяв [14]. Ці заяви артисти писали, керуючись статутом, або так званою внутрішньою умовою свого те-

атрального колективу [9]. Окрім того, Київська Головополітосвіта скеровувала режисерів-початківців Новика і Санарського на професійне стажування до заньківчан, надіславши відповідне службове подання на ім'я Олександра Корольчука [46].

З удержавленням розпочався активний творчий процес у різних аспектах функціонування колективу, про що свідчили активні пошуки ним у цей період творів сучасних українських авторів. Зокрема, у фондах Музею театрального, музичного і кіномистецтва України зберігається договір між письменником Леонідом Улагай-Красовським та керманичем заньківчан Олександром Корольчуком щодо постановки п'єси «Вій» (у переробці згаданого автора) [50]. Однак постановка цього твору так і не була здійснена на сцені театру імені Марії Заньковецької. Історію сценічних прочитань п'єси «Вій» у переробці Л. Улагай-Красовського ґрунтовно вперше проаналізувала у своїй спеціальній статті сучасна дослідниця І. Чужина [52, 37–57].

Окрім того, заньківчани в цей час продовжували співпрацювати з чернігівським драматургом, перекладачем та художником Михайлом Жуком, а також з письменником Остапом Вишнею. Як довідуємося із листа Михайла Жука до Олександра Корольчука, драматург щойно закінчив працю над перекладом з французької мови п'єси «Король» П'єра Льоше, ця робота була здійснена спеціально для заньківчанського колективу. Як зазначив М. Жук, цей французький письменник сьогодні є одним із найпопулярніших у Європі: «найновіший французький писк» [30, арк. 1–2]. Отже, можемо простежити, що тісні контакти Михайла Жука і Олександра Корольчука тривали і після виїзду заньківчан із Чернігова до Катеринослава (нині — м. Дніпро). Такі тісні творчі взаємини сприяли урізноманітненню репертуарної палітри театрального колективу.

Причому потенційно такі переклади та оригінальна національна драматургія були дуже актуальними творами, які вочевидь мали сприяти розвитку національного театрального процесу. Слід принагідно зазначити, що у відділі рукописів, а саме в особовому фонді О. Корольчука, що нині зберігається у Музеї театрального, музичного і кіномистецтва України (Київ), наявні три листи Михайла Жука до Олександра Корольчука. Цей факт також засвідчує, що це листування було тривале і систематичне. Адже Олександр Корольчук і Михайло Жук були знайомі ще з 10-х рр. ХХ ст.: М. Жук входив до складу редколегії першого українського мистецтвознавчого часопису «Сяйво», де, як відомо, О. Корольчук був головним редактором. В іншому своєму листі до Олександра Корольчука Михайло Жук зауважує, що мистецьке життя у Чернігові з від'їздом заньківчан стало менш активним, навіть нудним: «Без Вас я лишився як серед пустелі. Театральна справа у Чернігові ніщо. Переклад цієї п'єси Франка просто чудовий. От і все. (Тут нерозбірливо, тому встановити назву перекладеного твору про який ідеться у цьому листі, не вдалося — О. П.). Як Вас цікавить ще щось, то напишіть. Я також довідаюся цікаві для Вас моменти» [31, арк. 1].

Отже, як простежуємо із цього листування, контакти із сучасними (тобто тогочасними — О. П.) письменниками та перекладачами, започатковані Олександром Корольчуком, були найрізноманітнішими за естетичними напрямками. Причому результати цих контактів, зокрема постановки за їхніми творами чи здійсненими перекладами, ішли на користь всьому колективу. Показово, що О. Корольчук — як керманіч колективу, голо-

ва Ради театру, актор та режисер — ці знахідки нового і цікавого драматичного матеріалу не втілював на сцені театру імені Марії Заньковецької одноосібно, реалізуючи лише власні творчі амбіції, а доручав також такі відповідальні сценічні прочитання іншим режисерам, зокрема режисерові-початківцю та актору Борису Романицькому, таким чином сприяючи його творчому розвитку як постановника. Яскравим прикладом цього, на нашу думку, є історія сценічного прочитання згадуваної трагедії «Плебейка» М. Жука на сцені театру імені Марії Заньковецької

Так, у третьому листі до О. Корольчука, М. Жук детально розписав ті мізансцени, що їх він переробив у трагедії «Плебейка»: як саме він бачить саму постановку (музичний ряд, сценографічне оформлення, костюми) [32, арк. 1]. Тобто можемо припускати, що саме О. Корольчук сприяв встановленню творчих контактів між Михайлом Жуком і Борисом Романицьким. Також автор п'єси і колектив попередньо (листовно) узгодили ряд змін безпосередньо у текст самого драматичного твору, при його подальшому сценічному втіленні. М. Жук у листі до О. Корольчука також зазначив: «Щодо трагедії, (мається на увазі п'єса «Плебейка» — О. П.) то не знаю, як вона Вам сподобається у новій редакції, але мені видається, що нові сцени (дещо в середині) все-таки не в'яжуться — просто густі контрасти східної розкоші і брудного лахміття. Побудуйте виставу на настроєві: звук сурми, свисток, тривога ночі, що яскраво бентежить душу кожної людини. Музика — різного роду духові інструменти. Сухо і аскетично. Світло рухається згори на середину.<...> Танок має лінії невимушені та невиразні, і тільки інколи потрапляють в смугу освітлення [32, арк. 1–2]».

Отже, як простежуємо із текстів цих листів, вони є своєрідною зафіксованою партитурою самої постановки, важливе джерело інформації для аналізу сценічного прочитання п'єси «Плебейка» М. Жука на сцені театру імені Марії Заньковецької. При цьому слід зазначити, що втілення цього твору у постановці Б. Романицького відбулося не у 1924 р. як планували драматург і заньківчани, а в 1925 р. Як довідуємося із укладеного репертуарного покажчика в ілюстрованому виданні «Заньківчани», прем'єра спектаклю «Плебейка» М. Жука на сцені театру імені Марії Заньковецької відбулась 8 вересня 1925 р. [13, 16]. Причиною цього були вкрай складні організаційні та фінансово-матеріальні умови функціонування театру імені Марії Заньковецької мандрівного періоду [19, 80].

Аналіз акторських робіт у спектаклі «Плебейка» М. Жука, що його здійснив Б. Романицький, подала сучасний театрознавець Г. Веселовська у спеціальній статті присвяченій мандрівному періоду заньківчан [4, 18–19]. Підставою для характеристики артистичного ансамблю для дослідниці послугувала рецензія у тогочасній російськомовній пресі Катеринослава, зокрема часописі «Искусство трудящихся», який саме почав виходити у місті — з вересня 1924 р. [3, 290]. Ганна Веселовська також проаналізувала згадану постановку «Плебейка» М. Жука на сцені театру імені Марії Заньковецької у контексті українського театрального авангарду, при цьому слушно зазначивши: «Незвична і експериментальна драматургія М. Жука важко знаходила свого реципієнта в тогочасній українській провінції і, можливо, тому, крім театру ім. М. Заньковецької, вона ніде більше не ставилась і не друкувалась, а тому повністю випала з кола уваги дослідників. Поза тим, при надто складному і непевному становищі театру ім. М. Заньковецької в середині 1920-х рр., <...> тенденція у доборі репертуару цього театру була пошуковою» [6, 111–112].

Принагідно слід зауважити, що сьогодні вже маємо наукові розвідки джерелознавчого характеру про Михайла Жука як маляра та драматурга, здійснені на основі архіву митця, що нині зберігаються в Одеському літературному музеї [17, 93–117]. Відтак можемо констатувати, що постать Михайла Жука поволі входить у коло фахового зацікавлення істориків театру, літературознавців та дослідників у гуманітарній сфері взагалі. Таким чином, мистецька спадщина Михайла Жука, цієї справді непересічної особистості, з часом повністю реконструюється.

Так чи інакше, але тенденція до розширення заньківчанської репертуарної палітри творами сучасної української драматургії у колективі була однією із домінуючих. Так, до переліку літераторів, які активно співпрацювали з колективом у цей час, окрім Євгена Кротевича, Івана Ткачука, Леоніда Улагай-Красовського, Михайла Жука, Мирослава Ірчана також слід додати ім'я Остапа Вишні. Взагалі, потрібно окремо наголосити, що цього письменника із заньківчанами поєднували дуже тісні творчі та особисті взаємини. Адже, як відомо, Олександр Корольчук і Остап Вишня були знайомі значно раніше: ще з періоду праці обох митців у Кам'янці-Подільському в сезоні 1919–1920 рр., тільки тоді письменник-початківець і театральний рецензент Павло Губенко підписувався псевдонімом Павло Гунський [42, 26–38].

Відтак, зустрівшись 1924 року із заньківчанами та О. Корольчуком уже в Харкові за цілком інших суспільно-політичних обставин (театр, очолюваний О. Корольчуком, прагнув отримати статус державного театру [8, 206–207]), Павло Губенко вже на той час був відомий у мистецьких колах як письменник Остап Вишня, і саме його призначили одним із так званих державних рецензентів, які визначали майбутнє колективу. Як відомо, рішення щодо надання цього статусу було позитивне і, за спогадами самих артистів, Остап Вишня був одним із тих митців, хто сприяв удержавленню театру імені Марії Заньковецької [43, 237–238]. Письменник написав також коротеньку замітку, у літературній формі узагальнивши складне матеріальне становище театру [8].

Показово, що із удержавленням колективу творчі стосунки між заньківчанами і Остапом Вишнею не припинилися. Так, на урочисте відзначення з приводу отримання статусу державного, письменник приїхав із спеціальною програмою творчого вечора. Оскільки Остап Вишня вже тоді був дуже популярний письменник, то його літературні вечори привернули значну увагу публіки і до безпосередньо самого колективу заньківчан. Як відзначав у своєму щоденнику «Роздуми артиста» інший, згодом знаменитий артист театру імені Марії Заньковецької — Василь Яременко, успіх виступів цього письменника на заньківчанській сцені був феноменальний, і на його пам'яті це був приклад найуспішнішої співпраці літератора з театром [54, 98].

Такі ж теплі, але, на жаль, побіжні спогади про цю зустріч залишив і Олександр Корольчук в одному зі своїх листів від 23 грудня 1924 р.: «Оце на днях був у нас Остап Вишня. Виступав і жив він у нас чотири дні. Оце чоловік, так чоловік, дуже-дуже хороша людина...» [28, арк. 2]. Зрештою, вже у «Докладі до Головополітосвіти УРСР Київського театру ім. народної артистки М. Заньковецької» за підписом голови Ради театру (О. Корольчука) та секретаря (В. Яременка) у параграфі «Основний репертуар театру» знаходимо відомості, що «інсценівки та фейлетони» Остапа Вишні є складовою частиною основного репертуару театру поруч із виставами, наприклад, за п'єсами Лесі Українки чи Я. Мамонтова [11, 2]. На нашу, думку цей документ також є яскравим свідченням того що співпраця заньківчан із Остапом Вишнею мала справді систематичний характер. Причому ці контакти мали не випадковий характер, адже, як слушно зауважила у своїй науковій розвідці І. Чужинова: «Літературно-

театральне середовище 20-х рр. було тим поколінням жартівників-“пересмішників”, які поки що (тобто у 20-х рр. — *О. П.*) сміливо і вільно будували “новий” світ на уламках світу старого» [52, 55–56]. А Остап Вишня і заньківчани були в цей час одними з таких будівничих «нового» світу.

Письменник знову відвідав колектив у Катеринославі, вже 1926 р., але цього разу разом із відомим харківським театральним рецензентом І. Туркельтаубом. Результатом цих відвідин стали замітки у журналі «Нове мистецтво», які дуже чітко окреслили стан колективу, а також проаналізували переглянуті спектаклі поточного репертуару театру імені Марії Заньковецької [12, 4].

Показова деталь: цього ж сезону до театру імені Марії Заньковецької вступив як артист трупи один із братів самого Остапа Вишні — Кость Губенко [49, 3–4]. Причому згодом, після арешту Остапа Вишні та розстрілу його іншого брата, теж письменника Василя Чечв'янського, актора Костя Губенка не звільнили з театру імені Марії Заньковецької. Хоча слід зауважити, що навряд чи присутність артиста з такою «біографією» у трупі сприяла лояльності тогочасної влади до колективу [7, 7].

Згодом, вже у львівський період, коли заньківчани перебували на гастролях у Сумах, один із місцевих оглядачів, Андрій Народницький запитав у Василя Яременка: з якими письменниками йому найбільше було цікаво співпрацювати чи товаришувати впродовж його праці в театрі [40, 4]. І знаменитий український артист відповів: «Такою людиною для мене був Остап Вишня. Наше знайомство і дружба почалися ще далекого 1924 р. <...> Він одразу полонив мене соковитою образністю мови, дивовижним злиттям форми і змісту. <...> Ми ж бо земляки, а це ще більше зріднює людей на відстані — якимись незримими нитками. <...> Притягувала нас один до одного взаємна симпатія, спільність поглядів на мистецтво» [40, 4].

В. Яременко також акцентував увагу на тому, що заньківчани дуже завдячують письменникові, який завжди їх підтримував у скрутні часи: «До Остапа Вишні ми не раз звертались як до “мечената”, що ладен був у будь-яку хвилину з готовністю втрутитися, прийти на поміч своєму як друзі, так і талановитому колективі взагалі. А ми ще й як потребували допомоги, бо серед незліченних мандрів по селах і містечках нас не завжди чекали лише радості і успіхи. Траплялося чимало успіхів і перешкод» [40, 4]. Так чи інакше, пошуковий напрям у репертуарній афіші заньківчан через залучення сучасних письменників

мав справді системний та цілеспрямований характер. Причому цю репертуарну лінію одночасно розвивали як Олександр Корольчук, так і Борис Романицький. Хоча слід зауважити, що класична спадщина (твори В. Шекспіра, Ф. Шіллера, Л. Ріделя, Ю. Словацького, Лесі Українки та ін.) також посідала чільне місце в активному творчому доробку цього колективу.

Окрім вироблення власної театральної естетики, період функціонування заньківчан у Катеринославі під керівництвом Олександра Корольчука показовий ще одним маловідомим сьогодні аспектом своєї діяльності. Йдеться про встановлення сталих контактів із українською діаспорою в Канаді, причому тією її частиною, яка була мистецьки заангажована і не цуралася свого коріння. Так, у листі до згаданого М. Жука, О. Корольчук поділився думкою щодо можливості такої співпраці, і відповідь драматурга була прогнозована: «Але щоб листуватися до Америки? Ну-ну!!! Фантастичні думи, фантастичні мрії!» [32, арк. 2].

Однак ці задекларовані наміри були дуже швидко практично втілені в життя. Адже в цей час в Америці мешкав один із відомих українських письменників, який належав до літературної організації «Плуг» Мирослав Ірчан (справжнє прізвище Дмитро Баб'юк — *О. П.*). Цей літератор з 1924-го по 1926 рр. постійно мешкав то у США, то у Канаді. Саме цей митець посприяв налагодженню зв'язків заньківчан із українським аматорським театром у Вінніпезі, (наголосимо, йдеться про 1924 р.), оскільки його драму «Родина щіткарів» з успіхом ставив цей та низка інших робітничих театрів у Канаді та США. Окрім того, М. Ірчан, незважаючи на географічні відстані, впродовж двох років співпрацював із харківськими часописами, зокрема журналом «Червоний шлях», як перекладач та літературознавець. Власне, цей харківський журнал був дуже близький до літературної організації «Плуг».

Як відомо, до літературного угруповання «Плуг» належали катеринославський критик та прозаїк І. Ткачук, до речі, земляк М. Ірчана, а також тогочасний директор театру імені Марії Заньковецької, поет М. Лебідь. Як довідуємось із хроніки того ж таки журналу «Червоний шлях», коштами цього канадського Товариства Українського робітничо-фермерського Дому у Вінніпезі (при якому і функціонував згаданий робітничий театр української діаспори — *О. П.*) були видані збірочки М. Ірчана «Двадцять» та «Карпатська ніч» у Харкові 1924 р. [2, 287–288].

Тому встановлення контактів заньківчан через М. Ірчана було реалізоване доволі швидко і органічно.

Однак у радянський період цей факт з історії колективу було «вилучено». У численних публікаціях та книжках, присвячених історії театру імені Марії Заньковецької, лише у книжці Б. Кордіані та Л. Мельничук-Лучко можемо знайти побіжну згадку про те, що драма М. Ірчана «Родина щіткарів» у постановці Б. Романицького (прем'єра 7 січня 1926 р.) відбулася «у зв'язку з тим, що театр взяв шефство над драматичним гуртком відділу ТУРФ Дім у Вінніпезі, де співробітничав у той час Ірчан» [19, 53].

На нашу думку, варто принагідно зауважити, що організаційна структура цього Товариства нагадує структуру Товариства «Руська Бесіда» на Галичині, при якому працював український театр. Так чи інакше, але незабаром заньківчани встановили листовний контакт із цим українським робітничим театром у Вінніпезі. У фондовій збірці Музею театрального, музичного і кіномистецтва України збереглися не лише два листи, а й конверти із поштовими знаками (штемпелями) того часу. Процитуюмо ці два документи:

Центральний виконавчий комітет Т-ва Український робітничо-фермерський Дім (Вінніпег — Канада) 17 лютого 1924 р.

До Державного Драматичного театру імені Заньковецької в Катеринославі.

Дорогі товариші!

З катеринославської «Зорі», та українських газет взагалі, відомо нам про Вашу високу подвизницьку працю на театральному полі: наш гурток цілі роки працює на сцені Робітничого Дому у Вінніпегу, Канада. Минулого року ми заснували театральну студію, в якій побирали теорію і практику театрального мистецтва. Але в нас брак відповідних підручників, а головне нам треба відповідних вказівок, щоб ми могли шукати нових шляхів. Самим нам тяжко це зробити, тим більше, що ми не професіонали, а любителі, що днями працюємо, а ввечері вчимося.

Наш Драмгурток при Українському Робітничому Домі у Вінніпегу існує вже коло 10 років. Старші відходили, приходили молодші на їхнє місце. За час існування наш драмгурток дав багато вистав, більшість з них старі, а вже свій вік та й нам вже вони скучили, та й виконавської користі з того виконавцям ніякої.

Дорогі товариші!

Нам відомо, що у Вашій Радянській Республіці поширено між організаціями ШЕФСТВО сильні-

ших над слабшими. Ми просимо Ваше театральне об'єднання взяти шефство над нашим драмгуртком. Це, очевидно, буде перше шефство в історії, коли професійні працівники театрального мистецтва на Україні беруть під опіку робітників цієї ж самої галузі театрального мистецтва тільки в далекій Канаді. Ви можете нам дати велику допомогу вказівками, надсиланням підручників, зрештою вже сам товариський зв'язок із Вами, заньковчанами, дасть нам велику заохоту до подальшої праці.

Віriamo, що Ви нашої просьби не відкинете і що від сьогоднішнього дня між нами буде сталий зв'язок на користь українського мистецтва на Україні та Канаді»

Секретар товариства М. Шаткульський [27].

А ось яку відповідь надіслали заньківчани до Канади.

Дорогі товариші!

За весь час нашої довгої роботи не мали ми більшої нагороди, як ваше прохання до Держтеатру взяти шефство над драмгуртком Центрального Робітничого Дому.

Ваш лист порадував і схвилював заньківчан.

Ми горді тим, що на нашу долю припало щастя через океани, через країни стиснути братню руку — установити певний постійний культурний зв'язок з вами.

Ми беремо шефство над вашим драмгуртком і прикладемо всі свої зусилля й знання, для того щоби мистецтво українців в Канаді цвіло й розвивалося так пишно як і на Україні.

Директор театру М. Лебідь [26].

Однак директор театру М. Лебідь лише через рік опублікував на сторінках катеринославського журналу «Зоря» ці два коротенькі, але промовисті листи у рубриці під загальною назвою «Шефство через океани» [21, 27]. Публікація цих листів яскраво засвідчує, що створення бодай мінімальних сприятливих умов для роботи театрального колективу, зокрема такого як заньківчани, дало можливість впливати засобами мистецтва на настрої та уми не лише мешканців Катеринославщини чи України в цілому, а й українців за її межами.

На нашу думку, слід зазначити, що листуванням справа не вичерпувалася. Як довідуємося із інформаційної замітки у рубриці «хроніка», директор театру імені Марії Заньковецької М. Лебідь та І. Ткачук на запрошення М. Ірчана та М. Шаткульського впродовж листопада-грудня 1924 р. відвідали Канаду і згадуваний робітничий український театр у Вінніпезі. Також завдяки цій поїздки М. Лебідь привіз та передав до

Театрального Музею дуже цінну колекцію альбомів із світлинами українських робітничих аматорських колективів у США та Канаді та інші цінні експонати, які ілюстрували цей невідомий на материковій Україні аспект національного мистецького життя на еміграції [1, 207].

Окрім того, контакти заньківчан із українськими робітничими театрами у Канаді мали ефективні результати ще й у творчому аспекті, а саме поповнення власного репертуару п'єсами американської драматургії. Адже керманич колективу, Олександр Корольчук вільно володів англійською: спеціально для свого колективу 1924 р. переклав п'єсу «Герой» Д. Сінга, яка була ним же й втілена на сцені театру імені Марії Заньковецької у Катеринославі 12 лютого 1925 р. А напередодні постановки, у службовій записці, О. Корольчук як перекладач та режисер-постановник закликав Раду театру закріпити авторське право на цей переклад п'єси «Герой» Д. Сінга за заньківчанським колективом [20, арк. 1].

Про те, що театр вирішував проблему пошуку нового драматичного матеріалу, як оригінальних п'єс, так і перекладних творів, свідчить розділ, присвячений історії театру імені Марії Заньковецької в академічному виданні «Український драматичний театр. Нариси історії» (т. 2): «Репертуарні труднощі становили складну проблему і для молодого колективу театру імені М. Заньковецької [16, 151]». Відтак не дивним видається той факт, що Олександр Корольчук вже в «намітці репертуару», яку він складав для колективу станом на сезон 1924/1925 рр., у параграфі під назвою «В плані роботи», зазначені такі постановки: «Гамлет», «Отелло», «Космата малпа», «Лісова пісня», «Хвесько Андібєр», «Адвокат Патлен» [48]. Серед низки вказаних постановок, які режисер на найближчий час запланував включити до репертуару, увагу привертає вказана п'єса американського драматурга. Ю. О'Ніла «Космата мавпа». Адже «намітки репертуару» на сезон 1924–1925 рр. О. Корольчук складав 1923 р., попередньо затвердивши цей режисерський портфель того ж таки 1923 р. у «Докладі до Головополітосвіти УРСР», де також у параграфі «план роботи» була зазначена п'єса Ю. О'Ніла «Космата малпа» [11, 2]. Отже припускаємо, що переклад, а також певну загальну інформацію про цей драматичний матеріал О. І. Корольчук отримав упродовж 1923 р. Відтак, на нашу думку, до відомостей, викладених у статті Г. Веселовської, слід внести певні уточнення в джерелознавчому аспекті [4, 54–59]. Адже, як простежуємо із зазна-

чених «режисерських наміток театру імені Марії Заньковецької», драма Ю. О'Ніла «Волохата мавпа», яку автор опублікував у США (1921 р.), була відома заньківчанському колективові під назвою «Космата малпа» вже у 1923 р. [48, 55].

Принагідно зауважимо, що зацікавлення англомовною американською драматургією було для театру імені Марії Заньковецької одним із векторів формування пошукового сегменту у репертуарній афіші колективу під керівництвом Олександра Корольчука. Адже, крім драм «Герой» Д. Сінга та «Космата малпа» Ю. О'Ніла, у «намітках репертуару театру імені Марії Заньковецької на сезон 1923–1924 рр.» [47] О. Корольчук запланував ще одну постановку американського письменника, а саме виставу за твором Джека Лондона «Вовча душа» [47, арк. 1]. При цьому слід зазначити, що постановка твору «Вовча душа» Джека Лондона фігурувала у параграфі під назвою «революційно-агітаційні п'єси» [47]. Однак припускаємо, що через складне організаційно-фінансове становище колективу на цей час із перелічених трьох американських п'єс різних авторів, лише одній (драма «Герой» Д. Сінга) судилося побачити світло рампи на сцені театру імені Марії Заньковецької.

Так чи інакше, на прикладі діяльності заньківчан можемо простежити, що на початку 20-х рр. ХХ ст., коли безпосередні театральні контакти між Україною та Канадою, а також США були ще можливі, відбувався інтенсивний обмін мистецьким досвідом та творчим доробком, який мав систематичний, а не випадковий характер. Окрім того, такі театральні зв'язки мали всі необхідні передумови подальшого розвитку та поглиблення ще у першій половині ХХ ст.

Проте слід також зазначити, що, окрім динамічного творчого процесу, цей період характерний тим, що саме у Катеринославі заньківчани прагнули закріпитися як стаціонарний колектив. Із отриманням наказу на удержавлення організаційні клопоти не завершилися. Як довідуємося із наказу на удержавлення, театр імені Марії Заньковецької отримував статус державного і за ним закріплювали приміщення Великого міського театру імені Луначарського у Катеринославі [39, арк. 24].

Однак це «закріплення» на практиці означало, що колектив повинен взяти це приміщення в довгострокову оренду. Слід зауважити, що дозвіл на отримання такої оренди приміщення, в якому вже де-факто виступали заньківчани, знову ж таки доводилося отримувати в управлінні у справах мистецтва при Наросвіті. А це знову означало безкінечні поїздки до Харкова. Причому О. Корольчука

у цих відрядженнях, напевно, мусив супроводжувати хтось із чиновників Катеринославського відділу місцевої Наросвіти (управління мистецтв на той час було закріплене за Наросвітою — *О. П.*). Вочевидь, митець, прагнучи вирішити ці адміністративні аспекти якомога скоріше, звернувся до місцевих чиновників щодо організації такої поїздки до Харкова. Бо на весну були заплановані широкомасштабні гастролі театру імені Марії Заньковецької по Катеринославщині. Зокрема, інформація про ці гастролі дуже широко анонсувалась у місцевій пресі [23, 28–29]. У межах цих гастролей до заньківчанського колективу на ім'я О. Корольчука надіслали запрошення на кілька вистав і до Мелітополя [34, арк. 2–3]. Одним із авторів згадуваних інформаційних дописів у пресі був тогочасний директор театру М. Лебідь [22].

Проте, незважаючи на цю обставину, до канцелярії театру імені Марії Заньковецької на ім'я Олександра Корольчука надійшла службова записка, в якій місцевий чиновник (за підписом службовця не вдалося встановити його прізвище та ініціали — *О. П.*) таким чином мотивував свою відмову від поїздки: «Сьогодні я одержав від Головополітосвіти телеграму, що мій доклад запланований на 02.02. відкладається. А тому я до Харкова не їду. Вам теж не раджу їхати. Коли Ви хочете обов'язково їхати, то Вам необхідно зайти до Губ. п.о., а тут, ми дамо від себе листа. Вже отримали підтвердження про надання Вам назви державного (посвідчення) [15]. Воно в мене вже є зараз. Прошу повідомити про В./думку. Я думаю, що нам треба обов'язково писати до Головополітосвіти листа, не залежно від того поїдете Ви чи ні» [33, арк. 2].

Проте, незважаючи на застереження чиновника, О. Корольчук вважав за доцільне все-таки особисто поїхати до Харкова, аби вирішити ці важливі для функціонування театру організаційні питання. Відтак для поїздки до Харкова на ім'я Олександра Івановича Корольчука відділення Катеринославської Губполітосвіти видало документ на відрядження [45] та нову посвідку як Голові ради Державного драматичного театру імені Заслуженої народньої артистки Марії Заньковецької [44]. Хоча службовці з Катеринослава не вирушили разом із О. Корольчуком до Харкова, проте йому був виданий іменний мандат [35] з повноваженням від цього органу місцевої влади, яке, мабуть, засвідчувало повну підтримку клопотань заньківчан.

Окрім того, як зазначив згадуваний чиновник у тексті своєї службової записки до О. Корольчука,

для цього відрядження було складено спеціальний лист органів місцевої влади до Головополітосвіти [25, арк. 2]. Показово, що цей документ датований 29 листопада 1924 р., хоча чиновник інформує керманіча заньківчан про наявність цього документа у службовій записці лише 31 січня 1925 р. [33, арк. 2]. А оскільки службовці цієї структури не вирушили разом з Олександром Корольчуком у відрядження до Харкова, то лист, напевно, був переданий до Головополітосвіти саме через О. Корольчука [33]. Припускаємо, що потреба у поїздки до Харкова для О. І. Корольчука була нагальною також і тому, що на початку 1925 р. до театру надійшло повідомлення про необхідність проведення так званої атестації вже удержавленого театру [38, арк. 2].

Окрім того, це відрядження Олександра Корольчука також, вочевидь, мало посприяти заньківчанам отримати приміщення Великого міського театру імені Луначарського у довгострокову оренду [41], а ще — затвердити якомога вигідніший бюджет новоспеченого державного театру. На нашу думку, підтвердженням цього припущення є інформація в поточній періодиці, з якої довідуємося, що: «Катеринославський держтеатр ім. Заньковецької визнано доцільним прийняти на державну субсидію» [51, 4].

Така позиція особистої відповідальності дала можливість Олександрові Корольчуку в приватному листуванні висловитись, зокрема, так: «Зараз у Харкові всього добиваємося своїми силами» [28, арк. 1], і, як простежуємо із поточної документації колективу цього часу, це справді було так.

Показово, що саме під час цього відрядження О. І. Корольчукові вперше після виїзду з Києва, видали платню для всієї трупи від державних органів влади згідно з відомістю про адміністративний та творчий штат колективу театру імені Марії Заньковецької, про що свідчить відповідна довіреність на ім'я керманіча колективу [10].

Так чи інакше, але з Харкова Олександр Корольчук одразу вирушив до Запоріжжя, де колектив уже перебував на гастролях. Як зазначав у своїх спогадах В. Яременко: «Наш театр 16 січня 1925 року розпочав свої перші гастролі у Запоріжжі» [53, 30]. Однак у ці спогади слід внести певні уточнення. Адже жодних відомостей у запорізькій пресі, навіть коротеньких анонсів про початок гастролей колективу нам не вдалося знайти. Хронологічно перша згадка, а саме анонс про приїзд до міста з виставами театру імені Марії Заньковецької датована 24 лютого 1925 р., про що сповіщала місцева газета «Красное Запорожье».

Зауважмо, що напередодні цих гастролей М. Лебідь виступив із розлогою статтею, в якій інформував найширші кола майбутніх глядачів щодо репертуару, вказав провідних виконавців трупи, попередньо зазначивши ті труднощі, які довелося подолати: «Кожен, хто міг, лаявся, плював, бруднив — часто-густо не розуміючи завдань нашого театру. А театр працював. <...> Головополітосвіта удержавлює театр ім. Заньковецької, залишаючи на Катеринославщині. <...> Театр має добрий акторський склад: Романицький — артист-режисер, досвідчений і талановитий, Яременко, Чичорський, Олесь, Приходько, Федькович і т.д.; прекрасні артистки Мещерська, Любарт, Ярошенко, Половко. О. Корольчук — відомий робітник на театральній ниві керує театром» [23, 28].

Окрім того, директор театру закликав мешканців Катеринославщини усіляко допомагати єдиному українському колективові у цьому краї. М. Лебідь висловив також сподівання, що мешканці не лише Катеринослава, а й периферії схвально оцінять роботу заньківчан: «Театр ім. Заньковецької з весни вирушає у мандрівку по Катеринославщині. Ми певні, що це буде тріумфальна подорож. П'єси "97" Куліша та та "Аве Марія" Мамонтова і т.д. розхвилюють, збудять сонні міста Катеринославщини» [23, 29].

Однак ця, широко анонсована, «тріумфальна» подорож розпочалася для колективу дуже трагічно. Несподівано, 3 березня 1925 р. у Запоріжжі помирає керівник театру Олександр Іванович Корольчук. Відхід цієї непересічної особистості для колективу справді був величезною втратою, адже його називали «душею театру». У своєму некролозі директор театру, друг і соратник О. Корольчука, таким чином резюмував роль митця для заньківчанського колективу: «Корольчук працював у багатьох нових українських театрах, нарешті став одним із організаторів, а потім керівником театру ім. Заньковецької. Два довгих роки поневірянь, боротьби і надмірної роботи — і театр ім. Заньковецької об'явлено державним. Життя і роботу театру забезпечено» [24, 30]. Справді, передчасна смерть О. Корольчука сумною звісткою розлетілася по багатьох містах України у вигляді повідомлень у пресі [36, 5] та окремих плакатів біля адміністративних приміщень [37], а також листів окремих митців із співчуттям безпосередньо до колективу заньківчан, що враз наче осиротіли [29, арк. 1–2]. Як слушно зауважили згодом дослідники історії театру Марії Заньковецької: «Втрата О. Корольчука була невідшкодовною втратою для заньківчан. Він був прекрасним керівником театру,

відмінним актором широкого творчого діапазону, вдумливим режисером» [18, 80].

Проте з відходом О. Корольчука колектив мусив налагоджувати своє подальше функціонування. Відтак спочатку заньківчан на нетривалий час очолив О. Загаров, а згодом керманичем колективу став Б. Романицький. Однак це вже тема іншої розвідки.

Література

1. [без підпису] інформаційна хроніка / Упор. Петро Рудін // Річник Українського театального музею. — К., 1930. — Т. 1.
2. [без підпису] Хроніка // Червоний шлях. — Харків, 1924. — № 8.
3. Бернацька Р., Бурмистренко С. 50 років українського радянського театру (хроніка) // Театральна культура. Науковий міжвідомчий щорічник / За ред. М. Йосипенка. — К., 1966. — Вип. 1.
4. Веселовська Г. Випадкові американці: драми Юджина О'Ніла на Україні / Ганна Веселовська // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. — Київ, 2007. — Вип. 1.
5. Веселовська Г. Мандрівний період діяльності театру ім. Марії Заньковецької : хронологія творчого виживання / Ганна Веселовська // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. — Львів, 2008. — Вип. 8.
6. Веселовська Г. Український театральний авангард. — К. : Фенікс, 2010. — 368 с.
7. Вишня Остап. В Запоріжжі / Остап Вишня [Павло] [Губенко] // Нове мистецтво. — Харків, 1926. — 30 березня. — № 3. — С. 7.
8. Вишня Остап. Театр імені Заньковецької / Остап Вишня [Павло] [Губенко] // Вишня О. Твори : у 7 т. — К., 1963–1964. — Т. 2. Згодом ця ж замітка, а також дві публікації «Державний театр ім. М. К. Заньковецької» та «З щоденника» були передруковані у книжці: «Заньківчани. Збірник спогадів та матеріалів» / за ред. І. Піскуна (К., 1972); Причому вказані публікації Остапа Вишні були структуровані у коротенький підрозділ: «Остап Вишня про заньківчан». На нашу думку, це також є додатковим свідченням того, настільки важливою була сторінка співпраці цього митця із театральним колективом впродовж всього його історії існування.
9. Внутрішня умова Державного драматичного театру імені Заслуженої народної артистки Марії Заньковецької (від 1925 р.). — Музей театального, музичного і кіномистецтва України (далі МТМКУ). — Інв. № 10170. — 6 арк.
10. Довіреність на ім'я Олександра Івановича Корольчука про отримання грошей (заробітна плата) для адміністративного та творчого складу Державного драматичного театру імені Заслуженої народної артистки Марії Заньковецької. — МТМКУ. — Відділ рукописів. — Інв. № 51321.
11. Доклад Ради Київського театру імені народної артистки імені М. Заньковецької до Головополітосвіти УРСР. — МТМКУ. — Відділ рукописів. — Інв. № 9202.

12. Завадка Б. Творчі портрети: наймолодший з Губенків / Богдан Завадка // Ленінська правда. — Суми, 1968. — 12 липня.
13. Заньківчани. Ілюстроване видання ; упоряд. М. Оверчук. — Львів, 1999. — 44 с.
14. Заяви артистів до дирекції Державного драматичного театру імені Заслуженої народної артистки Марії Заньковецької. — Київ. — МТМКУ. — Відділ рукописів. — Інв. № 10046. — 24 арк.
15. *З нашої точки зору це зайвий раз пояснює чому в історії вітчизняного театрознавства досі побутує думка про те, що удержавлення колективу було 1925 р. Насправді ця подія відбулася наприкінці листопада-грудня 1924 р. (наказ на удержавлення), а документи з Харкова, зокрема: витяги з протоколу засідання колегії Головополітосвіти, посвідка про присвоєння офіційної назви: Державний драматичний театр імені Заслуженої народної артистки Марії Заньковецької та ін. надходили поступово, впродовж першого півріччя 1925 р.*
16. Йосипенко М. Державний драматичний театр імені М. Заньковецької // Український драматичний театр. Нариси історії / Відпов. ред. М. Рильський. — Т. 2. (радянський період). — К., 1959 — С. 151.
17. Кашуба-Вольвач О., Яворська О. Українська академія мистецтв у спогадах Михайла Івановича Жука / Олена Кашуба-Вольвач, Олена Яворська // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. Збірник наукових праць з мистецтвознавства, архітектурознавства та культурології. — К., 2015. — Вип. 11.
18. Клевцова Л. Достойні — достойної // Вогні рампи. — К. : Мистецтво, 1977. — С. 80.
19. Кордіані Б. Мельничук-Лучко Л. Львівський Державний орден Трудового Червоного Прапора Український драматичний театр імені М. Заньковецької / Б. Кордіані, Л. Мельничук-Лучко. — К., 1965. — 98 с.
20. Корольчук О. Службова записка до Ради театру ім. М. Заньковецької. — Київ. — МТМКУ. — Відділ рукописів. — Інв. № 5134.
21. Лебідь М. Шефство через океани / М.[аксим] Лебідь // Зоря. — Катеринослав, 1925. — № 11. — С. 27.
22. *Лебідь Максим Максимович — народився 24 листопада 1899 р. у с. Келеберда Кобеляцького повіту Полтавської губернії. Відомий як поет, член Всеукраїнської літературної організації «ПЛУГ». У 1917 р. М. Лебідь розпочав діяльність у царині театрального мистецтва: став директором Полтавської філії Українського Національного театру. Згодом, на запрошення О. Корольчука, М. Лебідь став першим директором Державного драматичного театру імені Марії Заньковецької; виконував обов'язки директора театру імені Марії Заньковецької з 1923 до 1927 р. Максим Лебідь також відомий, як театральний публіцист та літератор, перекладач, на сторінках періодики виступав під псевдонімом М. Лебідь, або підписував свій матеріал криптонімом «М. Л.». Був репресований 23 серпня 1934 р. Реабілітований посмертно.*
23. Лебідь М. Театр імені Марії Заньковецької / М. [аксим] Лебідь // Зоря. — Катеринослав, 1925, січень. — № 1.
24. Лебідь М., Корольчук О. І. / М.[аксим] Лебідь // Зоря. — Катеринослав, 1925, березень. — № 3.
25. Лист відділу Губвідділу Наросвіти на Катеринославщині до Головополітосвіти (Катеринослав, 1924 р.). — Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. — Київ. — Ф. 166. — Оп. 6. — Од. зб. 593.
26. Лист №2 Державного драматичного театру імені Марії Заньковецької в Катеринославі до Центрального виконавчого комітету т-ва Українського робітничо-фермерського дому. (Вінніпег, Канада). — МТМКУ. — Відділ рукописів. — Інв. №. 52033. — 2 арк.
27. Лист №1 до Державного драматичного театру імені Марії Заньковецької в Катеринославі від Центрального виконавчого комітету т-ва Українського робітничо-фермерського дому. (Вінніпег, Канада). — МТМКУ. — Відділ рукописів. — Інв. № 52032. — 2 арк.
28. Лист Корольчука Олександра Івановича до Павла Андрійовича [прізвище особи не встановлено] — МТМКУ. — Відділ рукописів. — Інв. № 9302.
29. Лист Миколи, Андрія, Михайла та Юрка Жуків до театру імені Марії Заньковецької (Чернігів, від 7 березня 1925р.). — МТМКУ. — Відділ рукописів. — Інв. № 10049.
30. Лист № 1 Михайла Жука до Олександра Корольчука. — МТМКУ. — К. — Відділ рукописів. — Інв. № 1912.
31. Лист № 2 Михайла Жука до Олександра Корольчука. — МТМКУ. — Інв. № 9013.
32. Лист № 3 Михайла Жука до Олександра Корольчука (цей лист помилково датований працівниками МТМК України 1927 роком, хоча, як відомо, О. І. Корольчук (адресат листа) передчасно помер 3 березня 1925 р. на гастролях колективу у Запоріжжі). — МТМКУ. — Інв. № 9013с.
33. Лист службовця Наросвіти на Катеринославщині до О. Корольчука. (Катеринослав, від 31.01.1925 р.) — МТМКУ. — Відділ рукописів — Інв. №10193с.
34. Лист уповноваженого посредбюро Мелітополя до О. Корольчука (Мелітополь, від 07.01.1925 р.). — МТМКУ. — Відділ рукописів. — Інв. № 10039с.
35. Мандат на ім'я Корольчука Олександра Івановича виданий Губвідділом Наросвіти на Катеринославщині. — МТМКУ. — Інв. № 9207 — 1 арк.
36. [Мистецька хроніка] Телеграма про смерть Корольчука Олександра Івановича // Вісті ВУЦВК. — Харків, 1925. — 4 березня. — № 51.
37. *На дощі оголошень, біля будинку Роменського міськвиконкому та округи, 5 березня 1925 р. був розміщений великий плакат. Цей плакат сповіщає городян про те, що у Запоріжжі 3 березня ц.р. передчасно помер видатний український театральний діяч Олександр Іванович Корольчук, якого знали і любили у місті над Сулою. Оригінал цього плакату нині зберігається і є одним із експонатів постійно діючої виставки «Театральна Роменщина» у Роменському краєзнавчому музеї (структурний підрозділ Державного історико-культурного заповідника «Посулля» м. Ромни).*
38. Наказ на проведення атестації Державного драматичного театру імені Заслуженої народної Марії Заньковецької у 1925 р. — МТМКУ. — Відділ рукописів. — Інв. №. 51765.
39. Наказ на удержавлення Державного драматичного театру імені заслуженої Народної артистки Марії Заньковецької. — Центральний державний архів ви-

щих органів влади та управління України. — Київ. — Ф. 166. — Спр. 593.

40. Народницький А. Світло отчого дому. Актові шляхи / Андрій Народницький // Ленінська правда. — Суми, 1969. — 2 березня.

41. *На території Наддніпрянської України впродовж 20-30-х рр. XX століття існувало три театральні будівлі, що носили ім'я Луначарського: а) перше — це театральне приміщення імені Луначарського в Кривому Розі, де з 1928 по 1941 р. працювала як стаціонарна місцева трупа РКТ при спілці Робмис;*

б) друге — це театральне приміщення Літнього театру у Херсоні;

в) третє — це театральне приміщення, яке мало офіційну назву Великий міський театр імені Луначарського у Катеринославі. Саме це театральне приміщення, мало свою емблему: зображення дівчини у вінку. Емблему із таким зображенням можемо простежити на програмках спектаклів театру імені Марії Заньковецької у Катеринославі.

42. Палій О. Діяльність Державного театру УНР у Кам'янці-Подільському (1919–1920 рр.). / Оксана Палій // Науковий вісник Київського національного театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. — К., 2015.

43. Палій О. Репертуар прем'єр Театру імені Марії Заньковецької (1921–1970) з архіву Василя Сергійовича Яременка / Оксана Палій // Вісник Львівського університету. — Серія «Мистецтвознавство». — Вип. 9.

44. Посвідка видана Голові ради Державного драматичного театру імені Заслуженої народної артистки Марії Заньковецької Корольчуку Олександрові Івановичу від Губвідділу Наросвіти на Катеринославиці. — МТМКУ. — Інв. № 20982. — 1 арк.

45. Посвідчення про відрядження до Харкова на ім'я Олександра Івановича Корольчука (Катеринославі, 1925 р.). — МТМКУ. — Інв. № 10054. — 1 арк.

46. Прохання Київської Головополітосвіти до О. Корольчука про стажування Новика і Санарського. — МТМКУ. — Інв. № 51315. — 1 арк.

47. Режисерські намітки Театру імені Марії Заньковецької на сезон 1923/1924 рр. Склав голова Ради театру Олександр Корольчук. — МТМКУ. — Відділ рукописів. — Інв. № 1646. — 3 арк.

48. Режисерські намітки Театру імені Марії Заньковецької на сезон 1924/1925 рр. Склав голова Ради театру Олександр Корольчук. — МТМКУ. — Відділ рукописів. — Інв. № 1648. — 3 арк.

49. Стригун Ф. Наші діди / Федір Стригун // Український театр. — Київ, 1993. — № 3.

50. Умова між театром імені Марії Заньковецької та Леонідом Улагай-Красовським (Харків, 4 лютого 1925 р.). — МТМКУ. — Інв. № 10020. — 2 арк.

51. [хроніка мистецтв] Катеринославіський держтеатр ім. Заньковецької // Література, наука, мистецтво. — Київ, 1924, 14 грудня. — № 49.

52. Чужинова І. Комедія перехідного періоду: («Вій» Остапа Вишні і Гната Юри) / Ірина Чужинова // Науковий вісник Київського національного театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. — Київ. — Вип. 12.

53. Яременко В. Десять років праці / Василь Яременко // Театр ім. Марії Заньковецької 1922–1932 ; [за ред. Б. Романицького, М. Фінна, В. Яременка, П. Руліна]. — Х. : ДВОУ «Мистецтво», 1933.

54. Яременко В. Роздуми артиста. Щоденник / Василь Яременко. — Машинопис. — Архів. автора.

ДО ПИТАННЯ СЦЕНІЧНОГО ВТІЛЕННЯ ДРАМИ І. ТОБІЛЕВИЧА «ЛИХА ІСКРА ПОЛЕ СПАЛИТЬ І САМА ЩЕЗНЕ»

У статті вперше в українському театрознавстві зроблено спробу дослідити постанову п'єси І. Тобілевича «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» у трупі П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого.

Ключові слова: І. Тобілевич, П. Саксаганський, Л. Ліницька, задум вистави, постановочний план, режисура, акторське виконання.

В статье впервые в украинском театроведении сделана попытка исследовать постановку пьесы И. Тобилевича «Лиха искра поле спалить и сама щезне» в труппе П. Саксаганского и И. Карпенко-Карого.

Ключевые слова: И. Тобилевич, П. Саксаганский, Л. Линицкая, замысел спектакля, постановочный план, режиссура, актёрское исполнение.

In the article is made attempt for the first time in Ukrainian theater to study scenario of stage play of I. Tobilevich «Evil spark will burn itself and will disappear» in the troupe of P. Saksaganskyi and I. Karpenko-Karyi.

Keywords: I. Tobilevich, P. Saksaganskyi, L. Linytska, plan of performance, staging plan, production, author performance.

І. К. Тобілевич для написання п'єси «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» використав сюжетний мотив народної пісні-балади про «Сербина», у якій головною лінією проходить замах коханої дівчини на братове життя. Героїня просить свого коханого Сербина, щоб він з нею одружився. Але той відповідає, що боїться її брата; от коли б вона його отруїла, тоді він би з нею одружився. Дівчина ж відповідає, що вона не вміє цього робити, не навчилася ще чарувати. Тоді Сербин навчає її, як приготувати отруту і як дати її братові. Сестра наварила пива, підливши в нього отруту, і дала братові напитися, щойно він приїхав додому. Брат, випивши пива, відразу помирає. Але Сербин і тепер не хоче одружуватись з дівчиною, мотивуючи це тим, що якщо вона отруїла брата, то може отруїти і його. Мабуть, як покарання, дівчина виходить заміж за бродячого жебрака і до смерті носить за ним торбу з випрошеним у людей хлібом.

Драматург для сюжетного розвитку романтичної драми взяв лише мотив отруєння брата, всі інші колізії п'єси подав у нових варіаціях. Події твору він відтворив на тлі козацької доби XVI–

XVII століть, точніше героїчної боротьби запорожців проти турків і татар. Перший варіант п'єси був опублікований у 1896 році у львівському журналі «Зоря» (№ 20–24) під назвою «Сербин». П'єса дозволена цензурою до постановки на сцені у вересні 1897 р. під назвою «Лиха іскра поле спалить і сама щезне».

Головний герой п'єси — честолюбний син колишнього молдавського управителя Юліан, який прагне повернутися до Молдавії і стати власником усіх волоських земель. Його батька забив якийсь угорський магнат і, підкупивши турецького султана, став володарем Молдавії. Змужнілий Юліан ставить собі мету: повернути батьківський престол. З цим бажанням він обійшов усі владні турецькі інстанції, але нічого не зумів добитися, лише прийшов до висновку, що «шкода шукати правди там, де мозок, честь і совість — згнили до тла! Я тільки в тім переконався, що золотом у Цар-граді купити можна все і легко з поміччю червінців вернуть мені назад молдавське господарство». Зневірившись у своїх марних пошуках справедливості, Юліан приєднався до запорожців

і разом з іншими козаками відзначився при розгромі Кафи. Проте вільне життя запорожця не приваблює його — він мріє з допомогою грошей повернутись до Молдавії і стати повновладним її господарем.

Усі ці обставини відбувалися до початку п'єси, про них глядач лише отримував словесну інформацію з пізніших розповідей персонажа. Вперше перед глядачем Юліан з'являється зі своїм вірним слугою — татариним Кузьмою — у корчмі, по дорозі до маєтку козацького полковника Платона, якого молдаванин знав з часу руйнування Кафи. Більш того, він дізнався про те, що славний козак Платон «як кримський хан багатий», а у нього є красуня сестра Ялина, якій «достанеться все Платонове добро». Юліан поспішає до Платона, щоб одружитися з його сестрою, а надалі заволодіти його багатством. Але тут же в корчмі він дізнається, що Ялина заручена з іншим хоробрим і чесним козаком Данилом і навіть вже й рушники йому подала. Проте Юліана це не бентежить і не змінює його плану, адже він переконаний у своїй перевазі, силі та красі.

Юліан швидко заволодів серцем красуні Ялини і з допомогою слуги Кузьми прибирає Данила, тепер слід позбутися Платона. Для цього він дає закоханій у нього Ялині отруту, а насправді навчає її, що це нешкідлива рідина, і коли Платон її вип'є з пивом, то його серце відразу схилиться до їхнього кохання і він дозволить молодим одружитися. У фіналі драми Платон розкриває підступні дії Юліана, а той, не чекаючи кари, заколює себе кинджалом, після чого Ялина божеволіє.

Критика сприйняла новий історичний твір І. Тобілевича стримано, вказуючи, що це не рівень попередніх його п'єс — «Бондарівни» і навіть «Паливоди XVIII століття». При тому, що І. Франко, який надзвичайно високо шанував драматургічний таланти І. Тобілевича, визначав, що нова п'єса справляє прикре враження на читачів і що вона «породжена більше жорстокою фантазією, ніж артистичним почуттям». Пізніше літературознавець Л. Стеценко стверджує, що причина невдачі драматурга полягала в поверховому знанні того матеріалу, що його він намагався відобразити. Тут драматург, мабуть, більше довіряв народній творчості, народній пісні. «І хоч Карпенко-Карий не зловживав народною піснею, <...> але, не маючи змоги ґрунтовно вивчити епоху, боротьбу класів того часу, побут, отже й закономірності історичного розвитку, спирався майже виключно на народну пісню і тому не зміг навантажити свої образи, вихоплені не з життя, а з пісні, важливими

суспільними ідеями і показати типові характери в типових обставинах» [9, 144].

В історичній п'єсі історія фактично відходить на другий план, незважаючи на багатство у ній побутових малюнків та численність натуралістично поданих конкретно-історичних деталей. Скупі рядки народної пісні-балади не давали можливості авторові відтворити повнокровні реалістичні характери, мабуть, тому частина важливих подій доноситься інформаційним способом або навіть і за межами розвитку дії (інформація між діями), частина подій мають ознаки винятковості, а не логічного розвитку сюжету. Неоднозначно вирішувалось і жанрове звучання твору, більшість дослідників вбачали у ньому — романтичну драму, а дехто відносив п'єсу до жанру «кривавої мелодрами».

Звичайно, «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» хоч і не належала до групи кращих п'єс І. Тобілевича і за літературно-художньою майстерністю стоїть значно нижче «Ста тисяч» чи «Хазяїна», але вона виявила чималу театральну життєздатність. Думається, що драматург і сам розумів причини своєї літературної творчої невдачі, та його праця в театрі вимагала постійного поповнення репертуару новими п'єсами, адже від цього великою мірою залежало існування не лише власної трупи, а й всього українського театру.

Незважаючи на ті окремі недоробки п'єси, колектив керованої П. Саксаганським та І. Карпенком-Карим трупи надзвичайно серйозно готувався до постановки твору. У листі до сина Назара від 19 листопада 1897 року автор писав, що «з третього грудня піде „Лиха іскра...“, на котру зараз шийють нові жупани і щодня ідуть репетиції» [6, 129]. Трупа працювала в Одесі, і одеські газети повідомляли про відповідальну підготовку прем'єри і що Саксаганський для ролі Юліана навіть закупив козацьку зброю XVII століття. Прем'єра п'єси «Лиха іскра поле спалить і сама щезне», як і планувалось, відбулася в Одесі 3 грудня 1897 року, зіграли її у бенефіс П. Саксаганського у ролі Юліана, роль Платона грав сам автор, І. Карпенко-Карий, роль Ялини виконувала Л. Ліницька.

Режисер П. Саксаганський за задалегідь складеним планом («партитура») постановки чітко вибудовував конфлікт вистави, що планувалась у жанрі романтичної драми на виразній контрастній боротьбі характерів — чесний і справедливий Платон та облудний і авантюрний Юліан, при тому активною силою творення подій виступав саме Юліан. Ролі Ялини відводилось значення предмета боротьби, у цьому разі: Ялина — жер-

тва. Не маючи підозри про злочинний задум Юліана, героїня бере активну участь у замаху на братове життя.

Спільна праця над виставою драматурга-актора та режисера-актора благотворно позначилась і на остаточній редакції п'єси, і на її втіленні на сцені. Важливим для постановника було досягнення цілого, загальної композиції вистави, яка спершу спиралась на трактуванні образів через правдиву і переконливу гру акторів, а потім оздоблювалася побутовими подробицями, які надавали виставі життєвої вірогідності. Найдієвішим персонажем у виставі був Юліан, його чіткий особистий задум виливався у наскрізну дію постановки. Перший його крок — закохати у себе Ялину, заволодіти її серцем і думками. Ця ситуація відбувалась у другій дії, вже при першій зустрічі Юліана, Платона і Ялини, що послужило зав'язкою постановки. Далі наставав розвиток дії. Юліан мав сприяти тому, щоб Ялина порвала зв'язок з Данилом, а для цього слід було прибрати Данила з дороги (Кузьма підступно ударом кинджала вбиває Данила). Нарешті для Юліана залишається найголовніше — отруїти Платона, і це доручається зробити сестрі Ялині (Юліанові вдалося переконати Ялину, що рідина, яку вона підмішає у пиво, це лиш засіб, що допоможе схилити братове серце на згоду їхньому шлюбові). У п'ятій дії ініціатива розвитку дії переходила до постаті Платона (він має докази лиходійства Юліана). У кульмінації Ялина підносить Платонові отруту. Розкриття Платоном злочину Юліана стає розв'язкою вистави. Юліан, заклинаючи чортів та пекло, вбиває себе ножем. У фіналі, останній основній події, Ялина з горя божеволіє.

Прем'єра «Лихої іскри...» за участю трьох великих майстрів, виконавців головних ролей, пройшла з колосальним успіхом. Відразу одеська преса дала позитивні відгуки. «Одесские новости» (4 грудня), «Новороссийский телеграф», «Театр» (5 грудня) заявляли, що прем'єра була приводом до маси найгарячіших і непідробних щиросердних овацій. Особливе ставлення було до роботи бенефіціанта П. Саксаганського у ролі Юліана. Заявлялося, що ця подія стала артистичними іменинами улюбленця публіки і що роль Юліана «збільшила число “козирів” у його багатющому репертуарі», а після вистави особливо цікаво прозвучало привітання зі святом учнівської молоді, що «надало прем'єрі гарного святкового характеру» [8]. Дописувач іншої газети стверджував, що бенефіціант «прекрасно відтворив образ хитрого авантюриста, спритного і потаємного.

Актор був бездоганним як із зовнішнього, так і з внутрішнього боку. Він з'являвся типовим запорожцем, обвішаним зброєю і більше всього гордився своєю особистою хоробрістю. Уважність, з якою актор поставився навіть до найдрібніших деталей у своїй зовнішності та у виконанні, робить йому багато честі. Костюм запорожця був на ньому історично правдивий до дрібниць <...> Артист, мабуть, багато працював над нелегкою роллю, над відтворенням цього складного характеру і був по-справжньому прекрасним» [4].

Поведінка Ялини у виставі залежала переважно від вчинків і її брата Платона, і ще більше від поводження її коханого Юліана. Але Л. Ліницькій у цій непростій ролі доводилось вирішувати і цілу низку завдань. Першим з яких слід було конкретизувати для себе і донести до глядачів — як, і коли, і за що так палко до самозабуття покохала Ялина Юліана, хоч вона як втілення у виставі принципів народної моралі та як засватана дівчина повинна була б болісно і тривало переживати все те, що з нею сталося. Зміна в її почуттях і вчинкові — важливий елемент сюжету вистави, адже у автора замість розкриття психологічного процесу зміни ситуацій дійової особи, вкладено в уста персонажів лише окремі інформативні репліки. Тому вже з перших епізодів сценічної дії у поведінці героїні велика увага акцентувалась на партнерові, виконавцеві ролі Юліана. Юліан наперед продумав план загарбання статків Платона, для того він наставляє свого слугу Кузьму бути у домі козака тихими, «богобоязливими» і смирними, як ягнята, щоб ніхто не дізнався, що «ми вовки в овечій шкурі».

При першій зустрічі Юліана з Платоном і Ялиною Юліан–Саксаганський з метою більшого впливу на партнерів у монолозі фрази подавав з піднесеною виразністю, міняв ритм їхньої подачі, з чого виходило, що паузи і окремі зупинки диктувались оповідачеві про свої минулі пригоди не внутрішньою логікою оповідань, а бажанням найефектніше показати красу своїх вчинків і переживань. «Навмисна рухливість ритму стає афектацією, а дещо перебільшений темп — фальшиво підкресленою експансивністю, і в комплексі народжується враження блискучого феєрверку» [11, 161]. Для того щоб з першої зустрічі справити враження красивого і бравого козака й полонити юну Ялину, Саксаганський–Юліан з'являвся в усій козацькій зброї, у новому розкішному одязі і навмисне акцентував образність слів. Модуляція голосу вражала дівчину безперервною різнобарвністю. І, як наслідок, Ялина після цієї першої

зустрічі зізнається подрузі Марті: «Який гарний <...> який жартівливий. І якось радісно мені, і страшно слухати його мову».

Недосвідчена Ялина, яка ще не зазнала справжнього кохання, не мала сили встояти проти шаленої складної партитури словесної гри — акценти, паузи, ритмічні злами, голосові злети вгору і спади в промовах, багатотональна палітра інтонацій та модуляцій малознайомого козака відразу зачаровують красиву і чисту душею Ялину. Анонімний рецензент щотижневої газети «Театр» зауважує: «У невеликій ролі безпосередньої і чистої Ялини добродійка Ліницька була прекрасна. Чудова артистка і на цей раз завоювала загальні симпатії хвилюючим драматизмом свого виконання і прекрасним душевним голосом, у якому звучали щирість і сердечність» [4].

У виставі, як і в п'єсі, персонажі вели інтригу функціонально. Саксаганський-Юліан переконливо втілював тему честоловності, жадання багатства і влади. Ці почуття він змальовував чорними фарбами в епізодах, де герой перебував на сцені сам на сам. Але у сценах з іншими персонажами він маскувався, викликаючи навіть співчуття як у персонажів, так і в глядачів, до «нещасного блукача». Актор тонко передавав стан обману, коли герой ніби пристрасно покохав Ялину, хоч вона по-справжньому віддала йому пристрасть першого дівочого кохання. Правда, на цьому шляху Юліан, по волі автора, майже не мав перешкод. Драматург полегшує його становище — Ялина не кохає Данила. Була б цікавішою ситуація і складнішою стала б боротьба героя за Ялину, коли б вона кохала Данила.

Ялина у втіленні Л. Ліницької — натура палка, чутлива і безпосередня. Та їй потрібно було вирішувати ще одне питання: як відмовити Данилові? У їхній вирішальній сцені Ялина спершу ніяковіла, а потім, мобілізувавши внутрішні зусилля, з наростанням сили голосу, починала зізнання про те, що коли подавала рушники Данилові — «то сама тоді ще не знала, що то за слово те — люблю». Для Ялини-Ліницької відмова Данилові рівносильна самознищенню, але вона мужня, вона героїня: «Радніша б я у цю хвилину вмерти, щоб тільки не сказати, чого сумна: на горе ж, мабуть, я жива і мушу говорити! Слухай. Я люблю Юліана... хоч рушники за тебе подавала, я серцем не була тоді твоя, так і тепер за те, що вільне серце Юліанові віддала, себе я зрадницею не вважаю».

Ялина-Ліницька, переборовши душевне сум'яття і звільнившись від забобонного обов'язку та керуючись прислів'ям: «Засватана — не він-

чана», відверто віддається новим для неї і сильним пристрастям та почуттям до Юліана. Артистка емоційно-переконливо доносила до глядачів думку, що у прийнятті такого рішення відіграли роль рішучість і сміливість героїні. Вона блискуче проводила сцену монологу третього акту, де Ялина прийшла вночі у ліс на побачення до Юліана, а його не було у призначеному місці. У цій сцені, за свідченням багатьох критиків, артистка підносила до вершин трагедійності. Очевидець вистави режисер і мистецтвознавець М. Вороний, визначаючи особливості сценічної виразності артистки, писав: «В героїчних ролях Ліницької варті були уваги ті моменти, коли їй вдавалося зійти з верескливого мелодраматичного тону і, ставши злегка на котурни, підвестися до величної краси правдивого трагічного пафосу <...> В такі моменти експресійні засоби Ліницької вказували на можливість утворення нею і трагічних постатей Шекспірового репертуару (наприклад, образу Леді Макбет). До таких моментів залічуємо в ролі Ялини <...> монолог з III дії, розмови з дубами, особливо у V дії оповідання Ялини про страшний сон і кінець цієї дії. В цім оригінально позначилась її власна манера» [3, 366].

Справді, Л. Ліницька вже тоді виявилась великим майстром трагедійного монологу, в який вклала бурхливу силу темпераменту, волі і віри у донесення першого почуття кохання, набагато сильнішого за ті переживання, ніж згода на шлюб з нелюбим Данилом. Монологом Л. Ліницька не лише доносила емоційний стан Ялини, а й розкривала та підбивала підсумок своїх думок та вчинків, накреслюючи перспективу дальшого розвитку ролі. «Це ж ті дуби, що скільки раз збирались тут козаки і дівчата, і я сиділа біля них з Юліаном... Чули, дуби, нашу розмову?» Ялина-Ліницька притулялася до дуба, ніби слухала. «Мовчать!» Звертається до дерева, мов до живої людини. «Хороші добрі дерева, вам все розказувати можна. Я люблю Юліана, а тепер вернувся Данило, і я не знаю, що робити, скажіть мені, дуби, порайте». Відступаючи від дуба: «Ох, як зашуміли, неначе сердяться!» Знову звертається до дерева: «Не сердьтесь, любі свідки мого першого в житті кохання, не лічіть мене, столітні дідугани, зрадницею, бо я Данила ніколи не кохала! Мовчать». Наче оглядається, перемикає думку на звернення до самої себе — «Дурне дівоче серце, чого ж ти завмираєш, милого ждучи? Чого боїшся зради й муки? П'єш, а все ж таки кохаєш!..» По паузі, виглядаючи: «Нема! Який сором... Піду додому... а ви, дуби, коли побачите, скажіть йому, що я його

любить до смерті буду». Всі рецензенти вистави вказували саме на майстерне виконання артисткою вказаного епізоду. Так, критик київської газети «Жизнь и искусство» писав: «З виконавиць жіночих ролей із задоволенням відзначаємо гру д-ки Ліницької. В її інтонаціях було багато чистоти і ніжності, а сцена в лісі підкуповує глядачів своєю художньою простотою» [5].

Під враженням трагедійного звучання сцени у лісі Микола Вороний навіть проводить паралельні характеристики двох талановитих артисток свого часу — Заньковецької і Ліницької, констатує: «Зауважте, що колосальний у своїй глибині і різноманітності талант Заньковецької такої, між іншим, властивості не має» [3, 366].

Не вважаючи себе зрадницею у стосунках з Данилом, Ялина–Ліницька молитовно спокутувала неіснуючу свою провину, душевним прощенням у монолозі-звістці про вбивство Кузьмою Данила: «О боже праведний! Кузьма! Від цієї звістки у мене серце рветься, душа болить, земля хитається у мене під ногами... Боже! Покарай Кузьму на всякім місці, коли він гріх такий вчинив <...> Пробач мені, Данилочку, мій братіку, прости! Тепер люблю тебе я більше, ніж чужого, в своїх молитвах я споминатиму тебе щодня. Прости ж мене за те, що горе тобі причинила і чесній лицарській душі твоїй несамохить уразу тяжкую зробила».

Звістка про вбивство Данила підготувала Ялину–Ліницьку до подій тривожного передчуття, що відбилось у страшному сні, від якого каламутилось їй у голові: «Мені сьогодні снився сон такий страшний, що й досі все, що діялось у сні, стоїть перед очима: Орел великий сидів на могилі, кругом його кишіла тьма гадюк. Орел клював їх, одбивався, а вони лізли наповал до нього. Орел почав їх рвать на шмаття, тоді найбільша гадюка на своїм хвості угору піднялась і кинулась на орла, орел її на землю своєю лапою нагнув, взявши в кігті голову, почав клювати її. Тут я глянула і у гадюки побачила Юліанове лице... Страшно крикнула й прокинулась!.. Тепер же чутка ця, що вбито зрадою Данила, і вбив Кузьма, у мене розум помутила, і я стою, як нежива».

Фактично цим символічним сном Л. Ліницька підготовляла глядачів і свою героїню до кульмінаційної сцени, де завершувався сюжет, закромлений на всіх трьох головних осіб — Платона, Юліана і Ялину. Платон Карпенка-Карого розкривав підступний задум лукавого Юліана, а той, не бажаючи чекати людської кари, закінчував життя самогубством — «Гей, чорти з гарячими гачками! Збирайтесь і волочіть у пекло мою душу!»

Ялина–Ліницька мала складне фінальне поводження, адже Юліан для неї коханий, і разом з тим він страшний, нарешті вона дізнається про намір свого Юліана отруїти її брата, тому в цьому роздвоєнні героїня втрачала розум: «Ай! Гадюка... Боже! Юліанове лице у неї. Захуйте мене, у мене мозок випадає. Ай! Захуйте мене, мій брате! Ай! (показуючи на Юліана) Гадюка ще жива <...> Візьміть гадюку відціля, вона на мене дивиться страшними очима». Навіть через дев'ять років під час виступів трупи у Харкові всі місцеві газети зауважували великий успіх вистави «Лиха іскра...» у цілому, і особливо писалось про гру Л. Ліницької. Так, газета «Южный край» відзначала: «Сцена божевілля була проведена на великому піднесенні й глибоко хвилювала глядачів» [9]. Оскільки виставу грали у бенефіс Л. Ліницької, то більша частина рецензій була присвячена грі артистки, де закарбовувалась схвальна її праця: «Бенефіціантка в ролі Ялини була незрівнянна. Жодної фальшивої нотки, ні одного не виправданого жесту. Простота виконання доведена до абсолюту. Артистка, що називається, жила на сцені» [1].

Пізніше у спогадах про артистку В. Василько зафіксує, що з усіх героїко-романтичних героїнь Ліницької «треба визнати Тетяну («Бондарівна» — Л. О.) і особливо Ялину, в якій Ліницька з надзвичайною силою проводила сцену викриття Юліана» [2, 144].

Із зверненням до глядачів і до бога Платон–Карпенко–Карий закінчував виставу: «Милосердний, боже! Ти оборонив мене від смерті; огорни же своєю милістю не винуватую ні в чім сестру мою і поверни їй розум». І. Карпенко–Карий талановито виконував роль Платона. Рецензент газети «Киевское слово» зауважував, що «прекрасно змальований тип Платона і цілком переконливо був переданий І. Карпенком–Карим» [7].

Розширюючи жанрово-стильову палітру репертуару українського театру, несучи глядачам красу і віру у переможну силу добра та засуджуючи зло (лиха іскра поле спалить), вистава «Лиха іскра...» за участю прекрасного акторського ансамблю — П. Саксаганського, І. Карпенка–Карого та Л. Ліницької роками не зникала з чинного репертуару трупи, її з успіхом показували глядачам Києва, Варшави, Полтави, Харкова, Єлизаветграда, Миколаєва, Херсона та багатьох інших міст, фактично до кінця 1906 р., коли через хворобу вийшов з трупи І. Карпенко–Карий — автор і виконавець однієї з головних ролей.

На жаль, п'єса «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» пізніше у компартійні часи майже

зовсім не включалась до репертуару українських театрів. Хоч з відомих постановок можна назвати її сценічне втілення на сцені театру М. Заньковецької у грудні 1922 року (реж. Б. Романицький, худ. І. Бурячок). Адаже в часи панування комуністичної ідеології, коли головна увага надавалася соціальній доцільності, а не психологічній переконливості, твори класиків, котрі не відповідали цим канонам, виключались з мистецького вжитку. У них нібито не вдалося авторам відтворити високі суспільні ідеали героїв та вивести їх за межі вузьких особистих інтересів.

Думаємо, що сьогоднішнім режисерам у пошуках творів до постановки не завадило б звернутися до сценічного втілення однієї із призабутих п'єс української класичної драматургії — «Лиха іскра поле спалить і сама щезне».

Література

1. Бенефись Л. П. Линицкой // Харьковский листок. — 1906. — 16 нояб.
2. Василько В. Спогади про Л. Ліницьку / В. Василько, у кн. : Любов Павлівна Ліницька. — К. : Дер-

жавне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. — 176 с.

3. Вороний М. Театр і драма : зб. статей ; [упоряд. О. К. Бабишкін] / Микола Вороний. — К. : Мистецтво, 1989. — 408 с.

4. Искра. «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» // Театр. — 1897. — 5 дек.

5. Искусство / Жизнь и искусство. — 1899. — 9 янв.

6. Лист І. Тобілевича до сина Назара від 19 листопада 1897 р. // Невідомий Іван Тобілевич (Карпенко-Карий) : Листи, п'єси ; [упоряд. С. Бронза]. — Кіровоград, вид.-во «Імекс-ЛТД», 2012. — 575 с.

7. «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» // Киевское слово. — 1899. — 9 янв.

8. Ст. т. [Хейфец І. М.] Русский театр // Одесские новости. — 1897. — 4 дек.

9. Стеценко Л. І. Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич). Життя і творча діяльність / Л. Ф. Стеценко. — К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. — 308 с.

10. Театр Трикке // Южный край. — 1906. — 16 нояб.

11. Тобілевич Б. Панас Карпович Саксаганський: 1859–1940 : життя і творчість / Богдан Тобілевич. — К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. — 328 с.

ТВОРЧИСТЬ БОГДАНА АНТКІВА В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА ТЕРНОПІЛЬЩИНІ В СЕРЕДИНІ ХХ СТ. (1944–1963 рр.)

У статті розглянуто творчий шлях заслуженого артиста УРСР Богдана Михайловича Антківа крізь призму соціокультурних перетворень в Україні, що вплинули на культурно-мистецький процес на Тернопільщині (1944–1963 рр.).

Ключові слова: актор, вистава, роль, художній образ, державна політика, репертуар.

В статье рассмотрен творческий путь заслуженного артиста УССР Богдана Михайловича Антківа через призму социокультурных преобразований в Украине, повлиявших на культурно-художественный процесс на Тернопольщине (1944–1963 гг.).

Ключевые слова: актер, спектакль, роль, художественный образ, государственная политика, репертуар.

In the article was considered the career of Honored Artist of USSR Bohdan Mikhailovich Antkiv through the prism of social and cultural transformations in Ukraine which influenced the cultural artistic process in Ternopil (1944–1963).

Keywords: actor, performance, role, character, public politics, repertoire.

Мета статті — дослідити творчий шлях заслуженого артиста УРСР, уродженця Тернопільщини Богдана Михайловича Антківа від початку його діяльності в Тернопільському державному українському драматичному театрі ім. Івана Франка і до переходу у Львівський державний академічний український драматичний театр ім. Марії Заньковецької.

Торкаючись творчого шляху Б. Антківа, ми торкаємося досі невідомих сторінок історії театрального мистецтва Тернопільщини, а також славних творчих здобутків тернопільських театрів. Так, саме театрів, тому що розпочав свою професійну акторську діяльність Богдан Антків у Тернопільському державному українському драматичному театрі ім. Івана Франка, про діяльність якого мало хто з пересічних тернополян знає й сьогодні. Та й у театральних колах до Незалежності України не прийнято було згадувати про цей театр.

Створений у 1939 році на основі трьох театральних колективів Галичини: Українського

народного театру ім. М. Садовського під керівництвом Панаса Карабіневича, Українського Народного театру «Промінь» під мистецьким керівництвом Миколи Комаровського, драматично-опереткового театру Богдана Сарамаци, театр проіснував дев'ять років, залишивши по собі слід в українському театральному мистецтві.

Богдан Антків прийшов у театр в 1944 році, коли Тернопіль було звільнено від німецьких загарбників. На відміну від переважної більшості працівників Українського драматичного театру ім. І. Франка (що діяв під час війни), які емігрували за кордон, М. Комаровський з дружиною та жменькою акторів залишились у Тернополі. У післявоєнний період саме М. А. Комаровський, один з організаторів театру у 1939 р., який незаслужено був усунений від режисерської діяльності у 1940–1941 рр., знову стає організатором і директором театру у ще воєнний час — в 1944 р. Відновлювати театр йому допомагали також художник О. Шатківський, хормейстер і актор Б. Антків та інші митці.

«Микола Антонович Комаровський сказав мені, що обласний комітет партії назначив його директором і доручив негайно відновити роботу Тернопільського обласного театру. Микола Антонович знав мене зі сцени драмгуртка мого родинного села Острів, а також хорової капели Тернопільської обласної філармонії: запросивши до роботи в театрі, доручив мені організувати хор. П. Й. Ямному було доручено зібрати оркестр із тернопільських музикантів», — пише у своїх спогадах Богдан Михайлович [1, арк. 3].

Офіційно працівники театру приступили до виконання своїх обов'язків у Тернополі 18.04.1944 р. З тридцяти п'яти зареєстрованих працівників лише четверо були зараховані як артисти драми (Єфросинія Комаровська, Пилип Записів, Степан Глушук, Славко Іванів) і один — як артист опери (М. Грісенко). Водночас було зареєстровано вісім хористів, один танцюрист, тринадцять музикантів. Диригентом призначено П. Ямного, хормейстером Б. Антківа. За сумісництвом М. Комаровський виконував також функції актора і художнього керівника, його дружина Є. Комаровська — завідувачки постановочною частиною, Б. Антків — артиста драми. У своїх спогадах митець пише: «Тут хочеться згадати подію, яка і вирішила моє сценічне майбутнє. Спочатку я був хормейстером театру і хотів ним залишитися і надалі, — була думка після закінчення війни продовжувати музичну освіту. Але пройшли перші три вистави — «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Бувальщина» І. Велисовського, «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка. Глядач вимагав нових прем'єр. У плані театру «Безталанна» І. Карпенка-Карого, а актора на роль Гната в театрі нема. Директор, він же й режисер М. Комаровський разом з колективом «насили» на мене: мусиш виручити колектив, зіграти Гната. Я не хотів, відмовлявся, не було сміливості, але розумів — новий репертуар потрібен, а актора нема, тому й погодився. Через два тижні, з великим успіхом (так мені тоді здавалося), пройшла прем'єра — моє «бойове хрещення» на професійній сцені, яка й запаморочила мені голову» [1, арк. 3].

Поступово театр поповнювався новими акторами та іншими працівниками. Творчий склад відновленого театру порівняно з довоєнним часом кардинально змінився. Значно збільшився і репертуар.

Через те, що Тернопіль після відступу німецьких військ лежав у руїнах, виникла необхідність переведення колективу театру і майна до Кременця. Тож 24.05.1944 р. колектив театру прибув до

місця призначення і приступив до роботи. Розпочалися репетиції, вирішення організаційних та кадрових питань. Відкриття літнього сезону 1944 р. відбулося у Кременці 17.06.1944 р. виставою «Наталка Полтавка» І. Котляревського (режисер М. Комаровський).

Праця в умовах близького фронту вимагала відваги й дисципліни. «Поділившись на три бригади, артисти виступають з концертними програмами перед бійцями в госпіталях, обслуговують прифронтові військові частини. В їх репертуарі — пісні воєнного часу, одноактівки, скетчі, сатиричні та гумористичні мініатюри. Подеколи доводиться виступати недалеко від лінії фронту, а то й під час нальотів німецьких бомбардувальників» [4, 18]. Невдовзі виникла необхідність переїзду театру до Чорткова. Згідно з наказом по театру № 31 від 27.09.1944 р. прибулі до Чорткова працівники приступили до виконання своїх обов'язків. Театр отримав назву Чортківський міський театр ім. І. Франка.

У зв'язку з переведенням на Тернопільщину Охтирського пересувного театру ім. Т. Г. Шевченка, його реорганізують у Тернопільський театр ім. Т. Шевченка і розміщують у Чорткові. Саме через цю подію Чортківський театр ім. І. Франка з 1.06.1945 р. посліхом відправляють нібито на літні гастролі у напівзруйнований Тернопіль, де розміщують у пристосованому приміщенні. Внаслідок здійсненої реорганізації театральної мережі в Тернопільській області на підставі наказу Комітету у справах мистецтв при РНК УРСР від 10.12.1945 р. утворено два театри: Тернопільський обласний музично-драматичний театр 3 групи з тимчасовою базою у м. Чорткові та Чортківський міський театр 3 групи з тимчасовою базою у м. Тернополі. Те, що назва згаданих театрів не відповідає місцю їхнього перебування, вносить певну плутанину. До того ж у назвах театрів відсутні імена Т. Шевченка та І. Франка. Після переїзду Тернопільського театру ім. Т. Г. Шевченка у червні 1946 р. з Чорткова до Тернополя, Чортківський театр ім. І. Франка знову повертається до Чорткова.

У листопаді 1946 року відбулася прем'єра вистави «Украдене щастя» І. Франка (реж. Чернявський), де Богдан Антків зіграв Михайла Гурмана.

Великою подією для театру став приїзд відомих акторів Н. Ужвій та А. Бучми, які зіграли разом з акторами театру дві вистави: «Украдене щастя» І. Франка та «Загибель ескадри» О. Корнійчука. Це були незабутні дні для франківців. Згодом Б. Антків напише у своєму листі до А. Бучми: «З того часу, коли Ви приїздили до нас

у Чортківський театр на спектакль “Украдене щастя” і я мав таке щастя грати з Вами роль жан-дарма — я не перестаю думати про Вас. Ви стали мені, чомусь, настільки близьким, навіть своїм...» [5, арк.1].

Б. Антків у Тернопільському державному українському драматичному театрі ім. Івана Франка зіграв чимало ролей, серед них: Микита «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, Василь «Циганка Аза» М. Старицького, Марко «Мати-наймичка» І. Тогобочного за Т. Шевченком та інші.

Навесні 1948 р. сталася подія, яка кардинально вплинула на вже усталену на той час структуру та кількість професіональних театрів УРСР, котрі мали «вище підняти культуру українського народу». Спочатку з’являється постанова Ради Міністрів СРСР від 4 березня 1948 року, а згодом — Постанова Ради Міністрів УРСР від 16 березня 1948 року № 370 «Про скорочення державної дотації театрам і заходи по поліпшенню їх фінансової діяльності».

Відповідно до цієї постанови театри Тернопільської області перейшли з 16.03.1948 р. на самооплатність, внаслідок чого було здійснено скорочення працівників театрів. Однак це стало лише першим кроком до більш кардинальних змін, а саме ліквідації Чортківського театру ім. І. Франка, який було об’єднано з Тернопільським театром ім. Т. Г. Шевченка. По суті, Чортківський міський театр ім. І. Франка мав «славу» неблагонадійного, оскільки його попередник — Український театр ім. І. Франка у Тернополі працював під час німецької окупації, а значна частина його колективу емігрувала. Ті, що залишилися, — М. Комаровський, його дружина та ще кілька акторів, несли на собі постійний тягар вини перед радянською владою за свій «негідний» вчинок. Цей непростий гріх театр «спокутував» постановками радянських п’єс, славленням партійно-державних вождів, обслуговуванням виборчих кампаній, участю у святкових демонстраціях тощо. Однак цілком «змити» цей гріх йому було не під силу, що і стало справжньою причиною сходження театру на маргінес.

Кадрова політика режиму на західноукраїнських землях відзначалась ущемленням прав місцевого населення обіймати відповідальні посади. Той факт, що у складі труп театру станом на 1949 р. залишилося лише 20% акторів з місцевого населення, свідчить про відповідну кадрову політику, спрямовану на вимивання місцевих, не зовсім бланкетних спеціалістів.

Аналізуючи репертуар театру, який налічує вісімнадцять вистав, цензор вважає, що, незважаючи на немалі зусилля керівництва і творчі пошуки колективу театру, він не може порадувати глядача цікавою, змістовною прем’єрою, особливо на основі нової сучасної радянської п’єси. До постановок, що потребують ґрунтовної переробки цензор зарахував «Весілля в Малинівці» Л. Юхвіда (музика О. Рябова), «Приїздіть у Дзвонкове» та «Загибель ескадри» О. Корнійчука, «Останні» М. Горького. Відзначено недостатню ідейно-творчу зрілість режисури. Більшість постановок втратили у своїй змістовності та художній цілісності через ремісницьке, байдуже ставлення постановників театру, непрофесійну, примітивну роботу з акторами [9, арк. 108–110].

Про це свідчать і рядки з листа Богдана Антківа до Амвросія Бучми: «Я зараз працюю в Тернопільському театрі ім. Шевченка. Творчі можливості театру дуже слабкі. Мене морально не задовольняє робота. Я почуваю, що можу дати для мистецтва багато більше, чим я даю, треба тільки поставити мене на правильний шлях. Мені хотілося б дістатися в кращий театр, де я міг би зустрітися з хорошими сильними акторами і працювати з добрими режисерами, в яких був би більш можливий мій творчий ріст» [5, арк. 1].

У 1949 році до театру переводиться на роботу О. Ріпка, який виконує обов’язки головного режисера. Того ж року, до 32-ї річниці так званої Великої Жовтневої соціалістичної революції, театр підготував виставу «Правда» О. Корнійчука. Ця постановка стала своєрідним екзаменом як для театру, так і для її режисера О. Ріпка. Настанови режисера-постановника чітко реалізовувалися майстерною грою акторів, зокрема виконавцями головних ролей. Богдан Антків зіграв Тараса Голоту.

«Б. Антків підкреслює в своїй грі багатогранність і розвиток образу Тараса Голоти, його духовний ріст, формування світогляду. Робиться це правдиво, без “натиску”. Ми з хвилюванням спостерігаємо за тим, як Голота проходить складний шлях від темного селянина до борця за народну правду» [7].

У результаті творчої співпраці актора Б. Антківа та режисера О. Ріпка в Тернопільському обласному музично-драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка глядачі мали змогу побачити такі вистави, як «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (Султан), «В степах України» О. Корнійчука (Секретар обкому, Степан), «Калиновий гай» О. Корнійчука (Батура), «Люди доброї

волі» Г. Мдівані (Чорде), «Весілля з приданим» М. Дьяконова (Орлов), «Діти сонця» М. Горького (художник Вагін), «Одруження» М. Гоголя (Кочкар'єв) та інші, які позитивно оцінили критики і публіка.

У 1956 р. Тернопільський обласний музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка вперше в Україні здійснив постановку «Людина та вовк» А. Гімера (реж. О. Ріпко). Поява в репертуарі театру цієї вистави була сприйнята громадськістю неоднозначно. Непокоїло те, чи прищепиться вона серед спектаклів на вже близьку і знайому тематику, чи не вклиниться між них чужорідним тілом. Та побоювання були даремні, вистава з успіхом ішла на сцені театру та під час гастролей. Сам актор у спогадах писав: «Але вершиною, на мій погляд, була вистава за п'єсою А. Гімера «Людина та вовк», де мені пощастило виконувати одну із етапних моїх ролей — пастуха Манеліка» [1, арк. 5].

«Образ чесної, мужньої людини — чабана Манеліка створив заслужений артист УРСР Б. Антків. <...> Заслугою артиста є вміння з самого початку спектаклю відтінювати основні риси героя. Тільки завдяки цьому є зрозумілим те, що наприкінці спектаклю дикун стає суворим месником.

Актору Б. Антківу властиве вміння навіть незначними, на перший погляд, засобами яскраво змалювати і відтінити ту чи іншу рису героя. Здається, звичайнісінький погляд кинув Манелік — Б. Антків на ноги танцюючих під час заручин, та глядач вже розуміє: і тут позначилося самотнє життя Манеліка в горах — він не знає цього обряду, не знає, як себе поводити. Або сцена, де Манелік виходить одягнений в європейський костюм. Глядач одразу розуміє, що такий одяг на ньому вперше у житті. Б. Антків створив яскравий колоритний образ головного героя твору» [2].

Богдану Антківу завдяки своєму таланту й відповідній режисурі таки вдалося досягти чималих творчих висот у Тернопільському музично-драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка. Йому одному з перших у театрі було присвоєне у 1952 році почесне звання заслуженого артиста УРСР. Починаючи з 1951 р. Тернопільський театр ім. Т. Г. Шевченка почав регулярно виїздити на гастролі за межі області та України. Вдячні глядачі після вистав висловлювали свої враження у книзі відгуків. Ось уривок одного із записів: «Дорогий т. Антків! Немає слів, якими можна було б описати вашу чудову гру. Ви не граєте, а живете на сцені. Ви прекрасний майстер своєї

справи. Головне, що ви вмiєте перевтілюватися в роль. Ви як ніхто вмiєте виразити з усією прямою і любов'ю, і ненавистю. Ваша акторська майстерність у поєднанні з вашою красивою зовнішністю змушують глядача полюбити вас як чудового актора і запам'ятати на довгі роки. Бажаємо Вам, тов. Антків, великих творчих успіхів, оскільки Ви ще в розквіті театральної майстерності, то до цього потрібно побажати доброго здоров'я. м. Тамбов, 25.08.1954р.» [3, арк. 11] (переклад наш — Л. В.).

А ось уривок з листа, написаного Б. Антківу після гастролей в Ізмаїлі. «Дорогий Грицю! Цей невеликий лист звичайно буде для Вас несподіваним. Адже пише до Вас зовсім незнайома дівчина. Це так, але з Вами я познайомилась, дивлячись вчора п'єсу «Ой не ходи Грицю, та й на вечорниці...» І мені здається, що я давно знаю Вас. Ви так хорошо грали роль свою, що я, сидячи в театрі, навіть забула про це. Мені бажалось в останні хвилини постановки встати з місця, вийти на сцену і розбити пляшку з отрутою. Я з ненавистю дивилась на Хому, на Галину. Я читала п'єсу, дивилась на сцені, але я не була так глибоко зворушена, як тепер, особливо Вашою грою... Л. Галина. м. Ізмаїл. 11.06.1953 р.» [6, арк. 7].

Після оновлення приміщення, у 1957 р., відбулося й оновлення адміністративно-художнього керівництва театру. Так, 21.12.1957 р. з посади головного режисера звільняють К. Капатського у зв'язку з переведенням на роботу в іншу область. Новим головним режисером стає В. Г. Грипич, який до того часу працював у Волинському театрі ім. Т. Г. Шевченка. Дебютував В. Грипич виставою «Наливайко», де Б. Антків зіграв головну роль — Северина Наливайка та був автором музики. Постановка отримала широкий резонанс і схвалення глядачів.

«Коли я дивився заслуженого артиста УРСР Б. Антківа в ролі Северина Наливайка, то переживав такі ж хвилюючі незабутні хвилини, що і декілька років тому в Харкові, коли був свідком виконання корифеєм української сцени Іваном Олександровичем Мар'яненком ролі Ярослава Мудрого в п'єсі Івана Кочерги та Мартина Пушкаря в моїй п'єсі «Навіки разом». В особі Б. Антківа — цього справжнього народного самородка тернопільський театр і все наше українське мистецтво має яскравого самобутнього художника», — пише драматург Любомир Дмитерко [8, арк. 6] (переклад наш — Л. В.).

Проведення Міністерством культури УРСР і УТТ у березні-травні 1958 р. фестивалю «Перша

українська театральна весна» стало визначною подією у мистецькому житті України. Цей захід було проведено, — як зазначається у Постанові колегії Міністерства культури, — «з метою активізації творчих колективів республіки по створенню нового сучасного репертуару і покращення культурного обслуговування трудящих». Тернопільський музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, вперше побувавши у Києві, здобув диплом лауреата «Першої української театральної весни» другого ступеня за виставу «Наливайко».

Вистава з величезним успіхом ішла як на тернопільській, так і на київській сцені — під час гастролей театру. У Тернополі квитки на виставу неможливо було придбати впродовж трьох місяців, а у Жовтневому палаці в Києві глядачі вітали акторів стоячи. Володимир Грипич зумів створити яскраве полотно, головною ідеєю якого була боротьба за волю України.

Заради справедливості слід зазначити, що у 1990 році на сцені Тернопільського обласного музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка виставу «Наливайко» відновив той самий В. Грипич, та, незважаючи на період загальнонаціонального піднесення, постановка, такого визнання, як попередня, на жаль, не отримала.

На засіданні худради театру від 10.12.1962 р. на пропозицію директора театру І. Боровського було ухвалено рішення про скорочення чотирьох посад акторів, серед яких опинилось акторське подружжя галичан Марії та Л. Марків, які працювали ще з часу створення Тернопільського державного українського драматичного театру ім. Івана Франка. У 1963 році Б. Антків переходить у Львівський державний академічний український драматичний театр ім. Марії Заньковецької. Саме ці люди були останніми актора-

ми-галичанами, які зберігали незримий зв'язок сучасного Тернопільського театру ім. Т. Г. Шевченка з довоєнним.

Пройшовши великий мистецький шлях, Богдан Михайлович Антків ніколи не забував свою «колиску, в якій виріс і став на ноги», з теплотою згадував тернопільський період своєї творчості. І тернополяни завжди пам'ятатимуть свого Наливайка-Антківа з його бунтарським духом і безмежною любов'ю до рідної землі.

Література

1. Антків Б. З незабутніх днів (До 50-річчя Тернопільського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка) Спогади. Машинопис // Державний архів Тернопільської області. — Ф. Р-3442. — Оп. 1. — Спр. 40. — Арк. 3.
2. Житник К. Людина та вовк / Вільне життя. — 1958. — № 248. — 15 грудня.
3. Корнієнко О. З. Тернопільський театр імені Т. Г. Шевченка / О. З. Корнієнко. — К : Мистецтво, 1980. — 102 с.
4. Книга отзывов и пожеланий // Державний архів Тернопільської області. — Ф. Р-872. — Оп. — 2. — Спр. 18. — Арк. 11.
5. Лист А. Бучмі // Державний архів Тернопільської області. — Ф. Р-3442. — Оп. 1. — Спр. 62. — Арк. 1.
6. Листи глядачів // Державний архів Тернопільської області. — Ф. Р-3442. — Оп.1. — Спр. 95. — Арк. 7.
7. Самсонова Т. О незабываемых днях. — Армавирская коммуна. — 1952. — № 113. — 7 июня.
8. Рецензії на героїчну драму «Наливайко» за однойменним романом І. Ле. Вирізки з газет // Державний архів Тернопільської області Ф. Р-3442. — Оп. 1. — Спр. 153. — Арк. 6.
9. Річні звіти про роботу обласних уповноважених з контролю за видовищами і репертуаром за 1948 р. // Центральний державний архів вищих органів влади і управління України. — Ф. 4763. — Оп. 1. — Спр. 150. — Арк. 108–110.

ОЛЬФАКТОРНА СИНЕСТЕЗІЯ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Стаття присвячена мало дослідженій вітчизняним мистецтвознавством темі ролі і місця запахів у творах сценічного мистецтва. Авторка, звертаючись до прикладів з історії, аргументовано доводить, що застосування запахів у театральньо-видовищних постановках додає їм художньої виразності, оригінальності та емоційної насиченості. Запахи як складова сценічного мистецтва розглянуто з точки зору глядацької синестезії сприйняття твору, як складова режисури постановок та в контексті сучасних технічних засобів оформлення сценічного простору шляхом ароматизації та кондиціонування приміщення.

Ключові слова: синестезія в мистецтві, запахи (аромати), сценічне мистецтво, технічні засоби оформлення.

Статья посвящена мало исследованной отечественным искусствоведением теме роли и места запахов в произведениях сценического искусства. Автор, обращаясь к примерам из истории, аргументировано доказывает, что применение запахов в театральньо-зрелищных постановках придает им выразительность, оригинальность и эмоциональную насыщенность. Запахи как составляющая сценического искусства рассмотрены с точки зрения зрительской синестезии восприятия произведения, как составляющая режиссуры постановок и в контексте современных технических средств оформления сценического пространства путем ароматизации и кондиционирования помещения.

Ключевые слова: синестезия в искусстве, запахи (ароматы), сценическое искусство, технические средства оформления.

The article is dedicated to domestic few studies in the arthistory domain — the role and place of odors in the work of performing arts. By referring to examples from domestic and foreign history proves convincingly that the use of fragrances in the atrical and entertainment productions gives the artistic expression, originality, creativity and emotional intensity. Smells, as a part of the performing arts, are being studied in terms of viewers synesthetic perception of works, as a part of directing performance in the context to modern technology design stage space by flavor and conditioning room.

Performing Arts, being a synthetic art by its nature, extensively uses a synesthesia of multi-sensory perceptions (the audience) stage space and work of art itself. The development of science and technology and the emergence in the market of high-tech, means of flavoring and conditioning facilities, encourages directors are in creating and applying the flavoring of the stage space as an artistic device. Thus, the author argues for the creation of material and technical conditions and the actual origin of a particular atrical genre in which aromas have taken a dominating position.

Keywords: synesthesia in art, smells (aromas), performing arts, hardware design.

Синестезія — відносно нове поняття. В нейронауці синестезію розуміють як явище людського сприйняття, коли при впливі подразника на один орган чуття поряд із характерними для нього відчуттями виникають і відчуття, що відповідають іншому органу чуття. Іншими словами, сигнали із зовнішнього і внутрішнього середовищ, що їх через різні органи чуття (сенсорну систему)

отримує нервова система людини, змішуються, тобто синтезуються. Слово «синестезія» походить від двох давньогрецьких слів: σύν, що означає «разом» і αἰσθησις — «відчуття», таким чином, це буквально означає «поєднане відчуття»¹.

Фактично в синестезії може траплятися майже будь-яка логічна комбінація збудника (тригера) переживання і доповненого (конкурентного) пере-

живання. Переважно це варіації між двома відчуттями, хоча і не обов'язково. Графемно-кольорова синестезія передбачає виникнення кольорових чи фактурних асоціацій на букви, цифри, слова; при акустично-кольоровій синестезії (хроместезія, фонопсія, кольоровий слух) збудником відчуття кольору стають звуки; кінестетико-слуховий — рух предметів чи спалахи створюють звукове відчуття; при синестезії локації послідовностей (числові форми) спостереження числової послідовності спонукає до бачення точок у просторі; синестезія числової лінії характеризується наявністю автоматичних просторових відчуттів (ментальної карти) при думці про цифри; при акустико-тактильній синестезії звуки можуть викликати відчуття у різних частинах тіла; порядкова лінгвістична персоніфікація — тип синестезії, при якій понятійні послідовності (порядкові числа, дні тижня, букви алфавіту) асоціюються з особами; при синестезії дзеркального дотику (емпатія дотику) людина-синестет буквально відчуває ті ж тактильні відчуття, які відчуває об'єкт спостереження; лексико-смакова синестезія супроводжується появою смакових асоціацій від слів, образів. Існують й інші типи синестезії, наприклад, у таких поєднаннях: людина-колір, емоція-колір, колір-запах тощо² [2].

Об'єктом нашого дослідження є синестезія в мистецтві, зокрема, її прояв у царині поєднання в сценічному мистецтві сценічної дії і запахів. Тобто художній синтез у сценічному мистецтві шляхом застосування ольфакторно-акустичної (запах → звук), акустико-ольфакторної (звук → запах), емоційно-ольфакторної (емоції → запах), ольфакторно-колірної (запахи → колір) та персоно-ольфакторної (сприйняття людей → запах) синестезії.

Метою наукової розвідки є прагнення осягнути місце і роль запахів у сценічному мистецтві, їх значення в режисурі та міжсенсорному сприйнятті індивідом (глядачем) творів сценічного мистецтва.

В основу дослідження було покладено гіпотезу, що завдяки науково-технічному прогресу в галузі кондиціонування і ароматизації у сценічному мистецтві набуває популярності новий жанр — ароматичний.

У відповідності з метою і гіпотезою дослідження було сформульовано такі завдання:

- визначити значення синестезії у розвитку сценічного мистецтва;
- простежити театральну традицію художнього оформлення вистав шляхом застосування запахів;

– з'ясувати тенденції розвитку використання запахів у театральних виставах та театралізованих заходах;

– проаналізувати можливості технічного забезпечення для використання запахів у сценічному мистецтві.

Поняття синестезія з'явилося близько трьохсот років тому. Натомість синестезія у мистецтві, спрямована на створення мультисенсорних переживань, відома людству ще з давніх-давен. Наші пращури під час ритуальних танців не сенсорно не розділяли сприйняття звуку, кольору, тепла, смаків, ароматів тощо, вони на класифікували предмети і явища навколишнього світу на роди, види і жанри — мистецтво було синкретичним. Характерні якості довкілля належали певним предметам, а сприйняття предметів було конкретним. Саме тому танець та світло і тепло від багаття, як невід'ємна складова ритуального дійства, були нероздільними і виконувались за певних обставин і в передбачених для цього випадках.

Науковці вважають, що людство користується ароматами п'ятдесят століть, адже нюх поряд із зором і слухом належить до трьох дистанційних органів чуття людини. Через те, що в мозку людини емоційні центри і центри нюху розташовані поруч, запахи легко і надовго запам'ятовуються — відбувається синестезія. Події завдяки мультисенсорній інтеграції у деталях відшаровуються в пам'яті, утворюючи цілісні емоційні образи, що асоціюються з певними запахами. Натомість фахівці стверджують про створення в мозку людини певного ароматичного образу людини, події, а може й цілої вистави.

У храмах під час культових заходів завжди традиційно синкретично використовувалися різні пахощі. Багато римських імператорів вважали театралізовані видовища однією з головних своїх вотчин і йшли на будь-які витрати, щоб здивувати глядачів розкішшю і пишністю: з їхнього наказу амфітеатри багато прикрашали, усипали квітами, іноді кропили ароматичними розчинами. Зокрема, відомо, що Калігула використовував аромати на початку «циркових забавок»³ під час «бигь киньмо наввыпередкы»⁴: «Якь пекуче сонце римське пидбылося надь мурь циркови и почало пекти глядачивь, звеливь императорь розипьясти надь цирком величезный шовковый наметь, штучно гаптованый злотомь. Але опивдни, якь бувь уже двадцять перший бигь, якь сонце пекло нестерпуче, император звеливь раптом изнати наметь и никого не пускати зь цирку. Четвь годыны зну-

щавсь імператоръ зъ людей, дывлючись акъ глядачі мучылысь пидъ пекучым сонцем. Тоди винъ подавъ гасло, й увесь циркъ оповнывся видразу дрибними якъ пыль брызками видъ запашной воды; по каналови, що йшов перед глядачамы, розлилась тонка течія пахощивъ, и шовковый наметъ, несучы холодокъ, помалу простягся знову над циркомъ»⁵ [3, 12–13].

Прикладом багатоскладової синестезії у театральньо-видовищних заходах може слугувати «Східний бал» (Le Bal d'Orient) — легендарна подія в післявоєнній історії урочистих танцювальних вечорів, який був даний у Парижі 5 грудня 1969 року. Жан-Франсуа Дігре, талановитий режисер-організатор свят допоміг бароніві Алексісу Редє втілити його задум. Апартamenti XVIII ст. в маєткy Ламбер (Hotel Lambert) на острові Сен-Луї перетворилися на ілюстрацію до казок «Тисяча однієї ночі» — у дворі гостей, які ступали по східних килимах, зустрічали двоє багато прикрашених слонів з пап'є-маше в натуральну величину, на яких сиділи вершники під золотими балдахінами. Далі гостей супроводжували пажі з опахалами, на сходах стояли шістнадцять напівголених чоловіків — «нубійських рабів» — зі смолоскипами в руках, слух чарувала індійська музика, скрізь відчувалися аромати жасмину і мірри. Декадансну атмосферу балу створювали костюми понад чотирьохсот учасників — каптани, сарі, тюрбани, фальшиві і справжні діаманти віконтів, віконтес, баронів і баронес, принців і принцес, компанію яких розбавляли знаменитості, такі як Аманда Лір⁶, Бріжіт Бардо⁷, Сальвадор Далі⁸. Хазяїн дому Алексіс Редє стояв на верхньому майданчику сходов, одягнений у чорний стилізований тюрксько-татарський костюм принца від П'єра Кардена. Деякі ноу-хау, запроваджені на цьому вечорі, стали модними: наприклад, на букети квітів розприскували декілька крапель парфумів [5, 287; 4].

Пік інтересу до синестезії в мистецтві припадає на рубіж XIX–XX століть. Саме на цьому рубежі ідея переробити зал під виконання своєї симфонічної поеми «Прометей. Поема вогню» народилася у видатного російського композитора О. М. Скрябіна (1871–1915)⁹. Ще в 1910 році він придумав поєднати музику зі світловими ефектами і написав знамениту «Поєму вогню», в якій об'єднав хор, орган, симфонічний оркестр, фортепіано та <...> спеціальну клавіатуру для світлових ефектів. На початку XX ст. в світловому супроводі Скрябіну відмовили «з технічних причин», але він активно продовжував творчі пошуки, створюючи симфонію, пов'язану зі смаками і запахами,

тактильними і зоровими образами і танцями, здатними перетворюватися на зриме втілення музики. Синестетиками в музиці, окрім О. М. Скрябіна були М. А. Римський-Корсаков (1844–1908), М. К. Чюрльоніс (1875–1911) і О. Мессіан (1908–1992).

У цей же період простежується звернення до синестезії митців сцени. Вони активно працюють над синтезом звуку і кольору, зорового і смакового сприйняття. На відміну від медицини, поняття синестезії в мистецтві розцінюється як одночасне сприйняття множинних стимулів в одному цілісному гештальт-переживанні¹⁰ [4]. На думку Чарльза Осгуда, саме феномен синестезії, що полягає у виникненні відчуттів однієї модальності під впливом іншої модальності, слугує основою художніх метафоричних переносів і оцінок [7]. Усвідомлюючи всю силу впливу ароматів на людину, режисери у сценічних постановках часто використовують ці, як кажуть професійні парфумери, «ольфакторні можливості» людини в своїй творчості.

Застосування запахів як режисерського прийому в сценічних постановках з метою створення ароматичного художнього образу вистави не виправдано рідко згадується в історії вітчизняної та зарубіжної сцени. Очевидці розповідають про запах акацієвого цвіту як ароматичний лейтмотив вистави Театру російської драми ім. Лесі Українки «Коли цвіте акація» М. Віннікова у постановці І. Молостової, сценографія Д. Баровського, 1956 року випуску.

Український режисер Василь Вовкун, який працює в різних жанрах театального мистецтва до майданних дійств, державних, релігійних і професійних свят в Україні і за кордоном, 13 грудня 1994 року на сцені Національної опери України при постановці модерн-симфонії «Сковорода» вирішив розсипати «машину яблук». Режисерові «потрібно було, щоб уся сцена була засипана яблуками, щоб вони падали в оркестрову яму, щоб Жулинський, виголошуючи вступне слово, стояв по кісточки в яблуках» [1, 39]. Символізм художніх прийомів, зашифровані натяки, алюзії і метафори цього дійства відзначали глядачі, на них зауважувала і художниця постановки Людмила Семикіна. В контексті застосування ароматів на сцені цікаво, що через роки, як стверджував сам В. Вовкун, глядачі згадували, що більш за все у постановці їм запам'яталося шокуюче враження від насиченого духмяного припаху яблук, який наповнив відразу після розкриття завіси всю залу Національної опери України — за дверима театру стояли грудневі морози.

Тяжюючи у своїй творчості до експериментів у царині синтезу різних мистецьких жанрів, В. Вовкун, будучи режисером-постановником Міжнародного фестивалю фольклору «Берегиня» у Луцьку, у вересні 2004 року для створення художнього образу заходу широко застосував пахкі аромати природи, що асоціюються в нашій свідомості із осінню, добробутом, гарним застіллям — скрізь пахло часником, зеленню, свіжим сіном.

Молодий литовський режисер Оскарас Коршуновас (засновник Вільнюського міського театру «ОКТ») у 2000 році поставив відомий спектакль «Вогнеликий» за п'єсою німецького автора Маріуса фон Майєнбурга. Підліток Курт убивав батьків, мстився сестрі, яку любив зовсім не братньою любов'ю, а потім підпалював колись затишний бюргерський будинок разом із трупами і з собою. У фіналі залом поширювався тривожний запах бензину, глядач здригався і озирався, передчуваючи страшний фінал — так запах мультисенсорно вплинув на створення художнього образу вистави і допоміг глядачам досягти катарсису.

Харківський спектакль Андрія Жолдака «Один день Івана Денисовича» за повістю О. Солженіцина (2003) шокував глядача не лише гротесковим візуальним рядом, а й ароматичним: актори вдавали, що голосно пеують повітря, і топтали при цьому розсипи варених яєць (півтори тисячі яєць розбили щонайменше за десять хвилин постановки): нудотне видовище цілком доповнював не менш обридливий сірководневий сморід.

Втім, не завжди запах стає шокуючим елементом вистави. Так, у виставі «Loungta» («Коні у подиху вітру», 2003) французького кінного театру «Зінгаро» («Zingaro») розкурювання пахоців, спів тибетських ченців і заборона аплодувати під час дії створювали атмосферу тибетського священнодійства. Ще до початку дійства бар'єром арени рухалися актори зі спеціальними чашами, з яких піднімався ароматний дим ялівцю та інших ароматів, вводячи публіку в медитативний стан. Спиритичний рух білих коней, які безшумно мчали по колу, метафорично нагадував політ уривків буддійських молитов із зображенням коней, що їх розвіює вітер на перехресті доріг. Поряд з двадцятьма п'ятьма кіньми протягом 2 годин на арені виступали 30 гусей, вершники в масках, музиканти і сам наїзник-хореограф і керівник театру Бартабас.

У 2011 році Бартабас знову здивував глядачів новим кінним шоу «Calacas»¹¹ («Калакас») його театру «Зінгаро», в якому мистецьки було поєдна-

но кольори, звуки і запахи. Шоу присвячувалося мексиканському культу мертвих.

Сучасний художник українського походження Олег Кулик свою виставу *Vespro della Beata Vergine* («Вечірня Діви Марії») в паризькому театрі «Шатле» (2009) назвав «літургією» майбутнього. Чудовою бароковою музикою Клаудіо Монтеверді диригував найкращий французький диригент Жан-Крістоф Спінозі, співали французи й італійці, а зал був наповнений духмяним ароматом свіжоскошених лук і осіннього моря.

По-особливому сприймаються театральною публікою запахи в малих залах, коли дія відбувається в безпосередній близькості від глядача. Так, наприклад, насичений аромат пожовклого осіннього листя у виставі «Бомж-ілюзіон» за п'єсою Христо Бойчева «Оркестр “Титанік”» театру «Золоті ворота» (2008), що йшов на Камерній сцені Київського театру ляльок, допоміг режисерові і сценографу вистави В. Пацунову створити в глядачів певний осінній настрій і підвести глядача до думки про плинність життя. Натомість, коли з приходом зими зібране у парку листя поступово почало перетворюватись на пил, його довелося замінити на бутафорське — цілком непогане, але нейтральне щодо запахів. На думку очевидців, враження від вистави різнилися в рази. У знаковій постановці того ж театру «Маруся Чурай» Л. Костенко режисер В. Пацунов підсилював глядацьку уяву, створивши на сцені з натурального ароматного сіна скирту-могілу для Гриця.

Але справжня парфумерна опера відбулася в Нью-Йорку в червні 2009 року: колишній фінансист, а нині театральний продюсер Стюарт Метью в театрі Музею Гугенхайма (США) втілював свою ідею п'ятирічної давності — відбулася прем'єра першої парфумерної опери. Цю подію можна вважати «днем народження» нової форми — *Scent Opera*. Провідною думкою дійства під назвою «Green Aria: A Scent Opera» (Зелена арія: Нюх-Опера) стала взаємодія техніки і природи. Клавір запахів написав парфумер Крістоф Лодамель. Він працював над оперою «Green Aria» близько двох років. За цей час було створено 23 аромати, які змінюють один одного протягом півгодини. Музику до ароматів парфумерної опери написали композитори Валгїр Сігурдссон (Valgeir Sigurdsson) і Ніко Малі (Nico Muhly). Спонсор проекту — бренд Thierry Mugler. Технічно проект втілювався так: у крісла глядацького залу було вмонтовано «ароматні мікрофони» — пристрої, які раз на шість секунд виприскували в зал порції ароматичних молекул, а в стіни — спеціальні ко-

ндиціонери, котрі очищали повітря для наступної «арії». В Green Aria були партії Блискучої сталі, Хрусткої зелені, Багаття і Диму, але найстрашнішою була партія Смердючого блідого нелегала [8]. Під час опери «нюхалі» могли оцінити такі аромати, як «Magma», «Crunchy Green», «Bit Too Earthy» та інші. До складу деяких з них входило до сотні інгредієнтів.

Як бачимо, в останні десятиліття відбувся значний прогрес у напрямі технічного забезпечення сценічного простору ароматизуючими засобами.

У липні-серпні 2006 року в Парижі в Гранд Палас відбулася виставка «Le grand machines de spectacle repertoire» («Великий репертуар театральних машин»). На ній серед інших інтерактивних експонатів (наприклад, катапульти для піаніно) демонструвався великий театральний генератор вітру з ароматизуючим ефектом. Апарат досить великий, вищий від людини, має рухому головку потужного вентилятора, що ним легко управляють вручну. До місця захвату повітря підведені шланги, якими з балонів-резервуарів подається під тиском наповнювач-ароматизатор. На виставці демонструвалися 15 різних видів запахів — від затхлої тюремної цвілі, звірів у зоопарку до квіткових пахощів. Весь генератор запахів разом із системою приводу розміщувався на рухомій платформі-фурі, що робило його досить мобільним.

Сьогодні провідним виробником засобів, які забезпечують театральні-видовищні заходи ароматичним оформленням, є продукція французької компанії Сігмаком (SigmaCom) [9]. Компанію заснував у 1988 році Жозе Мартен (Jose Martin). Серед її клієнтів — організатори і постановники спектаклів, виставок, музичних концертів, кінопоказів, конференцій, показів мод, презентацій парфумів, рекламних акцій та інших видів креативних шоу. Каталог Сігмаком налічує 2500 запахових пропозицій — тут є і дуже специфічні, унікальні, і традиційні, усім знайомі аромати. Продукція застосовується як з метою художнього оформлення заходів, так і для покращення комфорту в приміщеннях. Компанія займається створенням необхідних запахів, відповідно до замовлення клієнтів, та встановлює апаратуру в різних залах — від камерних до гала — та просто неба. Інтенсивність роботи приладів дає змогу наповнювати простір ароматом за декілька секунд. При цьому витрачається від 100 до 300 мл розчину на 1 год. За допомогою пульта управління можна встановлювати часові інтервали, кількість і послідовність подачі ароматів. Для зручності

використання обладнання в стаціонарних умовах управління ним може здійснюватись електронним годинником, що дає можливість автоматично застосовувати необхідний режим роботи.

Запатентований Ж. Мартеном поширювач запахів повністю доносить до користувача всі їхні властивості. Перетворення продукту з рідкого стану у стан мікрочастинок відбувається шляхом простого механічного процесу змішування без зміни температури і без застосування газу-носія чи іншого продукту-носія.

Наприклад, прилад для подачі запахів MOD2 має дві коробки висотою 60 см, глибиною і шириною по 22 см, які встановлюються безпосередньо в самому приміщенні або з'єднуються з системою кондиціонування повітря. За потреби двигун може бути винесено на відстань до 30 м. Резервуар з ароматичною рідиною має ємність 2 л, що забезпечує в різних режимах інтенсивності безперебійну автономну роботу системи від 6 до 12 місяців. Потужність компресора підтримує ароматизацію у об'ємі приміщення до 2000 м². Одного літра рідини вистачає на 6–12 місяців автономної роботи при забезпеченні ароматизації приміщення від 100 до 2000 м².

Аналогічний за принципом роботи до MOD2 є прилад для подачі запахів MOD1. Різниця між ними полягає у ємності резервуару.

Системи MOD1 і MOD2 можуть бути під'єдані до блоку управління.

Сьогодні китайська компанія Shuqee (Шюкі) з Гуанчжоу пропонує обладнання для влаштування спецефектів для 5D кінотеатрів. За бажанням замовників прилади можуть встановлюватись і в будь-яких інших залах для повноти художнього сприйняття заходу. Устаткування дає змогу створювати 32 види спецефектів: сніг, дощ, бульки, вогонь, запах, світло тощо. Спеціальні ефекти відповідно до вимог замовника можна збільшувати або зменшувати. Відповідно до візуального контенту шляхом комп'ютерного управління і використання особливих конструкцій крісел автоматично моделюються буря, дощ, сніг, блискавки, літак, дим. Це викликає в глядача відчуття повної присутності у запропонованих обставинах.

Підсумовуючи можна стверджувати, що сценічне мистецтво, будучи за своєю природою мистецтвом синтетичним, що художньо поєднує різні види мистецтв, широко використовує синестезію мультисенсорного сприйняття людиною (глядачем) сценічного простору і мистецького твору в ньому. Сучасне мистецтвознавство фактично не відрефлектувало творчі пошуки митців у царині

застосування запахів у сценічних постановках та театралізованих дійствах. Хоча сьогодні вже можна констатувати, що сучасний науково-технічний прогрес, зокрема, поява на ринку технічних засобів ароматизації і кондиціонування приміщень, спонукає постановників дедалі частіше застосовувати ароматизацію сценічного простору як мистецький прийом. Таким чином, можна стверджувати про створення передумов і фактичне зародження особливого театрального жанру — ароматичного.

Досліджуючи місце і роль ароматів у сценічному мистецтві, їх значення у режисурі та мультисенсорному сприйнятті глядачем творів сценічного мистецтва ми лише поверхнево торкнулися аспекту історії питання. Неохопленим залишився і значний шар фактажного матеріалу, що потребує збирання, систематизації, аналізу та може стати предметом подальших наукових розвідок¹². Зазначені перспективи досліджень підтверджують значимість даного мистецького феномену і його приналежність до фонду загальнолюдських цінностей.

¹ На противагу «анестезії» — відсутність відчуттів.

² Антон Дорсо пропонує декілька десятків типів синестезії залежно від поєднання стимулу і реакції: емоції → колір (емоційно-колірна), смак → колір (гастично-колірна), загальні звуки → колір (акустико-колірна), графеми → колір (графемно-колірна), руху → колір (кінетико-колірна), ноти → колір (звуквисотно-колірна), звуки музики → колір (музично-колірна), запахи → колір (ольфакторно-колірна), оргазм → колір (оргазм-колірна), біль → колір (альго-колірна), ланцюг понять (числа, літери) → розміщення в просторі (локалізація послідовностей (числові форми)), сприйняття людей → колір («аура») («аурична» синестезія), фонемні → колір (фонемно-колірна), температура → колір (термально-колірна), одиниці часу → колір (хроно-колірна), імена → колір (номо-колірна), назви міст (місцевостей) → колір (номо-колірна), характер простору, приміщення → колір (немає найменування), дотику → колір (тактильно-колірна), геометричні фігури, зображення → колір (лінамент-колірна), графема → риси людини (уособлення графем) слова, поняття → риси людини (уособлення понять), предмети → риси людини (уособлення предметів), чутна мова → видимий текст («рядок, що біжить»), емоції → смак (емоційно-гастична) емоції → біль (емоційно-больова), емоції → запах (емоційно-ольфакторна), емоції → температура (емоційно-термальна), емоції → дотик (емоційно-тактильна), смак → звук (гастично-акустична (смако-звукова)), смак → температура (гастично-термальна), смак → дотик (гастично-тактильна), графеми → смак (графемо-гастична), рух → звук (кінетико-акустична), фонемні → смак (фонемно-гастична), слова → дотик (лексемно-тактильна), відчуття

дотиків, щоспостерігаються (емпатія дотиків), ноти → смак (звуквисотно-гастична), біль → смак (альго-гастична), біль → запах (альго-ольфакторна), біль → звук (альго-акустична (альго-звукова)), сприйняття людей → запах (персоно-ольфакторна), сприйняття людей → дотик (персоно-тактильна), фонемні → дотик (фонемно-тактильна), запах → смак (ольфакторно-гастична), запах → звук (ольфакторно-акустична (ольфакторно-звукова)), запах → температура (ольфакторно-термальна), запах → дотик (ольфакторно-тактильна), звук → смак (акустико-гастична), звук → рух (акустико-кінетична), звук → запах (акустико-ольфакторна).

³ Циркових видовищ (переклад наш — К. Ю.-Р.).

⁴ Кінних перегонів (переклад наш — К. Ю.-Р.).

⁵ Як тільки піднялося над стінами цирку римське палюче сонце і глядачам почало припікати, звелів імператор натягнути над цирком величезний шовковий намет, штучно гаптований золотом. Але опівдні, коли вже відбувався двадцять перший забіг і сонце пекло нестерпно, імператор раптом звелів зняти намет і нікого не випускати з цирку. Чверть години він знущався з людей, дивлячись як глядачі страждали під пекучим сонцем. Тоді він подав знак, й увесь цирк відразу наповнився дрібними як пил бризками від запашної води; каналом, що плинув перед глядачами, розлилася тонка течія пахощів, і шовковий намет, несучи прохолоду, помалу простягся знову над цирком (переклад наш — К. Ю.-Р.).

⁶ Аманда Лір, справжнє ім'я Аманда Тепп (1946) — французька співачка, модель, актриса, композитор, художниця, телеведуча і письменниця. Лір почала свою кар'єру фотомоделі в середині 1960-х років, а також стала музою іспанського художника-сюрреаліста Сальвадора Далі.

⁷ Бріжіт-Анн-Марі Бардо (1934) — французька кіноактриса, фотомодель, співачка, секс-символ 1950–60-х років.

⁸ Сальвадор Далі, повне ім'я Сальвадор Доменек Феліп Жасінт Далі і Доменек, маркіз де Пуболь (1904–1989) — іспанський художник, один з найвидатніших сюрреалістів ХХ ст.

⁹ О. М. Скрябін був наділений музично-колірною синестезією (так званим, «кольоровим слухом») — різновидом хроместезії, при якій музичні звуки викликають у людини колірні асоціації.

¹⁰ Гештальтпсихологія — напрям у психології, який первинними і визначальними елементами в психіці вважає суб'єктивні психічні структури («гештальти»).

¹¹ Calacas — яскраві різнокольорові скелети, які за мексиканською традицією виставляють під час Свята мертвих.

¹² Користуючись нагодою, авторка звертається з проханням допомогти в збиранні інформації про театральні постановки на теренах України, в яких запах чи запахи були частиною режисерського задуму вистави (iudovakateryna@gmail.com.).

Література

1. Вовкун В. В. Паралельні видива Василя Вовкуна [Текст] : альбом : у 2 т. / Василь Володимирович Вовкун. — К. : Видавничий дім Дмитра Бурого, 2007. — Т. 2. — 2007. — 192 с.

2. Антон Дорсо. Проявление синестезии: о типах и видах. — [Электронный ресурс] / Антон В. Сидоров-Дорсо. — Режим доступа : http://synaesthesia.ru/proyavleniya_synestesii.html
3. Страшни забавки. Оповідання про римський цирк [Текст] / Выдано пидь доглядомъ Б. Гринченка. — Чернигови : Друкарня «Губернскаго Правленія», 1897. — С. 23.
4. Campen, Cretienvan. Synesthesia and Artistic Experimentation. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.theassc.org/files/assc/2290.pdf>. — [Заголовок з екрана].
5. Daufresne J.-C. Fêtes à Paris au XX siècle : Architecture séphémère de 1919 à 1989 [Текст] / Jean-Claude Daufresne. — Liege : Mardaga, 2001. — С. 287.
6. Hôtel Lambert. Le Bal Oriental — Восточный Бал в Париже. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://blogrider.ru/blogs/134657/posts/id/5559336/hotel_lambert_le_bal_oriental_-_vostochniy_bal_v_parizhe.php. — [Заголовок з екрана].
7. Osgood C. E. Method and Theory in Experimental Psychology [Текст] / Charles Egerton Osgood. — New York : Published by Oxford University Press, 1959. — 800 s.
8. Tommasini A. Operato Sniffat: Ascore Offers Uncommon Scents. — [Электронный ресурс] / Anthony Tommasini // The New York Times. — 2009, 1 June. — Режим доступа : http://www.nytimes.com/2009/06/02/arts/music/02scen.html?_r=0 — [Title from the screen].
9. Sigmacom. Spécialiste de la Diffusion Olfactive. — [Electronic resource] / [Official site]. — Mode of access : <http://www.sigmacom.fr/> — [Title from the screen].

СЛОВО МОВЛЕНЕ: ЗНАЧЕННЯ СЛОВА В АКТОРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ

У статті йдеться про значення повноцінного масштабного та якісного функціонування української мови. Стаття адресована як фахівцям, так і широкій аудиторії. Нагальність загострення уваги на нормативності вимовляння зумовлена вадами нинішньої мовної практики в Україні.

Ключові слова: українська літературна мова, орфоенія, суспільне значення.

В статтє речь идет о значении полноценного масштабного и качественного функционирования украинского языка. Стаття адресована как специалистам, так и широкой аудитории. Безотлагательность заострения внимания на нормативности речи обусловлена недостатками нынешней языковой практики в Украине.

Ключевые слова: украинский литературный язык, орфоэпия, общественное значение.

The article about the importance of competent full-scale and quality functioning of the Ukrainian language is aimed at both specialists and vast audience. The urgency of focusing on standard language is prompted by imperfections of language usage in Ukraine nowadays.

Keywords: Ukrainian literary / standard language // standard Ukrainian, orthoepy, social importance.

Слово на сцені мовознавча наука визначає як особливий вид (жанр, стиль) загальнонаціонального усного літературного мовлення. У сценічному мистецтві мовлення є одним з основних виражальних засобів майстерності актора, в устах якого саме й розкривається чарівність слова, що увібрало в себе образи живої дійсності.

Ще з 1870 року у вітчизняному мовознавстві (І. О. Бодуен де Куртене) було вже розрізнення термінів, яке потім розгорнув французький лінгвіст Ф. де Соссюр, а саме: французьке «langue» (лянг), що відповідає російському «язык», а українському — «мова», і французьке «parole» (пароль), що відповідає російському «речь», а українському — «слово», «мовлення». Тому найвідповіднішим терміном для визначення виду (жанру) українського слова на сцені треба вважати «сценічне слово» (або «сценічне мовлення») [5, 13].

На думку вчених, сценічне слово, як і писемна мова художньої літератури, розвивається на основі доцільного, етично виправданого використання всіх мовних розгалужень національної мови, усіх її виражальних засобів. Тобто конкретно сценічне мовлення розуміється як цілком сучасне, вбираюче в себе живу розмаїту українську мову з її національними властивостями. Піднесе-

не на високий рівень досконалості, мелодійності, чистоти звучання, воно лише в мистецьких цілях може припускати архаїчні, діалектичні й інші характерні для певної образності відхилення від літературної норми.

Істотною рисою жанрових властивостей сценічного мовлення є те, що воно виконавське. Його творче призначення — виконувати, розкривати висловлені в художньо-літературних образах певні ідеї творів. Саме звідси формуються особливості мовлення актора, який являє собою посднувальну ланку між автором і глядачем. Щоб виконувати цю функцію, акторові потрібно досконало володіти культурою сценічного мовлення, знати його закони.

Але у театрах часто стала виявлятися прикра недооцінка ваги слова у сценічній майстерності, хоч відомо, що недоліки у сценічному мовленні спотворюють якість вистави і нівечать творчі можливості діячів сцени. Саме на це звертали увагу славетні корифеї театру.

К. Станіславський не раз наголошував, що для актора слово «не просто звук, а збудник образів». Визначаючи, що «слово, яке є останнім і вищим ступенем впливу актора на глядача, являє собою складний конгломерат, узагальнюючий цілий ряд фізичних дій митця» [6, 500], він вимагав

також, щоб слово не стало порожнім зряддям дії актора на сцені. Якщо актор не досягає високої якості сценічного мовлення, він відчувається непевним, скутим у творенні образу, а тому збивається на манівці штучності.

В. Немировича-Данченка дуже турбувала за-недбаність слова у деяких театрах, те «що в основу всього виховання актора не покладена у нас необхідність відливати у слово все те, що називаємо переживанням» [3, 212]. Розглядаючи компоненти, з яких складається акторська майстерність, він зауважує, що «все це набере остаточної форми лише тоді, як увіллється в слово все неподільно: і темпераментні переживання, і пластика» [3, 213]. «Увіллється в слово», яке яскраво визначить, виправдає всю решту елементів акторських хвилин на сцені. Лише тоді все набуває викінченої форми. Слово стає вінцем творчості, воно ж має бути і джерелом усіх завдань — психологічних і пластичних.

Дбайливо ставилися до сценічного мовлення в акторській майстерності видатні діячі українського театру. Славнозвісний П. Саксаганський у своєму зверненні «До театральної молоді» підходив до сценічного мовлення, як «до найбільш трудного, найбільш відповідального в роботі актора» [4, 126]. Досвідчений режисер багатозначно попереджав молодь: «Вживаючи інші сценічні засоби, актор може тільки вдало або невдало зіграти свою роль. Неправильною ж подачею слова, тоном, акцентуванням він може покалічити не лише образ свого героя, але і всю ідею автора» [4].

«Як показує вся творча історія Заньковецької, — читаємо у дослідженні С. Дуриліна, — вона належала до числа тих великих художників сцени, які ясно і до кінця розуміли, що слово є найбільшою цінністю, яка належить людині, і лише їй. Тільки людині дано діяти у слові. Актор добре озброєний у своєму мистецтві: рух, жест, танок, але тільки слово є його власною, лише йому приналежною зброєю, найсильнішою з усіх і здатною здобувати величезні перемоги. Актор, який позбавлений будь-якої допомоги режисера, костюмера, бутафора, декоратора, освітлювача, але чудово володіє зброєю слова, всемогутній — він може, користуючись лише самою цією зброєю, надихати глядачів великою думкою, потрясати їх життєвою правдою, викликати ридання, розкоти сміху, і, навпаки, драматичний актор, озброєний усіма засобами режисури та іншими, безсилий, якщо не володіє зброєю слова. Це переконання Заньковецької багато разів нею висловлене...» [1]. І вона особисто виключно ревно ставилася до свого слова на сцені.

Повчальним є досвід таких майстрів сценічного слова як М. П. Старицький та М. Л. Кропивницький. Дослідження творчості Старицького-режисера показує, що слово у його виставах було найважливішим засобом розкриття сценічних образів, передумовою акторської майстерності. Є також чимало свідчень про винятково наполегливу працю М. Кропивницького над удосконаленням акторського сценічного мовлення у процесі роботи над втіленням сценічних образів: «Мова персонажів теж шліфувалася під час проб: знімалося зайве, лишалося чітке, дохідливе, образне, органічне персонажеві, легке для виголошення» [2, 244]. Кропивницький мав дуже широку популярність як чудовий майстер українського сценічного слова. Збереглися у звукозапису деякі з поетичних творів Тараса Григоровича Шевченка у виконанні Марка Кропивницького. Велика користь молодому акторові може бути також від прослуховування записів з голосу Ю. В. Шумського, А. М. Бучми, І. О. Мар'яненка та багатьох сучасних діячів сцени старшого покоління — Анатолія Паламаренка, Неоніли Крюкової, Олександра Биструшкіна, Бориса Лободи, Володимира Смотрителя, а також талановитої молоді, на кращих зразках виконання нею драматичних ролей можна чимало навчитись і сценічного мовлення.

Ця патріотична традиція — любов до рідного слова — йде з глибин історії.

Мовлення фізично виявляється у складних діях мовного апарату людини, у її диханні, у голосі та нервово-мозкових процесах. Складність сценічного мовлення як мистецького засобу ще більша. Воно має виявити і втілити образну суть задуму автора через багатство техніки мовлення, орфо-епічно-інтонаційну, логічну та емоційно-образну дієвість слова. Названі взаємодіючі компоненти — дихання, голос, артикуляція, дикція та орфоепія, словесний наголос, логіка мовлення та його виразність — входять до складу сценічного мовлення. «Подача слів на сцені, — ділиться своїм досвідом П. К. Саксаганський, — вимагає еластичного, з широким діапазоном голосу. Гнучкий голос може легко змінювати тембр і тон вислову. Чіткість вимови — важлива річ, коли актор чітко вимовляє на сцені, то жодне слово не пропадає для публіки, і між ним та глядачами ніколи не припиняється близький контакт. А кому цікаво слухати актора, який тихо і невиразно щось мимрить...» [4, 128–129].

Майстерність сценічного мовлення, як і іншого мистецтва, має технічну основу — «техніку мовлення» з тією особливістю, що вона слугує не так зовнішньою формою, як носієм ідейно-художніх завдань змісту та ознак національної специфі-

ки. Так, артикуляція (отже й дикція) зумовлюється фонетичною системою будь-якої мови, якій властивий особливий уклад органів мовлення, певне їх напруження й аналогічні особливості.

Якщо актор не засвоїв мовної артикуляційної бази певної національної (в цьому разі — української) мови, він вимовлятиме її звуки, слова, фрази з акцентом, зумовленим його власною мовною базою. Акцент може виявлятися по-різному, але він ніколи не бажаний на сцені, якщо тільки саме акцентування не диктується художніми засадами образу.

Сценічне мовлення, розраховане на чітке сприймання його зі сцени широкою масою глядачів навіть у складних акустичних умовах, загалом специфічне за своєю вимовністю. Вимова визначає якісний рівень усього мовлення, цілеспрямовує всі його компоненти. Вимова в сценічному мовленні є не лише його зовнішньою формою, а й важливим виразним засобом акторської гри поруч з інтонацією. Вимова як початкова стадія в сценічному мовленні є одночасно своєрідним вступом до великого мистецтва слова — носія глибоких ідей, високого натхнення. Тож досконалість вимови — не лише технічна вимога, а конечна умова високого рівня ідейно-естетичного звучання сценічного мистецтва, зокрема, національного його колориту, що виявляється в мовленні. Суть досконалої вимови на сцені полягає насамперед в її правильності. Розвивається ж вимова відповідно до ідейно-естетичних засад сценічного мистецтва слова за встановленими сучасними нормами орфоєпії.

Український народ упродовж своєї нелегкої історії творив і плекав рідну мову. Залишитися на рівні найрозвиненіших мов світу вона може лише тоді, коли ми й далі берегтимемо її як найцінніший скарб, пильнуватимемо її норми. Під нормою літературної мови розуміємо сталі і загальноновживані граматичні форми, прийнятий у суспільній практиці словниковий склад та загальноновизнані правила вимови й правопису. Норма літературної мови має велике суспільне значення: єдина мова — єдиний народ. Тож не роз'єднуймося за окремими говірками, поширюймо усталені в літературній мові слова, словоформи та словосполучення.

Давно склалися в українській літературній мові норми вимови. Їх дотримання — обов'язкова вимога до всіх, хто користується нею в будь-якій сфері суспільного життя. Правильна літературна вимова надає мовленню краси, чарівності, привабливості, сприяє кращому й глибшому засвоєнню висловлюваної думки, донесенню до слухачів почуттів і роздумів. Правильна літературна вимова допомагає краще засвоїти зміст сказаного. Непра-

вильно вимовлене слово, навіть окремі звуки в ньому, заважають вникнути у його суть і можуть стати причиною спотворення змісту. Різні помилки у вимові слів та в їх наголошуванні викликають невдоволення. Це заважає мові задовільно виконувати комунікативну функцію. Безперечно, правильна літературна вимова, правильне звукове оформлення слів сприяють мовному спілкуванню людей, а неправильне — гальмує його.

Причини орфоєпічних, або вимовних, помилок різні. Найчастіше вони трапляються під впливом діалектного оточення і пояснюються невмінням відрізнити звукові норми, властиві літературній мові, від вимови відповідних звуків у рідному для мовця говорі. Деякі орфоєпічні помилки зумовлені незнанням звукових закономірностей споріднених мов і невмінням їх розмежовувати. Найчастіше помилки трапляються від того, що той, хто користується літературною мовою, не знає добре правил її вимови або невимогливо ставиться до свого мовлення, завдаючи цим шкоди і собі, і тим, хто його слухає. Величезна кількість різних помилок пояснюється тим, що тривалий час серед багатьох українців українська мова не виконувала функцій рідної мови, якою думають, спілкуються в усіх сферах життя. Вона була непотрібним додатком до «престижнішої» мови. Деяких дітей звільняли від вивчення рідної мови. Усі недолатності є наслідком мовної невибагливості, нерозрізнення лексичних та граматичних засобів української й російської мов, безоглядного перенесення в українську мову чужих слів і висловів. Найприкріше в цьому те, що таких помилок припускаються люди, котрі за своїм покликанням і становищем у суспільстві мали би бути взірцем української літературної мови, прикладом для решти мовців. Національну мову творить народ, а її відшліфована форма — літературна мова — викристалізовується внаслідок зусиль митців слова. Українська мовна територія досить велика. Тому все на ній не може стати надбанням літературної мови. Поняття літературна мова і загальнонародна мова не тотожні в усіх народів.

Милозвучність нашої мови створюється багатьма компонентами. Вона потребує належної фонетичної організації. Милозвучність вимагає свідомого уникання незграбності в поєднанні звуків, послідовного й неухильного дотримання норм правильної вимови.

Є спеціальна наука про правильну літературну вимову звуків, звукосполучень і слів. Називається вона орфоєпією (від грецького *orthos* — правильний і *epos* — мова). Ця ділянка лінгвістики вивчає

й визначає закономірні риси нормативно правильної вимови будь-якої національної літературної мови на певному історичному етапі її розвитку. У ширшому плані орфоєпія охоплює акустичні та артикуляційні компоненти правильної вимови голосних і приголосних звуків у їх сполученнях, у словах, фразах, мовному потоці, включаючи вимовну сторону словесного наголосу й інтонації. Таке широке розуміння орфоєпії, як свідчить практика викладання, чи не найбільше пасує до жанрових властивостей сценічного мовлення, що характеризується своєю цілеспрямовуючою вимовністю. Вже давно склалися й правила української літературної мови, що їх вивчає українська орфоєпія. Вони забезпечують єдність звукового оформлення мови відповідно до її національних норм. Орфоєпія — самостійна дисципліна у мовознавчій науці — має велике значення в піднесенні культури мови, особливо в наш час.

Орфоєпія (правильна вимова) українського сценічного слова саме й призначена бути надійним засобом плекання слова на сцені. Звуків сучасного українського національного мовлення з варіантами, відтінками, призвуками маємо багато. Для актора на сцені це має істотне значення, бо, як відомо, його завдання й полягає в тому, щоб за даним текстом твору відтворити величезне багатство звучання живого літературного мовлення.

В Україні питання культури української мови стоїть принципово інакше, ніж у національно благополучних суспільствах, бо його драматичним тлом є багатостраждальна історія нашої мови, століття прямих заборон і переслідувань або прихованого витіснення з публічного вжитку, цькування, аж до фізичного знищення, бездоганних знавців української мови, виразників духу і генія цієї мови. Бути носієм органіки української мови — в Україні завжди означало бути причетним до справи нелегкої, а то й небезпечної і вимагало не лише особливого мовного таланту, а й громадянської мужності.

І нині питання про культуру повсякденного мовлення українців не втратило драматизму. Воно не зводиться до клопотів професійного вдосконалення мовців, а стосується долі рідної мови взагалі. І є частиною ширшого питання про масштаби і якість суспільного функціонування української мови. Життя не дуже пестить нашу мову на шляху до утвердження її в різних сферах спілкування. З різних причин у минулому багато українців були позбавлені можливості добре опанувати літературну мову.

Витіснення української мови з багатьох сфер публічного спілкування призводило до нехтування її функціональними можливостями, до «завмирання»

багатьох природних форм вираження, які за умов потужного тиску зросійщення заміщували форми спотворені, аж до так званого суржику. Втрата природності й краси, засилля кальок з російської та суржику позбавляють мову унікальності, зменшують конкурентоздатність української мови в публічному й приватному мовленні, компрометують її, дають аргументи її недругам. Низький рівень мовної культури і в сучасних засобах масової інформації.

Настійна суспільна потреба вимагає від кожного невпинно дбати про досконале знання рідної мови, неухильно протистояти псуванню української мови, обстоювати її право бути собою і розвиватися, реагувати на зміни життя, виходячи з власної природи, а не в чужій моделі.

У незалежній Україні українська мова в усій її чистоті і красі має посісти належне їй місце. Слово акторів, лекторів, дикторів та інших працівників радіо і телебачення, вчителів, викладачів має бути взірцем. Носіями зразкової української мови повинні стати державні діячі, урядовці...

Тим часом матеріали наших засобів масової інформації засмічені надмірною кількістю невмотивованих чужих слів, ненормативними наголосами. Мовні недоладності трапляються навіть у важливих державних документах. Щедро постає державу суржилом Верховна Рада. Не бракує джерел суржику й поза Верховною Радою. Диктори українських теле- й радіоовин, відомі актори припускаються прикрих помилок.

У виступах багатьох людей часто можна почути посилення на цивілізовані держави. Та не всі пам'ятають, що однією з ознак цивілізованості держави є її ставлення до мови. Зразком такої держави можна вважати Францію, де уряд уживає діяльних заходів для піднесення культури французької мови, для плекання її чистоти та утвердження престижу, послідовно веде боротьбу проти засмічення мови корінного народу непотрібними запозиченнями з інших мов. Це при тому, що французькій мові на рідній землі ніколи ніщо не загрожувало. Цілком відмінні обставини існування та розвитку української мови.

Багаторічний педагогічний досвід переконує: культура мови — культура думки. Вона забезпечує історичну неперервність духовної культури народу. Як основа духовності народу мова є підмурком існування нації. Зберігаючи рідну мову, народ зберігає себе. Звертання до культури мовлення — спосіб апелювати до мовної та національної гідності українців. На часі гостра потреба подбати про те, щоб підвищити рівень мовно-національної вихованості народу.

Література

1. Дурилін С. М. М. К. Заньковецька / С. Дурилін // Київ. — Журн. «Мистецтво», 1954. — № 2. — С. 25.
2. Марко Лукич Кропивницький : Збірн. статей, спогадів і матеріалів. — К. : Мистецтво, 1955. — 530 с.
3. Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие ; сост., ред. и примеч. В. Я. Виленкин / В. И. Немирович-Данченко. — М. : Искусство, 1952. — Т. 1. Статьи. Речи. Беседы. Письма. — 442 с.
4. Саксаганський П. К. Думки про театр / П. К. Саксаганський. — К. : Мистецтво, 1956. — 232 с.
5. Сокирко Л. Г. Слово актора: поради з орфоєпії українського сценічного мовлення / Л. Сокирко. — К. : Мистецтво, 1971. — 56 с.
6. Станіславський К. С. Робота актора над собою / К. С. Станіславський. — К. : Мистецтво, 1953. — 672 с.

Рекомендована література

1. Антисуржик. Вчимося ввічливо поводитись і правильно говорити / Заг. ред. О. Сербенської : Посібник. — Львів: Світ, 1994. — 148 с.
2. Бабич Н. Д. Основи культури мовлення : Навч. посібник для студентів університетів / Н. Д. Бабич. — Львів : Світ, 1990. — 232 с.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — М. : Искусство, 1979. — 424 с.

4. Бевзенко С. П. Українська діалектологія / С. Бевзенко. — К. : Вища школа, 1980. — 232 с.

5. Ващенко В. С. Мова Тараса Шевченка / В. С. Ващенко. — Х. : вид-во Харківського держ. університету, 1963. — 252 с.

6. Великий зведений орфографічний словник сучасної української лексики / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. — К. ; Ірпінь. — ВТФ «Перун», 2005. — 888 с.

7. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. — К. ; Ірпінь. — ВТФ «Перун», 2005. — 1728 с.

8. Єрмоленко С. Я. Довідник з культури мови (Посібник) / С. Я. Єрмоленко, С. П. Бибик, Н. М. Сологуб ; [та ін.]. — К., 2005. — 400 с.

9. Жовтобрюх М. А. Слово мовлене. Українська літературна вимова / М. А. Жовтобрюх. — К. : Знання, 1969. — 48 с.

10. Іванишин В., Радевич-Винницький Я. Мова і нація: Тези про місце і роль мови в національному відродженні України / В. Іванишин, Я. Радевич-Винницький ; вид. третє, доп. і перероб. — Дрогобич : Відродження, 1992. — 144 с.

11. Карасьов М. М. К. С. Станіславський і сценічна мова / М. М. Карасьов. — К. : Мистецтво, 1963. — 162 с.

ЗАСТОСУВАННЯ МИСТЕЦЬКИХ ТЕХНОЛОГІЙ У СПЕКТАКЛЯХ РІВНЕНСЬКОГО АУМДТ

У статті подано інтерв'ю-бесіду провідного звукорежисера Рівненського державного академічного українського музично-драматичного театру Богдана Євстафовича Сивака щодо висвітлення випусків спектаклів на новому, вищому рівні завдяки залученню мистецьких технологій.

Ключові слова: звукотехніка, озвучення, інноваційні впровадження, мистецькі цифрові технології, звуковий образ.

В статті представлена інтерв'ю-беседа ведучого звукорежисера Рівненського державного академічного українського музично-драматичного театру Богдана Євстаф'євича Сивака, касаюча освещенія выпусків спектаклей на новом, более высоком уровне благодаря внедрению художественных технологий.

Ключевые слова: звукотехника, озвучивание, инновационные внедрения, цифровые технологии, звуковой образ.

The article-interview conversation leading sound engineer Rivne State Academic Ukrainian Music and Drama Theatre Bohdan Sivak, regarding coverage issues performances at a new, higher level, by attracting art technology.

Keywords: sound technics, sound, innovative implementation skilfully digital technology, the sound image.

Збагачення засобів художньої виразності у Рівненському академічному українському музично-драматичному театрі від початку 80-х років минулого століття і до сьогодні відбулося не лише за рахунок використання прийомів або навіть цілих систем з інших видів мистецтва, а й пов'язане з досягненням науково-технічного прогресу, що знайшло вияв у технічному оснащенні театру, зокрема його звукотехнічного забезпечення, та переходу на інноваційні мультимедійні технології. Поняття «звуковий образ вистави» відтепер включає не лише сценічну мову акторів, музику й шуми, а й застосування сучасної цифрової звукозаписувальної та звуковідтворювальної апаратури, різних алгоритмів створення спеціальних звукових ефектів (реверберації, імітації, транспортування звукових частот, панорамування звуку тощо), мікрофонної техніки. Тому доречно застосовувати щодо музично-шумового рішення спектаклю більш ємне поняття «сценофонія вистави». В цьому напрямі Рівненський театр робить упевнені кроки, експериментує, набуває досвіду, вдосконалюється у пошуках органічного поєднання всіх

мистецьких технологій для створення належного художнього образу вистави. Творчу практику театру другої половини ХХ — початку ХХІ століть підтверджують слова Леся Курбаса: «Сучасний театр — це театр режисера і композитора» [1], та вислів К. Станіславського про те, що «майбутнє мистецтво безумовно піде шляхом синтезу музики і драми, синтезу звуку і слова» [2].

Бесіду зі звукорежисером РАУМДТ Б. Е. Сиваком вів ст. викл РДГУ, здобувач НАКККіМ М. Ю. Ужинський.

Михайло Ужинський:

— *Пане Богдане, недавно відбулася прем'єра рок-опери «Біла ворона» (Г. Татарченка, Ю. Рибчинського), де було задіяно багато звукотехнічних засобів, особливо цифрових мистецьких інновацій, а працюють з апаратурою одночасно три штатних звукорежисери. Я прошу Вас трішки докладніше розповісти про постановку. Хто брав участь у дійстві, скільки було задіяно людей: оркестр, його склад, які групи; хор, кількість хористів; окремі вокалісти й актори, які працювали з мікрофонами, будь ласка, про все по черзі.*

Богдан Сівак:

— До складу оркестру було залучено шістнадцять чоловік: струнна група, духова секція, бас-гітара, два «клавішника» — кожен з окремим синтезатором. Мусили задіяти два мікшерних пульти, один на вокальні номери, стаціонарний аналоговий із апаратної театру, другий — цифровий — на оркестр і хор; база цього пульта розташувалася біля ударних на сцені, а звукорежисер (А. Вавренчук) оперував ним за допомогою дистанційного планшета у глядацькій залі, налаштовував АЧХ звучання і баланс. Також на порталах були поставлені додаткові акустичні системи, загальна потужність становила 4 кВт.

— Багато як для драматичного театру, але специфіка рок-опери передбачає потужний звук. Оркестрові групи — якими вони були підзвучені мікрофонами, скільки усього було їх на оркестрі, на хорі, для роботи вокалістів?

— Так, рок-опера повинна гучно звучати. На оркестрі загалом було дванадцять мікрофонів, на хор — ще чотири, для вокалістів — сім «гарнітур» плюс два «ручних» радіомікрофони.

— Зрозуміло, а що входило в обов'язки третього звукорежисера?

— Третій звукорежисер Надія Устянчук, — до речі, пам'ятаєте її, це Ваша випускниця зі спеціалізації «Комп'ютерно-електронна музика? — контролювала зі стаціонарної апаратної роботу вокалістів, амплітудно-частотну характеристику, рівень процесора ефектів тощо. Я ж займався суто технічною частиною, треба було бути як в кулісах біля акторів, так і в апаратній, все слід було робити оперативно, під час показу.

— А хто безпосередньо відповідав за баланс оркестру, хору, і вокалістів, адже були номери, у яких працювали всі відразу?

— За цим наглядав Вавренчук, маючи на руках дистанційний планшет для мікшера, він переміщувався по глядацькій залі з «точки на точку» і коректував звучання, основне звучання було виставлене раніше, під час репетицій.

— Під час роботи з такою великою кількістю мікрофонів чи не було технічних проблем, наприклад щодо акустичної «зав'язки» звуку, адже закони фізики стали, їх не відмінити.

— Такі проблеми були на початку репетицій. Відповідно до мізансцени, актори виходили як з різних боків повз порталну акустику просто на авансцену, так і з глядацької зали, але ми знайшли вихід, — сучасна апаратура дає таку можливість.

— Тобто були належним чином встановлені параметри динамічних процесорів звуково-

го тракту на відповідних каналах для вокальних мікрофонів, ці позиції були введені і зафіксовані в пам'ять цифрового мікшера, і в потрібний момент всі установки спрацьовували автоматично?

— Так, саме так. Повертати ручки (потенціометри мікшерного пульта — М. У.) в реальному часі, враховуючи таку кількість мікрофонів, просто неможливо, надто високий темпо-ритм. Інноваційні технології допомагають у випуску складних, з точки зору звукотехнічного забезпечення, спектаклів і полегшують роботу звукорежисера — значно! І цілком зрозуміло, що підвищується рівень нових прем'єр, а це глядач цінить і масово відвідує такі дійства. Ви і самі бачили, на рок-оперу «Біла ворона» вільних місць не буває, у будь-який день тижня.

— Так, людям подобаються спектаклі високого рівня, глядач це прагне бачити, і відповідно касові збори у театрі також зростають, а це суттєво, тим більше в умовах світових кризових явищ. Ми трішки відійшли від теми, тож продовжимо.

Наступна тема, вистава «Та не однаково мені» — до ювілею Великого Кобзаря. Розкажіть, про її звукотехнічне забезпечення, чи були там також задіяні мистецькі технології, — будь-ласка докладніше про це.

— «Та не однаково мені», поетична містерія за Тарасом Шевченком. У цій виставі звукорежисер працює разом з оркестром, також подається фонограма плюс оркестр — впереміш. Вистава складна, задіяні мікрофони на сцені і в оркестрі: в оркестрі чотири МК, підзвучують віолончель окремо, скрипки струнна група, мідні інструменти, працюють клавішні інструменти. «Іде» фонограма з записом дітей, вони зі сцени ніби читали вірші Т. Шевченка, але тексти подавались у запису. Були фонограми з «накладанням» хорових колективів, приблизно так, як було записане виконання дітьми.

— Пане Богдане, скажіть, будь ласка, як саме були записані діти? Всі разом чи окремо? Чи була динамічна обробка, чи змінювали тембрально голоси, чи додавали звукові ефекти? Чи просто записувався «сухий» текст, бо діти — це специфічні актори, які не вивчали сценічну мову. Можливо, потрібно було зробити декілька дублів?

— Діти записувалися окремо, їх було двоє. Без обробки, лише текст, з декількох дублів вибрали кращі.

— Розкажіть більше про озвучення оркестру, про його склад. Чи задіянувалась обробка на мікрофонах для оркестру?

— Склад оркестру 16–17 осіб, віолончель відіграла ведучу роль в оркестрі... Обробка на мікрофони для оркестру була, на скрипки і віолончель подавався невеликий хол (hall) з процесора ефектів, для створення більш об'ємного і насиченого звуку, тому що склад оркестру невеликий, а мистецькі технології нам дають змогу імітувати звучання великого оркестру. Крім того, колектив розміщувався в оркестровій ямі і малий склад звучить «сухо». Фонограма дублювала оркестр. Спочатку записували оркестр, потім запрошували хорові колективи, далі запис оркестру «наклали» на хоровий спів. Хор записували в театрі на малій сцені, для запису були задіяні конденсаторні МК кількістю у дев'ять одиниць. Писали через цифровий пульт, нового покоління, разом з обробкою.

— Скажіть, якщо порівнювати аналоговий мікшерний пульт, який є на балансі театру і на який писали фонограми раніше, і цифровий мікшер з інноваційними впровадженнями, що змінилось у самому запису, чи якіснішим стало звучання?

— Так, звучання стало якіснішим, і хор можна було обробляти вже пізніше, застосовуючи технології і порівнюючи різні варіанти звучання. Під час самого спектаклю, хор стояв на сцені, на нього були спрямовані мікрофони і подавалася фонограма, звучання відтворювалось через портальні акустичні системи і справлялося враження «повнокровного» потужного хору з поділеними вокальними партіями.

— В балансі звучання хору і оркестру, чи не запідозрив глядач, що це подається з фонограми?

— Ні, глядач нічого не зрозумів, технології сьогодні нам дають можливість це зробити. Все було налаштовано належним чином: включаються тилові гучномовці, ті, що вмонтовані стаціонарно на задній стіні сцени, додаються акустичні системи так звані «простріли», і з такої подачі без акустичної затримки в залі глядачі не зрозуміють, як саме і звідки подається звук.

— Тобто завдяки мистецьким технологіям, звучання хору подавалося так, що глядач не вловлював, чи це фонограма, чи це насправді співає хорова капела. Звісно, не йдеться про заміну «живого» виконання фонограмою, просто реалії сьогодення, специфіка роботи театру, завдання щодо створення звукового образу спектаклю, спонукають до застосування новітніх технологій, там де їх доцільно застосувати.

— Так, саме так. Хочу ще додати, що вистава досить інтенсивна. Була можливість повісити петличні мікрофони і актори співали б у них, але не було б тої специфіки у виконанні та й багато

чого іншого, ми відразу втратили б у якості. Одне діло концерт, вийшов хор, проспівав свій номер, і все; а тут актори грають роль, бігають по сцені і нереально заспівати «наживо» без задишки і чисто. З цієї причини записувалась і монтувалася фонограма, для того щоб загальне звучання було якомога реальнішим і правдивішим для глядача, і щоб він не зрозумів, що актори працюють під фонограму.

— Зрозуміло, у Вас в цьому спектаклі великий обсяг роботи — гра акторів, плюс хор, плюс оркестр, і весь звук потрібно подавати на глядацький зал майже одночасно. Для збалансованого звучання допомагала новітня звукотехніка, мікрофони відстроювались за допомогою процесорів динамічної обробки звукового тракту.

Наступне питання. Хто саме подав ідею запису хорового колективу, щоб потім відтворювати його через фонограму — режисер-постановник, хормейстер, диригент оркестру, звукорежисер чи хтось сторонній? Адже це практикується звукорежисерами вже не перший рік.

— Спільно: режисер, диригент і звукорежисер. Вони знають про специфіку труднощів акторської роботи.

— Якщо Ви в театрі не використовували б інноваційну звукотехніку, не здійснювали звукозапис — хор, діти тощо; тоді дійство таким показовим би, мабуть, не вийшло. Просто неможливо було б технічно здійснити режисерський задум зі створення звукового образу на відповідному рівні. Неможливо було б усі мізансцени технічно оформити і випустити «на одному диханні».

— Справді, це так, без допомоги новітньої техніки це зробити було би неможливо. Хочу окремо зазначити, що вистава іде за часом приблизно 1 годину 10 хвилин. Розслабитись неможливо нікому, всі працюють як єдиний злагоджений механізм, тримаючи високий темпоритм вистави. Хтось один не вписується — руйнується вся вистава. У виставі працює додатково окремий звукорежисер, на фонограмах. У спектаклі є три особливих номери, де фонограма подається протягом декількох секунд, і якби цифрові засоби мультимедіа не працювали так коректно, задум режисера-постановника з музичного забезпечення втілювати було би просто неможливо.

— Я правильно зрозумів: останніми роками рівень звукотехнічного оформлення спектаклів став вищим, і мистецькі технології допомагають режисерові-постановнику втілити на сцені будь-який задум щодо музичного і шумового оформлення спектаклів. Звукорежисерові стало легше

забезпечувати звукове оформлення театрального дійства і втілювати його в життя, а також комфортніше працювати з інноваційними технічними засобами. Крім усього, і надійніше — зведено до мінімуму зрив постановки через «відмову» звукотехніки.

— Так, працювати стало приємніше, звукотехніка не підводить.

— Дякую!

— «Тіні забутих предків» (М. Коцюбинський). Це музична вистава, в ній задіяний оркестр, але грає, як «троїсті музики», на сцені. Також є і фонограма, одна шумова: вітер, грім тощо; далі фонограма «ночі».

— Конкретніше, будь ласка, театральні шуми — з ними все зрозуміло, а от фонограма, яка передає атмосферу, як Ви кажете «ночі», яким чином вона передається, якими саме звуками, шумами, словом, за рахунок чого?

— Маємо таку можливість передачі атмосфери. Записані клавішні інструменти, підібрані звуки, які за задумом створюють ілюзію ночі у горах.

— Записані синтезовані звуки, вони оброблені процесором ефектів, «накладені» один на один, різні за динамікою, і все це створює потрібний звуковий образ. Я правильно зрозумів?

— Так, правильно.

— Скажіть, пане Богдане, чи відрізняється, за звуковими ефектами, за музичним супроводом звукове та шумове оформлення Рівненського спектаклю, поставленого режисером Ігорем Борисом, від відомого художнього фільму Сергія Параджанова, а якщо відрізняється, то чим саме? Можливо, ви хотіли зробити щось подібне щодо взаємодії звуку, шумів і музики, як у фільмі; чи, може, взагалі, в театрі було прийнято нову звукову концепцію? Сьогодні мистецькі технології дають таку можливість?

— За оформленням звукового супроводу режисер-постановник І. Борис обрав інший шлях. Він ставив цю виставу вже не один раз у різних театрах і чітко знав, яким має бути звуковий образ. Окремо монтувалися шумові фонограми, було багато накладок з різними звуковими ефектами. Прописані були окремо литаври і подавалися з фонограми. На інших інструментах з «троїстих музик», зокрема, дрімбі, трембіті, грали оркестранти на сцені, інструменти підзвучувалися «підвісними» мікрофонами і трішки оброблялися.

— Ви кажете, що і підзвучення етнографічних народних музичних інструментів, нехай і не багато, але оброблялися: динамічно, психоакустично, додавалися певні алгоритми процесора

ефектів. Одним словом, мистецькі технології і в класичних творах мають застосування, створюючи потрібну атмосферу усього спектаклю.

— Так мистецькі технології допомагають суттєво, якби їх не застосовували, постановка не вийшла б такою яскравою.

— Трохи більше конкретики про клавішні інструменти. Ви підбирали вже готові, наявні звуки, чи формували свої, враховуючи можливості синтезатора?

— Звуки створювали самі. В клавішних — частково, за потребою, решта прописувалися або «втягалися» з Internet-мережі. Режисер-постановник прослуховував, просив створити те чи інше звучання і потім залишав те, що вважав за підходяще. Звукове оформлення робилося суто під замовлення режисера.

— Дякую.

— «Моя дружина...», або Як повернути чоловіка» — це яскрава, музична комедія. Пане Богдане, розкажіть про свою роботу над нею.

— Це комедійна, музична вистава. В ній було задіяно чотири мікрофони на оркестр, загальне озвучення. Оркестр розташовувався в оркестровій ямі. Чотири радіомікрофони ручних, для акторів, мікрофони-гарнітури не використовувалися. Хочу відзначити хорошу акустику нашого театру і зокрема сцени та оркестрової ями. Я багато гастролював із театром по Україні і близькому зарубіжжю і скажу, що у нас, в Рівненському театрі, акустика досить вдала.

— Але при хорошій акустичній атмосфері Ви все одно залучаєте мікрофони та іншу звукотехніку, зокрема підзвучуєте оркестр і окремі музичні інструменти. Це, зрозуміло, дає свій плюс у звучанні оркестру і додатково допомагає щодо музичного оформлення вистави. А чи були в цьому спектаклі окремі фонограми?

— Так, невелика шумова фонограма була, плач дитини та інше.

— Скажіть, наприклад, плач дитини подається з фонограми із загальних акустичних портальних систем чи, користуючись можливістю балансу/панорами, Ви маєте можливість відтворювати фон з певного місця — з кімнати, з лівого чи правого боку, з дитячої коліски, яка може стояти у будь-якій точці сцени чи іншого місця?

— Плач дитини подавався через аух-посил мікшерного пульта, на активну акустичну систему, сховану від глядача у визначеному на сцені місці. Глядач не розумів, чи то насправді там плаче маленька дитина, чи то фонограма.

— *Все це робилося для створення правдивого звукового образу, натуральності мізансцени. Дякую.*

— «Ханума» (Авксентій Цагарелі). Вистава іде у нас на Рівненській сцені вже п'ять років. Вона складна і громіздка в звукотехнічному оснащенні. Я її готую за дві години до початку, поки все виставлю і налаштую. Багато задіяно мікрофонів: сім мікрофонів-гарнітур, чотири підвісних мікрофони, два ручних радіомікрофони, два мікрофони на оркестр. Всі ячейки мікшерного пульта зайняті, і потрібно працювати з підгрупами, по-іншому на мікшері звукорежисер не встигає зробити потрібні дії.

— *Спеціалізований мікшерний пульт, який підходить саме до роботи в театрі.*

— Так, зараз, як я вже говорив, є такі мікшери, підгрупи, на які за схематехнікою пульта подається сигнал з декількох мікрофонів відразу. Зараз одна людина справляється з настройками, і не потрібно задіювати ще штатних звукорежисерів для того, щоб одночасно управляти великою кількістю мікрофонів на мікшері. Крім того, допомагає динамічний процесор — компресор/лімітер/гейт. Їх декілька — по два канали на кожному приладі. Вони включені в insert-вхід мікшерного пульта і крізь них проходить мікрофонний сигнал. Компресори налаштовані таким чином, що гучний сигнал стає автоматично тихішим, а тихий — відповідно, голоснішим. Це допомагає створювати відповідний баланс. А гейт установлено таким чином, що коли хор не співає, тоді мікрофони, які на підзвучувачі вимкнуті, з початком співу хорового колективу автоматично вмикаються і починають працювати, подаючи сигнал на мікшерний пульт, потім на акустичні системи.

— *Хочу уточнити. Хор працює «наживо», без фонограми, і при великій кількості задіяних мікрофонів динамічні процесори, у цьому разі компресор/лімітер/гейт, допомагають тримати баланс і не допускають в акустичних системах зайвого шуму, пропускаючи в потрібний момент лише «корисний» сигнал, — я правильно зрозумів?*

— Саме так, «Ханума» іде без жодної фонограми тільки в «живому» виконанні: солісти-вокалісти, хор тощо. Складність у тому, щоб усе звучало збалансовано, всіх було чути з потрібною і коректною обробкою. Без сучасних досягнень у звукотехніці, одному озвучити таку кількість акторів на сцені, хор на хорових станках, оркестр в «ямі», просто неможливо. В минулому ми за такі складні озвучення не бралися, все спрощувалось.

— *У виставі «Ревізор» за М. Гоголем використовувалася фонограма з Інтернету. Чи це була фонограма зі спектаклю, який був поставлений у іншому театрі, а звукове оформлення з нього повністю «виклали» в Internet-мережу?*

— Ні, фонограма підбиралася. Далі все монтувалося на міні-студії в театрі.

— *Наскільки я пам'ятаю, «Ревізор» ставився на Рівненській сцені не вперше. З 1979 року, з часу коли Ви працюєте звукорежисером, спектакль ставиться вдруге. Розкажіть, яка різниця у застосуванні звукотехніки тоді й нині, що змінилося у звукотехнічному оформленні у сьогоднішній постановці. Цікавить більше технічний бік постановки п'єси.*

— Той «Ревізор» озвучувався оркестром упродовж всієї вистави. Сьогоднішня постановка без супроводу оркестру, режисер-постановник хотів задіяти оркестр, але врешті-решт відмовився від нього. Записали цілком фонограму.

— *Ті партії, що їх мав зіграти оркестр, були підібрані з Internet-мережі і змонтовані у звуковий супровід, під фонограму? Уточніть, звуки використовувались синтезовані чи бралися уривки вже записаних оркестрів, а потім робився мастеринг, доведення до остаточного звучання. Тому що різна акустична атмосфера, звучання інструментів, рівень виконання самого оркестру тощо.*

— По-різному, були і синтезовані звуки, і готіві прописані теми.

— *Internet-технології з передачі звукової інформації Вам допомогли повністю у забезпеченні звукового супроводу, так? Підібралися потрібні театральні шуми, яких не було у фонотеці театру і взяті з фон-бази глобальної мережі?*

— Так. Сьогодні, як підтверджують колеги режисери з інших театрів, до наявної фонової бібліотеки, в основному аналогової, ніхто не звертається. Все потрібне щодо звукового і шумового оформлення «береться» з мережі Internet. Плюс багато музики — уривки з оркестрів, хорового співу, записані через синтезатор музики, все міститься там.

— *Я правильно Вас зрозумів: існують окремі бази фонотек — оркестрової музики, хороших колективів, окремо вокаліз тощо, і окремо ті ж самі музичні партії аранжовані і записані через клавішні інструменти з семплованими звуками?*

— Так, зараз сам режисер-постановник працює з комп'ютером у мережі Internet, і підбирає те, що йому може знадобитися для створення того чи іншого звукового образу у майбутній виставі.

Режисер має своє бачення спектаклю і відповідно підбирає.

— Раніше такої широкої можливості прослуховування і підбирання фонотеки просто не існувало. З впровадженням цифрових технологій це стало можливим і, головне, доступним. А що глядач, як він сприймає музичне оформлення через застосування фонограм. Все ж таки «живий» оркестр — це зовсім інша енергетика... Як глядач реагує?

— Зараз усе якісно записано і якісно звучить, відповідно до сценічної дії, отож глядач просто під час спектаклю відпочиває. «Сорочинський ярмарок», за Миколою Гоголем, супроводжувався оркестром, два мікрофони задіяні на струнну групу, і чотири мікрофони-гарнітури на сцені для солістів з відповідною звуковою обробкою. Додатково чотири підвісних мікрофони, для озвучення «живого» співу хору. Музики було багато.

— А музика була з фонограм для солістів чи оркестр грав для них?

— Музичний супровід солістів робив оркестр, а через фонограму подавалися шуми: гавкіт собак, сільський двір та інше.

— Як підтримувався баланс оркестру і солістів-вокалістів? Мікрофони були відповідно налаштовані в портальних акустичних системах?

— За гучністю виставляли середній звук на оркестр і відповідно на солістів, аби уникнути дисбалансу. Просто виділяли вокальні партії.

— Обробку звуку застосовували?

— Так, обробка була. Особливо на вокал. Саме під соліста.

— Під кожного соліста-вокаліста встановлювались алгоритми на процесорі ефектів, відповідно до тембрального звучання голосу та до самої пісні — жанр, темп.

— Саме так.

— Дякую.

Література

1. Курбас Лесь. Філософія театру / упор. М. Лабінський. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. — 917 с.

2. Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. / К. С. Станиславский ; сост. Г. Кристи и др. — М. : Искусство, 1953. — 783 с.

ІСТОРИК, НАУКОВЕЦЬ, УЧИТЕЛЬ

УДК 792.03(477):792.072.3 Пилипчук Р.]:001.891

Олександр КЛЕКОВКІН

ШКОЛА РОСТИСЛАВА ПИЛИПЧУКА

Вплив школи Р. Пилипчука на розвиток українського театрознавства визначається не лише друкованими працями, а й впровадженням принципів культурно-історичного дослідження через систему науково-організаційних заходів (наукове редагування, участь у роботі редакційних колегій, у процедурах захисту, наукових конференціях, підготовці аспірантів, ініціюванні конференцій тощо). Сприйняття театру як інструмента творення нації визначило і предмет його дослідження — театральне життя і значення в ньому, з точки зору національної культури, якогось явища — вистави, постаті тощо. Орієнтована на реконструкцію театральної культури України й історіографію театру, відстеження історії театрознавчої думки, школа здійснила поворот від подієвої історії та естетичної критики до інтелектуальної історії українського театру, в якій ключовими темами стали: генеза і періодизація історії українського театру, український театр ХІХ — першої половини ХХ століття. Прагнучи реконструювати театральну культуру і значення в ньому якогось явища, Р. Пилипчук «створював факти» на основі правдивого історичного засновку і зміни кута зору, що яскраво демонструють його дослідження, присвячені Еразмові Ізопольському, «Просфонімі» та ін. Особливе місце у наукових інтересах Р. Пилипчука посідають історіографічні праці, присвячені проблемам самоаналізу театрознавства та його історії як складової театральної культури, котру він сприймав не як історію кумирів, але як історію повсякденну. У цих працях Р. Пилипчук намагався «простежити суперечливий хід дослідницької думки», відстежував шлях, на якому попередники припустилися логічної помилки, з якихось причин замовчували, перекручували або саме так, а не інакше інтерпретували ту або іншу подію, що й зумовило головну інтригу історіографічних досліджень Р. Пилипчука — слідство у справі замовчування, нерозуміння, несприйняття або наукової дискусії стосовно якоїсь театральної події або постаті, тобто механізми формування пам'яті.

Ключові слова: історія театру, історія театральної культури, наукова школа, генеза і періодизація історії українського театру, історіографія театру.

Влияние школы Р. Пилипчука на развитие украинского театроведения определяется не только печатными трудами, но и внедрением принципов культурно-исторического исследования через систему научно-организационных мероприятий (научное редактирование, участие в работе редакционных коллегий, в процедурах защиты, научных конференциях, подготовке аспирантов, инициировании конференций и т.п.). Восприятие театра как инструмента создания нации определило и предмет исследования — театральная жизнь и значение в ней, с точки зрения национальной культуры, какого-либо явления — спектакля, театрального деятеля и пр. Ориентированная на реконструкцию театральной культуры Украины и историографию театра, отслеживание истории театроведческой мысли, школа осуществила поворот от событийной истории и эстетической критики к интеллектуальной истории украинского театра, в которой ключевыми темами стали: генезис и периодизация истории украинского театра, украинский театр ХІХ — первой половины ХХ века. Стремясь реконструировать театральную культуру и значение в ней какого-либо явления, Р. Пилипчук «создавал факты» на основе исторических свидетельств, изменяя угол зрения, что ярко демонстрируют его исследования, посвященные Еразму Изопольскому, «Просфониме» и др. Особое место в научных интересах Р. Пилипчука занимают историографические труды, посвященные проблемам самоанализа театроведения и его истории как составляющей театральной культуры, которую он воспринимал не как историю кумиров, но как историю повседневную. В этих трудах Р. Пилипчук пытался «проследить противоречивый

ход дослідницької думки», відслідковував шлях, на якому попередники допустили логічні помилки, по яких-то причинах умалчували, іскажали або саме так, а не інакше інтерпретували те або інше подія, що і визначило головну інтригу історіографічних досліджень Р. Пилипчука – слідство по справі замалчування, непорозуміння, неприязні або наукової дискусії про якийсь театральний подія або фігуру, т. е. механізми формування пам'яті.

Ключові слова: історія театру, історія театральної культури — наукова школа — генезис і періодизація історії українського театру — історіографія театру.

The influence of R. Pylypchuk's school on the development of the ukrainian theater science depends not only on his publications, but also on implementation of cultural and historical research principles through a system of scientific and organizational activities (scientific editing, participation in editorial boards, in the process of dissertation defending, scientific conferences, preparing graduate students, initiating conferences, etc.). Perception theater as an instrument of nation defined subject of study — the theatrical life and the value some occurrence in it, in terms of national culture — performance, theatrical figure and so on. The school, oriented on reconstruction of ukrainian theater culture and the historiography of the theater, tracking the history of theatre thought, convolved from the event-history and aesthetic criticism to the intellectual history of the Ukrainian theater, in which key topics became: the genesis and periodization of the history of the Ukrainian theater, Ukrainian theater XIX — first half of the XX century. In an effort to redesign the theatrical culture and the value occurrence in it, R. Pylypchuk «created facts» on the basis of historical evidence, changing the angle of view that clearly demonstrates his studies dedicated to Erasmus Izopolsky «Prosfontime», etc. Historiographical works on the issues of self-examination of theater study and its history as part of the theatrical culture, which he perceived not as a idols story, but as the everyday history, occupy special place in the scientific interests R. Pylypchuk. In these works R. Pylypchuk tried «to follow the controversial move research ideas», he tracked the path where predecessors made logical mistakes, for some reason kept silent, distorted or no other way interpreted this or that event, that fact identified the main intrigue of historiographical studies by R. Pylypchuk — the investigation into business of silence, misunderstanding, rejection or academic discussion about a theatrical event or figure, in other words of mechanisms of the memory.

Keywords: history of the theater, history of the theater culture, scientific school, the genesis and periodization of the history of Ukrainian theatre, historiography of the theater.

Упродовж майже півстоліття організаційна і наукова діяльність академіка Національної академії мистецтв України, професора Ростислава Ярославовича Пилипчука (1936–2014) визначала розвиток української науки про театр — і не лише у стінах КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, де від 1977 року він працював: спочатку – проректором із наукової роботи, впродовж 1983–2003 років — ректором, а в останні роки — радником ректора.

Цей вплив визначається не лише його власними дослідженнями й учнями, а й тим, що впродовж майже півстоліття він був першим читачем, рецензентом і головним науковим редактором більшості видрукованих в Україні театрознавчих праць. Він заснував «Театральну культуру» (1980–1987), «Праці Театрознавчої комісії» в рамках «Записок НТШ» (1999–2011), редагував «Науковий вісник КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого» (2007–2014 рр.), сприяв історико-теоретичному повороту журналу «Український театр», коли був членом його редакційної колегії, а редак-

цію очолював Юрій Богдасhevський; здійснював наукове редагування історичних матеріалів журналу «Просценіум»; працював у редколегіях численних видань і ледь не щорічно ініціював проведення наукових конференцій – жанру, здавалося б, архаїчного, однак саме тепер, коли немає поряд Ростислава Ярославовича, зрозуміло, жанру такого потрібного – і для формування спільноти істориків театру, і для підтримання пошукового тону.

Хоча спільнота істориків театру здебільшого має характер уявленої, однак навіть неозброєним оком можна виявити різницю між етичними принципами і способами конструювання фактів у школах Юрія Станішевського, Неллі Корнієнко, в Одеській культурологічній школі Анатолія Баканурського, у школі Ростислава Пилипчука, зокрема в її новоствореній «філії» — кафедрі театрознавства Львівського національного університету ім. І. Франка, де, після отриманого в нього вишколу, працюють його учні, активно асоціюючись із європейськими театральними студіями.

А поряд із цими школами працювали і продовжують працювати ще й *автодидакти*.

З огляду на вплив наукової й організаційної діяльності Ростислава Ярославовича на розвиток української науки про театр упродовж майже півстоліття, питання про його школу стосується не лише його особистості, а й проблем театрознавства в цілому. Адже присутньо у формі індивідуальних занять він викладав дисципліни, одна з яких — *методологія театрознавчого дослідження* — лише нещодавно з'явилася у навчальних програмах кафедри театрознавства, а інша — *історіографія українського театру* — чекає на свій час.

Чи спирався він і його учні на якісь спільні *принципи, теорії, концепції й аксіоми*, чи спирався він та його учні на більш-менш сталу *техніку аналізу, прийоми, котрі використовував як зразок наукової діяльності, якусь модель постановки питань та їхнього розв'язання?*

Звісно, було би гарно, якби на всі ці запитання, про свої принципи, правила і прийоми театрознавчого дослідження розповів сам Р. Пилипчук, написавши працю на кшталт «Ремесла історика» М. Блока, «Нових підходів до історіописання» П. Берка, «Боїв за історію» Л. Февра або «Походження наукового факту» Л. Флека, де пояснив би *техніку створення театрознавчого факту*. Однак він цього не зробив. Отож розшифровувати мусимо самі — спираючись і на його праці, і на досвід спілкування з ним.

Традиції школи, які розвивав у своїх працях і намагався передати учням Ростислав Ярославович, були сприйняті ним не так від прямих учителів (1958 року він закінчив український відділ філологічного факультету Чернівецького державного університету, 1963 року закінчив аспірантуру зі спеціальності «театральне мистецтво» в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР), як від попередників. Це вишкіл, в якому домінував позитивізм класичної гуманітарної науки, майже не забруднений соціологізмом і актуальними соціальними замовленнями.

Особливе місце серед десятків розвідок, присвячених творчості істориків театру, театральних критиків, історії театральних видань і в цілому інституалізації історії театру як наукової дисципліни, посідають праці, присвячені науковій спадщині Івана Франка, — однієї з ключових фігур в історії українського театрознавства.

Ще у студентські роки, — згадував Федір Погребеник, — інтерес Ростислава Пилипчука «до

історії українського театру в Галичині», був «збуджений <...> статтями І. Франка <...> і тоді ще “підпільною” книжкою С. Чарнецького» [26, 494]).

Від праць І. Франка, вважав Ростислав Пилипчук, пішло українське театрознавство [22, 174–175], адже саме він «першим зробив спробу простежити історію українського театру від давнини до 90-х років XIX ст. (нехай ще без реконструкції, але з загальними оцінками, які органічно впліталися в історію культури українського народу)» [24, 131].

Саме від І. Франка Ростислав Ярославович і сприйняв базові ідеї:

— «Франко, як і його сучасники, ще не розділяє театр і драму і вважає останню первинною, а театр — підпорядкованим їй» [24, 133];

— «Франко, переконаний соборник, уперше усвідомив український національний театр як цілісність» [24, 133];

— «періодизація, яку застосовував І. Франко», продиктована «специфічними умовами розвитку українського театру на порізненій політичними кордонами чужих держав українській етнічній території» [24, 134];

— «Франко першим у нашій науці простежує паралельне, майже синхронне, утвердження на руїнах українського культурного простору інших, чужих культур» [24, 137];

— «Франкова концепція історії українського театру, зазнавши деяких корективів, залишилася основоположною для українського театрознавства» [24, 143].

Сам Франко, як відомо, приписував себе до «школи культурно-історичної», котра «замість дедуктивного, апріорного цензурування і класифікування творів літературних, <...> старається дійти до їх живого, движучого змісту» [34, 35–36].

Теоретичні погляди Франка здебільшого базувалися на працях Еріха Шмідта (учнями якого були М. Геррманн і А. Кутчер), а історична парадигма культури спиралася на *сприйняття театру як інструменту творення і розвитку нації*, що й визначало особливості його акцентів — на *генезі, впливах, мові, соціальній і національній і проблематиці драми*.

Живучи — буквально і метафорично — у бібліотеці праць І. Франка і В. Перетца, М. Возняка і Д. Антоновича, О. Кисіля і П. Руліна, польських істориків театру, здебільшого з ними і вів *мислений діалог* Ростислав Ярославович, прищеплюючи і своїм учням смак до спілкування з цією уявленою спільнотою.

Мислений діалог, у свою чергу, диктував і систему органічних для уявлюваної спільноти жанрів, і вибір джерел.

Праці Ростислава Ярославовича рясніють посиланнями на малопопулярні у радянський час видання: «Основа», «Київська старовина», «Україна», «Літературно-науковий вісник», «Записки Наукового товариства імені Шевченка», «Записки Українського наукового товариства в Києві», «Записки історично-філологічного відділу ВУАН», «Рада» та ін.

Це ті видання, на сторінках яких формувалося академічне театрознавство України — його організаційні форми, жанрова матриця і навіть стиль поведінки.

Чільне місце у цій жанровій системі посідали коментовані публікації першоджерел, рецензії, подеколи уїдливі, на праці колег, дискусії — подеколи з приводу куценької, здавалося б, історичної репліки, й елегантні *сильветки*.

Вихований у цій жанровій традиції Ростислав Ярославович умів навіть такі занедбані жанри як рецензії на праці колег, коментарі і примітки до публікацій перетворювати на самостійні дослідження, в яких обґрунтовував і значення рецензованої праці, і місце її у контексті вивчення відповідної теми, і перспективи подальшого дослідження проблеми, зі сподівання, що його міркування стануть у пригоді майбутнім дослідникам.

Усвідомлюючи значення історичних свідчень, Ростислав Ярославович писав у передмові до впорядкованого ним збірника спогадів про Миколу Садовського: «Цикл мемуарної літератури про М. Садовського замикається, бо дедалі менше залишається людей, які близько знали його не тільки в пору найбільшого творчого розквіту, а й в останні роки життя. Десь в архівах, мабуть, лежать ще не виявлені рукописні спогади, десь у книжках, у періодичних виданнях губляться окремі штрихи до характеристики М. Садовського і справи, яку він робив. Їх слід би старанно позбирати дослідникам історії українського театру» [19, 9].

Кому він ставив це завдання — старанно зібрати ще не виявлені історичні свідчення?

Як завжди, собі.

І, дбаючи про розширення кола джерел, вважав, що публікація першоджерела набагато цінніша за найефектнішу концепцію.

Тому так радів, коли виходили друком мемуари і щоденники Євгена Чикаленка і Сергія Єфремова, книжки про Леся Курбаса, упорядковані М. Г. Лабінським і Б. М. Козаком, про Миколу Черняєва — Ю. Ю. Поляковою.

Тому так багато дбайливо зібраного першоджерельного матеріалу в його монографії «Український професіональний театр в Галичині».

Базуючись на концепції Івана Франка, свої погляди на історію українського театру Ростислав Пилипчук реалізував не лише у запропонованому ним проекті багатотомної «Історії українського драматичного театру», у розділах колективних монографій, розвідках, присвячених окремим постатям і періодам історії українського театру, а й у численних, розсипаних щедрою рукою редакторських правках, здійснених ним як членом редакційних колегій і науковим редактором багатьох наукових видань.

Ключовим питанням історії українського театру він уважав питання періодизації, про що, аналізуючи праці авторів синтетичні історії — І. Франка, Д. Антоновича й О. Кисіля, — писав: «У кожному з названих видань основною проблемою була періодизація українського театру» [20, 201], а «різні засади трьох різних учених мають водночас багато спільного у підходах до проблеми періодизації історії українського театру» [20, 202].

Запропонованої періодизації історії українського театру він, в основному, і дотримувався у своїх працях, хоча у колі його інтересів був не лише український театр. «Нам треба принципово вирішити питання, чи ми писатимемо історію театру в Україні, чи тільки історію українського театру», — застерігав він у проекті багатотомної «Історії українського драматичного театру», — адже «якщо враховувати фактор глядача, українського глядача, який формував свої естетичні смаки на тій мистецькій поживі, яку йому пропонували, то ми не можемо скидати з рахунку весь цей конгломерат сценічних культур, який мав місце в Україні упродовж століть» [20, 202].

Природа інтересу Р. Пилипчука до історії українського театру саме XVI — початку XX століття найтісніше пов'язана з його дослідницьким методом. Цей інтерес зумовлено зокрема тим, що синтетичні праці попередників не відповідали академічному стандарту: праця Франка — незавершена, хоча саме у праці «Русько-український театр», написаній 1894 року, ним було оголошено намір «дати начерк розвою театру, а не драматичної літератури на Україні» [33, 317] і навести «з сучасних описів тільки те, що відноситься до “зрілща”» [33, 329]; праця Антоновича, як він сам розумів, «ні в якому разі не претендує на те, щоб бути історією українського театру. Для складання такої історії ще не прийшов час,

бо ще не зроблено відповідних підготовчих дослідів, навіть не зібрано матеріалів» [1, 3]; так само не відповідав завданням академічної історії «популярний нарис історії українського театру» Олександра Кисіля, який вважав, що «вивчення минувшини українського театру та й театру взагалі розпочалося так недавно, що говорити про наукову історію його ще рано» [7, 7]; Володимир Перетц навіть не брався за цю справу, вважаючи балачки про періодизацію літератури або театру, за відсутності достатньої кількості матеріалів, «марними і теоретично зайвими» [10, 109].

Мріючи про іншу історію театру, Ростислав Пилипчук почув ці репліки – і про те, що «не прийшов час», і про те, що «рано», і писав: «Гадаю, що таку історію театру в Україні ми ще не готові писати, оскільки не маємо для цього не тільки коштів, а й достатнього наукового потенціалу» [20, 205].

Цю репліку — про недостатність наукового потенціалу академік сказав у контексті його роздумів про історію театру України, а не лише україномовного театру. І сенс її — у вичерпаності шляху, яким посувалося дослідження театру у рамках національно-державної історії. Адже він розумів, що говорити про українські й іномовні театри на рівні «тут балакали українською, а там — угорською, польською, російською, татарською» — вже неможливо. А це означало постановку нових питань й очікування нових відповідей від минулого.

Навряд чи в історії українського дореволюційного театру існує період, помітна постать або явище, які б не були осмислені у працях Ростислава Пилипчука. Серед них — розділи у двотомнику історичних нарисів «Український драматичний театр», у багатотомній «Історії української культури», статті в українських, польських, російських енциклопедіях і словниках.

Завдяки працям Р. Пилипчука істотно змінилося уявлення про, здавалося б, звичні дати: *про вік українського театру (від 1591 р.)*; *про вік українського професійного театру (від 1819 р.)*; *про вік театру імені М. Заньковецької*; *про вік журналу «Український театр»*. Так само змінилися звичні, здавалося б, контури облич діячів українського театру, з'явилися ті подробиці, які визначили не лише відтінки, а й у цілому змінили ракурс сприйняття багатьох персоналій (М. Щепкін, К. Соленик, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий, М. Старицький, П. Саксаганський, М. Заньковецька, М. Садовський, М. Лисенко та ін.). Він обґрунтував авторство Г. Квітки-Основ'яненка щодо відомої в рукописній копії п'єси «Стецько, завербований в улани», яка є продовженням

славнозвісної «української опери» «Сватання на Гончарівці». Він уперше здійснив публікацію і прокоментував низку важливих для історії українського театру джерел: працю М. Возняка щодо авторства п'єси з 30-х років XIX ст. «Любка, або Сватання в селі Рихмах» (автором її був Прокіп Котляров); архівні документи про маловідомого польсько-українського композитора і музичного педагога з першої половини XIX ст. Адама Барцицького як можливого автора музики до першої вистави «Наталки Полтавки» І. Котляревського (1819 р.); працю Ю. Меженка «Матеріали до історії дореволюційного театру (Облік українських труп)»; забуту працю Г. Лужницького «Три редакції Франкової драми “Украдене щастя”»; листи П. Руліна до М. Возняка з розгорнутими вступними замітками і коментарями; листи Леся Курбаса до І. Франка, Г. Хоткевича і К. Лучицької; впровадив до наукового обігу невідомі історикам українського театру факти про забутого актора і драматурга середини XIX ст. Дмитра Дмитренка та багато іншого джерельного матеріалу.

Особливе місце серед наукових інтересів Ростислава Ярославовича — *праці, присвячені історії театрознавства як складової театральної культури* — творчості істориків театру і театральних критиків: І. Франкові, В. Перетцеві, Г. Хоткевичу, Вс. Чаговцю, О. Кисілю, П. Руліну, Г. Лужницькому, Ю. Костюку, В. Гологі, Г. Зленку, В. Ревуцькому та ін. Він здійснив також наукове редагування видання праць М. Черняєва, С. Чарнецького та ін. І в одній зі статей визначив свої мотиви: «*Ми повинні віддати належну шану*» [14, 285].

Закликаючи театрознавство до *самоаналізу і формування пам'яті*, він намагався зайвий раз нагадати нам про когось із видатних діячів — *ініціював проведення ювілейних вечорів, конференцій, видання тематичних збірників і т. ін.*

Але, немов підходячи до *мікроісторії*, наголошував: *історія театру — це не лише історія кумирів, це його повсякденне життя, в якому немає маленьких і другорядних постатей.*

Саме усвідомлення розвитку театрознавчої думки та її, на відміну від монологічної театральної критики, *діалогічності*, і не лише із сьогоденням, а й з минулим, примушувало Ростислава Ярославовича звертатися до аналізу завдань театрознавства, його методів і, звісно, присвячених театрові праць попередників і сучасників. Адже, відзначаючи, що «про театральне мистецтво в Україні за радянської влади написано чимало в період комуністичного режиму», він мусив ви-

знати й інше: «Але до цих “нарисів” іронічно ставились люди, які тверезо мислили, ба й самі автори, які змушені були на угоду владі вдаватися до фальсифікацій окремих театральних фактів, безпідставної глорифікації окремих театральних осіб і цілих колективів, натомість шельмуючи інших» [20, 206].

Тому, опікуючись загальними проблемами дослідження *історії театральної культури*, Ростислав Пилипчук сподівався, що на сторінках майбутньої багатотомної історії українського театру з'явиться і неупереджена *історія театральної думки*: «Має знайти своє відображення й історія української театральної критики» як складової *історії театрознавства і театральної культури* [20, 209].

Він не заперечував, коли метод його дослідження називали *історико-біографічним*, однак володів і *порівняльним, і філологічним методом*.

При цьому, однак, усвідомлював і *хиткість сьогоднішніх меж науки про театр, і недосконалість її методології*, і її ще й досі неподолану *залежність від театральної критики*, що й зумовило визрівання у пострадянській час цілого комплексу проблем у царині самоусвідомлення дисципліни, наочним виявом чого став *відтік мозків у культурологію*.

На початку 1980-х років, підкоряючись панівним доктринам, Ростислав Ярославович пропонував таке розуміння *театрознавства* — «наука про театр», до якої «належать *теорія та історія театру* <...>, *критика* <...>, *планування і керування театр[альною] справою, театр[альне] джерелознавство і бібліографія*. <...> *Радянське театрознавство* базується на *методологічних засадах марксистсько-ленінської естетики і соціалістичного реалізму*» [22, 174–175]. Однак у 2000-х роках, намагаючись скинути вантаж минулого, він змінив свій погляд, висловлюючись обережно, однак від цього не менш чітко: «*Щодо театральної критики, то й досі немає єдиної думки, чи слід її відносити до театрознавства*» [24, 131].

На відміну від праць попередників, *історія театру Ростислава Пилипчука* була не історією видатних вистав і ще видатніших осіб; здебільшого вона була *історією театральної культури*.

І тематично, і за принципами аналізу його історіописання перебувало у діалозі з працями попередників, цієї «уявленої спільноти», в якій органічно знайшло собі місце, однак — примусило новими очима подивитися на звичний, накреслений попередниками і відредагований Ростиславом Пилипчуком маршрут — і не лише театру, адже

коло наукових інтересів ученого не обмежувалося сценічним мистецтвом, воно торкалося проблем культури, і не лише української.

Основа школи Ростислава Пилипчука — це прискіплива, обережна і наполеглива археологічна праця, спрямована на *реконструкцію храму української культури — передусім культури театральної, її рецепції, самооборони і розвитку*. Звісно, в цьому храмі у дослідника були свої улюблені теми, мотиви і фокальні точки: *генеза і періодизація історії українського театру, театр і загальнокультурний процес на західноукраїнських землях; шевченкознавчі; франкознавчі і слов'янознавчі, зокрема полоністичні дослідження*, в яких він шукав відповідь на одні й ті самі запитання: *як і чому це сталося насправді, яке місце належить тій або іншій події у загальному, зазвичай прихованому від очей русі української культури, як формувалася історична пам'ять про театр?*

Кожна праця Ростислава Ярославовича — це прискіпливо відібрані свідчення, вичерпно обґрунтовані факти і виважені висновки (дослідника, який не вичерпував теми або погано зважив висновки, він запитував: «*А це для кого Ви залишаєте? Хто буде це робити за Вас?*» — і пояснював правило). Інколи, вступаючи у полеміку, він, на думку професора Радішевського, «любив епатувати читача» [27, 360] — несподіваним кутом зору, зіставленням документів, спростуванням думки класиків, що особливо яскраво демонструють його статті про Еразма Ізопольського, «Просфониму» та ін.

Однак це не просто сукупність досліджень, це радше план-проспект ще не видрукованої багатотомної синтетичної історії українського театру від його витоків до початку ХХ століття. Формально за життя Р. Пилипчук не видрукував жодної монографії, навіть більше — неначе тікав від неї, як справжній перфекціоніст, все допрацьовуючи й допрацьовуючи її, доповнюючи фактами. Однак насправді це дослідження і написано, і видруковано — щоправда, окремими розділами, які тепер слід зібрати до купи.

Серед напрямів досліджень, котрі постійно були у центрі уваги Ростислава Пилипчука, крім тематичного аспекту, за ефектом новизни, можна виокремити такі: *теми, в яких він долучався до дискусії, започаткованої попередниками* — передусім І. Франком (генеза театру, вертеп та ін.); *теми, в яких він узагальнював власні і чужі дослідження* (театр корифеїв та ін.); теми, пов'язані з поверненням імен театральних діячів, вилучених за радянської влади з історії); *напрями дослі-*

джень, які були започатковано ним і розвивалися ним фактично одноосібно.

Останній напрям, яким Ростислав Ярославович фактично заклав в українському театрознавстві нову дисципліну — *історіографію театру*, представлену в його науковій спадщині працями, в яких, спонукаючи театрознавство до самоаналізу, він намагався знайти відповіді на запитання про те, *хто і в яких умовах писав історію українського театру, як писав, чому, яку концепцію обстоював, на які принципи спирався, як ця концепція була сприйнята наступними поколіннями дослідників і т. ін.*

Мистецтвознавець не належав до сформованого у радянський час типу вузькопрофільного спеціаліста — світського театрознавця, орієнтованого на маневрування у бурхливому океані мінливих естетичних оцінок.

Як і його попередники — класики театрознавства (М. Тихонравов, О. Веселовський, І. Франко, М. Геррманн, В. Перетц, П. Рулін, В. Резанов), він мав філологічну освіту, котра в традиціях ХІХ століття охоплювала не лише власне філологію, а й суміжні галузі, включаючи мистецтвознавство і сферу, котра лише нещодавно виокремилася у самостійну науку, — культурологію.

Цим визначається не лише коло його наукових інтересів, а й те особливе, не завжди зручне місце, що його він посідав серед колег.

Енциклопедист просвітницького типу, він мислив досліджуване мистецьке явище у системі зв'язків — передусім горизонтальних, а власні дослідження — як іще одну ланку у загальному історичному ланцюгу.

Сприймавши базові ідеї Франка, як людина іншого часу, він, однак, критично осмислив театрознавчий тезаурус попередників, і там, де вони впевнено писали про генезу, впливи, видатні явища і злети, він обережно констатував власні гіпотези.

Однак найбільше його притягували суперечності — свідчень, точок зору, оцінок, адже саме тут і починалася справжня робота дослідника.

У схоластичні мудрування, спровоковані черговою мікроісторією, Ростислав Ярославович, здається, ніколи не втручався, радше спостерігав за бурхливим перебігом дискусій, які подеколи досягали високого рівня достеменної середньовічної схоластики і з іронією запитував: «Джерелознавство — вчорашній день традиційного театрознавства?» [12, 58–59].

Однак «не брати участі» у дискусії — ще не означає не чути критики гранд-нарративу і «но-

вих підходів до історіописання», котрі допомагали усвідомити, що *різні школи, дослідницькі методи і стилі мислення відрізняються передусім характером запитань, які вони ставлять минулому, відбором подій і способом їхнього зчеплення.*

Ростислава Пилипчука цікавила *історія дослідження явища, історіографія театру, історія ідей і поглядів на явища театрального життя, що й визначило, особливо в останні роки, його надзвичайно прискіпливе ставлення до термінів і понять, якими оперували попередники.* Зокрема, обстоюючи жанрову самобутність українського театру, в останніх дослідженнях значну увагу приділяв таким жанровим визначенням як «Liederspiel», «радоспів», «зінгшпіль», «співогра» тощо, *повстаючи проти вживання термінів навмання, позаісторично.*

Інтерес до історичних термінів і понять у теоретичній спадщині Ростислава Пилипчука — не випадковий, адже його історіописання — це не лише плетиво *фактів*, це ще й відстеження звивистої історії думки і процесів формування історичної пам'яті, тобто *поворот від подієвої до інтелектуальної історії українського театру.*

Звісно, будь-якій школі можна щось закинути: приміром, школі культурно-історичній — недостатню увагу до форми вистави, ігнорування новітніх методів дослідження, переобтяженість посиланнями й історичними екскурсами — «*Забагато нот, герр Моцарт!*» Однак школи на те й різняться, щоб не заперечувати, а доповнювати одна одну і створювати неортодоксальну і неодноримісну модель минулого. Та й історія театру — це не лише історія вистав, з приводу яких історик висловлює «естетичне судження» про «*злети*» й «*падіння*». Адже вистава — для історії театру — це мара, фантом, невлотимий об'єкт, пісок, туман, про який, немов про музику, якої ніхто з сучасників не чув, кожен має свої фантазії, інколи надзвичайно спокусливі, особливо в обрамленні красних слів. Але чи має це якесь відношення до фактів? Тому й доводиться шукати достовірність там, де її можна знайти: зазвичай опосередковано.

Ростислав Пилипчук прагнув реконструювати не виставу, але *театральне життя, театральну культуру і значення в ньому тієї або іншої події — вистави, постаті тощо.*

Як і у Станіславського, і у Данила Лідера, історія театру починалася у нього з *малої правди*, наукове значення якої не завжди було зрозумілим оточенню. Інколи здавалося, що він лише уточнює деталі, наповнюючи ними, здавалося б, і без того відому картину. Але згодом, коли з деталей утво-

рювалося гроно, крізь туман забобонів проступали контури іншого минулого. Відтак мала правда розширювала, а не звужувала уявлення про минуле.

Сюжети досліджень Ростислава Пилипчука відрізняються епічним спокоєм, розлогим цитуванням джерел, відступами. При поверховому погляді здається навіть, що писати історію, спираючись на ці принципи, дуже легко.

Однак науковець знав: факти не ростуть в архівах, немов гриби після дощу. Тому, ще на початку своєї наукової біографії, їздив під час відпустки до архівів інших міст, розшукуючи *сліди подій* — свідчення минулого, з яких, критично осмисливши, *створював факти* (адже «*факт*» *постає лише як витвір пізнавальної процедури*) [37, 33]).

Чи не найяскравіше метод *створення фактів* демонструє його *дослідження, присвячене Еразмові Ізопольському*, в якому він не просто піддав сумнівові, але спростував концепцію І. Франка стосовно походження вертепу, котра зазвичай сприймалася майже беззастережно, адже, писав Ростислав Пилипчук, «в радянські часи не було прийнято полемізувати з канонізованим “революційним демократом”, його можна було злегка критикувати тільки за те, що нібито він не доріс до марксизму» [15, 372], а «повоєнні історики українського фольклорного театру повторювали стереотипні твердження щодо часу виникнення вертепу, пишучи то про кінець XVI ст. за Ізопольським, то про кінець XVII ст. — XVIII ст. за Франком, причому здебільшого не вдумуючись у цю нез’ясовану проблему, не проводячи самостійних досліджень, а беручи одне або друге твердження як *аксіому*» [15, 367].

Першим сумнів стосовно цієї *аксіоми* висловив Володимир Перетц, який у своїй рецензії «руйнував систему доказів І. Франка» [15, 366]. Крім того, з’ясувалося, що Франко «поклався на власну пам’ять, бо перекутив вираз Е. Ізопольського і навіть сторінку, з якої його процитував» [15, 371]. Помилка у малому змусила критичніше поставитися до винесеного Франком суворого вироку Ізопольському, у процесі дослідження спадщини якого виявилось: свідок бездоганний і підстави піддавати сумнівові його свідчення відсутні, отже, процедура верифікації пройшла успішно.

Чи похитнувся від цього авторитет Франка?

Навряд, адже, цінуючи *золоту добу українського театрознавства*, Р. Пилипчук віддавав належне кожному з її представників: *І. Франкові* — авторові концепції історії українського театру, *В. Резанову* — публікаторові джерел (не завжди сумлінному, на що звертали увагу І. Франко,

В. Перетц, П. Рулін та ін.), *В. Перетцеві* — слідчому з особливо важливих справ, *П. Руліну* — організаторові театральної справи, театральному критикові і теоретикові-систематизаторові.

У своїх статтях Ростислав Пилипчук не за суджував нікого, радше був слідчим і адвокатом одночасно, у статті про вертеп — адвокатом Ізопольського. Адже прагнув повернути добре ім’я, особливо ж, коли йшлося про ім’я, вилучене з історії. Його не приваблювала ні контівсько-вельфлінівська *«історія без імен»*, ні формальний метод, він прагнув, щоб минуле «вилюдніло» і не сприймалося як очолювана політиками війна двох брендів — реалістів з авангардистами. Саме тому він не цурався *чорної роботи* — непопулярного серед білоручок, але відповідального жанру енциклопедичної довідки — а надто у випадку, коли йшлося про маловідомого діяча культури.

Інший принцип демонструє дослідження Ростислава Пилипчука, присвячене *віковій українського театру* і вперше видрукуване 1991 року на сторінках журналу «Український театр».

Відповіді на поставлене ним запитання — *про вік українського театру* — неможливо було знайти ні в архівних справах, ні в енциклопедичних довідниках; для цього слід було *змінити кут зору і сконструювати факт* із маловідомих, принаймні театральної спільноті, запропонованих обставин.

«Уявлення про початок українського театру в XVII ст., — писав Ростислав Пилипчук, — утверджувалося тезою про “триста років українського театру”, запровадженою на початку 20-х років, причому відлік робився з 1619 року, тобто з часу опублікування двох українських інтермедій до польської драми Якуба Гаватовича. <...> Тим часом є підстави для перегляду усталеної формули» [23, 6]. Цією підставою стала зміна кута зору — не на ґрунті немотивованих мудрувань, а в результаті асоціювання двох шарів спостережень.

Теоретичним підґрунтям стали спостереження і застереження стосовно жанру *декламації*, висловлені його попередниками — М. Драгомановим, І. Франком, В. Перетцем, М. Возняком, В. Резановим, що й призвело до зміни кута зору на провідну ознаку театру. Замість звичного запитання про назву першого драматичного твору в Україні, Ростислав Пилипчук поставив питання про те, *який з відомих літературних творів уперше було призначено для виконання* - у даному разі учнями братської школи.

Першим відомим твором, призначеним для виконання, виявився панегірик, написаний від

імені молодших і старших учнів Львівської братської школи на честь митрополита київського і галицького Михайла Рогози, який на початку 1591 р. приїхав з Києва до Львова у церковних справах. Це була відома *«Просфонима: Привіт преосвященному архієпископу кир Михайлу, митрополиту Київському и Галицкому и всея Росі, в братской школі Львовской составлений. Єгда же в граді Лвові первіе посвященном рукоположеніі бі. Генуарія 17 року 1591. Во Лвові в друкарні братской, року 1591»* [23, 8].

Із теоретичного й історичного засновків сконструйовано подію і сформульовано висновок — про умовну, звісно, подію — дату народження українського театру. Ростислав Пилипчук писав: *«Якщо взяти за уваги твердження польського етнографа Еразма Ізопольського, висловлене ним у 1843 році про те, що він бачив у Ставищах вертепний короб з написом “Року Христового 1591 збудований” (цю версію прагнув заперечити Франко, але йому це не вдалося), то умовною датою існування українського лялькового вертепу приймається 1591 рік. А що під 1591 роком ми маємо перший друкований зразок української шкільної декламації, тоді ж і виконаної школярами, і відомості про існування українського вертепу, то маємо підставу прийняти цю умовну дату за таку, від якої ведеться історія українського театру»* [23, 8].

Отже, мислення, асоціювання, зв'язок спостережень і перетворення їх на факти, а не шаманські замовляння на честь «українського театру, який посідає гідне місце у світовому культурному просторі». *Бо «світовий культурний простір» розгортається тут, зараз, перед конкретним глядачем.*

Інша техніка представлена в історіографічних статтях Ростислава Пилипчука, в анотаціях до яких він зазвичай писав: *«зроблено огляд досліджень театральної діяльності»* одного з діячів українського театру.

Так, в анотації до статті «Театральна діяльність М. Старицького в оцінках І. Франка та інших сучасників», котра, здавалося б, не віщує ніяких несподіванок, сказано: *«В історіографічній статті зроблено огляд досліджень театральної діяльності Михайла Старицького»*. Насправді, однак, за «оглядом літератури» у Ростислава Пилипчука приховано відстеження історії театральної думки і вкотре вже повернення до ключових постатей у колі своїх наукових інтересів — до Михайла Старицького, як одного з фундаторів театру корифеїв, і до Івана Франка з його палким темпераментом і доволі динамічною зміною по-

глядів на творчість своїх героїв: від визнання Старицького «одним з батьків нового українського театру» — до замовчування ним творчості Старицького і необхідності констатувати, що, всупереч його оцінці, «подальша історія українського театру (після 80-х років XIX ст.) довела несправедливість занижених оцінок І. Франка щодо драматургії М. Старицького» [21, 190]. У цій статті, як і завжди у Р. Пилипчука, є потужна, хоча й прихована полемічна енергія, спрямована на продовження дискусії із, сказати б, заочним учителем — Франком. Не все тут сказано у тексті, однак ледь не літописний виклад подій пронизують факти, котрі не потребують від читача особливої напруги для зіставлення.

Так само і в іншій праці науковець ніби ставить надзвичайно скромне завдання: *«простежити суперечливий хід дослідницької думки щодо часу становлення шкільного театру в Україні»* [13, 39], насправді відстежує шлях, на якому попередники припустилися логічної помилки або заплуталися у свідченнях.

Як і рецензії, написані Ростиславом Пилипчуком, так і у подібні історіографічні статті можна було б назвати переобтяженими, другорядними, здавалося б, сюжетами, якби не точніше слово — вони *вичерпні* не лише у викладі історії питання, змісту полеміки між авторами, а й в окресленні проблемного поля для майбутніх досліджень.

Умовно до цього ж типу історіографічних досліджень можна віднести й відверто дискусійні праці Р. Пилипчука, як стаття «Марко Кропивницький і питання про початок українського професіонального театру», в якій «розглядається тривале дискусійне питання в українському театрознавстві про початок українського професіонального театру і ставлення М. Кропивницького до цього питання». Як завжди, у подібних випадках, вичерпно подана історія питання: *«Щодо власне українського професіонального театру висловлюються думки про 1819 рік (Полтава), 1864 рік (Львів), 1881 рік (Кременчук), 1882 рік (січень – Київ, жовтень — Єлисаветград) і 1883 рік (Одеса). Автор статті обстоює дату — 1819 рік»* [18, 174].

Такою самою вичерпністю відзначаються й сотні статей, написаних Ростиславом Пилипчуком для українських, російських і польських енциклопедій.

Такого самого проблемного принципу дотримувався Ростислав Пилипчук і у написанні передмов до збірників спогадів, вибраних творів драматургів тощо.

Так, у передмові до видання п'єс Марка Кропивницького, здійсненого видавництвом художньої літератури «Дніпро», незважаючи на масовий жанр і не спрощуючи ситуації з дослідженням спадщини Кропивницького, він писав: «А що ми знаємо про М. Кропивницького — театрального діяча — актора, режисера, антрепренера? Тільки децицю з того, що слід би знати. Бо сценічне мистецтво — скороминуше, воно твориться тільки в певну мить і одразу ж сприймається глядачем. Після цього лишаються тільки відблиски в пам'яті людей, що виражаються у вигляді театральних рецензій та в пізніших, а тому часто й не досить достовірних мемуарах. Отож і про М. Кропивницького — актора, режисера і антрепренера — ми знаємо тільки те, що встигли зробити історики театру. А те, що зробили вони, матеріалізоване у вигляді, на жаль, ще нечисленних монографій, збірників, окремих публікацій» [17, 7].

У тому самому нарисі йдеться про питання, котрі зазвичай не лежали у площині безпосередніх інтересів і методів дослідження Р. Пилипчука, — про *аналіз твору* з точки зору ідейно-тематичного комплексу, форми тощо: «Усі, хто писав досі про драматургію М. Кропивницького, — констатує він, — в основному *аналізували її з соціологічного боку*. Зупиняючись на художніх особливостях п'єс, дослідники переважно повторювали ті характеристики, які зустрічалися ще в дожовтневий період. <...> Проте й тепер ми мало що знаємо про *поетику* М. Кропивницького, хоч ще у 20-х роках робилися рішучі спроби її характеристики» [17, 26]. Останнє зауваження прозоро нагадує і про розгорнуту на початку 1920-х років боротьбу з формалізмом, і про насильницьке перетворення театрознавства на театральну критику з акцентом на тлумаченні ідейно-тематичного комплексу мистецького твору.

А далі, у тому самому нарисі, розглядаючи *рух театрознавчої думки, історію сприйняття драматургічної творчості М. Кропивницького* І. Франком, М. Вороним, Д. Антоновичем, П. Рупліним, Я. Мамонтовим, Ростислав Пилипчук цілком органічно робить крок назустріч поетиці, коли цитує статтю Володимира Діброви про театр абсурду, в якій той писав, що етюд М. Кропивницького «“По ревизії” належить до зразків “чистого” абсурду, бо ж на “гопачно-горілчаному матеріалі висвітлюється проблема “ідіотизму” нашого “сільського життя”» [17, 30].

Цитує, однак думки цієї не розвиває, провокує, але сам далі не йде.

Бо, можливо, пам'ятає застереження Володимира Перетца стосовно «природного нахилу молодих авторів теоретизувати та впиватися марним красномовством» [11, 21].

Або — розуміючи, що театрознавство розвиватиметься не тоді, коли всі дивитимуться в один бік і спиратимуться на один метод, але, навпаки, — коли буде збагачене різними принципами, прийомами і підходами.

Завдання і жанр останньої, написаної вже у лікарні розвідки Ростислава Пилипчука, здавалося б, окреслено у самій назві «Драма “Назар Стодоля”»: від створення і першого сценічного втілення (1842–1844 рр.) та першодруку (1862 р.) до регулярних вистав в Руському (українському) народному театрі Товариства “Руська (українська) бесіда” (1864–1900 рр.) у Галичині» й уточнено в анотації: «У статті розглянуто сценічну історію драми “Назар Стодоля” та інсценізацій інших Шевченкових творів» [16, 14].

Однак враження, що це лише виклад сценічної історії, як і у багатьох інших дослідженнях Ростислава Пилипчука, що належали до цього жанру, помилкове. Адже насправді йдеться про *радикальне редагування писаної історії українського театру*.

Редагуючи історію, науковець, як завжди, не уникає, а зосереджує увагу на вузьких полемічних місцях й аргументує причини для виправлення помилок, яких припустилися його попередники. Він пише про їхні суперечливі оцінки, про некритичне сприйняття концепції, про помилки, яких досі ніхто не помітив, про міфи, котрі супроводжували сценічну історію п'єси і, головне, намагається аргументувати впроваджені ним факти.

Техніка створення факту у школі Ростислава Пилипчука — це головне, що відрізняє його від істориків, чие письмо зовні інколи дуже нагадує його стиль. Він брав із минулого *не висновки, а свідчення*; перевіряв їх, критично осмислював, здійснював верифікацію і лише тоді, на цій основі, *зазвичай спростовуючи попередні висновки*, створював факти.

Він намагався *подолати погляд на історію театру як на минуле побачене очима театрального критика*, адже саму історію театру *сприймав передусім як проблему логіки*. Бо знав: правдивий висновок у силіогізмі не базується на фальшивих засновках. *Перемінна величина на вході дає таку саму перемінну, а не константу, й на виході*. Розуміння цього, підказаного здоровим глуздом, закону, а не любов до архівного пилу, змушувала Ростислава Пилипчука спиратися на свідчення

сучасників, а не на емоційні сплески, чийсь смаки, упереджені висновки і красиві слова.

Тому, оминаючи красиві слова, намагався побачити в історії театру і помилки, і надто великі похибки, і свідчення, котрі причаїлися в архіві. Приміром, його непокоїла *проблема скоморохів*. Суперечність між тим, що в Україні багато населених пунктів мають назви Скоморохи, Скоморошки, Скомороше тощо, але немає жодного свідчення про діяльність скоморохів, за винятком гіпотетично атрибутованої фрески Софії Київської і кількох згадок у джерелах. У цьому спостереженні — зародок дослідження про формування стереотипу.

В якомусь сенсі те, що робив Ростислав Пилипчук, можна порівняти із *методом дійового аналізу Станіславського* (аналіз запропонованих обставин, а не фантазії навколо почуттів) й *одивненням / очуженням Шкловського–Брехта* — розплющити очі, подивитися на звичні уявлення з точки зору здорового глузду, неупередженим поглядом, і розбудити приспане лагідними піснями оточення. Бо сон розуму, як відомо, породжує лише інший сон — ще небезпечніший, ніж перший.

Чи вплинули ці, здавалося б, незначні уточнення і зміни на загальний контур і періодизацію історії українського театру?

Періодизація історії театру — це окреслення суглобів, поворотів, на яких відбуваються зміни, злами, мутації самого предмета дослідження.

Незважаючи на те, що у підходах істориків українського театру до цієї проблеми було багато спільного, однак були й відмінності, зумовлені як різним розумінням самого предмета дослідження, так і *спокусою дедуктивного підходу і вписування історії українського театру у звичні схеми або у популярні культурологічні концепції.*

На цю спокусу звертав увагу ще Микола Дашкевич, рецензуючи працю Миколи Петрова: «г. Петров, попытавшись распределить материал, который был в его распоряжении, принял отчасти то деление на периоды, которое встречается и в курсах русской литературы, а отчасти дополнил его тем, какое нашёл у предшествовавших ему обозревателей украинской литературы. Добытая так схема оказывается непригодною» [6, 276]. Так само критично ставився і до запропонованої Петровим періодизації, і «молодечого жару» з яким той «кинувся до студіювання давніх шкільних рукописів» Михайло Возняк [4, 144–145].

Цієї спокуси уник *Іван Франко*, чия *концепція історії українського театру* була викладена

1894 року у праці «Русько-український театр», вперше видрукуваній 1930 року М. Возняком [35]. У театрі XVI–XVIII ст. Франко вирізняє вісім основних тем (Зав'язки драматичних дійств у народних обрядах і грах старої Русі. 2. Скоморохи і шпільмани на Русі. 3. Візантійські «церковні дійства» і їх сліди на Русі. 4. Релігійна драма в Західній Європі. 5. Західна релігійна драма в Польщі і на Русі в XVI в. Русько-польські містєрії. 6. Вертепний театр на Русі. 7. Шкільна драма в Польщі і на Русі XVI–XVIII в. 8. Інтермедії і діалоги шкільні. У «новому театрі» XIX ст. (до р. 1880) Франко виокремлює також вісім напрямів: 1. Початки нового театру в Польщі і в Московщині: впливи англійські, німецькі, італіянські і французькі. 2. Некорисне положення України-Русі в Росії і Австрії. 3. Російський театр на Україні (в Харкові) 1780–1826. 4. Польський театр у Кам'янці-Подільському 1798–1823 і в Києві. 5. Аматорські і кріпосні театри в Полтаві і в Кишинях. 6. Харківський театр 1827 і далі: драми Квітки. 7. Український актор Соленик. 8. Пізніші українські драми і драматичні вистави в 60-х роках. Третій розділ праці Франко присвячує Руському театрові у Галичині.

Однак застереження Дашкевича і Возняка не зупинило звичного до дедуктивного підходу із домішками догматизму *Івана Стешенка*, який створив компілятивну «Історію української драми» (1908), розраховану вочевидь на вихованців музично-драматичної школи М. В. Лисенка, де він викладав спочатку історію драми, а згодом логіку та інші допоміжні дисципліни. У цій праці він розглядає історію української драми від витоків до середини XVIII століття, посилаючись то на «Августа Вільгельмовича Шлегеля» [32, 4], на Івана Франка, Миколу Петрова, Миколу Тихонравова та інших дослідників, і спираючись на концепцію міфологічної школи, котра виводила історію драми з обряду. Теоретичним концептом праці Стешенка є твердження, що драма — «це внутрішня наша діяльність, що має на меті естетичне задоволення», а «наслідування чомусь є метою грища». Конспектуючи праці Олексія Веселовського, Миколи Петрова, Миколи Сумцова та інших дослідників XIX ст., він пише про «народні романо-германські обряди з елементом драматичності» і про «такі ж слов'янські обряди» [32, 1]. У вступі до своєї праці він обґрунтовує значення історичної науки, котра, на його думку, «має на меті встановити зв'язок межі різними світовими з'явищами, показати їх походження від якогось природного, чи культурно-історичного

осередку, та вплив на з'явища наступні» [32, 1], і така історія мусить бути «опера на порівнюючі дані» [32, 3]. Виводячи потяг до театральної гри з природних нахилів людини, Стешенко подає у конспективному викладі історію європейської, здебільшого германо-романської драми, переносить на історію української драми висновки дослідника старовинної європейської драми Олексія Веселовського, а в історії української драми вирізняє такі етапи: 1. Старовинні обряди (весільна драма та ін.); виконавці народної обрядовості - скоморохи та ін. 2. Народні романо-германські обряди з елементом драматичності. Такі ж слов'янські обряди. 3. Поганські драматичні розривки і драматичний елемент в церковній одправі. 4. Розвій духовної драми в різних слов'ян і подібність розвою нашої драми до розвою західно-європейської (Різдвяні драми та ін., «Дійство на Страсті Христові», «Слово про збурення Пекла», «Комедія на Різдво Христове» Дм. Ростовського та ін.). 5. Твори переходного періоду («Алексій, чоловік Божий»). 6. Твори другого періоду («Мудрість предвічна», «Владимир», «Іосиф Патріарха», «Милість Божа» та ін.). Незважаючи на методологічні хиби досліджень Стешенка, відзначені ще А. Кримським («суб'єктивність», «дифірампічність», «гіперболізація», домінування політичних мотивів над науковими, «нежелание осматриваться на старинную малорусскую литературу» і т. ін.) [8, 143–148], ця праця має велике значення, адже вона унаочнює уявлення певної частини української інтелігенції початку ХХ століття про розвиток національного театру.

Петро Рулін у «Студіях з історії українського театру» (1924–1925), зважаючи на те, що «багато книжок понаписувано про минуле театру, але головну в них увагу зосереджувано на самій-но драмі: історію театру ширісінько ототожнювали з історією драми. На театр, себто на ті всі умови, в яких набувала драма свого реального художнього життя, зверталось уваги стільки, скільки необхідно це було, щоб зрозуміти саму драму» [30, 207]. Апелюючи до Макса Геррманна, Рулін вирізняв в історії українського театру такі періоди: *давній український театр XVII–XVIII вв.; театр XIX століття*, в якому, вважав він, «позначити можна власне два періоди: 1) *театр “дилетантський”* — кріпацький аматорський, та той професійний, в якому були українські вистави більш-менш поодинокими винятками; 2) *театр професійний* з 1881 року, коли дозволено було вистави українською мовою» [30, 220]. Той самий принцип поділу простежується періодизації й у пра-

ці Руліна «Завдання історії українського театру» (1929) [29, 9–40]. Однак в іншій праці, описуючи план розгортання відділів театального музею, Рулін подає іншу схему: український народний театр (вертеп); релігійний театр українського середньовіччя; чужоземна театральна культура на Україні; український театр підготовчої доби (від «Наталки-Полтавки» до 1881 р.); український «побутовий» театр 1881–1917 рр., як на Україні, так і поза її межами; театр з часів революції (театри українські поза межами України; театри нацменшостів та гастролерів на Україні; театральна освіта на Україні); театр у Галичині [31, 17–18].

Олександр Кисіль у «популярному нарисі історії українського театру» (1925), посилаючись на Макса Геррманна і вважаючи, що «чистою формою театального мистецтва є рух», здійснив спробу «хоч-би в головних рисах, але послідовно» подати «найвидатніші факти з історії нашого театру і драми <...> від початку аж до останніх днів», виокремлював в історії українського театру «три головні періоди: *старий*, що охоплює XVII–XVIII ст. і характеризується пануванням схоластичної шкільної драми; *середній* — від кінця XVIII ст. до заборони українського театру 1876 року, коли українські вистави були тільки спорадичними; новий, що починається з моменту відновлення українських вистав 1881 р. і характеризується з організаційного боку існуванням постійних українських труп, а з боку внутрішнього — своїм побутово-етнографічним характером. Поза цими періодами стоїть театр народний, власне, його елементи в народній поезії, галицький театр, що жив своїм окремим життям, і театр найновіший, вже часів революції, що характеризується швидкою зміною художніх форм і напрямів» [7, 7–8].

Дмитро Антонович у конспективному історичному нарисі «Український театр» (1923) запропонував таку періодизацію: театр до Котляревського, театр до Кропивницького, театр до революції, революція у театрі [56]. Однак згодом, у праці «Триста років українського театру» (1925), запропонував інший принцип періодизації, вирізняючи в історії українського театру *шкільний театр, світський театр, побутовий театр і театр революційний* [1]. У наступній праці — у лекціях з історії української культури за його редакцією (1930-ті) Дмитро Антонович пішов іще далі й виокремив такі періоди в історії українського театру: *Ренесанс, бароко, рококо, класицизм, еkleктизм і сучасність* [2].

Степан Чарнецький, не претендуючи на всеосяжну періодизацію, вирізняє разом із тим

старий театр, початки нового театру (епоха мистецької української драми, І. Котляревський), наддніпрянський театр 1850–1870-х рр. тощо [36].

Григор Лужницький спираючись на етнотеатрознавчу концепцію Артура Кутчера, вирізняв в історії українського театру такі періоди: стара доба (до 1619 року), театр козацького бароко (1619–1788), театр українського ренесансу (1819–1864), театр побутового реалізму (1864–1917) і революційно-модерний театр (1917) [9].

Головні відмінності між запропонованими періодизаціями визначаються не тим, що якась одна із них правильна, а всі інші — хибні. Ці відмінності, крім різного розуміння самого предмета дослідження, зумовлено зокрема такими чинниками:

— *переконливістю доказової бази й опорою на дедуктивний або індуктивний метод* (М. Петров, а ще більше І. Стешенко, підпорядковували історію української драми і театру схемі, котра дістала поширення у процесі вивчення історії західноєвропейської і російської культури);

— *пошуком універсалій або, навпаки, — відмінностей* (ігнорування історико-політичних і культурних особливостей, міфологізація обрядової театральності і майже безмежно розширення історії предмета — театру, чи, навпаки, — спроби виявити неповторність);

— *акцентуванням історико-політичних і загальнокультурних обставин* (мова, культурні впливи тощо) або, навпаки, *організаційних і формальних ознак*; зазвичай вибір на користь одного з можливих підходів визначав переважну увагу дослідників до драматургії або безпосередньо до театру.

Отже, можливість вибрати, розвивати, уточнювати і поглиблювати одну з концепцій попередників (навіть з огляду на те, що лише Іван Франко з числа названих авторів належав до безперечно рекомендованих) — була.

Схиляючись до періодизації, запропонованої І. Франком, Ростислав Пилипчук разом із тим намагався реалізувати у своїй концепції завдання, що їх висував перед українськими істориками театру П. Рулін. Свої підходи до періодизації історії українського театру Р. Пилипчук виклав у праці «Про засади створення багатотомної «Історії українського драматичного театру»» [20] і реалізував у розділах багатотомної «Історії української культури» (2001–2005), де серед інших висвітлено такі теми: Зародки театру (ігри й обряди, скоморохи, літургійне дійство). Шкільний і народно-містеріальний театр. Шкільні декламації.

Містерія. Ярмаркові вистави. Інтермедії. Фарс. Вертеп. Декламації і діалоги. Шкільна драма. Інтермедії. Іншомовна драма в Україні. Балаган. Спроби утворення гетьманського придворного театру. Російський театр в Україні. Польський і австрійський німецькомовний театр в Україні. Початки нового українського театру — професіонального й аматорського. Російські і польські професіональні трупи, палацово-поміщицькі театри. Український професіональний і аматорський театр. Золота доба українського театру та ін.

Така періодизація унаочнює вибір, здійснений Ростиславом Пилипчуком, адже принципи, на яких базувалася його концепція, відрізняються від попередніх за багатьма ознаками:

— *його періодизація має більш гомогенний (однорідний) характер, що особливо яскраво виявляється порівнянні з гетерогенною (неоднорідною) періодизацією Г. Лужницького, в якого поряд стоять поняття «стара доба», «бароко», «побутовий реалізм» і «революційно-модерний театр»;*

— *виводить розгляд театру з-під впливу загальнополітичних концепцій;*

— *змінює співвідношення між імовірними і достеменними фактами на користь тих, які засвідчено джерелами;*

— *розрізняє аматорський і професіональний театр, уточнюючи дати;*

— *значну увагу приділяє розгляду окремих видів театру і жанрів (містерія, ярмаркові вистави, інтермедії, фарси, вертеп, декламації і діалоги, балаган тощо);*

— *розглядає не лише український театр, а й іномовний театр на етнічній території України, адже, — писав Ростислав Ярославович, — «якщо враховувати фактор глядача, який формував свої естетичні смаки на тій мистецькій поживі, яку йому пропонували, то ми не можемо скидати з рахунку весь цей конгломерат сценічних культур, який мав місце в Україні упродовж століть, формуючи й часом стимулюючи українську театральну культуру» [20].*

Питання, звісно, не в тому, що Ростислав Пилипчук дав кращу або гіршу періодизацію, бо кожна із запропонованих концепцій є спробою відповісти на запитання, сформульовані в різний час, різними істориками, виходячи з різного розуміння предмета дослідження; науковець скоригував предмет дослідження і принципи його аналізу, намагаючись узгодити його із тими новими запитаннями, які поставив перед істориками театру наш час.

Етика школи Ростислава Пилипчука — ледь не найголовніша, базова цінність, поступову втрачу якої ми відчуватимемо з кожним днем дедалі гостріше. Дарма, що її лише зрідка розглядають як складову, насправді найважливішу, і мистецької, і наукової школи. Адже головні відмінності між театром корифеїв і Курбасом, Станіславським і Мейерхольдом, Брехтом і Арто — не так у формах, старих чи нових, як у *завданнях й обраних ними правилах спілкування* — із днем сьогоднішнім, минулим і майбутнім, отже, *в етиці*.

Із притаманною йому послідовністю Ростислав Пилипчук насаджував в історіографії свої принципи: вимогливість як до власних, так і до чужих текстів; дослідження явища не лише у театральному і загальнокультурному контексті, а й у контексті історії дослідження явища; повагу до минулого українського театру та його діячів, однак без героїзації і зомління від патріотичного замилювання; допомогу молодшим колегам.

Парадокс, однак, здається, саме внутрішня дисципліна витворила з Ростислава Ярославовича найнедисциплінованішого автора. Редактори позивали, що свої тексти він подавав до друку останнім, ледь не напередодні передачі видання до друкарні. Але ставилися до цього спокійно, бо знали — автор все ще продовжує зважувати кожне слово, перевіряє кожен факт, щоб не перекладати на інших свої обов'язки і не примушувати їх допрацьовувати власний текст. І тут знову згадується урок культури письма: *«А хто за Вас розставлятиме коми? Хто це робитиме за Вас?»*

Усвідомлюючи тернистий шлях спілкування з Пилипчуком-рецензентом і науковим редактором, його учні готові були чекати, коли в Ростислава Ярославовича звільниться час для роботи над їхніми рукописами. Бо довіряли його порадам. І зазвичай такий час у нього знаходився: це той самий час, який він відбирав від власних рукописів. Опікуючись своїми дипломниками, аспірантами й авторами, праці яких редагував, він, на відміну від інших шкіл, у яких учнів перетворюють на підмайстрів, примушуючи «китайничати» і «розводити фарби», радше сам ставав помічником — допомагав із пошуком джерел, уточнював дати, прізвища. І робив це не з розрахунку на вдячність, а з властивого йому господарського ставлення до саду, в якому впродовж життя насаджував дерева. Бо не керувався дурнуватою приказкою «чим темніша ніч, тим яскравіші зірки». І ніколи не гнався за кількістю, не випускав «сиру» роботу, напівфабрикат, але допомагав довести працю до пуття. Тому й захист досліджень, керівником яких

він був, перетворювався на святкову ініціацію, посвячення у лицарський орден.

Йому було даровано рідкісне вміння — радіти чужому успіхові!

Бо знав: найкраще дерево нічогісінько не варте у занедбаному саду. Тому й опікувався — не лише власними текстами, а *школою*. Адже школи розрізняються не лише за методами пізнання і набором технічних прийомів, передусім — за етичними принципами. І відповіддю на найголовніше питання: *навіщо?*

Цю відповідь слід шукати не лише у відмінностях *дискурсивних практик — текстів у подієвому аспекті*, насаджуваних різними школами. Ця відповідь — не лише у генезі школи, а й у її ставленні до майбутнього.

Наївний у справах житейських, побутових, Ростислав Пилипчук, здавалося, чинив опір часові, адже культура у хронотопі його дослідження мало відрізнялася від простору і часу його буття — романтизованої шляхетної України. В цьому він зізнався в одному з інтерв'ю: *«Я належу до кола романтиків»* [28]. Тому й допомагав — не скуппо, не зі службового обов'язку, і не лише учням, але натхненно, від наївної віри, що його допомога принесе користь нашій спільній, як він думав, справі, в якій був сенс його життя. Тому бував нещадним до вискочнів і пройдисвітів, котрі, — можливо, не маючи злого наміру, ненавмисно, — витоптували його смисли.

Його ніколи не бачили кволим, млявим. Утомленим, суворим і сумним — бував, але виду не подавав, біль свій не демонстрував і, як належить *Великому магістрові лицарського ордену*, спину і підборіддя — тримав.

Один із парадоксів його лицарства — *неортодоксальність і здатність до компромісу*. Нещадний до невігласів, він ніколи не оголошував *хрестових походів проти опонентів і вітряків*; навіть поступався своїми науковими принципами, шляхетно простягаючи руку допомоги, коли вирішувалася чужа доля. Маючи чудову пам'ять, умів забувати, отже, бути милосердним і прощати. *Розуміючи діалектику головного і другорядного, вмів розрізняти їх*. Тому, аналізуючи праці колег, не уникав суперечностей, коли писав про «інтелегентного, стриманого, дотепного» науковця, про його ж «кон'юнктуру частину дослідницького доробку» і про інші його праці, «дуже цінні», які називав «компендіумом фактичного матеріалу, якого сьогодні вже ніхто не міг би підняти» [25, 112–116].

Майя Гарбузюк, одна з найпослідовніших і найулюбленіших учениць Ростислава Пилипчука, назвала свого вчителя і наставника у науці «Верховним батьком» [5, 510]. А це не проста роль, бо означає відповідальність – і не лише за безпосередніх учнів, а й за загальну справу. Це означає також готовність зрозуміти, підтримати, допомогти і бути правдивим суддею – передусім собі; суддею, від якого важко, – неможливо навіть, соромно! – було приховувати свої гріхи, бо здавалося, що він усе бачив, але — продовжував вірити і, нагадуючи про біг часу, *допомагав нам стати кращими*.

Тому й досі залишається *камертоном для українського театрознавства*. Можливо, завдяки володінню *мистецтвом одночасного життя у трьох вимірах*: пам'ятаючи про день вчорашній, дбаючи про сьогоднішній, мріючи про прийдешній і намагаючись з'єднати, *узгодити минуле з майбутнім ниткою своєї праці, своїм вчинком*. Можливо, завдяки притаманному багатьом його ровесникам вмінню дивитися в очі — і співрозмовникові, і життю. Або завдяки вмінню наслухавшись сумних новин про справи державні і мистецтвознавчі, підсумовувати: «*А нам — своє робити!*»

«*Робити своє*» — означає повертати борги, передаючи далі отримане від учителів, *виконувати місію*. Закликаючи колег не ховатися у кущі, коли йшлося про обговорення чиеїсь праці у високому судилищі, він зазвичай посилався на Франка: «*Лиш боротись — значить жить!*». Однак інколи дослухався і до Шевченкового: «*Блаженний муж на лукаву не вступає раду*».

Але що таке «*робити своє*» у сьогоднішній Україні, та ще й для науки-утриманки, котра, не усвідомивши власного шляху і не виховавши свого читача, наче бідна родичка-сектантка, застигла на роздоріжжі, балансує між критикою й академічною наукою, в очікуванні бодай крихти зі столу практиків театру, археологів, філологів, істориків, а то й філософів, які здебільшого і сформували театрознавство у його класичному вимірі.

Сьогодні у сфері театрознавства усвідомлюється потреба у зворотному процесі – *в очищенні від нашарувань спекулятивної культурології, арт-менеджменту, арт-критики, кураторства, чірлідінгу* тощо. Про цю потребу свідчить щорічне зменшення набору студентів на театрознавче відділення у творчих вузах, поряд із одночасним збільшенням у навчальних закладах із давнішими академічними традиціями, зокрема з традиціями загальної історії і філології, з якої вийшов і Ростислав Пилипчук. Нові методи вивчення теа-

тру пропонують вищі навчальні заклади, які, за збігом обставин, носять ім'я фундатора українського театрознавства Івана Франка – Львівський національний університет, Інститут драматургії Житомирського державного університету та ін.

Децентралізація театрознавства, у свою чергу, веде до зміни способів театрознавчого письма: замість погляду на історію театру очима театрального критика, чий еталонний смак поки що використовується як головний інструмент зважування долі мистецького твору на примхливих терезах прекрасного, чимдалі більше поширення у дослідженні театру дістає погляд історика, озброєного арсеналом методів сучасного історіописання. Це означає також, що розмежування критики й історіописання стало жорсткішим. Адже *факти критика* – це враження, відчуття, а також власний, свого покоління і своєї субкультури смак; *факти історика* — це результат перетворення історичних свідчень; там, де критик шукає метафору, історик театру — шукає точність, але, не знайшовши, нагадує собі, що працює з «уявним предметом», стосовно якого Вітгенштайн застерігав: «*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen*» – «Про що неможливо говорити, про те слід мовчати». Адже, *на відміну від критика, який пропонує читачеві візії, історик продукує факт*.

Незважаючи на ці розбіжності, все живе завжди має шанс, і театрознавство у творчих навчальних закладах — також. Цей шанс — в опануванні *досвіду академічної школи*: не лише читання текстів, а й *дослідження їх, критичне осмислення не лише історії театру, а й історії історії театру, отже, вкарбовування (imprinting) методів історіописання* І. Франка і В. Перетца, О. Кисіля і П. Руліна, М. Возняка і В. Резанова, Д. Антоновича і М. Вороного, С. Чарнецького і Г. Лужницького, І. Піскуна і Я. Мамонтова, Ю. Бобошка й А. Драка, Ю. Станішевського й А. Баканурського, Р. Пилипчука і ще багатьох інших істориків театру, праці яких утворюють загальне поняття «*українське театрознавство*».

Цей шанс — в аналізі змін, які відбулися (або не відбулися) у підготовці театрознавчих кадрів за останні чверть століття і бодай *пофантазувати* про перспективу української театральної спільноти та про її справи.

Тема дослідження та його проблема визрівала у Ростислава Пилипчука зі, здавалося б, простих, інколи по-дитячому наївних запитань, котрі й визначили його інтерес до оглядів літератури й історіографічних статей: *Чому наші попередники,*

ті які стали сьогодні героями історичних досліджень, не подбали про те, щоб розповісти наступним поколінням про те, як усе було насправді? Чому замовчували, перекручували або саме так, а не інакше інтерпретували ту або іншу подію пізніші дослідники?

Саме усвідомлення усього багатства ймовірних мотивів учасників, свідків і дослідників для замовчування, перекручення або, навпаки, — для постійного, ледь не параноїдального повернення до якоїсь події, викликало у Р. Пилипчука посилений інтерес до жанру, якого так не люблять здобувачі і яким так віртуозно він володів — до жанру, який він скромно іменував *оглядом літератури або історіографічною статтею*.

Він був *майстром повільного читання* й умів роздивитися, як *його попередники кружляють над тими або іншими проблемами*, намагаються подолати якесь вузьке місце, однак не долають.

І тоді він запитував і себе, і їх: *чому виникло це непорозуміння, що заважало, в чому була суть конфлікту, що стояло на перешкоді?*

Відповідь ніколи не стояла на полиці бібліотеки, як наївно хтось вважає; там стояли *свідчення, котрі слід було прискіпливо верифікувати*.

І лише тоді — у процесі пошуку, знаходження, зіставлення, перевірки, відсіювання, перехресних допитів сотень свідків, правдивих і брехливих, щирих і упереджених, визрівав науковий факт, а згодом — гіпотеза і концепція для його пояснення.

У процесі слідства він ніколи не вислуховував лише одну сторону — давав слово кожній і радів, коли знаходив документ, який висвітлював відоме явище з нового, незвичного боку, коли інтрига ставала ще напруженішою.

І лише тоді писав звіт у формі статті — про пошук наукового факту, *головною інтригою якої було слідство — слідство у справі замовчування, нерозуміння, несприйняття або наукової дискусії*.

Бо історія у розумінні Ростислава Пилипчука передусім була *боротьбою за неупереджений погляд, за правдиві факти і за логіку їхнього зчеплення*. І саме в цьому — у способах, якими він знаходив свідчення, якими створював факти, перевіряв їхню достовірність і відмежовував від гіпотез — *сила його школи*.

На жаль, Ростислав Ярославович не написав про це книжки. Однак розповів її — своїм учням і колегам. І тепер вони мусять записати почуте і проаналізувати написані ним тексти, щоб вилуштити з них найголовніше — *метод*. Бо, буває, навіть найавторитетніші гіпотези спростовуються

(як у випадку Франка) і мистецькі твори перестають вражати, а метод — залишається.

І сутність його — у *техніці розмежування: правдивих свідчень від брехливих, фактів — від смаків та емоцій, аналітичної історії театру — від театральної критики й імплантованих чіпів*.

Рідкісні книжки, якими Ростислав Пилипчук охоче ділився з колегами, і тисячі виписок, карток, чернеток, незавершених праць, внутрішніх рецензій, що зберігалися в його архіві, передано сьогодні до Інституту рукопису Національної бібліотеки ім. В. І. Вернадського. Це ще ніким не опрацьована джерельна база для десятків досліджень. Звісно, для роботи з цим архівом не обійтися без навичок палеографії, бо історія ніколи не виписує себе каліграфічно і розшифровка її письма вимагає терпіння. Однак допоможе Бібліографічний покажчик і додаток до нього, де зафіксовано не лише друковані праці Ростислава Ярославовича, а й діяльність його як наукового редактора, члена редакційних колегій. У цьому ж покажчику зафіксовано його фундаментальні дослідження, зокрема ті, що були видрукувані у багатотомній «Історії української культури» і які посутньо являють стислий нарис історії українського театру до початку ХХ століття. «Логічну схему» цієї історії прописано у навчальній програмі, створеній кафедрою театрознавства під патронатом Ростислава Пилипчука (щоправда, без зазначення його прізвища).

Кожен час ставить минулому свої запитання, а фундаментальні науки, не знаходячи своєчасних відповідей на ці запитання у межах звичних хронотопів і стратегій, викликають дедалі більше роздратування у топ-менеджерів офіційної культури. Навряд чи сьогоднішнє театрознавство може дати переконливу відповідь на всі запитання, поставлені перед ним або хоча б усвідомити і чітко сформулювати виклики часу. Але, припустивши, що інтерес до *правдивого минулого* колись відродиться, майбутнє запитає у своїх пращурів: як ви зберегли накопичене, як закарбували його у пам'яті? Адже *гідність професії, а можливо, й місія її* полягає зокрема й у тому, щоб із вдячністю пам'ятати про тих, хто *створив нашу пам'ять*.

Але пам'ять — неначе сліди на піску: не зафіксовану бодай на папері або на іншому носії, її надто швидко стирає час. Можливо, її буде зафіксовано у такий самий спосіб, як це зроблено у скверіку біля театру ім. Франка, де у звичній позі сидить бронзовий Микола Яковченко, а неподалік — стоїть Гнат Юра, теж бронзовий. Так само, як неподалік від Молодого театру сидить бронзовий

Курбас. І тоді, можливо, на сором'язливо незайманих фасадах Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, де працювали академіки, *фундатори мистецьких шкіл* – Данило Лідер, Сергій Данченко, Ігор Безгін, Ростислав Пилипчук, легендарні Володимир Неллі, Віктор Довбищенко, Наталія Кузякіна, Леонід Олійник і ще цілий ряд славних людей, про яких сьогоднішнє студентство, можливо, й не чуло, бодай з'явиться згадка про них. Бо інакше — забуття, повернення до манкуртів, котрі, оголосивши свій смак єдино сучасним, стирали пам'ять, механізми її формування та її носіїв.

Щоб зрозуміти значення школи Ростислава Пилипчука, достатньо уявити, якою була би сьогоднішня спільнота істориків театру без його учнів, а сама історія українського театру — без його праць.

Люди театру, а надто його дослідники, — це дуже маленький народець. І ніхто й ніколи не поважатиме його, якщо сам він не матиме поваги до себе, до своєї спільноти, до свого минулого і майбутнього.

Література

1. Антонович Д. Триста років українського театру (1619–1919). — Прага: Укр. громад. вид. фонд, 1925 (: друк. «Легіографія»). — 272 с.
2. Антонович Д. Український театр // Українська культура : Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. — К. : Либідь, 1993. — С. 443–473.
3. Антонович Д. Український театр: конспективний історичний нарис. — Прага — Берлін : вид. «Нова Україна», 1923. — 14 с.
4. Возняк М. Стара українська драма і новіші досліді над нею // Записки наукового товариства імені Шевченка. — 1912. — Т. VI. — С. 139–191.
5. Гарбузюк М. Верховний батько // Пилипчук Р. Український професіональний театр в Галичині (60-ті роки XIX ст.). — К. : Криниця, 2015. — С. 510. — 512 с.
6. Дашкевич Н. П. Отзыв о сочинении г. Петрова «Очерки истории украинской литературы XIX столетия» // Отчет о двадцать девятом присуждении наград гр. Уварова. — СПб, 1889. — Приложение к LIX т. Записок Имп. акад. наук. — № 1. — 301 с.
7. Кисіль О. Український театр : Популярний нарис історії українського театру. — К. : «Книгоспілка», 1925. — 178 с.
8. Крымский А. Рец. : И. Стешенко. Поэзия И. П. Котляревского. — К., 1898 // Этнографическое обозрение. Издание Этнографического отдела Император. Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. — 1901. — № 3. — С. 143–148.
9. Лужницький Г. Історія українського театру / Григор Лужницький // Український театр : Збірник праць ; [упоряд. Б. Козак ; наук. ред. комент. Р. Я. Пилипчук] —

Львів : вид. Львівського ун-ту ім. І. Франка, 2004. — Т. 1. Наукові праці. — 344 с.

10. Перетц В. Краткий очерк методологии истории русской литературы: Пособие и справочник для преподавателей, студентов и для самообразования. — Пг. Academia, 1922. — 164 с.

11. Перетц В. Нарис наукової діяльності проф. С. І. Маслова // Сергій Маслов, 1902–1927 / Укр. наук. ін-т книгознавства. — К. : [б. в.], 1927. — С. 17–34.

12. Пилипчук Р. Джерелознавство історії українського театру — вчорашній день традиційного театрознавства? // Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку : Матеріали наукової конференції. — К., 2000. — С. 58–59.

13. Пилипчук Р. До історії українського шкільного театру кінця XVI — початку XVII століть // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 1999. — Т. 237 : Праці Театрознавчої комісії. — С. 15–41.

14. Пилипчук Р. До питання про початок українського вертепу, або Ще раз в обороні Еразма Ізопольського // Верховина : Зб. наук. праць на пошану професора Олекси Мишанича з нагоди його 70-річчя / НАН України. Інститут літератури імені Тараса Шевченка ; Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. — Дрогобич, 2003. — С. 263–285.

15. Пилипчук Р. До питання про початок українського вертепу, або Ще раз в обороні Еразма Ізопольського // Радишевський Р. Українська полоністика : проблеми, школи, силуетки. — К. : вид. Київського ун-ту, 2010. — С. 363–375.

16. Пилипчук Р. Драма «Назар Стодоля»: від створення і першого сценічного втілення (1842–1844 рр.) та першодруку (1862 р.) до регулярних вистав в Руському (українському) народному театрі Товариства «Руська (українська) бесіда» (1864–1900 рр.) у Галичині // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. — 2014. — Вип. 14. — С. 14–30.

17. Пилипчук Р. Марко Кропивницький // Кропивницький М. Л. П'єси / Вступ. ст. Р. Я. Пилипчука. — К. : Дніпро, 1990. — С. 5–32. — 448 с.

18. Пилипчук Р. Марко Кропивницький і питання про початок українського професіонального театру // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. — К., 2011. — Вип. 8. — С. 174–198.

19. Пилипчук Р. Микола Садовський у спогадах сучасників // Спогади про Миколу Садовського : Збірник / Упоряд., вступ. ст., приміт. Р. Я. Пилипчука. — К., 1981. — С. 3–10.

20. Пилипчук Р. Про засади створення багатотомної «Історії українського драматичного театру» // Мистецтвознавство України / Академія мистецтв України. — К., 2000. — Вип. 1. — С. 201–210.

21. Пилипчук Р. Театральна діяльність М. Старицького в оцінках І. Франка та інших сучасників // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. — К., 2012. — Вип. 10. — С. 171–194.

22. Пилипчук Р. Театрознавство // Українська радянська енциклопедія. — Вид. 2. — К., 1984. — Т. 11. — Кн. 1. — С. 174–175. — 606 с.

23. Пилипчук Р. Українському театрові — 400 років! // Український театр. — 1991. — № 6. — С. 6–8.
24. Пилипчук Р. Франкова концепція історії українського театру // Мистецькі обрії 2005–2006 : Науково-теоретичні праці та публіцистика. — 2006. — Вип. 8/9. — С. 131–144.
25. Пилипчук Р. Юрій Григорович Костюк (До 100-річчя від дня народження) // Студії мистецтвознавчі. — К., 2010. — Ч. 3. — С. 112–116.
26. Погребеник Ф. Невтомний працівник на ниві української культури / Федір Погребеник // в кн.: Пилипчук Р. Український професіональний театр в Галичині (60-ті роки XIX ст.). — К., 2015. — С. 493–506. — 512 с.
27. Радишевський Р. Полоністичні студії Ростислава Пилипчука / Р. Радишевський. Українська полоністика: проблеми, школи, силуетки. — К. : вид. Київського ун-ту, 2010. — С. 357–362. — 620 с.
28. Ростислав Пилипчук: «Я належу до кола романтиків...» / Запитував Микола Славинський // Науковий світ. — 2011. — № 7. — С. 8–11.
29. Рулін П. Завдання історії українського театру // Річник Українського театрального музею. — К., 1929. — С. 9–40.
30. Рулін П. Студії з історії українського театру // Записки історично-філологічного відділу. — К., 1925. — Кн V. — С. 207–228.
31. Рулін П. Український театральний музей: Завдання й перспективи / П. Рулін. — К. Держтрест «Київ-Друк», 1927. — 21 с.
32. Стешенко І. Історія української драми. Одбитка з журналу «Україна». — К., 1908. — Т. 1. — 308 с.
33. Франко І. Русько-український театр (Історичні обриси) [1894] // Возняк М. Нескінчена друком праця Ів. Франка з історії українського театру // Річник Українсько-го театрального музею. — К., 1929.
34. Франко І. [План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Моти-ви] [1894–1895] // І. Франко. Зібр. тв. : у 50 т. — К. : Наукова думка, 1984. — Т. 41. — С. 24–73.
35. Франко І. Русько-український театр (Історичні обриси) [1894] // І. Франко. Зібр. тв. : У 50 т. — К., 1981. — Т. 29. — С. 293–336.
36. Чарнецький С. Театр // Історія української культури / За заг. редакцією Івана Крип'якевича. — 4-те вид., стереотип. — К. : Либідь, 2002. — 656 с.
37. Яковенко Н. Вступ до історії / Наталія Яковенко. — К. : Критика, 2007. — 376 с.

НАЦІОНАЛЬНА ТА ІНШОМОВНІ ТЕАТРАЛЬНІ КУЛЬТУРИ У НАУКОВОМУ ДОРОБКУ РОСТИСЛАВА ПИЛИПЧУКА. ПРИЧИНКИ ДО ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ БІОГРАФІЇ ВЧЕНОГО

У статті здійснено спробу розкриття засад «багатокультурності» світогляду та наукового доробку професора Р. Я. Пилипчука у контексті його родинної генези та феномену «національної відкритості», притаманному галицькій культурі, під впливом яких сформувався вчений у ранній період свого життя. Акцентовано внесок Р. Пилипчука у поширення та популяризацію знань про польську та низку інших культур серед українського читача та одночасно відомостей про українську культуру у закордонних виданнях. Наголошено на важливості нових способів укладання інтелектуальних біографій із використанням усіх можливих сучасних методологічних інструментів всебічного аналізу особистості ученого, його життєвого та професійного шляху, наукового доробку, стосунків з соціумом і часом.

Ключові слова: Ростислав Пилипчук, біографістика, україністика, українська полоністика, історія українського театру, історія польського театру.

В статье сделана попытка раскрыть «многокультурность» мировоззрения и научного наследия профессора Ростислава Пилипчука в контексте его семейной генеалогии и феномена «национальной открытости», характерной для культуры Галичины, под влиянием которых формировался ученый в раннем периоде жизни. Подчеркнут вклад Р. Пилипчука в распространение и популяризацию знаний о польской и ряде других культур среди украинских читателей и одновременно — сведений об украинской культуре и литературе в заграничных изданиях. Указана важность новых способов написания интеллектуальных биографий с использованием всех возможных современных методологических инструментов всестороннего анализа личности ученого, его жизненного и профессионального пути, научного наследия, отношений с социумом и временем.

Ключевые слова: Ростислав Пилипчук, биографистика, украинистика, украинская полонистика, история украинского театра, история польского театра.

In the article the attempt is made to disclose principles of worldview «multiculturalism» and scientific legacy of the professor R. Pylypchuk in the context of his family genesis and phenomenon of «national openness» common for Galician culture that influenced on his formation in the early period of life.

The contribution of R. Pylypchuk to spreading and popularization of knowledge about Polish and other cultures among Ukrainian readers and at the same time spreading the information about Ukrainian culture in the foreign publications is underlined.

It is highlighted that new ways of forming of intellectual biographies using all possible modern methodological instruments of in-depth analysis of scholar's personality is important, including studying a life and professional way, scientific achievements, relations with socium and time.

Keywords: Rostyslav Pylypchuk, biography studies, Ukrainian studies, Ukrainian Polish Studies, History of Ukrainian theatre, History of Polish theatre.

Викладена професором Р. Пилипчуком у багатотомному виданні «Історія української культури» історія національного театру сьогодні фактично є єдиною завершеною академічною працею

в цій галузі [1]. Безперечно, вона заслуговує на друк окремим виданням, рівно ж як і на переклад англійською та іншими іноземними мовами — аби дати іншомовному читачеві можливість ко-

ристати зі справді академічних українських театрознавчих джерел. До написання цих текстів учений «ішов» тривалий час, і, звісно, лише енциклопедичні знання з цілого комплексу питань, що невблаганно постають перед істориком театру (історія музики, літератури, образотворчого мистецтва), сотні власних розвідок, словникових гасел, коментарів до різного характеру видань дали можливість авторові всебічно, ґрунтовно та об'єктивно розглянути факти, явища, процеси становлення українського театру у їхньому розвитку та взаємозв'язку.

Найглибший аналіз наукового доробку Р. Пилипчука, з опрацюванням не лише друкованих текстів, а й залишених у рукописах матеріалів — попереду. На цьому шляху — довгому й трудному — до досягнення спадщини видатного ученого, неодмінно будемо замислюватись про пов'язаність та взаємозумовленість різних його іпостасей: талановитого дослідника, успішного керівника, приватної особи.

Гадаю, для побудови та опанування усім комплексом відомостей у галузі «пилипчукознавства» вкрай важливим буде звернення до нових підходів у біографістиці, позначених в англійських наукових текстах терміном *personal history*, і, зокрема, до методу інтелектуальної біографії, що, на думку Т. Попової, набув особливої ваги в Україні на зламі 1980–1990-х рр. [2, 268]. За Дональдом Вокером, вона містить такі важливі складові, як біографія особистості, професійна біографія, бібліографічна біографія, ситуативна біографія або біографія середовища [2, 269–270]. Сьогодні найбільшу увагу дослідників привертають друга та третя складові «наукової біографії» Р. Пилипчука. Поза тим, її і перша, і четверта (де «герой оповіді» постає як «продукт свого і всього попереднього часу» [2, 270]) частини потребують не меншої дослідницької уваги. Власне у цьому невеликому тексті здійснена спроба розглянути окремі аспекти «інтелектуальної біографії» професора Р. Пилипчука. Авторка пропонує ставитись до висловлених далі міркувань як до розвідки потенційних дослідницьких можливостей як самого методу, запозиченого у сучасній історіографістиці, так і особи, що опиняється у центрі уваги такого дослідження. Питання ж національної та іншомовної культур у доробку ученого слугують — як переконаємось — тим необхідним фокусом, що дає змогу водночас звзвити погляд на конкретному колі наукових зацікавлень ученого і водночас розширити горизонт інтерпретацій наукового доробку Р. Пилипчука, пов'язавши їх

не лише з професійною, а й особистою біографією ученого.

Розглядаючи діяльність професора Р. Пилипчука у найширших контекстах національної науки, слід наголосити, що його доробок належить сучасному українському гуманітарному дискурсу та його складовим — українознавству (насамперед), а водночас і полоністиці. Ці два напрями наукових зацікавлень ученого перебували завжди у тісному зв'язку, і хоча «діалог культур» у версії Р. Пилипчука завше мав непохитний націєцентричний характер, він був органічно поєднаний із високою повагою до іншомовного світу, насамперед того, що був історично «прописаний» на території України. Дивовижно налаштований інтелектуально-емоційний слух ученого давав йому можливість чути й розкривати у своїх текстах усю поліфонію національного багатоголосся минулих століть, при цьому за камертон дослідникові завше правила власна культура, гідні подиву й наслідування національна гідність та самоповага.

До речі, відомий сучасний польський дослідник гуманітаристики на теренах Східної Європи Томаш Стриєк відносить націю до надзвичайно складних, «невловних категорій»: «... можу без тіні сумніву сказати, що в гуманітаристиці немає більш невловної категорії» [3, 11]. Водночас — веде далі учений — «...слід зазначити, що гуманітарії Центральної і Східної Європи починаючи від доби романтизму переживали унікальне “захоплення” нацією» [3, 26]. У цьому сенсі діяльність Р. Я. Пилипчука з вивчення історії українського театру вже від перших його студентських праць — як-от укладання бібліографії театральної тематики газети «Буковина» — справді унікальна, бо є не лише романтичним захопленням національною театральною культурою (хоча й такого глибокого емоційного ставлення до предмету дослідження учений ніколи не відкидав), а й послідовним, до найменших деталей, реконструюванням її минулого. Слід наголосити, що таке реконструювання минулого слугувало водночас і конструюванням національної культури в теперішньому — і без сумніву — в майбутньому часі. З цього приводу знову варто зацитувати Т. Стриєка, котрий, розглядаючи процеси становлення націй, приписує гуманітаристиці важливу «націєтворчу функцію, що її історики та літературознавці (а ми додамо — і театрознавці. — М. Г.) — відіграють у частинах світу, розташованих поза центром від XIX ст.» [3, 11]. Слід прокоментувати в даному разі слово «центр», що під ним Т. Стриєк має на увазі Західну Європу, саме тому він і акцентує іс-

тотну різницю у покликанні інтелігенції та інтелектуалів країн на Півдні та Сході Європи щодо їх колег на Заході. Справді, як і праці І. Франка, М. Грушевського, С. Єфремова, М. Возняка, С. Чарнецького, Гр. Лужницького та ін., наукові праці Р. Я. Пилипчука у найширшому сенсі слід розглядати як націєтворчі, причому незалежно від того, про який період його діяльності ми говоримо — радянський чи доби Незалежності. Змінювалися жанри, методи, знаряддя, пристосування до часу, змінювався характер роботи, накопичувався досвід — але незмінною залишалися мета і ціль. Бо хоч якою б невловною була категорія нації, спускаючись в діл від узагальнених понять гуманітарної сфери до галузевої конкретики, можемо сказати, що Р. Пилипчук залишив для нас не лише надзвичайно чітко окреслені, уточнені, деталізовані, а й багато в чому і переписані заново (як-от датування початків українського театру в цілому, українського професійного театру, Першого Національного театру тощо) — контури саме національного театру.

З погляду сьогодення це виглядає навіть дивним, якщо нагадати, що левова частка життя ученого проминула в умовах радянської дійсності, з якою — як демонструє вдала кар'єра керівника, — собі успішно радив. Ба більше, залишався відпирним на її ідеологічні викрути та світоглядні аберації. Видатний джерелознавець, енциклопедист, академік не лише за статусом, а й за способом мислення, він водночас був і абсолютним європейцем у найсучаснішому розумінні цього слова, якщо під цим мати на увазі широке поле бачення міжнаціональних стосунків. Адже національний театр Р. Пилипчук бачив у взаємообміні з інішомовними театрами, що діяли на теренах сучасної України: австрійським, польським, російським. Діяльність кожного із цих театрів професор знав досконало — від правильного написання імені митця або драматурга чи точної дати смерті/народження, вистави, трупі, гастрольних мандрів до усвідомлення характерних особливостей цих взаємних впливів та постановки засадничих питань історіографії національного театру.

Готуючись до створення комплексної праці, у статті «Про засади створення академічної історії українського театру» учений порушує проблему: «Нам треба принципово вирішити питання: чи ми писатимемо історію театру в Україні чи тільки історію українського театру?» [4, 204]. І відразу подає з цього приводу власну точку зору, наголошуючи: «Слід мати на увазі при цьому, що бездержавна упродовж століть Україна мала на своїй

етнічній території не свої театри, а театри власне тих держав, яким підлягала, з їхніми мовами і ідеологіями... Отже, якщо сприйняти постулат, що ми писатимемо історію театральної культури в Україні у всіх її національних і державних виявах, то треба б знайти розумне співвідношення у висвітленні української і неукраїнської театральних культур» [4, 205]. Важливо наголосити, що Р. Пилипчук, зважаючи на недостатній розвиток вітчизняного театрознавства і наголошуючи на імперському характері завойовницьких культур особливо кінця XIX — початку XX ст., не вважав за можливе (на той момент) аналізувати саме ці періоди історії українського театру в міжнаціональних вимірах. А от більш ранні періоди — від пізнього середньовіччя і до першої половини XIX ст. для нього видавалися доступними для такого аналізу: «Окремі факти з історії російської, польської та інших театральних культур можуть фігурувати у викладі історії українського театру тільки для загальноісторичного контексту. Але щодо ранніх періодів, власне до середини XIX ст., коли український театр ще не уконституювався як чітко визначене явище в ряді інших національних культур, ширша розмова про ініонаціональні театри в Україні необхідна» [4, 205].

Одним з аргументів на користь розгляду українського театру як складової ширших багатонаціональних культурних процесів був для нього критерій території. У цьому він продовжував і розвивав концепцію П. Руліна, цитуючи його працю «Основні завдання історії українського театру»: «Основним критерієм певного театального явища як українського буде насамперед те оточення, серед якого вистава виникла, ширше кажучи, місцевість, яка її виплекала та яку вона ж обслуговувала» [4, 205].

Другим важливим критерієм для Р. Пилипчука був глядач: «Якщо враховувати фактор глядача, який формував свої естетичні смаки на тій мистецькій поживі, яку йому пропонували, то ми не можемо скидати з рахунку весь цей конгломерат сценічних культур, який мав місце в Україні упродовж століть, формуючи й часом стимулюючи власне українську театральну культуру» [4, 204].

Це розуміння «конгломерату сценічних культур», перейняте у спадок від Івана Франка, Петра Руліна, Дмитра Антоновича, у науковий обіг вже радянського театрознавства повоєнного періоду Р. Пилипчук увів доволі рішуче, а можливо, й ризиковано. Молодий учений, на той час — учений секретар Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології АН України, Р. Пилипчук,

пишучи розділи до першого тому «Нарисів історії українського театру» (Київ, 1967), поруч з історією національного театру XIX ст. виклав окремі факти та події з історії польського театру того часу, а також привернув увагу до такого культурно-мистецького феномену як діяльність двомовних та тримовних театральних труп на території України у першій половині XIX ст. [5]. Це був початок тієї історичної концепції «театру на території України», що найповніше була реалізована у вже згадуваних на початку розділах «Історії української культури». Між цими подіями — півстолітній відрізок часу, зміни суспільних та національних устроїв, розпад радянської імперії, величезна праця ученого над питаннями історичного минулого українського театру.

Варто в майбутньому докладніше осмислити позицію Р. Пилипчука щодо вагомості та специфіки інонаціональних контекстів стосовно історії національної театральної культури. Якщо історію української театральної культури до середини XIX ст. дослідник вписує в розлогу картину функціонування іншомовних сценічних культур на території України, то подальший поступ театральних культур — від середини XIX ст. і далі — Р. Пилипчук бачить насамперед як окремі національні моноісторії. Можемо припустити, що учений, чітко розмежовуючи історичні періоди формування української нації та вітчизняної культури зокрема, бачив її давній, «допрофесійний період» як частину багатонаціонального культурного середовища, тоді як власне модерний період — від останньої третини XIX ст. — мислив уже в категоріях остаточного утвердження національної окремішності, тобто культури модерної нації. У цьому позиція Р. Пилипчука цілковито узгоджується із думками провідних сучасних істориків Європи, багато з яких вважає часом формування української (і не тільки!) нації в стислому розумінні саме кінець XIX — початок XX ст. Водночас, з іншого боку, постає питання про те, що, попри всю національну окремішність українського театру, з теренів України на початку та у першій половині XX ст. нікуди не зникли театри «державних націй»: російський та польський (театр російський, переможно проминувши радянську добу, продовжує функціонувати і в незалежній Україні, польський професійний театр закінчив свою діяльність на території УРСР 1945 р.), як, до речі, і єврейський. Ба більше, разом із посиленням національних протистоянь на зламі XIX–XX ст. діалогічний простір культури також зазнавав змін. Власне, усвідомлюючи всю складність написання такої історії, необхідність

нових методологічних інструментів для «препарування» цієї надзвичайно складної соціокультурної дійсності, Р. Пилипчук переказує ці теми майбутнім дослідникам. Зокрема, у єдиній до сьогодні системній розвідці «Українсько-польські театральні зв'язки (від давнини до початку XX ст.)», що вийшла друком у «Варшавських українознавчих записках» 1998 року і була кількаразово передрукована [6], Р. Пилипчук підсумовує та накреслює перспективи таких досліджень: «Думається, ми тільки підходимо до справжнього, належного вивчення українсько-польських театральних зв'язків XIX — початку XX ст. А попереду ще зв'язки після 1917 р. Коли з'являться наукові праці в цій ділянці, то ми здобудемо переконливі свідчення єднання наших сценічних культур, а ці факти з нашої історії корисно й плідно працюватимуть на нашу сучасність і наше майбутнє» [7, 33].

В історичних працях Р. Я. Пилипчука, що завжди виростали з глибин джерелознавчих студій, не знаходимо безпосередніх покликань на ті чи інші історіографічні концепції минулого України чи на дискусії довкола цих питань, що точилися упродовж всього XX ст. в середовищі видатних істориків діаспори, а з часу Незалежності — в Україні. Не брав учений-театрознавець на себе місії підтримувати будь-яку з них, зосереджуючись насамперед на конкретиці фаху, ставлячи на меті не теоретизування, а практичні результати «польових» — себто архівних, бібліотечних — досліджень. Проте з точки зору «професійної біографії» слід ретельно поглянути на відлуння у працях ученого не лише поглядів І. Франка чи П. Руліна, а й засадничих тверджень видатних учених-істориків XX ст. Йдеться про такі важливі концепти, як «Україна між Заходом і Сходом» (В. Липинський), територіальна концепція історії України (О. Пріцак), праці І. Лисяка-Рудницького, Я. Дашкевича тощо. Бо якщо й не прямо, то опосередковано, можна помітити засадничу узгодженість праць Пилипчука-історика культури із тезами цих та низки інших науковців. Зрештою, це закономірно, адже активно мала впливати на формування концепції національного та іншомовного театру на території України Р. Пилипчука наукова дискусія про минуле України, що вже у характері відкритих обговорень розгорнулася від перших років Незалежності. Неабиякий внесок у розгортання цих дискусій здійснили такі потужні наукові форуми як Міжнародні конгреси українців, що відбувалися в Україні і незмінним учасником яких був Р. Пилипчук, залучаючи до виступів і своїх колег, і аспірантів.

Зрештою, сторінки «бібліографічної біографії» Р. Пилипчука демонструють послідовність зацікавлень ученого питаннями дво- та багатокультурності ще від початків його наукової діяльності. Очевидно, ці зацікавлення були інспіровані як читаннями праць І. Франка та С. Чарнецького, так і певними особливостями світогляду, сформованого у типовій українській родині та середовищі. Як бачимо з ранніх публікацій, молодому дослідникові боліла доля українських митців на чужинських сценах: у своїх статтях він багаторазово звертався до долі Соломії Крушельницької [8], писав про Модеста Менцинського, Олександра Мишугу [9], Михайла Ольшанського [10] та ін. Але не забував водночас і про поляка Казимира Плошевського, що працював на українській сцені в Галичині [11]. До кола ранніх «інішомовних» зацікавлень потрапляють Г. Кляйст [12], молодий науковець пише про українсько-французькі культурні стосунки [13], про чеських та словенських діячів мистецтва [14], згодом рецензує бібліографічний покажчик до 400-ліття В. Шекспіра [15] та монографію Ірини Ваніної «Втілення п'єс Шекспіра на українській сцені» [16], пише вагому розвідку «Польська драма на українській сцені в Галичині 40–60-роки XIX ст.» [17]. Зрештою, тема кандидатського дисертаційного дослідження, присвяченого діяльності Руського народного театру Товариства «Руська бесіда», була безпосередньо пов'язана із висвітленням складних міжнародних процесів у Галичині від кінця XVIII до 70-х рр. XIX ст.

Мало хто з театрознавців в Україні усвідомлює вагомість співпраці Р. Пилипчука з польськими театрознавцями, адже він був співавтором гасел до академічного польського «Біографічного словника митців польської сцени (1765–1965)», що вийшов у 1973 році і до сьогодні залишається одним з найавторитетніших енциклопедичних видань у Польщі. Для цього видання Р. Пилипчук написав у співавторстві понад 60 гасел. Так укладалося рік за роком: у польських виданнях він був автором текстів про українців, які працювали на польській сцені, як-от Омелян та Теофіля Бачинські чи Філомена Лопатинська; в українських енциклопедіях, зокрема, літературній, УРЕ, ЕСУ, Шевченківській, — писав про польських митців та літераторів, котрі жили і творили на теренах України. Знаємо різні види дипломатії — від державної до народної. Під цим кутом зору Р. Пилипчука можна назвати подвійним «науковим і культурним дипломатом»: України — в Польщі та Польщі — в Україні.

У кожного з нас — власна ментальна мапа України. Якою була вона у професора Р. Пилипчука? Словникові гасла допомагають частково дати відповідь на це питання. Адже інішомовні «герої» гасел, що вийшли з-під його пера, здебільшого мешкали на теренах України: Юзеф Коженювський, відомий польський драматург, письменник, педагог, народжений 1797 р. в с. Смільному (тепер — Бродівського р-ну Львівської обл.); Антон Коціпінський, польський та український композитор, етнограф і педагог, похований 1866 р. у Києві; Сильвестр-Венжик Гроза, польський письменник родом з Меджибожа (тепер Хмельницької обл.); Станіслав Грудзінський, польський письменник, уроджений 1852 р. в с. Водяники (тепер — Звенигородського р-ну Черкаської обл.); Юзеф-Богдан Залеський, польський поет з села Багатирка (тепер — Ставищенського р-ну Київської обл.) і т.д. Як бачимо, для професора Р. Пилипчука мапа України була багатомовною, в ній накладалися не лише різні історичні, а й культурні та мовні шари, знати, досліджувати та відкривати які Р. Пилипчук умів як ніхто інший.

Коріння цієї чутливості до культури Іншого лежить на битому шляху, в рідних Оришківцях неподалік Чорткова, де народився учений. Краще зрозуміти особливість цього простору дає змогу, наприклад, славетна книга Чеслава Мілоша «Родинна Європа» [18]. Описуючи свій особистий досвід зіткнення із Західним світом, Ч. Мілош наголошує, що відчуття власної ідентичності та самоцінності завжди надавало те відчуття коріння, котре для нього лежало в добі Великого князівства Литовського. Гадаю україноцентризм Ростислава Ярославовича був закладений ще в момент батьківського наречення його та брата іменами київських князів — Ростиславом та Олегом (про це з особливою теплотою згадав якось в особистій розмові з авторкою цих рядків сам Р. Пилипчук). Для Пилипчука-ученого ж, мабуть, таке коріння сягало початків шкільного театру та вертепної драми — тобто кінця XVI–початку XVII століть. Адже своїми вагомими працями учений спричинився до «поглиблення» історичного віку української театральної культури — супротивно до ідеологій завойовників, що прагнули «вкоротити», применшити цей вік. Про надзвичайну важливість та силу саме таких глибоких коренів як своєрідних точок опор для «повороту» а чи й «перевороту» свідомості народу говорить сучасний відомий історик Тімоті Снайдер у своїй монографії, що стала своєрідним історичним бестселером

[19]. Досліджуючи успішність націєтворчих та державницьких стратегій кінця ХХ ст. у Польщі та Литві, він наголошує, що потужність і сила державницьких «проектів» цих двох північно-східних європейських країн полягала власне у тому, що ідеологічним опертям національного міфотворення та моделювання/реконструювання національної ідентичності у 90-роки ХХ ст. тут було обрано давні Річ Посполиту та Велике Князівство Литовське відповідно. Не маючи можливості занурюватись у цю тему глибше, зауважимо лише, що професор Р. Пилипчук прагнув сягнути якнайбільшої хронологічної глибини історії української культури і театру зокрема — надаючи тим самим неоціненні «точки» опори для змін наших світоглядних парадигм, що з них — переконана — ще не скористали уповні ані українське театрознавство, ані культурологія, ані мистецька громадськість та суспільство.

Та повернімося до Оришківців, де народився Р. Пилипчук. Чеслав Мілош виокремлює цю територію, що її поляки називають кресами, як територію з особливим світоглядом, сформованим на пограниччі культур. Власне, Ростислав Ярославович не приймав терміна «креси», неодноразово застерігаючи — і авторку цих рядків зокрема — від уживання цього слова, що, на його думку, мало полоноцентричний характер, утверджувало лише польську точку зору, применшуючи, підпорядковуючи їй автентичну українськість земель Галичини, Поділля, Волині. Це було для нього особливо важливим, бо ж ішлося про малу батьківщину. А проте варто застерегти одну показову особливість. Той самий Ч. Мілош, міркуючи над долями «людей з кресів», влучно зауважує психологічний феномен: саме вихідці з кресів домінували у центральній Польщі у міжвоєнні десятиліття. Їхня вітальність була потужнішою, сильнішою за енергію поляків з етнічно польських територій. Їхні треновані на національній толеранції світогляди давали змогу успішніше долати розмаїті гострі національні проблеми молодій державі — Другої Речі Посполитої. Тож чи не маємо у випадку з Р. Пилипчуком подібну ситуацію — тільки дзеркально протилежну географічно, обернену із Заходу на Схід, з Оришківців, Копичинців, Чернівців — до Києва, Харкова, Одеси? Гадаю, маємо докласти ще багато праці, аби реконструювати історію життєвих мандрів молодого інтелектуала з Галичини та Буковини до українського Центру та Сходу.

Сьогодні ж, говорячи про здатність чути та бачити інші культури, мусимо віддати належне

малій батьківщині ученого. Тут вільно одружувались українці з поляками, виховували дітей: хлопців зазвичай записували за батьком, українцями, дівчат, — «по мамі» — польками. Святкували Різдво та Великдень за двома календарями. У польських гімназіях вчилися українці, в українських — євреї. Уроки релігії: католицької, греко-католицької, православної, юдаїзму — викладали, навіть якщо в класі був один учень якогось із віросповідань. Однак не творимо утопії з того минулого, бо коли Р. Я. Пилипчукові виповнилося два роки, його земляк, доросліший за віком і в недалекому майбутньому — також театральний діяч, Богдан Антків, вже відбував ув'язнення в Станіславській тюрмі — за своє українство [20].

Про вагомість родинної генези першим сказав у своїй статті «Полоністичні студії Ростислава Пилипчука» відомий український полоніст, завідувач кафедри полоністики КНУ ім. Т. Шевченка, професор Р. Радишевський: «Родина майбутнього ученого була досить типовою для тієї української землі та тих часів. Батько — Ярослав Миколайович (1908–1947) — був українець, мати — Цецилія Петрівна (1915–1995) — з польського роду Статкевичів. Але, як коментує особливості своєї української родини сам Р. Пилипчук, “це були поляки, які розмовляли у побуті українською мовою і свою польськість виявляли тільки тим, що справляли католицькі свята (Різдво і Великдень), часом ходили до костелу у Чорткові та Копичинцях, де брали шлюб, хрестили дітей та ховали померлих”» [21. 358].

Реконструюючи можливі враження дитинства, мабуть, знову варто звернутися до спогадів Ч. Мілоша, котрий згадував свої перші життєві враження так: «Мої перші вияви свідомості прийшли разом із війною. Виглядаючи з-під пелерини бабусі, я знайомився з жахом: ревіння гнаної худоби, паніка, густа курява на дорозі, темний горизонт, на якому блискало і стугоніло» [18, 55]. Так писав Ч. Мілош про зустріч із Першою світовою війною. Мабуть, у долі Р. Пилипчука, котрому в 1939 р. виповнилося лише три, а в 1941 — п'ять років, мало бути щось подібне: Оришківці стоять на битому шляху до Чорткова, тож хлопчаком не міг він не роззиратися «з-за матеріної спідниці» на колони, що збивали куряву: радянські — у вересні 1939, німецькі — у липні 1941-го. До школи почав ходити, коли довкола звучала німецька (можливо, ще й тому знав її дуже добре?). А потім — вже радянський університет у Чернівцях.

Чи не занадто мало прожив Р. Я. Пилипчук у міжвоєнному десятилітті, аби звертати увагу

на перший період його життя? Адже формування майбутнього ученого відбувалося вже у повоєнні роки, в умовах радянської системи. Власне, тут на озброєння дослідникам «інтелектуальної біографії» ученого має прийти особливий методологічний інструментарій, що його запропонував у своїй теорії «часових пластів» Р. Козеллек: «“Часові пласти” (Zeitschichten), як і їхній геологічний аналог, відсилають свідомість до багатьох рівнів із різною тривалістю в часі та розвитком, які попри це існують і діють одночасно» [22, 21].

Зі зміною політичної влади в Галичині після 1945 року радянські стереотипи та догми накладалися на ті традиції та світоглядні парадигми, що мали набагато довшу тяглість в історії української культури на цих теренах. Тому, мабуть, закінчуючи школу у Копичинцях та навчаючись у Чернівецькому університеті, школяр і студент Р. Пилипчук утверджувався як особистість та дослідник у спілкуванні — подекуди нелегальному — із минулим, як давнім, так і доволі близьким. Так він зміг поринути у світи І. Франка, С. Чарнецького, М. Возняка. Саме цей, накопичений у попередні роки українською культурою Галичини як частини європейського простору досвід дав можливість молодому ще досліднику так плідно увібрати, продовжити та «перетворити» науковий спадок попередників, сформувати широкий науковий світогляд, невідчужливий впливам радянської історіографії можливо, саме тому, що в підґрунті його лежали невловні категорії націй — не лише своєї, а й тих, що жили і живуть поруч.

За цитованим на початку Томашем Стриєком найближчі перспективи східноєвропейської гуманітаристики полягають у відмові від традиційної націєтворчої функції — задля виживання в умовах світової наукової конкуренції. Рік 2014-й, в якому ми попрощалися назавжди із професором Р. Пилипчуком, розставив, без сумніву, для української гуманітаристики свої акценти, гостро актуалізувавши питання національного дискурсу.

Тож сьогодні як ніколи важливим є продовження академічних досліджень з історії української культури, українського національного театру. «Невловна категорія» та її найперша складова, культура, вимагають від нас справжньої пилипчуківської дослідницької посвяти і якщо вже не романтичного — то цілком прагматичного та раціонального ставлення до праці. Водночас як ніколи актуальною постає проблема досліджень міжнародних взаємовпливів, контактів, мистецьких діалогів, що потребують нового методо-

логічного інструментарію, адекватної предметові аналізу мови.

Залишається сподіватись, що у наших майбутніх дослідженнях ми не лише спиратимемось на доробок видатного ученого, а й здобудемось на системне вивчення феномена його особистості, збагативши цим інтелектуальну історію України XX–XXI століття.

Література

1. Пилипчук Р. Я. Зародки театру, ігри та обряди. Скоморохи, літургійне дійство / Ростислав Пилипчук. — Історія української культури : В 5-ти т. / ред. кол. Патон Б. Є. (голова) та ін. — Українська культура XIII — першої половини XVII ст. — Т. 2 / ред. кол. тому : Ісаєвич Я. Д. (голова) та ін. — Київ, 2001. — С. 453–460 ; Пилипчук Р. Я. Театр в Україні / Ростислав Пилипчук. — Історія української культури : В 5-ти т. / ред. кол. Патон Б. Є. (голова) та ін. — Українська культура другої половини XVII ст. — XVIII століть. — Т. 3 / ред. кол. тому : Смолій В. А. (голова) та ін. — Київ, 2003. — С. 1006–1028 ; Пилипчук Р. Я. Український театр / Ростислав Пилипчук. — Історія української культури : В 5-ти т. / ред. кол. Патон Б. Є. (голова) та ін. — Українська культура другої половини XIX ст. — Т. 4, кн. 2 / ред. кол. тому : Скрипник Г. А. (голова) та ін. — Київ, 2005. — С. 287–418.
2. Попова Т. Историография в человеческом измерении / Татьяна Попова // Интернет-ресурс. — Режим доступа: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/40020/15-Popova.pdf?sequence=1>
3. Стриек Т. Невловні категорії. Нариси про гуманітаристику, історію і політику в сучасних Україні, Польщі та Росії ; пер. з польськ. / Томаш Стриек. — К. : Ніка-центр, 2015. — 320 с. — (Серія «Ідеї та Історії»; вип. 12).
4. Пилипчук Р. Я. Про засади створення багатомовної «Історії українського драматичного театру» // Ростислав Ярославович Пилипчук // Мистецтвознавство України / Академія мистецтв України. — К., 2000. — Вип. 1. — С. 201–209.
5. Пилипчук Р. Я. Аматорські театри (на західноукраїнських землях кінця XVIII — першої половини XIX ст.) / Р. Я. Пилипчук / Український драматичний театр. Нариси історії : В 2 т. — К., 1967. — Т. 1. — С. 112–121 ; його ж : Театр на західноукраїнських землях (другої половини XIX ст.). — Там само. — С. 282–317 ; його ж : Театр на західноукраїнських землях (кінця XIX — початку XX ст.). — Там само. — С. 414–441.
6. Пилипчук Р. Я. Українсько-польські театральні зв'язки (від давнини до початку XX ст.) / Р. Я. Пилипчук // Варшавські українознавчі записки. Польсько-українські зустрічі. — Варшава, 1998. — [Вип.] 6/7. — С. 77–88 ; Українсько-польські театральні зв'язки (від давнини до початку XX ст.) / М. Загайкевич, Р. Пилипчук, О. Федорук, О. Кашуба // Українсько-польські мистецькі взаємини XIX ст. — Львів–Київ, 1998. — С. 16–33 ; Українсько-польські театральні зв'язки / Українсько-польські літературні контексти: Київські полоністичні студії. Зб. наукових праць. — Т. 4. — К., 2003. — С. 175–189 ; Ukraïsko-polskie związki teatralne w Polska — Kultura — Ukraina : Wykiady o teatrze /

Польща — Культура — Україна : Лекції про театр. — Київ — Вроцлав, 2010. — С. 11–34. (Польською мовою).

7. Пилипчук Р. Я. Українсько-польські театральні зв'язки (від давнини до початку ХХ ст.) / М. Загайкевич, Р. Пилипчук, О. Федорук, О. Кашуба // Українсько-польські мистецькі взаємини ХІХ ст. — Львів-Київ, 1998. — С. 16–33.

8. Пилипчук Р. Я. Народна співачка : До 5-річчя з дня смерті Соломії Крушельницької / Р. Я. Пилипчук // Червоний прапор. — Коломия (Станіславівська обл.), 1957 — 13 лист. ; його ж : Соломія Крушельницька в Заліщиках (5-річчя з дня смерті співачки) / Р. Я. Пилипчук // Перемога. — Заліщики (Тернопільська обл.), 1957. — 15 листоп. ; його ж : Видатна українська співачка (85 років від дня народження Соломії Крушельницької) / Р. Я. Пилипчук // Радянська Буковина, 1958. — 23 верес. ; його ж : До вшанування пам'яті видатної співачки (Про діяльність і присвоєння імені С. Крушельницької Одеському оперному театрові) / Р. Я. Пилипчук // Радянська культура, 1958. — 18 верес. та ін.

9. Пилипчук Р. Я. Чому не чути їх чудових голосів (про необхідність видання грамзаписів вокальних творів у виконанні О. Мишуги, С. Крушельницької, М. Менцинського та ін. і трансляції по радіо) / Р. Я. Пилипчук // Радянська культура, 1958. — 6 берез.

10. Пилипчук Р. Я. Михайло Ольшанський — український актор / Р. Я. Пилипчук // Радянська Буковина, 1963. — 19 трав.

11. Пилипчук Р. Я. Владислав-Казимир Плошевський / Р. Я. Пилипчук // Наша культура. — Варшава, 1962. — С. 12.

12. Пилипчук Р. Я. Іскри могутнього таланту : До 150-річчя з дня смерті Генріха Клейста / Р. Я. Пилипчук // Літературна газета, 1961. — 1 груд.

13. Пилипчук Р. Я. Сторінка культурного єднання (З історії українсько-французьких культурних зв'яз-

ків) / Р. Я. Пилипчук // Радянська Буковина, 1960. — 3 квітн.

14. Пилипчук Р. Я. «Чеська трійця» на Буковині (Композитори: А. Гржималі, А. Кужела, В. Костелецький) / Р. Я. Пилипчук // Радянська Буковина, 1963. — 31 березн. ; Співають артисти Словенії / Р. Я. Пилипчук // Літературна Україна, 1964. — 14 лип.

15. Пилипчук Р. Я. Бібліографічний покажчик: до 400-річчя від дня народження Вільяма Шекспіра / Р. Я. Пилипчук // Літературна Україна, 1964. — 24 квіт. ; Українське життя. — Торонто, 1964. — 6 трав. — С. 9. — Рец. на кн. : Вільям Шекспір в Українській РСР : бібліогр. список / Наук. б-ка Львів. ун-ту ім. І. Франка. — Львів, 1964. — 75 с.

16. Пилипчук Р. Я. Шекспір і український театр / Р. Я. Пилипчук // Театральна культура, 1964 : Наук. міжвід. щоріч. — К. : Мистецтво, 1966. — (Вип. 1) — С. 234–236.

17. Пилипчук Р. Я. Польська драма на українській сцені в Галичині 40-60-х рр. ХІХ ст. / Р. Я. Пилипчук // Слов'янське літературознавство та фольклористика. — К., 1971. — Вип. 7. — С. 44–65.

18. Мілош Ч. Родинна Європа / Чеслав Мілош. — Львів : Літопис, 2007. — 390 с.

19. Снайдер Т. Перетворення націй. Польща, Україна, Литва, Білорусь 1569–1999 ; пер. з англ. / Тімоті Снайдер. — К. : Дух і літера, 2014. — 464 с.

20. Гарбузюк М. «...Богдан, син Михайла й Теклі з Острова» / Майя Гарбузюк // Богдан Антків — лицар галицької сцени. — Львів : Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2015. — С. 33–46.

21. Радишевський Р. Українська полоністика: проблеми, школи, силуетки / Ростислав Радишевський // Київські полоністичні студії. — К., 2010. — Вип. ХVІІ. — 620 с.

22. Козеллек Р. Часові пласти. Дослідження з теорії історії ; пер. з нім. / Райнгарт Козеллек. — К. : Дух і літера, 2006. — 430 с.

УЧЕНИЙ І ДОБА: НЕ РЕАЛІЗОВАНІ СПОВНА НАУКОВІ НАПРЯМИ ДОСЛІДЖЕНЬ ПРОФЕСОРА Р. Я. ПИЛИПЧУКА (До проблем вивчення та написання історії Західноукраїнського театру 20–30-х рр. ХХ ст.)

У спогадах аспіранта-здобувача про свого вчителя розкривається незвичний ракурс багатогранної особистості професора Р. Я. Пилипчука. Вони цікаві насамперед тим, що в них ідеться про — вимушено нереалізований — науковий потенціал визначного історика театру. У фокусі — близький професорові міжвоєнний період, писати про який з'явилася можливість лише за часів незалежності України.

Ключові слова: спогади, професор Пилипчук Р. Я., енциклопедист, педагог, написання історії українського театру, переоцінка радянської риторики, історичні міфи, професійні та моральні принципи дослідника, потенціал напрацювань.

В воспоминаниях аспиранта-соискателя о своём учителе раскрывается необычный ракурс многогранной личности профессора Р. Я. Пилипчука. Они интересны прежде всего тем, что в них говорится о — вынужденно нереализованном — научном потенциале выдающегося историка театра. В фокусе — близкий профессору межвоенный период, писать о котором появилась возможность только во время независимости Украины.

Ключевые слова: воспоминания, проф. Пилипчук Р. Я., энциклопедист, педагог, написание истории украинского театра, переоценка советской риторики, исторические мифы, профессиональные и моральные принципы исследователя, потенциал наработок.

Memories of a graduate student-applicant about his teacher reveal an unusual perspective of the multifaceted personality of Professor R. Y. Pylypchuk. They are interesting primarily due to the fact that they disclose the unrealized scientific potential of the prominent historian of the theater. They focus on the Professor's favorite «interwar period», as the opportunity to write about it has appeared only in the independent Ukraine.

Keywords: memories, Professor R. Pylypchuk, lexicographer, teacher, writing the history of Ukrainian theater; reevaluation of Soviet rhetoric, historical myths, professional and ethical principles of the researcher, potential developments.

Вступ [1]

У 2006 році для мене, тоді студента п'ятого курсу, залишалось загадкою, чим я міг зацікавити поважного київського професора, світової слави історика театру Ростислава Ярославовича Пилипчука, який ще раніше — будучи у статусі ректора КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого — кілька разів читав гостьові лекції для нас, майбутніх театрознавців, у Львові. Можливо, він був одним із небагатьох, хто розумів справжній сенс моїх по-аматорськи наукових «напрацювань» — реставрацію «календаря гастролей»

мандрівних галицьких колективів Український молодий театр «Заграва» 1931–1938 рр. та Український народний театр ім. І. Тобілевича 1928–1938 рр. [2; 3]. Його довіра підкуповувала й надихала, адже сам я усвідомлював цей сенс лише поступово... Професор погоджувався бути науковим керівником мого дисертаційного дослідження «*Західноукраїнський театр 20–30-х рр. ХХ ст.: естетичні трансформації та соціокультурний контекст*» навіть тоді, коли виявилось, що я не аспірант, а лише здобувач КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Формальні

академічні відносини: поважний професор versus молодий адепт науки — задавали чіткі прохолодні координати, а справжнє спілкування і розуміння, відтак знайомство з особистістю професора прийшли значно пізніше.

Епізод перший

Уперше Р. Я. Пилипчук проявив якийсь особливий інтерес до того, що я пишу (хоч усі мої рутинні тексти він ретельно переглядав), коли мені довелося взятися за масштабну історію мандрівного Українського театру Івана Когутяка (1920–1939 рр.). До того я вже фактично вів театральну рубрику у «Віснику НТШ» — з легкої руки голови Наукового товариства імені Шевченка Олега Антоновича Купчинського (станом на 2008 рік там було опубліковано 4 мої матеріали [4; 5; 6; 7]). Попередня моя стаття про львівський театр «Цвіркун» — у моїх очах — була маленькою творчою перемогою: чи не вперше львівські історики, мистецтвознавці хвалили мій текст... А професор Р. Я. Пилипчук почав критикувати, прискіпуватися... Коли ж дійшло до робочої читки мого нового матеріалу до «Вісника...», то професор із якоюсь особливою ревністю креслив-шматував його. Майже готова, як мені тоді здавалося, стаття пережила аж чотири редакції, доопрацювання затягнулося понад рік... Тут вочевидь ішлося не лише про незмінну для Р. Пилипчука наукову вивіреність, точність, а й про якийсь особистий інтерес. І лише тоді, коли професор прислав мені світлинку театру І. Когутяка 1920-х рр. [8], коли почав цитувати автобіографію артиста, отриману особисто від нього, стало зрозуміло, що з багатьма з цих людей у 1960-х роках молодий тоді театрознавець зустрічався безпосередньо або листовно підтримував контакт. До того моменту я ще якимось особливо не задумувався, що Р. Я. Пилипчук мав унікальну можливість застати ще живими більшість театральних діячів, про яких я пишу нині... У 2008 році надто виразно відчував я і ревності, і тугу професора водночас: мені, бібліотекареві у незалежній Україні, зараз були доступні колишні спецфонди, відкриті архіви — те, про що він колись лише мріяв у цензуровані радянські часи. На моє зауваження, що наша — бо вона справді стала нашою спільною — стаття перевалила за будь-які встановлені редакцією рамки, мій керівник відповів, що, можливо, й не доведеться вдруге писати про ці колективи, тому треба сказати зараз все. Тим паче, що говорити було про що: керівник Українського окружного театру в Коломиї за німецької окупації, у повоєнні роки заарештований радянською владою, І. Когутяк вочевидь трива-

лий час залишався небажаною постаттю у наукових виданнях. У цьому була сатисфакція Р. Я. Пилипчука-науковця: адже навіть на початку 1990-х у довіднику «Митці України» [9] та багатьох інших виданнях йому не довелося написати про цю «самовіддану людину театру». (За браком часу я не зупиняюся тут детальніше на тому, що в цій невеликій науково-популярній статті принагідно було розвінчано кілька історичних міфів, які вже встигли прижитися в українському театрознавстві [10], — те, з чим професор боровся усе життя (та й принцип «Не довіряти попередникам» — міцно утвердився в мені).

Епізод другий

Вдруге по-новому відкрився — зазвичай дуже офіційний, закритий на ділення особистим — Р. Я. Пилипчук, коли вчив мене працювати на полі енциклопедичному. Довелося мені писати гасла до більш популярного, ніж наукового видання «Енциклопедія Львова» (список митців сформувала музикознавець Оксана Паламарчук), що давало певну свободу стилю, а відтак я цим захопився... Але наштотхнув на глуху стіну класичної школи професора-театрознавця: це стало дуже болісним досвідом, але водночас — бойовим хрещенням, пізнанням справжньої кухні дослідника. Зокрема, написання першого гасла «Карабінович Панас» [11] — заледве на одну сторінку! — розтягнулося на кільканадцять тижнів: Р. Я. Пилипчук примусив мене вивчити адміністративний поділ Поділля кінця XIX ст., з'ясувати історично точні назви інституцій; листуватися з сільськими радами восьми сіл на Вінниччині та Хмельниччині, де гіпотетично міг народитися артист; списатися з живим тоді учнем майстра сцени Василем Губановим... Але остаточно «добив» мене той факт, що професор ніби принагідно прохопився, що особисто спілкувався з П. Карабіновичем у 1960-х роках. Щоправда, колишній в'язень сталінських таборів (реабілітований лише посмертно), людина зі зруйнованою сім'єю (дружина Аполлінарія Барвінок-Карабінович втекла від радянського раю аж у США — відтак була викреслена з вітчизняної офіційної історії), артист тихо доживав свій вік у Чорткові на Тернопільщині, а тому побоявся тоді щось особливе розповідати «хлопцеві з Києва». І лише зараз, через роки і роки, Р. Я. Пилипчук дізнавався від мене не відомі раніше факти нелегкої біографії митця, ніби по-новому відкривав давнього знайомого...

Мабуть, якась нотка вдячності підштовхнула професора зізнатися мені, що в молодості він мріяв писати про міжвоєнний період, збирав матері-

али від живих свідків подій театрального життя 20–30-х рр. ХХ ст., але... не судилося. Більшість сценічних діячів того часу, які виїхали на Захід, стали персонами нон-грата на радянській батьківщині, ті, які залишилися, — були репресовані чи залякані режимом, відтак більше мовчали, боячись висловити ненароком щось крамольне, або ж — як Леся Кривицька — «дозволяли» говорити замість себе, підписуючи своїм іменем ідеологічно підкорювані «спогади» [12; 13; 14]. Саме тому Р. Я. Пилипчукові довелося для дисертаційного дослідження вибрати далекі й не такі небезпечні для радянської системи 1860-ті роки. А яскравий, експериментальний, але ідеологічно «націоналістичний» період все відкладався «на потім», матеріали збиралися «в шухляду»... (Думаю, слід ще раз наголосити, що домашній архів професора нині є неоціненною базою і для написання історії театрів ХХ ст.).

Ще значно пізніше я усвідомив собі, що Р. Я. Пилипчук народився і виростав у надзвичайно багатому на театральні традиції та історичну національну пам'ять середовищі: він учився у тій самій Копичинській гімназії, що й Фавст Лопатинський [15], у якій — за припущенням професора — свого часу коротко викладав і сам Лесь Курбас; спілкувався з людьми, які пам'ятали вистави «Тернопільських театральних вечорів», Державного театру Західної області Української Народної Республіки під проводом Й. Стадника, Українського театру в Тернополі часів німецької окупації; бував у гостях, зокрема, у Ганни Юрчаквої, спілкувався і з її донькою, відомою у міжвоєнній пресі як активна авторка Соня Бей тощо. І про це все у 1960-х роках (та й пізніше) можна було лише мовчати...

Згодом професор залучив мене до написання статей для «Шевченківської енциклопедії» та «Енциклопедії сучасної України», що стало для мене і визнанням, і новим випробуванням: наприклад, готуючи гасло про Ф. Лопатинського [16] (у старому виданні авторства Р. Я. Пилипчука), надзвичайно важко було додати щось нове, свою дослідницьку деталь... Досвідченого історика театру я здивував хіба тим, що відкрив йому режисера «Березоля» Зінаїду Пігулович у ролі першої дружини Ф. Лопатинського... Виявилось, що з нею Р. Я. Пилипчук також не раз розмовляв. Але навіть у 1980-х роках не всі розмови можна було публікувати, тим паче про репресованого артиста...

Повертаючись до «Енциклопедії Львова» (інших несправедливо «забутих» особистостей), слід сказати, що тоді професор розбудив у мені

азарт дослідника-детектива, який по крупинках збирає «досьє». Відчув я тоді й особливу любов мого наукового керівника до цього періоду, до цих людей, значну частину з яких він знав особисто, відтак — власну відповідальність і перед ним, і перед ними. Звісно, було у цьому всьому й моє амбітне бажання довести мій науковий потенціал, якась затятість, упертість, яка дратувала Р. Я. Пилипчука, але, здається, він її поважав. Наприклад, гасло «Софія Орлян» стало каменем спотикання у нашому діалозі з професором: він відкидав її як другорядну артистку, взагалі наполягав на вилученні її зі списку, натомість я до зубів захищав мого «персонажа»... І лише пізніше — у світлі нових фактів (знайдених, щоправда, самим професором) — Р. Я. Пилипчук визнав, що я мав рацію, відстоявши таку визначну артистку.

На завершення енциклопедичної теми коротко згадаю ще про гасло «Амврозій Нижанківський», коли наперекір офіційним даним у довідкових виданнях я встановив нову правдиву дату смерті митця: 1944 рік! Просто спустився у відділ колишнього «спецхрану» і переглянув 1943-й і 1944-й річники газет «Львівські вісті» та «Краківські вісті»... Але чи була така можливість у Р. Я. Пилипчука, коли він публікував матеріали про цього артиста? Думаю, питання риторичне.

Епізод третій

Для сьогоднішніх дослідників — з висоти небаченого раніше доступу до інформації, легкості й мобільності роботи з текстами — виникає велика спокуса засудити й відкинути, написане раніше, так би мовити, «під диктовку комуністичної партії»... Але ж є й небезпека, викидаючи полову, розгубити цінне зерно. Веду до того, що частина наукового спадку Р. Я. Пилипчука сьогодні потребує вдумливо-критичного перепрочитання, особливо тих місць, що стосуються — змушено заклеюваних у радянські часи — експериментальних постановок.

Пишучи про першу в Галичині виставу комедії «Мина Мазало» М. Куліша (1930 р.) у режисурі В. Блавацького, я оминув, навіть побіжно не згадавши, тенденційну статтю Р. Я. Пилипчука — підрозділ «Західноукраїнський театр на шляху до возз'єднання» у колективній монографії «Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру» [17]. Й отут ми особливо гостро зіткнулися на «одній території». Спровоковане відомою багатом із власного досвіду манерою Р. Я. Пилипчука звинувачувати своїх учнів у неуцтві, поверховості, кабінетності дослідження, без аналізу першоджерел (що теоретично мало б підстьобува-

ти до подальшого росту майбутнього дослідника), моє різке огризання, вочевидь, образило тоді професора. На його зауваження, що в огляді бібліографії варто згадати його публікацію, я відповів, що тут і цитувати нема чого, адже факти завідомо перекручені, оцінки фальшиві і т. ін. І тут мій науковий керівник вихлюпнув цілу обойму емоцій, в яких відчувалися гіркота і бажання достукатися до молодого покоління, мовляв, не судить покwapно, ви не жили у «ті часи», треба ж розуміти, що дослідник не мав вибору: або взагалі замовчувати неугодних радянській владі діячів мистецтва, або ж бодай у такій завульованій формі оприсутнити їх в історії національного театру (хто мудрий — зрозуміє, відчитає потрібну інформацію).

Перетравивши за кілька днів цю розмову, я спробував зрозуміти. Моя оцінка у статті набрала такої кінцевої форми: *«Зрозуміло, що саме ці “масні” інвективи пізніше рясно цитувалися у виданій в 1961 році книжці про західноукраїнське театральне життя “Тернистим шляхом” [18, 79–80] та у колективній монографії 1970 року “Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру” (підрозділ “Західноукраїнський театр на шляху до возз’єднання”). З перспективи сьогодення авторів Л. Мельничук-Лучко (книжка) чи Р. Пилипчука (підрозділ) важко запідозрити у тенденційності, швидше можна розгледіти “езопову мову”, вміння сказати про справді видатне явище поміж рядків ритуального радянського пейоративу» [19, 236].*

Професор Р. Я. Пилипчук передзвонив і подякував за розуміння, він ще раз пояснював, чому подав завідомо неправдиві факти, чому писав так чи так... Я розумів у той момент, що це йому справді боліло стільки літ і що такі короткі пасажі у сучасних дослідників — це його «реабілітація» перед самим собою, перед складним минулим історика театру, затиснутого у прокрустові рамки радянської історіографії.

Можливо, саме тому Р. Я. Пилипчук так мало виділяв часу своїй монографії, левову частку себе присвячуючи редакторській та науково-педагогічній роботі, намагаючись бути присутнім майже у всіх сучасних довідкових виданнях, що стосуються національного театру та культури, видаючи театрознавчі томи «Наукових записок НТШ», публікуючи документи міжвоєнної доби — «Щоденник Шведівни» чи листи Ганни Совачевої. У такі моменти здавалося, що робота учнів для професора важливіша, ніж реалізація власних напрацювань (а особливо, коли йшлося про дослідження за-

боронених раніше тем, явищ, персоналій). Вочевидь, це була спроба надолужити — компенсувати відібране, нереалізоване... Водночас це було його намаганням запобігти «поверховій націоналізації» новітнього театрознавства, не дати йому піти шляхом мінімального опору, захопившись модними тенденціями, загубити перевірений історією джерелознавчий принцип.

Даниною науковим планам-мріям молодості стало і нове видання основних публікацій визначного історика галицького театру Степана Чарнецького і, зокрема, головної його праці «Нарис історії українського театру в Галичині» [20]. Після кастрованого радянською цензурою видання [21] і кількох поспішних (відтак надто спрощених) перевидань за часів незалежності справою честі для Р. Я. Пилипчука було повернути у науковий обіг добре ім’я відомого історика і критика українського театру (хоч цей проєкт вдалося реалізувати лише частково [22]).

На завершення слід все-таки ствердити, що, попри перешкоди у часи несвободи слова, надмірну адміністративну, редакторську зайнятість та проблеми зі здоров’ям, за відновленої незалежності Р. Я. Пилипчук — своїми чи руками його учнів — зумів вибудувати струнку парадигму вивчення та написання історії українського театру у всій його нерозривній єдності, не наділяючи ярликами «східно»- чи «західноукраїнський». Звісно, одній людині не під силу про все написати, проте вчений чітко розставив акценти, даючи можливість іншим продовжити розпочате — в координатах не постколоніальної, а вільної національної науки.

Post scriptum

І «під завісу», з вашого дозволу, хочу розповісти сон, який наснився мені нещодавно, коли пані Майя Гарбузюк попросила сформулювати тему мого виступу на нашій конференції. Прошу вибачення за цей ліричний відступ, але гадаю, що він пасуватиме до формату нинішньої зустрічі.

Отже, сниться мені ніби внутрішнє подвір’я Львівського інституту банківської справи, у якому ми колись зустрічалися з Р. Я. Пилипчуком, сниться професор — його бачу впівока, ми просто повільно йдемо двориком, він — як завжди — читає мені якісь нотації... і раптом каже: «Подивіться!» — Під ногами на місці вилущеної тротуарної плитки, якою вимощене подвір’я, бачу на сирій землі розсипане полузане соняшникове насіння... але — о фантастика! — рясно попарошене. «Погляньте, — каже Ростислав Ярославович, — його ж посмажили, полушили, а воно он які паростки пускає!..» Потім професор повертає ліворуч —

у якусь темну низьку браму-арку (як в Українській домівці у Відні — я швидше відчуваю, ніж бачу, що там, углибині, сходи піднімаються вгору), махає на прощання рукою, мовляв, біжить до своїх справ... Я ж відрухово правою рукою спираюся на одвірок, нагинаю голову, заглядаючи у цей коридор-погреб, і вже з відстані гукаю: «До побачення! І... дякую, пане професоре!» На цьому сон обривається...

Але не обривається метафора: творче насіння, посіяне Р. Я. Пилипчуком, справді досі пускає паростки і росте по всій Україні.

Література

1. Публікований текст — доповідь, підготована для виступу на вечорі пам'яті професора Ростислава Ярославовича Пилипчука, що відбувся в Києві у травні 2016 р.
2. Лаврентій Р. Український Народний театр ім. І. Тобілевича. До творчого портрета / Р. Лаврентій // Просценіум : Театрознавчий журнал. — Львів, 2001. — № 1. — С. 67–73 ; [Продовження]. — 2002. — № 3 (4). — С. 105–108.
3. Лаврентій Р. Український Молодий Театр «Заграда». (Деякі штрихи до творчого портрету) / Р. Лаврентій // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. — Львів, 2002. — Вип. 2. — С. 304–325.
4. Лаврентій Р. Український Народний Театр «Промінь» Миколи Комаровського / Р. Лаврентій // Вісник НТШ : Інформаційне видання Світової Ради Наукових товариств ім. Шевченка. — 2006. — № 36. — С. 33–36.
5. Лаврентій Р. «Наддніпрянський театр» Теодори Руденко / Р. Лаврентій // Вісник НТШ : Інформаційне видання Світової Ради Наукових товариств ім. Шевченка. — 2007. — № 37. — С. 21–22.
6. Лаврентій Р. Українська театральна Галичина 1931–1932 рр.: естетично-політичні дилеми / Р. Лаврентій // Вісник НТШ : Інформаційне видання Світової Ради Наукових товариств ім. Шевченка. — 2007. — № 38 (осінь-зима). — С. 32–34.
7. Лаврентій Р. Львівський український театр-ревію «Цвіркун» (30-ті роки ХХ ст.) / Р. Лаврентій // Вісник НТШ : Інформаційне видання Світової Ради Наукових товариств ім. Шевченка. — 2008. — № 40 (осінь-зима). — С. 25–27.
8. Репродукція фотографії, зроблена 1964 року для Р. Я. Пилипчука з оригіналів, які зберігалися у колишньої артистки театру Софії Прокопівни Токар (м. Делятин, Івано-Франківська обл.).

9. Митці України : енцикл. довідник / за ред. А. В. Кудрицького. — Київ : «Українська Енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1992. — 848 с.

10. Зокрема, піддана сумніву пострадянська киевоцентрична схема історії національного театру; показана дифузія східноукраїнських та західноукраїнських сценічних сил; спростовано те, що у 1920 р. І. Когутяк нібито перейняв трупу від самого М. Садовського.

11. Лаврентій Р. Карабіневич Панас / Р. Лаврентій // Енциклопедія Львова ; під ред. Б. Кудрицького. — Львів : Літопис, 2010. — Т. 3 : К. — С. 99–100.

12. Кривицька Л. На службі народного театру / Л. Кривицька. — Львів : Книжково-журнальне видавництво, 1954. — 52 с.

13. Кривицька Л. Повість про моє життя. Спогади артистки / Л. Кривицька. — К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. — 104 с.

14. Кривицька Л. Повість про моє життя. Спогади артистки / Леся Кривицька ; літературний запис Б. Кордіані. — 2-е вид., доп. і випр. — К. : Мистецтво, 1965. — 183 с.

15. До речі, з легкої руки Р. Я. Пилипчука я знайшов в ЦДІА України у м. Львові «табелю» з оцінками майбутнього артиста і режисера.

16. Лаврентій Р. Лопатинський Фавст Львович / Роман Лаврентій // Шевченківська енциклопедія : в 6 т. — Т. 3: І–Л. — НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол. : М. Г. Жулинський (гол.) [та ін.]. — К., 2013. — С. 841.

17. [Пилипчук Р. Я.] Західноукраїнський театр на шляху до возз'єднання // Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру. — К. : Мистецтво, 1970. — С. 151–164.

18. Мельничук-Лучко Л. Тернистим шляхом. З історії західноукраїнського театру / Л. Т. Мельничук-Лучко. — Львів : Книжково-журнальне видавництво, 1961. — 116 с.

19. Лаврентій Р. Новаторська вистава «Мина Мазало» Миколи Куліша на сцені Українського народного театру ім. Івана Тобілевича у Станіславові (1930 рік, режисер В. Блавацький) / Роман Лаврентій // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. — Львів, 2013. — Вип. 13. — С. 227–243.

20. Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині / Стефан Чарнецький. — Львів, 1934. — 253 с.

21. Чарнецький С. Вибране / [Підготовка текстів і вступна стаття П. Ящука] / С. Чарнецький. — Львів : Книж.-журн. вид-во, 1959. — 203 с.

22. Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали / Степан Чарнецький. — Львів, 2014. — 584 с., 106 с. іл.

ВІРНИЙ СЛУЖИТЕЛЬ ЙОГО ВЕЛИЧНОСТІ ФАКТУ

У статті-спогаді крізь призму розповідей Р. Я. Пилипчука простежується його науковий шлях в стінах ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ та співпраця з відділом музикознавства.

Ключові слова: Р. Пилипчук, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології, музикознавство, М. Гордійчук, «Українська музична енциклопедія».

В статтє-воспоминани сквозь призму рассказов Р. Я. Пилипчука прослеживается его научный путь в стенах ИИФЭ им. М. Ф. Рильского НАНУ и сотрудничество с отделом музыковедения.

Ключевые слова: Р. Пилипчук, Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии, музыковедение, Н. Гордейчук, «Украинская музыкальная энциклопедия».

This article-flashback describes about R. Pylypchuk's scientific way in Ryl'sky Institute and his collaboration with the department of musicology through the prism of his own stories.

Keywords: Pylypchuk, Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, M. Hordiychuk, «Ukrainian Musical Encyclopaedia».

В особі Ростислава Ярославовича Пилипчука театральна спільнота втратила Науковця з великої літери, непересічного організатора й громадського діяча, людини виняткової ерудиції та енциклопедичних знань, автора величезної кількості наукових та публіцистичних статей, невтомного дослідника історії українського класичного театру, який заповнив багато його білих плям, повернувши із небуття добру сотню видатних імен театральних і музичних діячів...

Смерть будь-якої людини — трагедія, смерть науковця, сповненого планів, — втрата непоправна. Чудовий знавець архівів не лише України, а й Москви й Петербурга, за життя Р. Пилипчук назбирав величезну кількість унікальних матеріалів. Тож майже до останніх днів життя до кожної наукової конференції готував сенсаційний факт чи повертав із забуття достойне ім'я, вишукуючи й дістаючи, наче з чарівної скриньки, науково-історичні перлини зі своїх невичерпних архівів.

Ростиславові Пилипчуку було чим пишатися: його наукові інтереси сягали від найдавніших часів до початку ХХ століття, в його науковому доробку — понад 300 праць: розділів, статей, розвідок з історії українського театрознавства, театральних слов'янознавства, театральних дже-

релознавства тощо. Від дослідження театру на західноукраїнських землях (кандидатська дисертація) він прийшов до узагальненої історії українського театру на всіх етнічних землях України і поза її межами. Його концепція розвитку українського театру викладена в колективних виданнях «Український драматичний театр» (Т. 1, 1967), «Історія Української РСР» (Т. 1. — Кн. 2, 1979), «Українська Радянська Соціалістична Республіка» (1986), «Історія української культури» (Т. 2, 2001; Т. 3, 2003; Т. 4. — Кн. 2, 2005), «Становлення українського професійного театру в Галичині (60-ті рр. ХІХ ст.)» («Просценіум», 2001–2006) тощо. Р. Пилипчук був упорядником і автором коментарів багатьох видань творів українських драматургів, а також збірників спогадів про видатних діячів театального й музичного мистецтва (І. Карпенка-Карого, М. Садовського, П. Саксаганського та ін.). Від 1987 року він був головним редактором республіканського наукового збірника «Театральна культура» (вийшло 7 випусків), у рамках «Записок Наукового товариства імені Шевченка» його зусиллями було видано три томи театрознавчих праць (1999, 2003, 2006); він виступав науковим редактором багатьох театрознавчих монографій і збірників. А енциклопедич-

на складова доробку науковця налічує не одну сотню статей у провідних енциклопедіях і словниках не лише України, а й Польщі, Молдови, держав колишнього Радянського Союзу.

Хоча більша частина наукового й творчого життя Р. Я. Пилипчука минула в стінах Київського державного інституту театрального мистецтва (тепер Національного університету театру, кіно і телебачення) ім. І. К. Карпенка-Карого, все ж усі роки він був тісно пов'язаний з Інститутом мистецтвознавства, фольклору та етнографії (тепер фольклористики та етнології) ім. М. Т. Рильського НАН України. У 1960 році Р. Пилипчук вступив до аспірантури ІМФЕ, проте цей його крок мав цікаву передісторію, повідану самим фігурантом у статті-спогаді до збірника пам'яті його багатолітнього соратника, а мого наукового керівника доктора мистецтвознавства М. М. Гордійчука [4, 445–446]. З огляду на вкрай обмежений тираж збірника та мою роботу над цією статтею як редактора-упорядника збірника, дозволю собі процитувати деякі її фрагменти, решту ж фактажу переповім своїми словами.

«Як учень сільської семирічної школи на Тернопільщині у перших повосенних роках, – згадував Ростислав Ярославович, – я захоплювався співом (тоді сільська молодь ще співала на вулиці вечорами), був членом шкільного хору і драматичного гуртка, тож не минав у нашій сільській бібліотеці жодної книжки з історії театрального й музичного мистецтва. Усі театрознавчі й музикознавчі книжки й брошури, що їх великими тиражами випускало тоді видавництво «Мистецтво», <...> потрапляли й до нашої сільської бібліотеки, і я був чи не єдиним у селі їх постійним читачем. Траплялися й наукові збірники, як-от: «М. Д. Леонтович», підготовлений Інститутом мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР (1947). У ньому була й чудова стаття М. М. Гордійчука, що розпочала серію його праць, присвячених цьому визначному композиторові. У той час із творів М. Леонтовича я чув тільки ті, що виконували самодіяльні хори на музичних олімпіадах (так тоді прийнято було називати нинішні фестивалі), бо наше село ще до 1953 року не було радіофіковане. Коли після закінчення Оришківської семирічної школи я пішов учитися далі до Копичинської (на той час – районної) середньої школи (1950–1953), то там уже міг почути український хоровий спів і окремих вокалістів із гучномовця посеред міста, що умовкав тільки на обідню перерву та на ніч. І в цій школі я був чле-

ном хорового і драматичного гуртків» [4, 446]. Ця розлога цитата, власне, підтверджує природний потяг юнака до музики й ширше – до мистецтва, виплеканий і підтриманий батьком – «колишнім хористом сільської “Просвіти” 1920–30-х років» [4, 447], що визначило його майбутню професію та творчий шлях.

Згодом до його рук потрапили й інші книжки з музикознавства: «П. О. Козицький» М. Гордійчука (1951), «Композитори Радянської України» (його ж у співавторстві із З. Василенко та О. Шварцман, 1951) та ін. Але найбільшою подією тоді стала монографія Л. Архімович і М. Гордійчука «М. В. Лисенко: Життя і творчість» (1952), якою юний книголюб потай збагатив власну домашню бібліотеку, що її вже тоді почав збирати. Згодом, як він згадував, купив ще два доопрацьовані видання цієї книжки – і цей факт є вельми промовистим, оскільки засвідчує унікальну прискіпливість, таку цінну рису для науковця! А постать і діяльність М. В. Лисенка червоною ниткою проходить крізь увесь науково-творчий шлях Р. Пилипчука.

Ставши студентом українського відділу філологічного факультету Чернівецького державного університету (1953–1958), Р. Пилипчук співав в університетському хорі під керівництвом славетного Степана Сабадаша. Тоді ж відкрив для себе «Літературну газету» (так до початку 60-х років називалася нинішня «Літературна Україна»), газету «Радянське мистецтво» (її 1954 р. перейменували на «Радянську культуру», нині це – «Культура і життя»); журнал «Мистецтво». Від третього курсу він став їх постійним передплатником, як і утворених 1970 р. на базі журналу «Мистецтво» «Українського театру» й «Музики». Підшивки обох газет за 1957–1970 рр. він навіть передав до новоутвореного в 1966 році Державного архіву-музею літератури і мистецтва України. Кожен номер, як згадував, перечитував від початку до кінця, ретельно запам'ятовуючи прізвища авторів. Саме відтоді, за його зізнанням, література з історії музики незмінно залишалася в колі його інтересів (слідкував за новинками, полював за раритетами) Це був початок його, за власним визначенням, «музикознавчого дилетантства», чи інакше, м'якше — «аматорського музикознавства» [4, 447], що тривало мало не до його останніх днів життя¹.

¹ Буквально за пару тижнів до кончини Р. Пилипчук плідно спілкувався з відомим музикознавцем, доктором мистецтвознавства, професором Л. Пархоменко.

Наприкінці 1957 року, коли Р. Пилипчук був уже на п'ятому курсі, в Чернівцях відбулася спільна ювілейна наукова сесія ІМФЕ АН УРСР та Чернівецького державного університету, присвячена 40-річчю УРСР. Київську делегацію очолював директор Інституту, академік Максим Рильський, який виступив із доповіддю «Великий подвиг народу». Доповіді виголосили також тодішній завідувач відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ, народний художник СРСР, академік Академії мистецтв СРСР професор Василь Касіян та київські делегати: завідувач відділу етнографії і заступник директора К. Г. Гуслистий, завідувач відділу фольклору Ф. І. Лавров. На секції музики й театру про «Розвиток української радянської музики за 40 років» розповідав М. М. Гордійчук, а М. П. Загайкевич – про розвиток музичного мистецтва в західних областях України. Ми з Федором Погребенником, який був тоді на третьому році аспірантури при кафедрі української літератури, – згадував Ростислав Пилипчук, – буквально «прилипли» до М. М. Гордійчука й М. П. Загайкевич, від яких в особистих розмовах почули багато цікавого. Особливо схвально, – продовжив Р. Пилипчук, – М. Гордійчук сприйняв моє повідомлення про те, що під час навчання на старших курсах університету я склав бібліографію літературно-мистецької частини (а отже й про театральне і музичне життя) українських газет на Буковині за 1885–1918 рр., і що на цьому матеріалі я готую нарис про український театр на Буковині. Микола Максимович сказав, що такий покажчик міг би видати Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР. Оскільки я вже лаштувався до аспірантури з театрознавства, то М. Гордійчук розповів мені про основний персональний склад відділу театрознавства в ІМФЕ, про підготовку у відділі до друку двотомної колективної монографії з історії українського театру від давнини до сучасності. І заохочував вступати до аспірантури» [4, 448].

Отже від 1960 року Р. Пилипчук – аспірант театрознавчого відділу ІМФЕ. Тут він пройшов шлях від молодшого (1963) до старшого (1974) наукового співробітника, тож знову звернувся до «першоджерела» для усвідомлення значення цієї події в його житті: «Я був щасливий, що став аспірантом найвищого в республіці наукового закладу, який об'єднував кілька гуманітарних напрямів, що директором його був великий поет і вчений Максим Рильський, який перебував у zenіті своєї слави. А з іншого боку: пригнічував стан із тривалим зволіканням визначення теми моєї ди-

сертації, з якою я фактично і йшов до аспірантури – “Український театр у Галичині, на Буковині та Закарпатті XIX – початку XX ст.”. Мотивацією відмови завідувача відділу театрознавства М. К. Йосипенка було те, що у відділі був працівник, який готував на цю тему розділ до першого тому згаданого видання “Український драматичний театр” (дореволюційний період). Мені двічі затверджували зовсім інші теми, поки на половині трирічного аспірантського терміну не з'ясувалося, що той автор цілковито завалив названу вище тему. Його звільнили, і мені було запропоновано терміново рятувати справу» [4, 449].

Через півтора року на столі у дирекції лежав схвалений відділом театрознавства текст розділу на 7–8 авторських аркушів, що дістав схвальні оцінки голови редколегії М. Т. Рильського й заступника директора М. М. Гордійчука та став основою кандидатської дисертації молодого науковця. А це означало його зарахування до штату Інституту.

По смерті М. Рильського Р. Пилипчукові було доручено збирати й готувати тексти листів Максима Тадейовича для запланованого спільно з Інститутом літератури ім. Т. Г. Шевченка 20-томного зібрання його творів (вийшло друком у 19-му і 20-му томах). А в червні 1969 р. новопризначений директор ІМФЕ М. Є. Сиваченко (який також керував інститутським колективом упорядників видання) рекомендував Р. Пилипчука на посаду вченого секретаря Інституту. У 1971 році Ростислав Пилипчук, захистивши кандидатську дисертацію «Український театр Східної Галичини і Північної Буковини (30–60-ті роки XIX ст.)», був затверджений на цій посаді, а також виконував обов'язки вченого секретаря ради для захистів дисертації. Забігаючи наперед зазначу, що в майбутньому Ростислав Ярославович неодноразово був членом спеціалізованої вченої ради при Інституті, а також членом редколегії багатьох інститутських видань. Тоді ж, упродовж п'яти років (1969–1974) він украй сумлінно виконував покладену на нього справу, проте канцелярщина швидко йому набридла, й він за всяку ціну прагнув повернутися до наукової роботи. Ось як він це пояснював: «Учений секретар мав з'являтися щоденно зранку, а закінчувати робочий день доводилося здебільшого далеко поза визначеним часом, бо справ було надзвичайно багато. Гербова печатка містилась у сейфі вченого секретаря, і лише він міг ставити її не тільки на найважливіших документах, а й на звичайних будь-яких довідках...» [4, 451]. Проте були

в цій роботі й певні позитивні моменти: у зв'язку із захистами дисертацій на засідання вченої ради приходили різні цікаві особистості, як-от: академік і професор Л. М. Ревуцький, професор І. С. Корнієнко (ректор Театрального інституту), професор І. І. Чабаненко та інші, і всі вони, особливо музиканти, збиралися спочатку в кабінеті вченого секретаря. Часом у гості до М. Гордійчука (який як заступник директора ділив кабінет з ученим секретарем) приходили композитори, зокрема молоді — Іван Карабиць, Леонід Грабовський, Леся Дичко...

Саме в стінах Інституту Р. Пилипчук уперше побачив відомого театрального режисера Петра Гордійчука (той потай приходив на зустріч із братом), однак про його трагічну долю дізнався значно пізніше — під час наукового редагування машинопису книжки В. Гайдабури «Театр, захований в архівах» [1].

У 1968 році вийшов друком збірник «М. В. Лисенко у спогадах сучасників» (К. : Музична Україна) [2], де на титулі було зазначено: «Упорядкував Остап Лисенко, редакція і коментарі Ростислава Пилипчука». Як згадував сам Р. Пилипчук, редактор новоствореного видавництва «Музична Україна» Рюрик Немировський (який знав його за публікаціями в пресі, зокрема й про М. Лисенка) попросив допомогти літньому й недужому Остапові Миколайовичу Лисенкові в підготованні книжки. Насправді, йому довелося не лише редагувати тексти і писати до них коментарі, а й власне, хоча й анонімно, упорядковувати видання. Працюючи над текстами, Р. Пилипчук не раз консультувався із різних питань з М. Гордійчуком, і саме той потайки (!) приніс із власної бібліотеки видані в Канаді у 1947–1948 рр. «Спогади» О. Кошиця. Звідти Р. Пилипчук передрукував розділ «Спогади про Миколу Віталійовича Лисенка», і це було перше перевидання саме тексту О. Кошиця на Радянській Україні після кількох десятиліть заборони його імені. Звісно, в умовах жорсткої радянської цензури, багато спогадів до книжки не увійшли, а велика їх частина вийшла у «препарованому» вигляді. Майже через чотири десятиліття, вже в умовах незалежної України Р. Пилипчук повернувся до цієї праці [3]. На жаль, фундаментальний другий том «Спогадів...», на який так очікували музикознавці (а упорядник обіцяв мені, що саме я буду його редактором!), так і не побачив світу.

З Ростиславом Ярославовичем Пилипчуком мене у 1994 році познайомив Микола Максимович Гордійчук, порекомендувавши попросити в ньо-

го відгук на автореферат моєї кандидатської дисертації «Українська комічна опера: генезис, тенденції розвитку». Через кілька днів, пригостивши мене кавою у своєму ректорському кабінеті, рецензент вручив мені... розгромну (хоча й із позитивним висновком та доволі високою оцінкою роботи загалом) рецензію на шести сторінках. Критика (кілька суттєвих фактологічних помилок!) стосувалася розділу про становлення жанру в XIX столітті на теренах музично-драматичного театру. Я й сьогодні дбайливо зберігаю той відгук як приклад наукової ретельності й принциповості. Відтоді я ставилася до Ростислава Ярославовича з певним учнівським острахом.

Ситуація змінилася під час нашої спільної праці над статтями до «Української музичної енциклопедії». Р. Пилипчук не лише був у ній членом редколегії, а значить читав її «від корки до корки»! Він власноруч написав цілу низку статей про персоналії українських і польських діячів театру минулого. Найвизначніші з них — дуже докладні, глибокі та надзвичайно цікаві — про М. Заньковецьку (я поступилася на його користь власною — доволі розлогою статтею, визнавши першість Р. Пилипчука) [5, 126–127] та О. Кобилянську [6, 444–445]. В них акцентовано саме музичний аспект творчості знаменитих жінок, а сам автор продемонстрував далеко не «аматорські» знання й оцінки.

До останніх днів Р. Пилипчук не поривав співпраці з відділом музикознавства Інституту: рецензував статті до IV тому УМЕ, давав винятково цінні фактологічні й концепційні поради, допомагав укладати іменний покажчик до фундаментальної академічної «Історії української музики». Смерть ученого — невимовна втрата не лише для українського театального світу, а й для всіх гуманітаріїв. Нам не вистачатиме його гострих і влучних оцінок, його блискучого знання архівів, глибинних знань з джерелознавства. А його наукова прискіпливість до його величності факту назавжди залишиться прикладом для тих, кому пощастило знати його особисто, і перейдуть в легенди для нащадків. Як відомо, рукописи не горять, тож сподіватимемось, що всі, розвідки й дослідження вченого побачать світ. Світла пам'ять Вам, Ростиславе Ярославовичу!

Література

1. Гайдабура В. Театр, захований в архівах: сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації : (1941–1944) / Валерій Гайдабура. — К. : Мистецтво, 1998. — 222 с.

2. М. В. Лисенко у спогадах сучасників / Упор. О. Лисенко, ред. і комент. Р. Пилипчука. — К. : Музична Україна, 1968. — 822 с.

3. Микола Лисенко у спогадах сучасників : у двох томах. — К. : Музична Україна, 2003. — Т. 1 ; упоряд., передм. та комент. Р. Я. Пилипчука. — 344 с.

4. Пилипчук Р. Микола Гордійчук — і в моєму житті / Ростислав Пилипчук // Музична україністика: сучасний вимір. Зб. наук. статей пам'яті доктора мис-

тецтвознавства заслуженого діяча мистецтв України, професора Миколи Гордійчука. — К. : ІМФЕ, 2011. — Вип. 6. — С. 445–455.

5. Пилипчук Р. Заньковецька Марія Костянтинівна / Р. Пилипчук // Українська музична енциклопедія. — К. : ІМФЕ, 2008. — Т. 2. — С. 126–127.

6. Пилипчук Р. Кобилянська Ольга Юліанівна / О. Мацяк, Р. Пилипчук // Там само. — С. 444–445.

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА



ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ОДЕСЬКОЇ КІНОФАБРИКИ ВУФКУ

У статті здійснено спробу подати в хронологічному порядку інформацію про процес становлення Одеської кінофабрики ВУФКУ та інші події, які передували цьому процесу.

Ключові слова: *Одеса, кінофабрики, Пролетарський бульвар, кіномістечко, ВУФКУ, Одеське окружне відділення ВУФКУ.*

В статтє предпринята попытка подать в хронологическом порядке информацию о процессе становления Одесской кинофабрики ВУФКУ и других событий, которые предшествовали этому процессу.

Ключевые слова: *Одесса, кинофабрики, Пролетарский бульвар, киногородок, ВУФКУ, Одесское окружное отделение ВУФКУ.*

The article attempts to file in chronological order information about the process of formation the Odessa film factory VUFKU and other events that preceded this process.

Keywords: *Odessa, film-factory, Proletarian Boulevard, movie town, VUFKU, Odessa district Photo-Cinema Directory.*

Процес становлення Одеської кінофабрики є важливою віхою в історії як функціонування цього кінопідприємства, так і українського кінематографа загалом. У результаті створення кінофабрики в Одесі — ВУФКУ отримало змогу забезпечити вітчизняні та закордонні екрани фільмами власного виробництва. Втім, попри всю історичну та мистецьку значимість цього процесу, він і досі залишається малодослідженим. Річ у тому, що з числа відомостей, котрі трапляються в спеціалізованій науковій літературі: «Історія українського радянського кіно» [6], «Лента длиной в полвека: Одесской студии художественных фильмов — 50 лет» [34]; довідковій [1] та мемуарній літературі: «Жизнь в кино: ветераны о себе и о своих товарищах» [11], «Капчинський М. Я. Біля Чорного моря: спогади» [9, 10] та й у працях І. Корнієнка [33], О. Шимона [51], С. Безклубенка [2], Л. Госейка [5], Н. Капельгородської та Є. Глущенко [8], Г. Островського [39], А. Малиновського [35] об'єктивної інформації про те, коли і в який спосіб здійснювалось будівництво Одеської кінофабрики — обмаль. Внаслідок цього відомості про процес становлення кінофабрики в Одесі або розчиняються у відомостях про започаткування державної кіноорганізації — ВУФКУ, або спи-

раються на суб'єктивні, гіперболізовані спогади перших співробітників кінофабрики.

Відтак метою означеної публікації є об'єктивне висвітлення хронології подій, пов'язаних з періодом капітального будівництва Одеської кінофабрики ВУФКУ до моменту її фактичного становлення та подальшого функціонування як сучасної кіновиробничої бази. На виконання поставленої мети у статті використано матеріали переважно з місцевих періодичних видань та архіву.

Можливості для створення в Одесі державного високотехнологічного кінопідприємства з'явилися відразу після зміни напрямів економічної політики в країні (відхід від політики «воєнного комунізму» і перехід до НЕПу) та створення Всеукраїнського фотокіноуправління.

Подолавши шлях від заснування (березень [33, 18] — квітень 1922 р. [49, арк. 127]) та підпорядкування усіх кінематографів і фото, кінопромисловості в Україні (24 квітня 1922 р. [15]) до затвердження уповноваженими державними органами установчих документів (2 травня [6, 30], 28 червня 1922 р. [50, арк. 181–184]), ВУФКУ, менш як за півроку, стає єдиною державною установою, що володіє монопольним правом здійснювати керівництво усією кінематографічною галуззю на території УС рр. Таким чином, з одержанням

фінансової, господарської та адміністративної незалежності ВУФКУ, за умов НЕПу, опинилося в центрі уваги зарубіжних (передусім європейських [18]) кіноорганізацій. Така увага була продиктована, насамперед, бажанням закордонних кінофірм розширити географію збуту власної кінопродукції, а також збільшити власні капіталовкладення за рахунок укладення нових торговельних угод про взаємну співпрацю у кіногалузі. Відтак починаючи з квітня 1922 р. до ВУФКУ надходять дедалі нові й нові торговельні пропозиції від німецьких [12], французьких [17], турецьких [5, 21] та інших кіноорганізацій світу. Переважно вони зводилися до продажу на територію УСРР завчасно заготовлених кінофільмів із російськими титрами. І хоча ВУФКУ також мало змогу продавати фільми за кордон, все ж умови для ведення такої діяльності були вкрай не вигідними, зокрема для самого Правління. Так, наприклад, за одну художню або наукову картину, німецька сторона зобов'язувала ВУФКУ купувати у неї майже з десятків так званих, «безідейних» картин [19]. Звісно, такі умови не влаштували керівництво української сторони, внаслідок чого воно бере курс на налагодження власної кінопромисловості, використовуючи для цього кінематографічні бази Києва, Одеси (Харитонова, Борисова, Гросмана) та Ялти.

В Одесі цією справою займалось Одеське окружне фото кіноуправління, створене одночасно із самим ВУФКУ [49, арк. 127]. Охоплюючи Одеську, Подільську й Миколаївську губернії, її основний офіс розташовувався за адресою вул. Лассаля (Дерибасівська), 21 [16]. Станом на 30 серпня 1922 р. штат Одеського фотокіноуправління налічував двадцять двоє службовців [50, арк. 132 зв.], на чолі яких було призначено уповноваженого М. Я. Капчинського.

З січня–вересня 1922 р. Одеський фотокінокомітет, а згодом — Одеське фотокіноуправління змушене займатися переважно виявленням та збиранням необхідного для виробництва фільмів кіномайна та обладнання [19]. Тоді як з вересня–жовтня 1922 р. — розпочало ремонтні роботи з приведення до належного стану колишнього кіноателє Борисова і кінофабрики Харитонова. Тоді станом на жовтень 1922 р. кінолабораторія колишнього Мирографа була вже цілковито відремонтована [40]. Можливості для цього в Одеського окружного управління з'явилися після:

1) укладання ВУФКУ з германськими кінофірмами в серпні–вересні 1922 р. торговельних угод про допомогу у відновленні українських кінофабрик (з подальшим оснащенням їх необ-

хідною апаратурою і відправкою кваліфікованої робочої сили), на умовах створення змішаного акціонерного товариства [13];

2) відбудови 14 вересня 1922 р. кінофабрик Єрмольєва і Ханжонкова та об'єднання їх в єдину «Ялтинську кінофабрику» під головуванням ВУФКУ [47].

За словами М. Капчинського, кіноателє Харитонова і Борисова в листопаді 1922 р. було повністю приведені до ладу [41], хоча насправді така заява не зовсім відповідала дійсності.

Найактивніша фаза з відбудови та налагодження одеської кінопромисловості припадає на початок 1923 р., після чергової закордонної поїздки відповідальних керівників ВУФКУ взимку 1922–1923 рр. [20]. За її результатами Одеське окружне фотокіноуправління з січня 1923 р. взялося до проведення капітальних ремонтів 1-ї (колишня кінофабрика Борисова — вул. Інститутська (Дідріхсона), 17) та 2-ї (колишня кінофабрика Харитонова — бульвар Пролетарів, 33) [32] державних кінофабрик [14], а також отримало змогу обладнати кінофабрики сучасними кіноапаратами (Дербі), що надійшли з Берліна [44].

Упродовж лютого 1923 р., після проведених ремонтів, 1-шу державну кінофабрику було відновлено [32]. У лютому–березні 1923 р. її устаткували умформерами на 75 сил та 15-ма юпітерами [46]. Роботи ж з відновлення і укомплектування колишньої кінофабрики Харитонова впродовж лютого поточного року було продовжено. Більш того, їх інтенсивність зросла у зв'язку з прийдешнім весняним знімальним сезоном [32]. У лютому–березні на території 2-ї кінофабрики встановили умформер на 100 сил, розпочали прокладання бруківки від вулиці до фабрики та зведення огорожі, включаючи спеціальні архітекторські ворота [46]. Організацію всіх робіт, що провадилися впродовж означеного часу на колишній кінофабриці Харитонова, взяли на себе директор фабрики — М. Я. Капчинський та завідувач роботами фабрики — А. Я. Корн¹ [46].

У перші тижні березня Одеське окружне фотокіноуправління продовжило підготовку до знімального сезону, зокрема, закінчуючи ремонти 2-ї державної кінофабрики (колишньої Харитонова) і здійснивши також закупівлю партії нових меблів та реквізиту [29]. Внаслідок цього з середини березня в одеському журналі «Силуети» з'явилось повідомлення про те, що кіноателє в Одесі — відновлені; апарати, лабораторії, реквізит, меблі і т.д., все зібрано, докуплено, відремонтовано [4]. Паралельно з цим, на Пролетарському бульва-

рі здійснювалася підготовка до зведення кіномістечка, за прикладом Берліна. Кіномістечко мало стати місцем зібрання пейзажів для зйомок: гір, мостів, скель, палаців, домівок, села, курорту [23] тощо. Задля реалізації означеного заходу наприкінці березня земельний підвідділ губкомунвідділу надав у розпорядження фотокіноуправління, прилеглу до колишньої кінофабрики Харитонова, земельну ділянку розміром у 6 десятин² (6,54 — 6,56 га). А відділ благоустрою забезпечив потреби кіномістечка в усіх необхідних матеріалах, а також приступив до прокладки шосейної дороги та інших робіт [24].

У квітні 1923 р. на території кіномістечка Одеське окружне фотокіноуправління займалося садовими роботами [46], зокрема висадженням дерев за малюнками художників І. А. Суворова [7, 36, с. 276–277] і Цукера [22]. Крім того, на потреби одеських кінофабрик голова ВУФКУ — Прокоф'єв — закупив декілька компонентів сучасних апаратів і фотообладнання [31].

У травні 1923 р. перші партії закуплених у Берліні матеріалів, технічного обладнання, апаратів системи «Дербі», плівки і хімікалій [37] надійшли у розпорядження колишньої кінофабрики Харитонова, після чого розпочався процес її заключного обладнання [26]. Того ж місяця закінчувалися роботи зі зведення й облаштування, за прикладом берлінського, кіномістечка. За результатами цієї роботи, при кінофабриці на Пролетарському бульварі, було продовжено висаджування дерев, потрібних для зйомок [30], а також розпочато прокладання спеціального шосе по території всього кіномістечка [26]. Певне уявлення про те, який вигляд мала територія одеської кінофабрики на Пролетарському бульварі в травні 1923-го, дає стаття в місцевому журналі:

«Весняне сонце тисячами леліток відбивається у склі [колишнього харитонівського] кінопавільйону. Він — у центрі особливої ділянки землі на Пролетарському бульварі. Тут буде кіногородок.

Зараз закінчується відновлення кінофабрик; здійснено не тільки ремонт: багато що збудовано заново. Довкола розбитий сад, посаджені рослини, квіти, влаштовано спеціальний фонтан. Прокладається шосе. Там, де вчора був степ і розвалини — сьогодні — кипить робота <...>

Директор його господарським оком оглядає виконані за день роботи. Ось — у павільйоні вбудовано люк.

— «Чудове пристосування для кабака, підземелля, таємничих появ на екрані», — пояснює він.

Ось — декоративна майстерня. Тут пише декорації художник І. А. Суворов.

Ось — столярна, монтажна, операторська. Яка маса стильних меблів закуплених для зйомок! — «Що це будеється»?

— «Це власна електрична станція, вона буде поповнювати нестачу енергії загальноміської станції, з якою фабрика з'єднується безліччю дротів».

І справді, Одеса отримала закуплені ВУФКУ закордоном удосконалені електричні прилади — «юпітери», що дають і поглинають масу енергії.

Лампа «Воген» у 48 тисяч свічок, 2 пальники в 32 тис. свічок. «Сонце», прожектори усіх систем, «електр[ичні] арки», «імітації», «детективні ліхтарі» та інше — всього на 250 тисяч свічок.

Через дорогу окрема дача. Тут — уміщуються лабораторії.

<...>

Біля лабораторії — будинок, де живуть робітники і службовці фабрики.

По сусідству ремонтуються три окремі дачні помешкання. В них поселяться кіноартисти. <...>

В цій атмосфері роботи і творчості, непомітно проходить день. Наближається вечір. Час їхати. Наш автомобіль виїжджає із воріт кіногородка, що будеється. <...>» [28].

Завершальна стадія процесу відновлення одеських кінофабрик та концентрації на Пролетарському бульварі всього кіновиробництва, пов'язана із рішенням Одеського окружного фотокіноуправління, відповідно до якого в липні 1923 р. колишній павільйон Борисова на вул. Інститутській мали перенести на територію кіномістечка [27]. Втім, реальні кроки з реалізації означеного заходу було здійснено лише у вересні-жовтні поточного року [21]. У цей же період біля головної будівлі фабрики³ тривала робота зі зведення двоповерхового помешкання для електростанції (на нижньому поверсі) та другої декоративної майстерні (на горішньому поверсі). Щодо будівельних робіт зі зведення художньої огорожі та воріт, а також прокладання нового шосе на території кіномістечка, то ці роботи станом на жовтень 1923 були остаточно завершені [21].

3 жовтня 1923 р. Одеський відділ ВУФКУ почав організовувати для членів пролетарських клубів систематичні екскурсії на кінофабрики, лабораторії та майстерні [45], ознаменувавши тим самим кінець капітального будівництва одеських кінофабрик та появу єдиної кіновиробничої бази на Пролетарському бульварі. Станом на жовтень її кількісний склад сягав 27 чоловік [48, арк. 54].

3 листопада 1923 р. ця база має назву — «одеська фабрика» [25], а з грудня поточного року — «одеська кіно-фабрика» [42]. Відтак саме цей проміжок часу можна вважати ключовим у процесі становлення Одеської кінофабрики ВУФКУ. Проте, який вигляд мала Одеська кінофабрика взимку 1923 р. розповідає замітка в одеському журналі: «<...> Розпочатий зимовий кіно-сезон застас одеську фабрику в усеозброєнні технічної та художньої пристосованості.

Два цілком відновлені і заново обладнані павільйони. Один із них — найкращий в СРСР. Дві лабораторії: стара і нова, нещодавно збудована. Декоративна майстерня. Великий склад стильних меблів. Власна електростанція. Сад. Нова художня огорожа. Відмінні теплі помешкання для артистів і працівників, їдальня, читальня та бібліотека. <...>» [25]. Впродовж грудня 1923 р. продовжено додаткове обладнання двох павільйонів Одеської кінофабрики: пущено в хід парове опалення; привезені нові юпітери [42].

Таким чином, на основі викладеного матеріалу доходимо висновків, що зміна напрямів, економічної політики та формування впродовж 1-ї половини 1922 р. державної кінематографічної монополії навколо Всеукраїнського фотокіноуправління, були основними передумовами для налагодження кінопромисловості в Одесі. В результаті чого ВУФКУ, за підтримки іноземного капіталу, отримало реальні можливості для відновлення кінопавільйонів колишніх приватних власників — Харитонова та Борисова. Даючи загальну характеристику відновлювальним роботам, що на той час проводилися в Одесі, слід виділяти три основні напрями, за якими вони здійснювалися, а саме: будівництво і ремонт приміщень кінопавільйонів та інших прилеглих до них виробничих приміщень; оснащення і облаштування кінопавільйонів сучасною технікою, кіноапаратурою, меблями та іншим кіноматеріалом; зведення при кінофабриці на Пролетарському бульварі, так званого кіномістечка. Причому слід відзначити, що проведення комплексу вищезазначених робіт, як правило, відбувалося за двома різними адресами, а саме: Інститутська, 17 (територія колишньої кінофабрики Борисова) та Пролетарський бульвар (колишня територія відділення кінофабрики Харитонова, та кіноательє Гросмана). Мірою зосередження на Пролетарському бульварі основних виробничих сил, керівництво Одеського окружного відділення ВУФКУ в липні 1923 р. прийняло рішення — перевести колишній кінопавільйон Борисова на територію кіномістечка. Однак через

невідомі нам обставини реалізувати означений задум вдалося лише у вересні-жовтні поточного року. Жовтень–грудень 1923 р., є завершальним етапом у процесі становлення Одеської кінофабрики ВУФКУ. За відзначений проміжок часу назва Одеської кінофабрики використовується вже офіційно, а її матеріально-технічна база — цілком доукомплектована і підготовлена для проведення прийдешніх знімальних робіт.

Не претендуючи на вичерпність у питаннях становлення регіонального кіновиробництва в Україні, стаття може слугувати передумовою для проведення більш повного наукового дослідження, зокрема щодо визначення особливостей процесу формування цілісного кіновиробничого комплексу, що утворився в Україні за час правління ВУФКУ.

¹ Корн Яків Абрамович — до революції — одеський дрібний власник прокатної контори [11, 53]. У лютому–березні 1923 р. — завідувач будівельними роботами на колишній кінофабриці Харитонова [45]. У квітні 1923 р. — відповідальний співробітник ВУФКУ [31]. Наприкінці 1923 року — адміністратор [27] та керівник [38, 179] кіновиробничої роботи на Одеській кінофабриці ВУФКУ.

² Десятина — російська (дометрична) одиниця виміру земельної площі, що діяла до введення метричної системи мір і дорівнювала 2 400 кв. сажням, або 1,092 гектара [43, 697]. Відповідно до Постанови РНК СРСР від 21 липня 1925 р. використання метричної системи стає обов'язковим на території всього СРСР [3, 169].

³ Ймовірно йшлося про колишній харитонівський кінопавільйон.

Література

1. Анотов. кат. фільмів, виробл. на Одес. кіностудії худож. фільмів та ін. студіях і творч. об'єднаннях в Одесі у 1917–2004 рр. / Одес. кіностудія худож. фільмів, Одес. відділення НСКУ; [авт.-упор. Є. Рудих, В. Костроменко]; наук. ред. С. Тримбач. — Одеса : ОЦНТЕІ, 2004. — 610 с.
2. Безклубенко С. Українське кіно: начерк історії / Сергій Безклубенко. — К. : КНУКіМ, 2001. — 169 с.
3. Большая советская энциклопедия : [в 30 т.] / гл. ред. А. М. Прохоров. — 3-е изд. — М. : Сов. энцикл., 1974. — Т. 16 : Мёзия — Моршанск. — 616 с.
4. Возрождение советского кино (от нашего Харьковского корреспондента) // Силуэты : литература, искусство, театр, кино. — Одесса, 1923. — № 8–9 [март]. — С. 30.
5. Госейко Л. Історія українського кінематографа : 1896 — 1995 / Любомир Госейко; [пер. із франц. : С. Довганюк, Л. Госейко; відп. ред., перед м. В. Войтенко; ред. : Ю. Бердик, К. Коверзнев]. — К. : КІНОКОЛО, 2005. — 464 с.
6. Історія українського радянського кіно : у 3 т. — Т. 1 : 1917–1930 / [Б. С. Буряк та ін.]; редкол. :

- Б. С. Буряк, С. Г. Зінич, О. К. Бабишкін. — К. : Наук. думка, 1986. — 245 с.
7. И. А. Суворов // Силуэты. — О., 1924. — № 38 [конец летнего сезона]. — С. 12.
8. Капельгородська Н. М. Начерки далекої кіно історії / Нонна Капельгородська, Євгенія Глущенко ; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України [та ін.]. — К. : АВДІ, 2005. — 216 с.
9. Капчинський М. Я. Біля Чорного моря : спогади / Михайло Капчинський ; [пер. з рос. Костянтина Коверзнева] // KINO-КОЛО : часопис екранних мистецтв : кварталник. — К. : KINO-КОЛО, 2003. — № 17 [весна] — С. 82–94.
10. Капчинський М. Я. Біля Чорного моря : спогади / Михайло Капчинський ; [пер. з рос. Костянтина Коверзнева] // KINO-КОЛО : часопис екранних мистецтв : кварталник. — К. : KINO-КОЛО, 2003. — № 18 [весна] — С. 78–88.
11. Капчинский М. Я. У Черного моря / Михаил Капчинский // Жизнь в кино: ветераны о себе и о своих товарищах / Союз кинематографистов СССР, комиссия ветеранов ; [сост. О. Т. Нестерович]. — М. : Искусство, 1971. — Вып. 1. — С. 44 — 65.
12. Кино // Искусство : еженедельник, посвященный вопросам театра, литературы, живописи и кино. — К., 1922. — № 3 [15–21 апреля]. — С. 15.
13. Кино : возрождение русской кинематографии : предложение германской фирмы // Зритель. — О., 1922. — № 4 [август]. — С. 5.
14. Кино : кино-промышленность в Одессе // Силуэты : литература, искусство, театр, кино. — О., 1923. — № 4 [январь]. — С. 13.
15. Кино : монополия кино-дела на Украине // Искусство: еженедельник, посвященный вопросам театра, литературы, живописи и кино. — К., 1922. — № 7 [13–19 мая]. — С. 11–12.
16. Кино : на настоящем пути // Зритель. — О., 1922. — № 3 [июль]. — С. 5.
17. Кино : оживление кино-промышленности в Одессе // Зритель. — О., 1922. — № 10 [октябрь]. — С. 9.
18. Кино : съемки в Одессе // Зритель : театр, литература, кино, спорт. — О., 1922. — № 5 [август]. — С. 4.
19. Кино : украинская кинопромышленность // Зритель : театр, литература, кино, спорт. — О., 1922. — № 6 [сентябрь]. — С. 6.
20. Кино на Украине // Экран. — Х. : ВУФКУ, 1923. — № 1 [сентябрь]. — С. 7.
21. Кинопроизводство в Одессе // Силуэты. — О., 1923–1924. — № 15 [номер первый зимнего сезона]. — С. 12.
22. Кино-фронт : в Од. Окр. Фото-Кино Управл. // Силуэты : литература, искусство, театр, кино. — О., 1923. — № 11 [апрель]. — С. 21.
23. Кино-фронт : за работой // Силуэты : литература, искусство, театр, кино. — О., 1923. — № 6–7 [март]. — С. 17.
24. Кино-фронт : кино-городок // Силуэты: литература, искусство, театр, кино. — О., 1923. — № 10 [март]. — С. 23.
25. Кино-фронт : кино-сезон в Одессе // Силуэты. — О., 1923–1924. — № 19 [номер пятый зимнего сезона]. — С. 12.
26. Кино-фронт : производственная работа В.У.Ф.К.У. // Силуэты. — О., 1923. — № 12 [май]. — С. 22.
27. Кино-фронт : производственная работа ВУФКУ в Одессе // Силуэты : литература, искусство, театр, кино. — О., 1923. — № 14 [июль]. — С. 11.
28. Кино-фронт : советское кино возрождается (на одесских кино-фабриках) // Силуэты. — О., 1923. — № 13 [май]. — С. 13.
29. Кино-фронт : у экрана // Силуэты : литература, искусство, театр, кино. — О., 1923. — № 6–7 [март]. — С. 17.
30. Кино-фронт : у экрана // Силуэты. — О., 1923. — № 12 [май]. — С. 22.
31. Кино-фронт : украинская кинематография // Силуэты : литература, искусство, театр, кино. — О., 1923. — № 11 [апрель]. — С. 22.
32. Кино-фронт : экономика кино // Силуэты. Литература. Искусство. Театр. Кино. — О., 1923. — № 5 [февраль]. — С. 11.
33. Корнієнко І. С. Українське радянське кіномистецтво (1917–1929) : нариси / І. С. Корнієнко. — К. : Вид-во АН УРСР, 1959. — 144 с.
34. Лента длиной в полвека : Одесской студии художественных фильмов — 50 лет / [авт. текста Григорий Зленко]. — О. : Маяк, 1969. — 32 с.
35. Малиновский А. Кино в Одессе : путеводитель по кинотеатрам старым и новым / А. Малиновский. — Одесса : Астропринт, 2000. — 220 с.
36. Миславский В. Н. Одесса... Немое кино : 1897–1930 : фильмо-биографический справочник / Владимир Миславский. — Х. : Торсинг плюс, 2015. — 376 с.
37. На кино-фабриках «ВУФКУ» : очередные постановки // Силуэты. — О., 1923. — № 13 [май]. — С. 14.
38. Нечеса П. Ф. А радянське кіно все-таки буде! / П. Нечеса ; у підготов. ст. брав участь О. Перегуда // Кризь об'єктив часу: спогади ветеранів укр. кіно / [ред. Л. Д. Гоголев та ін.]. — К. : Мистецтво, 1970. — С. 161–211.
39. Островский Г. Одесса, море, кино : страницы истории далекой и близкой / Г. Островский. — О. : Маяк, 1989. — 183 с.
40. Письмо из Одессы // Фото-кино : ежемесячный иллюстрированный журнал. — Х., 1922. — № 1 [октябрь]. — С. 20.
41. Провинция : Одесса (от нашего корреспондента) // Кино : двухнедельник о [бшест]ва кинодеятелей. — М., 1922. — № 2 [15 ноября]. — С. 33.
42. Производство Вуфку // Силуэты. — О., 1923–1924. — № 20 [номер шестой зимнего сезона]. — С. 12.
43. Толковый словарь русского языка : [в 4 т.] : Т. 1 : А — Кюрины / Под ред. Д. Н. Ушакова. — М. : Астрель, АСТ, 2000. — XIX–XX, XV–XVI, XXIII–LXXV, 1562 стб.
44. У экрана // Силуэты : литература, искусство, театр, кино. — О., 1923. — № 4 [январь]. — С. 14.
45. У экрана // Силуэты. — О., 1923–1924. — № 16 [номер второй зимнего сезона]. — С. 11.
46. Украина и Крым : Всеукраинское Фото-Кино-Управление (беседа с отв[етственным] раб[отником] ВУФКУ Я. А. Корном) // Кино : двухнедельник о [бшест]ва кинодеятелей. — М., 1923. — № 2/6 [февраль — март]. — С. 33.

47. Хроника : украинская кино-промышленность в Ялте // Фото-кино : ежемесячный иллюстрированный журнал. — Х., 1922. № 1 [октябрь]. — С. 22.

48. Центральний державний архів вищих органів виконавчої влади та управління України, м. Київ. — Ф. 166. Міністерство освіти України. 1917–2000 рр. — Оп. 7.

48. Спр. 173. Статистичні відомості Всеукраїнського фото-кіно управління про його роботу за 1925/26 р. з операційними даними за попередні роки, 1926 р. — 135 арк.

49. ЦДАВО України, м. Київ. — Ф. 1238. Державний український трест кінопромисловості Державного всесоюзного кінофотооб'єднання «Союз кіно» (Українфільм), м. Київ. 1923–1932 рр. — Оп. 1.

49. Спр. 110. Положення, телеграмні повідомлення, листування з Одеською кінофабрикою,

окривділами ВУФКУ про роботу сценарних майстерень, стан та діяльність ВУФКУ, внутрішній розпорядок роботи місцевих кінофабрик, 03.–12.1928 р., 223 арк.

50. ЦДАВО України, м. Київ. — Ф. 1238. Міністерство освіти України. 1917–2000 рр. — Оп. 3.

50. Спр. 119. Листування з відділами та управліннями Наркомосу УСРР, а також підвідомчими ВУФКУ установами, державними академічними театрами Києва і Харкова, бібліотеки ім. Короленка, бюро Українського земляцтва в Петрограді, акційним товариством «Село-книга», начальником політконтролю ГПУ, видавництвом «Путь просвещения» про їх роботу. Є списки співробітників ВУФКУ і його установ, 02.01. — 24.07.1923 р., 403 арк.

51. Шимон О. О. Сторінки з історії кіно на Україні / О. Шимон. — К. : Мистецтво, 1964. — 150 с.

УДК 791.63:791.622–051(450) “20” Вісконті Л.

Оксана Станіславівна МУСІЄНКО

ЛУКІНО ВІСКОНТІ: ТРАГЕДІЯ ЕСТЕТИЗМУ

Статтю присвячено творчості одного з найвидатніших кіномитців ХХ століття Лукіно Вісконті й аналізу трагічних суперечностей, якими сповнені його фільми.

Ключові слова: культура, естетизм мистецтва, природа, мораль.

Статья посвящена творчеству одного из наиболее выдающихся художников кино ХХ века Лукино Висконти и анализу трагических противоречий, которыми наполнены его фильмы.

Ключевые слова: культура, эстетика искусства, природа, мораль.

The article is dedicated to the work of Luchino Visconti, one of the most prominent cinema artists of the ХХ century, and the analysis of the tragic contradictions that his films are filled with.

Keywords: culture, aesthetics of the arts, nature, morale.

Лукіно Вісконті належав до тих митців, чий талант надихався насамперед яскравим, сповненим тасмниці й краси світом культури.

У його перших творах, особливо у стрічці «Земля тремтить», що є класикою неореалізму, цей вишуканий естетизм проявлявся майже в кожному кадрі. Бо картина, знята на перший погляд у суворій документальній манері, сповнена надзвичайної зображальної експресивності. Згадаймо хоча б тих жінок у чорному, жінок рибалок, що на березі моря чекають на повернення своїх чоловіків. Ці кадри неначе відсилають глядача у прадавні глибини історії. Так само, мабуть, чекали повернень кораблів грекині гомерівських часів, так само стояли вони на випалених сонцем скелях, вдивляючись у безмежну морську далечинь. Оті «позачасові» постаті набувають у Вісконті високого символізму, документальний кадр стає поетичною метафорою.

Якщо говорити про такі фільми митця, як «Найкрасивіша» або «Рокко та його брати», то не можна не помітити, що поетика неореалізму тут є моментом зовнішнім, а глибинна проблематика сягає в інші виміри.

«Найкрасивіша» — це історія духовної спраги, історія жінки, що хоче потрапити в інший фантастичний світ, де немає місця сірій буденності. Вона отруєна солодкою отрутою кінематографа і мріє про майбутнє кінозірки для своєї маленької некрасивої доньки. Велика італійська актриса

Анна Маньяні була, за словами самого Вісконті, справжнім сюжетом цього фільму. Режисер мріяв про співпрацю з актрисою. В роботі з Анною Маньяні, незабутньою римлянкою Піною з картини Росселіні «Рим — відкрите місто», Вісконті спирався на ту народна стихію, що сповнювала її особистість і не мала нічого спільного з театральним ремеслом. До того ж актриса блискуче володіла вмінням імпровізувати, що надзвичайно імпонувало Вісконті як режисерові.

Митець відверто говорив, що порівняно з особистістю Маньяні, світ кіно, його відтворення на екрані, цікавив його значно менше.

І все ж драматичне напруження фільму виникає саме із цієї взаємодії: жінка з народу — і примарний, звабливий, чарівний світ кінематографа, що захоплює, манить і врешті-решт заводить на манівці простодушну Маддалену, героїню Анни Маньяні. Світ кіно для неї — це та сфера життя, де можливе справдження всіх мрій, де можливе чудо, що рішуче змінить як її сіре, буденне існування, так і долю її маленької дочки. Так кінематограф, один з найбільш репрезентативних елементів сучасної культури, стає однією зі «сторін» у драматичному конфлікті, тим штучним і примарним світом, проникнення в який дорого коштуватиме героїні. Кіно тут представлено досить багатоплановою дією на знімальному майданчику, і репліками стомленого і величного метра (до речі, в цій ролі з'явився відомий режисер А. Бла-

зетті), і метушнею асистентів, всією тією кухнею, яка відтворена на екрані досить саркастично.

«Ми, режисери, всі — шарлатани, — говорив з приводу свого фільму «Найкрасивіша» сам Вісконті. — Ми вкладаємо ілюзії в голови метрів і маленьких дівчаток... Ми продаємо любовний напій, який насправді зовсім не чарівний еліксир» [2, 102].

Митець, чиє ім'я назавжди закарбоване на «золотих скрижалях» кінематографа, переймався очевидним скепсисом, коли йшлося про мистецтво, якому він присвятив життя. Як аристократ у повному розумінні цього слова він відчував ту небезпеку, що несла в собі популярна, масова культура саме у своїй кінематографічній іпостасі в душі мільйонів. Може, тому Вісконті майже в кожному фільмі неначе закликав високу культуру, високі мистецтва підтримати і облагородити височня-плебея — кінематограф.

Як вишуканого естета Вісконті цікавили інші, вічні цінності, їх наявність у його фільмах була незаперечною. Навіть у картині, де, здавалося б, ідеться про людей, що безкінечно далекі від цієї високої культури, а саме «Рокко та його брати», вона з'являється і репрезентується в одному з найдраматичніших моментів дії. Згадаймо рішуче з'ясування стосунків Рокко і його коханої Наді, що відбувається на дахові Міланського собору.

«Шеллі говорив, що дах Міланського собору — єдине місце, де можна читати Данте, — зауважує відомий культуролог Пьотр Вайль. <...> — Ліс колон, скульптур, шпилів. На соборі — 3400 статуй, 96 величезних химер. У сутінках — похмурий, на сонці ясний ліс. Дивовижна щедрість: десь на вісімдесятиметровій висоті, напівсхована за колоною, в тридцяти метрах від ока, статуя щонайретельнішої обробки. Яка ж сила мистецької безкорисливості!» [2, 101].

Так, серед цих химерних скульптур і відбувається остання зустріч закоханих Рокко й Наді. І в цьому застиглому, кам'яному, неначе й насправді породженому фантазією Данте лісі, розкриється страшна, пекельна істина: людина, якою рухає любов, може завдати коханому удару, болючішого і згубнішого, ніж удар ножем.

Рокко, чистий і прекрасний, накаже Наді повернутися до звіроподібного Сімоне, його брата, бо той без неї гине. Так в ім'я братньої любові і самопожертви, Рокко виносить вирок і Наді, і Сімоне, і самому собі.

Сцена на даху собора багато в чому умовна, вона за кипінням пристрастей, за своїм мізансценуванням нагадує радше оперний спектакль, ніж

епізод з неореалістичного фільму. Діалог закоханих тут співзвучний з дуєтом з «Аїди» або «Трубадура». Вони присягаються одне одному у вічному коханні, але жорстокий фатум вимагає від них принести в жертву свої почуття. Недарма Вісконті якимось напівжартома сказав, щоб на його могилі був напис «Він обожнював Шекспіра, Чехова і Верді» [4, 225]. Тут митець окреслив свої пріоритети в мистецтві, проте їх коло значно ширше.

Відразу можна нагадати ім'я, що значило дуже і дуже багато для режисера, для його творчості. Це ім'я Томаса Манна. Здається, відлуння мистецьких ідей великого німецького письменника звучить уже в «Рокко...» Навіть сама назва фільму відсилає нас до знаменитого роману «Йосиф та його брати». А сам Рокко у виконанні Алена Делона, безперечно, асоціюється з образом Йосифа Прекрасного. Він так само добродесний, сповнений любові до своїх ближніх, і так само холодний і від того жорстокий у своїй добродесності.

Кінороман Вісконті викликає до пам'яті ще одну велику літературну постать. Образи братів Паронді асоціюються з героями романів Ф. М. Достоєвського. Рокко і Сімоне — як втілення чистоти, краси і безкорисливої доброти та протилежного, тваринного начала, що живе лише темними потягами та інстинктами, — нагадують Альошу та Дмитра Карамазових або, ще ближче, князя Мишкіна і Петра Рогожина. Звичайно, тут не йдеться про просте наслідування. Деякі риси навіть полемічно загострені. Бо доброта Рокко позбавлена душевного тепла, що притаманне Альоші або князеві Мишкіну. А Сімоне позбавлений тієї сили пристрастей, які стають ніби виправданням персонажам знаменитих романів. Він надто мілкий, як у своїх злочинах, так і в каятті. Деякі сцени мають пряме відсилання до класичних текстів, зокрема епізод, коли після вбивства Наді, Сімоне приходять додому і розповідає братові про свій злочин. Вони разом ридають над гіркою долею жінки, яку обидва кохали, над своїм недоладним, розбитим життям.

Кінець кінцем такі несхожі за своєю вдачею брати Паронді приходять різними шляхами до однаково сумних результатів. Сімоне, із його розгулом хижацьких інстинктів, з його небезпечним гедонізмом, ненаситним бажанням хапати, присвоювати, насолоджуватись тим, чим йому забажається в дану мить — чи то вином, чи то жінкою, чи припущенням іншого, слабшого, несе людям, які зустрічаються на його шляху страждання і загибель. Сам він також скочується у прірву. Але добрий і прекрасний Рокко не може нічому зарадити.

Жертва Рокко, його відмова від Наді, виявилась марною. Вона не врятувала Сімоне, лише спровокувала його до злочину, до вбивства. Між Рокко і Сімоне стояла не лише жінка. Між ними стає спорт, професійний бокс, своєрідне мистецтво. Проте Сімоне, якому до вподооби завдавати ударів ближньому, виявляється, їх тримати не вміє. А Рокко, хоч і ненавидить заняття, яке було так до душі Сімоне, домагається в боксі неабияких успіхів. Він здатний тримати удар.

Так Рокко мимоволі займає місце Сімоне. Постаті героїв виявляються взаємозамінними. Як тут не згадати відому міфологему про братів-суперників, які за всієї своєї протилежності виявляються подібними один до одного близнюками.

Надзвичайно точним і важливим був вибір акторів на ролі братів Паронді. Образ Сімоне створив Ренато Сальваторі, в активі якого були ролі «простих хлопців», нічим особливо не примітних, але досить привабливих і симпатичних. Цей своєрідне відсилання до біографії попередніх героїв Сальваторі неначе засвідчує, чим може стати ота звичайна, «проста людина», якщо дасть волю темним, хижим інстинктам. Можна сказати, що постать Сімоне очолює ряд «варварів», які несуть загибель усьому прекрасному і духовному.

«Вторгнення» варварів проходить сповненим драматизмом мотивом майже крізь усі стрічки Вісконті. Князь Саліна в картині «Леопард» із гіркою іронією зауважує: «Леопард, лев — за ними прийдуть шакали».

Наближення цих «шакалів і гієн» наповнює фільми Вісконті відчуттям глибокого песимізму. Він може розгледіти їх досить неочікувано, змалювати кількома лаконічними, проте виразними штрихами.

На початку фільму «Загибель богів» ми бачимо двох кузенів Ессенбеків — Гюнтера і Мартіна, які мають привітати свого дідуся, старшого в родині «гарматних королів». Гюнтер вишуканий і вихований, грає на віолончелі, а от Мартін (Хельмут Бергер) з'являється в екстравагантному образі співачки з кабаре Лоли-Лоли, пародіюючи знамениту Марлен Дітріх, що зажила в цій ролі світової слави.

Класична музика на екрані співіснує з вульгарним маскарадом. Мартін з'являється в циліндрі, в боа, в панчохах з підв'язками, демонструючи свої стрункі ноги. Тут тема варварства, його невпинного наступу, реалізується суто візуально.

Проте Вісконті не зваблюється надією на те, що мистецтво, саме високе мистецтво може стати міцним щитом у протистоянні темним варвар-

ським силам. Нацист Ашенбах, який зіграв роль демона-спокутника біля Мартіна, у фіналі стрічки зверне свою увагу на його кузена Гюнтера. І той не відсахнеться, а охоче зробить крок назустріч цьому Мефістофелеві у чорному мундирі.

Не менш виразно подані образи сучасних варварів. Це сімейка маркізи Брумонті в «Сімейному портреті в інтер'єрі». Поява Б'янки Брумонті та її ближніх у квартирі старого Професора сприймається як справдешнє вторгнення, якому марно намагається опиратися господар оселі. «Загарбники» пускають у хід всі засоби: і лестощі, і залякування, і вмовляння, аби добитися своєї мети. Будинок, який був для професора «баштою зі слонової кості», його фортецею, де він створив і обладнав свій особливий світ, що належав йому і лише йому, цей світ вічних цінностей і краси, руйнується і в прямому, і в переносному розумінні цього слова.

Слід зауважити, що «варвари» в цьому фільмі майже всі молоді за віком.

У Професорі ж деякі критики бачили alter ego самого режисера, твердячи, що фільм має інтимний, автобіографічний характер, що він сприймається як шматок життя самого режисера, що Вісконті рішуче заперечував.

І все ж таки автор «Сімейного портрета в інтер'єрі» погоджувався, що його ріднять із професором загальні настрої, якісь глибинні відчуття. Особливість митця неначе роздвоїлась і якась частка її «перелилась» у персонажі. Це, передусім, захоплення прекрасним, схилення перед ним.

У картині Вісконті спостерігаємо ще одне драматичне протистояння. «Життя — це поле битви, де протистоять одне одному молодість і старість, — твердить режисер. — Молоді з їх привабливістю, життєвою силою, нерозважливістю і впертим небажанням вірити... І старі, позбавлені ілюзій, замкнені в своїх спогадах, горді своїм досвідом і культурою» [4, 275].

Постаті сучасних «варварів» не залишають Вісконті байдужим. Він прагне розпізнати, що веде їх у житті, що для них не втратило цінності. Постаті Конрада, Ліетти далекі від однозначності. Як точно зазначив один з критиків, у Конраді неначе об'єдналися брати Паронді — Рокко і Сімоне. З одного боку, це зарозумілий молодик, альфонс, що живе на кошти багаті коханки і приторговує наркотиками, а з другого — людина, яка мала в минулому ідеали і готова була віддати за них своє життя. Із реплік, що раз-у-раз звучать у розмовах, глядач здогадується, що Конрад брав участь у молодіжному русі, студентських заворушеннях. Та

становище коханця Б'янки Брумонті, в яке потрапив Конрад, дає можливість негідникові Стефано кинути йому в обличчя, що він не може собі дозволити зневажати суспільство, яке дає йому жити в своє задоволені і в яке він потрапив з чорного ходу.

Виклик, що його кидає Конрад, викриваючи фашистський закат, то відчайдушний порив до самого себе, такого, яким він був, коли піднімався на бунтівні студентські барикади.

Загибель юнака стає моментом трагічного прозріння для Професора. До речі, близькі мотиви були за півтора десятка років поставлені й розвинуті великим Бергманом у «Сунічній галявині». Професор Борг, так само, як і герой Вісконті, в ім'я служіння науці віддалився від людей, втратив контакти з ближніми, прирік себе на самотність. І гірке прозріння приходить лише тоді, коли безжалісний час відлічує останні дні земного шляху.

Сам Професор у розпачі скаже: «А що, коли в нього з'явився час, щоб оглянутися довкола себе. Він побачив, що перебуває серед людей, з якими його абсолютно нічого не пов'язує».

Він так і не зрозуміє трагічного жесту Конрада, його бажання повернути собі сміливим, відчайдушним вчинком особисту гідність. Відстороненість Професора, його небажання стати на чийсь бік, простягти Конрадові руку допомоги зробиють його «без вини винуватим» у загибелі молоді людини. Як стверджував сам Вісконті, «на прикладі персонажа, якого грає Берг Ланкастер, я хотів показати життєву позицію, ступінь відповідальності, сміливі устремління і поразки інтелектуалів мого покоління. Це метафоричний вияв певного стану культури» [3, 253].

Можна з певністю сказати, що у Вісконті сама культура стає найважливішим елементом і ареною, на якій розгортаються драми і трагедії сучасного суспільства. «Сімейний портрет в інтер'єрі» — один з трьох фільмів Вісконті, де тема культури, її внутрішньої драми і приреченості стає провідною. Тут знов-таки знаходимо безперечний вплив та інколи безпосередню, а інколи «підтекстову» присутність Томаса Манна.

У 1971 році Лукіно Вісконті екранізував знамениту новелу цього німецького письменника — «Смерть у Венеції».

Творчий інстинкт кінематографіста допомагає Вісконті знайти ті необхідні і разом з тим точні трансформації літературного матеріалу, які роблять його екранне втілення оптимальним. Наскільки складно було перенести філософську прозу Томаса Манна на екран, засвідчує італійська

критика. «Вибір такого оповідання, де атмосфера майже невловима, розвиток дії неначе відсутній, а драматична кульмінація поступається місцем відчуттям і бажанням, різко входить у суперечність з традиційною прихильністю режисера до мелодрами, до бурхливих емоцій, до підвищених тонів» [4, 193], — зазначає Уго Казерагі, автор, який писав для газети італійських комуністів «Уніта». Саме від нього почув маестро докори у схильності до декадансу, в «стомленому маньєризмі».

«Повторюємо, — веде далі Казерагі, — “Смерть у Венеції” — щирий твір сьогоденного Вісконті. Полинувши на “пошуки втраченого часу”, який, без сумніву, буде продовжено під знаком Пруста, він, більше, ніж раніше, виявляє свою витонченість, свою беззахисність, свою ідейну вразливість. Так само, як і Ашенбах, він виявляється безсилим перед зовнішнім світом і шукає порятунку в мріях про чистоту і красу, які по суті своїй приречені лишатися мріями. Ризикнувши наслідувати настільки глибоко особистому для нього, наскільки вистражданому ним натхненню, він дарує нам фільм ліричний, охоплений несподіваним жаром, сповнений патетичних зв'язів почуттів, що подібні звуку натягнутої струни» [4, 196].

Як бачимо, навіть суворий критик, що на сторінках комуністичної газети звинувачував Вісконті у декадентстві, не залишився байдужим до витонченої краси великого майстра.

Справді, щоб говорити про долю культури, долю мистецтва, великий італійський режисер знаходить екранні рішення, які завжди будуть вражати своєю непідробною красою, причому тут просто-таки захоплює дивна гармонія всіх компонентів, насамперед зображення і звукового ряду. Слід зауважити ту зміну порівняно з твором Манна, до якої вдався Вісконті, зробивши героя твору не письменником, а композитором. Сам митець так пояснював свій вибір: «Основним і вихідним пунктом було те, що в кіно легше зображувати композитора, ніж письменника. Тому що, розповідаючи про композитора, завжди можна дати почути музику, а розповідаючи про літератора, доведеться вдаватися до набридливих і маловиразних заходів на кшталт “закадрового голосу”. Та хоч це і перше обґрунтування того, чому я перетворив Ашенбаха з письменника на композитора, треба сказати, був мотив, викликаний деякими свідченнями і поясненнями до новели, із яких виходить, наскільки вплинула на Манна, надихаючи його, історично конкретна постать музиканта — Гуस्ताва Малера» [4, 259]. Далі режисер нагадує,

яке враження на Манна справило, хай і коротке, особисте знайомство з композитором, в якому, як зазначав сам письменник, втілена найсвятіша і суворора художня воля нашої епохи.

Свої роздуми Вісконті завершує зауваженням, що аж ніяк не можна вважати випадковим той факт, що звати Ашенбаха так, як і Малера — Густав.

Уже для «Загибелі богів» Вісконті бажав скористатися музикою Малера, і лише тиск продюсерів змусив його відмовитися від цієї ідеї, про що він потім шкодував.

І все ж героєм фільму став композитор ще й тому, що для Вісконті безперечно цінність становили мотиви з іншого твору Томаса Манна, а саме з його філософського роману «Доктор Фаустус». Саме з його сторінок приходять образ, хоч епізодичний, але безперечно важливий і принциповий для сприйняття концепції Вісконті. Це юна повія Есмеральда, що в романі заражає Адріана Лєверкюна страшною хворобою, котра разом з тим стимулює виявлення його геніальності. Причому вперше ми натрапляємо на це романтичне ім'я тоді, коли воно з'явиться в кадрі як напис на борту судна, що везе Ашенбаха по Канале Гранде на острів Лідо.

Есмеральда — то назва метелика, чії крильця виграють всіма відтінками смарагду, але отруйного і тому надзвичайно небезпечного.

Згадка про юну повію Есмеральду виникне в Ашенбаха, коли він почує, як Тадзіо награв в холі готелю на фортепіано «До Елізи» Бетховена. Бо саме Есмеральда, захоплена грою на фортепіано, не поспішала вийти до клієнта, незважаючи на наполегливі запрошення. Глядач лише на кілька хвилин побачить обличчя повії, чарівно звабливе і дитяче водночас, і не зможе не помітити очевидної подібності між дівчиною і Тадзіо.

Між іншим, Вісконті твердив, що саме цього зіставлення він і прагнув. «Для мене справді важливим було поєднати і в той же час розділити елемент “зараження” і чуттєвої привабливості, з одного боку, і елемент дитячої чистоти — з другого. Адже дівчина з публічного дому трохи нагадує Тадзіо, у неї чисте личко маленької дівчинки, і, крім того, вона примушує згадати (принаймні для тих, хто читав) про “Доктора Фаустуса”, а точніше кажучи, про той натяк на біографію Ніцше, що його дано в цій книжці. В цілому, Ашенбах, пов'язуючи присутність Тадзіо зі спогадом про повію, тобто із дотиком до “зіпсованості”, що мав місце багато років тому, до кінця усвідомлює двозначний, “гріховний” аспект свого ставлення до Тад-

зіо. Одним словом, як колись із Есмеральдою, він знову жертва своєї слабкості...

Есмеральда і Тадзіо являють собою не просто життя, але той його особливий, хвилюючий, “заражаючий” бік, яким і є Краса. Томас Манн у своїй статті “Про шлюб” цитував Платона:

«Хто побачив красу своїми очима, Того відзначено печаттю смерті.

Я навіть бажав, щоб ці слова стали “рекламним девізом” фільму, тому що саме в них полягає його головний зміст» [4, 262].

Як точно зауважив відомий італійський критик Каллісто Козулич: «Фільм Вісконті поряд з оповіданням Манна, з Третьою і П'ятою симфоніями Малера, — являють собою передусім драматичне запитання про долі мистецтва» [4, 197].

Ці напружені і трагічні питання прозвучать з екрана, коли Ашенбах спогадами порине в минуле. В суперечці зі своїм другом, що так нагадуватиме численні дискусії про мистецтво і про прекрасне, які розгортатимуться на сторінках «Доктора Фаустуса», Ашенбах обстоюватиме мистецтво «апологічне» (якщо наслідувати термінологію Ніцше, тінь якого незримо присутня як у творчості Манна, так і самого Вісконті).

Герой фільму бачить прекрасне лише осяяним висотами духовності, лише таким, що служить вищій моральності. Його опонент наполягає якраз на «діонісійських» рисах мистецтва, музики, зокрема, її здатності збуджувати час від часу найтемніші, хворобливі інстинкти. Прекрасне іноді безкінечно далеке від духовності, воно народжується спонтанно, незалежно від нашої волі.

Ашенбах пригадує, як наполегливо і впевнено він заперечував своєму другові і пригадує це тоді, коли побачив Тадзіо, хлопчика з аристократичної польської сім'ї, що зупинилась у тому ж самому готелі на Лідо, що й композитор.

Ця зустріч перервала роздуми Ашенбаха, він, втрачаючи владу над собою, вражений цим абсолютно земним, позбавленим будь-якої «трансцендентності» втіленням краси. Композитор переживає тяжке роздвоєння особистості, бо руйнується його усталена система поглядів, його моральні і естетичні принципи. Тепер він певний, що «природу кидає в тремтіння від блаженства, коли дух у священному трепеті схиляється перед красою» [6, 495].

Як режисер Вісконті довершено відтворює ту красу, в якій поєднуються Ерос і Танатос, насамперед сама Венеція постає на екрані як Краса, приречена на вмирання. Коли «Есмеральда» рухається поволі Великим каналом, будівлі неначе

виростають із темних вод, які ось-ось їх готові поглинути назавжди. А далекі силуети соборів, оповитих туманом, нагадують фата-моргану, що зникне в сонячному промінні. Вишукані творіння людських рук лишаються прекрасними й у своєму вмиранні.

Вісконті дещо іронічно говорив про стиль «ліберті», добре знайомий йому з дитинства, проте, попри всю іронію, він примушує нас із захопленням розглядати пишні інтер'єри гранд-отелю, квіти, що колишуться в парцелянових вазах і на капелюшках дам, які самі іноді здаються прекрасними квітами, що рухаються понад морем або сидять у кріслах на пляжі, спостерігаючи за галасливими дітьми.

Та рукотворна краса відступає, коли Тадзіо з'являється на морському узбережжі. Камера Паскуале де Сантіса неначе стежить за постанню хлопчика захопленим поглядом Ашенбаха. Краса Тадзіо теж має на собі печать двоїстості. То він нагадує ангелів із фресок старовинних соборів, то в його посмішці і уважному погляді виникає щось гріховне і демонічне. Його красу не могло відтворити мистецтво, воно було тут безсилим. Це відчував Ашенбах. Краса Тадзіо — то краса самої природи, як море, що виграє всіма барвами і відтінками, небо, золотий пісок. Вісконті безжально зіставляє цю красу і те, що зів'яло, вмирає, входить у стадію розкладу. І марно намагатися зупинити всевладний рух часу. А невмируща краса кличе за собою у вічність. Так, помираючий Ашенбах проводжає поглядом Тадзіо, що заходить в море.

Таємниця краси так і лишається нерозгаданою. Настрої, що їх викликає фільм, співзвучні роздумам одного з героїв Достоєвського.

«Красота — это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что не определишься, а определить нельзя, потому что бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут... Ужасно то, что красота не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей» [5, 136]. Густав Ашенбах помирає, прямуючи, «как путник запоздалый, за красотой» [1, 31].

«Трагедія естетизму» з максимальною силою виявилась у третій стрічці «німецької трилогії» Вісконті, у фільмі «Людвіг». Беручись до роботи над картиною, Вісконті вже точно знав, хто має втілити на екрані образ нещасного короля. Роль, як кажуть, писалася на Хельмута Бергера, з точним урахуванням його психофізичних акторських даних. Вісконті потрібно було оте поєднання відразливості і привабливості, що з такою рельєф-

ністю проявлялось в екранних постатях, створених актором. Сама історія подарувала митцеві унікальну можливість: дослідити, чим обернулася спроба європейського можновладця створити на терені своєї країни царство краси, примусити суспільство в цілому служити одному — високому мистецтву.

Думка знімати «Людвіга» виникла у Вісконті задовго до того, як він почав знімати «Загибель богів».

Для Вісконті Людвіг Баварський був монархом, що мріяв стати сучасним Лоренцо Медичі, не розуміючи, що живе він зовсім у інші часи, такі не схожі на італійське Відродження. Режисер бачив у своєму герої жертву реальності.

Сам автор так визначає провідну тему твору: «Людвіг — це найбільша поразка. Я люблю розповідати історії поразок. Я люблю описувати самотні душі, долі, зруйновані реальністю» [3, 253].

Це досить відверте і правдиве визнання. Починаючи з «Одержимості», дебютної стрічки Вісконті, його герої, кинувши виклик долі, терплять трагічні поразки. В цьому ряду можна побачити і Валастро («Земля тремтить») і Маддалену («Найкрасивіша») і графа Саліна («Леопард»).

Коли передивляєшся «Людвіга», найбільш пригадується «Леопард». Ці дві стрічки Вісконті в чомусь співзвучні, а в чомусь антиподи, так само, як і їх центральні герої. Князь Саліна так само, як і Людвіг, закоханий у красу, він живе у вишуканому світі, осіяному світлом високого мистецтва і прекрасної та величної природи.

Вісконті разом із своїм блискучим оператором Джузеппе Ротунно розгортає на екрані сповнений суворої краси пейзаж Сицилії, який він вже відтворював у своєму неореалістичному шедеврї «Земля тремтить». Архітектура старовинних палаців, що належать сім'ї Саліна, гармонійно співіснує з пейзажем. Як і розпечені сонцем скелі, і помаранчеві гаї, величні заміські будівлі належать вічності. Вони височать, як пам'ятники слави роду Саліна, що вже належить минулому. І князь Саліна з аристократичною гідністю й мужністю спостерігає, як назавжди відходить те, чому належало його серце. Деякі критики вважали, що сцена балу, що займає майже 40 хвилин екранного часу, надто розтягнута і випадає зі структури сюжету. Та для Вісконті, для його концепції фільму ці сцени були принципово важливими. Бал неначе моделює той світ, в якому жив князь Саліна і який приречений самою історією. Танець Саліна з красунею Анжелікою (Клаудія Кардінале) — то зустріч минулого з майбутнім, то прощання князя

зі своєю молодістю. І всі ці втрати — і молодості, і величі, що пішла в минуле, герой Берта Ланкастера приймає спокійно й гідно, з певною часткою фаталізму. Він залишається вірним собі, коли рішуче відкидає пропозицію нових можновладців пристати до їх гурту. Цей аристократ добре розумів, що невмолимий рух часу не зупинити, а той, хто робить такі спроби, опиняється у становищі часто смішному і жалюгідному. Саме така доля спіткала баварського короля, що задумав у буржуазній Європі другої половини XIX століття, й ще у бюргерській Баварії, відродити Італію часів Рафаеля і Леонардо.

Людвіг робить служіння музам метою свого життя. Він, король, готовий служити тому, кого вважає одним з найбільших митців сучасності — Ріхардові Вагнеру. Людвіг не може навіть уявити собі, що великий композитор, який створив безсмертні музичні образи, в житті може бути не більш ніж філістером, котрий з надзвичайною наполегливістю добиватиметься особистої вигоди.

«Людвіг» Лукіно Вісконті — то справжній багатоплановий роман, хоч у центрі його одна постать — король Баварії, втілена на екрані Хельмутом Бергером, одним з улюблених виконавців митця. Впродовж більш як чотирьох годин розгортається життєва драма людини, що прагнула до реалізації своїх безумних фантазій. Вісконті простежує політичні інтриги, що точилися при баварському дворі і за якими вимальовувалась постать «залізного канцлера» Бісмарка; тут і драматичні стосунки з матір'ю, і нещасне кохання до принцеси Єлизавети, і невдале одруження. Та в центрі уваги Вісконті залишається інша тема, яку можна тут із повним правом назвати трагедією естетизму. У випадку «Людвіга» повною мірою «працюють» ідеї К'єркегора, котрий вбачав одним із глухих кутів, в який потрапляє людина на життєвому шляху, захоплення прекрасним. Художники М. К'ярї та М. Шиши відтворювали на екрані «уславлені озера і театральні-пишні замки улюбленого народом безумця». Інколи здається, що Вісконті надзвичайно точно досягає враження штучності простору, в якому перебуває баварський король. Здається, вся країна перетворилася на колосальну декорацію до вагнерівських опер. І навіть небосхил сприймається немов розмальований сценічний задник, за яким, якщо заглянути в маленьку шпаринку, можна побачити лише брудний мотлох. Це враження посилюється в останній третині фільму, коли життя Людвіга стає антиподом реального існування.

На його обличчі, його постаті фатальна печать розкладу. Ні грим, ні ефектні театральні костюми не можуть приховати хворобливість і приреченість, що відчувається в образі вагнерівського Лоенгріна. Вся його постать сприймається як жорстокий дисонанс вагнерівській музичній темі, як пародія на ті мотиви і образи, що виникають у музиці великого композитора.

Так Вісконті підводить до філософських висновків, таких співзвучних роздумам великого німецького письменника Томаса Манна, чия творчість безперечно надихала режисера, — про трагічність розриву і роз'єднання краси, добра та істини. Однією із сумних ознак кризи культури і є втрата цієї єдності, перетворення її на порожню форму, що кам'яніє, застигає, втрачає життєздатність і врешті-решт обертається на прах.

Один із останніх проектів Вісконті, якому не судилося реалізуватися, була екранізація «Чарівної гори» Томаса Манна, яку він збирався інтерпретувати як автобіографічний фільм. Його приваблював напружений моральний пошук манівських героїв. Сам Вісконті філософськи сприймав те, що життя людське розривається явищами, протилежними одне одному. Як висловлювався Юнг: день і ніч, народження і смерті, щастя і біда, добро і зло, — неможливо бути впевненим в тому, що одне перемаже інше.

І якщо екранні герої Вісконті дедалі відчутніше втрачають віру і надію, то сам митець на схилі своїх літ твердить про свою впевненість у відродження, про те, що криза моральна, соціальна і духовна, яку переживає весь світ, минеться і молоде покоління побачить інші, прекрасні горизонти. Проте на екрані єдиним аргументом на відродження слугувала висока мистецька краса фільмів майстра, його ж герої безпорадно блукали манівцями життя.

«Червоний» герцог так і не знайшов тих персонажів, що втілювали б у повній мірі його світосприйняття. Постаті, в яких він хотів утілити свій моральний і соціальний ідеал, зокрема робітник Чиро, один з братів Паронді в картині «Рокко і його брати», так і залишились умовними і позбавленими життєвих імпульсів. Вісконті з надзвичайною мистецькою переконливістю показав «життєві поразки» гедоніста-естетика, а також відданого принципам моралі, не зігрітого щирими людськими почуттями етика. І далі, йдучи за «тріадою» К'єркегора, додамо, що у його фільмах так і не з'явився «лицар віри», чия постать залишилась у минулому мистецтва класичного реалізму.

Література

1. Блок А. Сочинения : в 2 т. / Александр Блок. — М. : ГИХЛ, 1955. — Т. 1.
2. Вайль П. Оперная страсть. Висконти в Милане / Пётр Вайль // Искусство кино. — 1999. — № 3. — С. 100–113.
3. Висконти Л. Висконти о Висконти / Лукино Висконти. — М : Радуга, 1990. — 448 с.
4. Висконти Л. Статьи. Свидетельства. Высказывания // Лукино Висконти. М : Искусство, 1986. — 302 с.
5. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы / Федор Михайлович Достоевский. — М. : Художественная литература, 1973.
6. Манн Т. Смерть в Венеции // Томас Манн : собр. соч. — М. : Художественная литература, 1960. — Т. 7.

ОБНОВЛЕННЯ СМИСЛОВОЇ МАТРИЦІ ЄВРОПОЦЕНТРИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ–ХХІ ст. ДОСВІД ЕКРАННОГО «ПРОЧИТАННЯ»

У статті обґрунтовано правомірність вивчення екранних репрезентацій універсальї культури як окремої мистецтвознавчо-філософсько-культурологічної субдисципліни.

Розглянуто особливості кінематографічного осмислення універсальї як інваріантних транснаціональних категорій та символічні форми їх вияву у культурі, зокрема, в культурі екранній — через образи, знаки, символи. Досліджено придатність цих гранично узагальнених категорій бути трансляторами нових смислів.

Артикульовано закономірність: кризові ситуації, пов'язані з переходом від одного типу культури до іншого, зміни чинної моделі (мислення, суспільного ладу тощо) з необхідністю інспірують ревізію актуальної ієрархії цінностей. Кризи переходу є рушійними силами оновлення смислової матриці.

При дослідженні смислового осердя універсальї категорій в координатах європейської культури модерну та постмодерну ХХ — початку ХХІ століть увагу приділено насамперед екранним адаптаціям онтологічних/базових універсальї (народження, життя, смерть). Зокрема, з огляду на надзвичайну зацікавленість кінематографа різноманітними репрезентаціями смерті та вмирання, артикульовано проблеми творення танатологічно структурованих кінотекстів. У традиційному мистецтві екрана — через особливості роботи зі світлом, кольором, простором і часом, натомість у сучасному мистецтві — через концептуалізацію (з ризиком емансипації смислу від артефакту).

Схарактеризовано трансгресії як «мистецтво без кордонів», з'ясовано потенціал «тотального твору» в контексті різних творчих практик актуального творчого процесу. Насамперед розглянуто досвід трансгресивного кінематографа (породження андеграунда), що прагне вийти за межі моральності, смаку, інших норм системи традиційних цінностей, здолати усталені умовності жанрової та видової специфіки мистецтва з утворенням нових патерних моделей креативної діяльності.

Визначено тенденцію до актуалізації будь-яких спрямованих маніфестацій (політичних, гендерних, тілесних тощо), їх екранних та інших транскрипцій як факторів деструкції смислу в арт-практиках сучасного мистецтва.

Ключові слова: культурні коди, універсальї культури, народження-смерть-безсмертя, екранні транскрипції, смислова матриця культури, патерн, трансгресія.

В статтє обоснована правомерность изучения экранных репрезентаций универсальї культуры как отдельной искусствоведческо-философско-культурологической субдисциплины.

Рассмотрены особенности кинематографического осмысления универсальї как инвариантных транснациональных категорий и символические формы их проявления в культуре, в частности, в культуре экранной — через образы, знаки, символы. Исследована пригодность этих предельно обобщенных категорий быть трансляторами новых смыслов.

Артикулирована закономерность: кризисные ситуации, связанные с переходом от одного типа культуры к другому, изменения действующей модели (мышления, общественного строя и тому подобное) с необходимостью инспируют ревизию актуальной иерархии ценностей. Кризисы перехода являются движущими силами обновления смысловой матрицы.

При исследовании смыслового центра универсальї категорий в координатах европейской культуры модерна и постмодерна ХХ — начала ХХІ веков внимание уделено в первую очередь экранным адаптациям онтологических/базовых универсальї (рождение, жизнь, смерть). В частности, учитывая чрезвычайную заинтересованность кинематографа разнообразными репрезентациями смерти и

умирания, артикулированы проблемы создания танатологично структурированных кинотекстов. В традиционном искусстве экрана — через особенности работы со светом, цветом, пространством и временем, а в современном искусстве — через концептуализацию (с ризком эмансипации смысла от артефакта).

Охарактеризована трансгрессия как «искусство без границ», выявлен потенциал «тотального произведения» в контексте разных творческих практик актуального творческого процесса. В первую очередь рассмотрен опыт трансгрессивного кинематографа (порождение андеграунда), который стремится выйти за границы нравственности, вкуса, других норм системы традиционных ценностей, преодолеть установившиеся условности жанровой и видовой специфики искусства с образованием новых паттерных моделей креативной деятельности.

Определена тенденция к актуализации любых направленных манифестаций (политических, гендерных, телесных и т. п.), их экранных и других транскрипций как факторов деструкции смысла в арт-практиках современного искусства.

Ключевые слова: культурные коды, универсалии культуры, рождение-смерть-бессмертие, экранные транскрипции, смысловая матрица культуры, паттерн, трансгрессия.

The legitimacy of studying the screen representations of culture universals as a separate art and culture research, philosophical subject are proved in the article. The specifics of understanding of universals as instant transnational categories are uncovered.

The symbolic forms of their representations in the screen culture are defined as images, signs and symbols. The ability of these extremely generalized categories for transmitting the new senses is investigated.

The following regularity is articulated: crisis situations connected with the transition from one culture type to another, changes of the certain model (the thinking, social system) inspire necessarily the revision of the actual value hierarchy. The transition crises are the moving forces for renovating of the sense matrix.

During the survey of the sense core of the universal categories within the coordinates of the European Modern and Postmodern culture in the 20th and the beginning of the 21st century the special attention is paid to the screen adaptation of the ontological basic universals (birth, life, death). Especially taking into account the interest of the cinema in the various representations of the death the problem of creation of the tanatos structured cinema texts is articulated. In the traditional screen art there is specifics of the work with light, color, space and time; in the contemporary art these processes go through the conceptualization (although with the risk of the emancipation of the sense from the artifact).

The transgressions are characterized as «the art without borders». The potential of «the total creation» is clarified within the context of the different creative practices of the actual art process. First of all the experience of the transgressive cinema is investigated; it tends to overstep the limits of the moral, taste and another norms of the traditional values system. It overcomes the stable norms and rules of the genre and type specifics of art and creates the new pattern models of the creative activity.

The tendency for the actualization of any directed manifestations (political, gender and corporeal ones) is defined as their art transcriptions as factors of the sense destruction in the art practices of the contemporary art.

Keywords: cultural codes, the universals of culture, birth-death-immortality, screen transcriptions, sense matrix of culture, pattern, transgression.

Кожна епоха у свій спосіб інтерпретує та відтворює такі інваріантні категорії буття як *народження–смерть*, що виступають базовими/онтологічними універсалиями будь-якої культури, а також світоглядні категорії, котрі характеризують ставлення людини до себе, до інших та до навколишнього світу. Такі світоглядні «згортки» культури, завжди мають соціокультурний вимір (родинне життя, трудові процеси, ігри, «свобода», «праця», «сумління» тощо). Ті чи інші відносно

сталі змісти подібних категорій (констант людського побутування) лежать у підмурках будь-якого типу культури, утворюючи смислову матрицю — осердя світоглядних настанов конкретної доби. Завданням нашої праці є дослідження закономірностей оновлення смислової матриці в ситуації переходу від одного типу культури до іншого, а саме — від модерну до постмодерну в координатах європоцентричної культури ХХ–початку ХХІ ст. — з відповідною зміною уявлень про місце

мистецтва в житті людини і суспільства, трансформацією орієнтирів, цілей, завдань та критеріїв мистецтва тощо.

Оскільки ХХ століття стало добою розвитку екранних мистецтв, що уможливили візуалізацію образів, знаків, символів, через які універсалії проявляють себе у культурі, цілком логічно у пошуках оновлених смислів цих інваріантних категорій звернутися саме до їх екранних прочитань. Нове бачення світобудови закономірно інспірує нове образне вираження універсалій культури. Саме ці новітні інтерпретації обумовлюють з'яву смислів, що їх традиційно вивчають такі дисципліни, як онтологія, теорія пізнання, філософія та мистецтвознавство.

Наше дослідження, запроваджене у рамках тематики «візуальні мистецтва», має, окрім наукового, суто практичне значення. Адже саме екранні твори, враховуючи все розмаїття сучасних арт-практик, дають змогу унаочнити динаміку трансформації культурних традицій та зміни у парадигмальних настановах соціального буття в їх безпосередньому зв'язку з перетвореннями ціннісно-сислової матриці. Це дає підстави для прогнозувань різномірних (естетичних, соціальних, політичних та ін.) наслідків втручання у матричну структуру.

Народження, життя, смерть — типові аспекти існування людини, характерні для будь-яких людських єдностей, для всіх культур без винятку, — відтак цілком можуть визначатися як універсальні. За науковою традицією європейської гуманітаристики розпочинати генезу понять «від давніх греків» вважається, що проблема універсалій (від латинського терміна *universalis*, що означав загальні поняття) укорінена у філософських ідеях Платона та Аристотеля. Термінологічно оформилась у добу середньовічної філософської схоластики, через коментарі до трудів античних філософів Боеція (в історичних документах Анцій Манлій Северин), Фоми Аквінського та ін.

Протягом ХХ ст. активізувались розвідки екзистентних констант людського життя як компонентів буттєвого універсуму з боку представників психоаналізу, дослідників ментальних процесів, людської поведінки. У посткласичну добу особливо загострене усвідомлення структурно-естетичної єдності світової культури сприяло залученню до розвідок мистецького інструментарію. Зокрема, мистецтва екрана, що експансивно розвивалося протягом ХХ століття і набуло статусу активного інтерпретатора універсалій. Чому сприяла символічна форма їх вияву

в культурі — через опосередкування символів, знаків, образів.

Сказати б, поняття «знак», «образ», «символ» лежать у підвалинах переважної більшості моделей культури, тому ставлення до цих понять слугуватиме своєрідним індикатором розмежування систем культури.

Корисними у річищі нашого дослідження виявилися праці вітчизняних науковців: наукові розвідки Г. Чміль, присвячені плюральності прояву сутності універсалій у різних культурних «згортках» [5], дослідження С. Кримського [3] та інших вітчизняних філософів і культурологів, які вивчали обертони універсального, притаманні українській культурі.

У дискурсі екранних мистецтв працюють такі авторитетні кінознавці й культурологи як В. Скуратівський, М. Хренов, М. Ямпольський.

За наявності значного корпусу теоретичних дослідів, нам вдалося-таки знайти аспект/ракурс, що досі не має адекватного висвітлення, а саме: оновлення смислового наповнення екранних адаптацій фундаментальних засновків (другоназви — універсалії, інваріантні категорії, архетипи) європоцентричної культури при переході від моделі модерну до постмодерної парадигми.

Кінематограф, що наразі сам перетворився на певний інваріант культури, демонструє панорамну зацікавленість універсаліями як «загальними знаменниками» культури, намагаючись виявити їх смислове осердя, що релятивізується, а часом і зникає зовсім при характерному для посткласичної доби «ковзанні по поверхні».

Залучення кінематографічного дискурсу, наочно демонструючи домінуючі цінності епохи, відкриває нові можливості у вивченні трансформацій смислового ядра «універсалій» культури в усій багаторівневості обширу культурних значень. При цьому акценти дослідження зміщуються зі специфіки кіно як мистецтва на особливості використання символічних кодів у знакових системах екранної культури.

Метою нашої статті є виявлення особливостей оперування смисловою матрицею європоцентричної культури ХХ–ХХІ ст. в ситуації «культурного переходу» модерн — постмодерн — after-постмодерн, спираючись на кінематограф як динамічну систему, придатну для інтерпретації категорій «універсального» ряду і трансляції нових смислів.

Кінематограф, що став специфічним мистецтвом ХХ — початку ХХІ ст., адаптує, інтерпретує і репрезентує в образно-знаковій формі за-

гальні підмурки культури, які визначають спосіб осмислення-переживання людиною світу, характерний для того чи іншого історичного типу культури. Тим самим залучення кінематографічного дискурсу, наочно демонструючи домінуючі цінності епохи, відкриває можливості щодо вивчення трансформацій смислового ядра «універсалій» культури в усій багаторівневості обширу культурних значень. При цьому акценти дослідження зміщуються зі специфіки кіно як мистецтва на особливості використання символічних кодів у знакових системах екранної культури.

Отже, задля вирішення поставленої проблеми нам доведеться зосередитись на триєдності завдань:

1. З метою виявлення трансформацій смислової матриці в координатах відповідного часу (XX — початок XXI ст.) й на певному ареалі культури (проєвропейський світ) звернутися до екранних інтерпретацій окремих матричних елементів, оскільки, починаючи з XX ст., екран став метафізичним «дзеркалом», здатним найбільш прямим шляхом унаочнювати сутність і динаміку цих змін.

2. Дослідити зсуви в ієрархії людських цінностей при переході від модерну до постмодерну, враховуючи характерне для кожного з цих типів культури смислове наповнення певних дій, вчинків, актів буття;

3. Виявити актуальні для відповідного часу-простору сутнісні смисли, носіями яких зрештою і стають категорії «універсального ряду». Для визначеності зосередимось на базовій універсалії смерті, репрезентація якої на європейському та американському кінематографі пов'язана з танатологією кіно — поглядом на смерть як образ, символіку та атрибутику потойбіччя — від давньоміфологічних моделей до експресіоністичних, сюрреалістичних, постмодерних.

До завдань наших розвідок не входить дослідження виняткових можливостей кінематографа в плані художніх засобів виразності для передання особливостей «естетики смерті». Нас цікавлять не стільки різноманітні прийоми у межах екранної естетики, здатні передати метафоричну логіку умирання, а смислове навантаження самого акту виходу з життя в координатах певної культури в тих чи інших координатах історичного часу. Таким чином, вивчення трансформацій смислового ядра екранної смерті та вмирання героя у координатах заданого часу-простору допомагає виявити домінуючі цінності епохи. І навпаки — ієрархія цінностей впливає на оновлення смислового наповнення екранної смерті як елементу наративу.

Нині, коли функції суджень про світ перебирає на себе мистецтво, на тлі тенденцій до візуалізації світу (візуальні мистецтва фотографія, образотворче мистецтво, екранні мистецтва) можна стверджувати: екранне світопізнання генерує ядро нового світовідношення. Ось чому апеляції до екранних, медійних та інших сучасних арт-трансгресій видаються цілком логічними і перспективними. Саме в опосередкуванні екраном здійснюється сьогодні конструктивна рефлексія над різноманітними феноменами культури й виявлення реальних змін, що відбуваються наразі в їх смислового наповненні.

Важко сперечатись з тим, що смислова багатомірність екрана відкриває неосяжні можливості у розкритті нових сутностей онтологічних/базових/ключових фактів культури через екранні інтерпретації фундаментальних категорій картини світу — «універсалій» — від гранично загальних (онтологічних) до світоглядних і конкретно-образних.

З огляду на означене обрана тема видається вельми актуальною.

Можна стверджувати, що за понад сторічну історію розвитку кіно навколо кожного загального знаменника культури утворився відповідний екранний дискурс. При цьому смислове навантаження репрезентованих екраном фактів/актів культури/буття варіативне, тобто не константне. Внаслідок особливостей переломлення свідомістю індивіда стереотипів групової свідомості, кожен автор, зрештою, має власні рефлексії з приводу тих чи інших універсалій культури й обирає відповідний спосіб їх екранного втілення (що детермінується смисловою матрицею, характерною для конкретного типу культури або корелює з нею).

Міжєпохальні злами (злами при зміні епох), будь-які кризові періоди/часи/епохи та пов'язана з ними реформація чинної картини світу й ціннісних ієрархій зазвичай супроводжується насиченням новими змістами «смислової матриці культури». Це означає, що при переході від однієї культури до іншої з необхідністю змінюються смисли подій, фактів, навіть слів.

Кінопроцес наочно демонструє, яким чином у безпосередній залежності від вимог часу знаково оформлюються ціннісні ієрархії, варіюються наповнення смислових матриць культури та формуються/проявляються системи смисловирізнявальних ознак — коди культури в координатах конкретного культурного простору, набуваючи визначеності в параметрах місця і часу — в координатах «де» і «коли».

Продуктивним видається дослідити у знаковому оформленні того чи іншого культурного часу-простору особливості екранних інтерпретацій найбільш експлуатованих кіномистецтвом (і мистецтвом взагалі) універсалій. Наразі серед таких загальноновизнаною є *Смерть*. Проблемне поле танатології та імортології завжди актуальне й затребуване, як у культурологічному, так і в мистецтвознавчому дискурсі.

Зосередження на екранних транскрипціях смерті видається плідним не лише тому, що кіно — єдине з мистецтв, спроможне зафіксувати момент умирання — переходу від життя до смерті, у повній відповідності до відомого вислову Ж. Кокто: «Кіно знімає смерть за роботою» (Ж. Кокто), а й тому, що «...кінематограф відрізняється від інших мистецтв незбагненим тиражуванням смерті», як зазначає М. Ямпольський, звертаючи увагу на імортологічну ілюзію, що створюється цією аккумуляцією симулятивних смертей [6, 179].

Сконцентрувавшись на вимірі екранного прочитання такого фундаментального засновку культури як смерть, з необхідністю слід назвати класичних дослідників цієї теми, серед яких, окрім представників класичної філософської думки (Платон, Августин, К'єркегор, Шопенгауер, Ніцше, Шпенглер, Фрейд, Гайдеггер та ін.), сучасні зарубіжні теоретики (Ф. Ар'єс, Ж. Батай, В. Беньямін, М. Бланшо, Ж. Бодрійяр, Б. Гройс, Ж. Дельоз, Ж. Деррида, Ж.-Ф. Ліотар, М. Фуко та ін.). Серед дослідників кіно, що рефлектують на тему кінематографічних ликів смерті, висвітлюючи філософські аспекти проблеми, насамперед слід назвати М. Хренова, С. Добротворського, О. Секацького, О. Кириллову, К. Ісупова та М. Ямпольського, котрий давно і послідовно працює в контексті означеного дискурсу, вивчаючи, зокрема, особливості репрезентацій смерті в кіно як роботу з пам'яттю і часом.

У працях цих та інших авторів проблеми «танатології кіно» розглядалися неодноразово і у різних контекстах. Від концепції «декадентської смертотворчості» в ранньому російському кіно (насамперед у фільмах художника і режисера Євгена Бауера) та персоніфікації Смерті у фільмах німецького експресіонізму до постмодерністської десакралізації феномену смерті й вмирання у сучасному арт-процесі. Спираючись на відому думку Освальда Шпенглера, який вважав, що кожна культура народжується з власним поглядом на смерть, культуролог М. Хренов наголошує: «Ставлення до таїни смерті, таким чином, може навіть слугувати свого рода ключем до ро-

зуміння культури і до створення класифікації її типів» [4, 81].

У спробах проаналізувати особливості ставлення до смерті та атрибутивної символіки її екранних прочитань в системі соціокультурних детермінацій ХХ — початку ХХІ ст., звернімося до значимих прикмет функціонування проблеми у діахронії (в межах означеного періоду).

Як наголошує дослідник філософських і культурологічних підвалин сучасної танатології А. Демічев, «вічна тема» смерті, що століттями осмислювалась у свідомості і культурі як «інше життя», починаючи з Нового часу, стала перед людиною у повному обсязі та гнітючій невирішеності. «"Страх смерті" виявився у підсвідомості — підсвідомості суспільства, підсвідомості культури, підсвідомості індивіда. У цих присмеркових глухих кутах нашого невідрефлектованого «Я» він невтомно провадить свою руйнівну роботу, занурюючи суспільство у пучину стресу, культуру в декаданс, надаючи людині змогу лише сублимувати невротичні позиви, але не насолоджуватись життям» [1, 5].

Кінематограф як специфічне мистецтво «нового часу» взявся за опрацювання екранних адаптацій смерті, щойно здобувши статус мистецтва.

Яскравим прикладом у реаліях культури російського модернізму першого триместру ХХ ст. став період пізнього російського декадентського кінематографа, що асоціюється зі «своєрідною смертотворчістю, де смерть мала безпосереднє відношення і до об'єкта (естетичного), і до методу (художнього)» [2, 45].

Окремої уваги заслуговує персоніфікація Смерті в фільмах іншого модерністичного напрямку — німецького експресіонізму, при формуванні кодів якого суттєвими виявились кілька чинників. Символіка романтизму, страх перед життям у ситуації після поразки у Першій світовій війні парадоксально обернувся для пересічного німця зацікавленістю фатумом, смертю, інфернальністю, жахом, посмертними масками й оживленням неодолюваних сутностей («Столмена смерть» «Носферату. Симфонія жаху», «Голем» тощо).

На тлі політичних змін у Європі 1930-х кіно-авангардні течії, що зародилися у вирі модерністичних напрямів, зазнають утисків, насамперед у країнах, де поширюється шовіністична ідеологія: у Німеччині авангард таврується як «дегенеративне мистецтво», у Радянському Союзі митці-авангардисти (Дзига Вертов, О. Довженко, І. Кавалерідзе) з їх вірою у те, що мистецтво здатне змінити соціальне буття, світ, дістають звинувачень

у формалізмі й формотворчості, у відриві від реальності з наступним примусовим поверненням до «усталеного і традиційного» в неокласицизмі. Тому некрофільські нахили радянської культури 1930-х мають відповідні засади.

Акт загибелі екранного героя як смислового центра у «сталінському кіно» мав нести духопідйомний, пропагандистський смисл, бути результатом самозречення, демонстрацією суцільної відданості ідеалам комуністичної утопії. Хай то буде героїчна загибель в бою або від руки прихованого ідеологічного ворога (поширений мотив для означеного «хронотопу» культури), на символічному рівні така смерть означала офіру на вівтар соціалістичного будівництва (щось на кшталт «будівничої жертви» у масонів) і водночас була шляхом до обезсмертнення.

Відповідно до танатофільських підвалин радянської культури символи, знаки, образи численних фільмів стверджували принципи жертвовної загибелі героя, після якої він ставав сакральною фігурою.

Такий шлях героя через смерть до «вічного життя» відсилає до архаїчної ритуалістики, а саме пов'язаний з прадавнім ритуалом жертви «культурного героя» задля здолання хаосу/гармонізації світу

Віддалення від епохи советизму викриває фальшивість смислових матриць тоталітарного кінематографа, фундованих міфом необхідності людських жертв задля соціалістичної перебудови світу.

«Розпад радянської імперії з її міфом безсмертя знов повертає людину до особистого життя. Образ смерті звільняється від колективного смислу», — пише М. Хренов [4, 76].

Смерть відтепер пов'язується переважно з особистісним буттям. Відповідно змінюються й символічні форми її екранного втілення.

Серед канонічних інтерпретаторів універсалії смерті в сучасному кінематографі слід назвати і таких режисерів, як Сокуров (творчість якого надає розгорнутий/переконливий каталог виразних можливостей екрана у репрезентації дискурсу смерті та вмирання), внутрішньо суперечливий О. Балабанов («Про потвор і людей», «Вантаж 200», «Війна»), некроромантик Є. Юфіт («Прямоходження»).

Залежно від мотивацій звернення автора до кінематографічних репрезентацій смерті (екзистенційні, соціальні, психологічні тощо) відбувається зазвичай відповідна трансляція нових смислів.

Маємо визнати, смерть перетворилась на екранну сутність сьогодення: Інтернет розширив

культурний вуайеризм до нових меж, а розтиражовані на телеекрані натуралістичні репрезентації смерті перетворили її на медіа-подію. Та якщо десакралізація смерті на телеекрані подається як відчуження (через погляд стороннього спостерігача на смерть «інших»), то мистецький кінотвір — навпаки — передбачає емпатичне ототожнення глядача з помираючим героєм. Таке багаторазове «переживання» досвіду смерті є технікою її своєрідного «приручення» (термін Ар'єса), хоча глядач цілком усвідомлює, що на екрані — лише актор і смерть його умовна. У цьому і полягає специфіка «кінематографічної смерті»: загибель екранного персонажа не означає виходу з життя виконавця — актора, який створює цей образ. Означений семіотичний парадокс пов'язаний, зокрема, з такими характеристиками «кінематографічного тіла», як симулятивність, двоєдність його природи. Водночас маємо визнати: тіло на екрані, артикульована маніфестація тілесності, характерна для постмодерну, по суті є поверненням на новому рівні до найбільш архаїчних форм транслявання через природне людське тіло емоцій як оціночних параметрів та смислових підвалин, «запакованих» у грубі вимоги ритуалу.

У тіла є своя танатологія: мертве тіло належить суто предметовому, речовому виміру, адже це — лише «предметна форма людини, якщо можна так висловитися, її матеріальна імітація — симулякр» [6, 186] У знебоженому світі сьогодення, де експертом у справах смерті є не містик, не священик, а прозектор або паталогоанатом, бездиханне тіло є лише знаком людини, знаком, який не може стати засобом комунікації. Він наче виведений за межі соціуму. Тут європейські стандарти демонстрації насилля наближаються до американських, що передбачають відмову від наочного показу атрибутів смерті, натуралізму понівечених тіл у кадрі, (контрприкладом, щоправда, може слугувати фільм «Врятувати рядового Райана»). Поширеною ілюстрацією можуть стати кіно- і теледетективи, де труп, жертва злочинця стають своєрідним вихідним посилком для розкриття злочину криміналістами. Таким чином, розрив, розведення моменту смерті та її наслідків (тіло небіжчика як знак незворотності фіналу) — ще одна «витівка» культури при виконанні функції втамування страху смерті.

З неменшим завзяттям кінематограф візуалізує різноманітні моделі унебезпечення від смерті через адаптацію засновків культури різного рівня — релігійних (невмирушість душі), містичних (переселення душ, життя після смерті),

соціальних (увічнення себе через трудові, творчі здобутки), гендерно-родових (продовження у дітях), медико-біологічних (донорство, трансплантація органів), технологічних підстав «вічного життя» (оцифровка особистості) тощо. Серед суто кінематографічних прикладів пригадується сцена розстрілу мексиканського революціонера у фільмі Ж. Кокто «Кров поета» (1931), де методом зворотної зйомки досягається ефект, який може бути потрактованим як «профанне воскресіння» розстріляного (прийом запроваджено кілька разів поспіль). А за два десятиліття по тому класик кінотеорії А. Базен у своїй статті «Тореро помирає кожен день по полудні» говорить про можливість вороття з кінематографічної смерті шляхом зворотної зйомки, монтажу, режиму багаторазових повторень, описуючи фільм про корриду, що завершується загибеллю тореро, втім, під час наступного сеансу сповнений сил тореро, живий і здоровий, знов виходить на бій з биком. Повторюваність закарбованих на плівку подій, рухів, проявів життя є іншоформою «безсмертя» образів у зацикленому часі нескінченних кінодемонстрацій. Саме такий зв'язок смерті з пам'яттю, рухом і часом спробував продемонструвати А. Рене у фільмі «Минулого року в Марієнбаді» (1961).

Натомість у фільмах представників кінематографічного постмодерну піддається сумніву сама фатальна незворотність смерті. Якщо героїня фільму «Біжи, Лоло, біжи!» (1996) Т. Тиквера наділена трьома життями, відповідно до принципів комп'ютерної гри, де поразку можна виправити у наступному геймі, то у фільмі К. Тарантіно «Кримінальне читиво» (1994) персонажі, вбиті в одному з епізодів, цілком можуть з'являтися у наступних внаслідок своєрідної структури твору. Цей «ігровий» принцип «невмирущості» отримав свій розвиток у екранізації графічного роману Ф. Міллера «Місто гріхів», що був зафільмований 2005 року (режисери Р. Родрігес та Ф. Міллер; Тарантіно — спеціально запрошений режисер). Девід Лінч вибудовує версії заперечення смерті у картинах «Шосе в нікуди» (1997), «Малхолланд Драйв» (2001), «Внутрішня імперія» (2006), використовуючи розщеплення сюжетної структури, принцип взаємозамінності персонажів та паралельних реальностей.

Отже зміна типів культур модерн-постмодерн, пов'язана з переструктуризацією ціннісної ієрархії та оновленням смислової матриці на тлі повного розчарування у пріоритетах попередньої культури, супроводжувалася ствердженням нового «екранного бачення» з артикульованими мані-

фестаціями тілесності, проблематизацією статевої визначеності, тенденціями до тотальної десакралізації й релятивізації цінностей, заповідей, смислів, табу.

Якщо для кінематографа модернізму характерним є вичленування й унаочнення вартостей (моральнісних, політичних, родинних, гендерних тощо), порушення яких у координатах прохристиянської європейської традиції вважалося гріховним, то нині екран свідчить: порушення заповітних табу набувають ознак чи не повсякденної норми. «Не забажай майна ближнього свого, його дружини», «не перелюбствуй», «не створи собі ідола», «не порушуй клятви» тощо. Понад це навіть збереження людського життя, що слід визнати доволі стійкою цінністю у координатах цивілізованого світу, актуалізує суперечливі смисли й ціннісні градації, запаковані у знаково-семантичну структуру.

Усталені/старі смислові матриці в координатах сьогодення викликають дисонанси сприйняття і відповідно мають відносну цінність. Постмодернізм програмно стверджує цю відносність. Тим самим, постмодерновий стиль світоставлення несе небезпеку тотальної реляції, відмовляючись від визначеності ціннісних градацій, які, зрештою, слугують опертям у бутті.

Характерна для культури постмодернізму нівелиція бінарних опозицій (високого і низького, добра і зла, духовного і тілесного, чоловічого і жіночого тощо), поступова девальвація цілісного і ціннісного має наслідком відсутність чинних критеріїв, чітко встановлених правил, що ж вважати мистецтвом і як воно комунікує, тепер їх потрібно постійно винаходити.

Культура та мистецтво стають мозаїчними. Глосарій актуальної візуалістики поповнився поняттями: відеоарт, перфоманс, акція, хеппенінг, ready made (нове творення), Я-проекування. Ці та інші постмодернові арт-практики позбавлені амбіцій щодо збереження у Вічності, декларуючи своє існування «тут» і «тепер». Сучасне мистецтво, позбавлене також снобізму «цехової закритості/герметичності, визнає необов'язковість спеціальних знань, фахової освіти або навичок. Відтак розширюється зона просування в мистецьких сферах людини-крійтора через кураторство виставками, художніми проектами, арт-проекування тощо.

Розгойдування структури попередніх форматів культурної цілісності (у тому числі екранної, аудіовізуальної), генерує трансгресійне contemporary-art, що в інтерактивному режимі

з глядачем прагне безпосередньо вплинути на його свідомість ефемерними діями та подіями, викликати/спровокувати певні емоційні стани. Смысл таких мистецьких трансакцій здебільшого виноситься у концепцію, без підтримки якої програмно не детермінований твір, твір, що не має завершених рефлексій, зяє відкритим смыслом.

Є певна закономірність у тому, що нелінійність процесу вільного розвитку сучасних мистецтв (за відсутності конструктивних філософських виправдань), неможливість уникнення фактора хаотичності, інші чинники цього ж ряду сформували своєрідний, характерний для доби постмодерну стрій свідомості, забарвлений іронічним і дещо наголошеним ставленням до класичних філософських проблем, у тому числі до проблеми смерті. Сказати б, у виявленні різнорівневих змістів цього основоположного засновку культури та їх індивідуальному смислonaповненні міститься культурометрична симптоматика доби.

Мистецтво модерну було і ціннісним, і смисловим, і змістовним. Натомість ситуація постмодерну, з усіма after- і пост-відгалуженнями, дає можливість розвивати інтерпретації у будь-якому напрямі. Відбувається своєрідна ре-інтерпретація з утворенням нового ціннісно-смыслового ядра, з іронічними акцентуаціями відносності цінностей різного гатунку — від містично-сакральних до звичаєвих. У ситуації маніпулювання уламками різних міфологій, еkleктичного розгортання візуально насичених фрагментів фейкової реальності, легковажного сер-

фінгування по дотичній до багатозначних змістів, що характерні для постмодерну, екран ніби перебирає на себе роль смислової матриці.

Взявши на себе роль носія смыслу, мистецтво нині не лише стверджує розширену фазу побутування, а й стягує/узурпує функцію ціннісно-смыслового вибору, отже оперування смысловою матрицею, сенсомісткими уламками смыслу. Іноді — у поєднанні з повною цього смыслу відсутністю.

Література

1. Демичев А. Философские и культурологические основания современной танатологии / Андрей Витальевич Демичев. — Автореферат дисс. на соиск. научн. степени доктора философских наук — СПб, 1997. — 280 с.
2. Кириллова О. А. Смерть как творчество в раннем декадентском кинематографе / О. А. Кириллова // ХОЛИЗМ и ЗДОРОВЬЕ, 2014. — №1(9). — С. 45–49.
3. Кримський С. Б. Архетипи української культури / С. Б. Кримський // Феномен української культури: методологічні засади осмислення. — Зб. наук. праць. — К., 1996. — 479 с.
4. Хренов Н. А. «Кинематографическая танатология» / Н. А. Хренов // «Отечественные записки», 2013. — № 5(56). — С. 70–95.
5. Чміль Г., Корабльова Н. Візуалізація реально-го в сучасному культурному просторі : монографія / Г. Чміль, Н. Корабльова ; Нац. академія мистецтв України, Ін-т культурології. — Київ : Інститут культурології НАМ України, 213. — 255 с.
6. Ямпольский М. Смерть в кино / М. Ямпольский // Язык — тело — случай : Кинематограф и поиски смысла. — М. : Новое литературное обозрение, 2004. — 376 с.

АВТОРСЬКЕ КІНО ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ДУХОВНОГО ВІДРОДЖЕННЯ НАЦІЇ

У статті розглянуто феномен авторства в українському кіно, його світоглядні засади, творчі орієнтири. Дослідницею здійснено аналіз інтерпретації авторами-документалістами сутнісних характеристик понять «особистість», «духовність», «духовні цінності», «самовиховання» «самореалізація», «самопожертва», «милосердя», визначено особливу роль авторського кіно в духовному відродженні сучасного суспільства.

Ключові слова: авторський кінематограф, режисерські засоби, духовність.

В статье рассмотрен феномен авторства в украинском кино, его мировоззренческие принципы, творческие ориентиры. Исследовательницей осуществлен анализ интерпретации авторами-документалистами существенных характеристик понятий «личность», «духовность», «духовные ценности», «самовоспитание» «самореализация», «самопожертвование», «милосердие», определена особую роль авторского кино в духовном возрождении современного общества.

Ключевые слова: авторский кинематограф, режиссерские средства, духовность.

This article deals with the phenomenon of authorship in the Ukrainian cinema, its ideological principles, creative guidance. The researcher analyzed the interpretation of the authors documentary essential characteristics of the concepts of «identity», «spirituality», «spiritual values», «self-realization», «self-sacrifice», «mercy», defined the special role of author cinema in spiritual rebirth of modern society.

Keywords: author's cinema, directing agents, spirituality.

Вивчення досвіду розвинених країн вкотре доводить, що послідовна й цілеспрямована державна політика у сфері культури і мистецтва активно сприяє потужному економічному, соціально-політичному розвитку демократичного суспільства. У сучасних державотворчих процесах щодо формування цілісного духовного простору, утвердження морально-етичних цінностей, реконструкції національної свідомості й виховання патріотизму роль культури й, зокрема кіно, як її важливої складової, незаперечна. На думку ж М. Бердяєва, «від демократизації культура всюди знижується у своїй якості і у своїй цінності, вона робиться дешевою, доступною, ширше розлитаю, кориснішою і комфортабельнішою, але й більш пласкою, зниженою у своїй якості, непривабливою» [4, 136].

Відомо, що саме кіномистецтво, зокрема авторське, справляє найпотужніший вплив на формування духовних ідеалів суспільства, а в кожній розвиненій державі є надзвичайно дієвим засобом

ідеологічного впливу, оскільки обіймає значний обшир соціокультурного простору. «Кінофільм належить ідеологічній боротьбі, культурі, мистецтву своєї епохи, — зазначає Ю. Лотман. — В цьому відношенні він пов'язаний з численними сторонами життя, котрі як для історика, так і для сучасника деколи виявляються більш суттєвими, аніж власне естетичні проблеми» [17, 116]. Крім того, в кіно зі специфічною своєрідністю можуть бути представлені ментальні й національні ознаки певного народу, держави, що їх слід репрезентувати за межами країни. При цьому кращі здобутки українських кіномитців широко відомі у світі, оскільки національний кінематограф або ж будь-яка його авторська модель — як своєрідне світобачення митця й специфічний спосіб відтворення дійсності в усьому її розмаїтті — за сприятливих умов (передовсім вдумливої державної підтримки) може виступати тим важливим засобом духовного ренесансу, тим мистецьким феноменом, в котрому найбільш повно відображається як духовна

спадщина народу, так і творчість молодого покоління, що утверджує загальнолюдські цінності. В свою чергу саме духовні цінності, «функціонуючи як специфічні сенсоутворюючі джерела існування людини та будучи серцевиною механізму самоорганізації безпеки суспільства, набувають значення важливого чинника соціально-політичної стабільності держави та стають провідними критеріями її сталого розвитку» [24, 105].

Попри кризовий стан вітчизняної кіногалузі, кінематографісти України не уникають можливостей представити країну або конкретного митця-автора у кіносвіті (а саме на міжнародному кінофестивалі), побачити своє відображення в його очах, «зрозуміти за кого тебе приймають, утвердитись або отримати ляпаса...» [18, 5]. Саме у такий спосіб кіномитці можуть скласти об'єктивне уявлення як про технічний, так і духовний рівень українського кінематографа, найважливішими атрибутами котрого мають виступати «свобода, віра, надія, любов, істина, справедливість, гуманність, моральність» [6, 105].

Головною прикметою сучасних міжнародних фестивалів є не лише поновлення тенденції гострого критичного погляду на світ, а й підсилення авторського начала в режисурі. Однак як таких кінофорумів авторських фільмів у світі не існує, оскільки режисер-автор — це передовсім самотність індивідуальність (яких априорі не може бути багато) з певною світоглядною позицією, що активно виявляється у творі. Демонструючи високий професіоналізм і неповторну мову самовираження, кіноавтор виявляє й заявляє про себе у міжнародному фестивальному просторі як постать з унікальним внутрішнім світом, що є носієм певного менталітету, національних ознак, соціальних установок, політичних поглядів, релігійних вірувань. При цьому, на думку О. Йоселіані, одного з найпопулярніших кіноавторів, «кінематограф може бути тільки авторським і ніяким іншим. Інший помирає і швидко забувається» [15, 46].

Наведені вище міркування не виключають той очевидний факт, що саме фестивалі дають можливість відкривати громадськості нові імена кіноавторів, часом і фестивальна тематика, мистецька спрямованість сприяє презентації найкращих зразків авторського кіно. Таким, приміром, є організований в Україні міжнародний кінофестиваль «Покров», націлений як на об'єднання православного люду, так і глядачів різноманітних поглядів і віросповідань. Названий кінофорум представляє широкому глядацькому загалу цікаве

просвітницьке й, зокрема, авторське кіно, що не підлаштовується під аудиторію, але без надмірної повчальності пропагує добро, любов, милосердя, віру в людину, тим самим плекаючи й оберігаючи духовні цінності. Тож метою нашого дослідження є визначення ролі авторського кіно у духовному відродженні суспільства, оскільки митець, вивіряючи думки й вчинки своїх героїв з певним морально-естетичним ідеалом, з совістю, з духом і сам має духовно розвиватися.

Примітним явищем зазначеного фестивалю стала короткометражна документальна стрічка «Місто гріха» режисера-початківця В. Білого. Незважаючи на те, що представлена робота має навчальний формат, кінокартина одночасно звернена до всіх і кожного, але чи зацікавить вона глядацький загал? Адже фільми «можуть бути адресовані не лише широкому колу публіки, а й глядачам, що перебувають на досить високому рівні інтелектуального розвитку. До того ж подібні твори повинні і спроможні кількісно примножувати інтелектуальну аудиторію — в цьому їх необхідна і прекрасна просвітницька місія» [16,51].

У сучасному глобалізованому світі кожна людина сповідує свої ідеали, формує ціннісні орієнтації, що мотивують її думки, поведінку, вчинки. На жаль, у нинішнього суспільства більше захоплення викликає згубна пристрасть до індустрії дозвілля й розваг (того ж таки Лас-Вегасу), аніж пошук істинного, справжнього, духовного в людському бутті шляхом самоочищення. А тому вихід на екрани якісного кіно, яке відкрито пропагує щире прагнення людини до блага, що передбачає пошуки добра, істини, гармонії, ще не гарантує йому значну глядацьку аудиторію.

Виявляючи невідомий інтерес до таких понять, як самовиховання, самовдосконалення, самореалізація особистості, патріотизм, молодий митець досліджує характер головного героя фільму «Місто гріха» — Віктора Кочмара, котрий в напруженій щоденній праці невтомно прагне жити в гармонії з самим собою і світом. Священнослужитель з одеського села, проповідуючи у досить незвичний спосіб християнські цінності, їде до Лас-Вегасу представляти свою Батьківщину, котра «як образ рідної природи, рідний мелос, ритміка, колористика і символіка є важливим підґрунтям етнічної самоідентифікації» [7, 90].

Автор фільмує п'ятиразового чемпіона України, чотириразового чемпіона Європи, абсолютного чемпіона Євразії з пауерліфтингу в його свідомій цілеспрямованій діяльності, орієнтова-

ній на «удосконалення власних якостей відповідно до власних ціннісних уявлень та соціальних орієнтацій, що склались під впливом умов життя» [22, 334], в момент боротьби і перемоги — здобуття золотої медалі на чемпіонаті світу в Лас-Вегасі. Важливо, що герой стрічки не прагне афішувати свої патріотичні почуття, однак зрозуміло, що на підсвідомому рівні патріотизм для нього «те ж саме, що віра у релігію» [7, 90].

Оповідючи про українського богатиря, режисер легко й невимушено демонструє живе спілкування душі з душею, оскільки вважає, що кожна людина обов'язково повинна щось зростити в душі, тим самим доводячи неможливість існування духовно розвиненого негідника або ж, навпаки, праведника, котрий нехтує духовними цінностями. При цьому митець-початківець обирає доволі поширену, але виправдану авторську стратегію, що виявляється у відсутності «словесного коментаря <...> і відкриває інший, значно цікавіший простір для функціонування мови — простір не-свідомого, коли автор стає в позицію стихійного психоаналітика» [5, 6]. Користуючись досить скупими виразними засобами, режисер-автор із захопленням і водночас переконливо розповідає про успішну людину, позитивне враження від якої зростає від показу доцільного використання нею сили й поєднання, здавалось би, несумісних речей — духовного сану й професійних занять спортом, що активно пропагуються ним серед молоді.

Незважаючи на обмежений формат стрічки, авторіві-початківцю вдається навдивовижу глибоко зануритись у проблему самореалізації особистості, уточнити її суспільну значимість, розкрити сенс, що вкладає в неї головний герой, з'ясувати, яку він переслідує остаточну мету, докладаючи вольових зусиль, котрим можна позаздрити. Потенціал фізичного виховання цікавить режисера В. Білого як внутрішня потреба індивіда до самовдосконалення, що може допомагати й водночас заважати розвиватися йому духовно, тому й виводить на екран героя не спортсмена і не священнослужителя, а людину, яка, досягнувши успіху, живе в гармонії з собою і навколишнім світом і поява її в кадрі несе радість.

Важливо відзначити, що автор і герой, не приховуючи власних уподобань, демонструють мало не ідеальну тілесну красу, подаючи тим самим приклад для підростаючого покоління. Пропагуючи у фільмі здоровий спосіб життя як єдність фізичного і духовного, режисер-початківець прагне переконати глядача, що сила зображеної на екрані людини зосереджена не у могутньо-

му тренуваному тілі, а в тому, яка її моральна й соціальна зорієнтованість, які цінності вона проповідує, в чому вбачає сенс життя, як ставиться до сім'ї, оточення, до самої себе, у який спосіб здійснює духовно-практичне освоєння світу. Адже загальновідомо, що в будь-яких зовнішніх чинниках впливу на людське тіло, свідомість, почуття ще не слід вбачати дієві механізми духовного розвитку особистості, бо ж насправді останні зосереджені в її добрій волі, щоденних помислах, словах, позитивних вчинках, що не можуть бути одноразовою акцією.

Молодий кіноавтор із захопленням фіксує у фільмі «Місто гріха» унікальну здатність людської душі вчасно дякувати за все, що з нею відбувається, не тому що сподівається на диво, а в силу особливостей виховання, вміння не втрачати надію і віру в добро. Представляючи позитивного героя, режисер-дебютант намагається переконати передовсім молодого глядача в тому, що цілеспрямована людина, яка налаштована на самовдосконалення, прагне духовних знань, активно пізнає себе і творчо освоює світ, неодмінно віднайде істину, досягне гармонії, що виступає «домінантою у системі ціннісних орієнтацій» [21, 48].

Розмірковуючи над суттю поняття «герой», слід вказати на ту характерну особливість, що тривалий час дає підстави для численних суперечок як у системі суспільно-історичних відносин, так і в мистецькому середовищі. Тією особливістю є позиціонування, чи навпаки, позитивного героя з моральним ідеалом, що виступає найдосконалішим, безумовним, універсальним зразком такої особистості, яка володіє всіма чеснотами, кожна з яких максимально досконала. Загальновідомо, що моральний ідеал тлумачиться як орієнтир «для самовдосконалення особистості, завдяки йому людина оцінює поведінку інших людей. Прагнучи самовдосконаливатись, особистість не може обійтись без морального ідеалу, який допомагає їй орієнтуватись у світі моральних цінностей, обирати оптимальну лінію поведінки, життєву позицію» [10, 33].

До пошуків такого собі естетично досконалого, однак позбавленого будь-яких моральних чеснот «героя», тривалий час вдавалися телевізійники, презентуючи великобюджетні супер-шоу, кальковані з іноземних (штибу «Останній герой» або «Ігри патріотів»), звісно, призначених для необтяжених інтелектом глядачів. Нині з полегшенням можемо констатувати, що час нафаршированих (під зав'язку) рекламою шоу типу «Останній герой», на щастя (чи горе), минув. Однак со-

годні телевізійним компаніям має бути соромно, що стільки часу було марно витрачено на демонстрацію глядачам суцільних ефірних дурниць, де учасникам пропонувалося (зазвичай таким собі «зіркам», що вийшли у «тираж» і відчували спад до себе скандального інтересу шанувальників) опинитись на нібито Богом забутих островах чи в малозвіданих точках Землі і розпочати під прицілом телевізійних камер, опікою знімальної групи нікому не потрібне (окрім хіба що продюсерів та рекламодавців проекту) виживання «а ля Робінзон Крузо». Героїзм перебування в «безлюдних» місцях полягав зазвичай у виконанні учасниками нікчемних, але таких, що вимагали певної затрати фізичних сил (чи скоріш акторських здібностей?) завдань. Це потрібно було для того, щоб з'ясувати, у кого ж такі є задатки «героя». Для цього учасникам-героям слід було обов'язково борсатися чи кидатися багнюкою; котити вгору велетенський камінь чи кулю; бігти з важкою бридкою слизькою (на вибір) ношею невідомо куди й навіщо; здобувати якусь «життєво важливу» річ там, де кишать плазуни, комахи; рятувати «товариша» (а насправді, власного командного ворога) з чергової пастки: сітки, криниці, болота, провалля тощо, щоб назавтра з радістю, масковою слізми «розпачу», викинути його з команди, очікуючи незабаром на бажані лаври героя, а ще обов'язково влаштувати показові піар-істерики, сутички, тобто такі собі «зіркування».

Нічим не кращим з точки зору суті поняття «героїзм» і «патріотизм» виглядав свого часу і телепроект «Ігри патріотів», котрий, з огляду на сучасні події в Україні, нічого спільного з поняттям патріотизму не мав. Учасникам (до того ж, за тисячі кілометрів від Батьківщини) слід було долати слизькі, мокрі нестійкі перешкоди, пливти, мокнути, падати, вибивати собі або супротивникові зуби, у будь-який спосіб калічити тіла (добре, що хоч голови у шоломах) і тішити душу гордим гаслом: «Я патріот».

Звісно, телебаченню потрібно було заповнити ефір такими собі шоу, й благо час їх на українському телебаченні відійшов у минуле. Але до чого тут героїзм чи патріотизм, запитаємо ми сьогодні? А може, героїв та патріотів ще кілька років тому таки справді необхідно було змусити виживати і закинути їх в екстремальні умови української реальності, приміром, на справжню війну? Їм зовсім не обов'язково летіти кудись на край світу, щоб відчувати «екстрим» виживання. Достатньо, прикладом, скористатися «комфортабельними» плацкартними вагонами вітчизняної залізниці, зно-

шеним муніципальним транспортом і опинитись, як годиться, у багатоповерхівці такого собі середньостатистичного південноукраїнського спального району, де десятиріччями водогін дозовано (цівочкою) подає воду й веселий електорат змушений нею постійно запасатися. Героям можна запропонувати вижити й у тих українських селах та селищах, де в XXI столітті вода й досі привізна, а можливість реалізувати своє конституційне право на труд — доля обраних. Ні, краще було б поселити «героїв» та «патріотів» шоу в будинках, де завжди несправні ліфти, а треба обов'язково погуляти з немовлям на візочку чи терміново госпіталізувати прикутого до ліжка інваліда, зрештою, затягнути хоча б на восьмий поверх (і то не раз!) мішок картоплі, борошна, цукру чи тиждень «попіарити» героїзм і патріотизм, з посмішкою бігаючи сходами з торбами чесно зароблених харчів. А може, формат телевізійного героїзму і патріотизму варто було би перенести в занедбані парки й зони відпочинку наших співвітчизників, «газони» яких рясно заставлені лакованими авто, а тротуари давно перетворилися в проїжджу частину або ж у приміський електротранспорт, призначений скоріш для перевезення худоби, а не людей. Цікаво було б побачити тоді ще горе-героїв і патріотів зовсім не за тисячі кілометрів у вовтузінні з надокучливими москітами чи екзотичними жуками або рибами, а в боротьбі із руйнацією архітектури міст, вимиранням сіл, забрудненням навколишнього середовища, зрештою, нищенням національної культури.

Комп'ютерна гра «Герої» суть героїзму пропонує вбачати гравцям у захопленні нових територій (як перегукується це з сучасними українськими реаліями!), їх розширенні, збереженні, а ще — знищенні у будь-який спосіб супротивників, які мають таку ж «героїчну» мету.

З огляду на сказане, актуальною мистецькою проблемою, зокрема в авторському кіно, лишається пошук і співвідношення понять герой — моральний ідеал — реальність. На початку третього тисячоліття як ніколи нагальною є потреба показу героя-сучасника, що «не заплутався у своїх сумнівах і ніяк не може обрати свій життєвий шлях, а справжнього героя нашого часу [8, 46]. При цьому художні образи, на відміну від документальних, як втілення морального ідеалу мають певні переваги перед прототипами, оскільки концентрують численні людські чесноти в одній постаті. Важливо, аби автор-режисер прагнув за допомогою кінематографічних засобів виявити сутність морального ідеалу, коли йдеться про визначення міри героїч-

ного в позитивному персонажі, зведеному в культ героя, або ж реальній визначній постаті, якій судилося чи ні потрапити в статус героя.

Чи уявляє себе ідеальною людиною, що обтяжена нескінченим процесом пошуку досконалості й гармонії, архимандрит Лонгін — герой фільму М. Шадріна «Форпост»? Скоріш за все — ні. Йому — єпископові Банченському, вікарію Чернівецької єпархії, героєві України, що всиновив десятки тяжко хворих дітей, на жаль, непотрібних суспільству, просто не вистачає на те часу. «Добре аби в цьому житті купити квартиру, а ще краще збудувати дім, — звучить з-за кадру проникливий авторський текст, вкладений у уста актора В. Лінецького. — Щастя — народити сина і посадити дерево. Але ще важливіше побудувати храм. Храм у душі. Хоча б невеличкий, але свій. І твердо знати, кому поклонятися і біля якого олтаря служити...». Тож будівництво храмів, обов'язки настоятеля Свято-Вознесенського чоловічого монастиря, опікування дитячим притулком, різноманітні благочинні акції для неповносправних сиріт цілком поглинають цю світлу людину. Усвідомлюючи найвищу духовну значимість християнської жертвовності, сорокашестирічний архимандрит Лонгін не вагаючись присвятив власне життя любові до ближнього, служінню найвищим суспільним цінностям. Він безкорисливо допомагає й дарує надію і радість кожному, хто того потребує, активно залучаючи до цього не лише братів і сестер, об'єднаних вірою, а й кожному небайдужу людину, здатну виявити дієве співчуття, милосердя.

Показово, що автор кінострічки, спираючись на власні світоглядні засади, намагається оповідаючи не стільки про героя, скільки про долю його підопічних і саме у такий спосіб розкривати істинну суть непересічної людини, яка визначає себе як індивіда, демонструє особистісні норми мислення та вчинки, свої наміри й устремління, свою життєву позицію, що ґрунтується, зокрема, на патріотичних засадах. Адже «найвищий прояв справжнього патріотизму — переростання природного егоїзму в жертвовність» [2, 45]. З цією метою постановник представляє так званий «установчий кадр», котрий вводить глядача у курс майбутніх подій і наступного розвитку сюжету.

Отож у пролозі кінокартини на екрані з'являється дивовижної краси малюк, який, постаючи у творі певним центром психологічного хронотопу (в котрому розкривається певний сутнісний аспект: самооцінка, оцінка інших людей і подій), впевнено обходить усі церковні закутки під час

служби Божої. В максимально сконцентрованому й віртуозно знятому кадрі — ВІЛ-інфікована, приречена на смерть дитина, від якої відмовились усі, тільки не отець Михаїл, для якого життєво необхідною є турбота про слабких і гноблених, таких, що потребують його безмежної любові в прагненні до щастя. Майстерно вибудовуючи зображення за принципом музичної фрази (оператори О. Татаринів, Є. Машуров, І. Березовчук, О. Коваленко) й так, щоб воно «містило в собі певний настрій, стан, оскільки позбавлені внутрішньої музикальності кадри постають лише сухими символами, блоками, що виражають тільки подобу авторської думки, однак не вбирають в себе плоть і кров кінематографічного образу» [15, 42], М. Шадрін намагається утвердити думку, що творення сучасного світу може обернутися духовною руйнацією, повною деіндивідуалізацією особистості, оскільки повна втрата споконвічного в собі свідчить про загибель індивідуальності. Показово, що у фільмі «Форпост» ідеться про цілком унікальну частину України, місцеві мешканці котрої живуть, дотримуючись виключно румунських традицій й іноді навіть не знають чи то не розуміють української мови, оскільки «етнічна приналежність є результатом дії природних сил, тоді як обов'язок перед нацією як політичним об'єднанням є чинником етичним» [7, 90]. У способі відображення звичаєвої релігійної культури одного з багатьох тисяч районів України, де мешкають етнічні румуни, задіяні усі сфери й рівні свідомості митця, від різноманітних процесів сприйняття, відчуттів, уявлень до найвищої форми його психічної діяльності — національної самосвідомості.

В картині світу, представленій на матеріалі справді жертвовного життя Михала Васильовича Жара (так насправді звать головного героя кінострічки), сформованій у почуттях, думках, ідейних спрямуваннях режисера-автора, його емпіричних враженнях, об'єктивна реальність могутньо постала як така, що багаторазово оцінена й перетворена свідомістю митця, а ще кінокамерою, унікальною машиною, котра, трансформуючи простір та час, лише фіксує на плівку деякі елементи реальності, оскільки має «широкі можливості в реальній передачі нереального» [11, 99]. Слід відзначити, що М. Шадрін разом з операторами дуже тонко відчуває кінокамеру як «дивовижний зображальний інструмент <...>, а бути завжди точним технічно і естетично — це велика цінність» [8, 41]. Кінострічка «Форпост» відзначається високою зображальною культурою, про що свідчить не

лише розробка драматургії дії кожного епізоду, а й рідкісної для документального кіно «живописної колористичної драматургії, що ґрунтується на постійній взаємодії колірних образів» [8, 44], що народжують розмаїту естетичну поліфонію. Однак, погодьмось, які б різноманітні виразні можливості не мав кіноапарат, будь-який його віртуозний і витончений рух, котрий зовні має ознаки неупередженості, насправді виражає безпосереднє ставлення режисера до відображуваного, закарбовує лише ту концентровану дійсність, що заздалегідь піддана селекції творчою уявою митця й організована складним виробничим процесом великого колективу кінематографістів-одномумців.

Фільмуючи «батьківське» спілкування головного героя із дітьми, що довіряють йому свої помисли, таємниці і мрії, кіноавтор розкриває, як через образи, уявлення, переживання, вірування маленька людина мобілізує всі свої сутнісні здатності, прагне осягнути картину багатогранного світу, з'єднати її розрізнені частини воедино, використати власні, нехай полишені фізичних сил, але сповнені душевної наснаги потенційні можливості. М. Шадріну вдається зафіксувати, як діти, фактично зражені суспільством, намагаються беззастережно прийняти в чомусь ворожий їм світ здорових людей, щоб усвідомити, відобразити й спробувати змінити в доступній їм сфері.

Показово, що особливу увагу творці фільму звертають на те, як дітей, котрими опікується архімандрит Лонгін, чи не з віку немовляти виховують і переконують у тому, що в світі немає самотніх людей, їм дають ґрунтовні життєві уроки чуйності й співчуття, їх вчать розуміти, що необхідно бути доброю людиною, нездатною завдати болю чи горя, навіть подумки нашкодити будь-кому. У такий спосіб юним створінням допомагають самовдосконалюватись, пізнавати світ й, інтерпретуючи його, прагнути дійти порозуміння з ним, зробити доступним і, головне, нейтралізуючи ворожість, виправдати свою присутність. Важливим є той факт, що низка самобутніх образів, виведених у фільмі, цікавить митця не менше аніж те середовище, що їх оточує. Адже багатьом з маленьких героїв, що постають з екрана навдивовижу радісними й закоханими в життя, вади здоров'я ніколи не дадуть змоги стати повноцінним членом суспільства. Проте набутий життєвий досвід і різноманітні форми контакту дитини зі світом у складному процесі його пізнання розмаїті й можуть бути виражені як через споглядання, так і через предметно-практичну діяльність світоперетворення, зокрема творчість, яка покликана

відігравати домінуючу роль у відтворенні образу світу. Автор-постановник болісно розмірковує над проблемою самовдосконалення дітей з особливими потребами, що обов'язково позначається на якості їхнього життя (й передовсім виражається в пошуку душевної гармонії, прагненні чистоти помислів, позитивного світосприйняття), і прискіпливо фіксує те, як кожній маленькій особистості дається можливість, розкривши свої, нехай незначні, творчі здібності, радіти власній перемозі. Адже творчість, вважав І. Кант, передбачена вже самою природою пізнання, оскільки «в творчій уяві присутній момент довільності, спонтанності, вона є корелятом винахідливості. Саме у творчості присутній момент необхідності (споглядання), вона опосередковано пов'язана з ідеями розуму і, відповідно, моральним світом» [13, 114].

Керуючись особистим суб'єктивним баченням світу та спираючись на власний морально-естетичний досвід, автор-режисер навмисне робить акцент на тому, що творчість підопічних архімандрита Лонгіна — предмет його особливої турботи й гордості, оскільки до неї вдаються навіть ті герої кінострічки, що в переважно байдужому суспільстві повносправних були б змушені опинитись на задвірках й викликати хіба що жалість чи то навіть огиду. Однак у процесі творення картини світу, котру можна тлумачити як «цілісну систему художньо-образних уявлень про реальну дійсність, обумовлених художньою практикою» [11, 120], задіяні усі сфери й рівні свідомості людини, від різноманітних процесів сприйняття, відчуттів, уявлень до найвищої форми психічної діяльності індивіда — мислення, самосвідомості. До того ж у художній картині світу, сформованій у почуттях, думках та ідейних спрямуваннях творчої особистості, її емпіричних враженнях, об'єктивна реальність виникає як така, що багаторазово оцінена й перетворена свідомістю творця.

У фільмі «Форпост», названому свого часу «духовною подією» 2009 року, будь-яка людина — чи то всміхнений монах, чи знедолений, але оточений любов'ю і турботою каліка, — зображені як унікальна локальна структура, що є невід'ємною складовою цілісного світу, який постає перед нею глобальною причиною чуттєвого пізнання і спонукає до визначення сенсу, ролі й меж людських знань про нього. Прагнення представити у кінотворі таку картину світу, яка виразно демонструвала б гармонійність відносин людини з дійсністю й забезпечувала б рівновагу всіх сфер її життєдіяльності, вимагало від постановника реалізації історично конкретної й соціально-детермінованої

системи художньо-документального відображення подій. А тому М. Шадрін надзвичайно точний і прискіпливий у виборі життєвого матеріалу, щирий і відкритий у змалюванні не лише роздумів, мрій, поривань своїх героїв, а й їх численних сумнівів, недоліків, вад. Відрадно, що режисер-автор з цікавістю досліджує кожного героя фільму, як особистість, як неповторну «духовно-біологічну субстанцію» [1, 82], яка, опинившись у певній світоглядній ситуації й використовуючи притаманні лише їй інтелект, свідомість, пам'ять, відчуття, що мають почуттєвий характер, сприймає, осмислює, оцінює світ, шукає своє місце в ньому, вдаючись до продуктивної діяльності й самопізнання. При цьому в цілісності кінематографічної «тканини фільму поєднуються два погляди. Безмежно прискіпливий — ніби крізь мікроскоп <...>. І одночасно безмірно віддалений. Такий, що вивчає світ з космічних масштабів-буттєвих» [1, 83].

Піднімаючи у фільмі багатомірну проблему людської байдужості, бездушності, облудності, фальші, лицемірства одвічного і непорушного потягу до накопичення матеріального, автор-режисер прагне відшукати й представити таку систему кінематографічних образів, яка б давала можливість проникати в причини явищ, встановлювати їх взаємозв'язок, розкривати й виявляти певні грані людських почуттів, переживань, характерів, зрештою, соціальних стосунків. Важливим для розуміння авторської позиції є те, що, оповідаючи про дітей сиріт і їх наставника, постановник доводить, виходячи з положення про первинність реальності як моделі мистецтва, що дійсність не лише відображається на екрані як сегмент кінематографічної картини світу автора, а є образом, відтвореним з позицій певного морально-естетичного ідеалу історичної епохи.

Саме такий витончений підхід віднайдемо в роботі М. Шадріна «Форпост», в якій відкрито висловлюється очевидний заклик не просто пізнати й задуматись над зазначеними вище проблемами, а спробувати виправити невітшну ситуацію, докласти чималих зусиль, щоб назавжди викоринити ганебні суспільні вади. Прагнучи привернути увагу й захистити своїх маленьких героїв, кіноавтор утверджує власне ставлення до світу й водночас небайдужий до того, яку морально-виховну роль у соціумі відіграватиме його твір, як впливатиме на глядача? Адже в силу того, що в кінострічці об'єктивується ідеальний за своїм характером процес творчості, сприйняття її реципієнтом характеризується подібною творчою діяльністю з усім властивим їй багатством почуттів і переживань. Таким

чином, незаперечним фактом є те, що будь-який твір є тонкою ланкою, що ніби сплавляє процес творчості митця й емоційне художньо-естетичне сприйняття глядача, читача, слухача. При цьому художнє мислення, приміром, глядача в процесі сприйняття фільму, як правило, солідаризується з творчою уявою режисера.

М. Шадрін — щасливий виняток режисера-автора, кінокартини якого «орієнтовані саме на сприйняття-співтворчість, емоційний відгук у глядача <...> без такого співпереживання фільм перетворюється на внутрішній монолог митця» [23, 247]. У сміливому прагненні змоделювати власний авторський світ й перетворити перегляд свого фільму в акт плідної духовної співтворчості творця і глядача, майстер намагається зародити в аудиторії добрі, позитивні почуття, бо душа режисера «зобов'язана бути не тільки відкритою доброти <...>, але й творити її» [20, 75]. Розмірковуючи над вічними категоріями добра і зла, їх проявами в повсякденному житті, митець за допомогою кінематографічних засобів висловлює своє творче кредо, імовірно, солідаризуючись із фундатором українського авторського кіно О. Довженком, що зазначав: «Я пристрасно мріяв про добро <...> мені здавалось, що я народився для того, щоби принести людям багато добра. Я вірив, що здійсню це в кіно...» [9, 441].

Отож нині до кіносвіту входить нове покоління кінематографістів, яким випадає непроста й відповідальна місія: розгортаючи творчість у третьому тисячолітті, стати на сторожі реанімації незаперечних духовних цінностей. Адже «цілком очевидним є той факт, що стан <...> культури цілком підпадає під поняття кризового явища і потребує кардинальних змін» [19, 40]. Саме молодим кіномитцям належить незаперечне право і неабияка честь пошуку актуальної проблематики, презентації нового патріотично налаштованого й, передовсім, духовно розвиненого героя. Новій генерації кіноавторів випадає амбітний обов'язок сміливого оновлення кіномови, винаходу новітніх технологій у висвітленні власної життєвої позиції й сучасного образу світу, на жаль, позначеного наростаючими темпами «духовної і культурної деградації» [14, 138].

Потужна і впевнена презентація в творчості яскравої індивідуальності, що невтомно самовдосконалюється й, відповідно, самореалізовується (не самомилюється, а виступає активним суб'єктом суспільного життя), і є головною ознакою сучасного авторського кінематографа. Адже, осягаючи життєві явища, кіномитець має пропускати їх крізь власне мистецьке бачення, перетворюючи

«свою душу на концентричне дзеркало, де відбивається цілий світ» [3, 25], і віддзеркалюючи у творі різнорівневу поліфонію стану свідомості як власної, так і масової, виражає свою активну громадянську позицію, в якій би знайшли оригінальне втілення актуальні суспільні проблеми й імовірні шляхи їх вирішення.

Звісно, такі непрості й досить відповідальні завдання сьогодення вимагають неабиякого особистісного забезпечення авторської кінотворчості. За кожним фільмом має стояти не тільки потужна й незалежна особистість, а оригінальна, самобутня індивідуальність зі своєю філософією, світосприйняттям, світорозумінням, така, що спроможна не лише вивести на екран штучно змодельованого позитивного героя, а й здатна сама, зберігаючи чистоту помислів, на особисту самопожертву, милосердя, добротинність.

Література

1. Аврутина Л. Поэтика завтрашнего дня? // Л. Аврутина // Искусство кино. — 1990. — № 8. — С. 82–88.
2. Актон Л. Принцип национального самоопределения // Нации и национализм / Л. Актон. — М.: Практик, 2002. — С. 43–47.
3. Бальзак Оноре де. Думки про мистецтво : збірник ; пер. з фр. / Оноре де Бальзак. — К.: Мистецтво, 1981. — 255 с.
4. Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства : в 2 т. / Н. А. Бердяев. — Т. 1. — М.: Искусство : ИЧП «Лига», 1994. — 542 с.
5. Брюховецька О. Несвочасні роздуми про політичне кіно / Ольга Брюховецька [Текст] : (Фільми про помаранчеву революцію) // Кіно-Театр. — 2005. — № 4. — С. 4–7.
6. Бучма О. В. Духовність / О. В. Бучма // Філософія : Словник-довідник. — К.: НАКККіМ, 2011. — С. 106.
7. Вільчинська І. Ю. Патріотизм у сучасному житті / І. Ю. Вільчинська // Україна-Світ : Від культурної своєрідності до спорідненості культур. — К.: ДАКККіМ, 2006. — С. 89–91.
8. Головня А. Я люблю слово «фотогенія» / А. Головня // Экран, 1979–1980 ; сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. — М.: Искусство, 1982. — С. 41–46.
9. Довженко А. П. Думы у карты Родины. Киноповести, рассказы, очерки, статьи / А. П. Довженко. — Л.: Лениздат, 1983. — 464 с.
10. Дробницкий О. Г. Понятие морали. Историко-критический очерк / О. Г. Дробницкий. — М.: Наука, 1974. — 388 с.
11. Ждан В. Н. Эстетика экрана и взаимодействие искусств / В. Н. Ждан. — М.: Искусство, 1987. — 496 с.
12. Ивлева А. Ю. Культурное пространство художественного текста / А. Ю. Ивлева. — Саранск : Красный Октябрь, 2008. — 208 с.
13. Кант И. Критика чистого разума / И. Кант ; пер. с нем. Н. Лосского. — М.: Мысль, 1994. — 591 с.
14. Крижешевська Л. Д. Релігія як духовна основа культури / Л. Д. Крижешевська // Україна-Світ : Від культурної своєрідності до спорідненості культур. — К.: ДАКККіМ, 2006. — С. 138–141.
15. Липков А. Профессия или призвание. Андрей Тарковский, Отар Иоселиани, Глеб Панфилов, Элем Климов / А. Липков. — М.: Киноцентр ВТПО. — 1991. — 112 с.
16. Лихачев Д. Учиться понимать (Кино глазами литературоведа) / Д. Лихачев // Экран, 1979–1980 ; сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. — М.: Искусство, 1982. — С. 48–51.
17. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. — СПб.: «Искусство-СПб», 2000. — 704 с.
18. Маслобойщиков С. З усіх мистецтв для нас найважливішим є кінофестиваль / С. Маслобойщиков // КІНО-КОЛО. — 1997. — Вип. 1. — С. 5–6.
19. Путро О. І. Моделі модернізації української культури на сучасному етапі / О. І. Путро // Україна-Світ : Від культурної своєрідності до спорідненості культур. — К.: ДАКККіМ, 2006. — С. 40–44.
20. Рязанов Э. А. Неподведенные итоги / Э. А. Рязанов. — М.: Вагриус, 1995. — 510 с.
21. Ткачук І. М. Гармонія / І. М. Ткачук // Філософія : Словник-довідник. — К.: НАКККіМ, 2011. — С. 47–48.
22. Черушева Г. Б. Самовиховання / Черушева Г. Б. // Філософія : Словник-довідник. — К.: НАКККіМ, 2011. — С. 334.
23. Чміль Г. П. Авторське кіно Кіри Муратової / Г. П. Чміль // Мистецтвознавство України. — К.: СПД Кравчук В. К., 2003. — Вип. 3. — С. 341–349.
24. Чорний В. С. Духовні цінності. Філософія : Словник-довідник / В. Чорний. — К.: НАКККіМ, 2011. — С. 105.

«ЧИТАННЯ АУР ДЛЯ ПОЧАТКІВЦІВ». ОБРАЗИ ФІЛЬМІВ РОМАНА БАЛАЯНА

На основі аналізу фільмографії та біографії видатного режисера, з урахуванням культурного контексту та проведенням паралелей і порівнянь з іншими авторами епохи, за допомогою інтерв'ю, опублікованих у книзі Зари Абдуллаєвої «Роман Балаян. Без ілюзій», автор статті осмислює образну сторону кінокартин Романа Гургеновича Балаяна.

Ключові слова: Роман Балаян, Вілен Калюта, Богдан Вержбицький, образність, символізм, кінокадр, зображення.

На основе анализа фильмографии и биографии выдающегося режиссера, с учетом культурного контекста и проведением паралелей и сравнений с другими авторами эпохи, с помощью интервью, опубликованных в книге Зары Абдуллаевой «Роман Балаян. Без иллюзий», автор статьи осмысливает образную сторону кинокартин Романа Гургеновича Балаяна.

Ключевые слова: Роман Балаян, Вилен Калюта, Богдан Вержбицкий, образность, символизм, кинокадр, изображение.

Based on analysis of the filmography and biography of the famous director, considering cultural context and drawing parallels and comparisons with other authors of the epoch, using an interview which published in the book by Zhara Abdullayeva «Roman Balayan. Without illusions», author of the article interprets symbolic side of films by Roman Balayan.

Keywords: Roman Balayan, Wilen Kaliuta, Bohdan Verzhbyskyi, imagery, symbolism, film frame.

«Людина засуджена на свободу» [4, 327]

Жан-Поль Сартр

«Принесіть мені зелену попільничку», — казав я, якщо нема лампи. І одразу ж перероблював сцену. На ходу. Погано чи добре я знімав, але дуже легко, без натуги, майже не вдаючись у подробиці. Є загальне уявлення про те, яка має бути картина, і мені цього достатньо. Я ніколи не розповідав групі, про що насправді знімаю. Дві людини завжди ображались. Оператор та художник. Художник просив робити завчасно розкадровки. Які розкадровки? Оператор питав, що ми завтра знімаємо? Якщо я буду знати, що ми завтра знімаємо, мені буде нецікаво (курсив режисера — І. Є.)» [1, 8].

Ціотливий захват від поцілунку незнайомки у темряві, гра у напівтмлі на сопілці для малої доньки, блукання холодним містом в тумані, ховання обличчя за мрячними стінами та деревами, обережне читання шрифту Брайля слідом за мурашкою, — неосяжна і містична, як у Тарков-

ського, природа, та невимушений карнавал життя навколо особистих трагедій, як у Фелліні — м'які напівтіні душ на тонкі відтінки характерів, гра на межі між легкою іронією та всеосяжною вірою у людину; сумні, та в той же час цілющі фінали. Історії не про форму, актори не про мізансцени, мистецтво не про пафос. Фільми Романа Гургеновича дуже прості.

«Мне главное во время съемок почувствовать общую атмосферу, тональность, так называемую вибрацию. Только в этом случае фальшь, вероятней, всего, не проскочит. Но как эта атмосфера возникает — сказать все-таки невозможно. Я, во всяком случае, не знаю. Единственное, в чем я уверен, — так это в том, что занимаюсь эгоистическим искусством. Я иду только от себя. Никогда не пишу режиссерского сценария, не работаю с оператором. Сначала мои товарищи обижались, потом привыкли (курс. реж. — І. Є.)» [1, 33].

Візуальна складова у Балаяна, на перший погляд, не відіграє таку важливу роль, як іноді

парадоксальна близькість, наче присутність поглядацький бік екрана, героя. Глибина взаємодії режисерського та акторського світосприйняття створює власну атмосферу, логіку розвитку історії, спонтанність та артеріальний струм.

Але стрічки не стають театралізованими. Вони живуть за законами візуальних та часових трансформацій, які можливі лише у кіно — особливо дієвих тоді, коли глядач не помічає їх навмисність. Як у «На 10 хвилин доросліше» Герца Франка, дух людини сплітається з точкою зору на неї — лише тоді виникає кіно. Вибір обставин зняття зображення напряму впливає на зображуване. Світло залишається не лише на плівці, а і в очах героїв, у їх відчутті навколишнього середовища та внутрішніх мотиваціях. Питання «вдень чи вночі?» для конкретної ігрової сцени впливає не лише на тональність кадру, а й на тональність гри, звуку та іноді філософського підтексту. Тим паче це стосується самоідентифікації актора у масових та напівдокументальних сценах, у відкритих пейзажних просторах чи замкнутій темній хаті. Власне «атмосфера» — це не лише повітря навколо, це і кисень, яким дихаєш.

«Как работают эквилибристы? Как ведет себя балерина во время фюэте? Если она не будет смотреть в одну точку, пропадет. Надо смотреть в эту самую точку — и тогда все тебе подвластно (курс. реж. — І. Є.)» [1, 33].

Сентиментальність режисера стосується не лише людей, а й, великою мірою, природи. Саме через пейзаж, його контекст, його унісон чи контрапункт з героєм ми відчуваємо те, що неможливо почути у репліках, передати жестами. Іноді космічний, іноді містичний, іноді ексцентрично забарвлений звуком, джерело якого в кадрі не зазначене, іноді напрочуд простий, — пейзаж, його стани, настрої, деталі стають повноправними, на рівні з людьми, гравцями історії. Те саме відбувається з тваринами, — і не лише за формальними сюжетними ознаками, а через заглибленість, спостережливість та емпатію авторів. Це великою мірою візуальні задачі.

«Щодо тварин, то вони не розмовляють. У світі слова, що зростає, у світі, де існує обов'язок зізнання і слова, вони єдині залишаються німими, і внаслідок цього нам здається, що вони відступили далеко від нас, ген за горизонт істини. Та саме через це ми перебуваємо з ними у близьких взаєминах. Важлива не екологічна проблема їхнього виживання. Важливою завжди була і досі лишається проблема їхнього мовчання (підкр. наше. — І. Є.) У світі, який прямує до того, аби нічого не робити,

окрім того, щоб говорити, у світі, який пристав до гегемонії знаків і дискурсу, їхнє мовчання набуває дедалі більшого значення для нашої організації смислу» [2, 197].

Мовчання живого є неймовірно важливим знаком. Воно змушує кардіограму глобалізації вирівнятися та зупинитись. «Бірюк» Романа Балаяна мовчазний та природний, як ліс, у якому він живе. Антропоморфне штучне слово поступається місцем звуку природи. У цій спорідненості природного безслів'я та балаєнівської паузи, німого погляду, інтелігентського ступору криється один з чинників особливої оповідальної органіки режисера. Його актори на якусь мить стають героями японських хайку, зливаються з пейзажем (чого вартий лише сам фінал «Польотів уві сні і наяву»). Головний герой Романа Гургеновича не лише рветься повернутись у лоно природи, а й прагне до мовчання, відмови від слів («Ніч світла»). Символічним є затяжний погляд персонажа Олега Янковського на двірника у «Філлері», який насправді виявляється поглядом на плакат з морем, шум хвиль і чайок якого заповнює весь звуковий (і розумовий) простір головного героя, щоб потім замкнутись у фіналі незбутньою мрією.

Сюжети картин 70–80 рр. підтримуються характерною звуковою чи музичною темою, яка іноді за сухим змістом видається абсурдом, хаосом, але за поетичністю стає виразною римою, відповідно зображенню та акторській лінії. Один з таких прикладів — повернення Фоми у село після побиття («Бірюк»). Чоловік бігає по коліно у воді, на нього озирається недруг, а навколо — десь абсолютно за кадром, але за інтенсивністю — просто у героя в голові — скаженіють собаки. Вертикальний монтаж, контрастне зіткнення зображення зі звуком (і взагалі певна умовність звуку) стали виразною ознакою ранніх картин режисера.

«Зараз все кричить у всіх колірних тонах, але кричить у глухі вуха. Ми звикли до візуального забруднення навколишнього світу, і воно, не сприймаючись, проникає крізь наші очі у нашу свідомість. Воно проникає в підсвідомі шари, щоб функціонувати там і програмувати нашу поведінку <...>

Звичною є сама зміна, вона надлишкова, «прогрес» став неінформативним, ординарним. Інформативним, екстраординарним, фантастичним стало б для нас затишшя: отримувати щодня до сніданку одну і ту ж газету, бачити місяцями одні і ті ж плакати на вулицях» [5, 77].

Уся історія «Бережи мене, мій талісмане» не відбулася б без наскрізних карнавальних, ігрових, документальних та псевдодокументальних сцен, без

неповторних епізодичних героїв, без постійної фіксації дійсності на аудіо-, фото- та кіноносії у кадрі. Це створює не лише темп, історичний та соціальний бекграунд, а й, у порівнянні з пейзажем, візуальну атмосферу, контрапункт та формує авторський погляд, висловлення. Інформаційний простір культурного кітчу протиставляється архетипічним образам мокрої дощової галявини, трави, у якій губиться вода та врешті і герой Янковського. Постійна присутність мікрофона, кінокамери, штучного диму, гілля, що трясеться в руці перед об'єктивом фотоапарата і ніби на наших очах створює новий виток культури із реакції на минулі, — усе це нагадує про наростаючий конфлікт екстравертного та інтравертного, масового та особистісного, інформативного та змістовного, надлишкового та спокійного. Сенси, які можна винести з фабули, значно розширюються саме у контексті проблем сучасного інформаційного суспільства, набувають іронічного та все одно не менш людського, чесного забарвлення. Перший план особистої трагедії стає виразнішим на тлі другого плану — продукуванню надлишкових образів та запитів.

Подібно до багатохвилинного тревелінгу японськими автострадами чи наїзду трансфокатором на вушну раковину актора у «Солярісі» Андрія Тарковського, Роман Балаян широко використовує часові та внутрішньокадрові метаморфози. Незважаючи на ліричну простоту сюжетів та домінування акторської гри, режисер будує сенси на відчутті часу, на наповненості паузи, монтажності. Пауза взагалі є одним з основних психологічних елементів у картинах режисера — вона містить рефлексію та резонує зі станом більшості його головних героїв, які у нездатності визначитись зі своїм напрямком ніби беруть перерву у життєвому марафоні. Трансфокатор у свою чергу дає змогу Р. Балаяну розтягувати монтажні акценти у часі, уповільнювати темп реакції глядача на стан героя, вибудовувати медитативну (у поєднанні з шумо-музичним компонентом) структуру твору, знаходити абсолютно кінематографічні рішення. Оптичний наїзд на нічну хатинку у «Бірюкові», де з загального плану кадр звужується до одинокого теплового вікна з обличчям дівчинки, яке на загальнішій крупності не зчитувалось; чи одна з фінальних сцен «Бережи мене, мій талісмане» що побудована на зумуванні на плакат з двома фігурками людей за спинами головних героїв, після якого відбувається від'їзд зі стрибком у часі, де герой «проспав хвилин сорок»; чи проїзди панорамами по інтер'єрові героя, предметах та деталях — операторські засоби стають елементами поетичності.

«"Если ты пришел к какой-то интересной мысли, передай ее сначала осмеянию". Речь, разумеется, идет не о поругании серьезного, но о другом — чуть ироничном — взгляде на него. В этом, собственно, и состоит то дистанцирование, которому необходимо учиться. Когда я отсматриваю материал, то фиксирую не только цвет, свет, игру актеров, но обязательно еще какой-то еле заметный штрих. В этот момент я нахожусь в состоянии отстранения. Но надо суметь отключиться и во время съемок, в ту секунду, когда ты весь поглощен захватившей тебя идеей. Если этого не происходит и ты продолжаешь увлекаться, то неизбежно теряешь не менее существенный в данном эпизоде взгляд, поворот, ракурс. Однако умение в определенный момент выключиться безумно тебя печалит, потому что вдруг понимаешь: можно было, вероятно, многое сделать не так. Но "иначе" по каким-то причинам оказывается порой невозможно реализовать (курс. реж. — І. Є.)» [1, 61].

«Два місяці, три сонця» — повернення до «Філлера», нові вхідні обставини для старого персонажа — людини, що «і не з тими, і не з тими», і не сама з собою. Дощі, сірість вулиць та однотонні темні костюми головних героїв, загальна безпросвітність та хворобливість (наче відголосок «Астенічного синдрому» К. Муратової у всіх жіночих персонажах картини) повторюють драму 1987-року, змінюючи епоху та історичний мотив, але залишаючи основний конфлікт. І якщо у «Філлері» центром мрій та марень, точкою емоційного тяжіння було море, то в «Двох місяцях...» образний, метафоричний акцент проявляється у тривожному сні героя, де одне з перехресть знайомого безбарвного міста розпадається на блакитні текстилі від реставраційних риштувань, — і серед холодних будинків з'являється жінка у білому, що кличе до себе. А у епілог фільму з «Польотів...» прибігає хлопець на ковзанах — тільки тепер він не далеко за вікном, де його було видно з архітекторського бюро, а ось тут, поряд, у самому центрі заклочного карнавалу, наче з «Восьми з половиною», коли все заграло, все рушило. І знову ж, з «Польотів...» і «Талісману...» з'являється рефлексія на кінопроцес, на полювання за дійсністю, на гру в культуру та власне в життя. Настрої Достоєвського огортаються у постмодернізм та ніби коментуються трагікомедійним «Эх, Киса, мы чужие на этом празднике жизни» Ільфа та Петрова. Цього разу у боротьбу з совістю втручається доля, не даючи героєві втілити вистражданий вибір — і замість пари з потяга, чоловік входить у пару людського дихання.

«Сгорая, они слепнут. Сбившись с орбит, падают на землю».

«Ніч світла» — картина, у якій знову, як і в «Талісмані...», «Польотах...» та «Двох місяцях...», у структуру сюжету вплетено процес «знімання» зображення, сприйняття дійсності через штучний механізм. Але відеоопівка тепер стає не способом культуротворення, не методом гри чи маніпуляції, а інструментом спостереження, свідченням. Сплетення документальності місця дії, реальних героїв та вигаданої ігрової лінії додає фільмові площину несаркастичного мокументарі, утворює, як це відбувалось у «Талісмані...», сильну взаємодію між сюжетом та контекстом, першим планом та атмосферою. «Чтение аур для начинающих» у символічній структурі «Ночі...» певною мірою заміняє томи Пушкіна з «Талісману...». Магія слова та сенсу переміщується на другий план перед магією чуття та інтуїції. Акт дослідження піддається оцінці з боку моралі («Нравственной или безнравственной науку делает человек», — слова з «Солярису» Тарковського), а саме явище людського сприйняття розбивається на жіноче і чоловіче. «Здесь высоко, здесь — выемка». Картина цілого будується через елементи, котрих бракує. Вся історія наповнена акцентами на зчитуванні та трактуванні — сприйняття оголеного тіла, утроби матері, аур, стосунків та самоідентичності (діалог між Олексієм та Олею через деталі рук та очей); шулерство через підглядання в карти, тонка гра інтонаційного «а-а-а», таємне спостереження вночі за коханим у вікно — і його реакція «да мне уже три года так кажется, никого там нет», містична реакція на грозу. Ці сцени стають непомітними при першому перегляді «етюдами сприйняття», рефлексією на вибірковість нашого зору, слуху, голосу. «Я могу говорить» у «Дзеркалі» Тарковського змінюється на «Я его слышу!» у «Ночі...».

«Вишня! Красота! И вкус, и запах — все при ней». «Ніч світла» нерозривно пов'язує сприйняття та його проекцію у часі — дорослішання. Проблема підліткових зрушень кристалізується та очищується, підіймається на філософський рівень. Романтизм і максималізм «Талісману...» знаходить себе у вишні, блискавці, згорячій кометі та пластиліновому голубі. А образ Сергія Макарова з «Польотів...» іронічно трансформується у маленького інфантильного хлопчика, що літає з обривів та дерев. Мабуть, ключ до всіх любовних трикутників Балаяна (а вони є в основі більшості його картин) лежить саме в цьому хлопчикові — любов до жінок закінчується замерзлою пташкою за вікном, чимось третім між синицею в руках та журавлем у небі. А хлопчик літатиме уві сні.

Ніби тою самою самоіронією чи самовідстороненням, Балаян повертається до польотів. Окрім суцільних паралелей з картиною 1982-го року, що стала культовою в свою епоху та універсальною на всі часи, можна помітити кардинальну трансформацію образу Олега Янковського у порівнянні з післяпольотним «Поцілунком», «Талісманом...» та «Філлером» — його персонаж знову повертається від сентиментів та мігрени до фрейдистських «польотів» — статевої активності. Це загалом коментує певну особисту ностальгію режисера та, можливо, римує застій 80-х із застоєм 2000-х. Але, на відміну від внутрішнього конфлікту, який штовхав дію «Польотів...», «Птахи...» побудовані на зовнішньому та явному. Якщо раніше герой був один проти всього світу, тепер він стає лише проти диктаторської системи — і це спрощує та зменшує передусім самого героя. Фільм 82-го живе боротьбою з невидимим ворогом, фільм 2008-го — будується як мелодрама у заданих історичних обставинах. Сама манера викриття до того вербальних, поетичних образів, їх пряма демонстрація фактично обрублює глядачеві крила та зменшує глибину зображуваного. Певною мірою, Париж для Балаяна — незалежна Україна, у якій роман про свободу пишеться вже не так легко, як писалося за залізною завісою.

«Я всім кажу, що після 1985-го року, після “перебудови”, коли ми нарешті припинили шушукатися на кухні, могли робити що хотіли — реалізувати задуми: знімай, чого душа бажає, а вийшов пшик. Все тому, що ми не мали досвіду свободи (підкр. наше — І. Є.). На усьому радянському просторі панувала ментальність невільника, котрий прагне скинути рабовласника, аби зайняти його місце, помститися. На тому культурному просторі ми були цікаві як носії свободи. Тому що її не вистачало — дефіцит. Після звільнення, можна було б очікувати, що митці почнуть знімати прості історії — фільми про кохання (щось на кшталт «Мужчина і Жінка»), проте подібну історію могла вигадати лише вільна людина, ми ж звикли створювати щось таке викривальне» [3, ст. 33].

Невиправдані сподівання від отриманої волі — екзистенційна приреченість на самовідповідальність.

Кожен головний герой Романа Балаяна ходить сам навколо себе, час від часу зазираючи собі у очі, наче намагаючись прикласти до життя знайдене у «Читанні аур для початківців», книжці з фільму «Ніч світла». Alter ego режисера завжди залишається нереалізованим початківцем — але початківцем у читанні аур.

Література

1. Абдуллаєва З. Роман Балаян. Без ілюзій 1989/2015 / Зара Абдуллаєва. — К. : Дух і літера, 2015. — 128 с.
2. Бодрійяр Жан. «Симулякри і симуляція» ; пер. з фр. В. Ховхуна / Жан Бодрійяр. — К. : Вид-во Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2004. — 232 с.
3. Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / Ірина Зубавіна // Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — К. : Фенікс, 2007. — 296 с.
4. Сартр Жан-Поль. Екзистенціалізм — это гуманізм / Жан-Поль Сартр // в кн. «Сумерки богів». — М. : Политиздат, 1989. — С. 319–344. — 398 с.
5. Флюссер Вілем. За філософію фотографії / Вілем Флюссер ; пер. з нім. Г. Хайдарової. — СПб. : Вид-во Санкт-Петербурзького університету, 2008. — 146 с.

ДІАЛЕКТИКА КОЛЬОРУ В КІНЕМАТОГРАФІ

У статті розглянуті основні теоретичні засади осмислення місця кольору в кіно, етапи його завоювання кінематографом в естетичній і технологічній єдності.

Ключові слова: колір, колорит, кольорове кіно, колір як естетичний фактор.

В статье рассматриваются основные теоретические положения, касающиеся осмысления места цвета в кино, этапов его освоения кинематографом в эстетическом и технологическом единстве.

Ключевые слова: цвет, колорит, цветное кино, цвет как эстетические фактор.

The article studies main theories of the colour in cinema, related to the comprehension and the stages of its acceptance by the cinema in the aesthetical and technological unity.

Keywords: colour, colour film, colour as an aesthetical factor.

Історія використання кольору в кіно по-своєму парадоксальна. З часів винайдення братами Люм'єр кінематограф став свого роду дзеркалом реальності. Але документальні кадри ще впродовж десятиліть залишалися чорно-білими. Взагалі монохромність стала мало не ознакою документальної достовірності. Склалося так, що колір спочатку використовувався не для життєподібності, а для створення фантастичної, казкової атмосфери на екрані. Найкращим свідченням цьому є фільми-феєрії Ж. Мельєса.

Поява кольору в кіно виявила в середовищі і практиків, і теоретиків кіно майже такі самі розбіжності, як і винайдення свого часу звуку в кінематографі.

Послідовним у своєму неприйнятті кінематографічних новацій був відомий теоретик мистецтв і психолог Рудольф Арнхайм. У своїй книжці «Кіно як мистецтво» він наголошував на «антинатуралістичній» природі кінематографа, акцентуючи розбіжності, які існують між дійсністю і екранним зображенням. Арнхайм твердив, що «кіно, залишаючи враження реальної дійсності, насправді нею не є» [1, 129].

Аналізуючи ці розбіжності, Арнхайм доводив, що саме вони розкривають художні можливості кінематографа, дають перспективу їх використання як елементів мистецької творчості, що і доводить приналежність кіно до сім'ї мистецтв.

Дослідник наголошував на марності зусиль технічних спеціалістів здолати «недосконалість» чорно-білого німого кіно. Тим самим, на його думку, вони позбавляли кіномитців можливості творити нову мистецьку реальність. Колір — як останній виклик, кинутий технікою, дав, з його точки зору, мізерні естетичні результати. Можна певною мірою зрозуміти Арнхайма, який в основному будував свої дослідження на матеріалі кіно 1920-х років. Адже в цей період склалася естетика «Великого Німого», який справді перетворився у високе мистецтво. Та кіно як перше, власне, технологічне мистецтво існувало на нерозривній взаємодії естетичного і технічного начал. Технічні винаходи викликалися до життя внутрішніми потребами кіно як мистецтва. Прийшовши на екран, інколи порушуючи гармонійну естетичну систему, вони майже завжди засвоювались, набували органічності й ставали природним елементом кінематографічного зображення.

Так сталося зі звуком, так сталося і з кольором. Практиком і мислителем, що осмислив місце кольору на екрані, був С. М. Ейзенштейн. Зауважимо, що видатний режисер і теоретик кіно зробив свої глибокі узагальнення, осмисливши всього лише п'ятирічний період від створення першого повнокольорового фільму («Беккі Шарп», реж. Р. Мамулян, Л. Шерман, 1935 р.). У статтях «Не цветное, а цветное» (1940 р.), «Цветное кино» (1940 р.) Ейзенштейн наголошував, що він нав-

мисне розрізняє «цветное» і «цветовое» кіно, щоб «не було жодних асоціацій з поняттям розмальованого і розписаного» [4, 309].

«Цветовое кіно» він написав незадовго до смерті, як лист до Л. Кулешова. Лист обірався на тому місці, де Ейзенштейн збирався проаналізувати власний досвід роботи з кольором у знаменитому епізоді «банкет опричників» у фільмі «Іван Грозний». Надзвичайно важливі і влучні зауваження щодо кольору в кіно можна знайти в численних працях митця.

На відміну від Арнхайма, який твердив, що такі новації, як колір і звук, привносяться в кінематограф зовні, завдяки технологічним розробкам, Ейзенштейн вважав їх появу результатом внутрішнього, спонтанного розвитку кіно як мистецтва.

«Так, за багато років до вирішення технічної проблеми звукового кінематографа всередині його німого попередника вже бачилася туга за звуком: німий кінематограф рвався до звуку, до ефекту звуку, до звукообразу, до звукової асоціації.

Так само органічне прагнення нашого кінематографа до кольору» [4, 307].

Ейзенштейн вважав, що в найкращих своїх вірцях монохромне кіно вже давно потенційно кольорове. Талановиті оператори «говорили» трьома його кольорами: білим, сірим і чорним.

«Чорний, сірий і білий у роботах найкращих наших операторів ніколи не сприймалися як відсутність кольору, але завжди як певна кольорова гама, в котрій (чи у варіаціях котрої) витримувалася не лише пластична цілісність картини, а й тематична єдність і рух фільму в цілому» [4, 308].

Режисер наводить приклади як із власних фільмів, так і зі стрічок своїх колег, де в монохромному фільмі досягається ілюзія кольоровості.

«Я сам ловлю себе на тому, що небо в Льодовому побоїщі мені іноді здається блакитним, а трава — спочатку сірувато-зеленою. Абсолютно так само стоять у мене в пам'яті кадри похорон батька Боженка — з золотавими переходами в індіго, а кадри початку «Івана» — блакитно-зеленуватими» [4, 309].

На нашу думку, в цій невеликій за обсягом і надзвичайно важливій для теорії і практики статті була сформульована одна з основоположних теоретичних тез щодо кольору в кіно. Ейзенштейн зазначає: «як німе кіно волато до звуку, так звукове волає до кольору» [4, 307].

Митець роз'яснює чому саме так, чому органічним є поєднання звуку і кольорового зображення в кіно. «В цьому разі досягається найбільш витончене злиття звуку з зображенням — мело-

дичне. І це мелодичне злиття зображення зі звуком, — твердить Ейзенштейн, досягається через світло-нюансування, невідривне від нюансування кольорового» [4, 309].

У кольоровому кіно нарешті збудуться мрії великих Дідро, Вагнера, Скрябіна про звукозоровий синтез. Власне, органічна єдність зображення і звуку в кіно буде досягнута, коли кіно стане кольоровим.

Ейзенштейн робить важливий і принциповий висновок: «Не варто, щоб з екрана на нас дивилися розмальовані листівки, але сам новоявлений екран нам потрібен таким, щоб кольорова гра його була органічно злита з образом і темою, змістом і драмою, дією і музикою, в співдружності котрих колір виступає як могутній фактор кіновпливу і кіно мови» [4, 309].

Не пройшов повз проблеми кольору і Олександр Довженко. Митцеві випало двічі працювати над кольоровими фільмами. Це були стрічки «Мічурін» і незавершена робота «Прощавай, Америко!»

У статті «Колір прийшов» митець узагальнив своє бачення проблематики кольорового кіно. Ця невеличка, але надзвичайно принципова стаття була написана ще до того, як сам режисер почав працювати з кольором у кіно. Він прийшов до цієї практики вже твердо впевнений у перевагах кольорового кіно і в перспективах його розвитку.

Важливою є думка митця, співзвучна роздумам С. Ейзенштейна: колір наблизив кіно до музики.

Довженко порівнює дискусії щодо доцільності кольору в кіно з тими суперечками, що точилися під час зародження звукового кінематографа.

Митець наголошує важливість і труднощі першого етапу освоєння кольору, а саме труднощі технологічні. Особливий акцент у статті робиться на організацію кольору в русі.

«Не кількість, а архітектоніка кольору — ось головне завдання кожного майстра кольорового кінофільму» [3, 124].

Окремо виділяється проблематика кольору в пейзажі, де пильну увагу слід звернути на створення єдиного колориту.

Щодо портрета, то тут актор виявляється наче під мікроскопом, і це значно підвищує вимоги до нього. Своє бачення можливостей кольорового кіно Довженко максимально послідовно прагнув утілити в своїй творчій практиці.

В сучасному українському кінознавстві ґрунтовні дослідження проблеми кольору в кіно належать професорові В. Г. Горпенку.

Праці В. Г. Горпенка позначені синтетичним підходом до особливостей кольорового рішення фільму. Вчений спирається на об'ємний матеріал суміжних наук, зокрема фізики, психології та історії образотворчого мистецтва, аналізуючи практику кольорових класифікацій у примітивних культурах, розглядає колористичні особливості іконопису, зокрема українського, а також погляди практиків і мислителів від Леонардо да Вінчі, Д. Дідро, Й. В. Гете аж до авангарду (В. Кандинський, К. Петров-Водкін та інш.).

Принциповим є звернення вченого на психологічні особливості сприйняття того чи іншого кольору чи кольорового поєднання. На особливу увагу заслуговує аналіз символічних значень кольору, що характеризував певну культуру в цілому.

Логічним і обґрунтованим є поєднання питань кольору і світла в кінематографі. Вчений розглядає такі категорії, як яскравість і ясність, з якими має справу оператор у своїй роботі. Від з'ясування природи кольору та його характеристики автор переходить до аналізу складних процесів оперування кольором. Окремо розглядається специфіка сприйняття кольорового фільму, зокрема на прикладі стрічок Сергія Параджанова «Колір граната» і «Ашик Кариб».

На сторінках монографій В. Горпенка є й цікаві думки щодо колориту, який науковець визначає як «фізіологічне відчуття оптичної єдності барв» [2, 29].

В цілому розробки українського вченого ще раз демонструють нерозривний зв'язок питань естетичних і технологічних щодо кольору в кіно.

Сам процес засвоєння кольору кінематографом не був чимось одномоментним. Це був довгий і непростий шлях, основні етапи його ми і спробуємо розглянути.

Почнемо з пошукових робіт Дюкоса дю Орона, який показав можливість виготовлення трикольорових фотографій. Та перші спроби надати фільмам кольору робилися за допомогою розфарбовування. У 1897 році Жорж Мельєс власноруч розфарбував плівку (60 метрів) «Садиба диявола» (*La maison du diable*), що надало фільмові особливого звучання.

З 1906 року у Франції Шарль Пате мав ательє з розфарбовування, що налічувало 200 працівників. Розмальовування здійснювалося тут цілком вручну за допомогою розрізаних у позитивах трафаретів. Пате мав кольорові трафарети, що полегшувало використання різних барвників на пензлі. Можна лише уявити ту копітку роботу, що їй

мали робити ці «художники», щоб точно синхронізувати різні трафарети із зображеннями фільму протягом процесу розмальовування. Але дуже швидко Анрі Фурель, відповідальний за відділ розфарбовування Пате, взяв на себе ініціативу механізувати процес, що й запатентував 22 жовтня 1906 року. Це й стало прототипом фарбувальної машини, розробленої американцем Флорімоном. Ця чудова машина відтворювала за допомогою кулачкових шайб усі рухи, що їх здійснювали працівники-фарбувальники. Але більш удосконалена модель з'явиться 14 січня 1907 року.

Після численних послідових удосконалень фарбувальна машина остаточно була запатентована 19 серпня 1908 року. Створив її талановитий механік на ім'я Мері, який використав влучні поради Анрі Фуреля. Ця нова машина відрізнялася безперервним протягуванням трафарета, фарбувальної копії та розфарбовуванням копії за допомогою безкінечної голеної оксамитової стрічки. Але з економічних причин дуже часто задовольнялися тим, що підмальовували плівки, поміщаючи їх у фарбувальні ванни. Колір вибирався залежно від функції: зелений для пейзажів, синій для ночі, червоний для вогню, жовтий для сцен у приміщеннях і т.д.

Застосовувалася й інша техніка: хімічне воєскування, яке давало змогу розфарбовувати лише темні місця, все інше не фарбувалося. Іноді навіть змішували віск із фарбою.

У 1911 році у Великобританії з'явиться *Kinemascope*. Цей кінематографічний пристрій буде розроблено Жоржем Альбертом Смітом та Чарльзом Урбаном. Основне функціонування нової концепції полягало у використанні камери, засувка якої була вирізана, щоб помістити червоно-помаранчевий та блакитно-зелений фільтри таким чином, аби зображення відобивалося на двох кольорах. Проектор був оснащений таким же типом засувки, світло проходило крізь ці кольорові фільтри перед тим, як потрапити на екран, що давало змогу відтворювати в загальних обрисах кольори. Плівки насправді були чорно-білі, кольори ж додавалися за допомогою фільтрів засувки. Ця техніка, що передувала іншим, потребувала нового обладнання в приміщеннях і не гарантувала справжнього «кольорового фільму». Але вона надихнула багатьох винахідників.

І ось з 1913 року Леон Гомон розробив біхромну камеру, що мала два об'єктиви, відповідно оснащені блакитно-зеленим та червоним фільтрами. Вона була вдосконалена приєднанням третього об'єктива. Завдяки цим трьом фільтрам (черво-

ному, блакитному та зеленому), нова камера була здатна отримувати більш реальні кольори. Для належного функціонування цієї техніки, названої *Chronochrome*, потрібно було мати проектори, оснащені такими самими кольоровими фільтрами, що зобов'язав власників кінозалів робити нові інвестиції і що тривалий час не буде здійснене.

Інший конструктор на ім'я Еро розробив у той же час схожий апарат, але оснащений лише одним об'єктивом. Це був синхронний відновлювальний диск, який показував по черзі три кольорові фільтри перед кожним із зображень.

У той же період компанія Гомон зробила спроби з чотирма кольорами за допомогою додавання жовтого фільтра. Можна стверджувати, що з метою наблизити глядача до дійсності пошуки тривали невпинно. Та з економічних причин ця техніка також була відкинута, хоча її ідея буде відновлена у 1930 році. Техніка кольорової плівки з чотирма кольорами буде випадково знову запущена братами Ру в 1930 році.

Новий пристрій *Rouxoucolor* був використаний Марселем Паньолем для зйомок його фільму «Гарна мірошниця» (*La belle meuniere*). Великі складнощі проєкції, що вимагали спеціально оснащених залів, обмежили можливості цього гарного експериментального фільму. Бажання кольорового відтворення світу переслідувало режисерів у пошуках нових відчуттів, нових артистичних підходів, які змінять їхню роботу, але водночас зіткнуться з економічною реальністю.

Було багато спроб створити кольоровий фільм. Слід відзначити деякі з них, особливо «Техніку Келлер-Доріан Бертон». Цей спосіб полягав у змішуванні трьох зображень у рамках звичайного кінематографічного зображення, змінюючи у напівциліндричній сітці задню частину чорно-білої плівки. З цією метою Рудольф Бертон об'єднав зусилля з Келлер-Доріаном, професіоналом, спеціалістом з гравюри. Останній створив потрібне обладнання для зенкерування плівки між двома мідними циліндрами: один з циліндричними надрізами, інший — рівний.

Плівка, штампована таким чином та розміщена горизонтально, рухалася в камері вирізьбленою стороною до об'єктива, щоб світловий промінь перетинав напівциліндричні діоптрії. Об'єктив поділявся на три частини, оснащені червоним, зеленим та блакитним фільтрами, розміщеними горизонтально.

Для відновлення кольорів при проєкції потрібно було, щоб об'єктив проєктора оснащувався такими самими фільтрами. Цей спосіб запатен-

тований у 1914 році, проте з економічних причин перші спроби були зроблені в Парижі лише 27 грудня 1923 року. Але, на жаль, з цим визначним відкриттям виникли проблеми освітлення, тому від використання у форматі 35 мм відмовились, хоча певний час продовжували у 16 мм.

Саме спосіб Келлер-Доріан Бертон, повторений пізніше Thomsoncolor, обрав Жак Таті у 1947 році для зйомок свого фільму «Святковий день» (*Jour de fete*). Але оскільки він не був упевнений у кінцевому результаті та для більшої безпеки, то продублював усі зйомки на чорно-білій плівці. На жаль, кольорова проєкція виявилася майже неможливою. Дослідження нових винаходів було частиною творчого процесу режисерів, до яких належав Жак Таті. Ідея створити повністю або частково кольоровий фільм не полишала його.

Оскільки режисер прагнув мати кольори, то у 1960 році, тобто через тринадцять років, він розфарбував одну частину свого фільму за допомогою трафарету. І саме в цей момент його фільм був завершений таким, яким його уявляв Таті.

Було чимало спроб зняти кольоровий фільм, але завжди процес гальмував фінансовий аспект. Як приклад, варто згадати спосіб «*Dugromacolor*», розроблений Дюма, Гроссе та Марксом у 1913 році. На цю техніку вплинули практичні застосування триколірного фотографічного зображення Дюко дю Орона. Цей спосіб базувався на поділі первинного зображення призмами із дзеркальною поверхнею, котрі створювали три фільтровані зображення червоного, зеленого та блакитного кольорів на трьох чорно-білих плівках. Можна відзначити тут вражаючу аналогію з першими спробами *Technicolor* у 1915 році.

«Дугмаколор» використовував під час проєкції сукупність об'єктів, які накладалися на три триколірні відділення, що ускладнювало проєкцію, утруднюючи та здорожчуючи її. І це не спростило ні художнє, ні комерційне використання приладу.

Згодом здійснювалися інші пошуки кольорового фільму і винаходилися нові техніки, такі як, наприклад, спосіб «*Dijfaycolor*». У цьому процесі використовується не накладання, а стикування, що виражає закон трьох кольорів. Остаточний колір наші очі сприймають крізь оптичне змішування.

«*Dijfaycolor*» був мереженим пристроєм. Дві спеціальні машини креслили на основі з ацетату целюлози 20 ліній на міліметр. Після трьох проходів, два — для фіксації блакитних та зелених кольорів, розміщених під кутом 23° по відношенню

до кінця стрічки, і один прохід для червоного кольору, розміщений під кутом 90° по відношенню до двох інших ліній, виходила шахівниця, яку покривали непроникним лаком і на яку нічого більше не залишалося, як налити чорно-білу емульсію. Позитивні копії були, таким чином, одержані за допомогою обертання під час проявлення плівки.

Для полегшення використання цієї техніки, трохи пізніше з'явився негатив «*Dijfaycolor*». І оскільки ніщо не зупиняє еволюцію, варіант останнього — техніка «*Mondiacolor*» є ще одним способом, що був удосконалений виробництвом гофрованої основи, винайденої М. Шевальє, який використав для цієї техніки дві дуже тонкі тканини фотогравюри.

Всі ці техніки зникли з появою кольорових плівок Мопораск, таких як *Agfacolor*, створених у Німеччині з 1936 до 1939 рр. Однією з найбільш вдалих технік була «*Technicolor*», створена у 1915 році, та її камера. У першій камері *Technicolor* застосовувалася призма для поділу світла на два, промені, котрі фільтрували по-різному, фіксуючи кожен на чорно-білому негативі.

Один з променів перетинає червоний фільтр та експонує блакитні та зелені складові зображення. Другий — перетинає блакитний фільтр та експонує червоні складові зображення. Два зображення розміщені одне над одним на плівці 35 мм, що дублює звичайну швидкість.

Одне із зображень перевернуте відносно іншого, оскільки застосовується призма. У 1932 році «*Technicolor*» перейде до нового етапу у виробництві «майбутньої кольорової плівки», використовуючи новий процес. Ця нова техніка базується на трьох чорно-білих плівках-негативах, розміщених у новій спеціальній камері; промені, йдучи від об'єктива, перетинають призму та відхиляються частково. Ті, що не заламуються призмою, доходять до іншої плівки, перетнувши блакитний фільтр.

Основа цієї плівки, пофарбована червоним кольором, відігравала роль фільтра для записаного на третій плівці зображення і прикладалася до другої плівки. Друк включав два основні етапи: отримання чорно-білих позитивів з трьох негативів та кольорової копії в результаті трьох проходів по трьох матрицях, рельєфних та поперемінно змазаних трьома основними кольорами. Це працювало за принципом друкарні, де відбиваються кольорові зображення.

Технологічна еволюція — постійна та стійка реалія. Кінематограф — це щойно народжене

мистецтво — відчуває на собі цю технологічну еволюцію. Він одночасно виступає в ролі винахідника та споживача. Тому розвиток нових технік для створення майбутнього кольорового фільму — лише наслідок цього явища.

У 1935 році з'явилася техніка «*Kodachrome*» та її плівка, яка вже була звичною, але лише для формату 16 мм та любительських форматів, оскільки будучи оборотною, вона не підходила для формату 35 мм. Цю техніку розробили Майн і Угодовський, вже після робіт Хомолки 1907 року та Фішера 1912 року. Потім виявиться, що потрібно було майже двадцять років, щоб випустити її у продаж. Найбільшою її перевагою є те, що кольори не денатуруються, що дуже суттєво для плівки. (На жаль, КОДАК у 1916 році вже оголосив про припинення її виробництва.) Цифрова революція повністю підірвала «зображення».

Компанія AGFA, після виготовлення необоротної кольорової плівки у 1936 році, розробила систему негативів-позитивів у 1939 році, що дало змогу здійснювати серійний друк. Це буде великою революцією всієї епохи та повністю ввело кольорову плівку в наше життя і в творчу працю режисерів.

На тому ж принципі, що й «*Agfacolor*», у Бельгії з'явиться у 1948 році «*Gevacolor*», у Радянському Союзі — «*Sovcolor*», а у Японії — «*Fujicolor*». У 1952 році Італія запропонує «*Ferraniacolor*».

З 1942 року Сполучені Штати відповідають «*Agfacolor*» впровадженням «*Kodacolor*». Оборотно-негативно-позитивні методи продовжать своє існування з виходом «*Ektachrome*» у 1945 році, «*Telcolor*» та «*Anscochrome*» та нового покоління «*Kodacolor*» у 1949 році, потім також нового покоління «*Gevacolor*» у 1953 році.

Еволюція є еволюцією. Американці застосують нову техніку «*Eastman color*», яка повністю базується на негативно-позитивному принципі, але ця плівка є важливою інновацією щодо технік «*Agfacolor*» та «*Gevacolor*». Додавання помаранчевої маски до негативної емульсії створює жовтий і пурпуровий колір, що значно покращує чистоту кольорів і дає змогу змінювати положення шарів у позитиві, розміщуючи на поверхні пурпуровий шар, який дає зелений колір, потрібний для визначення зображень.

Не слід забувати однієї дуже важливої деталі: кольорові плівки потребують величезної кількості світла для фіксації зображення.

У тридцять років чутливість плівки була приблизно 10 Аза; щоб досягти удвічі більше (20 Аза) у п'ятдесят років, знадобилося двадцять років —

величезний строк для цієї «кольорової» технологічної революції, що і демонструє складнощі на пройденому шляху. 50 Аза в шістдесяті роки, 100 Аза — в сімдесяті, 250 Аза — кількома роками потому, 400 Аза й більше — в наші дні.

Відзначимо прискорення еволюції техніки кольорової плівки з досконалим освоєнням трьох кольорів базової емульсії: червоним, зеленим та блакитним.

Запит режисерів, які шукали «ідеального» зображення, прискорив процес виготовлення вдосконаленої кольорової плівки, яка з'явилася у 2005 році, але, на жаль, була останньою зі свого покоління.

Остання розроблена кольорова плівка була гамою Vision 2 (Kodak) у 2005 році зі стійкістю кольорів, тонкістю деталей та неймовірною чіткістю, навіть при найбільш контрастних сценах.

Негативна кольорова плівка 5201 / 7201 Kodak Vision 250D є емульсією денного світла зі слабкою чутливістю, особлива динамічність якої дає змогу відновлювати більше деталей у тіні навіть для дуже контрастних сцен фільму. Прогрес щодо елементів та чіткості, що властиве всій гамі плівок Vision 2, робить з неї ідеальну основу для зворотних операцій на плівках, таких як telecinema або kinescope, але також для найгостріших зйомок, забезпечуючи зображення особливо чіткі та детальні у всіх умовах освітлення, що є просто

неймовірним. Мрія стала реальністю для багатьох режисерів.

Плівка Kodak Vision 250D є останньою із сім'ї Vision 2. Це перша гама продуктів, створених одночасно для поствиробництва як срібного, так і цифрового. Насправді, це остання плівка, розроблена Kodak і «найкраща» з усіх плівок, створених сьогодні. Це — зв'язок, вузол, міст, перехід до «всього цифрового». «Все цифрове» є новим способом працювати, задумувати та ставити фільми.

Слід зазначити, що колір надав нове відчуття та динаміку фільмам, посилив естетичний аспект, покращив роботу режисерів та наблизив кінематографічне зображення до реальності.

Література

1. Аристарко Г. История теорий кино / Гуидо Аристарко. — М. : Искусство, 1966. — 356 с.
2. Горпенко В. Колорит в кино- та телемистецтві / В. Горпенко. — К. : ДІТМ, 1998 ; Функції кольору в кіно- та телемистецтві / В. Горпенко. — К. : ДІТМ, 1998 ; Формування кольору / В. Горпенко. — К. : ДІТМ, 1998 ; Кольорове зображення / В. Горпенко. — К. : ДІТМ, 1998.
3. Довженко О. Колір прийшов. Твори : в 5 томах / Олександр Довженко. — К. : Дніпро, 1965. — Т. 4. Публіцист. статті та виступи ; Мистецтво кіно. — 356 с.
4. Эйзенштейн С. Не цветное, а цветное / С. М. Эйзенштейн // Избранные статьи ; ред.-сост., вступ ст. и примеч. Р. Н. Юренев. — М. : Искусство, 1956. — 455 с., 11 л. ил.

СПЕЦИФІКА ВІДОБРАЖЕННЯ ОСОБИСТОСТІ В РОБОТАХ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ДОКУМЕНТАЛІСТІВ

Стаття присвячена еволюції відображення образу людини на документальному екрані. Авторка аналізує актуальність, виразальні засоби, образний склад фільмів сучасних українських документалістів та досліджує історію освоєння українським екраном крупного плану особистості як реальну історію демократизації самого кіно. У центрі уваги — співвідношення наскрізного персонажа всієї історії документалістики «Ми» з життям окремої людини у кадрі.

Ключові слова: документальне кіно, художній образ, держава, особистість, Буковський, Шклярєвський, Майдан, революція, війна, мистецтво.

Статья посвящена эволюции отображения образа человека на документальном экране. Автор анализирует актуальность, выразительные средства, образное построение фильмов современных украинских документалистов и исследует историю освоения украинским экраном крупного плана личности как реальную историю демократизации самого кино. В центре внимания — соотношение сквозного персонажа всей истории документалистики «Мы» с жизнью отдельного человека в кадре.

Ключевые слова: документальное кино, художественный образ, государство, личность, Буковский, Шкляревский, Майдан, революция, война, искусство.

The article is devoted to evolution of an image of the person on the documentary screen. The author analyzes relevance, expressive means (film medium), figurative creation of movies of modern Ukrainian documentary film makers and investigates development history the Ukrainian screen of a close up of the personality as real history of democratization of the cinema. Primary focus is on correlation of the recurring character of all history documentary film directing «We» with life of the certain person in a shot.

Keywords: documentary, word picture, state, personality, Bukovskyi, Shklyarevskyi, Maidan, revolution, war, art.

Світовий кінематограф дуже різний за своїми формами показу світу. І форми ці залежать від того, як та чи інша культура, та чи інша епоха розуміє й бачить людину. Особливо це проявляється на документальному екрані. Цікаво поглянути на історію нашого українського кінематографа з точки зору того, як вона пов'язана зі зміною уявлень про людину.

Загалом, у процесі свого розвитку документальне кіно минуло низку етапів, коли змінювалося розуміння сутності та цілей цього різновиду кінематографа. Тенденції, котрі домінують у кінематографі на кожному етапі, відображають культуру глядацького сприйняття, особливості державного ладу, рівня цензури, технічного розвитку кіновиробництва і кінопрокату тощо. Документалістика була завжди активно інтегрована не лише в про-

стір мистецького відображення реальності, а й у контекст соціально-політичних обставин історичного розвитку суспільства. Саме історія кінодокументалістики дає найбільш очевидну картину еволюційних процесів екранного відображення образу світу людьми певної епохи та історичного руху суспільства. Використання документалістики в ідеологічних зіткненнях і маніпулятивних акціях, адресованих масовій свідомості, освоєне у практиці кіно, незмірно зросло наприкінці ХХ та на початку ХХІ століття з появою більш ефективних інструментів ідеологічного впливу на людину.

Все це привертало увагу фахівців — кінознавців та істориків для поєднання фактів життя країни і людини та їх екранних аналогів у вигляді кінохроніки і документальної кінематографії. Проблемам специфіки відображення особисто-

сті в документальних кінотворах були присвячені науковій праці різних років Л. Рошала, І. Беляєва, С. Дробашенка, С. Муратова, Г. Долматовського, Л. Джулай, М. Ямпольського. Досвід вітчизняної кінодокументалістики був активно досліджений істориками і теоретиками українського кіно М. Слободяном, І. Зубавіною. Значне місце в теоретичній літературі посідають праці режисерів-документалістів: Дзиги Вертова, Е. Шуб, В. Єрофєєва, М. Кауфмана, Р. Кармена, Г. Франка, М. Ромма, А. Пелешяна, Г. Шклярєвського, Ю. Терещенка, Р. Ширмана, М. Рабигера, В. Манського, В. Косаковського та інших.

Отже проаналізуємо те нове, що формує український кінопростір, з метою визначити специфіку відображення особистості в сучасному українському документальному кіно.

Обраний для аналізу часовий відрізок — кінець ХХ — початок ХХІ століття — дуже цікавий, складний, неоднозначний та переломний період як для України взагалі, так і для розвитку документального українського кіно. Як уже зауважувалося, однією з найскладніших проблем теорії та історії документального екрана є проблема взаємин неігрового кіно з державою і суспільством. Мистецтво документального кіно, наводячи об'єкти на людське обличчя, спроможне досягати через портрет героя його долю, біографію, характер. Проте наскільки ця функція дається нашому кінематографу? Як співвідносяться наскрізний персонаж усієї історії документалістики «Ми» з життям окремої людини у кадрі? Чи помітна людська особистість крізь жорсткі рамки політичної ситуації та моральних підвалин? Як сьогодні проявляється естетика монументального стилю в кіномові сучасного документального кіно України і якого нового значення набуває «крупний» план у фільмах українських режисерів-документалістів сьогодення?

Взагалі історія документалістики України — це дивовижний калейдоскоп різних за жанром, за темами та за спрямуванням робіт. Почалася вона у 1896–1897 роках. Хронікальні фільми: «Відхід поїзда від Харківського вокзалу», «Народне гуляння на Кінній площі в Харкові», зняті харківським художником-фотографом А. Федецьким, поклали початок дивовижним відкриттям у розвитку хронікального кіно України. Цікавим за підходом до зображення у кіно людини був період 20-х років ХХ століття. «Я створюю людину більш досконалим, ніж створений Адам, я створюю тисячі різних людей за різними попередніми кресленнями та схемами. Я у одного беру руки, найсильніші і найспритніші, в іншого беру ноги, найстрункіші

і найшвидші, у третього — голову, найкрасивішу та найвиразнішу, і монтажем створюю нову досконалу людину» [1, 32]. Ці слова з маніфесту Дзиги Вертова яскраво характеризують тенденції кінематографа того періоду.

Частково таке уявлення про людину було пов'язане з великим політизованим проектом, революцією, яка хотіла модернізувати та індустріалізувати країну. З іншого боку, це пов'язано з тим, що в людині раптом в якийсь момент перестали визнавати наявність психології, наявність історії. «Це був момент, коли все починалося з нуля. «З'явилася людина, яка не володіє пам'яттю, не володіє традицією, не володіє нічим, — зауважує відомий кінознавець Михайло Ямпольський. — Світ у двадцяті був схожий на такий машинний асамбляж. Маса складається з елементів, з фрагментів, які можуть бути зібрані разом. Людина може бути розібрана на шматки і може бути з'єднана воєдино... З'ясувалося, що перша людина, яка існувала у нашому кіно — це людина-машина» [3, 2].

У маніфесті «Ми» Вертов намагається чітко висловлювати свою позицію щодо людини: «У нас немає підстав у мистецтві руху приділяти головну увагу сьгоднішній людині. Соромно перед машинами за невміння людей поводитися, але що ж робити, коли безпомилкові манери електрики хвилюють нас більше, ніж поспіх активних і млявість пасивних людей. Нам радість танцюючих пил на лісопилці зрозуміліша і ближча ніж радість людських танцюльок. Ми виключаємо тимчасово людину як об'єкт кінозйомки за невміння керувати своїми рухами» [1, 42]. Подібні декларації, такі характерні для стилю маніфестів тих років, властиві, однак, лише ранньому Вертову. Вони знайшли відоме відображення у практичній роботі режисера, проте не відігравали в ній впливової ролі! Вертов ніколи в своїх фільмах навіть тимчасово не виключав сучасну йому людину як об'єкт зйомки, ніколи не ухилявся від зображення побуту людей, від фіксації живої дійсності. А відкриті Вертовим нові принципи монтажу, зйомка «живої людини», синхронне кіноінтерв'ю, що створює можливість яскравої індивідуальності образу людини — вплинули не лише на розвиток українського документального кінематографа, а й кіно світового. У знаменитій «Симфонії Донбасу» на тлі зображення індустріальних пейзажів, зливи сталевих бризок Вертов виділяє Людину, робить важливий крок у образному її осягненні, що було важливо для розвитку і його творчості, і для всього нашого документального кіно. Людина тут творець, велетень, господар, Повелитель Машини.

Це пояснює епізод прокатки, чудово, втім, як і вся картина, знятий оператором Б. Цейтліним. ...З великими руками і сам великий, у відблисках полум'я, прокатник підхоплює гнучку вогненну змію. Камера пильно стежить за нею — направо, наліво — і встигає зняти легкий жест важкої руки, що охоплює кліщами голову змії й примушує вповзти під стопудові вали. Індустріальний світ не страшний, не ворожий людині. Він має свою душу, і робітник цю душу розуміє. «Вертову вдався рідкісний за красою, виразністю, монументальністю портрет робочої людини. Портрет узагальнений, але не абстрактний, з точними розпізнавальними соціальними рисами і рисами часу» [2, 28]. А як вражає своїм заглибленням у внутрішній світ персонажа перший вертовський синхрон бетонщиці Марії Белик! Своїм відкриттям запису живої мови Вертов зробив прорив у відображенні яскравої індивідуалізації образу людини.

Проте 1930-ті роки характеризуються політичною поетизацією людини, деякою билинністю, хоча билинність ця і досить документальна, відчутна і доступна для наслідування. На зміну «монтажній» людині 20-х років прийшла людина «оповідальна», тобто наративна. Цензура вимагає сценаріїв, щоб легше було контролювати кіновиробництво, маленька людина в цих сценаріях стає частиною великої історії. У тридцятих з'являються елементи кіномови, які здаються нам сьогодні абсолютно природними: стеження камери за персонажем, реверс точки зору на 180 градусів, що створює ілюзію повноти оповідного простору, де немає ні знімальної групи, ні режисера, ні оператора.

Це ніби й прості речі, але за ними стоять досить цікаві смисли. Тому що оповідальне кіно весь час намагається довести нам, що немає ніякого автора, що авторські елементи немовби не існують, що це автономна система. А людина, персонаж, має свою власну волю. «Важливо було спробувати створити ілюзію того, що людина є автором своєї біографії, що біографія її пишеться не кимсь, а вона сама відповідає за те, що робити», — зауважує Михайло Ямпольський.

Уся країна у 30-ті роки перетворилася на знімальний майданчик для документалістів. Поетично піднесене та заангажоване ставлення до дійсності, романтика, бажання відобразити і оприлюднити подвиги людей, які впевнено дивляться в майбутнє, віддають свої сили, сміливість, майстерність, мають прославити нашу країну — ось що характеризує «експедиційне», «репортажне» або, як його частіше називали, «подієве» документальне кіно 30-х років.

Актуальні кінопортрети сучасників були тісно пов'язані з кінохронікою. Документальний кінопортрет відіграв величезну роль у визначенні ідеалів і настроїв глядача. Документалістика 30-х років зуміла скласти портретну галерею образів, виконавши, по суті, функцію соціальної реклами влади, пропоновані нею умови росту і процвітання людини. Звісно, в цих умовах існування кінематографові бракує драматичної поліфонії характерів, і тут річ не в майстерності режисерів, а в суворому регламентованому показі людини на екрані. Головним мірилом людини була її суспільно-корисна праця, інтерпретована як «справа честі, слави, доблесті і геройства». Сьогодні пафос стрічок 30-х років може здатися перебільшеним, деколи наївним або просто сентиментальним. Але це не знижує їхньої чарівності. Чи були вони правдиві тоді? Однозначно на це питання не відповісти, як не відповісти безпомилково і безапеляційно на питання, чи правдиве документальне кіно сьогодні... Скажімо інакше: вони характеризують атмосферу свого часу, епохи, в якій були і похмурі риси, але був присутній і політично підживлений героїчний пафос становлення нового життя, нової людини.

До речі, прагнення до високого, істинно художнього документалізму зберігалось і у воєнні роки. Олександр Довженко у своїх статтях пристрасно закликав створювати високі героїчні образи, показувати їхню моральну красу.

Він різко заперечував карикатурне зображення фашистів: ми боремося з сильним, досвідченим і небезпечним ворогом «... І велика честь і велика слава за перемогу над гордим могутнім ворогом». У своєму фільмі «Битва за нашу Радянську Україну» (1943 р.) Довженко, влучно використовуючи трофейну німецьку хроніку, показав ситих, веселих, м'язистих фашистських солдатів, що бравозувають на тлі палаючих українських сіл, топчуть наші поля і ниви. І це не було вихваланням ворога. Це, навпаки, породжувало такий біль, що відразу вимагав обов'язкової помсти. А в драматично виразних кадрах наших бійців народжувалася впевненість: Перемога неминуча! «Першим увірвався на околицю міста командир гвардійського полку третьої дивізії — майор Григорій Рудик! Обнажіть голови, сучасники! Рознесіть по всьому світу славу Сина українського народу! Нехай знає все людство і нехай знає усе покоління Рудиків, як помирав їхній пра-пра-дід...» У кадрі на ношах мертва молода людина... Друзі стоять поруч... знімають кашкети... Біль і гнів відчуває глядач. Так і хочеться вигукнути: по противнику — вогонь! І тут Довженко начебто відчуває

глядача. У наступному кадрі — наші «катюші», за кадром — голосне: «По противнику — вогонь!»

У цьому фільмі, як і в наступному — «Перемога на Правобережній Україні» (1944 р.), — дикторський текст подавався від особи автора — у смутку та скорботі, проте з надією. Цей властивий Довженкові прийом був посилений голосами солдатів, мирних жителів, жінок, їхніми синхронами.

Державне завдання повоєнного мирного часу — створювати образ радянського сучасника — героя праці, який готовий до нових звершень і подвигів, створило для кінодокументалістів проблемну ситуацію. Їхній досвід війни та досвід добування правди про війну важко уживався з вказівками державної системи. Питання, як відокремити безсумнівні успіхи в утвердженні та оспівуванні труда від догідливого прикрашання досягнень, як поєднати служіння тоталітарній державі із зображенням особистості, індивідуальних характеристик, переконань, долі — не було вирішене.

Однозначної відповіді досвід 20-х–30-х років не давав. Досвід сорокових років, досвід війни дали зразки масового героїзму, патріотичної переконаності, соціальної єдності, велич подвигів — у більшості своїй колективних. Психології індивідуального, особистого подвигу документальне кіно не вловило, можливо, просто не впоралося з таким завданням, але не усвідомити цього воно не могло. І це те, що ми можемо зарахувати як перспективний для майбутнього підсумок кінохронікерської роботи на війні. Весь цей досвід передбачалося зберегти, розвивати й осмислювати...

Зліт документалістики як мистецтва людинознавства починається в 1960-х роках і базується на плацдармі воєнної тематики. Новаторство «відлиги» вплинуло на екранну публіцистику, це був досвід самоствердження людської особистості, впевнений прорив відразу за багатьма напрямками. Людмила Джулай у своєму дослідженні «Документальний ілюзіон» знайшла дуже влучне порівняння: «Якщо можна так висловитися, то перша “редакція” військової міфології, що відбирає великі, соковиті, динамічні мазки: гігантські битви, титанічні зусилля воєначальників, піднесений жертовний подвиг бійця, — за своїм характером є якоюсь “ідеологічною античністю”. Міфіві поверталося реальне життя героїв — їхні реальні долі» [2, 15].

Ось на цей шлях і ставало документальне кіно 1960-х. Тоді, нарешті, і з’явилася потреба, причому актуальна, в новому зверненні до військової теми, у покадровому перегляді — в буквальному сенсі величезній кількості фронтового матеріалу. Лише тепер прояснилося в повному обсязі, що і

як знімали хронікери, якою постала перед ними війна. Власне, вже сама війна поклала початок перелому міфологічної свідомості. У зйомках, зроблених на «бойовій натурі», в умовах, коли кадр міг коштувати — і коштував! — життя, саме тут пробиваються «струмки» щирого людського документалізму 60-х з їхньою емоційною філософією: жити — як знімати і знімати — як жити. Вже у цих зйомках була відображена медсестра, що перев’язує бійця в окопі кримської оборонної лінії — героїня майбутнього фільму «Катюша», мабуть, одного з найвідоміших фільмів 60-х. Також неможливо не згадати фільми видатного українського кінодокументаліста Рафаїла Нахмановича. У його відомих стрічках «Син солдата», «Невідомому солдату» та інших великий образ Перемоги невіддільний від конкретних людських долі.

Ці екскурси в історію документального кіно мають величезне значення для розуміння того, що відбувається на документальному українському екрані сьогодення. Авторка проаналізує відеоматеріал, що знімався і знімається в таких самих воєнних умовах, як і півстоліття тому. І спробує з’ясувати, які спільні риси характеризують кіноосмислення різних трагічних періодів історії та окремої людини у круговерті часу. І чи є різниця в фіксуванні та подачі драматичних подій сьогодні й у минулому.

Проте спочатку поговоримо про ще один важливий етап документального українського кіно — 1990-ті роки. Саме з нього можна відлічувати початок сучасної документалістики України. Це були переломні роки в історії України. Переосмислення країни, переосмислення себе в країні. Людина на зламі епох — головна тема документалістики цього періоду. Дивовижні фільми Олександра Ковалю, Мурата Мамедова, Сергія Буковського та інших — це справжнє дослідження людських долі і характерів. Дозволимо собі відступ, зупинившись докладніше на фільмах С. Буковського, адже він належить до знакових фігур української документалістики.

«Одне питання об’єднує усі мої фільми: хто ми є? Люди чи масовка?» — ця фраза Буковського доволі чітко характеризує глибину його творчості. Від дебютного фільму «Завтра свято» (1987 р.), що поклав початок новій критичній хвилі українського неігрового кіно, крізь фільми «Дах» (1989 р.), «Сон» (1989 р.), «Знак тире» (1992 р.), «Війна. Український рахунок» (2002 р.), «Бесіди з мудрецьями. Борис Патон» (2005 р.), «Назви своє ім’я» (2006 р.), «Живі» (2008 р.) та інші — до роботи над картиною «Океан Ельзи. Backstage» (2015 р.) Хоч яким би було тло розповіді у цих стрічках —

соціальна криза, жах війни, трагедія голодомору, різнобарвне залаштункове життя — це лише тло. Головне — людина, її гідність та її самотність скрізь спогади, надію, сум, посмішку. І навіть коли буде все ж таки закінчена стрічка «Чорнобиль. Пори року», де героєм фільму планувалася сама Зона відчуження і зйомки якої розпочалися у 2013 р. та за браком фінансування тимчасово припинилися, ми також побачимо вражаючі візерунки людського життя на тлі вбивчої тиші екологічної катастрофи. Незважаючи на те, що наприкінці 2008 року в інтерв'ю журналу «Телекритика» Буковський сказав: «Не хочу більше з людьми, ні в кадрі, ні поза кадром. Я краще сидітиму в курені й зніматиму тетерю на галявині на тлі колишнього четвертого енергоблоку». Звичайно, він трохи лукавив. Просто втомився. Бо фраза ця пролунала після закінчення роботи над фільмом «Живі» — стрічки, що за характером порушеної в ній теми вимагала сильного душевного навантаження від всієї знімальної групи. І за силою впливу на глядача — видно, що усі «виклалися на повну». Це історико-документальна картина про масштаби великої трагедії Голодомору, що розказана через крупні плани людей. Уже на третій хвилині після шикарних панорам пшеничного поля, після тремтіння налитих життям колосків — на цілих 20 секунд! — обличчя бабусі, яка просто мовчить. Щось про себе згадує. Щось мовчки намагається забути. І потім, як вибух: «Хай нікому такого горя не буде...» Ця стрічка поєднала в собі дві сюжетні лінії. Перша — це свідчення майже трьох десятків свідків Голодомору. Друга лінія розповідає історію британського журналіста Гарета Джонса, випускника Кембриджського університету та радника колишнього прем'єр-міністра Великої Британії. Він готував для світової громадськості справжні факти про масштаби Великого голоду, за що його було депортовано до Москви енкаведистами. Вдало вплітаються в кінострічку документальні матеріали з листів та щоденників Гарета Джонса, який першим у Європі заговорив про українську трагедію, оприлюднивши прес-реліз після повернення з «мандрівки» Україною. Кінострічку сформовано на основі безлічі архівів: польських, італійських, російських. Використано матеріали з нещодавно виданої книги «Листи з Харкова», яку укладав Андре Граціозі. Ще на етапі створення концепції знімальна група використала поради Оксани Пахльовської. Консультантом був історик, доктор наук Юрій Шаповал. Також важливим джерелом інформації стала СБУ. У розповіді про голодомор Сергій Буковський обирає для себе позицію влас-

ного відсторонення: дає слово останнім його свідкам і нещодавно знайденим документам. У фільмі дуже багато зітхань з «ой...», — за якими масштаб великої трагедії країни, що передано через драму окремої людини.

До речі, напередодні сімдесят п'ятих роковин вшанування пам'яті жертв Голодомору 1932–1933 років з'явилося чимало документальних стрічок, присвячених тим подіям. Без сумніву треба відзначити роботи Леоніда Мужука з його повнометражною діалогією «33», документальну трисерійну стрічку Ігоря Кобрини «Хлібна гільйотина», роботу Наталі Сущевої «Свіча Джеймса Мейса» тощо. Кожен з режисерів знайшов свій власний ракурс оповіді. Звичайно, репрезентація цього періоду історії дуже цікава тема — і потребує більш детального аналізу у наступних статтях.

Повертаючись до творчості Сергія Буковського та його бачення особистості в контексті історії, неможливо обійти увагою стрічку «Дах», зняту ще у 1989 році.

У цій документальній драмі Буковський метафорично передає систему цінностей соціалізму. Фільм, знятий у притулку для людей з обмеженими можливостями, що розташований у волинському монастирі, — один із найжорстокіших документів занепаду радянської соціальної сфери наприкінці «перебудови». «Дах» Сергія Буковського балансує між двома оповідями про життя цього притулку для людей, виключених із «нормального» радянського життя: опікунки, що пишається своїми щоденними «добрими ділами», та підопічної заклади, яка демонструє знімальній групі нелюдські умови життя місцевих мешканців. Завдяки винятковій точності спостережень та цілковитому зануренню кінокамери в життя притулку Буковському вдалося перетворити свій фільм на узагальнений образ руйнування соціальної держави, котре лише посилюється після занепаду СРСР. Здається, автори лише фіксують буденне життя, спостерігаючи за його повільним плином. А перед нами — метафора системи цінностей соціалізму, заявленої у відвертості місцевої завідувачки — чи то Ельзи Кох, чи то «Бері у спідниці»: «Социализм — это учет! Сделал доброе дело — запиши!» І, як завжди у Буковського, жодного зайвого кадру. Наприклад, лелека на даху... кадр з ним іде відразу після зізнання героїні, що листи від дітей до пристарілих мешканців притулку писала саме вона... тому що самі діти про своїх батьків зовсім не згадують. Лелека — як звичний для нас символ щасливої родини — поруч з цим зізнанням самої героїні, моторошністю від людської байдужості

на тлі жахливих умов проживання старих створює сильний за впливом контрапункт та дуже боляче відгукується в душі глядача.

Взагалі яскрава образність — одна з головних рис фільмів Буковського. Сухі документи, свідчення героїв, жахливі цифри на папері це завжди вибудовано у чітку драматургію, різнофактурні шматки з'єднані між собою метафорами, начебто міцними стійками. Навіть найболючіші теми, найтрагічніші сторінки української історії у роботах цього режисера пронизані незвичайною поезією, завдяки якій кожен кадр проходить крізь серце.

Дуже сильна з впливу на глядача картина Буковського «Назви своє ім'я» (2006 р.) Сповідь тих, хто пережив Голокост і тих, хто допомагав і рятував, час від часу переривається зимовим пейзажем, студеним вітром, дрібним висипом снігу. І дуже красивими кадрами води під кригою. Коли оповідачі підступають до найстрашнішого, режисер показує, як сніг немов замітає все. Коли вони наближаються до розповіді про те, як вижили, Сергій Буковський знову показує воду, що тече з-під льоду. Її дедалі більше і більше. І ось, нарешті, вона виривається на волю. Дивовижна метафора стану людини, що намагається звільнитися від жаху. З гострих уламків спогадів багатьох свідків складається страшна розповідь про трагедію народу. Так само, як і в інших фільмах Буковського: про тему планетарного масштабу — через долю окремої людини.

Одна з найважливіших ліній фільму — реакції дівчат-студенток, тих, хто допомагає розшифрувати плівки і створювати «банк даних». Вони стукають по клавішах, надягають навушники, час від часу ми бачимо їхні очі поверх моніторів. Іноді вони відповідають на питання Сергія і координатора проекту Вікторії Бондар. Їх питають, чи розуміють вони, про що йдеться і як вони до цього ставляться. Ми чуємо щирість у відповідях. Проте загалом усе можна прочитати в очах цих дівчат. Взагалі, кіномові Буковського властиво передавати основну інформацію через крупні плани облич персонажів, і що менше при цьому слів — то більше інформації передається.

«Назви своє ім'я» — це не просто назва фільму видатного режисера сучасності. Це його ставлення до ролі особистості в історії. Це епіграф до самої творчості Буковського: так, у кожній роботі він намагається начебто відсторонитися від коментарів, дати слово іншим, проте самотність його як режисера, як людини пронизує кожен кадр фільму, кожну монтажну фразу. На цьому тлі дуже веселить своєю абсурдністю основний девіз дан-

ських кінорежисерів об'єднання «Догма-95», про те, що «кіно — не особиста справа, що документальні фільми треба одягнути в уніформу». Отож стає дуже гірко від великої кількості відеоматеріалу сьогодення, що його з великим сумнівом можна назвати кіномистецтвом. Багато авторів сучасного українського документального кіно (якщо можна назвати те, що тягнеться години по дві, з претензією на якесь глибоке антропологічне дослідження) вважають, що взагалі нічого глядачеві не винні. Що пошук художнього образу — головного інструмента впливу — це взагалі щось з кіно-антикваріату.

Саме тому з особливою увагою треба ставитися до фільмів сучасності, що все ж таки наповнені авторською особистістю.

Наприклад, стрічка Максима Васяновича «Мама померла на кухні у суботу». Цей фільм є історією життя самого режисера. Батько Максима Васяновича — працівник провінційної філармонії — замолоду над усе прагнув стати диригентом симфонічного оркестру, але відмовився від кар'єри заради добробуту своєї родини. Коли померла мати Максима — батькові довелося самому виховувати сина. Це стрічка про вибір людини між життям і мистецтвом, про вибір шляху. Схожим за щирістю розповіді є документальне філософське есе Олександра Ратія «Повернення». Герой фільму, попри те, що одного разу твердо вирішив податися кудись на захід і рішення виконав, повертається в це місто — до друзів, близьких, до могили батька. Автор знову і знову повертається до своєї пам'яті: епізодами з дитинства і юності, дбайливо збереженими, незалежно від їх фактичної цінності. Ось універмаг на базарі — сюди батьки героя приходили... дивитися телевізор, свого не було. А ось і сам базар — лихоліття 90-х: герой разом з батьком продавав електроплити, спіралі для них робили самі — з дроту. А ось цех заводу, в ньому працював герой, який подорослішав, і тут же дізнався про смерть батька.

Фільм, без сумніву, автобіографічний. Що ж до місця дії, то, незважаючи на цілком пізнавані види Алчевська: вокзал і тунель, завод, центральний базар, — Олександр Ратій наполягає: фільм не про Алчевськ. Звичайно, не про Алчевськ. Цей фільм теж про вибір людиною шляху. Це дуже спільне у названих двох стрічках. А ще і у Васяновича, і у Ратія герой представлений лише голосом за кадром. Проте і це не найголовніше, що їх об'єднує. Основна спільна риса картин «Мама померла на кухні у суботу» і «Повернення» — сповідальний характер розповіді. Звідси, мабуть, і вибір прийому «закадрового голосу» — коли того, хто сповідається, зазвичай можна лише чути...

Отже, як ми бачимо, у документальному українському кіно кінця 90-х — початку 2000-х років — своєрідному перехресті, де зійшлися минуле і майбутнє країни — відбулися певні трансформації в зображенні особистості на екрані. Маса — надіндивідуальний персонаж історії — відходить на задній план, інколи взагалі зникає, і камера таки намагається показати світ окремого персонажа. Крупний план людини стає не лише масштабом у кадрі, а глибиною проникнення у цю людину. Визначення крупного плану як виділення об'єкта з загального тла, для привернення до нього уваги, набуває глибокого змісту.

З цього приводу можна згадати стрічку Георгія Шкляревського «Мі-кро-фон!» Це не просто 20 хв 05 сек розповіді про наслідки Чорнобильської катастрофи, це 20 хв 05 сек розповіді посеред 1989 року! Щоб зняти цю стрічку, окрім таланту та професіоналізму, потрібна була сміливість. Сміливість поїхати в зону, де від сильного радіаційного фону зашкалювало навіть військовий дозиметр, сміливість поставити сигнал тривоги цього дозиметру тлом на відеоряд з кадрами першотравневого параду. Відверті синхрони мешканців Народицького району Житомирської області: «... нас залишили для експерименту: виживимо чи ні?», «... нам заборонили народжувати... сказали робити аборти... ставити спіралі...» У кадрі — людина, її біль і... мікрофон. Метафоричного сенсу набуває звичайний для нас прибор для запису звуку... Це можливість висловитися, докричатися і буди почутим. Режисер начебто надає право голосу звичайній людині. Що само по собі у 1989 році для нашого суспільства було ще нереально. Показаний на початку фільму молодий робочий з пафосним синхронном про те, які «ми молодці», «Скільки ми створили <...> скільки зроблено для людей <...>» на тлі щойно побудованої Чорнобильської АЕС — наче персонаж з документальних фільмів 30-х років — якийсь узагальнений образ людини праці, що будує щасливе майбутнє у щасливій могутній державі. Він іде яскравим контрастом до всього фільму, створеного з розповіді про долі окремих людей, до яких саме цій могутній державі байдуже. Тоталітарна брехня намагається вимкнути мікрофон: наприкінці стрічки на величезному мітингу, що зібрав представників постраждалих територій, несподівано зникає звук. Проте перед нами вже не просто натовп, яким можна маніпулювати, перед нами люди, що відстоюють своє право знати правду та говорити цю правду вголос. Розлючене скандування «Мі-кро-фон!» — не лише вміщує в себе

головний заклик стрічки, а й робить цю стрічку дуже знаковою для усього документального кінематографа України, що наприкінці 80-х років почав розвертатися до проблем людей і перестав підігрувати державі. І навіть коли в об'єktiv потрапляє натовп, камера починає намагатися зазирнути в обличчя цього натовпу, досліджуючи його характер, наче людину.

Підтвердження цьому ще один фільм Георгія Шкляревського — «Щаблі демократії». Це стрічка про різноманітні публічні масові акції, що відбувалися в Києві протягом останніх років «перебудови» та першого року незалежності. Зроблена з матеріалів «кінолітопису», що створювався на Українській студії хронікально-документальних фільмів, стрічка, на перший погляд, являє собою безпристрасний колаж репортерських зйомок, які мають здебільшого історичну цінність. Проте фільм «Щаблі демократії» віддзеркалює парадокси трансформації українського радянського суспільства на суспільство «незалежне». Перші сцени картини фіксують піднесення демократичних масових рухів у Києві, насамперед Народного руху України та його акцій у публічному просторі, що проходили здебільшого під національними гаслами. Однак протягом 1991 року, одночасно з виникненням незалежної України, ситуація докорінно змінюється — суспільна фрустрація зростає, вуличні акції стають дедалі радикальнішими та соціально спрямованішими, а невдовзі переростають в апатичне незадоволення новим суспільним ладом.

Цю стрічку доволі цікаво дивитися з позиції сьогодення, вже з оглядом на трагічні події трьох останніх років. До речі, спробуємо проаналізувати специфіку кінофіксації і цього періоду.

2013 — 2014 р. — найдраматичніші роки в історії незалежної України. Кожен кадр, відзнятий на Євромайдані — це безцінна сторінка в літопису нашої країни. Завдяки доступності цифрової апаратури зафіксовано багато фактологічного матеріалу. А завдяки Інтернету з перших днів протесту народне протистояння бачив увесь світ. Знаменита декларація 30-років «Сьогодні знімаємо, показуємо завтра», що належить видатному документалісту О. Медведкіну, трансформувалася у «Знімаємо сьогодні, сьогодні показуємо».

Проте за два останніх роки саме мистецького осмислення революції було небагато. Безліч яскравої хроніки, найцінніших кадрів з точки зору фіксації події — і дуже мало того, що можна назвати мистецтвом. Однак спроби є. І в кожній з них — дивовижне антропологічне дослідження: процес перетворення людини з простої державної

гайки в «персоналію». Навіть коли документалісти показують силу народу — а це головна тема документалістики останніх двох років — у цій лавині видно особистість кожного. У цьому «ми» — є «я». Дуже індивідуальне «я». І в цьому принципова різниця між поглядом на людину у документальному кіно сьогодні і кінематографом інших періодів.

Отже. Перша спроба побудувати хронологію подій — кіноальманах «Євромайдан. Черновой монтаж». (2014 р.) Це колективна робота молодих документалістів: Романа Бондарчука, Юлії Гонтарук, Катерини Горностай, Андрія Кисельова, Андрія Литвиненка, Романа Любого, Олексія Солодунова, Дмитра Стойкова, Олександра Течинського, Володимира Тихого. За своєю конструкцією картина нагадує строкагу ковдру з «відеоклаптиків», кожен з котрих — цінний відеодокумент про три героїчних місяці української революції. Тут кадри найжорстокіших протистоянь та історії окремих людей.

Повнометражна документальна стрічка об'єднання «Babylon'13» «Сильніше, ніж зброя» — також безцінна за своєю концентрацією зафіксованих історично-переломних моментів. «Babylon'13» від самого початку фіксував події на Майдані, а короткометражки операторів, які брали участь в об'єднанні, стали природною частиною майданівської культури: всі пам'ятають піаністку в КМДА або священика, який розмовляє з «Беркутом». Цей матеріал і став основою фільму «Сильніше, ніж зброя». Також туди увійшли нові роботи «Babylon'13», зняті на Сході України, зокрема — кадри з Донецького аеропорту та інтерв'ю з бійцем батальйону «Азов».

Можна довго сперечатися з приводу мистецької досконалості робіт «Babylon'13», проте їхня позиція стосовно необхідності миттєвого відгуку на подію, ставлення до кіно як до зброї народу — не може не викликати пошани. Шалений темп революційних подій вимагав швидкого реагування. Творча група «Вавилону» намагалася донести хроніку українського протесту до людей всього світу, викладаючи свої роботи в Інтернеті. Ролик з дітьми, що читають віршики під євро-ялинкою, а водночас, на задньому плані, дуже красномовно лунають виступи лідерів опозиції... гумористична замальовка «Мишко» — про цуцика, врятованого протестувальниками на Грушевського і названого на честь свого «патрона»... гостросюжетний фрагмент «Героям слава!», де в ніч пожежі Будинку профспілок хлопець ліз стіною догори, щоб врятувати тих, хто застряг на вищих поверхах... та інші.

Різні за жанром — від драми та трагікомедії до ліричних нарисів, роботи вавилонівців — дзеркало українського протистояння. До речі, імена авторів принципово не вказуються! Проте, окрім вище названих прізвищ, хочеться згадати Івана Сауткіна, Дениса Воронцова, Ларису Артюгіну, Юрія Дуная, Марію Пономарьову, Романа Любого, Крістіана Жерегі, Костянтина Кляцкіна та інших. «Вавилон-13» — це той приклад документалістики, коли врятувати країну набагато важливіше, ніж отримати приз на престижному фестивалі.

Взагалі, невеликі документальні замальовки: окремої події майдану, окремого обличчя — головна форма перших кінорозповідей цього часу. Приміром, «Далі буде» Михайла Ілленка фіксує одну з найзвичайніших для «майданівців» дій, один із головних ритуалів — колективне виконання Гімну України: десятки тисяч облич, звернених до сцени, якої не бачимо, стільки ж піднятих догори ліхтариків та мобільників, одностайний спів і таке ж одностайне сподівання на якнайшвидшу перемогу. Тоді, наприкінці 2013-го, ще було невідомо, чим усе обернеться і скільки триватиме. Відомо було: «далі буде». Тож Гімн звучав як молитва.

Ще одна стрічка про події на Майдані, яку не можна обійти увагою, — робота Олександра Течинського, Олексія Солодунова та Дмитра Стойкова «Все палає». Режисери почали знімати Майдан на замовлення німецького видання «Frankfurter Allgemeine Zeitung». Це — розповідь про людей. Не про політичне протистояння, не про хронологію подій, а спостереження за людиною посеред пекла. У епіцентрі подій — все по-іншому. Немає «своїх» та «чужих», немає межі між правдою і злом. Бажання руйнувати все навколо перетворює шляхетне прагнення до свободи на суцільний хаос... І зрештою «все палає» не лише навкруги, а й у душі людини. Одна з найбільш вражаючих сцен у фільмі — це знищення пам'ятника Леніна, коли літня людина мовчки обіймає шматок розбитого пам'ятника, намагаючись захистити не його, а самого себе від агресії, що так раптово вирвалася з людей.

Серед фільмів, що не звелися до скупі документації історії, безперечно, можна відзначити роботу Нікона Романенка та Анастасії Лисенко «Обличчя». Перед нами панорама окремих людей, які вийшли відстоювати свою гідність. Саме через особистість кожного відображаються події Майдану. Тут поруч люди різного віку, різних національностей, різного соціального стану... Вони посміхаються, сумують, сподіваються, вірують...

Акапельне виконання «Щедрика» осягає собою всіх, про кого розповідається в стрічці...

Дивовижний документальний фільм спільного виробництва України, США та Великобританії «Зима у вогні: Боротьба України за свободу» режисера Євгена Афінеєвського — епічна картина про протистояння. 102 хвилини фільму — 93 дні жаху, болю, ейфорії, любові. Живий та енергійний монтаж Вілла Знідарича не лише тримає глядача у неймовірній напрузі протягом усього фільму, не лише дає можливість усвідомити величезний масштаб подій, а й можливість роздивитися людей. І річ не в крупності кадру, а в підході до подачі матеріалу. В кадрі є особистість. Ціла низка портретів. Студенти, бізнесмени, художники, адвокати, селяни, артисти, будівельники, юристи... Християни, євреї, мусульмани... Фільм вибудований на хронікальних кадрах та синхронах зі спогадами людей, що брали участь у подіях на Майдані. За кожним спогадом — змінена доля людини. «Коли ми знімали неймовірно жорстокі атаки поліції на неозброєних громадян, ми не думали про те, як зробити найкращий кадр, нам було важливо показати, яким чином рух протесту може назавжди повернути шлях країни і життя його учасників», — зауважив Афінеєвський. У фільмі є рідкісні кадри — наприклад, інтерв'ю з Сергієм Нігояном і його сім'єю. Неймовірно болісний ефект від усвідомлення того, що цього світлого чоловіка більше немає, а з екрана він нам зараз посміхається. Ніби каже, що прийшов сюди боротися, тому що збирається далі жити в цій країні.

Дуже хвилюють сльози лікаря Катерини Корнійко, яка рятувала поранених під час конфлікту: «Право назначати когось померлим, закривати йому очі — найскладніше зі всього...»

Сильна сюжетна лінія у розповіді історії про Майдан пов'язана з маленьким хлопчиком Ромою. Йому років дванадцять. Але він на рівних з дорослими. Цей персонаж з'являється протягом усього фільму, намагається коментувати події, активно бере участь у вогняних конфліктах, плаче, посміхається, хвилюється, злиться, вірить — і начебто втілює в собі важливу думку всього фільму — тут немає маленьких людей, ні за віком, ні за ростом, ні за духом. Кожен Великий, кожен має значення.

Варто відзначити талановиту роботу звукорежисера Олега Кульчицького, який зумів створити точний звукозоровий образ усього фільму та окремих його епізодів. Дивовижна музика Джаша Клебе, що написана, до речі, вже під готовий відеоряд, начебто червоним світлом акцентує кожну трагічну подію, осягає кожну героїчну особи-

стість — акцентує настрій і, не витримуючи жаху вбивства людини людиною, зникає в тиші.

У рамках цієї статті важко досягнути увесь пласт відеоматеріалу, пов'язаний з Майданом. Він, як і фільми на тему сьогоденної жакливої війни на Сході України, потребує окремого детального дослідження. Проте, підбиваючи підсумки аналізу специфіки відображення особистості на сучасному українському документальному екрані, треба зауважити таке:

Сьогодні українське документальне кіно переживає свій новий сплеск. З одного боку, це пов'язано з історичними подіями, а з другого — з надзвичайним розвитком цифрових технологій, що дають документалістам можливість одразу відгукуватися на ці події та впливають на поетику фільмів. Маленькі камери створюють меншу дистанцію між автором фільму та його персонажем. А це, звичайно, впливає на глибину проникнення у життя героїв. І якщо ідеальна мета демократії — виокремлення людини з натовпу, то таке ж саме завдання й у документалістики. Історія освоєння українським Екраном крупного плану особистості — і є реальна історія демократизації самого кіно, дуже цікава в своїх подробицях та суперечностях і ще не дописана. «МИ — один з НАС — Я» — є основна формула пошуків кінодокументалізму від самих витоків до наших днів. Це спільний шлях і героїв, які потрапляють у поле зору кінокамери, і самого документаліста, який освоєє ці ж ступені виховання себе як митця. Зараз на цьому шляху багато питань. Завдання кінознавців — сьогодні, як ніколи! — постійно нагадувати і глядачеві, і режисерам, що документальне кіно — це вид мистецтва! Тому дуже важливий не лише інформаційний бік документального екрана, а й художні виразні засоби, драматургія, методи монтажу, роль звуку — тобто усі компоненти, що створюють естетику цього виду кінематографа. Щоб, відкриваючи каталог фільмів документального фестивалю, підпис «мистецький документальний фільм» можна було прочитати не лише біля роботи Остапа Костюка «Жива ватра» — до речі, дивовижного за своєю екранною пластикою фільму, що збудована ювелірною операторською роботою Олександра Позднякова, про життя вівчарів українських Карпат. Щоб слово «мистецький» взагалі було не потрібно, тому що сам термін «документальний фільм» вбирав би в себе цю ознаку!

Гідну, сильну документалістику можна назвати «наукою людинознавства». Добре, що сучасне українське кіно крокує в саме в цьому напрямі.

Література

1. Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы / Д. Вертов [ред.-сост., вст. ст. и прим. С. Дробашенко]. — М. : Искусство, 1966. — 320 с.

2. Джулай Л. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм — опыты социального

творчества ; изд. 2-е, доп. и перераб. — М. : Материк, 2005. — 240 с.

3. Ямпольский М. Образ людини і кіномова. [Електронний ресурс] : журнал «Сеанс», 19.07.11. — Режим доступу: <http://seance.ru/blog/image-of-human/>

МУЗИКА ВОЛОДИМИРА ГРОНСЬКОГО ЯК НАРАТИВНИЙ ЗАСІБ У КІНОФІЛЬМІ «ПАСТКА» РЕЖИСЕРА ОЛЕГА БІЙМИ

Стаття присвячена аналізу музики до фільму «Пастка» режисера Олега Бійми, створеної кінокомпозитором Володимиром Гронським. У зіставленні з літературним джерелом розглядається важлива наративна функція музики в літературній екранізації роману «Перехресні стежки» І. Франка. Стверджується, що музика є повноцінною складовою кінотвору.

Ключові слова: музика до фільму, кінокомпозитор Володимир Гронський, фільмова нарація, наративна функція музики у фільмі, кінофільм «Пастка».

Статья посвящена анализу музыки к фильму «Западня» режиссёра Олега Биймы, созданной кинокомпозитором Владимиром Гронским. В сопоставлении с литературным источником рассматривается важная нарративная функция музыки в литературной экранизации романа «Перекрёстные тропки» И. Франко. Утверждается, что музыка является полноценной составляющей кинопроизведения.

Ключевые слова: музыка к фильму, кинокомпозитор Владимир Гронский, фільмовая нарація, наративная функція музики в фільме, кінофільм «Западня».

This article is dedicated to analysis of music of the film «The Trap» directed by Oleg Biyma that was created by the composer Volodymyr Gronska. Here is considered an important narrative function of his music in correlation with the literature source that is a screen version of the novel «Crossed Paths» by Ivan Franko. The music is affirmed to be a component of full value to the cinema work.

Keywords: music to the film, the film composer Volodymyr Gronska, the film narration, narrative function of music in the film, cinema film «The Trap».

Відомий український кінокомпозитор, лауреат Державної премії України імені Т. Г. Шевченка Володимир Гронський — автор музики до багатьох фільмів, знятих режисером Олегом Біймою. Серед них вирізняється багатосерійний художній кінофільм «Пастка» (Укртелефільм, 1993 р.), бо музика в ньому відіграє важливу наративну роль, що відповідає переконанню В. Гронського щодо музики як субтексту кінотвору.

Поняття «фільмова нарація» активно обговорюється сучасними зарубіжними теоретиками кіномистецтва, які ще досі не дійшли згоди щодо його остаточного визначення. Так, зв'язок між наративним знанням і знанням про фільмові форми показу німецький дослідник П. Олер називає «наративною мережею формально-змістових кореспонденцій» [9, 146]. Схоже визначає кінонарацію американський кінознавець Д. Бордвел: «У художньому фільмі нарацією є процес, завдя-

ки якому сюжет фільму і його стиль взаємодіють, щоб синхронізувати і спрямувати конструювання фабули глядачем» [8, 53]. Під сюжетом у цьому разі слід розуміти низку подій фільму, тобто компонент драматургії, а під стилем — фільмові організаційні техніки. Фабулу фільму Д. Бордвел окреслює як «структуру, породжену активним суб'єктом сприйняття шляхом припущення й умовиводу» [8, 49]. Тож нарація, зрозуміло, стає основою для генерування змісту комбінації візуального та звукового рівнів у фільмі. «Не лише образи і звуки не є стабільними знаками, а й поєднання звуків і образів можуть набувати забарвлень, які не можна пояснити лише звуками чи образами або навіть їхнім поєднанням, це можна зробити тільки враховуючи позиції їх обох, а також їхній зв'язок у наративному контексті. Дивним чином музична теорія досі не брала цього до уваги. Вона майже виключно оперує статичною формально-змісто-

вою моделлю», — відзначає швейцарський музикознавець Г. Паулі [10, 15]. Особливо на початку фільму кіномузика зі своїми, навіть не дуже чітко визначеними, образами набуває важливого значення. Це пов'язано передусім із тим, що вже склалася певні жанрово-специфічні конвенції, які стосуються виражальності кіномузики. Тому вона може бути дією вже на початку фільму як певна вказівка, активізуючи на основі сталих схем конкретні очікування глядачів щодо його сюжету.

Показово, що музика відіграє важливе значення у фільмовій нарації кінотворів О. Бійми і В. Гронського. Вона здатна емоційно посилювати розповідь фільмового наратора (голос за кадром), передбачати сумне закінчення представленої історії, розкривати її передісторію, інтенсифікувати зовнішню дію фільму шляхом передачі міркувань і драматичного внутрішнього процесу головних героїв тощо.

Художній фільм «Пастка» режисер О. Бійма зняв за повістю «Перехресні стежки» (1899–1900) Івана Франка. У контексті проблеми фільмової нарації важливе значення має той факт, що йдеться про екранізацію літературного твору, для якого питання нарації належать до сутнісних проблем.

Літературний сюжет видатного українського класика, для якого характерний «критичний пафос, скерований проти деформації людської сутності, тонкий психоаналіз за співдії внутрішніх монологів і авторських характеристик» [3, 211], надзвичайно добре komponується з мелодійною, наспівною, чуттєвою музикою В. Гронського. Влучно поєднано у п'ятисерійному телефільмі закадрову музику композитора і внутрішньокадрову музику, яка вміщує цитати з опер «Сила долі» Дж. Верді та «Лоенгрін» Р. Вагнера, а також різдвяні наспіви, народні пісні, розважальну музику.

«Полілогічний роман» (Т. Гундорова) «Перехресні стежки» І. Франка можна вважати плідним матеріалом для екранізації вже завдяки його поетологічним характеристикам. Тут особливо яскраво виявилось Франкове зацікавлення хворобливими станами людської психіки, що засвідчило тяжіння письменника до модерної школи європейського мислення. Попри це, твір зберігає притаманний письменникові глибокий соціологізм. Сюжетна лінія про життя Рафаловича переплітається з елементами любовної драми, кримінальної історії — мотивами популярної літератури; садизм, божевілья, очікування Антихриста, авантюри пригоди — з «музикою многолюдного рухливого міста». Як магістральну проблему творчості письменника франкознавці класифікують проблему

боротьби і контрастів (далеко не в останню чергу боротьби внутрішньої, боротьби зі самим собою), а на чільне місце серед тем митця ставлять тему «роздвоєння», яка суттєво конкретизується у «Перехресних стежках». Драматизм Франкового сюжету добре відтворено у фільмі «Пастка», й музика В. Гронського відіграє тут важливу роль, будучи невід'ємним елементом драматичної дії, посилюючи її емоційно й розкриваючи переживання героїв. Важливою ознакою Франкового письма є схильність до символізації, що використали також і творці фільму, наголосивши на цьому засобами музики. Відтворені у фільмі чуттєві образи демонструють багатозначну перспективу, розгортанню якої сприяє музика В. Гронського. І. Франко вважав, що духовне життя в межах свідомості складається з двох категорій явищ: враження-образи й їх комбінації — думання; афекти — почуття — пристрасті. Динаміку духовного життя персонажів у фільмі покликана передавати й ілюструвати саме музика. У «Перехресних стежках» письменник також виявив свою любов і обізнаність з народною творчістю, що виражається зокрема у цитованих тут народних піснях. Творці фільму врахували і цей поетологічний аспект роману.

Письменник зображав трагедію життя без любові, слабкість і приреченість тих, хто замикався у своєму житті. Л. Брюховецька відзначає у цьому зв'язку специфіку екранізації: значно меншу виписуваність середовища, камерність, акцент на акторських обличчях. «Якщо, скажімо, Франко не залишає найменших ілюзій щодо Стальського (Богдан Ступка), викриваючи його садистську суть, то у фільмі це наголошено його ревностями. Одновимірною є Регіна, незважаючи на ефектну зовнішність актриси Ольги Сумської. Чи не найцікавішою у «Пастці» є акторська робота Георгія Дрозда. За зовнішнім іміджем його Вагмана (п'явка, лихвар) криється інша людина, яка хоче допомагати українцям» [1]. Проте якщо розглядати структуру цих кінообразів, важливою складовою котрих, безсумнівно, є музика, то їхню одноплановість можна поставити під сумнів. Драматизм кіносюжету автори фільму помітно перенесли з його зовнішньої дії у внутрішню, що виказує «роздвоєність» не так поміж протагоністами, як у внутрішньому світі кожного з них. «Пастку» тому можна вважати вдалою кіноінтерпретацією І. Франка, глумаченням змісту і смислу літературного джерела засобами кінематографа.

Телефільм пронизує мотив «таємниці кохання», втілений через низку образів-символів, серед

яких особливу роль відіграє «дама у чорному», яка нагадує Рафаловичу Регіну, котру він кохав і пам'ятав. Цей образ асоціюється з різними емоціями, котрі супроводжують кохання: жаль за втраченою любов'ю, надія, сумніви, розчарування тощо. Саме музика розповідає про ці чуттєві зміни. Також через музику добре передано звукове тло провінційного міста, таке важливе для І. Франка. Бо повнота буття, люба «домашність», асоціюється для Рафаловича з міським шумом, який у тексті й осмислюється як символ повноти буття. Врешті, і центральний символ роману «перехресні стежки», навіть будучи заміненим у фільмі на заголовне «Пастка», музично сплітає долі окремих людей у цільну, хоч і суперечливу картину життя. Його у фільмі підтримує оперна цитата із «Сили долі» Дж. Верді. Цей мотив утворює складність, неоднозначність життя, неможливість уникнути своєї долі. «Тепер якоюсь примхою долі їх стежки ще раз зустрілися — і що ж з того? Стрічаються перехресні стежки на широкому степу та й знов розбігаються! Таке буде й наше. Що вона мені тепер, і що я їй? Нічогісінко», — розмірковує Рафалович у романі [5, 245]. Тому у художньому просторі, позначеному «перехресними стежками», герої часто блукають, збиваються з дороги, блудять.

Провідним принципом функціонування музики у кінотворі «Пастка» слід вважати драматургічний принцип. Внутрішня суперечність кожного з головних персонажів фільму, спричинена почуттями любові чи пристрасті, призводить до того, що у фільмі переважає одна драматургічна музична тема, на інтонаційній основі якої композитор створює похідні від неї тематичні варіанти, котрі організуються у систему за принципом монотематизму й музичної монодраматургії. Термін «одноелементна» або «монодраматургія» російська дослідниця Т. Ф. Шак пояснює у своїй книжці «Музика у структурі медіатексту»: монодраматургія заснована на одній, так званій драматургічній темі — ключовій, головній у звуковій композиції, через яку музичними засобами виражається ідея фільму. «Сконцентрованість у драматургічній музичній темі ідеї та змісту, які виражені засобами музичної виразності в їхній взаємодії з мовними нормами інших рядів медіатексту, — одна із форм «поведінки» музичної теми, яка створює монодраматургію» [6, 174]. Спираючись на літературне першоджерело, музична монодраматургія кінотвору має свою специфіку, передбачаючи переклад літературного твору мовою іншого виду мистецтва. Така кіноінтерпретація літературно-

го твору має враховувати не лише головну ідею першоджерела, а й його композиційні принципи.

Як один із засобів нарації у фільмі музика відтак налаштовує на драматичний характер розказаної історії, відразу у пролозі вона створює відчуття її сумного завершення. У часовому аспекті музика сприяє сприйняттю фільму як «плинної сучасності». Сюжет «Пастки» зав'язаний на образі молодого адвоката Євгенія Рафаловича, який прибуває в галицьке повітове місто, маючи конкретну життєву мету: розворушити «темне царство», стати народним захисником, підштовхнути селян до політичної боротьби за соціальні й національні права. Упродовж усього прологу фільму і титрів до нього звучить музична тема, разом з якою «голос за кадром», фільмовий наратор, повідомляє про приїзд Рафаловича у провінційне місто. Він називає цей приїзд своєрідною втечею героя і передбачає, що ця втеча незабаром продовжиться. Музична тема, своєю чергою, в оповідній манері пропонує пояснення такої поведінки Рафаловича в майбутньому. Бо чутно заснована на контрастному принципі темі, драматичні й ліричні фрази якої то сліднують одна за одною, то накладаються одна на одну, витворюючи складну мелодію душевного стану протагоніста, якого очікують нові випробування.

Музика прологу написана у розмірі 4/4 у повільному темпі, у тональності ля мінор. Вона містить головну тему фільму, яка поєднує у собі два різних образи — драматичний та ліричний, що мають спільну інтонаційну основу (причому другий образ — ліричний є варіантом першого — драматичного). Драматичний образ теми має форму періоду, який складається з двох речень по 4 такти. Речення, своєю чергою, містять по дві фрази. Перша фраза першого речення має висхідний рух звуками двох нонакордів — III та I ступенів, друга фраза — зворотний низхідний рух: нонакорди III, II та I ступенів і наприкінці — висхідний рух звуками нонакорду VII ступеня. Такий принцип характерний також і для другого речення: перша фраза — висхідний рух звуками нонакордів IV, III та I ступенів, друга фраза — три нонакорди у низхідному русі (IV, III та II ступінь), а останній, як протидія, у висхідному (нонакорд I ступеня). Драматичний образ теми, який повністю складається з руху звуками нонакордів різних ступенів (I, II, III, IV, VII), з пропущеними квінтоними тонами, чітко поділений на фрази, які будуються у протиставленні висхідного та низхідного руху, — він має напружений, дещо схвильований характер.

Драматичний варіант теми у пролозі виконують струнні інструменти та мандоліна, яка створює особливий колорит. В іншому номері — «Проходи — Регіна в чорному» (за вказівкою композитора), замість перших скрипок до 2 цифри звучить препароване (підготовлене) фортепіано:



Ліричний образ головної теми фільму є варіантом драматичного образу — зберігається інтонаційна основа, він звучить у збільшенні та має секвенційний розвиток. У пролозі його виконує флейта-соло, яку дублює арфа. Вона має ніжний та прозорий, дещо скорботний характер:



Ліричний образ містить два елементи, яким притаманний низхідний секвенційний рух з опісуванням основних звуків. На тлі ліричного образу у струнних інструментах продовжує звучати драматичний варіант — головна тема фільму тут поєднує свої основні контрастні і водночас споріднені складові, які упродовж усього п'ятисерійного фільму розкриватимуть основну його ідею.

Драматичний образ головної теми фільму основний в епізодах, де зображуються робочі будні головного героя — адвоката Євгенія Рафаловича, зокрема в епізодах: «Перші дні роботи» та «Фактура для спогадів». Ліричний образ звучить у сценах Рафаловича та Регіни, символізуючи їхні ніжні сердечні почуття.

Музика у поєднанні з іншими звуками заповнює і представляє простір дії у фільмі: місто, аристократичний салон, сільську хату. «Акустичне», за І. Франком, провінційне місто отримує тут звукову характеристику. Дзвони, гра катеринки, шум вулиці, вигуки, вуличний спів, колядки, музична тема Рафаловича, який, розмірковуючи, йде вулицею чи їде фіакром, — усе це творить виразну атмосферу міста.

Мелодія салонного годинника характеризує вишукане товариство у домі пана президента суду,

вказуючи на вищі кола, куди запрошено Рафаловича. Звук годинника на початку більшості серій фільму чітко відбиває час Рафаловича в місті.

Музика в унісон з наратором повідомляє про враження прибулого у місто. Мелодія тривожна, драматична, застережлива — голос наратора: «Йому було страшно потонути у цьому каламутному озері».

Музика (драматична, схвильована) пришвидшує й узагальнює події, супроводжуючи кадри про те, як Рафалович уперше виступив з промовою як адвокат.

Музика є засобом пригадування. Безпосередні події у фільмі великою мірою визначено ретроспективою, яка має виразне музичне оформлення, що не лише маркує її як передісторію, а й тлумачить як психологічну причину теперішнього стану героя та його поведінки. Рафалович випадково зустрічається на вулиці зі своїм колишнім гімназійним учителем Стальським. Той натяками спонукає адвоката до спогадів: музика підтримує напругу, яка відчувається під час цієї зустрічі. Сам процес пригадування представлено як візуально-звуковий: погляд Рафаловича зупиняється на ліхтарі, й наступної миті світлом окреслюється вікно спальні, де малий гімназист потай читає. Характер музики чітко передає психічну травму, що її Рафалович зазнав під впливом знущань свого тодішнього вчителя Стальського, й це посилено музичним впливом. Візуально-звуковим є також процес пригадування юнацької любові до Регіни. Драматичний варіант головної теми «Рафалович–Стальський» переплітається з ліричним «Рафалович–Регіна», отож музика однозначно передбачає трагічний кінець цього конфлікту. Поєднання цих варіантів доволі складне, часто вони накладаються один на одного, змінюють один одного, витікають один з одного, що вказує на складність стосунків героїв і їхню внутрішню роздвоєність.

Спостерігається також функціональний перехід внутрішньокадрової музики в закадрову з наративною метою, коли арія з опери «Сила долі» Дж. Верді, яку в оперному театрі слухають Регіна й Євген, у контексті загальної музичної драматургії фільму розуміється як посилення головної його ідеї — «перехресних стежок», тобто «сили долі», якої не можна уникнути.

Важливу наративну роль музика відіграє як засіб відображення внутрішніх монологів, характерних для твору І. Франка. Б. М. Ейхенбаум зауважив, що музика сприяє оформленню внутрішнього мовлення і саме тому не відчувається сама по собі [7, 22]. Рафалович, ідучи вулицею,

часто розмірковує. Інтенсивність роздумів, його внутрішню напругу, переживання, навіть настоженість чітко передає драматична тема, в яку вплітається ліричний її варіант, коли йдеться про почуття. Також музика промовляє за Стальського, найочевидніше розкриваючи те, чим він керується у своїх діях: мелодія, яка супроводжує його появу, натякає на його підступність і мстивість.

Як нарративний засіб музика підтримує діалоги, налаштовуючись на репліки інтонаційно й посилюючи емоційне забарвлення мовлення учасників діалогу. Ю. Н. Тинянов вказав на те, що «музика дає багатство і витонченість звуку, нечутне в людському мовленні. Вона уможливує доведення мовлення героїв до влучного напруженого мінімуму. Вона дає змогу вилучити із кінодрами увесь мастильний матеріал, усю тару мовлення» [4, 250]. Часто музика звучить доволі гучно, роблячи певні змістові акценти в діалозі, динамізуючи й увиразнюючи почуття персонажів. Прикладом слугує сцена побачення Регіни і Рафаловича у другій серії фільму. Панівною тут є лірична тема, яка драматизується як ідея долі. Попри почуття, обоє говорять про обов'язки (передусім Регіна). Коли персонажі поведуться згідно з соціальними ролями й етикетом, музика не звучить. Коли в їхньому голосі з'являється пристрасть, епічну роль переймає на себе музика.

Безперечно, музика В. Гронського слугує важливим засобом характеристики героїв. У розмові з Рафаловичем лихвар Вагман запитує його, чи той не грає на скрипці, і сумно констатує: «Нікому та музика не потрібна». Якщо виходити з того, що, за концепцією музичної драматургії фільму, музика визначає передусім чуттєвий, емоційний бік конфлікту, то немусичний Рафалович аж ніяк не може повестися інакше, аніж відмовитися від колишньої любові задля кар'єри. Орієнтуючись на Франковий реалістичний принцип відтворення повноти життя, героя представлено не лише у його взаєминах із зовнішнім світом, а й у внутрішньому конфлікті (сердечному). Обидві сюжетні лінії, як додатково засвідчує музична драматургія фільму, майстерно переплетені, сповнені подієвої динаміки і гостроти психологічних колізій. Герой вольовий, тверезомислячий, передбачливий, але він ідеаліст, який підпорядковує своє життя високій ідеї. Його праця на благо народу не приносить результату, однак вигороджує його відчуттям «трагічного оптимізму». Любовна лінія сприяє повнішому виявленню внутрішнього «я» Євгенія Рафаловича.

Музика, яка доволі часто звучить у фільмі, надає йому чи принаймні окремим його сценам

баладного характеру. Драматичність (аж до трагізму) долі двох закоханих сердець не раз була предметом народних пісень і балад. Це особливо стосується сцен, пов'язаних з Регіною.

Вочевидь, творцям кінотвору дуже важливо було показати складність людської природи, її суперечливість, комплексність людських емоцій. Вдало передано глибокий драматизм становища Рафаловича, свідка приниження хай навіть збляклої коханої, зневаження ідеалу; трагізм стосунків Регіни та Рафаловича, роль у їхньому житті деспота Стальського. Музика В. Гронського точно відтворює психологічну характеристику героїв, передає найтонші нюанси емоційних рухів: від очікуваних радості, захоплення, любові до раптових збудження, збентеження, а також константних страху, тривоги і бажаних рівноваги та спокою. Підтримана речовими символами ліхтаря, дзеркала, світла на куполі церкви чи вершині гори, мелодія виконує важливу драматургічну роль перемикавання часових пластів і об'єднання їх в одну оповідну площину, в якій спогади пояснюють стан раптового збудження персонажа у теперішньому, переключаючи увагу на внутрішню дію. Оскільки зоровий ряд при цьому демонструє уламки образів, а часто й марення, то музика тимчасово переймає на себе роль епічного оповідача. Особливо перша серія фільму насичена такими сценами, в яких зображено спогади дитинства Рафаловича, викликані зустріччю зі Стальським. Тут музика передає жвавість дитячих переживань, їх вагомість і впливовість на доросле життя. Різні часи змішуються і тоді, коли йдеться про Регіну. Тут переважає театральний простір, наповнений музикою Дж. Верді і Р. Вагнера. До певної міри це натякає на постановочність і театральність стосунків героїв і передбачає їхню невдачу.

Показовою у контексті музичної драматургії фільму «Пастка» є сцена з п'ятої серії, яку визначено як кульмінаційну. Її тривалість — 6 хвилин. У партитурі до фільму композитор виділив цю сцену, назвавши її «Регіна перед убивством Стальського — спогади юності». Цей епізод не лише представляє драматичну ситуацію вбивства Регіною свого чоловіка Стальського як остаточне усвідомлення нею неможливості поєднання «перехресних шляхів», а й передусім є типовим щодо реалізації творцями фільму функціонального потенціалу музики у кінотворі. Відоме переконання В. Гронського, що музична тема у фільмі має вирости із певної музичної інтонації, а для «її зростання та досягнення емоційної зрілості потрібен екранний час» [2]. Тож сцена вбивства

Стальського як кульмінаційна цікава тим, що у короткому проміжковому часу демонструє багатофункціональність музики у фільмі та її ефективність. Цікаво, що в романі ця сцена описана з залученням пісенної народної творчості.

У фільмі саме музика загострює сприйняття цієї сцени, наголошує на її часовій багаторівневості, ретроспективно повертає в минуле, виконуючи функцію спогаду, викликає відчуття присутності минулого в теперішньому, налагоджує інтермедіальний зв'язок із мотивом «сили долі» і страждання з опери Дж. Верді, зрештою передає рішучість героїні здійснити відчайдушне вбивство свого чоловіка. Музика у цій сцені суттєво переймає на себе оповідну та зображальну роль. Показово, що головна тема кульмінаційної сцени наділена психологічними якостями для проникнення у суть драми.

У кульмінаційній сцені фільму відображення внутрішньої колізії героїні також повністю бере на себе музика, яку додатково виображують образи-спогади. За допомогою музики творці фільму переконливо обґрунтовують сум'яття героїні, безвихідність її ситуації і відчайдушне вбивство нею свого чоловіка. Фактично, за кілька хвилин демонструються психологічні причини злочину, вкорінені у далекому минулому. Музика переконливо пов'язує минуле і теперішнє, виконуючи функцію психоаналізу. Сцена у фільмі «розповідається» музикою, яка перемикає дію на внутрішній світ героїні, маркує спогади, поєднує ілюзійний світ з реальним. Розлога мелодія епізує дію, надає їй глибини й обумовленості. Результатом заповнення кульмінаційної сцени музикою є цікаве вирішення її часово-просторової організації. У короткому моменті протікання сцени симультанно зібрано кілька часових рівнів: дитинство Регіни, її юність, сповнені сподівань, які розбиваються об жорстоку реальність сучасності. Обрамлений музикою простір мультиплікується, залишаючись об'єднаним свідомістю героїні. Цікавим засобом наголошення на незворотності долі є коротка поява у кадрі образу оперної співачки, яка виконує арію Леонори із «Сили долі» Дж. Верді. Відсилання до опери у кульмінаційній сцені створює її додатковий семантичний об'єм. Крім того, музика спричиняється до емоційно-смыслового простору у часі сприйняття фільму, забезпечуючи умови для співпереживання.

Надзвичайно цікаво, що у контексті всього фільму специфікою застосування музики В. Гронського у кульмінаційній сцені є її переведення із зовнішньокадрової музики у внутрішньокадрову,

практика, яка трапляється в кіно не так часто. Як внутрішньокадрову цю музику тут можна вважати внаслідок її нарративної функції, яка робить її приналежною до дії, бо у такий спосіб озвучуються думки героїні і коментуються її вчинки, почуття і переживання. Цій музиці притаманна драматургічна функція як засіб вираження концептуальної теми — сили долі в результаті застосування класичного цитатного матеріалу. Слід виділити й її динамізуючу функцію, котра посилює енергетику візуальної дії.

Тож кульмінаційна сцена фільму «Пастка» є майстерним прикладом застосування музики як важливого засобу зображення, якому надається пріоритетна роль. Творцям фільму вдалося максимально використати потенційні можливості звукового мистецтва і його взаємодії із зоровим рядом. Музика виконує вагому багатофункціональну роль, приковує увагу глядачів до вирішальних чинників дії головної героїні. Можна також стверджувати, що кульмінаційна сцена фільму «Пастка» втілює певні характерні творчі прийоми, які визначають композиторську манеру В. Гронського у співпраці з режисером О. Біймою.

Отже, музична драматургія фільму «Пастка» спрямована на відображення складної і суперечливої людської природи, переплетення людських дол, подолання внутрішньої конфліктності людини. Музика виступає у ролі повноправного виражального й оповідного засобу, який не лише посилює емоційну дію фільму, роз'яснює психологічні колізії, а й перемикає дію із зовнішньої на внутрішню, маркує спогади, мотивує поведінку героїв, наповнює події символічним звучанням. Володимирові Гронському вдалося завдяки досягненню його музикою переконливого рівня виражальності, який відповідає духовному ладові повісті Івана Франка, суттєво збагатити образний світ кінотвору.

Література

1. Брюховецька Л. Адаптація чи штурм літературного Евересту? Твори Івана Франка в кіно / Лариса Брюховецька ; [інтернет-ресурс] // Кіно-Театр, 2006. — № 6. — Режим доступу: http://ktm.ukma.edu.ua/show_magazine.php?inid=26
2. Гронський В. Навіть геніальна музика не врятує слабкого фільму. Бесіду веде Р. Свято / Володимир Гронський // Кіно-Театр. — Київ : НаУКМА, 2012. — № 6. — Режим доступу: http://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1427
3. Історія української літератури XIX століття. 70–90-ті роки ; [під ред. О. Д. Гнідан та ін.]. — К. : Вища школа, 2003. — Кн. 2. — 439 с.

4. Тынянов Ю. Н. Кино — слово — музыка / Ю. Н. Тынянов // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М. : изд. «Наука», 1977. — С. 249–251.
5. Франко І. Украдене щастя / Іван Франко. — Харків : Фоліо, 2007. — 415 с. — (Укр. класика).
6. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста ; [монография] / Т. Ф. Шак. — Краснодар : изд-во КГУКИ, 2010. — 356 с.
7. Эйхенбаум Б. М. Проблемы киностилистики / Б. М. Эйхенбаум // Поэтика кино. Перечитывая поэтику кино. — СПб : РИИИ, 2001. — С. 13–38 ; [Интернет-ресурс]. — Режим доступа: <http://r-v.livejournal.com/392755.html>
8. Bordwell D. Narration in the Fiction Film / David Bordwell. — London : Methuen, 1985. — 384 p.
9. Ohler P. Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme / Peter Ohler. — Münster : MAkS, 1994. — 410 p.
10. Pauli H. Ein blinder Fleck der Filmmusiktheorie / Hansjörg Pauli // Tonkörper. Die Umwertung des Tons im Film ; [Hrsg. von A. Messerli, J. Osolin]. — Basel : Stroemfeld, 1991. — P. 9–18.

ЗАБУТІ ІМЕНА ІСТОРІЇ КІНО

УДК791.633–051(47+57) Шпаліков Г.

Марина БРАТЕРСЬКА-ДРОНЬ

«СТРАНА НЕ ПОЖАЛЕЕТ ОБО МНЕ, НО ОБО МНЕ ТОВАРИЦІ ЗАПЛАЧУТ» (до 80-річчя від дня народження Геннадія Шпалікова)



*«Ах, утону я в Западной Двине
Или погибну как-нибудь иначе, —
Страна не пожалеет обо мне,
Но обо мне товарищи заплачут».*
Г. Шпаліков

Стаття присвячена творчості одного з найяскравіших представників радянського кінематографа — сценаристові, поету й режисерові Геннадію Шпалікову.

Ключові слова: *творчість Г. Шпалікова, шістдесятництво, соціокультурний контекст.*

Статья посвящена творчеству одного из наиболее ярких представителей советского кинематографа — сценаристу, поэту и режиссеру Геннадию Шпаликову.

Ключевые слова: *творчество Г. Шпаликова, шестидесятиничество, социокультурный контекст.*

The article is devoted to the creative work of one of the most brilliant representatives of the Soviet cinematography, the screenwriter, poet, and film director Hennadii Shpalikov.

Keywords: *Hennadii Shpalikov's creative work; «the Soviet society of the years 1960s»; sociocultural context.*

Геннадій Федорович Шпаліков — один з найталановитіших сценаристів кінематографа радянського періоду, поет і режисер. Його ім'я тісно пов'язане з однією, можливо, найбільш яскравою і водночас драматичною добою в історії нашої країни — шістдесятництвом.

Геннадій Шпаліков народився 6 вересня 1937 року у невеличкому карельському містечку Сеґежі. 1939 року його батько, військовий інженер, перевозить рідних до Москви. З початком війни сім'я евакуювалася до міста Фрунзе. Батько пішов на фронт, де загинув на початку 1944 року.

Цього ж року Геннадій з матір'ю повертається до Москви, а два роки потому військомат Москви направляє сина загиблого офіцера у Київське Суворовське військове училище (нині Київський військовий лицей імені Івана Богуна).

Особливо тепле ставлення до Києва у Шпалікова залишиться на все життя. Про що він писати-

ме в листах своєму другові — письменникові-киянину Віктору Платонову, який 1974 року виїде з Радянського Союзу і залишиться за кордоном: «Я шагаю по Москві, но серце моє в Києві». А 29 жовтня 1974 року, за три дні до своєї смерті, Шпаліков напише другові:

*«И без тебя повалит снег,
А мне все будет Киев снится.
Ты приходи ко мне во сне
Через границы, заграницы».*

Під час навчання в Києві Геннадій напише декілька десятків віршів, тут розкриється його літературний талант. Проте внаслідок травми коліна він не стане військовим. Поїде до Москви і з легкістю вступить до ВДІКу.

У кінематограф він увірветься неочікувано і стрімко, як «та, що летить по хвилях». Йому задрять метри сценарної майстерності. Ще студентом цього «улюбленця долі», якому лише 23 роки,

запрошує вже відомий режисер Марлен Хуциєв до написання сценарію фільму «Застава Ілліча».

«Застава Ілліча» стала знаковою картиною радянського кінематографа. Разом із такими кінострічками, як «9 днів одного року» (1961, реж. М. Ромм), «А якщо це кохання?» (1961, реж. Ю. Райзман), «Іванове дитинство» (1962, реж. А. Тарковський), вона відкрила новий портал не лише в історії вітчизняного кінематографа, а й означила новий етап духовного життя країни.

Прем'єра «Застави Ілліча» відбулася 1962 року, мала ефект вибуху бомби і відразу була знята з екранів, як ідеологічно шкідливий фільм. Не будемо повторюватися, як обурювався Микита Сергійович Хрущов з приводу цієї стрічки. (Скандал, який розгорівся на зустрічі керівництва країни з діячами радянського мистецтва у березні 1963 року, закінчився тим, що М. Хрущов надав сім'ї Шпалікових квартиру в Черьомушках.)

«Застава Ілліча» під назвою «Мені 20 років» (яка більш відповідає головній ідеї), вийшла на екрани у суттєво перелицьованому і скороченому вигляді в 1964 році. Проте і цей варіант був підданий обструкції. Фільм звинувачували у наслідуванні зразкам західного кіно, викривленню образів сучасної молоді, песимізмі тощо.

Проте ніякого плагіату не було. Світовий кінематограф 1960-х років, в руслі якого розвивалось вітчизняне кіно, позначився, як один з найбільш драматичних, філософськи глибоких і психологічно наповнених періодів духовного розвитку сучасної цивілізації. Екзистенціальний герой, який панував на тогочасному екрані, був занурений у свій особистий світ, ставив сакраментальні питання: «Хто ти?», «Для чого живеш?», «Куди прямуєш?». Відповідь на них була інколи нестерпно болісною, такою, що кидала виклики офіційній моралі, сталим уявленням про благополуччя, щастя і навіть загальноприйнятій суспільній пристойності.

Немає сенсу розповідати весь сюжет фільму про трьох друзів, які шукають своє місце в житті та відповідь на головні питання буття. Фільм із погано відпрацьованим сюжетом і послабленою фабулою. Це наступ чеховських персонажів, які були такими непопулярними, починаючи з 1920-х років до 1950-х років минулого століття. Зовнішньо, фізично, вони практично бездіяльні, проте головна напруга дії переноситься у внутрішній світ героїв, їхні думки і почуття. Звідси стримана, можна сказати, аскетична гра акторів, нові обличчя — інтелігентні, духовно наповнені, із сумним і мудрим не за віком поглядом очей.

Кінематограф початку 1960-х років має всі ознаки авторського, який зазвичай асоціюється з режисурою. Проте... Хочу нагадати статтю О. Гребньова «Авторське кіно». Надбання і втрати» [1, 20–25], де автор захищав і відстоював право на повноцінне авторство кінодраматурга. Сценарист, зазначав Гребньов, завжди, так би мовити, стоїть у тіні режисера, хоча багато фільмів, які складають скарбницю світового кіно, знімалися за оригінальними сценаріями талановитих авторів. Тож ми можемо говорити про авторський кінематограф драматургів.

У чому ж була та неповторна харизма Геннадія Шпалікова? Музичний поет екрана — так можна визначити його творчість. Ідеальний, значний сценарій, на думку самого Шпалікова, має бути — «динамічним, речовим, наділеним кольором, музичною партитурою, він звучить <...> з усією притаманною йому різноголосицею, змінною ритмів, відтінків, випадковостей...» [2, 66]. Знання, а точніше відчуття життя, його головного болісного нерва, і разом з тим легкість і невимушеність, з якими він їх пропонував глядачеві, — головні характеристики творчості Шпалікова.

Його головний герой — молода людина, яка стоїть на порозі життя. Класичний тріумвірат («Мені 20 років», «Я крокую по Москві», «Ти і я») — різні позиції, точки зору, різні долі.

«Мені 20 років». Один з героїв — Славко (акт. Станіслав Любшин) — одружений, має дитину, занурений у побут, матеріальну площину.

Головний герой Сергій (акт. Віталій Попов), — болісно шукає відповіді на головні питання сенсу буття. Нагадаємо діалог Сергія з батьком Анни, який за тих часів викликав обурення офіційної критики.

«— Ви людина перед дорогою, ви обидва. Для кожного з нас настає один прекрасний день, коли слід задуматися, вирішувати щось важливе. Знаєте, як у казці, — камінь, а на ньому: підеш праворуч, підеш ліворуч, підеш прямо. Мабуть, вам спадали до голови такі думки?»

— Звідки ви знаєте? — перепитує Сергій.

— Чому б мені не знати, дорогий! — відповідає батько Анни. — Знаю тому, що ви тільки починаєте йти, а я вже відмахав добрячий шматок. Іноді мені таланило більше, іноді менше. Так ось, майте на увазі, сподіватися ви можете лише на себе. Ніхто вам не допоможе, жодна людина. Людям взагалі наплювати одне на одного, хоч як сумно в цьому зізнатися.

— Так яку ж дорогу ви мені пропонуєте? — Сергій.

— Та нічого я вам не пропоную. Це вже ви вирішуйте, як кажуть, самі».

Сергій приголомшений. «Людам наплювати одне на одного... — розмірковує він. — Не може цього бути, щоб він був правий...»

Микола (акт. Микола Губенко) — мабуть, найдраматичніша постать, яка духовно переросла своїх ровесників. Саме в сюжетній лінії Миколи так трагічно зазвучить тема самотності й відчайдушне звернення до друзів — бути зрозумілим і жаданим! Це дівчина-контролер у трамваї, яким їде герой, незнайомка, яка так щиро і дружньо бере участь у його житті і яку з часом замінює безликий касовий автомат. Нарешті одна з найбільш концептуально важливих сцен фільму — на станції в метро, де Микола намагається достукатися до сердець своїх друзів, бути зрозумілим і підтриманим у своїх рішеннях. Але друзі заглиблені у свої проблеми, вони слухають його, але не чують, поїзд метрополітену розвозить кожного у своєму напрямку. Сміливий крок на початку 1960-х років. Цей драматургічний прийом буде використаний у фільмах А. Тарковського — «Андрій Рубльов», «Соляріс» і «Сталкер». Істина і три правди, три людські точки зору на життя.

Всі три героя віддзеркалюють певну позицію авторського світогляду. Недарма актори, які зіграли ролі Сергія і Миколи, зовні так схожі на самого Шпалікова.

Головною темою фільму мала стати спадкованість, проте зазвучав він про зовсім інше, про тотальну світоглядну кризу суспільства. Шпаліков, якому було трохи за двадцять, зумів відчути всі негативні тенденції, які поки що лише вимальовувалися в радянському суспільстві. Його герої безжалісно руйнували уявлення про «відлигу» як «чудову добу», де багато світла, простору, свободи, радості. Образи «шпаліковських хлопчаків» пройняті тривожним передчуттям духовної катастрофи, яка стане очевидною дуже скоро. Безумовно, соціальна проблематика стала головною в «Заставі Ілліча», проте герої ще не впадають у смуток, безвихідь, вони ще сподіваються на краще і вірять у світлі сторони життя.

*«Не верю ни в бога, ни в черта,
Ни в благо, ни в сатану,
А верю я безотчетно
В нелепую эту страну.
Она чем нелепей, тем ближе,
Она — то ли совесть, толь бред,
Но вижу, я вижу, я вижу
Как будто бы автопортрет».*

Г. Шпаліков

1962 року, коли «Заставу Ілліча» перероблювали, Геннадій Шпаліков почав писати для Георгія Данелія сценарій ліричної комедії «Я крокую по Москві» (1964 року сценарієм «Я крокую по Москві», який уже вийшов на екрани, Шпаліков захистив диплом у ВДІКу). Картина також мала непросту долю. Молоді люди — і нічого не роблять, вільно вештаються містуом, — наголошувала цензура. Довелося зробити одного з головних героїв письменником-початківцем, який приїхав до Москви на співбесіду з відомим літератором. Знов-таки троє молодих людей, і у кожного свій шлях: Микола (акт. Микита Михалков), Володимир (акт. Олексій Локтев) і Сашко (акт. Євген Стеблов).

Знову такі схожі на Шпалікова Володимир і Микола. Микола не такий трагічний, як його тезко з фільму «Мені 20 років», проте ми відчуваємо його глибину, здогадуємося, що його проблеми попереду. Недарма саме він заспіває улюблену всіма пісню на вірші Шпалікова — «Бывает все на свете хорошо...» і поїде ескалатором угору, кудись у невідоме майбутнє. А його друзів Володимира і Альошу поїзди електрички розвезуть у різні боки життєвої дороги. Отож знову три герої, три шляхи, які простяглися у протилежних напрямках.

Фільми «Мені 20 років» і «Я крокую по Москві» критики порівнювали, проводили паралелі. Інколи на користь першого, інколи на користь другого. До речі, як стрічку «Мені 20 років» звинувачували у песимізмі, так і фільм «Я крокую по Москві» звинувачували у надмірному оптимізмі. Г. Данелія згадував, що коли йому закидали: мовляв, герої фільму М. Хуциєва такі серйозні, заглиблені у проблеми сенсу буття, а ваші легковажні та поверхові, він відповідав, що ці картини про різне і їх не можна порівнювати. Режисер мав рацію. Це були різні зрізи сучасності, так би мовити, одне життя з різних кутів зору. Як зазначала Віра Шитова на пікові 1980-х років, приходить розуміння, що фільм Данелія «Я крокую по Москві» був ліричним супутником, молодшим братом фільму Марлена Хуциєва «Мені 20 років» [3, 64].

Мабуть, переломним у творчості Шпалікова став фільм «Довге щасливе життя» (1966), знятий ним самим за його власним сценарієм.

Екзистенціальна драма, так охрестили картину деякі критики. Зокрема, С. Кудрявцев небезпідставно проводить паралель між фільмом Шпалікова і п'єсою А. Чехова «Вишневий сад». Це крах останніх примарних ілюзій любові між чоловіком і жінкою, які раптово зустрілися і ро-

зійшлися у «безодні на краю» в час занепаду хрущовської «відлиги».

Сценарій був присвячений улюбленому режисерові Шпалікова Жану Віго. На його першій сторінці було написано: «Пам'яті Жана Віго, мого вчителя у кінематографі, та і в житті». Жан Віго — один з найяскравіших кіноімпресіоністів, його фільми — пастельні полотна життя, його емоційних поривів і почуттів. Ракурси, діагоналі, панорами зі складним внутрішньокадровим рухом і різким розворотом камери, які мають акцентувати, відтінити майже невлітими півтони гри акторів, їх емоційного стану. Все це легка, майже невагома тканина естетики кіно. Та, як зазначає Н. Адаменко, Шпаліков у жодному разі не наслідував, а переосмислював «свого вчителя». Смертельно хворий Віго створив фільм, повний життєвої сили, людських почуттів, жади життя. Однак герої Шпалікова бояться або не хочуть дати волю своїм почуттям, і в цьому вони глибоко нещасні люди. У цьому розумінні «довге щасливе життя» близьке іншій картині Віго «З приводу Ніцци». В обох фільмах з перших кадрів панує благополуччя, що переходить у весілля, яке закінчується темою «похмільного світанку» [4]. Обидва фільми про одвічні стосунки чоловіка і жінки, про очікування щастя, і буденну реальність життя, скупість емоцій, страх бути щирим і відвертим.

Фільм «Довге щасливе життя», який пройшов досить непоміченим на радянському кіноекрані, був імпресіоністичним за формою, проте експресіоністичним за суттю. Вражають останні кадри картини — болісне, відчайдушно нестерпне, майже безкінечне «зішестя в пекло» — буцімто човен Харона перевозить нас через Лету, до останнього притулку не спочилих навіть після смерті душ» [5]. Кажуть, що відомий італійський кінорежисер Мікеланджело Антоніоні, побачивши кінцеву сцену картини Геннадія Шпалікова на фестивалі авторського кіно в Бергамо (де вона отримала головну премію), був вражений простим і лаконічним виразом «некомунікабельності почуттів» і запевняв, що так би він не зміг зняти. Цікаво, що паром пропливає під мостом — символом, який з'єднує два береги — буття і небуття, цього і потойбічного світу, світу реального і уявного, сподіваного, омріяного.

«... И я-то — в память Вам — зняв долгий кінець своїй першої картини, — в пам'ять Вам Віго, в пам'ять Вам Віго, і ще раз в пам'ять Вам, — страшно, що ми ровесники на цей час...», — передмова Шпалікова до сценарію «Довге щасливе життя».

Красива, але дещо іронічна назва картини. Найбільш точним епіграфом могли б стати рядки віршів Шпалікова:

*«Но откуда на сердце
Вдруг такая тоска?
Жизнь уходит сквозь пальцы
Желтой горсткой песка...».*

Шпаліков одним з перших відчув оголений нерв свого часу — екзистенціальний герой, який так болісно шукає порозуміння. Скупість емоцій, страх бути щирим і відвертим — ось моторошні ознаки доби кінця «відлиги». Недарма один з головних персонажів фільму «Доживемо до понеділка» (1968, реж. Станіслав Ростоцький), у відповідь на запитання — «Що таке щастя?», напише лише одну фразу: «Щастя — це коли тебе розуміють». Проблема некомунікабельності стане провідною для світового кінематографа 1960-х років. Філософія екзистенціалізму, яка буде актуальною в цей період, так і не зможе дати на неї відповідь.

Кінець «відлиги», зміна соціальних і духовних орієнтирів стає дедалі відчутнішою. Шпаліков починає чимдалі частіше шукати спокою в чарці, проте це не заважає йому писати. Драму цього покоління красномовно визначить Володимир Висоцький: «Безвременье вливало водку в нас». А Шпаліков напише:

*«Друг мой, я очень и очень болен,
Я-то знаю (и ты), откуда взялась эта боль!
Жизнь крахмальная, — поступим крамольно
И лекарством войдем в алкоголь!»*

«Довге щасливе життя», це ностальгія за минулим, ностальгія за нездійсненими бажаннями і сподіваннями.

Фільм за сценарієм Шпалікова «Я родом з дитинства» виходить на екрани того ж року як і «Довге щасливе життя» (1966). Можливо, Шпаліков намагався знайти хоч якусь точку опори у своєму минулому, в тих тяжких, проте світлих, повних надії на краще, часах. Фільм був поставлений білоруським режисером Віктором Туровим. За опитуванням білоруських критиків, ця стрічка визнана кращою за всі фільми, створені за всю історію білоруського кіно.

Як зазначають дослідники біографії Шпалікова, у другій половині шістдесятих у нього починається період творчої нестабільності. До початку сімдесятих за його сценаріями будуть поставлені лише два анімаційних фільми: «Жив був Козявін» та «Скляна гармоніка».

На початку сімдесятих (1971 року) на екрани виходить фільм «Ти і я» за сценарієм Геннадія Шпалікова, режисер і співсценарист Лариса Ше-

пійтько. Декілька десятиліть потому кінознавці зазначали, що це була остання риска під шістдесятництвом, яка констатувала тотальну кризу ідей і сподівань минулої доби. Картина отримала срібну нагороду на Венеціанському кінофестивалі 1972 року і останню позицію за відвідуваннями в нашій країні. Вона була нерозважливо записана до творчих поразок Л. Шепітько.

«Ти і я» був знятий з прокату і з'явився на телеекранах лише на початку двохтисячних років. І до сьогодні ця картина чекає своїх критиків і глядачів, воліє бути зрозумілою і визнаною.

Знов таки класичний трикутник: Петро — на цю роль Шепітько хотіла запросити Володимира Висоцького, Сашко — Юрій Візбор і Катерина, на роль якої пропанували Беллу Ахмадуліну. Цікавий вибір режисера — троє відомих поетів, бардів, які є своєрідними символами свого часу, які віддзеркалюють найактуальніші, найболючіші його проблеми. Проте В. Висоцький і Б. Ахмадуліна були відхилені вищими інстанціями, їх ролі зіграли Петро Д'ячков і Алла Демидова.

Сама назва стрічки «Ти і я» наголошувала головну проблему людських стосунків — приватну, інтимну. Л. Шепітько, починаючи працювати на фільмом, зазначала: «П'ять років тому або два роки потому я б не змогла поставити цей фільм, тому що саме зараз і для мене, і для Геннадія Шпалікова, з яким ми писали сценарій, проблема тридцятирічних — це наша проблема» [6].

Сюжет фільму простий. У центрі уваги молодий лікар-нейрохірург, талановитий учений, який працює над складною проблемою, проте його делегують на роботу до Швеції — лікарем у радянське посольство. Кілька років щасливого життя. Цікава сцена — Петро з дружиною присутні на хокейному матчі, де відомий гравець радянської збірної Харламов (документальні зйомки) побитий, знесилений, на останньому подиху забуває вирішальну шайбу. І у цьому прочитується його відчайдушний *вчинок*.

Петро не витримує і несподівано для всіх повертається на батьківщину. У пояснювальній записці, яку він, мабуть, подає в міністерство, він пише: «Не знаю, чи знайоме вам таке відчуття, коли ти прокидаєшся вранці у зовсім вам чужому місті. І весь безглуздий, довгий день раптом постає перед тобою так чітко, у таких подробицях: обличчях, зустрічах, розмовах, що очей би не розплющував. Такий тягар на серці... Так щось щемить, що не радий ані дружині, найближчій тобі людині, ані доньці, яку ти любиш понад усе на світі, хоча вона і не твоя. Кожний день минає

у напруженні, начебто не живеш, а граєш чийось роль...». Петро раптом устає та йде. Але ми бачимо обличчя міністерського чиновника (акт. Олег Єфремов), його очі, у яких прочитується особиста доля, така схожа з історією Петра.

Звичайно, його не розуміють, але Петро ладен будь на що, аби що-небудь змінити в своєму знекровленому житті. «Жити так, як ти живеш і як я живу, — не можна», — скаже він своєму другу Сашкові. Цікава сцена в метро, коли герой намагається кудись їхати, яка перегукується з останніми кадрами фільму «Я крокую по Москві». Але там герой М. Михалкова підіймався на безлюдному ескалаторі, де було просторо, вільно і радісно, як сподівалися ми, у його житті. Петро ж потрапляє у людський натовп метрополітену — безликий, сірий і байдужий. Це липка маса повсякдення, з якої неможливо вирватися, яка везе у безодню невідомості, як у А. Ахматової: «... а в нікуди и в нікогда, как поезда с откоса».

Одвічна проблема екзистенціального героя — вирватися з кола цього буденного, сірого, одноманітного буття. Петро зважується на відчайдушний вчинок. Він приїздить на вокзал, бачить перший-ліпший поїзд (на якому, до речі, написано Київ — Москва) і на останніх секундах сідає в нього. На якійсь зупинці він волею обставин пересідає на інший поїзд і вирушає кудись на північ, де влаштовується працювати лікарем. На нього ще очікують головні зустрічі: з Тетяною (акт. Наталія Бондарчук), яку він рятував від суїциду, і приречена на смерть дівчинка, якій Петро неспроможний допомогти. «— Та хіба ви вбили когось? — запитує Петра Тетяна. — Так, — відповідає він. — І почав з самого себе, роки три тому».

Тема порятунку душі звучить у фільмі Л. Шепітько настирливо і безальтернативно. «Ви все життя збираєтесь мене рятувати?» — запитує Петро. «Його не треба рятувати, — скаже Сашко. — Він випав із цього потоку. І слава Богу! Ну може людина зупинитися, щоб замислитися над самою собою. Ну що, їй цієї крихти не можна?» — «Зазирніть краще в себе... — радить Петрові Тетяна. — Себе і рятуйте, якщо залишилося що рятувати».

Свій вчинок, щось таке, що випадає з ряду геть, намагається здійснити й Сашко. Це епізод у цирку, коли клоун звертається до публіки — чи є тут справжні чоловіки, щоб проїхати на коні? Сашко виходить на арену, але його саджають задом наперед, і вся дія перетворюється на жаклиний фарс, від якого герой ледь не втрачає свідомість.

Фільм закінчується відкритим фіналом — Петро, який іде загоничем на полюванні, не може

звільнитися від болісних спогадів минулого, які втілюють його совість. Сльози чи то каюття, чи то безвиході заливають його обличчя.

Г. Шпаліков і Л. Шепітько зруйнували сталі стереотипи радянського способу життя, підміни реальності її видимістю, де в усьому є свій сенс, точка опори абсолютної віри в майбутнє. Бажання до перемини місць соціалістичні будівництва століття, геологічні партії, спадковість, освячення витоків і т. ін. виявили свою неправдивість і безплідність. Відомі стрічки пісні 1960-х років: «А я еду, а я еду за мечами, за туманом и за запахом тайги» — вже не сприймалися так піднесено і романтично. Це був лише туман, холодна й ворожа тайга, омана, така собі *fata morgana* радянського життя. Саме тут, як зазначають критики, відбулася констатація тотальної кризи шістдесятництва, був усвідомлений закарбований крах сподівань та ілюзій покоління «відлиги». У сімдесятих вищезгадана пісня набуде скептично-глузливого характеру: «А я еду, а я еду за деньгами, за туманом едут только дураки».

Юрій Візбор дуже влучно назвав «Ти і я» «фільмом морального занепокоєння». Картина Г. Шпалікова і Л. Шепітько підвела останню риску під мріями шістдесятництва. Як зауважить один з героїв стрічки: «Юнацькі вчинки у зрілому віці час робить кумедними».

Зазначимо, що Шпаліков не був самотній у своїх сумних висновках. Його одноліток талановитий драматург Олександр Вампілов 1967 року напише п'єсу «Качине полювання». Ця провісницька п'єса пролежить рівно десять років, поки її не інсценізує молдовський театр «Лучаферул» (реж. В. Апостол, молдавською мовою). Через два роки — 1979-го — п'єсу екранізує режисер і сценарист Віталій Мельников. Фільм «Відпустка у вересні» стане можливо найтрагічнішим фільмом розбитого життя шістдесятництва. Герой Вампілова — інтелігентна, тонка, розумна людина, яка також хоче втекти, зникнути з цього нудного, обридлого життя «по колу», проте вона навіть не зможе зробити бодай відчайдушний вчинок героя Шпалікова, навіть не вийде за двері своєї квартири на качине полювання. Вампілов загине 1972 року в холодних водах Байкалу. Дві смерті молодих і талановитих людей, які пережили свій час і відчували майбутнє.

Повертаючись до творчості Г. Шпалікова, згадаємо останній фільм поставлений за його сценарієм, — «Співай пісню, поет» (1971), постановку якого здійснив відомий оператор Сергій Урусевський. Сюжет картини становили новели присвя-

чені життю і творчості Сергія Єсеніна. Показово, що Шпаліков зацікавився саме постаттю Єсеніна. Так багато спільного в їх творчості і долях. Не за віком серйозність, душевний біль і втома від життя, а точніше — відразу до нього.

Епіграфом однієї з глав свого незавершеного роману Шпаліков поставив рядки Єсеніна: «Меня одолела тоска» [7, 91]. До речі, один з епізодів роману присвячений зустрічі героя з С. Єсеніним в іншому світі.

Разюче схожі одні з останніх віршів Єсеніна і Шпалікова, наче їх написала одна людина.

*«До свиданья, друг мой, до свиданья.
Милый мой, ты у меня в груди.
Предназначенное расставанье
Обещает встречу впереди.
До свиданья, друг мой, без руки, без слова,
Не грусти и не печаль бровей, —
В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей».*

С. Єсенін

*«Не прикидываясь, а прикидывая,
Не прикидывая ничего,
Покидаю вас, покидаю,
Дорогие мои, всего!
Все прощание — в одиночку,
Напоследок — не верещать.
Завещаю вам только дочку —
Больше нечего завещать».*

Г. Шпаліков

Як відомо, фільм «Співай пісню, поет» не вдався, і це об'єктивно. Проте головна провина лягала на режисера. Голова Держкіно Андрій Єрмаш призначив картині 16 копій, тоді як інші фільми випускалися тисячними тиражами, від чого напрямки залежав гонорар сценариста. Для Шпалікова це стало несподіваним і тяжким ударом. Життя дедалі стрімкіше мчало під укіс.

У своєму творчому доробку Г. Шпаліков залишив цілу низку незатребуваних сценаріїв, серед яких «Прыг-скок, обвалился потолок» і «Девочка Надя, чего тебе надо?» (назви російською). Перша дружина Шпалікова — відомий кінодраматург Наталія Рязанцева — вважала, що це були його найкращі роботи. Той, хто був знайомий з творчістю Геннадія Шпалікова, розумів, що їх екранізація на той час була просто неможлива.

«Прыг-скок, обвалился потолок» — класична історія російської жінки, такої собі Ані Сидоркіної, двірника і слюсаря (за сумісництвом), яка за п'ятику запроторила свого чоловіка до тюрми, а потім не знала, як його врятувати.

Більшої уваги заслуговує «Дівчинка Надя, чого тебе надо?», можливо, найбільш талановитий, сильний і трагічний сценарій Шпалікова. Це історія здавалося б, успішної людини, Надії Смоліної — волжанки, відданої комсомолки, токаря, передовика соціалістичної праці, дружини і матері, кандидата в депутати Верховної Ради СРСР. Така собі Попелюшка з країни «где не ведают горя». В пам'яті спливають класичні казки, відтворені на нашому екрані: «Член уряду», «Світлий шлях», і навіть «Москва сльозам не вірить». Дівчинка Надя, як її ласкаво називає сценарист, у душі радянської міфотворчості намагається повернути принципи комуністичної утопії, корчагінський стиль життя — самовіддана праця, ідеологічна переконаність, все для країни, все для людей, навіть за рахунок особистого добробуту. Надя Смоліна прагне зробити довколишню природу, весь світ чистим і прекрасним. З цією метою вона замислює розчистити сміттєзвалище, збираючи на суботник місцевих жителів. Та замість того, щоб наводити порядок, люди приносять їжу, випивку, музику і влаштовують веселу гулянку просто на сміттєвій купі. Ця сцена могла б стати найвиразнішим символом духовного краху імперії, її ідей і моралі. Закінчення страшне і моторошне для всього шістдесятництва, цілої доби романтичних сподівань і нездійснених надій, генерації тих «що бігли по хвилях» «відлиги», аж поки не прибігли у глухий кут застою, такий собі відстійник життя. У відчаї дівчинка Надя обливає себе бензином і зводить рахунки з життям.

Кінодраматург Павло Фінн, прочитавши сценарій, побачив на звалищі не дівчинку Надю, а самого Шпалікова. «Мить залишилася, ніколи думати і розраховувати. Тільки б устигнути облити все бензином... Спалити, випалити проклятий бруд. Привернути увагу людей...» [8, 5].

Мабуть, Фінн був правий. Шпаліков спалив себе сам, він спалював себе щодня, місяць за місяцем, рік за роком. Останні роки життя Шпалі-

кова — совісті шістдесятництва — були важкими і буденними. Життя з другою дружиною, відомою актрисою Інною Гулою, не склалося. Друзі чимдалі частіше уникали його, не бажаючи позичати гроші на алкоголь. Закінчивши сценарій «Дівчинки Наді», Шпаліков поклав його в конверт і надіслав до Держкіно. Відповіді він не отримав, оскільки за кілька днів потому, випивши пляшку дешевого вина, наклав на себе руки, повисившись на своєму улюбленому шарфі. Це трапилось 1 листопада 1974 року. Він помер хворий, всіма покинутий. Яскрава блискавка, душі якої так і не зрозуміли.

Сьогодні в наш скептичний, прагматичний, а подекуди цинічний час, фільми за сценаріями Геннадія Шпалікова сприймаються як ковток чистого повітря, чистої освіжаючої води, голос з минулого, голос совісті і любові.

*«За лесом гремит канонада,
А завтра нам снова шагать.
Не надо, не надо, не надо,
Не надо меня забывать».*

Г. Шпаліков

Література

1. См. Гребнев А. «Авторское кино». Приобретения и потери / А. Гребнев // Искусство кино. — 1976. — № 3. — С. 20–25.
2. Михалкович В. Нерв пространства / В. Михалкович // Искусство кино. — 1986. — № 11. — С. 66.
3. Шитова В. Сегодня двадцать лет спустя / В. Шитова // Искусство кино. — 1984. — № 2.
4. Геннадий Шпаликов — Жан Виго: Эта долгая жизнь. // Искусство кино. — [Электронный ресурс] kinoart.ru/archive/2009/05/n5 — article 16
5. Долгая счастливая жизнь — [Электронный ресурс] <https://www.kinopoisk.ru/review/864307/>
6. Анцыферов Марк. Фильм «Ты и я» режиссера Ларисы Шепитько. — [Электронный ресурс]: <http://kinodorogi.ru/?p=4216>.
7. Шпаликов Геннадий. Выбранные места из недописанного романа / Геннадий Шпаликов // Искусство кино. — 1993. — № 10.
8. Пабауская Н. Легкость, мудрости сестра / Н. Пабауская // Советская культура. — 1989. — 30 марта.

БУТИ СОБОЮ: ІСТОРІЯ ПЕРШОЇ ЖІНКИ-ПРОДЮСЕРА ТА РЕЖИСЕРА АЛІС ГІ-БЛАШЕ

У статті йдеться про життєвий шлях Аліс Гі-Блаше, першої у світі жінки-продюсера та режисера, яка вплинула як на розвиток кіновиробництва та розбудови студійної системи Франції й Америки, так і на розвиток кіномови, її синтаксису та структури.

Ключові слова: режисер, продюсер, кіновиробництво, кінокомпанія, кіномова.

Стаття описує життєвий шлях Аліс Гі-Блаше, першої в світі жінки-режисера та продюсера, яка вплинула на розвиток кінопродюсування в Франції та США, так і на розвиток кіноязика, його синтаксису та структури.

Ключевые слова: режиссер, продюсер, кинопроизводство, кинокомпания, киноязык.

The article describes life of Alice Guy Blaché, the first ever woman to own the production studio, and also the first woman-filmmaker. She has influenced the development of the cinema production both in France, and the USA. She has also influenced development of the cinema language, its syntax and structure.

Keywords: director, producer, cinema production, cinema company, cinema language.

Історики кіно, кінознавці та кіномани чудово обізнані з іменами «офіційних» першопроходців кінематографа. Всі знають про Томаса Едісона, братів Льюїс, Жоржа Мельєса, Девіда Гріффіта та інших. Утім, мало хто знає про людину, яка раніше за Мельєса поставила фільм-феєрію; раніше за Гріффіта використовувала крупні плани та масові сцени; раніше за Бастора Кітона знімала комедії-фарси; раніше за Орсона Велса поставила фільм, в якому зняла афро-американська трупу; а окрім того, була першопроходцем у синхронізації звуку з картинкою; першою і єдиною у світі жінкою-власницею кіностудії; зняла понад 1000 картин; відкрила такі важливі фігури в історії французького кіно, як Вікторен Жассе та Луї Фейад; і надихнула на подальшу роботу в кіно Альфреда Гічкока. Її ім'я на довгі роки було фактично стертим з історії світового кіно, а допитливі кіномани могли прочитати хіба що досить короткий запис у текстах відомого французького історика кіно Жоржа Садуля про мадмуазель Аліс Гі, «секретарку Леона Гомона». Отже ким була ця перша жінка-режисер і продюсер?

Аліс Гі народилася 1 липня 1873 року. Її родина, на той момент, жила у Чилі, але мати Аліс, Марієтт, дуже хотіла, аби дитина народилася у

Франції, і повернулася додому. Так, неподалік Венсенського лісу, що можна сприймати за певну долю, оскільки Венсенська школа принесла славу французькому кіно, народилася на світ Аліс Гі. Спочатку дитину виховувала бабуся у Женеві, потім мати забрала її у Сантьяго, до батька, а далі повернула вчитися назад до Європи. Орієнтовно наприкінці 1880-х років, після тривалої хвороби, вмирає брат Аліс Гі (цей сюжет потім буде відображено в її фільмах), а батькова книжкова крамниця розоряється після серії сильних землетрусів, пожеж та пограбувань. Мати Аліс повертається до доньки у Париж, залишаючи двох старших доньок у Чилі. На щось потрібно жити, і в 1890 році знайомі радять Аліс піти на курси машиністок і стенографісток. Завдяки цим курсам, через три роки, її візьме своєю секретаркою Леон Гомон, на той час — заступник Фелікса Рішара у його фірмі з виробництва фотоматеріалів.

У своїх мемуарах Гі згадує, що під час співбесіди їй вказали на вік. «Я боюся, що ви занадто молода, мадемуазель», — сказала мадам, що проводила співбесіду. «Нічого, це мине», — впевнено заявила майбутня режисер [10]. У ті часи фірма зростала; Рішар пішов з бізнесу, залишивши Гомона головою компанії. Гомон купує права в

Жоржа Демені на знімальний апарат, *байограф*, і починає знімати власне кіно. За цим процесом уважно спостерігає його секретарка, яка працює з 8-ї ранку до 8-ї вечора по шість, а то й сім днів на тиждень. Вона супроводжує Гомона всюди. Разом вони присутні на першій демонстрації фільмів братів Люм'єрів.

Перші фільми були простими сценками. Глядач бачив потяг, що мчав просто на нього; або маля, яке годувала мати; або ж працівників, які виходили з заводу тощо. Аліс Гі, як вона згодом напише в своїх мемуарах, знаходить їх дуже короткими і такими, що повторюються. Вона вирішує, що можна знімати краще. І, зібравши, як вона сама стверджує, всю свою силу волі, вона скромно каже Гомонові, що могла би і сама спробувати написати одну-дві сцени, в яких могли би знятися її друзі. За свідченнями Гі, Гомон надав їй таку можливість у 1896 році. Єдиною умовою, яку висунув Гі Гомон перед тим як вона стала до камери, була вимога не залишати своїх секретарських функцій.

Як і багато інших першопроходців кінематографу, Гі запозичує сюжети з безхитрісних або святкових листівок. Її першим фільмом вважається картина, яка дуже відрізняється від багатьох інших фільмів того часу. Йдеться про «Капустяну фею» (1896). Цей фільм не є документальним на кшталт тих, що їх знімали брати Люм'єр, або трюковим типу тих, котрі знімав Мельєс. Це — така собі картина про жіночі фантазії. На звичайному городі мила молода дама схиляється над капустяними качанами і дістає з-під них чарівних малюків, яких мають отримати їхні батьки. Щоправда, не всі історики погоджуються з тим, що цей фільм був її першим, та й у каталозі Гомона «Капустяна фея» датується 1900 роком. Як зазначив кіноісторик Ален Вільямс, «ніхто більше у світі тоді не зняв би такого фільму. Це була дуже оригінальна робота в ті часи, коли кінематограф залежав від імітації» [10].

Після цього фільму, Гомон робить Гі керівником кіновиробництва. На цій посаді вона працюватиме десять років: з 1897-го до 1907 року. За цей період Гі виступатиме режисером, сценаристом та продюсером понад тисячі картин, з яких до сьогодні дійшли хіба що одиниці.

У 1902 році Гомон представляє французькому фотографічному суспільству *Хронофон* — синхронізовану систему звуку. І Аліс Гі починає знімати картини за цією системою, що, безперечно, робить її першою у світі людиною, яка почала знімати звукове кіно. Між 1902-м та 1907 роками Гі зніме для Гомона понад 100 «фоносцен».

Аліс Гі була також однією з перших, хто зрозумів та відчув специфіку екранного нарративу. Її літературна обізнаність дає їй можливість орієнтуватися у класичних сюжетах, які вона переносить на екран. Вважається, що її стрічка «Есмеральда» (1905) була першою спробою екранного прочитання роману Віктора Гюго «Собор Паризької богоматері». Картина приписувалася іншим режисерам, аж поки, завдяки дослідженням Ф. Лакассен, було доведено її авторство. Процитуємо Жоржа Садуля щодо кінематографічних чеснот цього фільму: «Ми на верхівці Нотр-Дам. Париж прокидається. Під нашими ногами паперть. Зроблено підмостки для шибениці. Хтось тягне дівчину, вдягнену в біле. Це — Есмеральда. Галерею, що зображала готичну галерею, було побудовано в студії. Там діяли Квазімодо і Клод Фролло. Кризь колонаду видно розташований на 20 метрів нижче за акторів майданчик для страти. Ця мізансцена була цікавою тим, що такі постановочні ефекти були неможливими в театрі. Очевидно, вона справила величезне враження, бо ця сама мізансцена збереглася у всіх наступних постановках “Собору Паризької богоматері”, аж до версії 1938 року, знятої в Голлівуді режисером Вільямом Дітерле з Чарльзом Лоутоном у ролі Квазімодо» [1, 428].

Гі працювала над фільмом разом із режисером-початківцем Віктореном Жассе, художником-декоратором і костюмером. Вона звернула на нього увагу, як на постановника святкових пантомім і карнавалів. Їх співпраця була успішною, але у 1908 році Жассе перейшов до нової фірми «Еклер», де прославився як режисер кримінально-пригодницьких стрічок. Розпочавши з Ніка Картера, він повною мірою використав можливості кінематографа для динамічної й експресивної екранної оповіді. Гучну славу йому принесли серіали «Зігомар» про невловимого і підступного злочинця і «Протея» про красуню-шпигунку, яку зіграла відома циркова наїзниця Жозетт Андрю. Серіали Жассе стали свого роду взірцем для Луї Фейяда, його знаменитих «Фантомаса» та «Вампірів».

Ми згадуємо Жассе тому, що успішний шлях у кіно цього режисера розпочався багато в чому завдяки Аліс Гі, яка змогла розгледіти його талант. Вона дала згоду на постановку його фільму «Курець опіуму», завдяки якому він був помічений самим Гомоном.

Своїй появі на студії «Гомон» також саме Аліс Гі завдячують Луї Фейяд та Фердінан Зекка. Саме на її замовлення ставить Фейяд свої перші короткометражні фільми та виступає як сценарист. Зо-

крема для режисерки він написав сценарій стрічки «Мірей». Він же посяде її місце супервайзера фірми «Гомон», коли Аліс Гі, разом із чоловіком, поїде до Америки. Що ж до Фердінана Зекки, то, хоча він і працював на Пате з 1899 року, але, за свідченням історика Франсіс Лакассен, Гі зустріла його на вулиці у 1904 році, коли він продавав мило. Зекка пішов від Пате через конфлікт, і Гі бере Зекку своїм асистентом. Разом вони працювали рік, аж поки Гомон не звинуватив режисера в тому, що він шпигує для Пате [8, 91].

Відкриваючи для студії «Гомон» нові яскраві обдаровання, Гі активно продовжує працювати як режисер. Вона експериментує з кольором (ставить у 1906 році фільм «Квіткова фея»), а також зі звуком, створюючи однохвилинні звукові стрічки.

Їй також належить 33-хвилинна стрічка «Життя Христа», що в ті часи сприймалася як повнометражний блокбастер. Для цієї картини було задіяно понад 300 статистів, що було неабияким досягненням. Для візуального ряду Аліс Гі користувалася ілюстраціями з Біблії Джеймса Тіссо, оригінали яких сьогодні можна побачити в Бруклінському музеї Нью-Йорка. Є відомості, що в організації масових сцен брав участь Вікторен Жассе, який, як уже зазначалося, мав у цьому чималий досвід. На цьому фільмі Гі почала активно працювати зі світлом задля того, аби відрізнити перший план від заднього. Це було кроком уперед до глибинного фокусу, техніки, яка через роки принесе відомість Девідові Гріффіту.

Аліс Гі продемонструвала свою майстерність вести екранну оповідь. І хоч євангельські епізоди добиралися досить довільно, вони не видавалися простою ілюстрацією Святого Письма. На думку Жоржа Садуля, картина перевершувала наївні ілюстрації євангельських текстів, зокрема «Пристрасті» Пате. Історик зауважує, що «декорації, гарно побудовані, були написані паризькими художниками-декораторами. Вдало були використані натурні зйомки... Гетсиманський сад, наприклад, було знято в скелях Фонтенбло, мальовничі місця якого були вперше використані режисерами» [1, 428].

Надалі режисер сміливіше вдавалася до крупних планів, роблячи певні акценти в монтажних фразах. Під художнім керівництвом Гі складався поступово «стиль Гомон», як це згодом відзначав сам Жассе. Аліс Гі працювала в різних жанрах, ставлячи фільми від «комічних» до мелодрам, як «Викрадення дітей циганами». Можна навіть зробити припущення, що цю картину бачив Д. У. Гріффіт, оскільки саме цій темі присвячений його

режисерський дебют «Пригоди Доллі». Втім, у ті часи, запозичення сюжетів було поширеною практикою.

У 1906 році Аліс Гі вирішує зняти на півночі Франції фільм «Мірей» — це екранізація однойменної опери. Її постійний оператор Анатоль Тібервіль захворів, і Гі бере іншого — двадцятичотирирічного кінематографіста Ербера Блаше. Зі зйомок вони повертаються зарученими, а у березні наступного року беруть шлюб. Того ж року Гомон відсилає Блаше до Сполучених Штатів, займатися там промоцією французького *Хронофона*. Аліс Гі-Блаше прямує до США за своїм чоловіком.

У Нью-Йорку, у творчій кар'єрі Гі настає кількарічна перерва. Втім, вже у 1910 році вона винаймає у Гомона частину його нью-йоркської студії, яка все одно не використовується повною мірою, та створює свою власну кіновиробничу компанію «Солакс». Таким чином, Гі-Блаше стає першою і єдиною на той момент у світі жінкою — власницею кінокомпанії.

Протягом наступних шести місяців вона зніматиме по фільмові на тиждень. Справи у «Солакс» ідуть настільки гарно, що продюсерка буде свою власну студію у Форті Лі, Нью-Джерсі, що коштує понад 100 000 доларів [6]. «Солакс» виробляє по одному тричастинному фільмові на тиждень. Аліс Гі-Блаше пише сценарії та виступає режисером як мінімум на половині з цих фільмів, а також супервайзером кожного з них. Вона виробляє стільки ж фільмів, скільки й Гріффіт, що працює в той час на «Байографі», неподалік.

З фільмів цього періоду помітні такі роботи, як «Елджі золотошукач» і «Листопад». У першій Гі створила постать героя, який набере надзвичайної популярності в американському кіно. Скромний молодий чоловік приходить до багатого пана просити руки його дочки. І, звичайно ж, отримує відмову. Юнак вирішує довести своїй коханій та її батькам, що він чогось вартий, і вирушає до Каліфорнії, де саме вирує золота лихоманка. В короткометражній картині Гі встигає створити колоритні постаті шукачів пригод, серед яких і відчайдух-здоровань, який опікується новачком. Та останній покаже себе справжнім мужчиною і врятує друга у скрутній ситуації. В нагороду юнакові посміхнеться удача: він знайде золоту жилу і отримає руку своєї коханої. Подібний сюжет з трансформації героя повторюється і у фільмах Дугласа Фербенкса, Чарльза Рея, Гарольда Ллойда та інших американських кінозірок.

«Листопад» зроблено під впливом відомого оповідання О'Генрі «Останній листок». За основу

фільму взято його основний сюжетний мотив: останній листок за вікном, як символ швидкоплинності людського життя. В щасливу дружню сім'ю приходиться важке випробування: старша дочка серйозно занедужала. Ось вона читає книжку маленькій сестричці Тріксі і заходить на невпинним кашлем. Дівчина безсило опускає голову на піаніно, не маючи сили акомпанувати Тріксі, яка співає веселу пісеньку. З'являється сімейний лікар і виголошує батькам свій вирок: коли опадє останнє листя з дерев, дівчина піде у кращий світ. Це чує Тріксі й вирішує зарадити цій біді. Дитя, помолитись, встає зі свого ліжечка і тікає в сад, де збирає листя, нанизує їх на нитки і розвішує їх на віти дерев. Так останній вітер неспроможний їх зірвати, і сестричку буде врятовано.

І відбувається диво: до садиби завітає приємний молодий чоловік, який виявиться талановитим лікарем, спеціалістом саме з тієї хвороби, на яку занедужала старша сестра. Він рятує дівчину і щиро закохується в неї. Фінал — *happy end*, що стане згодом традиційним для американського масового кінематографа. Так було створено певні сюжетні «архетипи», які широко використовуються американським кіно й сьогодні.

Особливу увагу привертає робота режисерки з юною виконавицею ролі Тріксі. Гі спромоглася домогтися від дівчинки максимальної природності існування на екрані. Саме в цей період набувають популярності сентиментальні історії за участі акторів-дітей і сходиться зірка знаменитої Мері Пікфорд. Аліс Гі дуже добре відчула ці тенденції.

У 1913 році в Ебера Блаше добігає кінця контракт у Гомона, і Аліс пропонує чоловікові стати президентом «Солакса», аби мати більше часу для творчої роботи. Однак через три місяці амбіційний Блаше започатковує власну фірму — «Блаше Фічерс», яка користується всім, що належить «Солаксу»: студією, технікою, декораціями та акторами, перебираючи потроху на себе все її виробництво.

Взагалі, у 1912 році в американській кіноіндустрії відбуваються зміни. Технології дуже швидко оновлюються і вимагають нових інвестицій. Витрати на виробництво зростають, а нові кінопалаци, що будуються для середнього класу, вимагають вже фільмів, тривалістю в годину і довше. Центр кіноіндустрії також переміщується з атлантичного узбережжя на тихоокеанське, ближче до сонячних днів упродовж року і далі від Трасту Едісона. На додаток до цього в Європі у 1914 році починається Перша світова війна, яка також має вплив на кіновиробництво. Європей-

ські компанії, такі як «Гомон», залишають американський ринок.

Це все закінчується тим, що у 1918 році «Солак» банкрутує, а Ебер Блаше перебирається до Голлівуду з однією зі своїх актрис. Аліс Гі-Бланше залишається в Нью-Йорку. Вона має чудову репутацію, як режисер та продюсер, однак її останні фільми вже не мають комерційного успіху.

Аліс Гі знімає свій останній фільм «Заплямовані репутації» у 1920 році — саме тоді, коли жінки отримують у США право голосу. Їй пропонують бути режисером на одній із серій про Тарзана, правда, за умови, що вона вкляде у постановку 50 000 доларів власних коштів. Аліс бракує коштів та мотивації. У 1922 році Аліс Гі-Блаше розлучається з чоловіком, закриває всі фінансові питання, пов'язані з банкрутством «Солакса», і повертається назад до Франції.

Її спроби знайти роботу у французькій кіноіндустрії марні: ніхто, навіть Гомон, їй нічого не пропонує. У 1929 році, коли добігає кінця доба німого кіно, стає зрозумілим, що вона вже ніколи більше не стане до кінокамери. Незважаючи на це, Аліс Гі-Блаше, продовжує шукати і збирати свої роботи по Франції та США. Пошуки будуть не надто успішними: вона майже нічого не знаходить, хоча згодом буде знайдено її 300 робіт.

У 1947 році її запрошують читати лекції до жіночих клубів у Швейцарії. Успіх цих та інших публічних виступів надихає її на написання власних мемуарів. І, напевне, саме ця робота, а також те, що у грудні 1954 року син Леона Гомона Луї виступить у Парижі із промовою «Мадам Аліс Гі Блаше, перша жінка-режисер», змусять, нарешті, звернути увагу на її постать відомих істориків кіно, таких як Жан Мітрі, Жорж Садуль, Рене Жан, Чарльз Форд. У 1955 році визнанням її заслуг стала нагорода орденом Почесного легіону. Аліс Гі пішла з життя в 1968 році на 96 році життя. А у 1976-му вийшла книга її мемуарів «Автобіографія першовідкривачки французького кіно» [5].

З того часу доля першої-жінки режисера зацікавила не одного дослідника. «Ми думаємо, що вона була Марком Цукербергом свого часу. Коли вона стала до камери, технології вже існували, але вона змогла об'єднати аудиторію та технології через свої історії», — розповідає режисер біографічного фільму про Аліс Гі «Будь собою» Памела Грін. — Вона настільки випереджала свій час, що зняла фільм “2000 рік. Всім керують жінки”, — захоплено каже авторка цього фільму. У стрічці Памела Грін намагається знайти відповідь на запитання — чому навіть зараз ім'я цієї видатної жінки

дуже мало відоме. «Невже це тому, що історія кіно була написана чоловіками?» — запитує вона [12].

Так це чи не так, але варто зауважити один факт: у 1930 році Гомон публікує історію своєї компанії, тієї, в якій Аліс грала настільки визначну роль. Годі й казати, що Аліс Гі у ній жодним чином не згадано. Вона пише Гомонові листа з проханням згадати її заслуги. Гомон їй це обіцяє, але обіцянки не виконує. Навіть Анрі Ланглуа називає у своїй статті «Витоки французького кіно» (1980) усіх піонерів французького кіно, не згадуючи при цьому її імені (хоча й надаючи перелік її фільмів) [2].

За останнє десятиліття відбувся просто сплеск зацікавленості постаттю Аліс Гі. Їй, зокрема, присвятили свої документальні фільми режисери Памела Грін («Будь собою», 2013 [9]) та Клара з Джулією Куперберг («Жінка створила Голлівуд», 2016 [7]). Її біографії видали Емманюель Гом («Аліс Гі, перша жінка-кінематографіст в історії кіно» [4]), Віктор Баші («Аліс Гі-Блаше, 1873–1868» [3]), Аліс МакМехан («Аліс Гі Блаше. Забуті візіонери кіно» [8]), Жоан Сімон («Аліс Блаше. Піонер кіно» [11]) та інші. За книгою МакМехан, толедський театр навіть поставив у 2013 році п'єсу про її життя «Alice en la sombra de las maravillas». Та й мемуари самої Аліс, ті, що вийшли друком французькою у 1976-му, було через 10 років перекладено англійською і видано завдяки зусиллям її доньки.

Таким чином, можна стверджувати, що ім'я першої у світі жінки-продюсера та режисера, яка вплинула як на розвиток кіновиробництва та розбудови студійної системи Франції й Америки, так і на розвиток кіномови, її синтаксису та структури, набуло належного визнання, нехай це і сталося через століття після виходу основних фільмів Аліс Гі.

Література

1. Садуль Ж. Всеобщая история кино : в 6 т. / Жорж Садуль. — Т. 1 ; [вт. ст. С. И. Юткевича] ; пер. с фр. Т. В. Ивановой. — М. : Искусство, 1958.

2. Arnold A. The Forgotten Revolutionary Filmmaker Whose Name Was Replaced by Her Husband's / Amanda Arnold. — January 27, 2016. — The Vice. — Електронний режим доступу: https://broadly.vice.com/en_us/article/the-forgotten-revolutionary-filmmaker-whose-name-was-replaced-by-her-husbands

3. Bachi V. Alice Guy-Blaché. 1873-1968. La première femme cinéaste du monde // Victor Bachy. — Institut Jean Vigo, 1993. — 390 p.

4. Gaume E. Alice Guy, la première femme cinéaste de l'histoire // Emmanuelle Gaume. — Paris : Plon, 2015. — 300 p.

5. Guy A. Autobiographie d'une pionnière du cinema. 1873-1968 // Alice Guy. — Paris : Denoël/Gonthier, 1976-236 p.

6. Jones K. A groundbreaker in so many ways / Kristin M. Jones. — January 5, 2010. — The Wall Street Journal. — Електронний режим доступу: <http://www.wsj.com/articles/SB10001424052748703683804574533640278494508>

7. Lamarzelle D. Documentaire: et la femme crea Hollywood... Puis a disparu! // Désirée de Lamarzelle. — Mai 20, 2016. — Marie Claire. — Електронний режим доступу: <http://www.marieclaire.fr/realisatrices-productrices-femmes-hollywood-cinema,822663.asp>

8. McMahan A. Alice Guy Blache. Lost visionary of the cinema // Alison McMahan. — New York and London : Continuum International Publishing Group, 2002. — 384 p.

9. Murie M. Be Natural : Interview with documentary filmmakers Pamela Green and Jarik van Sluijs / Michael Murie. — August 26, 2013. — Filmmaker Magazine. — Електронний режим доступу: <http://filmmakermagazine.com/75755-be-natural-interview-with-documentary-filmmakers-pamela-green-and-jarik-van-sluijs/>

10. Prikryl J. Alice's Wonderlands: on Alice Guy Blache/ Jana Prikryl. — January 21, 2010. — The Nation. — Електронний режим доступу: <https://www.thenation.com/article/alices-wonderlands-alice-guy-blache/>

11. Simon J. Alice Guy Blaché. Cinema pioneer // Joan Simon. — New York : Yale University Press ; Whitney Museum of American Art, 2011. — 148 p.

12. Vogt A. The First Woman Behind a Camera, Now Forgotten / Adrienne Vogt. — 20 August, 2013. — The Daily Beast. — Електронний режим доступу: <http://www.thedailybeast.com/witw/articles/2013/08/20/alice-guy-blach-hollywood-s-female-pioneer.html>

Культурологія



ХУДОЖНЯ СПАДКОЄМНІСТЬ І «ВІДКРИТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ»: У ПОШУКАХ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ПЕРЕХРЕСТЯ

У статті досліджений важливий чинник творчого процесу — художня спадкоємність, що розглядається у зв'язку з ідеєю «актуального твору мистецтва» Г.-Г. Гадамера і концепцією «відкритої інтерпретації» У. Еко.

Проведений аналіз конкретизується на прикладі романів Б. Шлінка «Читець» та «Правда про справу Гаррі Квеберта».

Ключові слова: художня спадкоємність, актуальний твір, актуальний вид мистецтва, відкритий твір, інтерпретація.

В статье рассмотрен важный элемент творческого процесса — художественное наследование, который исследуется в связи с идеей «актуального произведения искусства» Г.-Г. Гадамера и концепцией «открытой интерпретации» У. Эко.

Осуществленный анализ конкретизируется на примере романов Б. Шлинка «Чтец» и «Правда о деле Гарри Квеберта».

Ключевые слова: художественное наследование, актуальное произведение, актуальный вид искусства, открытое произведение, интерпретация.

The article examines the important factor in the creative process, which is artistic continuity, considered in connection with the idea of «relevant work» of H.-G. Gadamer and the concept of «open interpretation» of U. Eco.

The analysis is specified on example of B. Schlink novel «The Reader» and «The truth about the Harry Quebert affair»...

Keywords: art continuity, relevant work, relevant art form, open work, interpretation.

Теоретико-методологічні зміни, що відбулися на межі ХХ–ХХІ ст. у сфері гуманітарного знання, значною мірою пов'язані з відвертою активізацією міждисциплінарних процесів, важливу роль у реалізації яких, безсумнівно, відіграла культурологія. Сьогодні вона, за великим рахунком, виконує функцію своєрідного гуманітарного медіатора, що значною мірою сприяє всебічному аналізу цілого комплексу проблем, предмет яких передбачає здійснення граничного дослідження. Це, зокрема, стосується феномену художньої творчості, осмислення якої, безпосередньо чи опосередковано, було у полі уваги учених від античності до сьогодення.

Тривалий час її цілісний аналіз вважався, так би мовити, прерогативою естетики, яка, маючи офіційний статус метатеорії мистецтва, сказати б, спрямовувала його і на художню творчість. Таку

специфічну «подвійну» функцію, естетика, вочевидь, виконуватиме і надалі, адже в її предмет — аналіз чуттєвої культури людини — природно «вписується» і означена проблема, що, з одного боку, досліджує феномен творчої особистості, а з другого — сприйняття, створене нею реципієнтом. При цьому естетика завжди досить активно «співпрацювала» і продовжує «співпрацювати» з різними гуманітарними науками — психологією, етикою, мистецтвознавством, розкриваючи багатовимірність і багатоаспектність цього явища.

Останнім часом серед дисциплін, потенціал яких обов'язково залучається у площину аналізу художньої творчості, особливе місце посідає культурологія, що визначає нові підходи та накреслює нові орієнтири при її осмисленні. Якщо естетика — незаперечна домінанта у вивченні художньої творчості, — послуговуючись досвідом психоло-

гії, етики та мистецтвознавства, акцентує на феномені творчої особистості, закономірностях та специфіці (залежно від виду мистецтва) творчого процесу, спрямована у, так би мовити, внутрішню площину проблеми; активізація зв'язків з культурологією — актуалізує вихід у ширший контекст, що, зокрема, зумовлює урахування проблеми культурного простору, у межах якого розгортаються пошуки конкретного митця.

Наразі виникає подвійна ситуація, коли, з одного боку, — творча особистість бере участь у процесі культуротворення, так би мовити, формуєючи культурний простір, а з другого — культурний простір, що в ньому існують й інші суб'єкти культуротворчого процесу, у свою чергу, стимулює митця до власних художніх пошуків. При першому наближенні, таке твердження містить ознаки не лише тривіальності, а й, узагалі — відвертої банальності, однак теоретичне обґрунтування його конкретних аспектів, на нашу думку, відкриває неабиякі можливості для дослідницької роботи, передусім — щодо визначення пріоритетів культурологічного аналізу художньої творчості.

Як відомо, одним із важливих чинників, що визначає специфіку та закономірності творчого процесу, є класична тріада: традиція — спадкоємність — новаторство, яка ставала об'єктом аналізу в різні періоди історії естетичної думки. У нашій статті «"Новий інтелектуальний роман": ігри розуму» («Культурологічна думка» № 9, 2016 р.) ми, у відповідному контексті, коротко торкалися цього питання, наголошуючи на особливій «теоретичній вразливості» проблеми спадкоємності/художньої спадкоємності, яка фактично опинилася на маргінесах естетичної науки.

Можна припустити, що, принаймні, однією з причин такої ситуації був її, порівняно з чинниками традиції і новаторства, «прикладний» характер, який зумовив «підвищену залежність» дослідження художньої спадкоємності від мистецтвознавчого досвіду. Адже аргументовано визначити та проаналізувати ступінь наслідування на рівні теми, мотиву, певних виражальних засобів та прийомів у тому чи іншому творі, за великим рахунком, може лише фахівець відповідної галузі мистецтвознавства.

Таким чином, у процесі осмислення проблеми спадкоємності естетика, насамперед, виконує своєрідну узагальнюючу функцію, спираючись та систематизуючи відповідні мистецтвознавчі напрацювання. Зрештою — це дає змогу артикулювати її засадні ознаки, а саме — зв'язок із тра-

дицією, безпосередній чи опосередкований характер наслідування, чинник видової специфіки мистецтва¹ та ін. Щодо культурології — її потенціал гуманітарного медіатора, на нашу думку, відкриває можливості застосування нових підходів, які спонукають кооптувати у площину дослідження феномена художньої спадкоємності теоретичні концепції, споріднені за своєю проблематикою.

Їх витоки, імовірно, сягають доби «герменевтичного повороту», що в європейській гуманістиці, як відомо, на початку XIX ст. був «ініційований» Ф. Шлейєрмахером, а в умовах XX ст. розвинений В. Дільтеєм та М. Гайдеггером. В естетико-мистецтвознавчу площину герменевтичну методологію трансформували П. Рікер, Г. Яусс, В. Ізер, проте особливий внесок у відпрацювання її основоположних принципів здійснив Г.-Г. Гадамер (1900 — 2002).

У контексті нашої розвідки увагу привертає низка його статей, що увійшли до збірки «Актуальність прекрасного» і посідають особливе місце у естетико-мистецтвознавчому контексті спадщини німецького філософа. Це, передусім, «Естетика та герменевтика», «Філософія та література» і, власне, «Актуальність прекрасного», що в них, окрім, так би мовити, самоцінності декларованої проблематики, безпосередньо чи опосередковано, йшлося про феномен художньої творчості і, зокрема, явище художньої спадкоємності, які, вочевидь, тлумачилися Гадамером відповідно до загальних теоретичних орієнтирів його герменевтичної моделі.

Так, приділяючи неабияку увагу феномену творчої особистості, учений, хоча і оперував терміном *талант*, однак, насамперед, акцентував на понятті *геній*, що, безсумнівно, дає підстави не лише «зарахувати» розмисли філософа у контекст дискурсу геніальності XX ст., а й визначити їх як принципний поворот у відпрацюванні цієї проблеми.

Як відомо, Г.-Г. Гадамер поділяв певні погляди О. Г. Баумгартена, але передусім, — виступав теоретичним спадкоємцем І. Канта, естетичні орієнтири якого багато у чому виявляються суголосними його розумінню сутності естетики та її місця у контексті філософської системи. При цьому, виходячи у площину проблеми творчості, Гадамер досить рішуче відкидав «суб'єктивність душевних сил» у художньому процесі, виступаючи проти концепту «генія без правил». Така позиція ученого провокує подвійне тлумачення.

¹ Як відомо, художня спадкоємність може виявлятися у межах і одного, і різних видів мистецтва.

З одного боку, як послідовник І. Канта, Гадамер формально існував у естетичному полі свого великого попередника, вочевидь поділяючи його думку, що немає «такого витонченого мистецтва (а саме у ньому, на думку Канта, реалізує себе геній — *O. O.*), в якому не було б чогось механічного, що можна досягнути згідно з правилами і що можна наслідувати за правилами...» [5, 326]. Проте, артикулюючи на сторінках «Критики естетичної здатності судження» значення правил у творчості генія, філософ торкався важливого чинника творчого процесу, що зумовлює рух від ремісництва — до власне творчості. Відтак, вважав він, етап ремісництва задля оволодіння професією, мусить подолати будь-який митець, у тому числі і той, хто надалі здобуде статус генія. Таким чином, за концептуальною логікою І. Канта, правило, наразі, виступає синонімом ремісництва/професіоналізму, що, однак, є лише одним з аспектів у моделі геніальності, розробленої ним.

Водночас, характеризуючи сутнісні ознаки генія, учений наголошував: «*Геній* — похідне від *genius*, від характерного для людини і наданого їй вже при народженні Духа, що охороняє її і керує нею, від навіювання якого виникають ці оригінальні ідеї» [5, 324]. Зрозуміло теоретична ємність цього кантівського твердження стимулює розвинути його у кількох, до того ж — протилежних, вимірах, апелюючи, зокрема, і до платонівського *vates*, і до аристотелівської ідеї вроджених здібностей. Проте найголовнішим, у даному зв'язку, є наголошування І. Канта на «оригінальних ідеях», які фактично є суголосними чинникові новизни, що вважається визначальною ознакою творчості генія, посівши панівне місце у контексті проблеми геніальності.

Повертаючись до твердження Г.-Г. Гадамера щодо «генія без правил», яке дістало відповідний концептуальний розвиток у його працях, не можна не відзначити певну поміркованість філософа щодо чинника новизни, що, без перебільшення, стало викликом дискурсу геніальності, який, починаючи від доби Відродження, до, умовно кажучи, гадамерівської моделі, вважав визначальною ознакою творчості генія принципове новаторство, тобто відхід чи взагалі руйнацію усталених правил. Навіть крен у бік «зворотного боку геніальності», який був спричинений працею Ч. Ломброзо «Геніальність і божевільня» і активно розвинений наприкінці XIX — XX ст. у працях З. Фрейда, М. Нордау, С. Балея, Г. Россолімо та інших, жодним чином не піддавав сумніву значення чинника новизни у творчому процесі.

Перш ніж звернутися до аналізу аргументів, котрі були висунуті Г.-Г. Гадамером, дозволимо собі зробити припущення щодо імовірного усвідомлення ним «вибуховості» свого твердження, яке зумовило, так би мовити, необхідність пошуку відповідної теоретичної підтримки. Задля цього філософ здійснює «вічне повернення» в добу античності і відверто декларує цінність тогочасного «естетичного досвіду»: «Відповідь, що її дає античність і яка до цього часу спонукає нас до розмислів, передбачає, що йдеться про імітаційну діяльність, про наслідування» [1, 277]. Це значною мірою пояснює підвищену увагу Гадамера до теорії мімесису, а, зрештою, зумовлює його розуміння художньої творчості як своєрідного наслідування.

Водночас не можна не враховувати, що тлумачення сутності наслідування у творчому процесі давньогрецькими мислителями і філософом XX ст., мало неабиякі відмінності. Наразі ми не вдаватимемося до їх порівняльного аналізу, адже предметом нашої статті, зокрема, є осмислення, так би мовити, «культурологічної специфіки» художньої спадкоємності. Власне задля цього ми і звернулися до ідеї наслідування Гадамера, засадні положення якої, вочевидь, можна вважати похідними від відомого концепту філософа щодо, сказати б, свободи функціонування художнього твору у просторі і часі. Врешті-решт, це зумовлює його визначальний висновок, згідно з яким твір «сам говорить за себе».

Означене твердження Г.-Г. Гадамера є одним із засадних і щодо його естетичної програми взагалі, і моделі художньої творчості, зокрема, адже, значною мірою, відштовхуючись від нього, учений виходить у площину низки принципів теоретичних проблем, серед яких виокремимо концепцію *актуальності художнього твору*.

У другій половині XX ст. в естетичній науці доволі активно обговорювалося питання актуального виду мистецтва. Зокрема, В. Міхальов у праці «Видова специфіка і синтез мистецтв» відзначав, що «аналіз соціальної динаміки видів мистецтва приводить до висновку про існування у кожну епоху основного виду мистецтва, що найпоказовіше виражає особливості художнього світосприйняття свого часу» [6, 41]. Ми не приймаємо марксистський «підтекст», що на ньому ґрунтується цей висновок науковця, проте не можемо заперечувати факт, так би мовити, домінування певного виду чи видів мистецтва у конкретний історичний період чи у межах конкретного художнього напрямку. Втім, подібна «актуалізація», на

нашу думку, передусім, зумовлена обставинами естетико-психологічного характеру, які відповідним чином впливають на динаміку культуротворчих процесів.

Ідея Г.-Гадамера щодо актуальності художнього твору, з одного боку, стимулює до її співвіднесення з проблемою актуального виду мистецтва, з другого — безперечно, має теоретичну самоцінність, усвідомлення якої спонукає до наступних теоретичних пошуків. У цьому аспекті показовими є концептуальні орієнтири видатного європейського культуролога та письменника У. Еко (1932–2016), що, зокрема, дістали оприлюднення у його відомому дослідженні «Відкритий твір: Форма і невизначеність у сучасній поезії» (1962).

Аналізуючи теоретичну спадщину У. Еко, науковці обов'язково виокремлюють саме цю працю вченого і, відпрацьовуючи засадні принципи концепції *відкритого твору* як такі, зазвичай кореспондують їх із положеннями ще однієї важливої праці італійського філософа — «Роль читача», що вийшла друком більш ніж через п'ятнадцять років і певною мірою розвинула його основоположні ідеї, висловлені у «Відкритому творі». Такий «концептуальний підхід» сучасних науковців цілком зрозумілий, адже у полі їхньої уваги перебуває переважно проблема діалогу автора — реципієнта, виникнення якого уможливило процес інтерпретації, що йому У. Еко, як відомо, надає неабиякого значення.

У цьому зв'язку, український культуролог Н. Жукова відзначає: «... автор повинен уявляти собі, так би мовити, модель можливого реципієнта, який зможе зрозуміти, а точніше інтерпретувати текст, який пропонує автор» [4, 187]. Рухаючись далі у «концептуальному лабіринті», створеному У. Еко, вона робить цілком логічний, а головне — дуже показовий висновок: «Текст представляє реципієнтові поле можливостей, актуалізація яких обумовлена тією інтерпретацією, якій він надасть перевагу. *Реципієнт (або виконавець)* (курсив наш — О. О.) стає співучасником творчого процесу: від його рівня інтелекту, володіння мовою і культурного кругозору залежить доля твору» [4, 188].

Вочевидь, Н. Жукова має на увазі той самий *відкритий твір*, що і стимулює процес інтерпретації, зумовлюючи своєрідні «стосунки» між автором і реципієнтом. Проте наразі виникає досить важливе питання щодо, сказати б, постаті останнього: про кого, власне, йдеться? Про людину, котра здатна інтерпретувати *відкритий твір* на рівні

сприйняття, чи про людину, яка здатна інтерпретувати *відкритий твір* на рівні наслідування?

У контексті наших розмислів видається показовим, що, говорячи про реципієнта, дослідниця робить своєрідне уточнення — або виконавець, а відтак (свідомо чи позасвідомо) припускає можливість інтерпретації у площині художньої спадкоємності — важливого чинника творчого процесу. Зрозуміло, статус виконавця, що виокремлений Н. Жуковою, передбачає вихід, зокрема, у площину музичного мистецтва, що йому у «Відкритому творі», У. Еко присвячує неабияку увагу. Проте на сторінках цієї праці, як відомо, йдеться і про кінематограф, і театр, і телебачення, і літературу. Саме остання привертає нашу особливу увагу.

Акцентуючи ідею відкритості художнього/літературного твору, дослідник, зокрема відзначав, що «читача» надихає свобода твору, його нескінченна здатність до нарощування, багатство його внутрішніх з'єднань, захоплююча позасвідомість проєкцій» [3, 60]. З величезного масиву ідей, які сформували концептуальне поле праці У. Еко, ми процитували саме цю, задля повернення, а за великим рахунком — розвинення попереднього запитання: про якого саме читача власне йдеться? Наразі, розглянемо варіант, коли у цій ситуації опиняється письменник, що відкриває можливості для відпрацювання своєрідного концептуального ланцюга: *актуальний твір — відкритий твір — відкрита інтерпретація — художня спадкоємність*.

У літературному просторі кінця ХХ–ХХІ ст. можна виокремити принаймні кілька творів, художній рівень яких дає всі підстави вважати їх «актуальними». У цьому зв'язку зосередимо увагу на романі німецького письменника Б. Шлінка «Читець» (1995), що є вельми серйозним «подразником» для дослідника, і, вочевидь, виходить за межі, так би мовити, власне літературного твору.

Образна система цього роману вражає своєю глибиною й емоційною насиченістю, проте у процесі його створення — поруч із Б. Шлінком-письменником, вочевидь, постійно був присутній Б. Шлінк-науковець, що, власне, і дає підставити вважати «Читця» і блискучим літературним твором, і не менш блискучим «гуманітарним проектом» межі ХХ–ХХІ ст.

У своїй праці «Марення і сновидіння у “Традіві” В. Єнсена» З. Фрейд висловив думку, яка, у тому чи іншому контексті, активно цитується дослідниками проблеми художньої творчості: «... поети, — стверджував засновник психоаналізу, — залишили далеко поза собою нас, людей про-

зи, тому що, створюючи, вони черпають з таких джерел, які ми ще не відкрили для науки» [7, 139].

У випадку із «Читцем» фактично спостерігаємо зворотну ситуацію, адже визначальним поштовхом до створення цього роману, безперечно, стала юридична освіта і багаторічна діяльність Б. Шлінка у галузі права. Водночас, історія любовних стосунків п'ятнадцятирічного юнака і 36-річної жінки — колишньої наглядочки концтабору, — що була покладена в основу його роману, природно актуалізувала вихід письменника і в етичну площину, розширивши, таким чином, «концептуальний простір» цього твору.

Подвійний «етичний експеримент», що його здійснює Б. Шлінк, стимулював і, безперечно, стимулюватиме подальші роздуми науковців у цьому напрямі. Історія головної героїні твору Ханни Шміц стала приводом до осмислення не лише провини і відповідальності однієї людини, а й «колективної провини» та «колективної відповідальності» цілого покоління співвітчизників автора: «... не підлягало сумніву, що йдеться не лише про осудження того чи іншого охоронця концтабору, конкретного виконавця. Суд ішов над цілим поколінням, яке зажадало цих охоронців і катів чи, принаймні, не запобігло їхнім злочинам і вже у всякому разі не відкинуло їх хоча б після 1945 року; ми судили це покоління і присудили його до того, щоб воно хоча б усоромилося свого минулого» [8, 87].

Вочевидь, цю лінію твору, а отже — і цей аспект етичної складової «гуманітарного проекту» Б. Шлінка — стимулювало його відоме есе «Право — провинна — майбутнє» (1988), до написання якого ученого і письменника, зокрема, імовірно, надихнула блискуча праця К. Ясперса «Питання про провинну» (1946).

Водночас роман актуалізує роздуми і щодо «індивідуальної провини» Ханни Шміц, яка чітко артикулюється Б. Шлінком на рівні діалогу, що розгортається у передостанньому розділі роману між двома жертвами героїні твору: чоловіком, який колись був її коханцем, і жінкою, котра колись була ув'язненою концтабору. Вона питає, чому Міхаель опікується спокутуванням гріхів Ханни і що за стосунки були між ними: «У нас був зв'язок, ще коли мені було п'ятнадцять, — зізнається він. <...> Якою ж вона була жорстокою, — констатує жінка і запитує: — І ви вибачили її, хоча вона вас... коли вам було всього п'ятнадцять років... Ви коли-небудь були одружені?» [8, 196].

Її спостереження і запитання віддзеркалюють сутність провини Ханни щодо Міхаеля, адже

стосунки, що існували між ними, позбавили героя твору можливості у дорослому житті кохати і створити повноцінну родину, фактично прирікаючи на самотність. Власне, етичний вимір роману, «художню самодостатність» якого важко переоцінити, стає важливим стимулом для втілення третьої — культурологічної складової гуманітарного проекту Б. Шлінка, що, на нашу думку, є чи не найголовнішою провокацією цього твору, сутність якої письменник відбив на рівні його назви.

Найголовнішим прокляттям та найбільшим соромом Ханни Шміц є її неписьменність, яка фактично робить героїню наглядачкою концтабору і, визначаючи всі подальші трагічні обставини життя, врешті-решт прирікає на самогубство. Таким чином, Б. Шлінк здійснює дивовижний експеримент, переводячи етичну проблему у культурологічну площину. Адже поняття сорому, що є важливим чинником моральної свідомості, у «Читці» стає, так би мовити, соромом культурним, так само, як четвертий рівень екзистенціального страху — страху перед собою — трансформується у страх культурний: «Чи був сором Ханни справжньою причиною її дивної поведінки на судовому процесі і у таборі? Невже вона могла піти на злочин через страх того, що виявлять її неписьменність?» — у фіналі твору ставить собі запитання Міхаель [8, 124].

Багато у чому вони залишаються для нього відкритими, так само, як «відкритим» за своїми сутнісними ознаками є, вочевидь, *актуальний твір* Б. Шлінка, що стимулював і стимулює до інтерпретації своїх читачів. Серед них, більш ніж імовірно, був швейцарський письменник Ж. Діккер — автор доволі резонансного твору «Правда про справу Гаррі Квеберта».

Незважаючи на свій молодий вік, його художні пошуки, а особливо цей роман отримали чимало високих літературних винагород, зокрема — Гран-прі Французької академії та Гонкурівську премію ліцеїстів. На нашу думку, так би мовити, свідомо постмодерністська спрямованість Ж. Діккера, вписуючи «Правду про справу Гаррі Квеберта» у відверто психоаналітичний контекст, робить його, водночас, «незалежним від психоаналізу» *відкритим твором*, що стимулює численні інтерпретації.

Безперечно, роман Ж. Діккера — зразок високопрофесійного детективу, в якому багатозаровність сюжету, що іноді навіть видається надмірною, тримає читача у постійній напрузі. Проте увагу наразі привертає, так би мовити, власне «літературний аспект» твору, який, з одного боку, є

необхідним елементом детективного руху, а з другого — виявляє очевидні асоціації з культурологічним виміром, а точніше — «культурологічною провокацією» роману Б. Шлінка, конкретизуючи наші розмисли щодо визначеного вище концептуального ланцюга: *актуальний твір — відкритий твір — відкрита інтерпретація — художня спадкоємність*.

На нашу думку, у своєму творі Ж. Діккер «відкрито інтерпретував» історію стосунків 36-річної Ханни і 15-річного Міхаеля, перетворивши її на історію кохання 34-річного письменника Гаррі Квеберта та 15-річної дівчини Ноли. Водночас таке твердження навряд чи було б можливим лише на рівні означеної подібності, тим більше, що подальша логіка сюжету фактично не дає приводу для відповідних паралелей, окрім однієї, проте визначальної — Гаррі Квеберт, так само як і Ханна Шміц, опиняється на лаві підсудних через свою «залежність від культури».

Щоправда залежність ця діаметрально протилежна: у героїні Б. Шлінка вона зумовлена її Неписьменністю, у героя Ж. Діккера — його Письменністю. Адже головним аргументом для звинувачення Гаррі Квеберта у вбивстві його коханої, стає знайдений поруч із її тілом рукопис роману «Витоки зла», що уславив ім'я письменника, зробивши його «живим класиком», авторитетним професором та фундатором літературної школи. Власне саме ця лінія, яку дещо «перекриють» сюжетні хитросплетіння детективного жанру, на нашу думку, і є найважливішою у цьому творі з точки зору відкритої інтерпретації, а за великим рахунком — художньої спадкоємності роману Ж. Діккера щодо твору Б. Шлінка.

Слід зазначити, що головною проблемою, яка визначає динаміку сюжетного руху «Правди про справу Гаррі Квеберта», є почуття провини, яке притаманне практично всім ключовим персонажам та інтерпретується автором у відверто психоаналітичному вимірі: провинна — страх — сором. Проте у випадку з Гаррі Квебертом ситуація виявляється значно складнішою.

Ж. Діккер, акцентуючи на «специфічній провині» письменника, що породжує у нього почуття «специфічного сорому», так би мовити, балансує на межі етичного і культурологічного. Адже він, насправді, є крадієм роману «Витоки зла», до того ж, навіть не на рівні плагіату, а на рівні його відвертого привласнення. Через це Гаррі Квеберт го-

товий мовчати до останнього, аби його таємниця не була розкрита, оскільки «культурний страх» і «культурний сором», зрештою, виявляються для нього сильнішими, ніж екзистенціальний страх і сором як моральний стан особистості. Їх сутність дуже точно характеризує учень Гаррі Квеберта — молодий письменник Маркус Гольдман: «Ви вкрали книгу! Чи існує більш страшний злочин для письменника? “Витоки зла” — ось чому ви її так назвали! А я все не міг зрозуміти, чому у такої прекрасної історії такий похмурий заголовок! Але заголовок стосувався не книги, він стосувався вас. <...> Ця книга — виток зла, яке й допіру підточує вас, зла самозванця, муки сумління» [2, 591]. Відтак, використовуючи прийом *навпаки*, Ж. Діккер у «Правді про справу Гаррі Квеберта» *відкрито інтерпретує* і не менш *відверто наслідує* своєрідний мотив «залежності від культури», що був блискуче представлений в *актуальному творі* Б. Шлінка «Читець».

У. Еко належить думка, що доволі часто одні книжки говорять про інші, проте іноді — вони ніби розмовляють між собою. Імовірно у такому метафоричному форматі видатний учений і письменник прокоментував сутність відкритої інтерпретації, котра, стимулюючи до діалогу, а можливо — і до художньої спадкоємності, визначає безперервність і нескінченність творчого процесу.

Література

1. Гадамер Г.- Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. — М. : Искусство, 1991. — 368 с.
2. Диккер Ж. Правда о деле Гарри Квеберта / Ж. Диккер. — Электронная версия книги : ООО «Издательство АСТ», 2014.
3. Эко У. Открытое произведение: форма и неопределенность в современной поэтике / Умберто Эко. — Электронная версия книги: Янко Слава (Библио. Fort / Da)? <http://yanko/lib.ru/gum.html>, 2004.
4. Жукова Н. Елітарність як компонент культуротворення: досвід неklasичної естетики / Н. Жукова. — К. : вид. ПАРАПАН, 2010. — 244 с.
5. Кант И. Критика эстетической способности суждения ; соч. : в 6 т. (серия «Философское наследие») / И. Кант. — М. : Мысль. — 1966. — Т. 5. — 564 с.
6. Михалев В. Видовая специфика и синтез искусств / В. Михалев. — К. : Наукова думка. — 1984. — 100 с.
7. Фрейд З. Бред и сны в «Градиве» Иенсена // Фрейд З. Художник и фантазирование. — М. : Республіка, 1995.
8. Шлинк Б. Чтец. — СПб. : Издательск. группа «Азбука-классика», 2005. — 198 с.

ВІД МОНТАЖУ АТРАКЦІОНІВ ДО ТЕОРІЇ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО КІНО

У статті розглянуто конструктивістську теорію кіно С. Ейзенштейна. Важливими етапами розвитку цієї теорії були концепції «монтажу атракціонів» та «інтелектуального кіно». При побудові своєї теорії автор звертається до традиційної культури та передових наукових пошуків свого часу. Він намагається систематизувати усі дані задля розробки системи максимального впливу на глядача.

Ключові слова: С. Ейзенштейн, інтелектуальне кіно, атракціон, монтаж, ієрогліф, конфлікт.

В статье изучена конструктивистская теория кино С. Эйзенштейна. Важными этапами развития этой теории были концепции «монтажа аттракционов» и «интеллектуального кино». При построении своей теории автор обратился к традиционной культуре и к передовым научным исследованиям своего времени. Он пытался систематизировать все данные для разработки системы максимального влияния на зрителя.

Ключевые слова: С. Эйзенштейн, интеллектуальное кино, аттракцион, монтаж, иероглиф, конфликт.

The article is about Constructivist theory of cinema by S. Eisenshtein. Important development stages of this theory was Montage of Attractions and Intellectual Cinema. The author was interested in traditional culture and in progressive scientific researches of his time in the building his theory. He had tried to combine all information for maximal influence on the viewers.

Keywords: S. Eisenshtein, Intellectual Cinema, attraction, montage, hieroglyph, conflict.

Конструктивістська теорія кіно в російському і радянському кінематографі найбільш ґрунтовно і послідовно розроблялася Сергієм Ейзенштейном. Її положення відображені в численних статтях режисера і теоретика. Базовими її концепціями є рання теорія монтажу атракціонів, викладена у статті 1923 року, та теорія інтелектуального кіно, що розроблялась в основному з 1928-го по 1929 рік.

Окремі положення загальної конструктивістської теорії (монтаж атракціонів, конфліктний монтаж, фактор ідеологічного формування глядача тощо) стали визначальними для подальшого розвитку кінематографічної теорії і практики. Теорія інтелектуального кіно, хоч і не отримала офіційного визнання, однак мала значну кількість вітчизняних та закордонних послідовників, як серед теоретиків, так і серед практиків театральної та кінорежисури (в театрі, зокрема, — Б. Брехт, у фотомонтажі — Дж. Хартфілд, у теорії кіно — Н. Клейман, О. Липков та інші). Крім того, ця

теорія стала резонансом і точкою початку режисерських пошуків на багато десятиліть після її формування.

Таким чином, конструктивістська теорія С. Ейзенштейна залишається актуальною для розуміння процесів становлення і розвитку сучасної теорії та практики режисерської творчості.

«Монтаж атракціонів».

С. Ейзенштейн розпочав свої теоретичні розвідки ще працюючи в театрі. В 1923 році ним була поставлена вистава «На всякого мудреця достатньо простоти» за О. Островським. Метою постановки було створення сценічного видовища нового типу. В тому ж 1923 році в часописі В. Маяковського «ЛЕФ» була надрукована стаття «Монтаж атракціонів», де молодий режисер викладав теоретичні засади створення вистави. «Перша програмна стаття Ейзенштейна виразила прагнення художника до активного ідейного впливу на суспільну практику людей ціною руйнування будь-яких традиційних форм мистецтва, прагнен-

ня перетворити театральні підмостки на трибуну масової агітації» [4, 525]. Зрештою, такі настрої цілком відповідали революційному «лівому» мистецтву, а в театрі в тому числі й учителеві С. Ейзенштейна, відомому російському театральному режисерові В. Мейерхольду.

У статті С. Ейзенштейн визначив глядача основним матеріалом театру. Мету нового театрального видовища він бачив у максимальному агітаційному впливі на глядача. Первісно чіткий розрахунок мети і сенсу впливу, за задумом автора теорії, мав формувати вибір пріоритетних засобів і узгодження їх у певну систему впливу. Відповідно, «оформлення глядача у бажаному напрямі (настрої) — завдання кожного утилітарного театру (агіт, реклам, санпросвіт тощо). Знаряддя обробки — всі складові частини театрального апарату (“говорок” Остужева не більше кольору трико примадонни, удар в литаври стільки ж, скільки і монолог Ромео, цвіркун на пічці не менше залпу під місцями для глядачів), в усій своїй різноманітності приведені до однієї одиниці — що їх наявність узаконює — до їх атракційності» [12, 270].

Усі засоби ідейного впливу театру С. Ейзенштейн ніби зрівнював у їх можливостях, хоча для театру було не характерним зрівняння, приміром, акторських і неакторських засобів. У цій позиції рівності засобів виразності видовища режисер і теоретик у своїй першій теоретичній статті уже виходив на рівень кінематографічної творчості, де таке зрівнювання розглядалося цілком доречним і закономірним. У цьому ж контексті С. Ейзенштейн, зрештою, робив визначення і основного поняття своєї теорії — атракціону.

«Атракціон (у розрізі театру) — будь-який агресивний момент театру, тобто всякий елемент його, що піддає глядача почуттєвому чи психологічному впливу, дослідно вивіреному і математично розрахованому на певні емоційні потрясіння того, хто сприймає, в свою чергу в сукупності єдино обумовлюючі можливість сприйняття ідейного боку того, що демонструється, — кінцевого ідеологічного висновку. (Шлях пізнання — “через живу гру пристрастей” — специфічний для театру)» [12, 270].

Атракціон визначається як самостійний і первинний елемент конструкції вистави — так звана молекулярна (складова) одиниця дієвості театру, адже вміщує в собі багато виражальних елементів. Атракціон, за визначенням автора, переважно не має нічого спільного з трюком (хоча інколи при належній подачі трюк є лише одним з різновидів атракціону) і фактично є прямою протилежні-

стю йому, оскільки трюк означає «абсолютне і в собі завершене» і базується виключно на відносному — на реакції глядача. Таким чином, термін «атракціон» передбачає точно розрахований багатосторонній вплив на різні почуття глядача.

«Цей підхід докорінно змінює можливості в принципах конструкції “побудови, що має вплив” (вистава в цілому): замість статичного “відображення даного”, за темою потрібної події і можливості її вирішення тільки через впливи, логічно з такою подією пов’язані, висувається новий прийом — вільний монтаж довільно обраних, самостійних (також поза даною композицією і сюжетною сценкою діючих) впливів (атракціонів), однак з точною установкою на певний кінцевий математичний ефект — монтаж атракціонів» [12, 271].

Режисер своєю теорією заперечував необхідність «розкриття задуму автора», натомість висуваючи атракціони й їх систему як єдину основу дієвості вистави. Він зауважував, що атракціон, хоч досі не визначений у режисурі, використовувався театральними режисерами за чуттям чи інтуїтивно, але, звичайно, не в контексті монтажу чи конструкції, а в «гармонійній композиції», в чіткому узгодженні з логікою розгортання сюжету, про що свідчить сама театральна термінологія: «ефектний під завісу», «багатий вихід» тощо. Таким чином, схему монтажу атракціонів він пропонував розглядати як постановочний метод.

С. Ейзенштейн у своїй теорії відносно театру сміливо вживав термін «монтаж», уже і термінологічно наближуючись до кінематографа. Він також відзначав природний зв’язок між видовищами. «Школою монтажера є кіно і головним чином мюзик-холл і цирк, адже, по суті, зробити хорошу (з формальної точки зору) виставу — це побудувати міцну мюзик-хольну — циркову програму, виходячи з положень взятої п’єси» [12, 272].

«Важлива особливість цієї статті — те, як на театральному матеріалі в ній фактично намічаються обриси теорії кінематографа. Ясніше всього кінематографічний сенс цього виступу Ейзенштейна виразився в доборі і застосуванні терміна “монтаж атракціонів”. Те, що тут у загальній формі вже намічений принцип ідейно-змістового монтажу, — цілком очевидно» [4, 526].

Надалі С. Ейзенштейн відмовився від окремих положень своєї ранньої статті, зокрема, від терміна «атракціон», однак принципи монтажно-композиції, що первісно пов’язувалися ним з цим терміном, він продовжував розвивати послідовно у наступних своїх теоретичних пошуках.

Таким чином, Сергій Ейзенштейн у статті «Монтаж атракціонів» зробив першу, доволі успішну і резонансну, спробу визначення основних чинників методу режисерської роботи над видовищним твором. Ці перші начерки, котрі знаходили свій розвиток і у подальших його теоретичних пошуках, визначили основний вектор дослідження, основні положення, які цікавили режисера все його життя: механізми впливу на глядача; можливості і доля засобів театральної, а надалі і кінематографічної виразності, зі здійснення цього впливу; «оформлення глядача у бажаному напрямі»; ідеологічне формування глядача тощо.

Наступним сміливим фундаментальним кроком у напрямі вивчення методу режисерської творчості була ідея інтелектуального кіно. С. Ейзенштейн продовжив свої роздуми над монтажем атракціонів у сферу «інтелектуального атракціону». А від інтелектуального атракціону розвинув теорію інтелектуального кіно. «Розвиваючи теорію “інтелектуального кіно”, Ейзенштейн прагне посилити пізнавальні функції кіно, втручання мистецтва у життя, його роль в перебудові свідомості народних мас, залучити їх до вивчення революційної теорії» [2, 602].

«Інтелектуальний атракціон» і передумови інтелектуального кіно.

У 1927-му та 1928 роках С. Ейзенштейн вдень і вночі працював над монтажем свого фільму «Жовтень». Як він сам висловився, «звичка до роздумів» не полишала його і в цей напружений час у стінах тодішнього Кінокомітету. Результатом цих розмірковувань, зокрема над монтажною побудовою епізоду «Боги», стали такі рядки в його автобіографічних записах: «Адже та “теза”, яку мені тільки що вдалося екранно втілити, — чисто логічна абстракція, якщо завгодно... інтелектуальна.

Значить, імовірна безпосередня екранізація абстрактних понять, логічно сформованих тез, інтелектуальних, а не лише емоційних явищ.

І це також — без посередництва сюжету, фабули, персонажів, акторів тощо.

Абсолютно подібно так само, як можливий емоційно впливовий “монтаж атракціонів” (який лише зокрема використовує іще і “атракціонність сюжету і інтриги”), так, мабуть, імовірний і атракціон інтелектуальний.

“Інтелектуальний атракціон!”

Дата народження — 1928 рік.

Умовне означення “ИА28” [в оригіналі “ИА28” російською]» [9, 477].

«Інтелектуальний атракціон» — перше визначення надалі розвиненої С. Ейзенштейном в

естетичну програму теорії інтелектуального кіно. В 1928 році він написав навіть завершену статтю «Інтелектуальний атракціон 1928 року», де викладав теорію інтелектуального кіно на засадах практики постановки фільму «Жовтень». Однак стаття так і не була опублікована.

Вважається, що перша за часом згадка про теорію «інтелектуального кіно» у друкованій спадщині С. Ейзенштейна міститься у статті «Наш “Жовтень”» 1928 року. Стаття має абсолютно маніфестаційний характер. Режисер із захопленням передбачає фундаментальні зрушення, до яких призведе його відкриття у кіно.

«Раби машини стають господарями машини.

Раби матеріалу — стають використовувачами матеріалу.

Якщо над попереднім періодом тяжів матеріал, річ, що змінили “душу і настрої”, то наступний етап змінить показ явища (матеріалу, речі) на висновок з явища і судження по матеріалу, що конкретизуються у завершені *поняття*.

Кінематографії час почати оперувати абстрактним словом, що зводиться у конкретне *поняття*.

Новий етап пройде під знаком поняття — під знаком *лозунгу*» [13, 33].

Цей кінематограф знаходиться, за С. Ейзенштейном, «по той бік ігрової і неігрової». Фактажність матеріалу стає у ньому відправною точкою на шляху творення фільму. Режисер твердить, що на даному етапі недостатньо показу певного об’єкта, навіть події. Для прикладу він звертається до улюбленого і поширеного об’єкта конструктивістської творчості — машини. В своєму аналізі він переоцінює можливості сучасного показу цього звичного для кінематографістів об’єкта, приводячи навіть його, або його у першу чергу, в систему координат нової кінематографічної образності.

«А був час, коли обертання коліс машини “як таке” було вичерпним.

Тепер лозунги навколо машини ускладнилися — ускладнені *взаємини* навколо машини.

А колеса крутяться, як і раніше, однозначно.

І “як такі”, *як матеріал* не можуть дати більше того, що мають, як прийнято висловлюватися про найкрасивішу дівчину.

Період метушні з матеріалом був періодом усвідомлення монтажного шматка як слова, іноді — букви.

“Жовтень” у деяких частинах своїх намагається зробити наступний крок, намагається підшукати *річ*, що строєм своїм уже цілком відповідає подібній словесності.

Сферою нової кінословесності, як виявляється, є сфера не показу явищ, ні навіть соціального трактування, а можливість *відстороненої соціальної оцінки*» [13, 33].

С. Ейзенштейн підходить до питання кінотворчості з точки зору розуміння законів існування кіномови, нової мови нового мистецтва.

«Намацавши, що таке слово, образ, мовний фрагмент кіномови, ми можемо тепер починати ставити питання про те, *що і як* кінематографічно є виражальним.

Це буде сфера викладу поняття, звільненого від сюжету, від примітиву: “кохання, як я кохаю”, “втома — втомлена людина”.

Це буде мистецтво безпосередньої кінопередачі лозунги, передачі настільки незасміченої і прямої, як передача думки кваліфікованим словом» [13, 34].

Отже режисер не мав жодного сумніву у тому, що «намацування» законів існування кіномови уже відбувається, і, більше того, у цьому напрямі зроблене уже значне просування. І, таким чином, можна робити наступні кроки у засвоєнні та володінні цією мовою.

У своїх нарисах до перших статей на тему інтелектуального кіно пошуки у створенні нового простору кінематографа Л. Кулешова і Д. Вертова С. Ейзенштейн оцінює не надто високо, швидше як «забавки». Однотимчасово він намагається віднайти у науці, аналізуючи приклади з алгебри, радіотехніки та рефлексології. Він звертається до праць Г. Плеханова, Д. Берклі, ритмічних пошуків Е. Жака-Далькроза, до фізіології І. Сеченова, рефлексології В. Бехтерева, до етимологічних словників... Архівні рукописи спадщини С. Ейзенштейна свідчать про те, що «Систему своїх доказів Ейзенштейн починає з геометрії, де відсторонені поняття «переводяться в умови, що чутливо сприймаються — в просторове накреслення». Показавши це на викладенні і кресленні «Овалу Кассіні», Ейзенштейн зауважує, що «лише з переведенням у просторове нам до кінця стають зрозумілими, тобто *тваринновідчутними*, “відсторонені” формулювання»» [18, 235–236].

Виходячи у сферу соціального аналізу, де системи фактів виносяться в лозунги, режисер робить висновок, що мистецтво, зокрема засобом кінематографа, здатне перевести ці загальні лозунги у сферу «тваринновідчутного», життєвого і зрозумілого для широких мас. Однак естетичні рамки, пропонувані попереднім мистецтвом С. Ейзенштейна уже не влаштовують. Він декларує зближення мистецтва і науки, і шукає його

нові естетичні засади саме у цій сфері. Та у цьому запеклому теоретичному маніфестуванні режисер продовжує зосереджуватися на агітаційних можливостях мистецтва, вбачаючи у цьому його вищу доцільність, і в той самий час відкидаючи значення таких елементів як сюжет, фабула, інтрига, галерея образів тощо. Його вимога — «безпосереднє просторове оформлення сутності лозунгу».

«Ейзенштейн прагнув до того, щоб матеріал фільму став гнучкою і розвинутою “словесністю” для зримого висловлювання соціальних понять, оцінок, лозунгів, що впливають в рівній мірі на почуття і інтелект глядача» [5, 540].

В одній з ненадрукованих статей С. Ейзенштейн попередньо сформував теоретичні положення теорії інтелектуального кіно. Ця теорія мала міцні зв'язки з теорією монтажу атракціонів 1923 року і робила наступний крок з театральної видовищної специфіки у кінематографічну.

«Принцип атракціону — непорушний.

Емоційний чи інтелектуальний — соціальний приціл його той самий — ідейна обробка.

Робимо поправку 28-го року на атракціон.

Атракціон театральний на “почуття”.

Атракціон кінематографічний на свідомість.

Це — мовою “кухарки”.

А серйозно:

Атракціон 1923. Чуттєвий.

Подразник на безумовний рефлекс безпосередньої дії.

Сфера роботи — ТЕАТР...

Атракціон 1928. Інтелектуальний.

База дії на ланцюги сполучних рефлексів.

Дія по асоціативним ланцюгам.

Сфера роботи — СПРАВЖНЄ КІНО...

Характерною ознакою И.А.-28 — його ієрогліфічність. Статичний знак; хочеш — не хочеш “символізуючий” умовно означений певний динамічний прогрес» [18, 237].

Типаж.

С. Ейзенштейн також вдається до визначення тих означальних явищ, які характеризують досягнення нового мистецтва. Першим прийомом, котрий балансує на межі старого і нового кіно, є типаж. Типаж С. Ейзенштейн визначає як «соціально-біологічний ієрогліф». «Нове розуміння психологічної ролі і діяльності фільму основною засадою встановлює, що важливо провести через низку психологічних станів аудиторію і аж ніяк не показувати їй низку психологічних станів, в яких себе зображують виконавці» [8, 30].

Як зазначає Р. Юренев, саме у цьому моменті можна легко простежити шлях думки С. Ейзен-

штейна. Від впливовості «Монтажу атракціонів» він переходить до більш складних способів впливу — кадрами-ієрогліфами інтелектуального кіно. «Йому потрібна була людина, яка нічого не грає, і своїм зовнішнім виглядом означає що-небудь — психологічний стан, класову приналежність, професію. Таку людину він називав типажем. Однак терміном цим не був задоволений» [18, 238].

С. Ейзенштейн бачив принципову різницю у роботі з актором і типажем. Основна відмінність — у принципі сприйняття. Актор сприймається глядачем через сукупність дій, накопичуючи подразники, що в них він проявлений. Типаж сприймається глядачем одразу іншим шляхом: через асоціативний ряд. Його усвідомлення не потребує додаткових дій та проявів. Сприйняття типажу глядачем базоване на власному досвіді останнього. Другий шлях сприйняття — за допомогою асоціативного ряду — С. Ейзенштейн вважав таким, що потребує вищого рівня культури, адже передбачає певну «освіченість» глядача, наявність у нього певного запасу асоціативних образів.

У своєму щоденнику 31 березня 1928 року режисер писав: «Ми напередодні найвеличнішого перевороту у галузі кіноусвідомлення. Принцип *відмотки* послідовно веде: Типаж. Статуя. Річ. Факт. Це шлях до лозунгу від сюжету. Просторове, *фізичновідчутне* розгортання абстрактної формули» [18, 241].

У цих теоретичних розвідках, визначеннях і висловах С. Ейзенштейна Р. Юренев бачить зв'язки з сучасними теоріями ЛЕФ, літератури факту і конструктивізму, які відкидали традиційне мистецтво. Ці радикальні погляди режисера призводили до критики і звинувачень його в схематизмі та недооцінці внутрішньокадрового змісту. Особливо вразливою була теорія типажу. Критика зауважувала неможливість зведення людського образу в художньому фільмі до ієрогліфа, до знака. С. Ейзенштейн завжди наголошував багатозначність і багатозначність ієрогліфа. Попри це, його звинувачували в недооцінюванні акторської гри, людської психології, почуттів, емоцій і, зрештою, взагалі недооцінюванні людини на екрані.

Важливо, що С. Ейзенштейн і надалі не відмовляється від ідеї типажу. В своїй пізнішій великій теоретичній праці «Небайдужа природа» 1945 року він продовжує говорити про особливості роботи з типажем. «Правильно побудована типажна сюїта, що складається з окремих крупних планів, які лише на мить з'являються перед глядачем, вимагає в основному двох умов:

по-перше, того, щоб виразне “звучання” такого обличчя було б абсолютно *точним*, як акорд або як нота, що не припускає фальші в певному поєднанні;

по-друге, того, щоб ця точність була виражена з граничною наочністю і ясністю, з тим, щоб від короткої миті показу у сприйнятті глядача встигав відклатися певний образ цілком визначеної людської характеристики» [15, 378].

Аналізуючи фільми С. Ейзенштейна, Р. Юренев зауважує, що за таким принципом були побудовані сюїти облич і в «Панцирнику “Потьомкіні”», і в «Старому і новому», і в кількох епізодах «Хай живе Мексика!», а також і у фільмах «Олександр Невський» та «Іван Грозний». «Гранично виразні обличчя, застигли в найвищому вираженні своїх почуттів, своїх пристрастей» [18, 243].

Ієрогліф.

1928 роком датується також «Неочікуваний стик». Ця стаття вийшла в результаті відвідин С. Ейзенштейном у серпні 1928 року вистав трупи Кабукідза (Токіо), що гастролювала в Москві, під керівництвом видатного японського актора Іцкава (Ітикава) Садандзі II, який багато в чому оновив традиційну систему виражальних засобів театру Кабукі. С. Ейзенштейн захоплювався японським мистецтвом і з великою цікавістю поставився до гастролей. Свою статтю він присвятив загальним проблемам театральної і кінематографічної виразності. Його цікавила можливість використання багатовікових традицій театру Кабукі в сучасному мистецтві. Вважається, що у статті С. Ейзенштейн висловив ті фундаментальні положення, які надалі стануть основою його теорії звукозорового, поліфонічного мистецтва. Зокрема, про це свідчить його ідея виробити «вміння приводити до “єдиного знаменника” глядацькі і звукові сприйняття» [14, 308].

Також у статті автор торкається тем, що мають безпосереднє відношення до теорії інтелектуального кіно, адже саме цю проблему теоретик і режисер продовжував вивчати. С. Ейзенштейн аналізує комплекс виражальних засобів театру Кабукі і доходить висновку: «Японець розглядає кожний театральний елемент не як неспівмірну одиницю різних категорій впливу (на різні органи чуття), а як єдину одиницю *театру*» [14, 305]. Цим він фактично підтвердив свої погляди, висловлені ще в «Монтажі атракціонів» у 1923 році. Принцип задіювання різних категорій подразників як рівноцінних за своєю значимістю, що цілеспрямовано використовуються для впливу на різні органи чуття глядача, він знаходить блискуче втіленим у театрі Кабукі.

У тій самій статті є ще один надзвичайно цікавий момент: ніби мимохіть подано визначення монтажної думки як «вершини диференційовано відчутого і розкладеного “органічного” світу і надалі зведеного заново в математично безпомилково діюче знаряддя — машину» [14, 310]. Так, на 1928 рік С. Ейзенштейн розуміє сутність монтажу і його роль у створенні фільму.

Найважливіша концептуальна основа інтелектуального кіно — кадр-ієрогліф, кадр-символ, що викликав би певні емоції у глядача і приводив би до усвідомлення ним поняття, що його закладено у цьому кадрі автором. Принципове звернення до ієрогліфа замість букви давало можливість С. Ейзенштейнові наголосити і втілити в життя думку про багатозначність і багат шаровість кінематографічного образу і, власне, самого кінематографічного кадру, тоді як буква залишається не тільки елементарною складовою, яка не містить у собі певного значення, тим більше певного переліку значень, а є однозначною одиницею.

Звернення до ієрогліфа в теорії інтелектуального кіно для С. Ейзенштейна не випадкове. Як зазначає дослідник спадщини С. Ейзенштейна Р. Юренєв, у пошуках вираження через кадри-ієрогліфи сутності явищ-понять він наштовхнувся на «теорію ієрогліфів», розроблену Г. Плехановим. Останній поняття ієрогліфа запозичив у І. Сеченова, однак швидко від нього відмовився. С. Ейзенштейн же застосовує аналогію з ієрогліфічною формою японської писемності як на рівні монтажної побудови, так і на рівні цілого кінематографічного твору. У своїй статті «За кадром» 1929 року він звертає увагу на те, що поєднання двох ієрогліфів простішого ряду розглядається не як їх сума, а як добуток, величина іншого виміру. Якщо кожний окремих ієрогліф відповідає предмету або факту, то їх зіставлення виявляється відповідним поняттям. «Те саме, що ми робимо в кіно, зіставляючи по можливості однозначні, нейтральні у змістовому відношенні, зображувальні кадрики в осмислені контексти і ряди.

Неминучий спосіб і прийом у будь-якому кінематографічному викладі. І в конденсованому і очищеному вигляді — відправна точка для “інтелектуального кіно”, кіно, що шукає найбільшої лаконіки глядацького викладення відсторонених понять» [11, 285].

Найкращий приклад мистецької лаконічності та сконцентрованості змісту С. Ейзенштейн бачить у японській поезії хайку, або «хай-кай», як він її називає. Половина цінності поезії хайку оцінюється каліграфічністю накреслення її ієрог-

ліфів. Метод вирішення той самий — в ієрогліфіці засіб лаконічного втілення відстороненого поняття, перенесений у словесне викладення. Цей прийом породжує лаконічно загострений, виразний образ. Ретельно дібране поєднання знаків дає у їх зіткненні «суху визначеність поняття». Той самий метод при розгортанні уже словесних поєднань дає можливість розгортання в пишність образного ефекту. Формула-поняття, упишнюючись, розгортаючись на матеріалі, перетворюється на образ-форму. Так само образне мислення, згортаючись на певній стадії, переходить у понятійне мислення. Аналізуючи тексти хайку С. Ейзенштейн говорить про них як про готові монтажні фрази, монтажні листи.

Народжений у поєднанні зображального за прийомом і означального за призначенням метод ієрогліфа з його ієрогліфічними рядами діє не лише в поезії. С. Ейзенштейн простежує його наявність в інших японських видах мистецтв, зокрема, в образотворчому, в театрі тощо.

Монтаж як конфлікт.

Для аналізу техніки ієрогліфічного (монтажного) методу акторської гри в статті «За кадром», автор попередньо звертається до монтажу і на прикладі кінематографічної монтажної побудови дає чітке його означення. Він різко виступає проти визначення кадру як елемента монтажу, і відповідних визначень монтажу Л. Кулешова, який говорить про поєднання кадрів-цеглинок в одну кінематографічну побудову. С. Ейзенштейн застерігає, що у цьому разі осмислення будь-якого процесу в цілому (зв'язок кадр — монтаж) робиться лише через зовнішні ознаки його тривання (шматок клеїться до шматка). Натомість пропонує визначення кадру як ланки монтажу. Сам монтаж характеризує зіткненням, конфліктом двох шматків, що стоять поруч.

С. Ейзенштейн приводить позицію одного з провідних російських кінотеоретиків і практиків свого часу В. Пудовкіна, який спершу відстоював ідею *зчеплення* монтажних шматків, коли сам автор чітко стояв на позиціях *зіткнення*, вважаючи зчеплення лише окремим випадком у своїй теорії. Зрештою, за півроку дискусій і обговорень, В. Пудовкін визнав правомірність саме монтажного *зіткнення*.

«Стикати кадри-ієрогліфи для отримання певного нового “добутку” у сприйнятті глядача і було одним з шуканих принципів інтелектуального кіно» [18, 244].

Таким чином, ідея монтажного добутку чи конфліктного монтажу кадрів у контексті теорії

інтелектуального кіно отримувала фундаментальне значення. «Поєднання (монтаж) двох кадрів-зображень породжує дещо третє — поняття, що містить ідейну оцінку. Ейзенштейн вважав, що за допомогою “інтелектуального кіно” можна переносити на екран “інтелектуальні тези”, розкривати найрізноманітніші поняття» [2, 602].

Чіткість визначення базових понять теорії є принциповою, оскільки саме визначення уже формує ставлення і філософію самого процесу монтажної побудови. Для С. Ейзенштейна це визначення монтажу як зіткнення акцентує те, що монтаж він розглядає як конфлікт, навіть тоді, коли йдеться про мінімальний рівень монтажної побудови.

«...“Кінематографічні”:

конфлікт графічних напрямів (ліній),

конфлікт планів (між собою),

конфлікт об’ємів,

конфлікт мас (об’ємів, що наповнені різною світловою інтенсивністю),

конфлікт просторів тощо» [11, 291]. Перелічені конфлікти є простими і зрозумілими з практичної точки зору.

«Нарешті, є і такі конфліктні несподіванки, як:

конфлікт предмета і його просторовості та конфлікт події й її часовості» [11, 291].

Конфлікт предмета і його просторовості, прирізом, має місце при будь-яких викривленнях об’єктивом. Конфлікт події та її часовості трапляється в анімації та *zeitlupe* («збільшувальне скло часу») — метод пришвидшеної зйомки. Одним з приведених довершених прикладів *zeitlupe* з послідовним усвідомленим застосуванням прийому є сон у «Звенигорі» О. Довженка 1926 року.

С. Ейзенштейн зізнається, на що спрямовані його теоретичні пошуки в сфері кінематографа. «Зведення всіх даних кінематографа до єдиної формули конфлікту і кінематографічних ознак у діалектичний ряд за *однією ознакою* — не пуста риторична забавка.

Ми зараз шукаємо єдину систему прийомів кінематографічної виразності за усіма його елементами» [11, 291].

Він сміливо заявляє, що про монтаж відомо уже «дуже багато». Складніша ситуація, приміром, у розумінні кадру і теорії освітлення. С. Ейзенштейн пропонує розглядати і ці кінематографічні елементи, як окремі випадки монтажу, на його елементарному, певному мікрорівні. Це дає можливість безпосереднього застосування монтажного досвіду до питань теорії кадру та теорії освітлення.

Таким чином, для розуміння кадру потрібно враховувати конфлікт між рамкою кадру та предметом. «Точка зйомки як матеріалізація конфлікту між організуючою логікою режисера й інертною логікою явища у зіткненні, що дає діалектику кіноракурсу» [11, 293].

І знову автор віднаходить аналогії з японською традицією: композиції кінематографічного кадру і композиції твору в образотворчому мистецтві. Європейська школа схильна до просторової організації явища на папері чи то перед об’єктивом камери. Японська образотворча традиція базована на методі організації ніби через апарат — виокремлення частини дійсності засобами об’єктива. Хоча, як зауважує автор, самі японці не використовують своїх традиційних надбань у кінематографі, а воліють іти торованим шляхом популярної американської кінематографії.

При визначенні стадіального розвитку монтажу С. Ейзенштейн виділяє чотири його стадії: метричний, ритмічний, тональний та обертоновий монтаж. Останнім, п’ятим у цьому переліку є випадок інтелектуального обертону. Його теоретик і режисер називає більш високою категорією монтажу. «Інтелектуальний монтаж це є монтаж не грубо фізіологічних обертонових звучань, а звучань обертонів інтелектуального порядку, тобто конфліктне поєднання інтелектуальних супутніх ефектів між собою» [17, 58]. Цей різновид монтажу призначений подразнювати тканини вищої нервової системи розумового апарату. Як приклад, приводиться епізод «Боги» з фільму «Жовтень». Та це іще не інтелектуальне кіно. «Інтелектуальне кіно буде тим, що вирішить конфліктне поєднання обертонів фізіологічних і обертонів інтелектуальних, створивши небувалу форму кінематографії — внеску революції в загальну історію культури, створивши синтез науки, мистецтва і войовничої класовості» [17, 59].

«Перспективи» (1929).

Безпосереднє формування теорії «інтелектуального кіно» у друкованих працях відносять до статті «Перспективи» 1929 року. У ній С. Ейзенштейн висловлює важливі ідеї щодо розуміння понять форми і змісту. Так, він розмежовує поняття «змісту» (рос. «содержание») і «вмісту» (рос. «содержимое»). Зміст мистецького твору не обмежується темою, матеріалом чи формою тощо. «Принцип організації мислення і є фактичним “змістом” твору. Принцип, що матеріалізується сукупністю соціально-фізіологічних подразників, засобом до *виявлення* чого і є форма» [16, 38].

При таких визначеннях автор фактично підходить до ідеологічного чинника як первинної, базової основи існування будь-якого мистецького твору. В цьому, як наголошує далі автор, виробничо обґрунтовується невід'ємність сукупності змісту і форми від ідеології.

С. Ейзенштейн висловлює ще одне важливе твердження. Простежуючи етимологічні витоки поняття «пізнання», він доходить висновку, що воно є аналогією поняттю «будування» у його прямому значенні. Таким чином, пізнання життя є водночас і побудовою життя, іншими словами, — актом його творення.

Далі у тій самій статті він зауважує, що слід припинити якісне протиставлення науки і мистецтва. Потрібне їх кількісне порівняння і введення в єдиний новий вид соціально впливового фактора. Він пропонує повернути науці її чуттєвість, інтелектуальному процесові — його полум'яність і пристрасність. Єдине мистецтво, якому це буде під силу, — кінематографія з її виражальними засобами. «Єдино і тільки інтелектуальній кінематографії. Синтезу емоційної, документальної і абсолютної фільми» [16, 43]. Автор так і не вдається до пояснень, що він має на увазі під «емоційною» та «абсолютною» фільмою. Далі — та само маніфестова форма. «Тільки інтелектуальному кіно буде під силу покласти край незгоді між “мовою логіки” і “мовою образів” — на основі мови кінодіалектики,

інтелектуальному кіно небувалої форми і оголеної соціальної функціональності; кіно граничної пізнавальності і граничної ж чуттєвості, що оволоділо усім арсеналом впливів подразників зорових, слухових і біомоторних» [16, 43].

Однак на шляху інтелектуального кіно стоїть «жива людина», присутність якої в кіно С. Ейзенштейн різко заперечує. «Жива людина» у виданні шеститомних «Вибраних творів» використовується як термін, у лапках. Сам Р. Юренєв спершу тлумачить цей термін у зв'язку з конкретною літературною дискусією навколо рецептів, що виписала Російська асоціація пролетарських письменників (РАПП) з рекомендаціями по створенню позитивних героїв з «оживленням» їх побутовими рисами. Пізніше він зауважує: «Однак зводити відкидання “живої людини” тільки до відкидання рапповських рецептів, як це роблять сучасні послідовники Ейзенштейна (див. хоча б Коментарі в 2-му томі Вибраних його творів) і як робив це і я сам у намаганні захисту Ейзенштейна від звинувачень у невизнанні літератури, — не можна. Живу людину Ейзенштейн бере без лапок, розуміючи під

цим терміном реалістичний образ-характер, що виростає в обставинах драматургічного сюжету. Достатньо згадати теорію типажу і прагнення замінити діючого і переживаючого актора типажем, а якщо можна, то і маріонеткою або статуєю...» [18, 247]. Так чи інакше, такий радикалізм в окремих положеннях Р. Юренєв відносить до порівняно молодого віку С. Ейзенштейна як теоретика. На момент написання статті «Перспективи» С. Ейзенштейну було тридцять років.

Повертаючись до статті «Перспективи», як висновок, завданням нового кіно має стати «непорухне впровадження комуністичної ідеології в мільйони» [16, 44].

За явної невизначеності основних теоретичних понять своєї статті, що, власне, сам автор і критикує на кількох попередніх сторінках, він, розмірковуючи безпосередньо на тему інтелектуального кіно, звертається до маніфестового способу викладу. Справляється враження, що стаття «Перспективи» провокативна і написана, передусім, задля полемічного резонансу на цю тему. В ній аж ніяк не визначається поняття інтелектуального кіно. Лише в загальних рисах окреслюються його мета і завдання. Таким чином, тези теорії інтелектуального кіно залишаються розпорошеними по численних статтях і щоденникових записках С. Ейзенштейна.

Теорія інтелектуального кіно мала знайти своє практичне ствердження в екранізації «Капіталу» К. Маркса. Однак С. Ейзенштейн розумів, що для цього потрібно знайти «тривіальну поступальну низку розгортання певної дії», звичайний канонічний сюжет, що показував би розвиток капіталізму через індивідуальні долі людей. І уже на цей сюжет потрібно було «нанизати» інтелектуальні поняття, знайдені асоціативним шляхом. Проте такий сюжет довго не знаходився і, зрештою, так і не знайшовся.

Переосмислення теорії інтелектуального кіно.

Розуміючи складність теорії, самої ідеї, втілення та форми інтелектуального кіно, долаючи нерозуміння і критику, С. Ейзенштейн, зрештою, дійшов висновку про необхідність виховання для сприйняття такого кіно, про підготовку глядача до особливостей його системи. Паралельно з теорією інтелектуального кіно С. Ейзенштейн займався вивченням звукового кіно. Ці дві теорії він намагався узгодити, та це узгодження йому ніяк не вдавалося.

Положення теорії інтелектуального кіно С. Ейзенштейн намагався також викласти у своїх закордонних виступах. Він спеціально зупинявся

на цій темі як у доповіді в Сорбонському університеті, так і у виступі в Академії кінонауки і мистецтва в Голлівуді.

В свою чергу, С. Теплиць у своєму дослідженні історії кіномистецтва переконаний, що «за рік перебування в Німеччині, Швейцарії, Франції і Англії Ейзенштейн поглибив і розширив теорію інтелектуального кіно. В доповідях і приватних бесідах він неодноразово підкреслював, що кіномистецтво знаходиться на зламі, що повинен з'явитися справжній кінематограф. Ейзенштейн мав те, чого так не вистачало авангарду: чітку програму, за яку потрібно боротися» [8, 208].

У своїй доповіді в Сорбонському університеті він, зокрема, говорив: «...ми повинні були добитися бажаних для нас емоцій головним чином за допомогою нових методів зображальності, монтажу. Цим питанням ми довго займалися, і, немало успішно попрацювавши у цьому напрямі, ми віднайшли спосіб здійснити основну вимогу нашого мистецтва, а саме — чисто зображальними засобами виразити абстрактні ідеї, так би мовити, конкретизувати їх, причому зробити це, не застосовуючи ані фабули, ані інтриги. За допомогою комбінації виражальних засобів нам вдалося викликати реакції, яких ми домагалися» [6, 552]. На цьому шляху, однак, завжди існує небезпека перейти у символізм, однак кінематограф — «єдине конкретне мистецтво», одночасне і динамічне, яке примушує глядача мислити. «Решта видів мистецтв з огляду на їх статичність здатні лише відповісти на думку і не можуть розвинути її. Мені здається, що це завдання може бути виконано лише кінематографією. І це буде історичним внеском в мистецтво нашої епохи, оскільки в наш час виник страшний дуалізм між думкою, чисто філософським умоглядом, і почуттям, емоцією» [6, 552]. Однак, схоже, слухачі не надто перейнялися ідеєю режисера і теоретика.

Під час відповідей на запитання в Голлівуді, він зазначав: «Якщо ми зможемо пробуджувати у публіки почуття, зможемо змусити її відчувати ідею, мені здається, що у майбутньому ми отримаємо можливість керувати розумовим процесом глядача. Це буде одне з великих досягнень фільмів майбутнього» [1, 568]. Це була та велика мета, заради якої С. Ейзенштейн працював над теорією інтелектуального кіно. Розуміння, що мистецтво може керувати думкою головним чином через емоції, він до кінця життя шукав способів впливу на глядача, намагаючись проникнути в його свідомість і керувати нею.

Проте і під час свого американського виступу С. Ейзенштейн не відчув зацікавленості в аудиторії викладеними положеннями.

«Так формувалась і кристалізувалась нова концепція кіно — не лише синтетичного мистецтва, а й великого синтезу мистецтва і науки. Це була, безумовно, найбільш новаторська і смілива теорія з моменту винайдення кінематографа. Їй не вистачало тільки перевірки практикою — створення великого фільму, що б виходив з цих теоретичних передумов» [8, 209]. За переконанням історика кіно С. Теплиця, таким фільмом мав стати фільм «Хай живе Мексика!», і він «був би шедевром». Однак, як відомо, фільм так і не був змонтований С. Ейзенштейном...

Зрештою, по поверненні на батьківщину, у своїй доповіді на Всесоюзній творчій нараді робітників радянської кінематографії в 1935 році С. Ейзенштейну, відповідаючи на численні випадки, довелося визнати відсутність впливу теорії інтелектуального кіно на творчу практику. «Річ у тому, що в порядку вульгаризації під визначення “інтелектуальне кіно” намагались підводити будь-який фільм, позбавлений емоційності! Коли з'являвся будь-який фільм-маячня, то обов'язково говорили, що цей фільм інтелектуальний. Тим часом у дійсній практиці є всього лише окремі місця у фільмі “Жовтень”, в яких є практичні намітки на ті *можливості* інтелектуальної побудови шляхом кіно, які тоді виявилися як *певний теоретично можливий різновид*» [10, 97].

Зрештою, С. Ейзенштейн визнає та аналізує всі «хиби» своєї теорії. «...Мною було запропоноване таке формулювання, що сам *хід зчеплення*, сам процес зміни кадрів може ставати ніби змістом фільму, тобто те, що ми тоді називали інтелектуальним кіно, де сам процес ходу змін і змінювань може слугувати (оскільки він був дещо абстрактним) твору для того, аби втілювати абстрактне поняття. Це була, схоже, остання точка, до якої монтажна концепція могла дійти» [10, 96–97].

Як зазначав дослідник теоретичної та творчої спадщини С. Ейзенштейна Р. Юренев, режисер прагнув відчутти відгук і розуміння своєї теорії, та їх не було не лише на батьківщині, а й за кордоном.

У радянському кінословнику 1966 року поняття «інтелектуального кіно» продовжують оцінювати доволі критично. «Ейзенштейн неправильно визначав співвідношення між абстрактною ідеєю і конкретним образом в мистецтві. Обмежуючи сюжет “системою понять”, відмовляючись від складного, психологічно розробленого образу людини, він звужує можливості кіномистецтва» [2, 602].

У перевиданій редакції кінословника 1986 року загальна оцінка поняття «інтелектуального кіно» не змінюється. «У доповіді на Всесоюзній

творчій нараді робітників радянської кінематографії (1935) Ейзенштейн по-новому визначив діалектику чуттєвого і інтелектуального, конкретного і абстрактного в кінообразі, долаючи суперечливість ранньої теорії “інтелектуального кіно”. Глибока, конструктивна самокритика цієї концепції викладена в циклі теоретичних праць зрілого періоду — “Монтаж” (1937), “Монтаж” (1938), “Метод” (1940–1947), “Небайдужа природа” (1945–1948), а також у мемуарах Ейзенштейна» [3, 152].

Таким чином, теорія інтелектуального кіно в час її розроблення не отримала належної оцінки і відгуку ані серед радянських дослідників і кінематографістів, ані серед їх закордонних колег.

Одним зі значних загальноновизначених здобутків теорії інтелектуального кіно стала наступна розробка С. Ейзенштейном теми внутрішнього монологу. Актуальність останньої була пов'язана з приходом звукового кіно, і розроблялась режисером і теоретиком з більшим видимим успіхом, ніж теорія інтелектуального кіно.

Та «його безперервно пульсуюча думка повертається до засудженої, незрозумілої, не до кінця ним розробленої, та саме тому не до кінця вичерпаної теорії інтелектуального кіно. Він шукає в цій теорії раціональні моменти, намагається вийти на широкі і необроблені поля психології творчості. Від поєднання раціонального і емоційного в кіноієрогліфічній мові до внутрішньої мови героя, що обумовлена композиційною побудовою фільму і звідси — до розгадки секрету існування і впливу мистецтва.

І цим він заклопотаний ледь не на смертному ложі, в безсиллі невиліковної хвороби» [18, 256].

Вивчення теорії інтелектуального кіно показує чітку теоретичну її побудову та обґрунтування. Висхідні положення теорії базовані на давніх східних культурних традиціях, що підтверджує певні закономірності та дієвість окремих її положень.

Сьогодні цілком очевидно, що положення теорії доцільно застосовувати не лише при вивченні режисури, театру і кіно, а й в інших галузях, зокрема: при вивченні мов, знакових систем, теорії інформації, психології, соціології і структурному аналізі. До цих висновків доходили також попередні дослідники теорії інтелектуального кіно.

Крім того, загалом звернення до теоретичної спадщини авангарду уможливило переоцінку його теоретичного надбання задля застосування його в умовах сучасної культурної та мистецької ситуації.

Література

1. Выступление С. М. Эйзенштейна на обеде, данном в его честь Академией кинонауки и искусства в Голливуде // Избран. произведения в 6 т. — М. : Искусство, 1964. — Т. 1. — С. 560–568.
2. Интеллектуальное кино / Кинословарь : в 2 т. ; гл. ред. С. И. Юткевич. — М. : Советская Энциклопедия, 1966. — Т. 1. А. — Л. — 976 с. — С. 602–603.
3. Клейман Н. И. Интеллектуальное кино / Н. И. Клейман // Кино: Энциклопедический словарь ; гл. ред. С. И. Юткевич. — М. : Советская энциклопедия, 1986. — 640 с.
4. Комментари к статье «Монтаж аттракционов» // Избран. произведения в 6 т. — М. : Искусство, 1964. — Т. 2. — С. 525–529.
5. Комментарии к статье «Наш “Октябрь”. По ту сторону игровой и неигровой» // Избран. произведения в 6 т. — М. : Искусство, 1968. — Т. 5. — С. 540–541.
6. Принципы нового русского фильма. — Доклад С. М. Эйзенштейна в Сорбонском университете // Избран. произведения в 6 т. — М. : Искусство, 1964. — Т. 1. — С. 547–559.
7. Теплиц Е. История киноискусства. 1928–1933 / Е. Теплиц. — Т. 3. — М. : Прогресс, 1971. — 280 с.
8. Эйзенштейн С. Будущее советского кино / С. Эйзенштейн // Избран. произведения в 6 т. — М. : Искусство, 1968. — Т. 5. — С. 29–31.
9. Эйзенштейн С. Вольтерьянским недугом непочтительности к верховному существу я занемог не слишком рано / С. Эйзенштейн // Избран. произведения в 6 т. — М. : Искусство, 1964. — Т. 1. — С. 470–488.
10. Эйзенштейн С. Выступление на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии / С. Эйзенштейн // Избран. произведения в 6 т. — М. : Искусство, 1964. — Т. 2. — С. 93–130.
11. Эйзенштейн С. За кадром / С. Эйзенштейн // Избран. произведения в 6 т. — М. : Искусство, 1964. — Т. 2. — С. 283–296.
12. Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов. К постановке «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского в московском Пролеткульте / С. Эйзенштейн // Избран. произведения в 6 т. — М. : Искусство, 1964. — Т. 2. — С. 269–273.
13. Эйзенштейн С. Наш «Октябрь». По ту сторону игровой и неигровой / С. Эйзенштейн // Избран. произведения в 6 т. — М. : Искусство, 1968. — Т. 5. — С. 32–35.
14. Эйзенштейн С. Нежданный стык / С. Эйзенштейн // Избран. произведения в 6 т. — М. : Искусство, 1968. — Т. 5. — С. 303–310.
15. Эйзенштейн С. Неравнодушная природа / С. Эйзенштейн // Избран. произведения в 6 т. — М. : Искусство, 1964. — Т. 3. — С. 37–432.
16. Эйзенштейн С. Перспективы / С. Эйзенштейн // Избран. произведения в 6 т. — М. : Искусство, 1964. — Т. 2. — С. 35–44.
17. Эйзенштейн С. Четвертое измерение в кино / С. Эйзенштейн // Избран. произведения в 6 т. — М. : Искусство, 1964. — Т. 2. — С. 45–59.
18. Юренив Р. Эйзенштейн : Замыслы. Фильмы. Метод. Часть 1. 1898–1929 / Р. Юренив. — М. : Искусство, 1985. — 303 с.

МОНАСТИРСЬКА СВИТОГЛЯДНА КУЛЬТУРА КИЇВСЬКОЇ РУСІ

У статті досліджується вплив чернечого світогляду на формування духовної культури Київської Русі.

Ключові слова: світогляд, культура, чернецтво, монастир, християнство, простір, час.

В статье исследуется влияние монастырского мировоззрения на формирование духовной культуры Киевской Руси.

Ключевые слова: мировоззрение, культура, монашество, монастырь, христианство, пространство, время.

This article studies the influence of the monastic world view on the formation of spiritual culture of Kyivan Rus.

Keywords: worldview, culture, monasticism, monastery, Christianity, time, space.

У дослідженнях, які аналізують становлення християнства у Київській Русі, маємо різноманітність підходів до оцінки ролі монастирів у цьому процесі. Зустрічаються полярно протилежні оцінки: від схвалення до різко негативних відгуків. Немає однакових оцінок навіть у церковній літературі.

Разом із тим є й певна єдність, коли йдеться про могутність впливу монастирської ідеології як на окремі складові елементи духовної культури, так і на духовну культуру Київської Русі в цілому.

Справді, тогочасні монастирі стали головними провідниками і поширювачами християнства у Київській Русі. «Як і у Візантійській імперії, чернечий рух становив головну складову руського християнства. А монастирі були центрами християнства» [5, 225]. Лише користуючись вульгарно-соціологічним підходом до оцінки діяльності монастирів, можна не помітити того значного впливу, що його справляла монастирська ідеологія на політичну, державно-правову, культурну і світоглядну сфери.

Якби монастирський рух не мав такого рязючого впливу, то він би не зазнав успіху та зацікавлення, якими користувався у Київській Русі. З'являються монастирі в середині XI століття. Першим було засновано Києво-Печерський монастир, за ним — Видубицький, Дмитрівський, Кловський та інші. За даними Є. Голубинського,

лише в Києві налічувалося сімнадцять монастирів [6, 746]. М. Грушевський називає близько двадцяти монастирів у тогочасному Києві [8, 907]. З'являються монастирі і в інших містах та регіонах Київської Русі. «Чернецтво в сих часах шириться справді надзвичайно <...> приймається з великою симпатією» [9, 39–40].

Особлива роль серед монастирів Київської Русі належала Києво-Печерському, який став взірцем для інших. Він впливав на релігійно-політичне життя всього суспільства; підтверджує це той факт, що від середини XI століття і до монголо-татарського нашестя близько вісімдесяти печерських ченців посідали єпископські кафедри.

Хоча від самого початку взірцем для киево-руського християнства була візантійська церква, киево-руська церква помітно відрізнялася від останньої. На момент прийняття Київською Руссю християнства чернецтво з його містико-аскетичними світоглядом та монастирський рух стали невід'ємною і необхідною частиною візантійського християнства. У Київській Русі ж монастирі починають широко розповсюджуватися лише більш ніж через півстоліття після офіційного прийняття нової релігії. У цьому насамперед і була різниця між двома церквами. І не лише формально. Бо ж не існувало не лише самих монастирів, а й аскетичної складової християнського світогляду.

Відсутність чернецтва й аскетичного елемента в християнському світогляді епохи Володимира дала можливість цілому рядові дослідників характеризувати початкове християнство Київської Русі як «світле», «радісне», «батьоре». Друга ж половина XI століття визначається як «занепад суспільних настроїв» — на зміну «світлому» і «радісному» приходять «тони похмури». Пов'язується це з виникненням і діяльністю монастирів.

Спробуємо розібратися у причинах відсутності монастирського руху на перших етапах християнізації Русі. На наш погляд, причина такого «запізнення» чернечного руху криється не лише в тому, що будь-яке примусове створення монастирів неприйнятне для самої його природи (ченцями стають добровільно). Причини більш серйозні, й належать вони до сфери світоглядної.

Справді, виникнення чернецтва у Київській Русі, а потім і зростання його популярності мали під собою певні світоглядні підстави. На перших етапах християнізації ті, хто прийняв християнство, відчували себе «відзначеними» Богом. У ново-явленого християнина були всі підстави вважати, що через хрещення спасіння йому вже забезпечене. Сам акт прийняття нової релігії розцінювався як подвиг. Саме такі погляди знайшли відображення у «Слові про закон та благодать» Іларіона.

Однак із часом християнами стають усі, прилучення до християнства стає звичайною, буденною справою, комплекс «винятковості» втрачає своє значення. У певному розумінні така ситуація загрожує самій сутності християнського світовідчуття. Християнство ніби формалізується, воно стає релігією не такою, яку обирають свідомо, а вже даною, загальною і обов'язковою. І формалізація ця невпинно зростає, що є характерним не лише для Київської Русі. Тому найбільш «свідома» частина християн у нових умовах повинна була якимось чином відмежувати себе як від формалізму та «обмирщення» християнства, так і від впливу язичництва, погляди якого визнавалися дедалі більш гріховними.

У загальному вигляді ситуація у Київській Русі нагадувала часи переходу від християнства первісного до християнства як панівної релігії: та сама обов'язковість релігії і та сама формалізація, котрі були виражені в новому погляді на роль церковних організацій, кліру, церковної ієрархії тощо. «Люди, які найбільшою мірою зберегли в собі імпульс новозавітної містики з усією присутньою їй психологічною феноменологією поривання та особистісного вибору, шукали шляхів переборювання цієї формалізації» [1, 32].

Такий пошук і привів до двох різних, полярно протилежних для християнства виходів. Перший із них — це еретицтво, повний розрив із християнською ортодоксією, другий представлений тим суспільним феноменом, який, як і в IV столітті на християнському Сході, «все більше стає сховищем для невдоволених формалізацією мирського християнства, забезпечуючи їм місце у межах ортодоксії. Ім'я цьому феномену — чернецтво» [1, 33].

Незважаючи на те, що роль чернецтва важко назвати виключно позитивною та конструктивною, не можна не помітити, що, заперечуючи все, що здавалося монастирським ідеологам нехристиянським, їм довелося створити могутню культуру і навіть свою вченість.

Вплив останніх на формування світогляду всіх верств киево-руського суспільства важко переоцінити. Підтвердженням цьому є те, що киево-руське чернецтво не було вузько становим, замкнутим у собі утворенням. Монастирі стали свого роду духовними центрами, які представляли практично всі прошарки суспільства. Так, звертає на себе увагу те, що поряд з іншими верствами суспільства соціальною базою чернецтва виступає і киево-руська знать. Князі та бояри не лише засновують і утримують монастирі, а й становлять еліту чернецтва.

У релігійній практиці від самого початку своєї діяльності киево-руські монастирі орієнтувалися на візантійське чернецтво. Звідти переймалися внутрішньомонастирська структура та спосіб життєдіяльності ченців. Монастирські статuti повторювали візантійські канони. Так, в основу діяльності киево-руських монастирів був покладений Студитський чернечий статут, запозичений із Візантії. Зв'язок візантійської та киево-руської церков також здійснювався через монастирі.

Разом із тим релігійні та філософсько-світоглядні ідеї переносилися у Київську Русь не механічно. Вони суттєво перероблювалися з урахуванням потреб киево-руського суспільства та держави. Це підтверджується чітко визначеною спрямованістю діяльності монастирів на вирішення актуальних для киево-руського суспільства завдань.

Одним із головних таких завдань було виконання місіонерської функції, у межах якої відбувалося освоєння великої кількості перекладної літератури, що містила в собі не лише основні засади християнської догматики, а й її філософське обґрунтування.

Не менш важливим завданням було і виконання апологетичної функції, яка знайшла своє відо-

браження в оригінальній киево-руській творчості. Твори останньої мали давати відповіді на актуальні проблеми суспільного та релігійного життя. Саме цим пояснюється переважання моральної проблематики у творах монастирської культури. Однак тематика монастирської вченості не зводилася лише до проблем соціальної політики або моралі. У ній відсутній яскраво виражений інтерес до догматичних і теологічних теоретичних пошуків, однак чітко виявляється смисложиттєва тематика і пов'язані з нею проблеми людини, знання та світогляду.

Зі становленням християнсько-язичницького синкретизму в середньовічній світоглядній культурі виник своєрідний розподіл християнського світогляду на два рівні: «рівень його письмової екзегези та рівень усної проповіді (у ширшому плані — роздвоєння середньовічної культури на: 1) форми письмової, вченої, культури та 2) форми культури фольклорної, народної). Саме письмовій (ученій) культурі належала провідна роль у процесі формування середньовічної історичної свідомості. Більш того, саме від неї поступово поширювалася система біблійних образів, якщо не понять, і стиль мислення на сферу культури усної, формування в її специфічних особливостях народної культури будь-якої цивілізованої епохи» [2, 155–156].

Водночас письмова культура Київської Русі мала свої особливості. «Не спираючись на власну філософську передісторію, книжна мудрість Русі, яка була привнесена християнськими книжниками, виявилася відразу ж включеною в сферу побуту, насамперед церковно-релігійного. Прагнення ж максимально швидко та легко ввійти в життя народу призвело до того, що книжна мудрість Русі змушена була широко відкрити двері народній, усній культурі, зазнати значної трансформації своєї сутності» [3, 152].

Які ж основні установки та орієнтації нової світоглядної системи, що складалася і знайшла своє відображення у киево-руській духовній літературі, яка тісно пов'язана з монастирською культурою?

На наш погляд, аналіз цієї проблеми потрібно починати із центральної для християнського віровчення ідеї творця та творіння, котра у християнському богослов'ї і служить поясненням усього суцього. Згідно з християнським віровченням — це найвища сутність, вічна та незмінна, ніким не створена, яка виступає у трьох іпостасях. Творіння — акт волевиявлення Бога-Творця. Все суще створено Богом і перебуває під владою бо-

жественного промислу. Створений світ не може існувати сам по собі. З усього створеного Богом особливо вирізняється людина, що є лише одним витвором Бога, який володіє як тілом, так і духом. Людина виступає своєрідною єднальною ланкою між світом духовним і світом фізичним.

Зв'язок творця і «тварі» (того, що створено), проблема зв'язку людини і Бога стояла у центрі досліджень християнських мислителів. І хоча поняття особистості, індивідуума ще відсутнє, хоча все суще і перебуває у повній залежності від творця, однак сенс самого суцього — в людині, цілі творіння. Процес формування індивідуальності значною мірою гальмувався у ранньому середньовіччі, з одного боку, стійкістю язичницьких, родоплемінних традицій, з іншого — соціальною практикою тогочасного суспільства, яка не сприяла усвідомленню людиною себе як особистості.

Другою стороною розуміння людини як єднальної ланки між світом духовних сутностей і світом фізичним був зв'язок людини зі світом, що її оточує. Людина виступає метою творіння, і природа, що її оточує, повинна служити їй. Але як тоді пояснити, що не завжди те, що створено Богом, діє на благо людини, а часто і навпаки — на шкоду. Відповідно до Святого Письма життя у світі земному стало для людини тяжким випробуванням через гріхопадіння. У такій ситуації єдиною надією і порятунком є віра.

Узагалі ж світ фізичний, природа подається довершеним, досконалим творінням Бога. Тут з'являється момент споглядання природи, навіть милування, захоплення нею. Це не суперечить християнському світоглядові. Адже Бог пізнається за його творіннями. Тому споглядання створеного Богом є справою благочестивою і богоугодною.

Тісно пов'язана з проблемою ставлення людини до навколишнього світу проблема простору та часу. Категорія часу в християнському світогляді була позбавлена якого-небудь певного значення. Земний, або «мирський», час тісно пов'язувався з поняттям «тлінності». «Мирським», або «тлінним», у чернечому світоспогляданні позначалося практично все, що знаходилося за мурами монастиря. Монастир не виступав зразком, ідеалом земного життя, навпаки, головним якраз було нехтування й заперечення всього мирського, світського, а значить — і часу.

Світ у чернечому світосприйнятті існує як чітко ієрархізована структура. «Відповідно такими ж ієрархізованими виступають у середньовічній давньоруській свідомості й просторово-ча-

сові уявлення як важливі форми людського досвіду, що визначають параметри існування світу. Простір мислиться середньовічною людиною не абстрактним і однорідним, а індивідуально і якісно різномірним. Це не форма, що передує відчуттю, але певна реальність, яка являє замкнену систему із зонами, спрямованими від периферії до центру. Головне місце тут, власне, й відводиться сфері святості як вищій в ієрархії земних просторових зон, котра організує земну периферію та спрямовує її за межі природного світу до іншого, Божественного плину буття» [7, 73].

Святим місцем у земному просторі став монастир. «...наші предки вважали монастир подобою, земною моделлю небесного Єрусалима» [4, 56]. Монастир постає «проміжною зупинкою» між гріховним «тілним» світом і світом небесним. Зусібіч він оточений порочністю та мирськими спокусами, які іноді підстерігають ченців і в стінах самого монастиря.

Яскраве підтвердження такому світоглядю знаходимо в одному з найвидатніших творів киево-руської духовної літератури — «Киево-Печерському патерикові», який ілюструє виникнення та функціонування специфічного чудесно-легендарного простору навколо Києво-Печерського монастиря. У цій літературній пам'ятці показано, що задля досягнення царства небесного ченці відмовляються від усього мирського, земного. Ця відмова потребує від них повного самовідречення. Ченці повсякчас заглиблені у молитву і в каяття, споглядання своєї недосконалості, вони позбавляють себе сну, б'ють поклони, постять, терплять голод, носять тяжкі вериги, дають обітницю мовчання тощо. Все це дає їм можливість побороти головного свого ворога — «бісів», які здебільшого представлені спокусами мирського життя [11].

Простір і час для істинних християн набуває певної цінності та сенсу лише тоді, коли вони стають сакральними. Категорія часу стає такою тільки у зв'язку з категорією вічності. Час «переживається як постійне напружене очікування кінця земного існування й переходу до нового стану, час заступає вічність» [4, 73].

Для розуміння світогляду епохи, категорія вічності має фундаментальне значення. Вічність у християнському світосприйнятті відокремлена від часу так, як світ небесний від світу земного. Вічність — це атрибут Бога, час же створений та має початок і кінець, які обмежують діяльність людської історії. Вічність — заперечення світського часу, вона не трактується як безкінечність часу, її неможливо виміряти навіть найбільшими

часовими відрізками. Разом із тим, земний час співвідноситься з вічністю. І не лише тому, що він іноді «проривається» у вічність: вічність у вигляді небесних сил також повсякчас втручається в земні час і простір. Людині середньовіччя, а особливо ченцеві-подвижникові, являються найрізноманітніші чудеса, видіння, голоси тощо. Земний, мирський час вбирає в себе атрибути часу сакрального. Сакральний час неначе плине в загальному часовому потоці, вирізняючись із нього своєю святістю.

Характерною особливістю християнського розуміння часу в порівнянні з його міфологічним сприйняттям є лінійність. Християнський час чітко спрямований від минулого до майбутнього. Разом із тим, у тогочасному розумінні часу не було до кінця переборено сприйняття його як циклічного. Час ще дуже часто сприймався як чергування повторюваних циклів не лише серед народних мас, але й у колах християнських, чому сприяла, наприклад, повторюваність церковного календаря.

Поряд із лінійністю важливим атрибутом християнського розуміння часу була есхатологічність (уява про його скінченність). «Порвавши із циклізмом язичницького світоспоглядання, християнство сприйняло з Вітхого завіту переживання часу як есхатологічний процес, напружене очікування великої події, що розрешить історію, — прищестя месії» [10, 120].

Отже, час у християнському світосприйнятті — характеристика земного простору, вічність — простору небесного, святого. Звідси — шанування останнього і презирство до першого. Саме у монастирях почало змінюватися негативне ставлення до світського часу та простору. В них почали вбачати і деяку цінність для християнства. Хоча християнські істини й виходять далеко за межі світського простору та часу, однак саме останні слугують засобом для їх розуміння. З одного боку, чернецтвом відкидалося все світське, а з іншого — саме чернецтво починає закликати до сумлінного, «раціонального» використання «випущеного згори» часу для служби Господньої. Та й саме по собі функціонування монастирських громад потребувало чіткої регламентації часу.

Цікавим було уявлення чернецтва про навколишній простір. Місце, на якому стоїть монастир, — святе. Саме таку тезу обґрунтовує перше «Слово» «Киево-Печерського патерика», де розповідається про спорудження Успенського собору (головного Печерського храму) «з помислу й волі самого Бога та його матері» [11, 1–5]. Головний

собор монастиря став святим центром, навколо якого організовується простір самого монастиря. У свою чергу монастир стає таким самим святим центром для Київської держави.

Ідея святості монастиря не просто проголошується, а й досить чітко обґрунтовується. Важливим моментом такого обґрунтування були всілякі чудеса, що творилися у монастирі й були доказом того, що монастир і місце, на якому він стоїть, обрані, «відмічені» самим Богом.

Як уже зазначалося вище, назовні, поза стінами «святої обителі» на людину чекають найрізноманітніші небезпечні речі. При цьому небезпека має не лише фантастичний характер, а дуже часто і реальний. Небезпеку могли становити і зовнішні вороги Київської Русі, і всілякі прояви язичництва, і середньовічне беззаконня з його соціальною несправедливістю (про останнє, наприклад, свідчить Києво-Печерський патерик [11, 137]) тощо.

Напевне, причинами, які спонукали людину йти у монастир, не завжди були лише благочестиві помисли. Сховатися за мурами монастиря — іноді означало просто врятувати своє життя. Підтвердженням цьому слугує те, що багато монастирів у Київській Русі були не лише «божими фортецями», а й фортецями військовими. Іноді монастирі чинили військовий опір більш заперкло, ніж міста.

Отож ворожий світ за стінами монастиря представлений як реальними ворогами, так і фантастичними. При цьому останні для ченця не менш реальні, ніж перші. Якщо йдеться не про якогось конкретного ворога, то завжди згадується про ворогів «видимих і невидимих».

Дуже важливе місце в чернечому світогляді відводиться темі спокуси. «Біси» спокушають не лише людське тіло, а й дух, розум. Боротьбі з різними спокусами присвячені практично всі життєписи святих подвижників.

У багатій уяві ченця існували паралельно аж три світи: земний (природний), чаклунський, «бісівський» (надприродний) та божественний, небесний (також надприродний). Зовні монастиря, а дуже часто і в самій обителі, відчувалося постійне переплетіння та боротьба цих трьох світів. Об'єктом такої боротьби була сама людина — її тіло, свідомість і, нарешті, доля. Переплетіння обох надприродних світів між собою і з природним світом для середньовічної людини стало реальністю, яка народжувала різноманітні чудеса, містичні видіння, «голоси», «образи», які дуже часто були куди більшою реальністю, ніж саме життя.

Виходом із цієї вельми складної та надто калейдоскопічної картини світосприйняття стало презирство до світу, до всього тлінного, мирського. Світ не мав бути метою людських зусиль. Щоб урятуватися, потрібно цілком, без залишку присвятити себе служінню Богові.

Тут чернечий світогляд певною мірою суперечить нормам та запитам реального життя. Всі люди не могли стати ченцями. Крім того, абсолютна аскеза майже не сумісна з життєдіяльністю пересічної людини. Вирішення цієї проблеми — своєрідне градування шляху до спасіння. Абсолютна аскеза проголошується святістю, ідеалом, взірцем, до святості повинні прагнути, але це не означає, що кожен може повністю присвятити себе цьому шляхові до спасіння. Вищою силою духу не можуть бути наділені всі — це доля обраних.

Тому велике значення надається культурі святих. Культ святого — це культ божественної сили в людині, яка привносить просвітлення, власне, як самому подвижникові, так і багатьом тим, хто з ним спілкується. Тут, хоча і в специфічній формі, зароджується розуміння людини як особистості, індивідуальності. Певна річ, будь-яке індивідуальне начало значно поступається началам надприродним, але на поверхні вже з'являються деякі особистісні характеристики.

Формування національного культу святих було своєрідним етапом у становленні як незалежності киево-руської церкви, так і нового світобачення, нової духовної культури. Актуальність створення свого культу святих була обумовлена ще й тим, що подвиги східних християнських святих подвижників могли ще бути взірцем для киево-руських ченців, але навряд чи вони, не пов'язані з киево-руською історією та дійсністю, могли бути прикладом для основної маси населення Київської Русі.

Для підготовки власних житій були використані перекази і легенди про мучеників-варягів, про Бориса та Гліба, які давно вже поширювалися в киево-руському християнському середовищі. У прагненні посилити як державність Київської Русі, так і зв'язки церкви зі світською верхівкою — особлива увага відводилася канонізації князів. Так Іларіон у «Слові про закон та благодать» обґрунтував необхідність канонізації Ольги й Володимира. Готувалося підґрунтя для канонізації великої кількості святих, які надалі стали в основному представниками подвигу чернечого.

До святості повинні прагнути, але не кожен може і мусить ставати святим. У принципі спасіння можна досягти і в «миру». Світське саме по

собі не гріх, гріховним воно стає лише тоді, коли «відвертає серце від бога».

Щоправда, для самих ченців аскетизм визнавався нормою життя, а будь-яке благочестя у світському житті виступало лише слабкою копією справжнього християнства. Тільки відмова від усього світського, від усіляких земних радощів, тільки наполегливе самовиснаження, самозречення є справжнім шляхом до спасіння. Смерть чернець зустрічає легко і навіть радісно. Смерть — це кінець земних страждань, завершення сходження у світ Господній і воскресіння для нового життя. За страждання Бог винагороджує святих подвижників. Так, у Києво-Печерському монастирі після смерті подвижників їхні тіла зберігаються нетлінними і стають джерелом усе нових і нових чудес.

Таким чином, містико-аскетичні ідеї міцно завойовують собі місце у християнському світогляді та духовній культурі Київської Русі. Правда, деякий час ці ідеї залишаються чисто монастирським явищем, але з часом вони дедалі міцніше зростаються з офіційною доктриною киево-руського християнства. Чернечо-аскетичний світогляд, монастирська ідеологія стають невід'ємною частиною духовної культури Київської Русі.

Література

1. Аверинцев С. С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к Сред-

невековью / С. Аверинцев // Из истории культуры средних веков и Возрождения. — М. : Наука, 1976. — С. 17–64. — 316 с.

2. Барг М. А. Эпохи и идеи: Становление историзма / М. Барг. — М. : Мысль, 1987. — 348 с.

3. Бычко А. К. Народная мудрость Руси: анализ философа / А. К. Бычко. — К. : Вища школа, 1988. — 200 с.

4. Вечерський В. В. Українські монастирі / Віктор Вечерський. — К. : Інформаційно-літературна агенція «Наш час», 2008. — 400 с. : іл. — (серія «Невідома Україна»).

5. Гілл Джонатан. Історія християнства / Джонатан Гілл. — К. : Темпора, 2010. — 560 с.

6. Голубинский Е. История русской церкви / Е. Е. Голубинский. — М. : Изд-во Императ. Общ-тва истории и древностей российских при Московском ун-те, 1904. — Т. 1 — Ч. 1. — 926 с.

7. Горський В. С. Нариси з історії філософської культури Київської Русі / В. Горський. — К. : Наукова думка, 1993. — 162 с.

8. Грушевський М. С. Очерк истории украинского народа / М. С. Грушевский. — К. : Наукова думка, 1991. — 442 с.

9. Грушевський М. С. З історії релігійної думки на Україні / М. С. Грушевський. — К. : Освіта, 1992. — 192 с.

10. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры : изд 2-е, доп. / А. Я. Гуревич. — М. : Искусство, 1984. — 350 с.

11. Києво-Печерський патерик / вступ, текст, примітки Д. І. Абрамович ; післямова В. І. Кречотень. — К. : Час, 1991. — 278 с. — (серія «Пам'ятки мови та письменства давньої України»)

«НАШІ ВНУТРІШНІ КОНФЛІКТИ» В КОНТЕКСТІ ТЕОРЕТИЧНОЇ СПАДЩИНИ КАРЕН ХОРНІ

У статті аналізується монографія К. Хорні «Наші внутрішні конфлікти», яка певним чином підсумовує науковий доробок відомого німецько-американського психоаналітика минулого століття. Показано, що й до сьогодні окремі ідеї та положення цієї праці не втратили свого теоретичного значення.

Ключові слова: психоаналіз, неофрейдизм, конфлікт, базисний конфлікт, страх, ідеалізований образ, творча спадщина.

В статье анализируется монография К. Хорни «Наши внутренние конфликты», которая, в определенном смысле, обобщает научные изыскания известного немецко-американского психоаналитика прошлого столетия. Показано, что и сегодня отдельные идеи и положения этой работы не утратили своего теоретического значения.

Ключевые слова: психоанализ, неофрейдизм, конфликт, базисный конфликт, страх, идеализированный образ, творческое наследие.

The monography of K. Khorni «Our inter conflicts» which in a specific sense generalizes scientific searches of the wellknown German and American analyzed in this article. It is shown that nowadays concreat special ideas and statements of this work do not loose it's the theoretical meaning.

Keywords: psychoanalysis, newfreudism, conflict, base conflict, fear, idealized image, creative inheritance.

Теоретична спадщина Карен Хорні (1885–1952) посідає особливе місце в гуманістиці минулого століття, оскільки, по-перше, саме вона об'єднала європейський та американський психоаналітичний рух; по-друге, її напрацювання виступають сьогодні досить потужним й впливовим чинником не лише в неофрейдизмі, а й в обґрунтуванні подальших моделей щодо модифікацій «класичного» психоаналізу; по-третє, ціла низка висунутих нею ідей впливає на сучасне розуміння неврозу, внутрішніх конфліктів, на виявлення наслідків тих суперечностей, котрі вчасно не були розв'язані в житті конкретної людини тощо. Підтвердженням значного інтересу як європейських, так і американських науковців до спадщини К. Хорні став 2012 рік, коли збіглися дві дати, а саме: 60-річчя від року смерті відомого психоаналітика (1952) та 80-річчя її переїзду до США (1932). У психоаналітичному середовищі ці дві події привернули до себе помітну увагу.

Слід зазначити, що осмислення та інтерпретація теоретичних ідей К. Хорні на теренах укра-

їнської та російської гуманістики представлені досить строкато. Водночас не можна не визнати, що «хорнівська» присутність в контексті дослідження широкого кола проблем психоаналізу стає дедалі відчутнішою. В означеному аспекті звернемо увагу, зокрема, на праці Л. Левчук, Г. Бурменської, В. Менделевич, С. Соловйової, С. Степанова, В. Старовойтова та ін. Протягом останнього часу і авторка цієї статті виявляла зацікавленість естетико-культурологічним аспектом спадщини К. Хорні. Аналіз творчого потенціалу митця у контексті «невротичної особистості нашого часу» представлений на сторінках дисертаційного дослідження «Психоаналітична модель художньої творчості: досвід теоретичних модифікацій» (Київ, 2011), а у статті «Творчий потенціал митця в контексті теорії «невротичної особистості нашого часу» («Культура і сучасність», № 1, 2012) виокремлено естетико-мистецтвознавчий аспект теоретичної спадщини К. Хорні та складові елементи творчого процесу з наголосом на основних

ідеях, представлених у її монографії «Невротична особистість нашого часу». Наразі усе зроблене спонукає до дальшої дослідницької роботи, оскільки лише наближує нас до цілісного аналізу теоретичних надбань К. Хорні — яскравого й непересічного науковця.

Творча спадщина німецько-американського психоаналітика досить ґрунтовна, адже об'єднує як практичний аспект, котрий Хорні визначила як «особистий досвід аналітичної роботи з пацієнтами і з самою собою» [5, 3], так і теоретичний. К. Хорні, як відомо, є авторкою низки ґрунтовних праць, серед яких виокремимо «Невротичну особистість нашого часу», «Нові шляхи психоаналізу», «Самоаналіз», «Психологія жінки», «Невроз і зростання особистості». В межах нашої статті увагу зосереджено на праці «Наші внутрішні конфлікти», яка посідає особливе місце в теоретичних напрацюваннях К. Хорні, оскільки вона по суті підсумовує її науковий доробок. Аналіз і інтерпретація засадничих позицій означеної монографії, на нашу думку, має здійснюватися з урахуванням попередніх досліджень науковця, оскільки сама К. Хорні на сторінках «Наших внутрішніх конфліктів» не лише постійно апелює до інших своїх праць, а й завдяки останнім відтворює процес формування власної концепції неврозу.

Дослідження «Наші внутрішні конфлікти», яке вийшло друком у 1945 р., з одного боку, досить цілеспрямоване і пройняте наріжною ідеєю виявити сутність «невротичного конфлікту», а з другого — долучає цілу низку дотичних проблем. Ці проблеми — ідеалізований образ, страх, штучна гармонія, садистські нахили, безнадійність — є не лише самодостатніми, а й такими, поза якими концепцію «базисного конфлікту» навряд чи вдалося б обґрунтувати.

Як відомо, К. Хорні — самостійна дослідниця, яка на початку 30-х років минулого століття поставила під сумнів низку засадничих позицій З. Фрейда і намагалася прокласти власний шлях у психоаналізі. Проблема неврозу виявилася саме тою, де позиції засновника психоаналізу і К. Хорні принципово розійшлися. Для того щоб чіткіше уявити ситуацію, що склалася серед тодішніх психоаналітиків, які вивчали природу неврозів, звернемося до сучасного визначення цього феномену: «Неврози — група функціональних, так званих пограничних психічних захворювань (неврастенія, істерія, психастенія), що розвиваються внаслідок тривалого впливу психотравмуючих факторів, емоційної або розумової перенапруги, подекуди — під впливом інфекцій чи інших захворювань» [4, 882].

Аж ніяк не торкаючись медичної сутності неврозу, представленої чи то в позиції психоаналізу, чи то в шуканнях сучасних неврологів, наголосимо, що і З. Фрейд, і К. Хорні — безпосередньо чи опосередковано — в своїх теоретичних позиціях виокремили те, що в сучасній гуманістиці атрибується як культурологічний аспект у процесі дослідження неврозів. Водночас слід визнати, що поняття «культура» чи «культурологічний аспект» досить повільно й суперечливо «входили» в психоаналітичний контекст. Це підтверджує відомий американський психоаналітик Ф. Александер, колега К. Хорні, на точку зору якого вона посилається у праці «Наші внутрішні конфлікти». Він, зокрема, писав: «Переживши сильний вплив Адлера, вона (К. Хорні — Л. І.) прискіпливо вивчила роль сексуальності в утворенні неврозів і теорію лібідо; і все ж не зуміла запропонувати скільки-небудь задовільних нових ідей. Вона просто замінила ідею неясної біологічної субстанції — лібідо — не менш невизначеним соціологічним поняттям культури» [1, 521].

У контексті нашого аналізу процитований фрагмент цікавий не ставленням Ф. Александера до теоретичної позиції К. Хорні, а його скептичним коментарем щодо поняття «культура». Для американської гуманістики 30-х років минулого століття намагання К. Хорні та її однодумців, зокрема Е. Фромма, виявляти в процесі аналізу складних психічних процесів культурологічне, чи, за висловом Хорні, цивілізаційне, підґрунтя було нетиповим. Культурологічні, а подекуди і культуротворчі новації науковців прокладали собі шлях у гострих дискусіях та відвертому неприйнятті. По суті, лише на перетині 70–80-х років ХХ століття, передусім на європейських теренах, культурологічні шукання К. Хорні і неофрейдистів у цілому отримали широке визнання й позитивну оцінку.

Розпочинаючи працювати над монографією «Наші внутрішні конфлікти», К. Хорні визначає ті завдання, які планує вирішити в процесі дослідження природи неврозу. Вона, передусім, чітко відмежовує власну позицію від точки зору З. Фрейда: «...було очевидним для мене, що Фрейд прийшов <...> до помилкових висновків, оскільки не надав культурним факторам жодного значення» [5, 5]. К. Хорні, на відміну від Фрейда, наголосила саме на культурних факторах. Науковець акцентувала: прибувши до Америки в 1932 р., відразу ж відчула різницю між «неврозами у цій країні» і тими, що вона їх «спостерігала в європейських країнах». Внаслідок порівняльного

аналізу, К. Хорні формулює досить чіткий висновок: «Головною тезою цієї книги (мається на увазі попереднє дослідження К. Хорні «Невротична особистість нашого часу» — Л. І.) було переконання, що невротизм породжується культурними факторами або, точніше, що невротизм виникає через розладженість у людських стосунках» [5, 6].

Досить показовим є і наступне розходження в позиціях К. Хорні і З. Фрейда. К. Хорні наголошує песимізм засновника психоаналізу щодо можливості лікування невротизму. За твердженням дослідниці, цей песимізм живився «глибоко прихованою невірою» З. Фрейда «в людську порядність та в розвиток людини». Вона цитує відоме положення цього психоаналітика: «Людина приречена на страждання або руйнування. Потяги, які керують нею, можна лише контролювати або, в кращому разі, «сублімувати» [5, 12]. На відміну від З. Фрейда, К. Хорні переконана, що людина і володіє можливостями, і має бажання «розвивати свої здібності і ставати нормальною людиною істотою». Погляди Хорні-теоретика просякнуті вірою, що «людина може змінюватися і продовжує змінюватися, допоки живе» [5, 12].

Як уже зазначалося, у монографії «Наші внутрішні конфлікти» К. Хорні деталізує або поглиблює окремі ідеї, що були заявлені у її попередніх дослідженнях, в цьому разі у праці «Невротична особистість нашого часу». Якщо ідеєю «культурного фактора» — як наріжною — просякнуті різні праці Хорні, то в книзі «Наші внутрішні конфлікти» означена ідея співіснує із виокремленням принципового значення «структури характеру невротика». У свою чергу, наголос на «характері невротика», так би мовити, активізує аналіз таких зрізів конфлікту, як моральний та психологічний. А наголос на цих зрізах дає змогу науковцеві проводити паралелі з естетико-художніми традиціями висвітлення чи то невротичної особистості, чи то «розладженості людських стосунків», чи то причин конфліктів у світовій художній літературі. На нашу думку, це досить яскрава і специфічна особливість дослідницької роботи К. Хорні, адже вона до своїх праць долучає не лише власний практичний досвід лікаря-психоаналітика і коментує деякі факти із життя пацієнтів, а й досить часто апелює до визнаних майстрів психологічної прози, драматургії та поезії. В тканину теоретичних розмислів психоаналітика доречно «вписані» творчі шукання Г. Ібсена, Е. Золя, Р.-Л. Стівенсона, Ф. Достоєвського, Б. Шоу, Г.-М. Армі, С. Моєма та ін.

Раніше вже наголошувалося, що монографія «Наші внутрішні конфлікти» є багатоаспектним

дослідженням, а це уможливило різні підходи до її аналізу. На нашу думку, виявляючи культурологічну орієнтацію К. Хорні, слід виокремити та наголосити саме на конфлікті, який намагається «вирішити» невротик, адже наслідком такого «вирішення» є «створення штучної гармонії». Підкреслимо, що паралельно зі словом «вирішення» конфлікту, К. Хорні вживає слово «відкидання» конфлікту. Це видається нам симптоматичним: невротик «відкидає» конфлікт, уявляючи при цьому, що він його «вирішив». Саме така умовність дає змогу потрапити у світ «штучної гармонії». Власне, реальної гармонійності процесом «відкидання — вирішення» досягти неможливо. Споглядання за власними пацієнтами переконало К. Хорні, що можна виокремити «чотири основні спроби рішення конфліктів»: 1) принизити значення одного з потягів, що конфліктують, і піднести значення протилежного. У такому контексті до дихотомії «відкидання — вирішення» додається дихотомія «припущення — піднесення»; 2) «рухатися від людей». У цій другій спробі, як зазначає К. Хорні, «збереження емоційної дистанції між “Я” та іншими нейтралізує конфлікт»; 3) у третій спробі вирішення конфлікту «невротик, замість руху від інших, рухається від самого себе». Внаслідок цього, «Я» невротика частково втрачає у його власному сприйнятті ознаки реальності: «Замість реального “Я” невротик створює ідеалізований образ самого себе, в якому сторони, котрі конфліктують, настільки змінилися, що більше не здаються такими, а виглядають різними сторонами багатогранності». В межах третьої спроби закріплюється уявлення про ідеалізований образ самого себе, з'являється бажання відповідати йому. К. Хорні припускає, що серед усіх спроб вирішення конфлікту ідеалізований образ є найважливішим, оскільки досить довго впливає на невротика; 4) остання — четверта — спроба, на думку К. Хорні, вимагає залучення поняття «екстерналізація», яке допомагає відтворити ситуацію створення враження, завдяки якому «внутрішні процеси відчуються як такі, що відбуваються поза “Я” [1, 9–10].

На нашу думку, зацікавленість К. Хорні у вирішенні проблеми конфлікту подекуди настільки значна, що відсуває на другі ролі проблему невротика — постаті, так би мовити, похідної від «внутрішнього конфлікту». Наразі, досліджуючи проблему конфлікту, науковець намагається виявити усі її структурні елементи. Можна стверджувати, що до сьогодні хорнівська модель конфлікту залишається однією з найпоширеніше відпрацьованих. Враховуючи межі статті, наголосимо на

тих аспектах конфлікту, обґрунтованих К. Хорні, аналіз яких дає можливість виявити культурологічний чи естетико-художній потенціал розмислів відомого психоаналітика.

Відтворюючи хорнівське розуміння конфлікту, потрібно, на наш погляд, виокремити ідею «базового конфлікту», ідею, осмислення якої поступово нашаровувалося у працях теоретика. Власне, вона сама вважає за потрібне назвати три монографії — «Невротична особистість нашого часу», «Самоаналіз», «Нові шляхи психоаналізу», — в яких розвинута її точка зору. Дослідження «Наші внутрішні конфлікти» завершує теоретичний рух означеної ідеї. За визначенням К. Хорні, «базисний конфлікт» — він становить «ядро» неврозу — це «конфлікт, породжений несумісністю аттитюдів». Перш, ніж продовжити думку теоретика, слід звернути увагу на поняття «аттитюд», яким К. Хорні досить часто користується. Аттитюд — від франц. *attitude* — одна з основних поз класичного танцю, при якій зігнута в коліні нога піднята і відведена назад [4, 90]. Це поняття має, на думку К. Хорні, показати конфлікт як руйнування класичної гармонії, як несумісність «поз», що їх можуть набувати сторони, що конфліктують.

Повертаючись до хорнівського визначення «базового конфлікту», відтворимо його повністю: «Я дозволю собі додати, що використовую термін базис не лише в якомусь метафоричному смислі завдяки своїй важливості, а й щоб наголосити той факт, що він представляє динамічний центр, з якого народжуються неврози. Це твердження є центральним у новій теорії неврозів» [5, 34]. Якщо підсумувати увесь теоретичний матеріал, присвячений К. Хорні «базисному конфліктові», то можна стверджувати, що він набуває ознак транскультурності. Нашу думку — дещо опосередковано — підтверджує і сама К. Хорні, коли зазначає: «Переконання в існуванні базисного конфлікту в людській особі сягає давнини і відіграє помітну роль у різних релігіях і філософських концепціях. Сили світла та темряви, Бога та диявола, добра і зла — ось деякі з антонімів, за допомогою яких це переконання було виражено. Поділяючи це переконання, як і багато інших, Фрейд здійснив у сучасній психології піонерську роботу» [5, 25]. У контексті концепції «базисного конфлікту» К. Хорні знову намагається порівняти свої ідеї з позицією З. Фрейда та визначити власний погляд на «за» і «проти» фрейдівської моделі психоаналізу. Постійно наголошуючи значення теоретичних і практичних досягнень З. Фрейда щодо «базисного конфлікту», К. Хорні не уникає

можливості зафіксувати власну позицію, роблячи це навіть тоді, коли йдеться лише про певні деталі. Можна стверджувати, що вона належала до тих представників психоаналітичного руху, котрі аж ніяк не збиралися залишатися в тіні постаті засновника психоаналізу. Наведемо приклади кількох теоретичних розходжень у позиціях З. Фрейда та К. Хорні щодо сутності «базового конфлікту».

На думку З. Фрейда, «базисний конфлікт» існує між нашими інстинктивними потягами, котрі спрямовані на отримання задоволення, і оточенням, що забороняє їх реалізувати. Цими «забороняючими силами» виступають родина і суспільство. Коментуючи позицію З. Фрейда, К. Хорні наголошує: «Забороняюче оточення інтерналізується у ранньому дитинстві і з цього часу існує у вигляді забороняючого “Над-Я” [5, 26]. Ці твердження К. Хорні вважає дискусійними: маючи певні моменти об’єктивності, вони аж ніяк не можуть претендувати на «базисний конфлікт». У контексті власних розміркувань щодо витоків «базисного конфлікту», З. Фрейд робить наголос на почутті страху, що супроводжує «стан конфлікту» у невротика. Наразі К. Хорні висловлює певний скептицизм щодо почуття страху: «...я не вірю, що будь-який конфлікт між бажаннями і страхами міг би пояснити глибину розколотості “Я” невротика, а також кінцевий результат невротичного конфлікту, який настільки руйнівний, що здатний в прямому сенсі знищити людину» [5, 26].

В означеному контексті розміркувань двох відомих дослідників виникає певна колізія, а саме: Фрейд переконаний, що невротик має бажання, здійснення яких блокується страхом. К. Хорні ж відстоює іншу позицію: невротик взагалі втрачає «здатність бажати взагалі чого-небудь широго». Це відбувається тому, що справжні бажання невротика розділені і діють у різних напрямках. Позиція К. Хорні дала можливість виявити реальну глибину «базового конфлікту» На тлі її ідей, точка зору Фрейда видається дещо спрощеною. Отож загальний висновок теоретиків діаметрально протилежний: на відміну від Фрейда, котрий переконаний, що «базисний конфлікт» у принципі не може бути вирішений, Хорні стверджує, що «базисний конфлікт» взагалі не є неминучим і його руйнування цілком реальне.

Запропонована К. Хорні концепція «базисного конфлікту», обґрунтуванням та аргументуванням якої пройняті усі розділи монографії «Наші внутрішні конфлікти», подекуди вимагає від неї звернення до літературної творчості, яка, на її думку, іноді випереджає теоретиків, іноді допомагає їм як

ілюстрація до можливої поведінки невротика. На нашу думку, відбір літературних творів, котрі залучаються до аналізу чи то почуття страху, чи то розколотості особистості, чи то садизму невротика досить показові і звернення до них або дещо поглиблює точку зору традиційного літературознавства, або дає змогу подивитися на відомі твори під новим кутом зору. Так, К. Хорні неодноразово згадує психологічний роман відомого англійського письменника Роберта Луїса Стівенсона (1850–1894) «Дивна історія д-ра Джекіла та м-ра Хайда» (1886). Як відомо, це один з останніх романів письменника, в якому його тяжіння до поєднання напружених сюжетних ліній з глибоким психологічним підґрунтям, виявилось найпоспідовніше. Означений роман деякі літературознавці зараховують до «загадкових» творів, що уможливають численні моделі інтерпретацій. Роман неодноразово екранізувався кіномитцями різних країн, а виконання ролі «Джекіла–Хайда» видатним радянським актором І. Смоктуновським викликало значний розголос як серед фахівців, так і серед пересічних глядачів.

Якщо долучитися до тези про «загадковість» роману «Дивна історія д-ра Джекіла та м-ра Хайда», то можна стверджувати, що К. Хорні є тим його читачем, котрий «розгадав» цю «загадку». Образ «Джекіла–Хайда» психоаналітик використовує задля підтвердження думки про «двоїстість» внутрішнього світу невротика та про необхідність «розділення елементів, що конфліктують, у людині». Коментуючи роман Р.-Л. Стівенсона, К. Хорні зазначає: «Після усвідомлення серйозності розколу між добрим і злим началом в собі самому д-р Джекіл говорить: «З найранішої пори <...> я опанував мистецтво з насолодою розмірковувати, як у любовних мріях, про розділення цих двох начал. Якби кожне з них, говорив я собі, могло би бути вміщено в окрему особистість, то життя припинило би бути нестерпним» [5, 89].

На думку К. Хорні, феномен «Джекіла–Хайда» досить виразно простежувався у деяких її пацієнтів. У своїх фантазіях невротик уявляє себе сильною, агресивною особистістю. Він легко руйнує все навкруги, легко уявляє масові жертви, «щиро бажає вбити всіх». Пацієнти К. Хорні, які страждали на «двоїстість» внутрішнього світу, навіть були здатні сформулювати «власну» філософію — «філософію джунглів», за якою наявність сили утворює право на будь-які вчинки. Коли уяву невротика вдається «замінити» реальністю, то перед лікарем постає «дуже боязка», навіть полохлива людина.

У контексті монографії «Наші внутрішні конфлікти» К. Хорні спеціальний розділ присвячує

аналізу садистських нахилів. Відомо, що проблема як садизму, так і мазохізму досить активно висвітлюється в працях психоаналітиків. Садо-мазохістичний комплекс є потужною складовою серед тих чинників, які, за Фрейдом, формують позасвідоме і примушують його «діяти». Коли К. Хорні звернулася до виявлення садистичних рис у поведінці невротика, вже вийшла друком фундаментальна монографія відомого психоаналітика, послідовника З. Фрейда, Т. Рейка «Мазохізм у сучасній людині» (1941). Концепція Т. Рейка була, як відомо, проаналізована і вперше представлена читачеві Ларисою Левчук у монографії «Психоаналіз та художня творчість» (1980). Вона ж, зокрема, наголосила на тому, що Т. Рейк «не обмежить аналізом явищ так званого індивідуального садизму і мазохізму, а поширить їх на «соціальні, національні і релігійні утворення» [3, 110]. Звертаючись до проблем садизму, К. Хорні далеко не завжди «рухається» в межах вже створеної до 1945 року — року оприлюднення монографії «Наші внутрішні конфлікти» — психоаналітичної моделі садизму, а активно полемізує з Фрейдом, принаймні по окремих позиціях. Якщо З. Фрейд пов'язував виникнення садизму з дитячими роками, з образою дитини на власну матір, то К. Хорні не вважає подібний феномен «чистим проявом» садизму, жорстокості чи агресивності. Вона проводить принциповий розподіл між садизмом дитини і дорослої людини.

Дослідниця не фіксує увагу і на садизмі як сексуальному збоченні — цей аспект аналізу садизму превалює в «класичному» психоаналізі, — а наголошує зовсім на іншому. На її думку, «садистські потяги розвиваються лише у того, хто усвідомлює почуття марності свого власного життя». В означеному контексті К. Хорні віддає належне творчості «поетів», які «інтуїтивно відчували цей базисний стан задовго до того, як ми виявилися здатними зафіксувати його з усією, заснованою на клінічних випробуваннях, скрупульозністю» [5, 179]. Серед творів, які найбільш переконливо передають «почуття марності свого власного життя» і показують процес виникнення садистичного потягу, К. Хорні називає п'єсу «Гедда Габлер» (1890), автором якої є відомий норвезький драматург Генрік Ібсен (1828–1906).

Г. Ібсен, творчість якого оцінюється сьогодні як одне з найвищих досягнень західноєвропейської драматургії другої половини XIX століття, створюючи образ Гедди Габлер, надзвичайно переконливо відтворив внутрішній світ молодої жінки, яка не знає, що робити із власним життям.

Героїня Г. Ібсена має складні стосунки з трьома чоловіками, які по суті символізують різні періоди її власного життя: Йорген Тесман — її чоловік, з яким Гедда одружена лише кілька місяців, це її теперішнє, Ейлерт Левборг, з яким ібсенівську героїню пов'язували складні особистісні стосунки, — її минуле, а асесор Бракк, котрий мріє зробити з Гедди свою коханку, — її майбутнє. П'єса Г. Ібсена практично позбавлена якоїсь зовнішньої дії: усі її чотири акти відбуваються у дачному будиночку Йоргена Тесмана. Внаслідок цього значного навантаження набувають психологічно виважені діалоги Гедди, передусім з цими трьома чоловіками. Драматург переконливо відтворює ту ситуацію, яку К. Хорні вважає проявом садизму, а саме: «Людина з садистськими нахилами завжди може знайти виправдання для того, щоб почувати себе незадоволеною або несправедливо оціненою і на цьому підґрунті прагне до ще більшого підвищення вимог» [5, 174].

На думку К. Хорні, ці вимоги найрізноманітніші: і матеріальні, і сексуальні, і сподівання на допомогу у професійному зростанні, і надія на виключну відданість та ін. Що ж до Гедди Габлер, то К. Хорні звертає увагу на її постійні нарікання на нудьгу, на відсутність «хвилювання й збудження», на її намагання жититися «емоційною енергією іншої людини». Цю думку психоаналітика досить яскраво підтверджує епізод з'ясування стосунків між Геддою та Левборгом у другій дії п'єси [2, 148–151].

Свідомо граючи як почуттями Левборга, так і неврівноваженим психічним станом цієї талановитої людини, Гедда провокує його на самогубство. Дізнавшись, що Левборг стріляв у себе, вона захоплено реагує на цю подію: «...якою свободою повіяло від цього вчинка Ейлерта Левборга!» (1, 183). Це не єдина оцінка Геддою самогубства Левборга. В розмові з асесором Бракком вона говорить: «Якось легше дихається, коли знаєш, що на світі все ж відбувається іноді щось вільне, сміливе. На чому лежить відбиток природної, мимовільної краси» [2, 183]. Але захоплення досить швидко замінюється огидою: Левборг стріляв у живіт, а не в серце, і здійснив «не-красиве» самогубство. На нашу думку, К. Хорні неодноразово звертається саме до твору Г. Ібсена, оскільки драматург дає психоаналітикові змогу, — використовуючи садистичну психологію Гедди Габлер як ілюстрацію, — відтворити такі чинники невротичного садизму, як гра чи пошуки «ідеальної краси» навіть у факті самогубства: саме означених чинників позбавлене буденне існування ібсенівської героїні. Окреслений нами теоретичний

простір щодо розуміння невротичного садизму, досить чітко «розводить» позиції З. Фрейда та К. Хорні.

Аналізуючи садизм, З. Фрейд постійно «експлуатував» феномен влади. При цьому досить переконливо відтворював психологічний зв'язок «садист – влада — жертва». Серед цих трьох складових, К. Хорні фактично залишає поза увагою феномен влади, висуваючи на перші ролі фактор поневолення садистом своєї жертви: «... “жертва” повинна стати рабом супермена, істотою не лише без бажань, почуттів чи власної ініціативи, а й узагалі без будь-яких вимог до свого господаря» [5, 171].

Зазначимо, що у багатьох випадках позиція К. Хорні щодо з'ясування природи садизму більш коректна й аргументована, ніж у інших психоаналітиків. Так, осмислюючи бажання невротика-садиста поневолювати жертву, вона звертається до п'єси видатного англійського драматурга Бернарда Шоу (1856–1950) «Пігмаліон» (1913), де «садист» професор Гіггінс перетворює «жертву» — жебрачку Елізу — на виховану, освічену світську леді. Психоаналітик акцентує: все те, що з теоретичної точки зору кваліфікується як садизм, у буденному житті може мати конструктивні наслідки. Прикладами, що підтверджують цю позицію, теоретик називає процес виховання батьками своїх дітей та традиції спілкування вчителя з учнями.

Підсумовуючи проведений нами аналіз монографії К. Хорні «Наші внутрішні конфлікти», слід наголосити її самостійність та самодостатність і як дослідника, і як представника психоаналітичного руху. Монографія «Наші внутрішні конфлікти», з одного боку, є яскравим явищем у контексті інших напрацювань німецько-американського психоаналітика, а з другого — помітним внеском у розвиток психоаналітичних ідей в цілому.

Література

1. Александер Ф., Селесник Ш. Человек и его душа: познание и врачевание от древности и до наших дней / Франц Александер, Шелтон Селесник. — М. : Прогресс-Культура, 1995. — 495 с.
2. Ибсен Г. Гедда Габлер // Ибсен Г. Собр. соч. : в 4 т. — М. : Искусство, 1958. — Т. 4.
3. Левчук Л. Психоанализ и художественное творчество / Л. Т. Левчук. — К. : Вища школа, 1980. — 160 с.
4. Советский энциклопедический словарь / ред. А. М. Прохоров. — М. : Советская энциклопедия, 1980. — 1600 с.
5. Хорни К. Наши внутренние конфликты / Карен Хорни. — М. : Академический проект, 2006. — 198 с.

МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА



МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ

У статті зроблено спробу схарактеризувати мистецьку освіту як соціокультурне явище. Компонентами педагогіки мистецтва визначено когнітивний, емпатичний, критичний, діяльно-творчий і мотиваційний, функціями — гедоністичну, пізнавальну, комунікативну та креативно-актуалізаційну. Також вказано на актуальні підходи до фахової мистецької підготовки. Наголошено на акмеологічному напрямі мистецької освіти. У висновках зазначено, що ефективна реалізація культурологічного та естетичного впливу арт-педагогіки на особистість можлива за умови усвідомлення учнем (студентом) не лише специфічних мистецьких ознак, а й тієї єдності різних видів мистецтва, яка забезпечується його художньо-виражальною сутністю.

Ключові слова: мистецька освіта, соціокультурний феномен, особистість, акмеологія, естетичний розвиток, емпатія.

В статье сделана попытка охарактеризовать художественное образование как социокультурное явление. Компонентами педагогики искусства определены когнитивный, эмпатический, критический, деятельно-творческий и мотивационный, функциями — гедонистическую, познавательную, коммуникативную и креативно-актуализаторскую. Также указаны актуальные подходы к профессиональной художественной подготовке. Подчеркнуто акмеологическое направление художественного образования. В выводах указано, что эффективная реализация культурологического и эстетического влияния арт-педагогики на личность возможна при условии осознания учащимся (студентом) не только специфических художественных черт, но и того единства разных видов искусства, которая обеспечивается его художественно-изобразительной сущностью.

Ключевые слова: художественное образование, социокультурный феномен, личность, акмеология, эстетическое развитие, эмпатия.

An attempt is made to characterize art education as a social and cultural phenomenon. The cognitive, empathic, critical, activity-creative components and hedonistic, cognitive, communicative, creative-actualizative functions of art pedagogics are determined. Also the actual approaches to professional art education are pointed. The akmeological direction of art education is stressed. In conclusion, it is noticed that the effective realization of cultural and aesthetic influence on personality by art education is possible if a pupil (student) understands not only specific art features but the unity of its different forms, provided by its art-graphic nature.

Keywords: art education, social and cultural phenomenon, personality, akmeology, aesthetic development, empathy.

Зв'язок таких понять, як мистецтво, культура, соціум та педагогіка, є очевидним для більшості фахівців з мистецтвознавства [6; 7; 9; 17]: «Складність і специфіка професійної діяльності режисера полягає в тому, що вона за своєю суттю є діяльністю широкого профілю і включає чотири взаємопов'язані напрями, що здійснюються у нерозривній єдності: організаційно-управлінський; соціально-психологічний; психолого-педагогічний; художньо-творчий» [8, 9]; або: «... виховна

сутність мистецтва впливає зі здатності художніх образів давати оцінку явищам, що відтворюються. <...> Оцінна сутність мистецьких образів спонукає того, хто сприймає художні твори, вільно чи невільно, усвідомлено чи підсвідомо стати на певну точку зору у вирішенні складних питань особистісного і соціального самовизначення, самооцінки, вибору шляхів самовдосконалення і саморозвитку» [11, 7].

Однак детальний та всебічний аналіз наукового доробку з теми розвивального впливу мисте-

цтва на особистість (дослідження П. В. Симонова [18], Л. С. Виготського [1], О. П. Рудницької [16], В. А. Роменця [15] та інших [16; 12; 4; 14; 3; 2; 13; 5]) ставить перед черговим дослідником проблему пошуку, адекватного сучасним умовам визначення мистецької освіти як соціокультурного феномену.

«Трьома китами» арт-педагогіки слід визначити її зміст, функції та концепції впровадження. Основними компонентами першого постають когнітивний, емпатичний, критичний, діяльно-творчий і мотиваційний.

Когнітивну складову визначаємо як спрямованість особистості до пізнання світу і себе у ньому, а отже й до розширення мистецької обізнаності, за межами якої унеможливується духовно-культурний розвиток особистості.

Емпатична складова позначає високу розвиненість емоційної сфери глядача чи слухача, загостреність його почуттів. Емоційний компонент художньої освіти передбачає здатність людини не лише до осмислення творів мистецтва, а й до емпатії та глибокого переживання втілених у художніх образах духовних цінностей.

Критична складова мистецької освіти стосується здатності особистості до власної оцінки життя, критичного ставлення до вже наявних чи авторитетних поглядів на художній твір тощо, здатності до самостійних роздумів над смыслом буття, життєвими і мистецькими цінностями.

Діяльно-творча складова містить орієнтири самореалізації особистості шляхом мистецької діяльності та виражає спроможність людини не лише сприймати мистецтво, а й творити його, втілювати в життя власні ідеї.

Мотиваційна складова позначає прагнення особистості до творення моральних цінностей, а отже до духовного і мистецького самовдосконалення.

В процесі арт-педагогіки можемо спостерігати реалізацію таких функцій: гедоністичної, пізнавальної, комунікативної та креативно-актуалізаційної.

Гедоністична функція вказує на розвивальні можливості мистецтва і вказує на роль естетичного задоволення в сприйнятті і творенні мистецтва. Розвивальні можливості мистецтва реалізують себе за умови стимулювання в учня (студента) гедоністичного ставлення до естетичних явищ.

Неодмінними характеристиками естетичного пізнання є відчуття краси, переживання гармонії, досконалості, усвідомлення прекрасного як духовного піднесення. Поза гедоністичним ставлен-

ням, безперечно, процес сприйняття і творення мистецтва буде не лише неповним, а й узагалі не відбудеться. Немає сумніву і в тому, що сучасні орієнтири мистецької освіти надто мало уваги приділяють гедоністичним моментам. Досить часто завдання привчити учня (студента) до систематичної праці затуляє перед педагогом питання кінцевої мети навчання мистецтва.

Сучасна мистецька педагогіка здебільшого нехтує процесами естетичного споглядання мистецькими творами. В діапазоні засобів навчального впливу найбільше місце посідають такі, як вимогливість, спонування до систематичної роботи, засоби вольового стимулювання тощо. При цьому педагог досить часто забуває, що наполеглива праця є лише засобом досягнення мистецьких вершин, на яких повинне панувати нічим не скуте почуття радості від художнього пізнання, насолоди від зустрічі з прекрасними образами, від можливості наблизитись і доторкнутися до прекрасного [11].

Педагогічними важелями, що сприяють розвитку гедоністичного ставлення до мистецтва, безперечно, мають стати ті, які пов'язані з осягненням, усвідомленням і розумінням художньо-виражального значення мистецьких творів. Глядач/слухач має пережити глибину почуттів, відтворених у мистецькому творі, перейнятися втіленими в ньому автором переживаннями, збагнути унікальну красу змістових вимірів образу. І разом з тим відчуття естетичної насолоди буде не лише неповним, а й суттєво збідненим, якщо формотворчі засоби мистецтва пройдуть повз увагу учня (студента). Більше того, є серйозні підстави вважати, що естетична насолода значною мірою виникає під впливом осягнення краси формотворчих засобів. Приміром, пластика рухів чи володіння словесним інструментарієм часто найперше привертають увагу слухача/глядача. Закон єдності змісту і форми у сприйнятті учнів (студентів) нерідко набуває характеру яскравої реакції передусім на окремі засоби виразності, і вже через них — усвідомлення естетичної сутності твору. Педагогу, вочевидь, не слід нівелювати мистецьку реакцію учнів (студентів), коригувати перше естетичне враження, викликане сприйманням формотворчих ознак, відразу переключати їх увагу на сутність змісту твору. Знання закономірностей естетичного сприймання, а особливо юнацького, дає підстави для твердження, що естетичність першої реакції на мистецтво потрібно зберегти. Педагог повинен закріпити, розширити відчут-

тя естетичної насолоди від першого сприймання мистецтва і в жодному разі не переходить на повчальне тлумачення змісту чи виражальної ролі художніх засобів виразності.

Питання єдності змісту і форми як однієї з найсуттєвіших характеристик мистецької досконалості, відточеності стильових засад творчості, оригінальності, неповторності застосування засобів виразності тощо, мають не лише раціонально, з позицій теорії мистецтва сприйматись учнем (студентом), а й бути досягнуті шляхом актуалізації естетичного відчуття, гедоністичного ставлення до мистецтва.

Реалізація *пізнавальної* функції художніх образів у процесі арт-педагогіки передбачає розглядання художніх творів на тлі естетико-філософських узагальнень, суспільних явищ, історико-біографічних відомостей; поєднання змістовно-інтелектуальних і емоційно-почуттєвих характеристик його сприймання з метою забезпечення цілісності; зміщення пріоритетів мистецького навчання з опанування художньо-технічних прийомів на цілісне охоплення духовної сутності художніх образів.

Реалізація пізнавальної функції мистецтва в сучасних умовах має також забезпечуватись шляхом формування в учнів (студентів) прагнення до самоосвіти і саморозвитку.

Важливою функцією мистецької навчальної діяльності слід вважати *комунікативну*, завдяки якій виникає можливість художнього полісуб'єктного спілкування. Мистецький образ не є лише інформацією, його зміст людина має сприймати як духовне послання автора твору, що чекає зустрічі зі своїм слухачем чи глядачем.

Реалізація комунікативної функції мистецької діяльності дає змогу досягнути успіху у становленні особистості учнів (студентів). Зміст мистецького твору учень (студент) повинен сприймати емпатично та як духовне послання автора і всьому світу, і йому особисто. Безперечно, одним із засобів роз'яснення змісту художнього твору є створення ситуації перетину художнього світовідчуття митця і слухача/глядача. Дидактичний контекст реалізації комунікативної функції мистецтва передбачає забезпечення такого спрямування навчання, коли учень (студент) налаштований сприйняти не лише художній текст, а й те, що стоїть за ним, що передує створенню образів, зрозуміти і відчутти переживання автора, його надії та прагнення.

Провідна педагогічна умова, що сприяє реалізації комунікативної складової розвивального

потенціалу мистецької діяльності, ґрунтується насамперед на з'ясуванні особистісного смислу спілкування людини з мистецтвом. Художній текст має бути перекладеним на мову внутрішнього світу безпосереднього учасника художнього сприймання. Відсторонене споглядання повинне змінитись на зацікавлене очікування.

Зміна особистісних орієнтирів мистецького навчання учнів (студентів) може відбутись за умови трансформації кожним із них змісту художніх образів відповідно до свого бачення лише тоді, коли авторські роздуми і переживання стануть їх власним надбанням.

Відповідно, методична технологія реалізації комунікативної функції мистецького навчання передбачає насамперед створення в учнів (студентів) установки на діалог з автором твору, — конкретизацію його у відповідних питаннях, і вже потім — спонукання до самовираження в процесі художньої інтерпретації твору.

Креативно-актуалізаційна функція мистецького навчання передбачає активізацію творчих підходів особистості до життєдіяльності. Реалізація впливу мистецтва на розвиток учнів (студентів) в творчому напрямку відбувається і в процесі сприймання мистецтва, і в процесі інтерпретації художніх образів, і, найголовніше, безпосередньо у художньо-творчому процесі.

Під час сприйняття художніх образів можна спостерігати діяльність співтворчості. Той, хто сприймає твір мистецтва, не лише декодує створене іншим: глядач, приміром, театральної вистави настільки входить до відтвореного чи зображеного автором та режисером, що стає нібито співавтором, передбачаючи розвиток подій тощо, конструє у власній уяві той плин мистецького відтворення, який відчуває сам. Вільно чи невольно той, хто сприймає твір мистецтва, «входить» до його змісту настільки, що неусвідомлено продовжує розгортання образів у власній уяві. Сприйняття глядача вистави завжди і невідворотно не лише прагне до розшифровки побаченого, почутого і відчутого, а й вибудовує власні образи, які прямо не збігаються з авторськими, хоч і відбуваються у заданному сюжетному чи тематичному полі.

Як бачимо, навіть сприймання мистецтва містить досить потужні важелі впливу на активізацію творчого потенціалу особистості, не кажучи вже про розвивальні можливості власної творчості в мистецтві. В процесі створення художнього образу потужно активізуються уява, інтуїція, емоційне забарвлення процесу. Натхнення в

мистецтві характеризується припливом енергії, накалом почуттів, неусвідомлюваним проникненням до предмету пошуку. В інших галузях людської діяльності в процесі творчості відбувається аналогічна робота психіки. Так, як і в мистецтві, творчість у будь-яких сферах життя ґрунтується на інтуїтивному осягненні реальності, на активізації уяви, на емоційному піднесенні. Розвиваючись під час сприймання чи творення мистецтва, творча активність учня (студента) може бути перенесеною, виявитись у інших галузях життя і діяльності. Так мистецьке навчання, залучаючи до художньої творчості особистість, впливає на її загальний творчий розвиток.

Актуальними для сьогодення концепціями впровадження мистецької освіти, тобто підходами до фахової мистецької підготовки можемо назвати гуманістичний, культурологічний та компетентнісний. Їх застосування, як слушно зазначає О. П. Щолокова [19, 9], найповніше сприяє цілісності й фундаменталізації навчального процесу, уможливаючи досягнення гармонії у відносинах між особистістю і соціальною сферою буття. Гармонійне поєднання цих підходів є характерним для такого напрямку художньої освіти як акмеологічна арт-педагогіка, метою якої постає досягнення учнями (студентами) найвищого особистісно-культурного та мистецько-професійного рівнів розвитку у результаті їх взаємодії з педагогом [10, 10].

Отже, розвивальний вплив арт-педагогіки на особистість забезпечується інтегративним характером мистецького виховання, забезпечення педагогом цілісності художнього світобачення учнів. Сучасні мистецько-освітні програми, на наш погляд, мають враховувати необхідність залучення учнів (студентів) як до різних видів мистецтва та ознайомлення їх із різнобарвною палітрою художніх образів, так і до інших гуманітарних дисциплін, які б забезпечили згадану інтеграцію. Тісний зв'язок профільної мистецької освіти із поліхудожнім навчанням видається нам цілком обумовленим його педагогічною ефективністю. Реалізація культурологічного загалом та, вужче, естетичного впливу мистецтва і мистецтвотворення можлива за умови усвідомлення специфічних ознак мистецтва поряд з тим спільним у різних його видах, яке впливає з його художньо-виражальною сутністю. Проблема встановлення зв'язків між різними видами мистецтва є актуальною для сьогодення як у вузькому освітньому, так і у широкому соціокультурному контексті.

Література

1. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. — М. : Педагогика. — 1987. — 345 с.
2. Естетика і практика мистецької освіти. Вип. 74 : зб. ст. / НМАУ. — Львів : Сполом, 2008. — 303 с.
3. Жорнова О. І. Теорія і методика формування культуротворчості / О. І. Жорнова. — Запоріжжя : Дике поле, 2006. — 416 с.
4. Зязюн І. А. Безсвідоме і творча інтуїція / І. А. Зязюн // Професійна освіта: педагогіка і психологія. — Ченстохов : Вид-во Вищої Педагогічної школи, 2003. — С. 121–137.
5. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць / редкол. : В. Д. Шульгіна, Ю. В. Романенкова, В. Я. Редя [та ін.] ; М-во культури і туризму України, НАКККіМ. — К. : Міленіум, 2011. — Вип. 20. — 402 с.
6. Мистецтво у розвитку особистості : монографія / [за ред. Ничкало Н. Г.]. — Чернівці : Зелена Буковина, 2006. — 224 с.
7. Могильний А. Культура і особистість / А. Могильний. — К. : Вища школа, 2002. — 303 с.
8. Обертинська А. П. Основи режисури театралізованих масових вистав: навч. посібник / А. П. Обертинська, Л. Ф. Голубцова. — К. : ДАККіМ, 2002. — 87 с.
9. Олексюк О. М., Ткач М. М. Педагогіка духовного потенціалу особистості / О. М. Олексюк, М. М. Ткач. — К. : Знання України, 2004. — 264 с.
10. Падалка Г. М. Акмеологічна арт-педагогіка: предмет, принципи, методичні підходи / Г. М. Падалка // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова : зб. наук. праць. — М-во освіти і науки України, Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. — К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2010. — Вип. 10(15), серія 14: Теорія і методика мистецької освіти. — С. 9–14.
11. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Г. М. Падалка. — К. : Освіта України, 2008. — 274 с.
12. Педагогічні пошуки в галузі мистецької освіти в Україні на межі третього тисячоліття: традиції, сучасність, перспективи : зб. тез. за матеріалами Всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ, 4–6 квіт. 2001 р.). — Луганськ, 2001. — 226 с.
13. Роменець В. А. Психологія творчості: навч. посібник (2-ге вид., доп.) / В. А. Роменець. — К. : Либідь. — 288 с.
14. Проблемы мистецької освіти: типологічні критерії та науково-методична розробка / [авт. кол. : О. І. Безгін (керівник), Г. Є. Бернадська, І. С. Кочарян та ін.] ; Ін-т культурології Академії мистецтв України. — К., 2008. — 339 с.
15. Рождественская Н. В. Проблемы и поиски в изучении художественных способностей / Н. В. Рождественская // Психология художественного творчества. — Мн. : Харвест, 2003. — С. 283–296.
16. Роменець В. А. Психологія творчості: навч. посібник (2-ге вид., доп.) / В. А. Роменець. — К. : Либідь. — 288 с.
17. Рудницька О. П. Основи викладання мистецьких дисциплін / О. П. Рудницька. — К. : АПН України, 1998. — 183 с.
18. Семашко О. М. Соціологія мистецтва: навч. посібник / О. М. Семашко. — Львів : Магнолія плюс, 2005. — 244 с.

18. Симонов П. В. Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций / П. В. Симонов. — М. : Наука, 1967. — 86 с.

19. Щолокова, О. П. Філософські засади мистецької освіти / О. П. Щолокова // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова: зб. наук. праць. — Матеріали III

Міжнародної науково-практичної конференції «Гуманістичні орієнтири мистецької освіти», 22–24 квітня 2009 р. / М-во освіти і науки України, Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова ; [редкол. В. П. Андрущенко [та ін.]]. — К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2009. — Вип. 7(12), серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. — С. 9–13.

ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ УКРАЇНСЬКОГО РЕЖИСЕРА ХУДОЖНІХ І НАУКОВО-ПОПУЛЯРНИХ ФІЛЬМІВ М. Б. ВІНЯРСЬКОГО

У статті досліджено життєвий і творчий шлях українського режисера художніх і науково-популярних фільмів Михайла Борисовича Вінярського: навчання у ВДІКу у майстерні режисерів кіно Л. Кулешова і С. Ейзенштейна, режисерській лабораторії О. Довженка, робота режисером на Київській кіностудії художніх фільмів, Київській кіностудії науково-популярних фільмів, Одеській кіностудії художніх фільмів. Наведено список його кінорежисерських робіт.

Ключові слова: Михайло Вінярський, Лев Кулешов, Сергій Ейзенштейн, Олександр Довженко, Київська кіностудія художніх фільмів, Київська кіностудія науково-популярних фільмів, Одеська кіностудія художніх фільмів.

В статье исследован жизненный и творческий путь украинского режиссера художественных и научно-популярных фильмов Михаила Борисовича Винярского: учеба во ВГИКе в мастерской режиссеров кино Л. Кулешова и С. Эйзенштейна, режиссерской лаборатории А. Довженко, работа режиссером на Киевской киностудии художественных фильмов, Киевской киностудии научно-популярных фильмов, Одесской киностудии художественных фильмов. Приведен список его кинорежиссерских работ.

Ключевые слова: Михаил Винярский, Лев Кулешов, Сергей Эйзенштейн, Александр Довженко, Киевская киностудия художественных фильмов, Киевская киностудия научно-популярных фильмов, Одесская киностудия художественных фильмов.

In this article investigational the vital and creative way of the Ukrainian stage-director of feature and popular scientific films Mikhail Borisovich Vinyarskyi: his studies in VGIK in the workshop of film directors of Leo Kuleshov, Serhii Eisenshtein, stage-director laboratory of Oleksandr Dovzhenko, work by a stage-director on the Kyiv Film studio of feature films, Kyiv film studio of popular scientific films, Odesa film studio of feature films. Autor brought the list over of his stage-director works.

Keywords: Mikhail Vinyarskyi, Leo Kuleshov, Serhii Eisenshtein, Oleksandr Dovzhenko, Kyiv film studio of feature films, Kyiv film studio of popular scientific films, Odesa film studio of feature films.

Актуальність цього дослідження зумовлена потребою вивчення маловідомих сторінок історії українського кінематографа та його діячів, які з тих чи інших причин залишилися поза увагою вітчизняних мистецтвознавців, серед яких учень Л. Кулешова, С. Ейзенштейна, О. Довженка, режисер науково-популярного і художнього кіно Михайло Борисович Вінярський (21.11.1912, м. Бобринець, Елісаветградська губернія (тепер — Кропивницька обл.) — 30.03.1977, Київ)

Незважаючи на згадки про М. Б. Вінярського у публікаціях Л. Госейка [1], С. Тримбача [2], М. Фількевича [3], В. Ілляшенка [4], О. Безручка [5; 6], можна констатувати, що Михайло Борисо-

вич Вінярський фактично залишився поза увагою українських кінознавців.

Науковими завданнями цієї статті є дослідити життєвий і творчий шлях українського режисера художніх і науково-популярних фільмів М. Б. Вінярського; проаналізувати його навчання у ВДІКу в майстерні режисерів кіно Л. Кулешова і С. Ейзенштейна та на Київській кінофабриці в режисерській лабораторії О. Довженка; згадати про сценарно-режисерський тандем М. Вінярського з Ю. Солнцевою під час роботи над фільмами «Вісунська республіка» та «Як гартувалася сталь»; описати ситуацію із довоєнними і післявоєнними спробами запусритися із фільмом «Стеля

світу»; реконструювати його творчу діяльність в українському кінематографі як сценариста і режисера художніх та науково-популярних фільмів на Київській кіностудії художніх фільмів, Київській кіностудії науково-популярних фільмів та Одеській кіностудії художніх фільмів; навести список його кінорежисерських робіт.

П'ятнадцятирічний Михайло Вінярський в травні 1928 року став учнем складача в друкарні «Червоний шлях» м. Бобринець, через рік переїхав до Одеси, де з березня 1929-го по червень 1931 року працював складачем у друкарні «Чорноморська комуна» [7, арк. 1 зв.]. Роботу суміщав з навчанням на вечірньому робітфаку (робітничому факультеті), після закінчення якого сумлінний робітфакивець Михайло Вінярський разом з Григорієм Ліпшицем як пролетарі за соціальним походженням (підставою для цього важливого за радянських часів пункту в біографії була робота в друкарнях і робітфак) отримали путівку ЦК ВЛКСМ, тож без іспитів поступили на режисерський факультет Московського державного інституту кінематографії (нині — Всеросійський державний університет кінематографії ім. С. А. Герасимова) [7, арк. 4].

Перший курс М. Вінярський навчався в майстерні Льва Володимировича Кулешова, проте, після повернення із закордонного відрядження Сергія Михайловича Ейзенштейна, у 1932 році половину курсу перевели до нього. Багато років потому під час інтерв'ю, присвяченому навчанню у С. Ейзенштейна, М. Вінярський і його одногрупник Г. Ліпшиць назвали цей період «найкращими роками нашого життя», що і стало назвою публікацій у «Кіноведческих записках» [8] та в книжці «С. М. Эйзенштейн: PRO et CONTRA» [9].

Влітку 1935 року М. Вінярський разом з іншими учнями С. Ейзенштейна потрапив на виробничу практику до знімальних груп провідних режисерів СРСР, зокрема й до О. Довженка, який на «Мосфільмі» працював над фільмом «Аероград», про що було згадано навіть у всесоюзній газеті «Кино»: «Тримісячна робота студента-практиканта режисерського факультету т. Вінярського в групі режисера О. П. Довженка дала чудові результати. Велика увага до практиканта з боку О. П. Довженка, повсякденна спільна робота з асистентом режисера Солнцевою створили умови для справді плідного виробничого навчання т. Вінярського» [10].

Після закінчення ВДІКу за спеціальністю «кінорежисер» Михайло Вінярський поїхав працювати на Київську кінофабрику, де став учнем О. Довженка у режисерській лабораторії (майстерні) при Київській кінофабриці, про що свід-

чить віднайдений автором архівний документ, в якому Олександр Довженко у серпні 1936 р. під час виступу на Київській кінофабриці озвучив список своїх режисерів-лаборантів: «Я прийняв таких людей, як: <...> Вінярського (Михайла Борисовича)» [11, арк. 5–6].

Михайло Вінярський бував на зйомках «Щорса», над яким працював художній керівник режисерської лабораторії, проте не був офіційним асистентом режисера цієї стрічки. Головним для режисерів-лаборантів було написання сценарію, за яким вони потім зняли б власний фільм.

У лекції 1 квітня 1936 р. перед студентами Режисерської академії ВДІК Олександр Довженко згадував М. Вінярського, який у селах на Миколаївщині «бачив таких людей, довідався про такі життєві випадки, сповнені глибокого соціального змісту і драматичної напруги, що, здається, роками б придумував і не видумав» [12, с. 19]. Ці поїздки Михайло Вінярський здійснював переважно для збирання матеріалу для сценарію «Вісунська республіка».

У 1936–1937 рр. М. Вінярський разом із Ю. Солнцевою працювали над сценарієм «Вісунської республіки», що був «присвячений одному з надзвичайно яскравих і героїчних епізодів боротьби українського трудового селянства проти денікінщини за радянську владу» [13].

У 1937–1938 рр. сценарно-режисерський дует М. Вінярського з Ю. Солнцевою працював над кінофільмом «Як гартувалася сталь»: «Двом дебютантам зі студії Довженка (т. Солнцевій, Вінярському) дирекція обіцяє доручити самостійні картини <...> їм доручив ГУКФ ставити «Як гартувалася сталь» [14].

Завдяки архівним документам вдалося дізнатися, що в цьому творчому тандемі в обох фільмах Ю. Солнцева була «самостійним постановником фільму» [15], тобто режисером-постановником, а М. Вінярський, відповідно, співрежисером або ж другим режисером.

Обидва кінопроекти були включені керівництвом до тематичних планів Київської кіностудії на 1937-й і 1938 роки. Проте зняти ці фільми через об'єктивні обставини другої половини 30-х рр. ХХ ст. не вдалося.

Про активну громадську позицію Михайла Вінярського можуть свідчити його публікації в газеті Київської кіностудії «За більшовицький фільм», зокрема це стаття «Зустріч патріотів» від 25 червня 1938 року, в якій розповідалося про зустріч з Ольгою Петрівною Котовською — дружиною червоного комдива Григорія Котовського [16].

У 1938 році Михайло Вінярський отримав шанс для творчої реалізації — став співрежисером (за сучасною термінологією другим режисером) на картині Миколи Федоровича Садковича «Гомони, містечко» [7, арк. 3].

Втім, практика роботи другим режисером дала М. Вінярському можливість зняти 1939 року вже як режисерові-постановнику власну дебютну короткометражку «Херсонес Таврійський» [7, арк. 3]. Таку інформацію записав в особову творчу картку справи Спілки кінематографістів України сам М. Б. Вінярський. Щоправда, в газеті Київської кіностудії цей кінонарис називали просто «Херсонес» і датою його виходу визначили не 1939-й, а 1940 рік [17].

Так, зокрема, Ю. Готкевич 21 лютого 1940 р. написав у газеті «За більшовицький фільм»: «Багато хорошого можна сказати про режисера Вінярського. У 1940 році він поставив художній нарис “Херсонес”. Поетична мова нарису, знання “ремесла” дає підстави говорити про режисера Вінярського як про талановитого творчого працівника» [17].

Того ж таки 1940 року Михайло Вінярський (за архівними документами Київської кіностудії) працював над сценарієм «Командири» [18, арк. 15]. Писав про це в газеті Київської кіностудії і Ю. Готкевич: «Тепер Вінярський разом з автором працює над сценарієм «Командири» — про виховання середніх і молодших командирів Червоної Армії» [17].

У Держфільмофонді «Білі Стовпи» вдалося розшукати справу цього фільму. На першій сторінці зазначено: «Автор сценарію — О. Бейлінов, режисерська розробка М. Вінярського» [19, арк. 1]. Таким чином вдалося з'ясувати, що драматургом цього кінопроєкту був хоча й молодий, проте вже кандидат на вступ до Спілки письменників СРСР Олександр Йосипович Бейлінов.

Олександр Петрович Довженко довіряв Михайлові Вінярському, якому в травні 1940 р. навіть доручив передрукувати власну заяву для вступу до Комуністичної партії, про що автор цього дослідження детально розповідав у попередніх публікаціях [20, с. 110–115].

У червні 1940 року з Київської кіностудії на Буковину і Бессарабію для роботи над фільмом про звільнення цих областей виїхала знімальна група у складі дев'ятнадцять кінематографістів, серед якої було чотири режисери (О. Довженко, Ю. Солнцева, Л. Бодик, Г. Ігнатівич), п'ять операторів (Ю. Скељчик та ін.) і асистент режисера М. Вінярський [18, арк. 6]. Крім того, в цей пе-

ріод М. Вінярський як виконувач обов'язків завідувача виробництвом їздив у ці області з перевіркою знімальних груп «Буковина» та «Богдан Хмельницький» [18, арк. 26].

У 1940–1941 рр. М. Вінярський наполегливо працював над сценарієм «Стеля миру», збираючи матеріал для сценарію, їздив у відрядження [18, арк. 15], подавав керівництву написане, вислуховував зауваження, переробляв і знову отримував нові зауваження [21, арк. 15–16].

У 1941 році завідувач сценарним відділом студії О. Сирота звітував: «Закінчив свій сценарій “Стеля миру” т. Вінярський. Студія сценарій прийняла. Це чітко сюжетний, романтичний сценарій про наших радянських стратонавтів. Це сценарій про нових людей, що вмюють революційно мислити і глибоко-людяно відчувати, про любов і дружбу радянських людей» [22].

У 1941 році на виробничо-партійній конференції Київської кіностудії за приклад для наслідування художній керівник студії О. Довженко наводив за приклад М. Вінярського: «Я хочу свідомо підкреслити, як сильно мені сподобався приклад Михайла Вінярського. Він побачив, що сценаріїв немає й замість того, щоб плакати, прийнявся писати сценарій. Принцип правильний [21, арк. 15].

У цьому виступі Олександр Довженко похвалив М. Вінярського, який переробляв сценарій сім разів, поки він врешті-решт був прийнятий «у виробництво» [21, арк. 16]. З цим фільмом за власним сценарієм М. Вінярський, за домовленістю з художнім керівником Київської кіностудії О. Довженком і директором кіностудії П. Юрком, мав запуситися на Київській кіностудії на початку 1942 року [21, арк. 5].

Проте цим планам завадили події Великої Вітчизняної війни, з перших днів якої М. Вінярський, як і його колишні однокласники по кіноінституту — О. Павленко, Г. Ліпшиць, В. Іванов та інші, пішов добровольцем на фронт, де був поранений. Під час окупації України фашисти у єврейському гетто розстріляли найрідніших людей Михайла Вінярського: мати — Єлизавету Михайлівну, батька Бориса Матвійовича і сестру Асю [7, арк. 5]. Сам він хоробро бився від першого до останнього дня війни, за що був нагороджений орденом Червоної Зірки та бойовими медалями [23, арк. 60].

Після демобілізації в листопаді 1945 року М. Вінярський повернувся на Київську кіностудію художніх фільмів, де потрапив до розряду других режисерів [23, арк. 31], і для того аби стати режисером-постановником, намагався запус-

тися із затвердженим у 1941 році сценарієм «Стеля світу».

Проте керівництво кіностудії порекомендувало йому адаптувати сценарій до нових умов, а для цього взяти в співавтори досвідченого радянського драматурга Віктора Борисовича Шкловського, з яким вони 1946 року разом і займалися переробленням сценарію.

Після відмови художньої ради Михайло Вінярський знову переписував сценарій, щоправда тепер уже самостійно. 1 січня 1947 року газета «Радянське мистецтво» повідомляла: «Сценарний портфель Київської кіностудії художніх фільмів поповнився кількома закінченими роботами <...> П. Вершигора — “Люди з чистою совістю”, М. Вінярський — “Стеля світу”» [24].

Михайло Вінярський і Петро Вершигора з різницею в декілька років навчались у ВДІКу, потім разом були режисерами-лаборантами О. Довженка.

Проте і цей варіант сценарію «Стеля світу» довелося знову переробляти, тільки тепер уже в тандемі з керівником сценарного відділу Київської кіностудії художніх фільмів Олександром Михайловичем Борщаговським. Утім, їхній спільний проект також не прийняли у виробництво.

З 13 вересня 1947 року О. Довженко став офіційним консультантом з літературного і режисерського сценаріїв «Стелі світу», над яким працював творчий тандем М. Вінярського — О. Борщаговського [25, арк. 1–2].

Треба зауважити, що впродовж багатьох років О. Довженко листувався з М. Вінярським, по-батьківськи підтримував його як під час війни, так і у важкі для митців часи «малокартиння». Автор статті віднайшов в архівах три листи Олександра Довженка до Михайла Вінярського та оприлюднив їх [6].

На жаль, сценарій «Стеля світу» у варіанті Михайла Вінярського — Олександра Борщаговського за консультацією Олександра Довженка, на відміну від «Людей з чистою совістю» за сценарієм Петра Вершигори, під час «малокартиння» не був навіть допущений до зйомок.

Проте і стрічку «Люди з чистою совістю» невдовзі після запуску припинили знімати, потім найвище кінематографічне керівництво замінило сценариста (П. Вершигору) і режисера-постановника (Б. Дмоховського), врешті-решт взагалі закрило цей кінопроект, який, звернемо на це увагу, знімався за однойменним твором П. Вершигори, що отримав за нього Державну (Сталінську) премію.

Зрозумівши безперспективність роботи над сценарієм «Стеля світу», Михайло Вінярський,

однак, не здавався, а тому у 1948 році намагався написати сценарій повнометражного художнього фільму «Ляля Убийвовк», з яким він зміг би в подальшому запускатися як режисер-постановник. Проте і ця спроба виявилася невдалою.

Як і більшість кінорежисерів у період сталінського «малокартиння» М. Вінярський у 1947–1948 рр. заробляв на життя дублюванням російських стрічок українською мовою. Так, наприклад, він був режисером дубляжу фільмів «Перша [боксерська] рукавичка», «За тих, хто в морі» тощо [7, арк. 3].

Михайло Вінярський на початку 1950-х рр. у зв'язку зі скороченням кіновиробництва був переведений з Київської кіностудії художніх фільмів на Київську студію навчальних фільмів, де як режисер-постановник зняв декілька науково-популярних фільмів, половина з яких була за його сценаріями: «Гречка — північний рис» (1950, режисер), «Цитрусові на Україні» (1950, автор сценарію, режисер).

Протягом 1950–1951 рр. М. Вінярський працював режисером українського дубляжу стрічок «У них є Батьківщина», «Багата наречена», «Піднята цілина». Незважаючи на невдачі із запуском власних художніх фільмів, митець не полишав надії стати режисером-постановником у цьому виді кіномистецтва, а тому в 1951 році працював над сценарієм «Завтра — океан». 1952 року на Київській кіностудії художніх фільмів Михайло Вінярський був режисером ігрової стрічки «На головній лінії» [7, арк. 3].

Протягом 1953–1954 рр. на студії «Київнаукфільм» М. Вінярський зняв як режисер науково-популярні стрічки «Основи технології видобутку вугілля» (1953) та «Культура томатів» (1954).

Наприкінці 1954 року Головне Управління з виробництва фільмів УРСР, зважаючи на закінчення періоду «малокартиння» та збільшення плану виробництва художніх фільмів, перевело режисера до Одеси, з якої він понад двадцять років тому був направлений у Московський кіноінститут.

Таким чином, Михайло Борисович Вінярський з 1954-го по 1961 рр. працював на Одеській кіностудії художніх фільмів, де зняв як режисер-постановник три ігрових фільми: «Тінь біля пірсу» (1955), «Координати невідомі» (1957) та «Мрії збуваються» (1959) [7, арк. 3].

Проте у липні 1961 року режисер перевівся з Одеської до Київської кіностудії художніх фільмів, де працював над сценарієм «Громадянин республіки», зняти який як режисер-постановник прагнув саме у Києві. Проте, зрозумівши

безперспективність цієї спроби, в січні 1962 року повернувся на Київську кіностудію науково-популярних фільмів, де зняв такі стрічки: «Плече друга» (1962, автор сценарію і режисер); «Вирок виносить історія» (1963); «Шлях до одного гола» (1965); «Шлях до антиречовини» (1966); «Техніка безпеки на залізницях» (1968); «Воді бути чистою» (1974). У всіх фільмах — режисер.

Михайлові Віярьському, як і багатьом іншим кінематографістам, творча юність і зрілість яких припала на страшні часи репресій, великої нацистсько-радянської війни та сталінського «малокартиння», не пощастило повністю реалізуватися, проте ми не повинні забувати їхній вклад у розбудову українського кінематографа.

Попри те, що поставлені у статті наукові завдання виконано, перспективи наукових розвідок залишаються великими, оскільки ще мало дослідженою залишається творча діяльність Михайла Борисовича Віярьського на Одеській кіностудії художніх фільмів. Цей пласт чекає на дослідників.

Література

1. Госейко Л. Історія українського кінематографа, 1896–1995 / Л. Госейко ; [пер. з фр. : С. Довганюк, Л. Госейко]. — К. : КІНО-КОЛО, 2005. — 461 с. : іл.
2. Тримбач С. Олександр Довженко: загибель богів: ідентифікація автора в національному часо-просторі / С. В. Тримбач. — Вінниця : ГЛОБУС-ПРЕС, 2007. — 800 с. — ISBN 966-8300-00-9. — ISBN 966-8300-21-1.
3. Фількевич М. Довженківці: сторінки нашої історії : [історія створення та діяльн. Київ. кіноф-ки] / М. О. Фількевич ; [авт.-упоряд. : Галина Фількевич, Георгій Фількевич]. — 2-ге вид., допов. — К., 2006. — 178 с. : фотоіл.
4. Ілляшенко В. Історія українського кіномистецтва [1893–2003] / Василь Ілляшенко. — К. : Вік, 2004. — 412 с. : фотоіл.
5. Безручко О. Віярьський Михайло Борисович / О. Безручко // Безручко О. В. Архівна спадщина Олександра Довженка : монографія / О. В. Безручко ; Київ. міжнар. ун-т. — К. : КиМУ, 2012 — Т. 7. — 203 с. — ISBN 978-617-651-022-2 (загал.). — ISBN 978-617-651-032-1. — С. 71–73.
6. Безручко О. Листи О. П. Довженка М. Б. Віярьському / О. Безручко // Безручко О. В. Архівна спадщина Олександра Довженка : монографія / О. В. Безручко ; Київ. міжнар. ун-т. — К. : КиМУ, 2012 — Т. 9. — 212 с. — ISBN 978-617-651-022-2 (загал.). — ISBN 978-617-651-033-8. — С. 181–189.
7. Особова справа Віярьського Михайла Борисовича // Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтв України. — Ф. 655. — Оп. 1. — Спр. 877.
8. Виярьский М. Лучшие годы нашей жизни: Воспоминания о занятиях в режиссерской мастерской Сергея Эйзенштейна / Михаил Виярьский, Григорий Липшиц / Публ. В. К. Силиной, коммент. В. В. Забродина // Киноведческие записки. — 2006. — Вып. 80. — С. 124–148.

9. Виярьский М. Лучшие годы нашей жизни. Воспоминания о занятиях в режиссерской мастерской Сергея Эйзенштейна / Михаил Виярьский, Григорий Липшиц // С. М. Эйзенштейн: PRO et CONTRA (Сергей Эйзенштейн в отечественной рефлексии) : антология / авт. ком., сост.: Н. С. Скороход, О. А. Ковалов, С. А. Семенчук ; авт. вступ. ст.: О. А. Ковалов. — 2-е изд., испр. — СПб. : Изд. Русской Христиан. гуманитарной академии, 2015. — 1136 с. — С. 447–448.

10. Тальский С. Студенты на производстве / С. Тальский // Кино. 1935. 4 июл.

11. Довженко О. Виступ на Київ. кінофабриці, 1936 р. / О. Довженко // Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтв України. — Ф. 690. — Оп. 4. — Спр. 75.

12. Довженко А. П. Беседа с молодыми режиссерами-слушателями Режиссерской академии ВГИК (1 апреля 1936 года) / А. П. Довженко // Из истории кино : материалы и документы. — М. : АН СССР, 1959. — Вып. 2. — 192 с. — С. 8–28.

13. Ткач М. На пороге 1937 года / М. Ткач // Кино. 1937. 22 янв.

14. Гец С. Вирощувати майстрів радянського кіно / С. Гец // Комсомолец України. — 1937. — 22 серп.

15. Оперативне повідомлення про Ю. І. Солнцева, 24 січ. 1939 р., м. Київ // Галузев. держ. архів Служби Безпеки України (ГДА СБ України). — Ф. 11. — Спр. С-836. — Т. 2. — Ч. 1. — Арк. 19–21.

16. Виярьский М. Зустріч патріотів / М. Виярьський // За більшовицький фільм. — 1938. — 25 черв.

17. Готкевич Ю. Творча молодь студії / Ю. Готкевич // За більшовицький фільм. 1940. 21 лют.

18. Акт ревізії фінанс.-господар. д-ті Київ. кіностудії з 1 січ. по 1 жовт. 1940 р. Списки творч. працівників студії, 1940 р. // Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтв України (ЦДАМЛМ України). — Ф. 670. — Оп. 1. — Спр. 66. — Арк. 1–45.

19. Справа фільму «Командири», 1940 р. // Держ. фільмофонд РФ «Білі стовпи». — Ф. Віярьського М. Б.

20. Безручко О. В. Справа-формуляр «Запорожець» : «І я горів у тому вогні...» : монографія / О. В. Безручко ; Київ. міжнар. ун-т. — К. : КиМУ, 2011. — Т. 2 : «Друга хвиля» розсекречень. — 203 с. — ISBN 978-617-651-004-8 (загал.). — ISBN 978-617-651-006-2.

21. Довженко О. Виступ на парт.-вироб. конф. Київ. кіностудії, 1941 р. / О. Довженко // Рос. держ. архів літератури і мистецтв. — Ф. 2081. — Оп. 2. — Спр. 62. — Арк. 1–23.

22. Сирота О. Про завтрашній день студії / О. Сирота // За більшовицький фільм. — 1941. — 25 квіт.

23. Списки творч. працівників Київ. кіностудії з анкетними даними за 1949 р. // Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтв України (ЦДАМЛМ України). — Ф. 670. — Оп. 1. — Т. 1. — Спр. 314. — Арк. 1–192.

24. Українська кінематографія в 1946 році : [ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1947. — 1 січня.

25. Договір з кінорежисером О. Довженком на творчу консультацію по літературному і режисерському сценарію О. Борщаговського і М. Віярьського «Стеля світу», 13 вер. 1947 р. // Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтв України. — Ф. 670. — Оп. 1. — Т. 1. — Спр. 228. — Арк. 1–2

ІНДИВІДУАЛІЗАЦІЯ В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ РЕЖИСЕРІВ НА ЗАОЧНОМУ ВІДДІЛЕННІ У ВНЗ

У статті простежено етапи становлення системи заочної освіти в Україні; з'ясовуються проблеми особистісної освіти в контексті підготовки режисерів драматичного театру; досліджуються та аналізуються теоретичні основи індивідуалізації самостійної роботи студентів, які здобувають режисерську освіту на заочному відділенні у ВНЗ; розглядається педагогічний аспект індивідуалізації самостійної роботи студентів-заочників; з'ясовується специфіка організації контролю засвоєних знань, вмінь і навичок в процесі здобуття компетенції на заочній формі навчання майбутніми режисерами драматичного театру.

Ключові слова: заочна освіта, підготовка режисерів, індивідуальний підхід, самостійна робота, особистісно орієнтована освіта.

В статті изложены этапы становления в Украине заочной формы образования; изучаются вопросы личностно ориентированного образования в контексте подготовки режиссёров драматического театра; изучаются и анализируются теоретические основы индивидуализации самостоятельной работы студентов, обучающихся на заочном отделении в высшем учебном заведении; рассматривается педагогический аспект индивидуализации самостоятельной работы студентов-заочников; определяется специфика организации контроля знаний, умений и навыков в процессе получения компетенции режиссёрами драматического театра.

Ключевые слова: заочное образование для будущих режиссёров, личностно ориентированное образование, индивидуальный подход, самостоятельная работа.

In the article traces the stages of evolution of the correspondence education system in Ukraine; investigates the problem of personal education in the context of drama theater directors; investigates and analyzes the theoretical basis of individualization of independent work of students who study to be directors at the correspondence section at the university; considers pedagogical aspect of individualization of independent work part-time students; it reflects the specifics of control of the acquired knowledge, skills and abilities in the process of gaining competence on part-time training of future directors at drama theatre.

Keywords: correspondence education, education of directors, individual approach, independent work, personality-oriented education.

Відповідно до Статті 42 «Форми навчання у вищих навчальних закладах» Закону України «Про вищу освіту» в редакції від 20.06.2016 [1], з урахуванням потреб і можливостей особи, навчальні програми у вищих навчальних закладах можуть здійснюватися як у денній (очній) і вечірній, так і в заочній, дистанційній екстернатній¹ формах. Зауважимо, що ці форми навчання

можуть поєднуватися. Умови і порядок засвоєння освітніх програм визначаються статутом ВНЗ.

Заочна освіта — одна з форм безвідривної від виробництва освіти, що отримала поширення в системі вищої освіти. Студенти відвідують інтенсивний курс настановних лекцій, а процес засвоєння навчального матеріалу спрямовується викладачем шляхом надання завдань для самостійної роботи та контролюється шляхом перевірки самостійно виконаних робіт.

Мета цієї роботи — дослідити проблемні аспекти процесу індивідуалізації навчальної роботи студентів і особливостей його реалізації в системі професійної підготовки режисерів драматичного

¹ Екстернатна форма навчання — особлива форма навчання, що передбачає самостійне вивчення навчальних дисциплін, складання у вищому навчальному закладі заліків, екзаменів та проходження інших форм підсумкового контролю, передбачених навчальним планом.

театру на заочній формі навчання у вищому навчальному закладі. Здійснення поставленої мети передбачає постановку та реалізацію таких завдань:

- простежити етапи становлення системи заочної освіти в Україні;
- з'ясувати проблеми особистісної освіти в процесі підготовки режисерів драматичного театру;
- визначити теоретичні основи індивідуалізації самостійної роботи студентів, які здобувають режисерську освіту на заочному відділенні у ВНЗ;
- розкрити педагогічні умови індивідуалізації самостійної роботи студентів-заочників;
- з'ясувати специфіку контролю засвоєних знань, вмінь і навичок у процесі здобуття компетенції режисерами драматичного театру в процесі навчання студентів-заочників.

Якість підготовки спеціалістів без відриву від виробництва залежить від низки факторів. І першодусім від того, наскільки повно використовуються переваги заочної освіти, враховуючи її складнощі, чи створюються умови для досягнення оптимальних результатів. Переважна більшість педагогічних невдач при цій формі навчання виникає через нерозуміння специфічності заочного навчання та через прагнення максимально наблизити його до очного.

Особливість заочного навчання полягає не лише в тому, що навчальними планами передбачається значне зменшення аудиторних занять у порівнянні зі стаціонарним (практично наполовину), майже піврічні перерви у навчанні, серйозне завантаження студентів виробничими, громадськими, сімейними справами. Такі атрибути заочної освіти можна віднести до категорії проблемних. У системі екстернатної та дистанційної освіти ці питання стоять ще гостріше [2, 3, 4, 5, 6, 7]. Однак до позитивних характеристик, що сприяють підвищенню продуктивності заочного навчального процесу, можна віднести, зокрема, досить велику вмотивованість студентів необхідністю підвищення загальноосвітнього та професійного рівня. Внаслідок цього їхнє ставлення до навчання, зокрема, до виконання самостійної роботи як вагомій складовій освітнього процесу, більш усвідомлене в порівнянні зі студентами стаціонару.

Освітній процес у межах заочної форми освіти у ВНЗ будується на засадах єдності двох видів діяльності. По-перше, це діяльність викладача ВНЗ, що має орієнтуючий характер. По-друге, це самостійна робота студента-заочника. Таким чином, всі доступні сьогодні у ВНЗ види основних навчальних занять — лекції, лаборатор-

ні, практичні, семінарські, індивідуальні заняття, консультації — спрямовані на стимулювання самостійної роботи студентів. Завершальним етапом обох видів діяльності є контроль отриманих знань, навичок і вмінь.

Розроблення питань самостійної роботи студентів ВНЗ має своє історичне коріння. В 1920-х роках у педагогіці затвердилось положення про необхідність формування здатності до самостійної освіти та поширення самостійності як дослідницького методу [8, 36]. Наступний етап розвитку вітчизняної дидактики, припав на 1930–50-ті роки, що характеризується певною зміною акцентів в особистісному компоненті. Ідея формування самостійності в навчанні з урахуванням індивідуальних та вікових особливостей особи при організації освітнього процесу продовжувала декларуватися, але на перший план вийшло завдання надання здобувачам освіти наукових предметних знань. Вимога врахування особистісного фактору знайшла відображення у формуванні в цей період принципу сумлінності та активності як одного з основних дидактичних принципів [9, 29].

Розвиток дидактики в СРСР у 1960–80-ті роки пов'язаний з проблемою взаємодії навчання і розвитку. Особливістю дослідження процесу самоосвіти цього періоду стає цілісний підхід. З'являються теорії, концепції навчання, що охоплюють всі сторони, всі складові даного процесу. До них можна віднести концепції оптимізації навчального процесу Ю. Бабанського [10, 19], проблемного навчання М. Махмутова [11], І. Лернера [12, 14], програмного навчання П. Гальперіна [13], Н. Талізінної [14, 34], розвиваючого навчання Д. Ельконіна [15, 55], В. Давидова [16, 23] та ін. Реалізація цих теорій на практиці значно збільшила частку самостійної роботи здобувачів освіти. До структури змісту освіти, окрім традиційних знань, умінь і навичок, став додаватися досвід творчої діяльності і емоційний життєвий досвід. У дидактиці з'являється подана на рівні цільових настанов ідея про необхідність опису змісту навчання в термінах щодо змін суб'єкта навчання — здобувача освіти.

Наприкінці 1980-х років у розвитку вітчизняної дидактики чітко виокремився системоутворюючий фактор — здобувач освіти. З середини 1990-х років розвивається концепція освіти, орієнтованої на виховання особистості (особистісної освіти), яка передбачає, що в процесі навчання максимально враховуються статево-вікові, індивідуально-психологічні та статусні особливості здобувача. Врахування здійснюється через зміст

освіти, варіативність освітніх програм, технології навчання, організацію навчально-просторового середовища. Принципово змінюється взаємодія тих, хто навчається, і тих, хто навчає. Вони стають суб'єктами процесу навчання [17].

Особистісно орієнтована парадигма професійної освіти в нашій країні затвердилася з середини 1990-х років. Зарубіжна педагогіка отримала наукове обґрунтування особистісної професійної освіти вже в 1980-ті роки, а в 1990-ті розпочалась її реалізація на практиці [18, 15]. Особистісно орієнтована освіта трактується як особливий тип освіти, який базується на взаємодії здобувачів освіти і педагогів, при якій створюються оптимальні умови для розвитку в суб'єктів навчання здатності до самоосвіти, самовизначення, самостійності і власної реалізації. Домінантою в цій системі проголошується професійний розвиток здобувача освіти [19].

Сьогодні завдяки запровадженню нових принципів організації діяльності, вищі навчальні заклади мають широкі права, що становлять зміст їх автономії та самоврядування, у тому числі мають право самостійно визначати форми навчання та форми організації освітнього процесу (Ст. 32. «Принципи діяльності, основні права та обов'язки вищого навчального закладу» Закону України «Про вищу освіту») [20]. При цьому освітній процес у вищих навчальних закладах здійснюється за такими формами: навчальні заняття; самостійна робота; практична підготовка; контрольні заходи (Ст. 50. «Форми організації освітнього процесу та види навчальних занять» Закону України «Про вищу освіту») [20]. Автономія вищого навчального закладу передбачає широку самостійність, незалежність і відповідальність вищого навчального закладу у прийнятті рішень щодо розвитку академічних свобод, організації освітнього процесу, наукових досліджень, внутрішнього управління, економічної та іншої діяльності, самостійного добору кадрів у межах, встановлених Законом. Поряд із автономією новим Законом «Про вищу освіту» передбачено і академічну свободу, тобто самостійність і незалежність учасників освітнього процесу під час провадження педагогічної, науково-педагогічної, наукової та/або інноваційної діяльності, що здійснюється на принципах свободи слова і творчості, поширення знань та інформації, проведення наукових досліджень і використання їх результатів та реалізується з урахуванням обмежень, встановлених законом.

Сьогоднішній Закон України «Про вищу освіту» цілком корелюється із зарубіжними та вітчиз-

няними тенденціями у розвитку освіти щодо її особистісної орієнтації, яка тісно взаємопов'язана з вирішенням питань індивідуалізації та самоосвіти. З суті особистісної освіти витікає необхідність саморозвитку, самонавчання, самовиховання студентів, які навчаються на заочному відділенні у ВНЗ, протягом набуття ними компетентності². Отже, зміст навчального матеріалу має бути певним чином сконструйовано. Для запобігання дублювання знань і оптимізації використання часу, навчальний матеріал має виключати попередньо набутий досвід здобувача освіти. Наголосимо, що йдеться не про наступництво змісту навчання і не про міжпредметні зв'язки, а про органічний взаємозв'язок попереднього суб'єктивного професійно-освітнього досвіду студента і змісту навчального матеріалу заново засвоєваних навчальних предметів. Звідси слідує необхідність принципової зміни практики проектування змісту освіти, що подається в межах навчальних дисциплін з домінуванням в них самостійної роботи. На законодавчому рівні ця теза затверджена у Ст. 16. «Система забезпечення якості вищої освіти» Закону України «Про вищу освіту», у якій зазначено, що обов'язковою складовою системи забезпечення якості вищої освіти в Україні є наявність необхідних ресурсів для організації освітнього процесу, в тому числі самостійної роботи студентів, за кожною освітньою програмою [20].

Самостійна робота студента-заочника не обмежується лише закріпленням тих чи інших знань в суворо регламентованій формі, що забезпечує точне виконання конкретних завдань. Даний вид освіти у ВНЗ передбачає широкий вибір освітньої діяльності студента за відповідної допомоги викладача, що носить спрямовуючий характер. Вагому роль в організації навчання студентів заочного відділення відіграють такі форми самостійної роботи, як читання літератури, укладання конспектів, написання рефератів, контрольних, курсових, магістерських робіт і т.п. На творчих спеціальностях — самостійна робота над виконанням творчого завдання. Враховуючи той факт, що основним контингентом заочної форми навчання у ВНЗ є дорослі люди, які, як правило, вже мають досвід професійної діяльності у даному

² Компетентність — динамічна комбінація знань, вмінь і практичних навичок, способів мислення, професійних, світоглядних і громадських якостей, морально-етичних цінностей, яка визначає здатність особи успішно здійснювати професійну та подальшу навчальну діяльність і є результатом навчання на певному рівні вищої освіти.

напрямі, такий підхід до організації навчального процесу забезпечує розвиток творчих здібностей студента.

Можна стверджувати, що при зверненні до самостійної роботи діяльність студентів-заочників набуває нового характеру — не лише відновлювального, а й реконструктивного. Реконструктивна робота передбачає таке засвоєння нових знань і практичних дій, яке впливає на активізацію інтелектуальної діяльності, формування духовних потреб та інтересів, спонукає до нетрадиційних практичних рішень і цим створює всі умови до творчої діяльності. Таким чином реалізується один з обов'язків науково-педагогічних, наукових та педагогічних працівників вищого навчального закладу — розвиток у здобувачів вищої освіти самостійності, ініціативності та творчих здібностей.

Поряд із самостійною роботою обов'язковою складовою особистісно орієнтованої освіти є індивідуальний підхід у роботі викладача зі студентом. Концептуально індивідуальний підхід базується на розумінні того, що індивідуальність людини полягає в її індивідуальних особливостях. Виникнення індивідуальних особливостей (відмінностей) пов'язано з тим, що кожен індивід проходить свій шлях розвитку, набуваючи при цьому різні типологічні особливості вищої нервової системи. Останні впливають на своєрідність відчуттів, сприйняття, мислення, пам'яті, уяви, особливості інтересів, схильностей, здібностей, темпераменту, характеру особистості. Ці індивідуальні особливості впливають на розвиток індивіда.

Серед спеціалістів є розбіжності в поглядах на необхідність врахування індивідуальних особливостей в процесі освіти. Але сучасна вітчизняна педагогіка стоїть на позиції того, що індивідуальний підхід як важливий принцип має бути ваговою складовою систем сучасної освіти. Адже врахування індивідуальних здібностей полягає не в підпорядкуванні цілей і основного змісту навчання окремому студентові, а в індивідуальному доборі форм і методів навчання з тим, щоб забезпечити запроєктовані результати навчання — сукупність знань, умінь, навичок, інших компетентностей, набутих особою у процесі навчання за певною освітньо-професійною, освітньо-науковою програмою, що їх можна ідентифікувати, кількісно оцінити та виміряти.

Основне положення принципу індивідуалізації базується на діалектиці загального і особливого, виняткового, типового та індивідуального, абстрактного і конкретного у пізнанні і розвитку людини. Як вважає С. І. Змеєв [18, 26], відповідно

до цього принципу кожен здобувач освіти разом із педагогом, а в деяких випадках і колективно з іншими здобувачами, створює індивідуальну програму навчання, зорієнтовану на конкретні освітні потреби і цілі навчання і таку, що враховує досвід, рівень підготовки, психофізіологічні, когнітивні особливості здобувача.

На наш погляд, сьогодні гостро відчувається необхідність застосування принципу індивідуалізації в організації педагогічного спілкування зі студентами заочної форми навчання у ВНЗ. Деіндивідуалізована педагогічна взаємодія — взаємодія фронтальна, не орієнтована на індивідуальність студента, на специфічність його інтересів і здібностей, — вона спирається на так звані соціальні норми оцінювання, коли те чи інше досягнення дорослого здобувача освіти порівнюється не з його ж попередніми досягненнями, а з досягненнями інших студентів. Така деіндивідуалізована взаємодія байдужа до різносторонніх інтересів і професійних досягнень студентів-заочників, до їх самостійної творчості, незалежно від сфер її прояву.

В сучасних умовах навчання звернення до проблеми індивідуальних особливостей студентів і організація індивідуального підходу набуває дедалі більшого значення. Індивідуальні особливості можуть позитивно впливати на процес навчання, бути нейтральними або негативно позначатися на навчальній діяльності студента. Ступінь впливу індивідуальних особливостей на процес навчання визначає необхідність індивідуального підходу.

В дидактиці проблема індивідуального підходу в навчанні має творчий характер. Необхідність реалізації індивідуального підходу пов'язана, насамперед: 1) з об'єктивно наявними суперечностями між загальними для всіх студентів цілями, змістом навчання й індивідуальними можливостями кожного здобувача освіти; 2) між фронтальним викладенням лекційного матеріалу викладачем та індивідуальними особливостями сприйняття, пам'яті, інтересів, що визначають індивідуальний характер навчального матеріалу конкретним студентом. Таким чином, шляхом індивідуального підходу педагог може «відкрити» в комусь зі студентів, те, що раніше не проявлялося, — наявність особливих здібностей, що потребують розвитку шляхом індивідуального підходу в навчальному процесі. Знання індивідуальних здібностей — необхідна умова реалізації індивідуального підходу [21, 48].

Але слід зазначити, що індивідуальний підхід до здобувача освіти може бути успішним лише за

умови активної діяльності самого студента. Без внутрішніх духовних зусиль студента ВНЗ, без його бажання стати професійно компетентним неможливе здобуття високої якості освіти.

Застосування концепції особистісної освіти з такими її вагомими складовими як самостійна робота студента та індивідуальний підхід особливо важливе у набутті здобувачами освіти компетенції за творчими спеціальностями, зокрема, в процесі підготовки режисерів театрального мистецтва на заочних відділеннях ВНЗ. Стилiстичні особливості режисера як творця мають чимале значення в театральному мистецтві, а вони безпосередньо залежать від його особистісних якостей — громадянської позиції, творчої активності, самостійності мислення тощо. Завдання педагога виявити ці особистісні якості і спонукати студента самостійно транслювати їх у мистецтво, навчити формулювати те, що турбує його в житті, театральними засобами на сцені. Для цього потрібно створити відповідні умови навчання, важливе місце в яких посідає індивідуалізація самостійного оволодіння знаннями і навичками.

Відмінною рисою самостійної роботи студентів-заочників є те, що вона переважно здійснюється у практичній площині їхньої діяльності. Саме на практиці надається можливість проявити творчу активність, перевірити та закріпити здобуті теоретичні знання в реальних умовах театральної діяльності. Студент може самостійно обрати літературний матеріал або навіть створити його (написати п'єсу, сценарій, інсценізацію) і поставити його на сцені, запропонувавши свій доробок глядачеві в умовах реальної театральної діяльності. Такий досвід активізує діяльність студента-заочника, підвищує його відповідальність за обрану справу, спонукає до вирішення творчих завдань.

До форм самостійної роботи здобувачів театральної режисерської освіти, які навчаються на заочному відділенні у ВНЗ, належать різноманітні практичні завдання, зміст яких визначається, передусім, завданнями навчального курсу, навчальної дисципліни і можливостями колективу, де працює здобувач. Крім того, зміст запропонованих самостійних завдань обов'язково має враховувати освітній рівень підготовки студента-заочника (часто режисери-заочники мають уже акторську освіту та акторський і режисерський досвід роботи), його інтелектуальний розвиток, індивідуально-психологічні особливості, ступінь професійної активності, творчі здібності, духовні інтереси і потреби, оскільки самостійна робота завжди має яскраво індивідуальний характер. Врахування

всіх цих особливостей дає змогу навчити студентів знаходити наукову і прикладну інформацію, вибудовуючи її в струнку логічну систему; творчо застосовувати набуті знання для оволодіння новими, для вирішення будь-яких практичних завдань; аналізувати, спостерігати, узагальнювати і систематизувати факти і події; прогнозувати появу нових напрямів, тенденцій у театральному мистецтві.

Слід зазначити, що будь-яка самостійна робота передбачає і потребує педагогічної підтримки і уваги. Цей вид навчальної діяльності майбутніх спеціалістів в галузі режисури направляється і контролюється педагогом. Управління цим процесом передбачає застосування системи контролю: індивідуального і групового, рубіжного і підсумкового, зовнішнього і внутрішнього; у вигляді перевірки виконаних завдань, письмових рецензій, протоколів обговорення виконання практичних робіт з аналізом позитивних і негативних сторін і т.п. Зовнішній контроль передбачає контроль активності студента-заочника з боку педагога, кафедри й інших рівнів управління. Він переважно примушує студента до практичної діяльності, а не спонукає його. Проте цього не можна уникнути в роботі на заочній формі навчання. Внутрішній контроль — це самоконтроль, найбільш активна форма контролю, яка стимулюється високим рівнем свідомості, почуттям відповідальності за доручену справу. В процесі індивідуалізації самостійної роботи майбутніх режисерів цей вид контролю в переважній кількості випадків стає домінуючим, оскільки самоконтроль є запорукою найбільш якісної підготовки спеціаліста вищої кваліфікації.

В умовах індивідуалізації самостійної роботи майбутніх режисерів головна увага приділяється основним проблемам навчального курсу. Важливим аспектом самостійної навчальної роботи студентів-заочників є організація контролю. Він здійснюється головним чином в період екзаменаційної сесії. Перед початком занять, як правило, з'ясовуються питання, які викликали труднощі протягом самостійної підготовки. Проведення семінарських занять надає можливість перевірити якість самостійної роботи студента впродовж міжсесійного періоду. Контроль здійснюється і шляхом співбесіди за конспектами першоджерел, рекомендованих для самостійного опрацювання, і перегляду підготовлених та попередньо відрепетированих творчих завдань, і, нарешті, — під час складання екзаменів і заліків, коли контроль формалізується у вигляді оцінки за виконану роботу та здобуті знання, вміння і навички.

Контроль навчального процесу виконує три основні функції: констатує, корегує та організує. Констатує — виявляє наявність і ступінь сформованості знань, вмінь і навичок, що супроводжується оцінкою результатів за певними критеріями, що враховує всі аспекти навчально-творчої діяльності студента-заочника. Корегує — розкриває проблеми успішності в цілому, шляхи їх усунення, виявляє недоліки в методиці викладання і керівництві самостійною роботою. Організує — стимулює систематичну роботу студента шляхом постійної перевірки завдань (рубіжного контролю).

Контроль за діяльністю студентів заочного відділення відповідає загальним вимогам об'єктивності, індивідуальності, всебічності та систематичності. При цьому об'єктивність передбачає можливість розрізнити позитивне і негативне; індивідуальність — перевірку діяльності кожного; всебічність — прояв комплексу сформованих знань, практичних вмінь і навичок; систематичність — вибірку, проте регулярну перевірку засвоєння студентами всього змісту навчальної дисципліни.

Застосування системи контролю, організовану в межах процесу індивідуалізації самостійної роботи режисерів-заочників, є ефективною складовою керованого самонавчання. Здобуті знання стають плідною основою подальшої підготовки студентів і дають їм можливість значно покращити свою практичну діяльність і збагатити її.

Контроль самостійної роботи режисерів-заочників, які навчаються на заочному відділенні, також необхідний і в міжсесійний період, оскільки підготовка спеціалістів без відриву від виробництва значною мірою залежить і від продуктивності самостійної роботи в період знаходження поза межами ВНЗ. Для організації ефективної самостійної роботи студентів слід дотримуватися таких вимог: кероване самонавчання повинне мати постійний і неперервний характер; мати різносторонній характер; управління має бути індивідуальним; керівництво самостійною роботою має здійснюватися шляхом підготовки методичних рекомендацій, які допомагають студентам-заочникам раціонально спланувати, організувати, виконати самостійну роботу та спонукають до розумової та творчої діяльності.

Підсумовуючи, можна зазначити, що індивідуальний підхід у системі особистісної підготовки режисерів драматичного театру на заочному відділенні має свою специфіку. Практичний досвід роботи надає студенту заочного навчання значні переваги в засвоєнні навчальної інформації, даю-

чи змогу отримати у ВНЗ знання безпосередньо пов'язувати з потребами професійної діяльності у театральному колективі. До того ж студент-практик більш вибірково у своєму ставленні до навчальної інформації. Позитивну мотивацію в нього викликають ті знання, цінність яких він вбачає на практиці. Таким чином, важливою умовою підвищення професійної підготовки студентів-заочників є вивчення і врахування у викладанні переваг заочної освіти, зокрема забезпечення максимального зв'язку з практикою професійної діяльності здобувачів освіти. Цей зв'язок можна забезпечити шляхом індивідуалізації освіти студентів-заочників, потрібною і вагомим складовою якої є керована індивідуалізована самоосвіта.

Література

1. Закон України «Про вищу освіту» [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://zakon1.rada.gov.ua/>
2. Снеговая С. Н. Тенденции развития дистанционного образования в Украине [Електронний ресурс] / С. Н. Снеговая, Л. А. Македонская. — Режим доступу: <http://ea.dgtu.donetsk.ua/>
3. Шуневич Б. Дистанційна освіта: Теорії індустріалізації викладання [Текст] / Б. Шуневич // Педагогіка і психологія професійної освіти. — № 5. — 2002. — С. 45–50.
4. Яценко Г. Комунікативна сутність дистанційного навчання: постановка проблеми [Текст] / Г. Яценко // Вища освіта України. — № 3. — 2007. — С. 70–74.
5. Степаненко С. Про трансформацію системи заочної освіти в умовах інтеграції в Європейський освітній простір [Текст] / С. Степаненко // Вища школа. — № 2. — 2007. — С. 31–37.
6. Стрельников В. Ю. Технології дистанційного навчання у вищій школі [Текст] / В. Ю. Стрельников // Нові технології навчання : Науково-методичний збірник. — 2004. — № 36. — С. 41–51.
7. Поцулко О. А. Дистанційна освіта в Україні: [Електронний ресурс] / О. А. Поцулко // — Режим доступу: <http://www.nbu.gov.ua/>
8. Архангельский С. И. Учебный процесс в высшей школе, его закономерные основы и методы [Текст] / С. И. Архангельский. — М. : Высш. школа, 1989. — 368 с.
9. Ростовская Л. А. Самостоятельность личности в познании и общении (опыт теоретического и экспериментального исследования) [Текст] / Л. А. Ростовская. — Ростов-на-Дону : Издание Ростовского гос. пед. ин-та, 1975. — 297 с.
10. Бабанский Ю. К. Оптимизация учебно-воспитательного процесса [Текст] / Ю. К. Бабанский. — М. : Просвещение, 1982. — 192 с.
11. Махмудов М. И. Проблемное обучение. Основные вопросы теории [Текст] / М. И. Махмудов. — М. : Педагогика, 1975. — 210 с.
12. Лернер И. Я. Дидактические основы методов обучения [Текст] / И. Я. Лернер. — М. : Педагогика, 1981. — 584 с.

13. Гальперин П. Я. Психология мышления и учение о поэтапном формировании умственных действий [Текст] / П. Я. Гальперин // Исследование мышления в советской психологии. — М. : Наука, 1966. — С. 236–277.

14. Талызина Н. Ф. Управление процессом усвоения знаний [Текст] / Н. Ф. Талызина. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1983. — 343 с.

15. Эльконин Д. Б. Избранные психологические труды / Д. Б. Эльконин. — М. : Педагогика, 1989. — 554 с.

16. Давыдов В. В. Проблемы развивающего обучения: опыт теоретического и экспериментально-психологического исследования [Текст] / В. В. Давыдов. — М. : Педагогика, 1986. — 239 с.

17. Якиманская И. С. Разработка технологии личностно-ориентированного обучения [Текст] /

И. С. Якиманская // Вопросы психологии. — 1995. — № 2. — С. 31–41.

18. Змеев С. И. Технология обучения взрослых [Текст] / С. И. Змеев. — М. : Изд. центр «Академия», 2002. — 128 с.

19. Сухарников Ю. В. Людський чинник та навчально-методичне забезпечення професійної підготовки фахівців для виробництва майбутнього [Текст] / Ю. В. Сухарников // Проблеми освіти : [наук.-метод. зб.] ; ред. кол. В. Г. Кремень, М. Ф. Степко та ін. — К. : Наук.-метод. центр вищої освіти. — 2003. — Вип. 33. — С. 3–27.

20. Закон України «Про вищу освіту» [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://zakon1.rada.gov.ua/>

21. Платонов К. К. Проблемы способностей [Текст] / К. К. Платонов. — М. : Наука, 1972. — 312 с.

АКТОРСЬКИЙ ТРЕНІНГ: ЙОГО ЗМІСТ ТА ОСНОВА

Стаття присвячена особливостям акторського тренінгу. Основну увагу привернуто до змісту тренінгу і ставленню до нього К. Станіславського, Вс. Мейерхольда і Л. Олійника.

Ключові слова: *вправи для акторів, акторська майстерність, психофізика, професійна форма, креативний матеріал.*

Статья посвящена особенностям актерского тренинга. Основное внимание обращено на содержание тренинга и отношение к нему К. Станиславского, Вс. Мейерхольда и Л. Олейника.

Ключевые слова: *упражнения для актеров, актерское мастерство, психофизика, профессиональная форма, креативный материал.*

The article reveals the peculiarities of actor's training. The main attention is paid to the content of training and attitude of K. Stanislavskyi, Vs. Meyerhold and L. Oleynik towards this.

Keywords: *actor's exercise, psychophysical, professional form, creativity material.*

Одна з проблем нашого сучасного театру — це проблема акторської техніки. Щоб глядачі отримували задоволення від гри актора на сцені, а він, в свою чергу, отримував задоволення від своєї роботи, актор має не лише багато чого знати, а й багато чого вміти. Скажімо, у актора чудовий голос, але треба його вдосконалювати й розвивати, щоб не лише проспівати одну чи дві пісні, а й витримувати кількогадинні репетиції, вистави, наприклад, мюзикли. У актора гарне тіло, але як він ним володіє, що вміє? Отже, акторові треба розвинути себе в усіх напрямках, вдосконалити свої здібності, тобто чомусь навчитися, а потім постійно підтримувати свою професійну форму, тренувати себе.

Що таке акторський тренінг або акторський екзерсис? Чи є він взагалі? А якщо є, то чи потрібен він? І в чому, власне, його сутність, його основа? А зміст, який він?

Ставлячи це питання студентам, майбутнім акторам і режисерам, я не отримував вичерпної відповіді. Справді, це не таке просте питання, як здається на перший погляд. В будь-якому іншому виді мистецтва (балет, музика, спів) це зрозуміло само собою. А в акторському мистецтві? Що є гами акторського мистецтва? Це просто набір яких-небудь фізичних вправ чи акторський тренінг обов'язково вимагає підключення фантазії і уяви?

Ми наблизимось до відповіді на це питання, коли згадаємо, чому присвячена методологія К. С. Станіславського. А присвячена вона, на мій погляд, вирішенню проблеми: що треба зробити для того, щоб натхнення приходило до актора тоді, коли воно йому потрібне.

Зрозуміло, що акторське натхнення залежить від різних обставин: це і якість драматургії, і режисура, і партнери, і якісь технічні аспекти. Бо якщо, наприклад, актор не приймає задум режисера чи його дратує щось у роботі партнера, то про яке натхнення може йтися.

Але нас цікавить реалізація акторського натхнення. Тобто уявімо, що жодних ні вищезазначених, ні будь-яких інших проблем у актора немає. Він захоплений задумом режисера, у нього чудові стосунки з партнерами, він у захваті від п'єси чи сценарію, його влаштовує заробітна платня чи гонорар. І, натхнений усім цим, він готовий до плідної творчої роботи. Але... Чи зможе він реалізувати цю готовність? Чи вистачить йому того акторського професійного матеріалу, щоб заповнити її? Адже, скажімо, музикантові, щоб реалізувати своє натхнення, треба, як мінімум, знати нотну грамоту і вміти врешті-решт грати на якомусь музичному інструменті. А яку грамоту повинен знати актор? На якому інструменті він має грати? На фортепіано, гітарі, саксофоні? Якщо актор

вміє грати на цих інструментах — це чудово. Але йдеться не про них. Не цю техніку він має підтримувати і шліфувати.

У своїй книжці «Моє життя в мистецтві» К. Станіславський писав: «Нехай виключні таланти зразу відчують і творять ролі. Для них закони не пишуться, вони самі пишуть їх. Але найдивніше те, що саме від них мені ніколи не доводилося чути, що техніка не потрібна, а потрібен тільки талант. Навпаки, чим визначніший артист, тим більше він цікавиться технікою свого мистецтва» [3, 450]. Або таке: «Актор повинен бути “фізично благополучним”, він повинен у будь-який момент знати центр тяжіння свого тіла. Оскільки творчість актора є творчість пластичних форм у просторі, то він повинен вивчати механіку свого тіла» [1, 290]. Ці слова належать Вс. Мейєрхольду.

Та повернімося до К. Станіславського: «Дорозвинути і підготувати наш тілесний апарат так, щоб усі його частини відповідали призначеному їм природою ділу» [4, 28]. І в унісон К. Станіславському знов цитуємо Вс. Мейєрхольда: «...Так натренувати свій матеріал-тіло, щоб воно могло миттєво виконувати отримане ззовні завдання» [1, 289]. Власне це саме наголошував і Л. Курбас, називаючи тіло актора матеріалом його творчості.

Здається, все зрозуміло. Що робить спортсмен, скажімо, футболіст чи боксер перед матчем чи виходом на ринг? Він розминається. Що робить співак перед виступом чи записом фонограми? Він розспівується. Що робить артист балету перед виходом на сцену? Він робить екзерсис, розігріває, готує насамперед своє тіло. То який же екзерсис має робити актор? Чи потрібно йому розспівуватись, щоб підтримувати голос у робочій формі? Потрібно. Недаремно в театральних школах є вокал. Чи потрібно акторові підтримувати себе, так би мовити, в «спортивній формі»? Звичайно. Недаремно в театральних школах є такі дисципліни як сценічний рух, мистецтво сценічного бою, танець.

Знаю з власного досвіду викладацької та постановочної роботи, що в деяких наших театрах директори та художні керівники турбуються про те, щоб у акторів був періодичний, а в деяких випадках і постійний професійний акторський тренінг. Хтось більше приділяє уваги танцю, хтось вокалові, хтось сценічному рухові чи фехтуванню. Це інколи залежить від різних обставин, скажімо від запланованих до постановки вистав. Наприклад, у Тернопільському акаде-

мічному обласному драматичному театрі імені Т. Шевченка та в Миколаївському академічному українському театрі драми та музичної комедії я проводив тренажі з мистецтва сценічного бою перед тим як почати постановку батальних сцен у виставах. А от директор Чернівецького академічного обласного українського музично-драматичного театру імені О. Кобилянської Ю. Марчак та художній керівник цього театру Л. Скрипка неодноразово запрошували мене для проведення тренажів з акторами театру. І заняття зі сценічного руху та сценічного бою проводилися не менше тижня по декілька годин на день за спеціальною програмою.

А в Національному академічному театрі російської драми імені Л. Українки актори весь час мають можливість підтримувати свою професійну форму. Якись тренажі ведуться постійно, якись періодично. Це і класичний танець, і модерн, і сценічна мова, і сценічне фехтування тощо. Можливо, це робиться тому, що художній керівник театру М. Резнікович багато років виховує в КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого майбутніх акторів та режисерів театру і як режисер-педагог чудово розуміє необхідність постійного професійного тренажу для акторів. Так чи інакше, все, про що я щойно згадав, є значною часткою акторського екзерсису. Втім, не лише це. Є ще дещо, що кардинально відрізняє акторський екзерсис, акторський тренаж від будь-якого іншого.

Мій учитель Л. А. Олійник у своїй статті «Спільне виховання акторів і режисерів» зауважував: «На всіх етапах навчання завдання педагогів полягає не в тому, щоб доводити до відома студентів ті чи інші закони творчості, а в тому, щоб через практичний досвід привести учня до “відкриття” цього закону. Будь-якому теоретичному узагальненню має передувати практична спроба. Протягом всього навчання педагог має виходити з того, що режисерське і акторське мистецтво — це мистецтво синтезу, а не аналізу, що режисер і актор — своєрідні будівельники і монтажники, які створюють нову будівлю, а не розбирають стару. Тому не можна відривати аналіз від синтезу, не можна розглядати окремі розділи відірвано від цілого. Нормальний творчий процес можливий тільки тоді, коли до роботи залучений весь творчий апарат митця (за формулою Станіславського — розум, воля, почуття). Всі без винятку вправи і завдання курсу повинні вирішуватися за участю цього триумвірату). Головна хиба виховного процесу — май-

же повна відсутність вправ та етюдів на пошуки характерності на старших курсах» [2].

Лише на перших курсах відповідних навчальних закладів існують «Щоденні систематичні тренувальні вправи». На другому і старших курсах програма тренувальних занять взагалі не передбачається. Доречно навести з цього приводу уривок з рукопису К. Станіславського про етику актора: «Актори говорять, що немає часу працювати над “системою”. Нехай підрахують, скільки у них вільного часу пропадає марно в антракті (чи акті — зайнятий у першому і четвертому). Який настрій за кулісами виникає? Скажуть — відволікає від ролі, яку граєш у виставі? Робіть вправи для ролі, на ролі, які граєте. Від цього буде краще грати» [3, 477].

«Отже, — продовжує далі Л. Олійник, — Станіславський вимагав щоденних вправ не тільки в процесі навчання, але і в повсякденному творчому житті актора, зокрема постійних вправ “для ролі, на ролі”, які актор багато разів грав і навіть з успіхом. Абсолютна необхідність цих вправ ґрунтується на тому, — наголошував він, — що коли йдеться про найбільш важливу, внутрішню характерність, то актор її може скласти, комбінувати лише із своїх власних внутрішніх елементів. Але для цього треба спочатку їх відчути, знайти в собі, викликати зсередини. Необхідно відшукати в ролі свої власні, аналогічні з нею людські “елементи”. І тільки після цього скомбінувати їх у відповідності з внутрішнім складом душі дійової особи. Було б лише з чого їх комбінувати. При такому підході душевний матеріал для внутрішньої характерності буде живий, трепетний, а не мертвий, акторський. Досягти цього можна лише настирливим, постійним, систематичним тренуванням.

І стає дивно, що ми в навчальному процесі не використовуємо величезних можливостей у роботі над роллю, що їх дають тренувальні вправи для пошуку своїх власних “модельних елементів”, з яких складається “душевний” матеріал ролі. Можна навести багато прикладів, коли студенти через вправи добували цей матеріал» [2, 8].

До чого підводить нас Л. Олійник? Я думаю, що саме до відповіді на наше запитання — що ж таке акторський екзерсис?

Одне з головних завдань вищої театральної школи — привчити студентів до роботи, до постійної й інколи важкої праці. Але водночас слід навчити студентів отримувати задоволення на наших заняттях, а отже і від своєї роботи в майбутньому. Це найважливіший бік виховного процесу.

І в цьому неабияку роль відіграє акторський тренінг. Тобто вміння і здатність актора постійно підтримувати свою професійну форму, свою психофізику в робочому стані, в стані постійної готовності до будь-якої творчої роботи.

Як відомо, артист — це людина, яка вміє діяти в сценічних умовах. Актор повинен правдиво діяти в запропонованих обставинах — це його завдання. Він повинен не просто проспівати пісню, а виконати її, не просто станцювати танець, а обіграти його, наповнити змістом, не просто фехтувати, а продовжувати дію, дедалі більше захоплюючи нею глядачів. Тобто танець, пісня, фехтувальний поєдинок не мають бути вставним номером, дивертисментом, який може бути сам по собі дуже гарним, але не продовжує, не розвиває, а зупиняє дію.

Дія — це єдиний психофізичний процес. У дії завжди бере участь психіка. Актор повинен уміти робити прості фізичні дії. В своїй статті «Громадянин і митець» Л. Олійник пише: «Отже робота артиста полягає не в створенні самого почуття, а лише в опануванні запропонованих обставин, які природно і інтуїтивно породжують істину пристрастей. Залишаючись собою, зроби́ть іншим — основа творчого сценічного життя, основа перевтілення. З втратою свого “я” актор буде на сцені мертвою схемою. Без вживання в “запропоновані обставини” не може бути й мови про перевтілення. Звідси можна зробити висновок. Формула “я в запропонованих обставинах” дійсна, необхідна, основоположна не тільки на першому чи другому курсі театральної школи, але й на третьому, на четвертому і далі протягом всього творчого життя актора в процесі створення ним сценічного образу. Чим більше запропонованих обставин врахує актор при створенні ролі, чим з більшою майстерністю він зуміє ці обставини взяти “на себе” і свою особистість з’єднати з обставинами ролі, тим яскравіший і глибший вийде образ, тим більше гарантії, що на сцені буде існувати істина пристрастей, заради якої в театр ходить глядач, істина пристрастей, яка робить театр мистецтвом невмирущим» [2, 11].

Отже, екзерсис для актора — це прості фізичні дії в запропонованих обставинах. Ось ці прості фізичні дії в запропонованих обставинах (і це дуже важливо) й слід тренувати з додаванням чисто фізичних, пластичних дій. Тобто підключати до цього, коли це треба, все те, що актор уміє, що він опанував на заняттях з вокалу, сценічного руху, сценічного бою, танцю. Отож тренувати, тримати в «бойовій готовності» треба

психофізику. Це і буде максимальне наближення до майстерності актора. В театрі найголовніше не просто фізичне самопочуття, про що говорив ще В. Немирович-Данченко, а психофізичне. Від того, в якому стані психофізика актора, яка її готовність рухливість, витривалість, і залежать успіх та результат роботи.

Отже, зміст акторського тренінгу, акторського екзерсису — це робота над голосом (вокал), робота над словом (сценічна мова), робота над тілом або вдосконаленням пластики тіла (сценічний рух, сценічний бій, танець).

А основа акторського екзерсису — це і прості, і складні фізичні дії в запропонованих обставинах, це спеціальні вправи, котрі вчать конкре-

тизувати дію з допомогою пластики тіла і голосу (мови), розкрити і акцентувати жанр, підключаючи фантазію і уяву.

Література

1. Мейерхольд В. Э. Майстерство актера / В. Э. Мейерхольд // В кн. Мастерство актера и режисера. Хрестоматия ; сост. Н. Львов, И. Максимов ; [под ред. Б. Алперса и П. Новицкого ; вст. ст. Б. Алперса]. — М. : Гослитиздат, 1935. — 408 с. — ил.
2. Олійник Л. А. Спільне виховання акторів і режисерів / Л. А. Олійник // По той бік очей. — К., 2003. — 40 с.
3. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве / К. Станиславский. — М. : Искусство, 1972. — 536 с.
4. Станиславский К. С. Собр. соч. : в 8 т. / К. С. Станиславский М. : Искусство, 1955. — Т. 3. — 502 с.

APXIB



«ПРОТИ ПОВНОГО СКАСУВАННЯ РЕСПУБЛІКАНСЬКИХ ОРГАНІЗАЦІЙ МИ РІШУЧЕ ЗАПЕРЕЧУЄМО»

Документи й матеріали з історії формування нової нормативно-правової бази
радянської кінематографії (1930 р.)

У статті проаналізовано особливості формування нормативно-правової бази об'єднаної радянської кінематографії в 1930 р. До наукового обігу вводиться комплекс документів і матеріалів з означеного питання.

Ключові слова: автономія, ВУФКУ, централізація, «Союзкіно».

В статье проанализированы особенности формирования нормативно-правовой базы объединенной советской кинематографии в 1930 г. В научный оборот вводится комплекс документов и материалов по данному вопросу.

Ключевые слова: автономия, ВУФКУ, централизация, «Союзкино».

The article analyzes the features of the formation of the regulatory and legal framework of the United Soviet cinema in 1930. To introduce complex scientific use of materials and documents definite issue.

Keywords: autonomy, VUFKU, centralization, «Soyuzkino».

13 лютого 1930 р. Рада Народних Комісарів СРСР ухвалила постанову «Про утворення загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості». Це був крок, що кардинальним чином змінив долі кінематографій усіх національних республік. З цього моменту всі вони (в тому числі й українська) втрачали автономію. Задля встановлення повного контролю радянська тоталітарна система поступово, але впевнено здійснювала централізацію та уніфікацію кіногалузів в межах усього СРСР. Кінцевим результатом цих реформ було створення оптимальної (звичайно, на думку кремлівського керівництва) моделі управління радянською кінематографією.

У попередній публікації [7] були розглянуті окремі аспекти процесу інкорпорації української кіногалузів до складу союзної (головним чином, що відбувалися в 1929 р.). Мета нинішньої — проаналізувати особливості формування нормативно-правової бази вже об'єднаної радянської кінематографії та ввести до наукового обігу комплекс документів з означеної проблематики.

Актуальність запропонованої теми має не лише теоретичний аспект (як то вивчення малові-

домих сторінок, що слугуватиме творенню цілісної концепції історії українського кіно), а й практичний (досвід минулого може бути застосований у процесі реформування кіногалузів на сучасному етапі). А попри активне звернення до означеної проблематики науковців пострадянської доби (зокрема, В. Михайлова [4], Є. Марголіта [3], О. Кузюк [1], Р. Росляка [6; 8]), тема ще й досі не була комплексно вивчена, що також свідчить про її актуальність.

Отже, постанова союзного Раднаркому від 13 лютого 1930 р. «Про утворення загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості» передбачала: створення керівного центру при Вищій Раді Народного Господарства (ВРНГ) СРСР (у якому б зосереджувалося виробництво не лише кінофотоапаратури, фотокіноприладдя тощо, а виробництво фільмів, їх прокат та експлуатація), створення переліку підприємств і організацій (що мали ввійти до створюваного кінооб'єднання), розробку основних положень статуту цього об'єднання [5].

Відповідно до постанови — в новостворюваному кінооб'єднанні передбачалося забезпечити культурно-національні інтереси окремих союзних

і автономних республік, а також створити раду за участю представників республік, професійних спілок та інших громадських організацій [5]. Однак, як засвідчив подальший перебіг подій, це була всього-на-всього декларація, покликана, на нашу думку, нейтралізувати певний спротив республік.

Невдовзі з'явився проект розробленого в Москві статуту загальносоюзного об'єднання, що підтвердив найгірші очікування. Хоча цього документа ще не вдалося розшукати в архівах, однак його зміст стає зрозумілим з листа секретаря ЦК КП(б)У С. Косіора до Політбюро ЦК ВКП(б) (березень 1930 р.).

Спочатку С. Косіор нагадує про обіцянку центру забезпечити в майбутньому об'єднанні національно-культурні інтереси союзних республік. Однак, зазначає він, запропонована форма всесоюзного об'єднання «настільки і таким чином централізує цю справу, що цілком вилучає з-під впливу республік цю найважливішу для них культурну справу» [11, арк. 11].

Запланована реформа кіногалузії передбачала створення в складі кінооб'єднання кількох вертикальних трестів з виробництва кіноапаратури, фотоматеріалів тощо. Однак не це було найгіршим. Окремо мав бути організований трест з виробництва фільмів. При цьому (увага!) йому підпорядковувалися всі кінофабрики, а республіканські кіноорганізації (в нашому випадку — ВУФКУ) мали бути розформовані! [11, арк. 11].

Останній факт і викликав найбільше занепокоєння в керівництва республіки. Не повна централізація виробництва кінофотоапаратури та матеріалів (з цим уже довелося змиритися), а ліквідація кіноорганізацій у республіках¹.

Аби не допустити такого розвитку подій, С. Косіор погоджувався навіть на варіант максимального підпорядкування національної кіногалузії союзному центру. Але за умови, щоби за ВУФКУ залишилося виробництво фільмів та експлуатація кіномережі (вочевидь, без права монопольного прокату): «Залишити у нас, можливо в зміненому вигляді, ВУФКУ — як організацію з виробництва кінокартин і регулювання й експлуатації мережі кінотеатрів — з повним підпорядкуванням цієї організації Об'єднанню в Москві» [11, арк. 12].

Важко сказати, що вплинуло на подальший перебіг подій. Та в Кремлі пішли на поступки. Тож проект загальносоюзного кінооб'єднання (у варіанті розформування республіканських центрів управління) був перероблений у бік надання більших прав українській кінематографії².

Однак і в такому вигляді союзний кіноцентр отримав надзвичайно великі повноваження; фактично в ньому зосереджувалися всі функції, починаючи з керівництва плануванням кінопродукції і закінчуючи підготовкою кадрів [11, арк. 13].

Орієнтовно в цей час з'являється й український проект загальносоюзного кінооб'єднання³, що залишав за ВУФКУ чималі права. Зокрема, монополію прокату. Всесоюзне ж об'єднання мало виконувати лише загальні завдання, наприклад, щодо виробництва картин, ув'язки тематичних планів між кіноорганізаціями, планування тематики культурно-просвітницьких фільмів та розподіл її поміж кіноорганізаціями [11, арк. 15].

11 травня 1930 р. Рада Праці й Оборони СРСР ухвалила постанову «Основні положення статуту Загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості». Для українського кіно вона мала важливе значення через те, що за вітчизняним кінотрестом, крім функцій прокату й експлуатації фільмів, залишили й виробничу (підпорядкувавши йому Київську й Одеську кінофабрики). Кінофабрики ж інших республік були підпорядковані безпосередньо Загальносоюзному об'єднанню [10, арк. 434].

Про «особливий» статус української кінематографії ще наприкінці квітня газеті «Кино» заявив голова Правління «Союзкіно» М. Рютін: «Тепер можна вважати встановленими такі форми керівництва кіноорганізаціями на місцях: всі кінофабрики, за винятком українських, будуть підпорядковані безпосередньо кінооб'єднанню. На місцях, в союзних республіках, кіноорганізації будуть перетворені в трести союзного значення з прокату та експлуатації. На Україні в трест ВУФКУ, як виняток, будуть входити і фабрики з виробництва фільмів» [Цит. за: 2, с. 31].

Остаточні ж функції керівного союзного центру були викладені в статуті Державного всесоюзного кінофотооб'єднання «Союзкіно», затверженому постановою Вищої Ради Народного Господарства СРСР 21 травня 1930 р.

«Союзкіно» підпорядковувалося ВРНГ СРСР і було створене, аби об'єднати підприємства з виробництва кінокартин, їх прокату й експлуатації; кінофотоапаратури, приладдя і матеріалів [9, с. 567]. Серед його головних завдань назвемо: тематичне планування (ідеологічне керівництво виробництвом кінокартин мало здійснюватися народним комісаріатом освіти відповідної союзної республіки); експортно-імпортні операції (таким чином, ВУФКУ було позбавлене права закупівлі та продажу кінопродукції за кордон); прокат

кінокартин (що на території РСФРР здійснювався безпосередньо, а на території союзних республік — через відповідні трести, що входили до Об'єднання; в такий спосіб українське кіно було позбавлене монополії прокату); керівництво фінансовою та комерційною діяльністю підлеглих трестів та ін. [9, с. 567–568].

Назагал в основу статуту об'єднання «Союзкіно» було покладено союзний проект, що значно звужував права республіканських кіноорганізацій і надавав величезні права «Союзкіно».

Таким чином, упродовж 1930 р. відбулося формування нової нормативно-правової бази всієї радянської кінематографії. У її розробленні керівництво СРСР спочатку вдалося до створення моделі доволі жорсткої вертикалі управління радянською кіногалуззю, що передбачала ліквідацію республіканських кіноорганізацій і безпосереднє підпоряд-

кування всіх кінопідприємств та установ союзному центрові. Однак унаслідок певного опору (зокрема з боку вищого партійного керівництва УСРР) для вітчизняної кінематографії зробили виняток: у віданні українського кінотресту залишили виробництво фільмів (з цією метою йому були «підпорядковані» Київська та Одеська кінофабрики; до речі, невдовзі такі ж «права» отримала й Закавказька СФРР). Загалом же це реформування негативно позначилося на розвитку українського кіно, що втратило свою автономію. Відтепер вітчизняна кіногалузь ставала невід'ємною частиною радянської командно-адміністративної економіки.

Запропонована публікація не претендує на вичерпність. Перспективним напрямом наукового пошуку є, зокрема, вивчення досвіду взаємин союзного кінофотооб'єднання «Союзкіно» та тресту «Українфільм».

**Постанова Ради Народних Комісарів СРСР
«Про утворення Загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості»
13 лютого 1930 р., м. Москва**

Постановление

Совета Народных Комиссаров СССР
ОБ ОБРАЗОВАНИИ ОБЩЕСОЮЗНОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ
ПО КИНОФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ

1. Образовать в ведении Высшего Совета Народного Хозяйства Союза ССР Общесоюзное объединение по кинофотопромышленности. В Объединении должно быть сосредоточено все дело производства кинофотоаппаратуры (съемочной, проекционной, осветительной и проч.), фотокинопринадлежностей и материалов (пленок, пластинок, бумаги, фотохимикалий и проч.), а также все дело производства кинокартин, их проката и эксплуатации.

2. Поручить Высшему Совету Народного Хозяйства Союза ССР в 20-дневный срок представить в Совет Труда и Оборона:

- а) точный перечень всех предприятий и организаций, которые должны войти в состав объединения;
- б) согласованные с Президиумом Кинокомитета при Совете Народных Комиссаров Союза ССР основные положения устава объединения.

В этих основных положениях должны быть предусмотрены:

- а) обеспечение объединения культурно-национальных интересов отдельных союзных и автономных республик⁴;
- б) организация в составе объединения совета с участием представителей этих республик, профессиональных союзов и других общественных организаций.

3. Признавая, что деятельность Объединения может развиваться только при условии организации им в кратчайший срок производства кинопленки, а также кинофотоаппаратуры, предложить Высшему Совету Народного Хозяйства Союза ССР в месячный срок представить в Совет Труда и Оборона конкретный план развертывания этого производства.

Зам. Председателя СНК Союза ССР В.ШМИДТ

Управляющий Делами СНК Союза ССР и СТО Н.ГОРБУНОВ

Москва-Кремль.

13 февраля 1930 г.

ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 199. — Арк. 727. Типографський примірник.

Опубл.: *Збірник законів та наказів Робітничо-селянського уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. — 1930. — Відділ перший. — № 15 [18 березня]. — С. 298.*

**Лист секретаря ЦК КП(б)У С. В. Косіора до Політбюро ЦК ВКП(б)
в справі утворення Всесоюзного кінооб'єднання**

16 березня 1930 р.⁵, м. Харків

В ПОЛІТБЮРО ЦК ВКП(б)

ПБ⁶ постановило, що організація Всесоюзного кінооб'єднання повинна бути проведена таким образом, чтобы были обеспечены национально-культурные интересы союзных республик⁷.

ЦК КП(б)У доводит до сведения ПБ, что это постановление не выполнено. Тот тип Всесоюзного кинообъединения, который намечен, настолько и таким образом централизует это дело, что совершенно изымает из под влияния республик это важнейшее для них культурное дело.

Мы с таким положением дела согласиться не можем и просим ПБ рассмотреть этот вопрос в целом.

Система организации намечена следующая. В Москве в составе кинообъединения создаются несколько вертикальных трестов по линии производства киноаппаратуры, фотобумаги и т.д. Затем создается единый трест по производству кинокартин, республиканские киноорганизации полностью упраздняются, остаются только фабрики с непосредственным подчинением тресту.

Против полной централизации производства кино- и фотоаппаратуры возражать не приходится — это, безусловно, правильно. Против полного упразднения республиканских организаций мы решительно возражаем по следующим причинам⁸. Производство картин это не есть обычного типа промышленность. Производство картин на всех своих стадиях связано с общественностью, с литературно-писательскими кадрами, с различного рода организациями, охватывающими всех прямых и косвенных участников производства кинокартин, начиная от актеров и режиссеров и кончая писателями и критиками. ЦК ВКП(б) известно, что одним из важнейших достижений в проведении национальной политики является то обстоятельство, что такие национальные литературные кадры нам удалось собрать и воспитать. Наше ВУФКУ играло в этом направлении большую общественно-организационную роль. Теперь все это думают, очевидно, делать в Москве. Конечно, Москва от этого ничего не теряет, но национальные республики теряют очень многое. Для нас оставление какой-то общественно-организационной ячейки в республиканском масштабе имеет и большое политическое значение с точки зрения, прежде всего, интересов культурно-национальных. Нам говорят, что остается кинофабрика в Киеве. Но фабрика не может нам заменить специальную организацию, которая бы находилась около Правительства и ЦК. Все обеспечение культурно-национальных интересов Украины сводится к тому, что у нас хотят взять теперешнего руководителя ВУФКУ [И.] Воробьева⁹ и пересадить его в Кинообъединение. Это нас удовлетворить никак не может. В таком, даже еще хуже положении, находятся др[угие] республики, например, Белоруссия.

Мы поэтому предлагаем следующее:

Оставить у нас, может быть в измененном виде, ВУФКУ — как организацию по производству кинокартин и по регулированию и эксплуатации сети кинотеатров — с полным подчинением этой организации Объединению в Москве.

Мы не представляем себе, как это кинообъединение будет вести работу по строительству и эксплуатации киносети из Москвы без нас. А у нас на Украине имеется около 9000 экранов, из них почти 5 тыс. постоянных кинотеатров и установок.

Нам кажется, что так далеко до бессмысленности доходящая централизация и объединение итти не должно, это ничем не вызывается. Интересы производства кинокартин, по нашему мнению, не требуют полного упразднения республиканских киноорганизаций. Руководство и руководство настоящее производством кинокартин можно обеспечить и без той чрезмерной, бессмысленной централизации, которая намечается. Обеспечение интересов культурного развития национальных республик является важнейшим в условиях развития кино.

При обсуждении этого вопроса просим вызвать также или запросить мнение руководящих партийных органов др[угих] союзных национальных республик.

СЕКРЕТАРЬ ЦК КП(б)У

ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 3112. — Арк. 11–12. Машинопис. Копія.

Проект статуту Всесоюзного об'єднання кінофотопромисловості

Не раніше 16 березня 1930 р.¹⁰, м. Москва

УСТАВ

ВСЕСОЮЗНОГО ОБ'ЄДИНЕННЯ КІНОФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ

I. Общее положение

1. Государственное Всесоюзное объединение кинофотопромышленности учреждается на основании постановления СНК СССР от 13/II-30 г. для объединения предприятий по производству кинофотоаппаратуры (съёмочной, проекционной, осветительной и проч.), всех принадлежностей и материалов к ней (плёнки, пластинки, фотобумага, фотохимикалии и проч.), а также всех предприятий по производству кинокартин, их прокату и эксплуатации через соответствующие тресты союзного значения. Объединения имеют¹¹ своей целью:

- а) планирование, управление и техническое руководство производством;
- б) планирование, руководство, наблюдение, а в надлежащих случаях и осуществление капитально-строительства;
- в) обеспечение основными видами сырья и предметами материального и технического снабжения;
- г) реализация продукции кинофотопромышленности, как собственного производства объединяемых предприятий, так и импортируемой из-за границы;
- д) руководство финансовой и коммерческой деятельностью;
- е) руководство по техническим вопросам труда, технического нормирования и охраны труда;
- ж) подготовка и распределение кадров;
- з) осуществление иных задач, возложенных на Объединение специальными законами.

Объединение является органом ВСНХ СССР и действует в качестве самостоятельной хозяйственной единицы на началах хозрасчёта в соответствии с плановыми заданиями ВСНХ СССР. Объединению присваиваются права юридических лиц со дня его регистрации в установленном порядке.

2. В состав Объединения входят общесоюзные тресты и отдельные хозрасчётные единицы, перечисленные в особом списке, утверждаемом ВСНХ СССР и приложенном к настоящему уставу¹².

ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 3112. — Арк. 13. Машинопис. Копія.

**Проект списку загальносоюзних трестів і окремих госпрозрахункових одиниць
Всесоюзного об'єднання кінофотопромисловості**

Не раніше 16 березня 1930 р.¹³, м. Москва

Состав Объединения кинофотопромышленности

В состав Объединения кинофотопромышленности входят следующие общесоюзные тресты и отдельные хозрасчётные единицы:

А) Всесоюзный трест оптико-механической промышленности «ВТОМП» в составе:

1. Государственный оптический завод «ГОЗ» в Ленинграде.
2. Государственный завод точной механики № 19 в Павшине.
3. Государственный Ленинградский завод оптического стекла «ЛЕНЗОС» в Ленинграде.
4. Оптический отдел завода «БОЛЬШЕВИК» в Ленинграде.
5. Государственный Ленинградский завод метрологических приборов «МЕТПРИБОР» в Ленинграде.
6. Государственный оптический институт в Ленинграде.
7. Мастерские Ленинградского фотокинотехникума.
8. Ремонтные киномастерские «Совкино» в Ленинграде.
9. Государственный Изюмский завод оптического стекла в Изюме.
10. Завод киноаппаратуры ВУФКУ в Одессе.
11. Ремонтные киномастерские «Совкино» в Москве.
12. —//— в Самаре.

Б) Всесоюзный трест фотохимической промышленности «Фотохимтрест» в составе:

1. Фабрика Фотохимтреста № 1 в Москве.
2. —//— № 2 —//—.
3. —//— № 3 —//—.
4. —//— в Ленинграде.

5. Завод киноплёнки (Вохимтреста).

В) Всесоюзный трест по производству кинокартин в составе:

1. Бывш[ее] Акционерное общество «Совкино» с фабриками: первая — в Москве, вторая — в Ленинграде, третья — культурфильм в Москве, четвертая — строящаяся в Москве на Потылихе.
2. Бывш[ее] Акционерное общество «Межрабпомфильм» с фабрикой в Москве.
3. Всеукраинское фотокиноуправление в Киеве.
4. Акционерное общество «Востоккино» с фабрикой в Ялте.
5. Госфотокинопредприятия при НКП БССР в Ленинграде.
6. —//— «Азгоскино» с фабрикой в Баку.
7. —//— Госкинопрома Грузии с фабрикой в Тифлисе.
8. Акционерное о[бщест]во «Арменкино» с фабрикой в Эривани.
9. Акц. о[бщест]во «Узбеккино» со всеми фабриками, основными и подсобными предприятиями.
10. —//— «Туркменкино» —//—.
11. —//— «Чувашкино» —//—.

Непосредственно подчинены Правлению: 1) Научно-исследовательский институт кинофотопромышленности, 2) Государственный техникум кинематографии в Москве, 3) Фотокинотехникум в Ленинграде, 4) Фотокинотехникум в Одессе.

ЦДАГО України. — Ф.1. — Оп.20. — Спр.3112. — Арк.14. Машинопис. Копія.

Український варіант проекту статуту Всесоюзного об'єднання кінофотопромисловості

Не раніше 16 березня 1930 р.¹⁴, м. Харків

України

ПРОЕКТ

1. Государственное Всесоюзное объединение кинофотопромышленности учреждается на основании постановления СНК СССР от 13/II-30 г. для объединения предприятий по производству кинофотоаппаратуры (съёмочной, проекционной, осветительной и пр.), всех принадлежностей и материалов к ней (плёнки, пластинки, фотобумаги, фотохимикалий и проч.), а также всех производственных киноорганизаций, через кои осуществляется производство кинокартин, прокат кинофильм, а также управление и руководство киносетью союзных республик. Объединение имеет своей целью:

а) Планирование и техническое руководство производством средств производства.

б) Планирование, наблюдение, а также и осуществление капитального строительства через директораты Объединения и киноорганизации союзных республик.

в) Обеспечение основными видами сырья и предметами материального и технического снабжения.

г) Реализация продукции кинофотопромышленности, как собственного производства, всем предприятиям, входящ[им] в Объединение, так и иным, а также и производство экспортно-импортных операций.

д) Руководство финансовой деятельностью входящих предприятий и организаций в состав Объединения и управление коммерческой деятельностью.

е) Руководство подготовкой кадров и организация распределения их.

ж) Осуществление общих задач, связанных с производством кинокартин, увязка тематических планов между киноорганизациями, планирование тематики культпросветфильм, распределение ее между киноорганизациями и общее руководство входящими в состав Объединения киноорганизациями.

з) Осуществление иных задач, возложенных на Объединение специальными законами.

4.¹⁵ В составе Объединения образуются два директората по управлению всеми предприятиями, производящими средства производства кино- и фотопромышленности.

На директораты возлагается:

а) Директорат оптико-механический — производство фотоаппаратуры, проекционной аппаратуры и осветительной, звуковой и проч.

б) Директорат химико-плёночный — по производству всех химикалий, связанных с фото и кино, а также производство плёнки, бумаги, пластинок и проч.

5. На киноорганизации союзных республик возлагается:

а) производство кинокартин,

б) подготовка кадров для кинопроизводства,

в) осуществление монополии проката,
г) организация и управление киносетью,
д) эксплуатация кинотеатров,
е) художественно-идеологическое руководство кинопроизводством,
ж) осуществление иных задач, возлагаемых на киноорганизации и связанных с производством кинокартин, прокатом, эксплуатацией кинотеатров и строительством сети.

6. При Объединении действует постоянный совет из представителей союзных республик, отдельных национальностей, НКПросов союзных республик, профсоюзов, литературных организаций, кооперации, общественности по делам кино, представителей крупных предприятий и проч.

К функциям совета относятся разрешение общих задач, связанных с вопросами кино и фото, и рассмотрение тематических планов киноорганизаций союзных республик.

ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 3112. — Арк. 15–16. Машинопис. Копія.

Постанова Ради Праці й Оборони СРСР «Основні положення статуту Загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості»

11 травня 1930 р., м. Москва

Копія

Пр. СТО № 22/475 п.15 пр.

от « » мая 1930 г.

ПОСТАНОВЛЕНИЕ СОВЕТА ТРУДА И ОБОРОНЫ

Основные положения устава Общесоюзного объединения кинофотопромышленности

(протоколно)

Совет Труда и Оборона ПОСТАНОВЛЯЕТ:

1. Для организации киносети, проката кинокартин и эксплуатации киноустановок в составе Общесоюзного объединения кинофотопромышленности на территории УССР, БССР, ЗСФСР и Средней Азии образуются кинотресты общесоюзного значения.

2. На территории РСФСР эти задачи исполняются:

а/ непосредственно Объединением;

б/ кинопредприятием «Востоккино», которое преобразуется в трест общесоюзного значения и включается в состав Объединения.

3. За кинотрестом общесоюзного значения на территории УССР, кроме функций по прокату и эксплуатации кинофильм, сохранить производственные функции, для чего подчинить ему Киевскую и Одесскую кинофабрики.

4. На образованный согласно постановлению СНК СССР от 13 февраля 1930 г. (пр.7/333 п.5 пр.) Совет Объединения возлагается разработка и утверждение планов производства кинокартин национальной тематики, содействие подготовке национальных кадров для кино и установление тесной связи Объединения с культурными организациями союзных и автономных республик.

5. Все государственные кинофабрики, за исключением Киевской и Одесской кинофабрик, входят в состав Объединения непосредственно.

На кинофабриках организуются художественные политические советы, осуществляющие художественно-идеологическое руководство производством кинокартин. Состав советов определяется Объединением совместно с наркомпросами соответствующих союзных республик.

6. Признать трест оптико-механического производства — ТОМП — предприятием общесоюзного значения и включить его в состав Фотокинообъединения.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ СОВЕТА ТРУДА И ОБОРОНЫ — А.И.РЫКОВ

УПРАВДЕЛАМИ СНК СССР И СТО — Н.ГОРБУНОВ

СЕКРЕТАРЬ СОВЕТА ТРУДА И ОБОРОНЫ — Н.МАТВЕЕВА

Москва-Кремль.

11.V.1930 г.

Копия верна:

Секретарь юрид[ической] части «СОЮЗКИНО» (*нідпис*)

ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 174. — Арк. 434. Типографський примірник.

Витяг з протоколу № 11 засідання Президії ВРНГ СРСР

21 травня 1930 р., м. Москва

Копія

Правовой отдел, Главучраспред, всем секторам, ПТЭУ, Бюро кодификации, Машиное объединение
ВТОМП, «Союзкино», ВТОМП

ВЫПИСКА

из протокола № 11 заседания Президиума ВСНХ СССР

от 21 мая 1930 г.

п.964

СЛУШАЛИ: О Всесоюзном кинофотообъединении.

ПОСТАНОВИЛИ: 1. На основании постановления СНК СССР от 13.ІІ.30 г. (прот. № 7/333 п.5 пр.)
учредить Государственное всесоюзное кинофотообъединение — «СОЮЗКИНО».

2. Устав «СОЮЗКИНО» утвердить в приложенной редакции¹⁶.

3. Предложить «СОЮЗКИНО» немедленно приступить к приемке предприятий, капиталов и др[у-
гого] имущества, подлежащего включению в состав Объединения согласно указанному постановлению
СНК СССР от 13.ІІ.30 г. и СТО от 11.V.30 г., и таковую приемку произвести в порядке правил приказа
по ВСНХ № 1050 от 20.ІІІ.1930 г.¹⁷

4. Во изменение постановления Президиума ВСНХ от 28.ІІІ.30 г. (пр. № 7) Всесоюзный трест опти-
ко-механической промышленности ВТОМП изъять из состава Машинообъединения и включить в
состав «СОЮЗКИНО», в соответствии с чем внести необходимые исправления в устав этого треста.

5. Уставный капитал «СОЮЗКИНО» определить ориентировочно в сумме сорок миллионов ру-
блей. Точный размер уставного капитала Объединения определить и включить в устав по согласованию
с НКФ СССР. Утверждено 21.V.1930 г.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ВСНХ СССР — В.Куйбышев

СЕКРЕТАРЬ ПРЕЗИДИУМА ВСНХ — Эжгауз

Верно — Павлов

Верно —

Секретарь юрчасти «Союзкино» (*підпис*)

ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 199. — Арк. 728. Типографський примірник.

Статут Державного всесоюзного кінофотооб'єднання «Союзкіно»

21 травня 1930 р., м. Москва

Копія

Протокол заседания

УТВЕРЖДАЮ

Президиума ВСНХ СССР

Пред[седатель] ВСНХ СССР

В.КУЙБЫШЕВ

№ 11 п.964

21.V.30 г.

УСТАВ

ВСЕСОЮЗНОГО КИНОФОТООБЪЕДИНЕНИЯ «СОЮЗКИНО»

І. Общие положения

1. Государственное Всесоюзное кинофотообъединение «СОЮЗКИНО» учреждается на основании
постановления СНК СССР от 13.ІІ.1930 г. для объединения как непосредственно, так и через соответ-
ствующие тресты общесоюзного значения, предприятий по производству кинокартин, их прокату и
эксплоатации, а также по производству кинофотоаппаратуры (съёмочной, проекционной, осветитель-
ной и пр.) и принадлежностей и материалов (плёнки, пластинки, бумага, фотохимикалий¹⁸ и пр.).

Объединение имеет своей целью:

а/ планирование, регулирование и техническое руководство производством входящих в Объедине-
ние трестов и управление непосредственно объединяемыми предприятиями.

ПРИМЕЧАНИЕ: Идеологическое руководство производством кинокартин осуществляется наркомпро-
сами соответствующих союзных республик по месту нахождения производства и Правлением Объединения;

б/ планирование и руководство, а в надлежащих случаях и осуществление капитального строительства;
в/ обеспечение кинофотопромышленности и киносети основными видами сырья, предметами материального и технического снабжения и кинокартинами заграничного производства;

г/ реализация в СССР и за границей (в установленном порядке) продукции кинофотопромышленности производства объединяемых предприятий и реализации кинофотопродукции импортируемой; прокат кинокартин непосредственно на территории РСФСР и через соответствующие тресты, входящие в Объединение, на территории союзных республик; сбыт готовой кинофотопродукции не входящих в Объединение смежных производств; управление непосредственно принадлежащей Объединению кинотеатральной сетью и регулирование остальной сети — государственной и кооперативной;

д/ руководство финансовой и коммерческой деятельностью объединяемых трестов;

е/ руководство по вопросам труда, технического нормирования и охраны труда;

ж/ подготовка и распределение кадров; руководство работой объединяемых трестов в деле подготовки и распределения кадров в союзных республиках;

з/ осуществление иных задач, возложенных на Объединение специальными законами.

Объединение является органом ВСНХ и действует в качестве самостоятельной хозяйственной единицы на началах хозрасчета, в соответствии с плановыми заданиями ВСНХ СССР. Объединению присваиваются права юридического лица со дня его регистрации в установленном порядке.

2. В состав Объединения входят общесоюзные тресты, производственные и др. предприятия кинофотопромышленности, перечисленные в особом, утвержденном ВСНХ СССР, списке¹⁹.

3. По всем своим обязательствам Объединение отвечает лишь принадлежащим ему имуществом, на которое, согласно действующих законов, может быть обращено взыскание. Государство не отвечает за долги Объединения. Объединение не отвечает за долги государства.

4. Объединение производит на территории Союза и за границей все операции, необходимые для осуществления целей, указанных в §1 настоящего устава.

ПРИМЕЧАНИЕ: Во внешней торговле Объединение участвует в порядке, установленном соответствующими законами.

5. Объединение облагается общегосударственным и местным налогами и сборами в качестве единого предприятия, с изъятиями, установленными в специальных законах.

6. Занаряживание продукции Объединения в пользу государственных органов производится в порядке существующих на сей предмет правил.

7. Объединение имеет печать с государственным гербом и изображением наименования Объединения.

II. Уставный капитал Объединения

8. Уставный капитал Объединения определяется ориентировочно в сумме сорока миллионов рублей с последующим уточнением.

III. Правление Объединения, его права и обязанности

9. Для управления Объединением ВСНХ СССР назначает Правление в составе 7 лиц, включая председателя и его двух заместителей. Для замещения членов Правления на срок их полномочий назначаются в том же порядке два кандидата в члены Правления. Кандидаты по постановлению Правления замещают членов Правления в случае их временного отсутствия. Вознаграждение председателю, его заместителям и членам Правления назначается Президиумом ВСНХ СССР.

10. Правление Объединения имеет местонахождение в Москве.

11. Правление под общим руководством ВСНХ СССР осуществляет указанные в §1 настоящего устава задачи, ведет всю плановую, оперативную и административную работу Объединения, управляет его делами и находящимся в его распоряжении имуществом и капиталами и совершает все операции и сделки, входящие в круг ведения Объединения.

К ведению Правления в частности относятся:

п.1. Подготовка и составление контрольных цифр, генеральных перспективных планов, проведение их в ВСНХ СССР и участие в проведении их в высших органах.

ПРИМЕЧАНИЕ: Все производственные планы «Межрабпомфильм» согласовываются с Объединением и утверждаются ВСНХ СССР.

п.2. Распределение лимитов, установленных к[онтрольными] ц[ифрами], между предприятиями, объединяемыми как непосредственно, так и через тресты.

п.3. Разработка планов хозяйственных, организационных, реконструктивных и рационализаторских мероприятий по кинофотопромышленности, а также планов привлечения иностранной техпомощи.

п.4. Разработка планов бюджетного финансирования и банковского кредитования, а также планов экспортных, импортных и инвалютных и наблюдение за их выполнением.

п.5. Распределение бюджетных ассигнований и банковских кредитов, представленных ВСНХ СССР по кинофотопромышленности Союза ССР.

п.6. Планирование капитального строительства кинофотопромышленности СССР; организация дела проектирования капитального строительства, утверждение в подлежащих случаях проектов капитального строительства в соответствии с утвержденными проектами; руководство капитальным строительством, осуществляемым объединяемыми трестами; осуществление капитального строительства непосредственно объединяемых предприятий.

п.7. Выделение непосредственно объединяемым производственным предприятиям и другим хозрасчетным частям Объединения необходимых для их деятельности денежных и материальных средств.

п.8. Руководство деятельностью всех непосредственно объединяемых производственных предприятий и объединяемых трестов, а также работой научно-технических и научно-исследовательских учреждений и учебных заведений Объединения.

п.9. Техническое руководство производством, проведение мероприятий по реконструкции, рационализации и специализации производства, по организации обмена опытом и по привлечению иностранной технической помощи.

п.10. Заготовка на внутреннем и внешнем рынке сырья, полуфабрикатов, оборудования, материалов и аппаратуры для снабжения объединяемых предприятий и киносети.

п.11. Выявление потребностей народного хозяйства СССР в продукции кинофотопромышленности и реализация этой продукции. Заготовка и реализация ввозимой из-за границы готовой продукции, в том числе аппаратуры и кинокартин; заготовка и реализация отходов по кинофотопромышленности.

ПРИМЕЧАНИЕ: Форма реализации продукции устанавливается Правлением.

п.12. Продвижение кинокартин. Организация прокатных и ремонтных баз.

п.13. Руководство и наблюдение за эксплуатацией киносети СССР. Управление непосредственно подчиненной Объединению киносетью.

п.14. Руководство производством звуковых и говорящих кинокартин.

п.15. Утверждение оперативно-финансовых планов хозрасчетных частей Объединения.

п.16. Утверждение на основании типовых положений, изданных ВСНХ СССР, положений о непосредственно объединяемых производственных предприятиях; издание типовых положений для производственных предприятий, объединяемых через тресты общесоюзного значения; разработка на основании типовых положений, изданных ВСНХ СССР, и представление на утверждение последнего положений об отдельных хозрасчетных частях Объединения по сбыту, снабжению и проч., а также положений о научных учреждениях и учебных заведениях Объединения.

п.17. Разработка и представление на утверждение ВСНХ СССР уставов объединяемых трестов союзного значения²⁰.

п.18. Подготовка, учет и распределение кадров между непосредственно объединяемыми производственными предприятиями и производственными предприятиями, объединяемыми через тресты.

п.19. Руководство по вопросам труда, технического нормирования, тарификации и охраны труда.

п.20. Разработка вопросов учета и отчетности.

п.21. Назначение и увольнение руководящего персонала непосредственно объединяемых производственных предприятий объединяемых трестов и отдельных хозрасчетных частей Объединения, а также его научно-исследовательских и научно-технических учреждений и учебных заведений.

ПРИМЕЧАНИЕ: Руководящий персонал осуществляет свою работу на основе единоначалия.

п.22. Приобретение, отчуждение и залог строений, сооружений, оборудования и прав застройки; взятие и сдача в аренду строений, производственных и подсобных предприятий²¹, выдача разрешений в подлежащих случаях непосредственно объединяемым производственным предприятиям, трестам и отдельным хозрасчетным частям Объединения на совершение указанных действий.

п.23. Рассмотрение и утверждение годовых отчетов и балансов объединяемых трестов, производственных предприятий и других хозрасчетных частей Объединения.

п.24. Открытие на всей территории СССР отделений, контор, представительств, агентств и проч.

п.25. Прием и увольнение рабочих и служащих Объединения, заключение колдоговоров и отдельных трудовых соглашений, а также представление на утверждение ВСНХ СССР назначения и увольнения главного бухгалтера Объединения.

п.26. Страхование имущества Объединения.

п.27. Выдача и принятие векселей и других обязательств, учет векселей, совершение кредитных операций в государственных, кооперативных и прочих кредитных учреждениях.

п.28. С особого, по представлению ВСНХ СССР, разрешения СТО²² совершение кредитных операций за границей и выпуск долгосрочных облигационных займов.

п.29. Совершение всякого рода необходимых для осуществления целей Объединения сделок, актов, договоров и выдача доверенностей.

п.30. Право иска и ответа на суде, а также представительство во всех административных учреждениях в лице председателя, его заместителя или, по постановлению Правления, в лице членов Правления, без выдачи им на то особой доверенности, или через доверенных лиц, уполномочиваемых на то общими или специальными доверенностями.

п.31. Выявление возможных объектов концессий и представление заключений по концессионным предложениям. Наблюдение по поручениям ВСНХ СССР за выполнением договоров концессионных и техпомощи и за работой иностранных фирм.

п.32. Участие в акционерных обществах и торгово-промышленных организациях, а также и в обществах, не преследующих целей извлечения прибыли, как в СССР, так и за границей, если их задачи соответствуют целям, указанным в §1 сего устава.

п.33. Выполнение всех действий, вытекающих из задач, возложенных на Объединение специальными законами.

п.34. Составление и представление в ВСНХ СССР периодических отчетов и балансов Объединения, проектов распределения его прибылей и покрытия его убытков.

12. Для действительности решений Правления в заседании должно присутствовать большинство членов Правления, включая председателя и его заместителей.

Решения Правления постановляются по простому большинству голосов присутствующих членов Правления. В случае разделения голосов поровну голос председательствующего дает перевес. Принятое постановление вступает в силу немедленно.

ПРИМЕЧАНИЕ: В случае разногласия между председателем и большинством Правления председатель имеет право за своей ответственностью проводить свое решение в жизнь с немедленным доведением о существующем разногласии и принятых им мерах до сведения ВСНХ СССР.

13. Заседания Правления ведутся протоколы, которые подписываются председательствующим и всеми присутствующими членами Правления и скрепляются секретарем Правления. Порядок подписи исходящих от Объединения бумаг устанавливается Правлением. Всякого рода договоры, сделки, обязательства, векселя, чеки, доверенности подписываются председателем Правления или его заместителем, или лицами по специальной доверенности Правления.

Правление может уполномочить своими постановлениями на подпись указанных документов и члена Правления, без выдачи ему на этот предмет особой доверенности. Документы денежного характера скрепляются главным бухгалтером Объединения. Годовые отчеты и балансы подписываются председателем Правления и всеми находящимися налицо членами Правления, а также главным бухгалтером.

14. Правлению Объединения предоставляется право сноситься со всеми местными и центральными учреждениями и должностными лицами, за исключением: ЦИК, СНК и СТО Союза ССР и ЦИК, СНК и ЭКОСО союзных республик, причем возбуждение общих и принципиальных вопросов перед другими наркоматами и государственными учреждениями производится Правлением только через ВСНХ в установленном порядке.

15. Председатель, его заместители и члены Правления и кандидаты к ним обязаны принимать все меры к осуществлению целей, указанных в настоящем уставе, проявляя необходимую заботливость или предусмотрительность, и несут ответственность уголовную, дисциплинарную и гражданскую как за целостность вверенного имущества, так и за хозяйственное ведение дела согласно действующим законам.

IV. Совет Объединения и его функции

16. При Объединении состоит Совет из представителей союзных и автономных республик и автономных областей. На этот Совет возлагается установление тесной связи Объединения с культурными

организациями союзных и автономных республик, рассмотрение вопросов национальной тематики в кинопроизводстве, расширения киносети, продвижения кинокартин в союзных и автономных республиках и автономных областях, содействие подготовке кадров, разработка и утверждение тематических планов производства кинокартин и разрешение всех прочих задач, связанных с развитием кино и фото в союзных и автономных республиках и областях. Структура Совета и порядок его занятий определяется особым положением, утверждаемым Президиумом ВСНХ СССР.

ПРИМЕЧАНИЕ: При кинофабриках Объединения образуются художественно-политические советы, осуществляющие художественно-идеологическое руководство производством кинокартин. Состав советов определяется Объединением совместно с наркомпросом²³ соответствующих союзных республик.

V. Специальные капиталы Объединения и прибыль

17. Кроме уставного капитала, образуются: а/ амортизационный капитал, б/ капитал расширения предприятия и в/ фонд улучшения быта рабочих и служащих.

18. Амортизация имущества Объединения производится с соблюдением установленных на то правил.

19. Определение размера прибыли и убытка, распределение прибылей и отчислений из нее в специальные капиталы и в доход казны, покрытие убытков, а также расходование специальных капиталов, производятся на основании установленных на этот предмет правил.

VI. Отчетность Объединения и ревизия его деятельности

20. Ежегодно, не позднее трех месяцев по окончании операционного года, исчисляемого с 1 октября текущего года по 30 сентября следующего года, за исключением первого операционного периода, который исчисляется со дня учреждения Объединения по 30 сентября 1931 года, Правление представляет в ВСНХ СССР на рассмотрение и утверждение составленные с соблюдением правил, утвержденных СТО, отчет, баланс, счет прибылей и убытков, а также проекты покрытия убытков и распределения прибыли.

Отсрочка представления отчетов и балансов допускается в порядке, предусмотренном правилами публичной отчетности.

21. Утвержденные балансы и счет прибылей и убытков Объединения публикуются Правлением в порядке, установленном правилами публичной отчетности.

22. Ревизия деятельности Объединения осуществляется ВСНХ Союза ССР. Правление обязано предъявить подлежащим органам ВСНХ СССР для обозрения все книги, документы и дела и переписку и оказывать им всяческое содействие при ревизии и обследовании деятельности Объединения.

23. За исключением случаев, точно оговоренных в действующих законах, другие, кроме ВСНХ СССР, органы власти могут в пределах своей компетенции давать Правлению Объединения указания и требовать с него представления отчетов и сведений не иначе, как через ВСНХ Союза ССР.

VII. Изменение устава Объединения

24. Увеличение или уменьшение уставного капитала Объединения или другие изменения в настоящем уставе производятся по постановлению ВСНХ Союза ССР.

VIII. Прекращение деятельности Объединения

25. Объединение прекращает свою деятельность в порядке установленных на этот счет правил.

ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 199. — Арк. 723–726. Типографський примірник.

Опубл.: *Собрание законов и распоряжений Рабоче-крестьянского правительства Союза Советских Социалистических Республик. — 1930. — Отдел второй. — № 34 [15 июня]. — С. 567–573.*

Постанова № 150 Ради Праці й Оборони СРСР «Про зміну постанови РПО від 11.05.1930 р. „Основні положення статуту Загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості“²⁴»

11 серпня 1930 р., м. Москва

Копія

ПОСТАНОВЛЕНИЕ № 150 СОВЕТА ТРУДА И ОБОРОНЫ

11 августа 1930 г. Москва, Кремль

Об изменении постановления СТО от 11/V-30 г. «Об основных положениях устава Общесоюзного объединения кинопромышленности»²⁵

Совет Труда и Оборона п о с т а н о в л я е т:

Изложить ст.3 постановления СТО от 11/V-30 г. (пр. № 22/475 п.15-пр.) «Об основных положениях устава Общесоюзного объединения кинопромышленности» в следующей редакции:

«3. За кинотрестами общесоюзного значения на территории УССР и ЗСФСР, кроме функций по прокату и эксплуатации кинофильм, сохранить производственные функции.

Подчинить кинотресту на территории УССР Киевскую и Одесскую кинофабрики».

Зам. председателя

Совета Труда и Оборона Рудзук

Зам. управделами

Совета Народных Комиссаров Союза ССР и СТО Мирошников

Верно:

Копия верна: (підпис)

ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 174. — Арк. 433. Машинопис. Копія з копії.

¹ Забігаючи наперед, зазначимо, що остаточна ліквідація республіканських кіноорганізацій відбулася відповідно до постанови РНК СРСР від 23 березня 1938 р. «Про утворення Комітету в справах кінематографії при Раді Народних Комісарів Союзу РСР».

² Див. «Проект статуту Всесоюзного об'єднання кінофотопромисловості».

³ Документ публікується.

⁴ Так у тексті.

⁵ Датується за службовим помітками на документі.

⁶ Політбюро ЦК ВКП(б).

⁷ Принаймні положення про забезпечення з боку союзного кіноцентру культурно-національних інтересів окремих союзних і автономних республік містила постанова Ради Народних Комісарів СРСР «Про утворення загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості» від 13 лютого 1930 р.

⁸ Речення підкреслено простим олівцем.

⁹ Воробйов Іван Онисимович (1897–1937) — український партійний і державний діяч, організатор кіновиробництва. У 1928–1932 рр. — голова Правління ВУФКУ (з 1930-го — трест «Українфільм»). Заарештований 23.07.1937 р. за підозрою, що він «є учасником контрреволюційної організації правих, що стоїть на терористичних позиціях». Розстріляний 2.09.1937 р.

¹⁰ Датується за змістом документа та листом секретаря ЦК КП(б)У до Політбюро ЦК ВКП(б) в справі утворення Всесоюзного кінооб'єднання (ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 3112. — Арк. 11–12).

¹¹ Так у тексті. Треба: «Объединение имеет».

¹² Див. наступний документ.

¹³ Датується за змістом документа та листом секретаря ЦК КП(б)У до Політбюро ЦК ВКП(б) в справі утворення Всесоюзного кінооб'єднання (ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 3112. — Арк. 11–12).

¹⁴ Датується за змістом документа та листом секретаря ЦК КП(б)У до Політбюро ЦК ВКП(б) в справі утворення Всесоюзного кінооб'єднання (ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 3112. — Арк. 11–12). Припущення.

¹⁵ Пункти 2 і 3 пропущені.

¹⁶ Див. наступний документ.

¹⁷ Наказ по ВРНГ СРСР № 1050 від 20 березня 1930 р. див.: ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1 — Спр. 199. — Арк. 701–705.

¹⁸ Так у тексті.

¹⁹ Згаданий список налічував 21 позицію (подаємо мовою оригіналу): 1. Ленинградская кинофабрика «Совкино». 2. Московская кинофабрика «Совкино». 3. Московская фабрика культурфильм «Совкино». 4. Московская новостроящаяся фабрика «Совкино». 5. Прокатные, торговые, кинозрелищные, ремонтные и прочие предприятия «Совкино». 6. Ленинградская кинофабрика «Белгоскино». 7. Тифлисская кинофабрика Госкинопрома Грузии. 8. Кинофабрика «Азгоскино» в Баку. 9. Кинофабрика «Арменкино» в Эривани. 10. Кинофабрика Узбеккинопрома в Ташкенте. 11. Кинозрелищные и прочие предприятия «Чувашкино». 12. Всесоюзный трест по производству кинокартин «Востоккино». 13. Всесоюзный трест по производству, прокату и эксплуатации картин в УССР «Украинкино». 14. Всесоюзный трест по прокату и эксплуатации картин в БССР «Белгоскино». 15. Всесоюзный трест по прокату и эксплуатации картин в ЗСФСР. 16. Всесоюзный трест по прокату и эксплуатации картин в УзССР, ТаджССР и ТССР. 17. Всесоюзный трест оптико-механической промышленности «ВТОМП». 18. Всесоюзный трест фотохимической промышленности «Фотохимтрест». 19. Научно-исследовательский институт кинофотопромышленности. 20. Государственный техникум кинематографии в Москве. 21. Фотокинотехникум в Ленинграде (ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 199. — Арк. 695).

²⁰ Наприклад, статут наступника ВУФКУ тресту «Українфільм» був затверджений постановою Президії ВРНГ СРСР 9 листопада 1930 р.

²¹ Так у тексті. Треба «помещений».

²² СТО — Совет Труда и Оборона.

²³ Так у тексті. Треба «наркомпросами».

²⁴ Так у тексті.

²⁵ Так у тексті. Точна назва документа — «Основные положения устава Общесоюзного объединения кинофотопромышленности» (ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 174. — Арк. 434).

Література

1. Кузюк О. Управління українським кінематографом у 1930-х роках [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Gileya/2011_48/Gileya48/I19_doc.pdf.

2. Летопись российского кино. 1930-1945 / Рук. проекта В. И. Фомин; сост. П. А. Багров, Г. Н. Бородин, В. Е. Вишневицкий и др. — М. : Материк, 2007. — 848 с.
3. Марголит Е. Дело восьми. К истории одного документа / Евгений Марголит [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://seance.ru/n/43-44/perekrestok/zakaz/delo-vosmi-k-istorii-odnogo-dokumenta/>
4. Михайлов В. Сталинская модель управления кинематографом / Владимир Михайлов // Кино: политика и люди (30-е годы) : К 100-летию мирового кино. М. : Материк, 1995. С. 9–25.
5. Про утворення загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості: Постанова Ради Народніх Комісарів СРСР від 13 лютого 1930 р. // Збірник законів та наказів Робітничо-селянського уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. — 1930. — Відділ перший. — №15 [18 березня]. — С. 298.
6. Росляк Р. «Віддати наказ про припинення самостійного існування ВУФКУ...» (матеріали й документи з історії підпорядкування української кінематографії союзному центру) / Роман Росляк // Студії мистецтвознавчі. — К., 2014. — Ч. 3 — С. 112–126.
7. Росляк Р. «Українська кінематографія ні в якому разі не може погодитися на утворення всесоюзного кіносиндикату...»: Документи й матеріали з історії втрати вітчизняною кіногалуззю автономного статусу / Роман Росляк // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого. — К., 2016. — Вип. 18. — С. 150–161.
8. Росляк Р. Державна політика в галузі української кінематографії: формування управлінської вертикалі (друга половина 1920-х — кінець 1930-х рр.) / Роман Росляк // Пам'ять століть. Планета. — К., 2012. — №1/2. — С. 95–104.
9. Устав Государственного всесоюзного кинофотообъединения «Союзкино» // Собрание законов и распоряжений Рабоче-крестьянского правительства Союза Советских Социалистических Республик. — 1930. — Отдел второй. — №34 [15 июня]. — С. 567–573.
10. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 174.
11. Центральний державний архів громадських об'єднань України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 3112.

«ШКІДНИКОМ, ШПИГУНОМ І ТОМУ ПОДІБНОЮ НАВОЛОЧЧЮ НІКОЛИ НЕ БУВ І НЕ БУДУ»

У статті розглянуто матеріали справи про звинувачення визначного українського актора Степана Шагайди в антирадянській пропаганді й шпигунській діяльності, а також реальні особисті, мистецькі і політичні обставини, на тлі яких увалося життя митця.

Ключові слова: Шагайда, Курбас, Довженко, репресії, кінофабрика, роль, актор, фільм, агент.

В статье рассмотрены материалы дела по обвинению выдающегося украинского актера Степана Шагайды в антисоветской пропаганде и шпионской деятельности, а также реальные личные, творческие и политические обстоятельства, на фоне которых оборвалась жизнь художника.

Ключевые слова: Шагайда, Курбас, Довженко, репрессии, кинофабрика, роль, актер, фильм, агент.

The article reviews the investigation file of the prominent Ukrainian actor Stephen Shahayda's accusation in anti-Soviet propaganda and espionage activities, as well as the real personal, creative and political circumstances on which background was cut short the life of the artist.

Keywords: Shahayda, Kurbas, Dovzhenko, repression, film studio, role, actor, film, agent.

Матеріали і підтексти справи № 83968 зі звинувачення С. В. Шагайди з фондів Центрального державного архіву громадських об'єднань України [1]

Ця публікація продовжує тему життя і творчості визначного актора українського театру і кіно Степана Васильовича Шагайди (1896–1938), розпочату оприлюдненням дитячих спогадів його сина Олександра у 18-му числі «Наукового вісника» Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого [2], і присвячується 120-річчю від дня народження митця. Дитячі спогади Олександра Шагайди закінчуються драматичним епізодом арешту його батька. На питання дружини, чи він у чомусь винен, актор поклявся життям сина, що не винен ні в чому. За два тижні йому мало виповнитися 42 роки, кар'єра була на злеті: він зіграв великі ролі у фільмах О. П. Довженка «Іван» (1932) і «Аероград» (1935). Імовірно, мав зніматися і в «Землі» (1929). У протоколі закритого засідання ВУФКУ за 1929 р. [3] є згадка про потребу відрядити С. Шагайду на два дні у с. Ярецьки до знімальної групи Довженка, але там-таки зазначено, що режисер В. Радиш¹, у якого актор тоді грав у картині «Тобі дарую» (1929), категорично відмовився його відпустити. Отже, Степан Шагайда був поцінований як професіонал. За виконання характерної ролі перукаря Сидора Балаби у музичній комедії І. Пир'єва «Багата наречена» (1938) актора висунули на здобуття звання заслуженого артиста республіки, та після арешту митця подання було скасовано. Його дружину з сином позбавили квартири й права подальшого проживання в м. Києві. Через двадцять шість днів після арешту С. В. Шагайду розстріляно за звинуваченням у проведенні шпигунської діяльності на користь буржуазної Польщі й антирадянській агітації (ст.ст. 54–6 і 54–10 КК УРСР). Реабілітовано його двома десятиліттями пізніше.

Метою публікації є виявлення причин і механізму репресій проти одного з провідних вітчизняних митців 1920–1930-х років, депутата Київради — С. В. Шагайди. Конкретної події чи документа, які вказували б, чому органи НКВС звернули увагу саме на нього, справа № 83968 не містить. Є лише посилення на розгляд відсутніх у справі матеріалів про злочинну діяльність Шагайдина-Шагайди Степана Васильовича, яка, за твердженням автора постанови про початок попереднього слідства — уповнова-

женого III відділу УДБ УНКВС по Київській обл. Добрика, — полягала в проведенні контрреволюційної агітації й належності до агентури польської розвідки. У добу «Великого терору» за такі «матеріали» міг правити чийсь донос.

Переважає більшість українських митців тоді різною мірою опинялась у зоні уваги НКВС. Можливо, на долю С. В. Шагайди вплинуло те, що його сценічний шлях розпочинався у «Березолі», чий творчий склад зазнав у 1930-ті великих втрат. Серед репресованих березільців були: сам засновник театру Л. Курбас (з яким Шагайду поєднували дружні стосунки і на честь якого він назвав свого сина), актори Ф. Гладков, О. Подорожній², О. Яйло, М. Жаданівський, режисери Ф. Лопатинський³, К. Дробинський, Я. Бортник та інші. Потрапив під арешт і політичний комісар «Березоля» Олекса Лазорішак⁴, який приятелював із Степаном Шагайдою ще з часів спільної служби у Червоній армії і власне й привів його до театру. Відділення політичного контролю у 1930 р. розробляло Л. Курбаса як керівника угруповання, в якому йому самому відводилась роль Й. Сталіна, М. Кулішеві — Г. Орджонікідзе, а М. Хвильовому — В. Менжинського [4, 130]. В одному з донесень згадувалося, що Л. Курбас, «як найбільш впливовий та національно авторитетний керівник, організував у театрі міцне націоналістичне ядро переважно із галичан, до складу якого входили Дацків, Гірняк та інші» [4, 161]. Галичанин Степан Шагайда вже тоді міг зацікавити репресивні органи. Тим більше, що фільм «Кармелюк» (1931) Ф. Лопатинського, де актор створив сповнений внутрішньої енергії, експресивний образ українського народного героя, було заборонено як націоналістичний твір. Та галицьке походження актора стало відправним пунктом підозр кількома роками пізніше.

Після приходу 1926 р. до влади у Польщі Й. Пілсудського радянське керівництво почало розглядати Західну Україну як П'ємонт, який збиратиме до купи незадоволених більшовицьким режимом українців. Транскордонні етнічні зв'язки — наявні або потенційно можливі — почали сприйматись як серйозна загроза цілісності СРСР. 1932 року Й. Сталін звернувся до українського керівництва із закликом терміново виправити ситуацію в Україні, вказуючи на розгалуженість і великий вплив агентури Й. Пілсудського. «Зважайте також, що в Українській компартії (500 тисяч членів, хе-хе) немало (так, немало!) гнилих елементів, свідомих і несвідомих петлюрівців, нарешті — прямих агентів Пілсудського. Щойно справи погіршаться, ці елементи не забаряться відкрити фронт усередині партії (та поза нею), проти партії, — наполягав Сталін» [5, 389]. Після створення у лютому 1937 р. у Польщі Табору національного єднання боротьба Пілсудського з комунізмом посилилась, а пошук його агентів у СРСР набув особливої ваги, для чого було сформовано спеціалізовану структуру, жертвою діяльності якої й став галичанин Степан Шагайда.

Про рівень ведення слідства дає змогу судити, зокрема, кадровий склад НКВС. Допити С. Шагайди проводив спеціалізований на «польській лінії» молодший лейтенант НКВС по Київській області Г. Л. Ракита⁵, незабаром переведений з Києва до Омська. Про методи його роботи з арештованими знаходимо свідчення на сторінках книжки В. М. Самосудова «Записки з кривавого міста», яка містить матеріали про омський період діяльності ката: «Наприклад, арештований восени 1937 р. начальник СПО УНКВС по Омській обл. Я. П. Неліппа вказав на два десятки застосовуваних до нього різновидів фізичного впливу. Наприклад, «умертвлення і воскресіння» полягало в тому, що жертву позбавляли свідомості сильними ударами по голові, в ділянку серця й хребта, а тоді «воскресали» штучним диханням і навіть вливанням камфори. Також Неліппу заморожували в мокрій сорочці, били різними предметами і навіть обкурювали отруйними речовинами. Начальник відділення КРО Г. Л. Ракита, який проводив катування, посилався на те, що начальник УНКВС К. Н. Валухін «заявив, що допитувати арештованих треба “по-справжньому”, бити доти, поки вони не зізнаються... Я сприйняв цей наказ Валухіна, як важливу партійну справу» [6].

Важливою характеристикою більшості залучених до радянського репресивного апарату працівників НКВС був низький рівень освіти й розумова неспроможність адекватно оцінювати діяльність діячів культури, які потрапляли під слідство, ані обґрунтованість висунутих проти них звинувачень. Це зокрема стосується заступника начальника УНКВС І. Я. Бабича⁶, який підписав запит про арешт Шагайди. Бабич походив з родини шевця й закінчив лише два класи церковнопарафіяльної школи, що не завадило йому обіймати керівні посади в НКВС й у військовій розвідці.

Трохи краще освічений Роголь⁷, який навчався в Одеському міському училищі й на курсах, після кількох років роботи в НКВС був заарештований і засуджений до заслання, зрештою збожеволів. У 1941 р. його розстріляли фашисти разом з іншими пацієнтами психіатричної лікарні.

Проте були у складі НКВС і вельми підготовані кадри, які розглядали галузь мистецтва як фронт, де радянській владі протистоїть інтелігенція. Тексти аналітиків-службистів рясніли точними і глибокими спостереженнями за мистецьким життям країни і настроями провідних митців — завжди із агресивним ідеологічним коментарем. У 1928 р. в робочому зведенні відділення політичного контролю ГПУ зазначається: «В літературе все чаще начали звучать нотки недоверия, насмешки над революцией, разочарования», після чого наводиться перелік конкретних творів, із згадуванням «Я» М. Хвильового, «где вся работа ЧК представлена, как “черный трибунал”, состоящий из дегенератов, подавляющих всего интеллигента и заставляющих расстрелять мать» [4, 87] та «Зона» М. Куліша, «в которой честный коммунист кончает с собой потому, что кругом мерзость, подлость, потому что от Октября остались только “октябрьские папиросы и полинявшие красные флаги”» [4, 88]. Є три варіанти позиції самого автора зведення, спроможного безпомилково прочитати головні ідеї тогочасної літератури: 1) він поділяв їх; 2) вважав фальшуванням реального стану речей; 3) поділяв їх, але задля самозбереження оцінював як фальшування. Імовірно, серед інтелігенції, задіяної в системі ГПУ, мали місце всі три варіанти. Доречно згадати психологічну драму німецького режисера Флоріана фон Доннерсмарка «Життя інших людей» (Das Leben der Anderer, 2006), відзначену премією Американської кіноакадемії як найкращий неангломовний фільм: в ній ідеться про філера Штазі⁸, який поступово починає співчувати піднаглядному письменникові й приховує у своєму звіті життєво небезпечну для того інформацію.

Неможливо однозначно оцінити весь комплекс взаємодій і взаємовпливів у середовищі інтелігенції 1920–1930-х років. Зрештою, навіть ті, хто усвідомлював смисл і спрямування політичних і соціальних процесів доби, мусли витримувати чималу внутрішню боротьбу. Як слушно зауважив Володимир Панченко: «Опозиційність химерним чином поєднувалася в більшості з них із вірою в “загірну комуни”, в соціалізм — тільки не той, що є на практиці, а в той, який мав би бути <...> Інколи віра ця була схожою на одержимість, як у Миколи Хвильового» [4, 76].

Під час допитів Степан Шагайда намагався переконати своїх катів у безпідставності висунутих проти нього звинувачень. Справа містить дві його заяви, в яких докладно подано біографічні дані актора. Він не приховував свого перебування у складі Галицької петлюрівської армії, ані в особистій охороні гетьмана П. Скоропадського, оскільки вважав за необхідне казати лише правду. А правда полягала і в тому, що, інтернований 1920 р. до Москви як петлюрівець, Шагайда невдовзі добровільно вступив до 45-ї дивізії Червоної армії. Він походив з багатодітної малозабезпеченої селянської родини, яка перебувала на території Польщі. Брат Іван⁹ переїхав до Боснії у пошуках заробітків. Актор підтримував зв'язок з родиною до 1934 р.

Розгляд документів обвинувальної справи С. В. Шагайди і обставин його життя, діяльності й арешту дають підстави вважати його арешт і страту прямим наслідком політики «Великого терору». Сам він, перебуваючи під жорстким моральним і фізичним тиском каральних органів, так і не визнав себе винним в інкримінованих йому протиправних діях. Заява, з якою митець під час слідства звернувся до начальника обласного управління НКВС, закінчувалася твердженням: «Сознательным контрреволюционером, националистом, вредителем, шпионом и тому подобной сволочью никогда не был и не буду» [1].

ПОСТАНОВА ПРО ПОЧАТОК СЛІДСТВА

Ф. № 21а

1 По делу № 83968

Гор[од]. Киев декабря 18 дня 1937 года я, уполномоченный III отдела УГБ УНКВД по Киевской обл[асти]. Добрик рассмотрев материалы о преступной деятельности гр[ажданина] Шагадина — Шагайды Степана Васильевича 1894 г. р. гр[ажданина]. СССР по нац[иональности] украинца б[ез]/п[артийного] артиста Киевской кино фабрики — служащего **выразившейся в том, что он систематически проводил к[онтр]р[еволюционную] агитацию и является агентом польской разведки и усматривая в совершенных обвиняемым Шагадиным — Шагайдой Степаном Васильевичем действиях признаки преступлений, предусмотренных ст. ст. 54–1 «а» и 54–10 Ч. I УК УССР.**

ПОСТАНОВИЛ:

На основании ст. ст. 93 п. 2 и 108 УПК УССР начать по настоящему делу производство предварительного следствия.

Копию настоящего постановления направит Военному прокурору [нерозб]

Уполномоченный

(підпис синім олівцем)

[нерозб]

Согласен: Начальник I отделения (підпис червоним олівцем) [нерозб]
Утверждаю: Начальник III отдела УГБ (підпис червоним олівцем) [нерозб]
Центральний державний архів громадських об'єднань (далі — ЦДАГО). — Ф. 263. — Оп. 1. — Спр. 83968. — Арк. 1. — Рукопис на бланку. Оригінал.

ПОСТАНОВА ПРО УТРИМАННЯ ПІД ВАРТОЮ

Ф. № 21-б

2 По делу №

Гор[од]. Киев 17 декабря 1937 года я, опер[ативный] уполном[оченный] 3 от[дела] УГБ УНКВД УССР мл[адший] лейт[енант] Г[осударственной]/Б[езопасности] Ракита рассмотрев материалы по обвинению гр[ажданина] Шагадина — Шагайды Степана Васильевича в преступлениях, предусмотренных ст. ст. 54–6 ч.1 УК УССР, выразившихся в том, что он подозревается в шпионаже. Нашел, что (привести мотивы избрания меры пресечения) нахождение на свободе может отразиться на ход[е] следствия.

На основании изложенного и руководствуясь ст. ст. 143, 145 и 156 УПК УССР,

ПОСТАНОВИЛ:

Избрать мерой пресечения способов уклонения от суда следствия по отношению к обвиняемому Шагайды — Шагадина Степана Васильевича содержание под стражей в Тюрьме гор[ода] Киева.

Настоящее постановление представить Военному прокурору.

Нач[альник] I отделения (підпис чорним олівцем) [Ракита]

Опер[ативный] уполномоченный

Согласен: Начальник 3 от[деления] (підпис чорним олівцем) [Роголь]

Утверждаю: З[аместитель]/Начальник УНКВД (підпис чорним олівцем) [Бабич]

ЦДАГО. — Ф. 263. — Оп. 1. — Спр. 83968. — Арк. 2. — Машинопис на бланку. Оригінал.

ПОСТАНОВА ПРО АРЕШТ

Гор[од] Киев, 1937 г. 16 декабря м-ца, военный прокурор Киевского Военного Округа Диввоениюрис т КАЛОШИН¹⁰, рассмотрев материалы, представленные 3-м Отделом УГБ УНКВД в отношении гр[ажданина] ШАГАЙДЫ-ШАГАДИНА Степана Васильевича и принимая во внимание, что таковыми подозревается в шпионской деятельности предусматривается ст. ст. 54-б ч.1 УК УССР, потому руководствуясь ст.156 УПК УССР и инструкцией от 1933 г.,

ПОСТАНОВИЛ

Арест гр[ажданина] ШАГАЙДЫ-ШАГАДИНА Степана Васильевича содержание его под стражей в Спецкорпусе Киевской тюрьмы санкционировать.

Копию постановления, на основании ст. 158 УПК УССР направить администрации Киевской тюрьмы и Нач[альнику] 3 отд [еления] УГБ УНКВД

Военный прокурор Киевского Военного Округа диввоениюрис т (підпис синім олівцем) [КАЛОШИН]

(Гербова печать) [Военный прокурор Киевского Воен[ного] Округа]

ЦДАГО. — Ф. 263. — Оп. 1. — Спр. 83968. — Арк. 3. — Машинопис на бланку. Оригінал.

ПОСТАНОВА ПРО ПРИТЯГНЕННЯ ДО ВІДПОВІДАЛЬНОСТІ В ЯКОСТІ ОБВИНУВАЧУВАНОВОГО

Ф. № 21/в

4 По делу №

Гор[од]. Киев 20/XII 1937 года я, уполно[моченный] III отдела РОУ УНКВД по Киевской обл[асти]. Мостовой¹¹ рассмотрев следственный материал по обвинению гр[ажданина] Шагадина Степан Васильевич в преступлениях, предусмотренных ст. ст. 54–1 «а» и 54–10 УК УССР, нашел, что произведенными следственными действиями установлено, что Шагадин — проводил шпионскую работу в пользу Польши, а также занимался контрреволюционной пропагандой против Советской власти.

На основании ст.126 У[головно]П[роцессуального]К[одекса] и руководствуясь ст. 127 УПК УССР

ПОСТАНОВИЛ:

Привлечь гр[ажданина] Шагадина Степана Васильевича в качестве обвиняемого, предъявив ему обвинение по ст. ст. 54–1 «а» У[головного]К[одекса] УССР, о чем копией настоящего постановления сообщить военному прокурору.

Уполномоченный III отдела (підпис) [Мостовий]
 Согласен: Начальник I отделения Шотдела
 Утверждаю. Начальник III отдела (підпис червоним олівцем) [нерозб.]
 Постановление мне объявлено (підпис чорнилом) [С. Шагадин]
 «20» декабря 1937 года.

ЦДАГО. — Ф. 263. — Оп. 1. — Спр. 83968. — Арк. 4. — Рукопис на бланку. Оригінал.

ОРДЕР НА ОБШУК І АРЕШТ

5

УССР
НАРОДНЫЙ КОМИССАРИАТ ВНУТРЕННИХ ДЕЛ
УПРАВЛЕНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БЕЗОПАСНОСТИ
ОРДЕР № 8018

Выдан «17» дек[абря] 1937 г.

Действителен «2» суток.

Сотруднику Управления Государственной безопасности Н[ародного] К[омиссариата] В[нутренних] Д[ел] УССР т. Березанскому поручается произвести обыск и арест гр-на Шагайды-Шагадина Степана Васильевича проживающего Брест Литовское шоссе № 86 к 2.

Всем органам Советской Власти и гражданам УССР надлежит оказывать законное содействие предъявителю ордера при исполнении им возложенных на него поручений.

(Гербова печатка НКВС УРСР)

Зам[еститель]. нач[альника]. К[иевского]О[бластного]У[правления] Народного Комиссариата Внутренних Дел УССР (підпис червоним олівцем нерозбірливо)

Секретарь (підпис чорним олівцем нерозбірливо)

ЦДАГО. — Ф. 263. — Оп. 1. — Спр. 83968. — Арк. 5. — Рукопис на бланку. Оригінал.

ПРОТОКОЛ ОБШУКУ

6 Ф. № 17

УССР
НАРОДНЫЙ КОМИССАРИАТ ВНУТРЕННИХ ДЕЛ
ПРОТОКОЛ ОБЫСКА

1937 года декабря 18 дня. Я, (нерозбірливо) 2^{го} отд[ела] НКВД УССР Березанский на основании ордера НКВД УССР за № 8018 произвел обыск у гр-на Шагайды Степан Васильевич проживающего по улице Брест Литовское шоссе в доме № 86 кв. № 2.

При производстве обыска присутствовали: стар[ший] охр[анник] Данилюк (нерозбірливо) тов. Касыгина.

Согласно полученным указаниям задержан гр[ажданин]. Шагайда
 Изъято для представления в НКВД УССР следующее:

№ п/п	НАИМЕНОВАНИЕ ИЗЪЯТОГО	Количество	Качественное состояние
	Паспорт № 9/Х38	1	

Жалобы на неправильности, допущенные при производстве обыска, на пропажу вещей, ценностей и документов Нет.

В протокол все занесено правильно, протокол нам прочитан, в чем подписываемся:

Обыскиваемый (підпис чорним олівцем) [С. Шагайда]
 Представитель Домоуправления (підпис чорним олівцем) [нерозбірливо]
 Производивший обыск (підпис чорним олівцем) [С. Березанський]
 Копию протокола получил (підпис чорним олівцем) [нерозбірливо]

Примечание: 1. Все претензии и заявления должны быть внесены в протокол до его подписания. После подписки никакие жалобы и заявления не принимаются.

2. За справками обращаться в Розы Люксембург, 1й подъезд НКВД по адресу ЦДАГО. — Ф. 263. — Оп. 1. — Спр. 83968. — Арк. 6. — Рукопис на бланку. Оригінал.

ОПИС МАЙНА

7

Опись имущества гр-на Шагайды.

1. Радиоприемник С.В.Д. 9	1
2. Шафа (нерозбірливо)	1
3. Стол старый	1
4. Часы будильник	1
5. Электрочайник	1
6. (Нерозбірливо)	2
7. Кресло качалка	1

РОЗПИСКА

Всі вищезазначені речі зобов'язуюсь зберігати до розпорядження органів НКВС.

(Підпис) [В. Антоновська¹²]

18/ХІІ — 37 р.

ЦДАГО. — Ф. 263. — Оп. 1. — Спр. 83968. — Арк. 7. — Рукопис чорним олівцем. Оригінал.

АНКЕТА АРЕШТОВАНОГО

НКВД УССР

8

Ф. № 20/УСО

Лист №

К делу № 83968

Добрик (резолуція навскіс чорним олівцем від руки)

- | | |
|--|--|
| 1. Фамилия | ШАГАДИН /Шагайда/ |
| 2. Имя и отчество | Степан Васильевич |
| 3. Дата рождения: число «9» месяц января | 1896 год |
| 4. Место рождения | |
| с. Белоголовы /Галиция/ | |
| 5. Местожительство (адрес) | г. Киев, Брест-Литовское шоссе,
№ 86, территория Кинофабрики |
| 6. Профессия и специальность актер | |
| 7. Место службы и должность или род занятий | актер Кинофабрики |
| 8. Паспорт (когда и каким органом выдан, номер и категория, где прописан) | изъят при обыске № 9/732 |
| 9. Социальное происхождение (род занятий родителей и их имущественное положение) | из крестьян |
| 10. Социальное положение (род занятий и имущественное положение): | служащий |
| а) до революции | пас скот |
| б) после революции | с 1917 г. Служил в Галицкой петлюровской армии до 1919 г., два года — в Красной армии, потом — служащий. |
| 11. Образование (общее, специальное) | нисшее |
| 12. Партийность (в прошлом и настоящем) | б[ес]/п[артийный] |
| 13. Национальность и гражданство (подданство) | украинец / галичанин гражд[анин]. СССР. |

14. Категория воинского учета-запаса и где состоит на учете состоит на учете ПВО Октябрьского района
15. Служба в белых и др[угих] к[онтр]-р[еволюционных] армиях, участие в бандах, к-р организациях и восстаниях против Соввласти (когда, в качестве кого) в Галицко-петлюровской армии.
16. Каким репрессиям подвергался при Соввласти: судимость, арест и др. (когда, каким органом и за что) нет
17. Состав семьи (близкие родственники, их имена, фамилии, адреса и род занятий) жена Антоновская Валентина Николаевна иждивенка, сын — Александр Степанович Шагайда, проживают [на]Брест-Литовском шоссе, № 86.. [С. Шагайда]
- Подпись арестованного (підпис) [С. Шагайда]

1. Особые внешние приметы
2. Кем и когда арестован 18/XII — 1937 г.
3. Где содержится под стражей
4. Особые замечание
5. Подпись сотрудника, заполнившего анкету (підпис) [нерозбірливо]
- «__» _____ 193__ г.

Примечание: Анкета заполняется четко и разборчиво со слов арестованного и проверяется по документам.

ЦДАГО. — Ф. 263. — Оп. 1. — Спр. 83968. — Арк. 8. — Рукопис на бланку. Оригінал.

ПРОТОКОЛ ДОПИТУ

9 Ф. 3 24

УССР

НАРОДНЫЙ КОМИССАРИАТ ВНУТРЕННИХ ДЕЛ УПРАВЛЕНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БЕЗОПАСНОСТИ ПРОТОКОЛ ДОПРОСА

К ДЕЛУ № 1937 г. декабря мес. ____ дня. Я, _____, (должн., наимен. органа, фамилия) упол[номоченный] III отдела КОУ НКВД¹³ Мостовой допросил в качестве обвиняемого

1. Фамилия Шагадина — Шагайда
2. Имя и отчество Степана Васильевича
3. Дата рождения 1894 года 9 января
4. Место рождения с. Белоголовы Зборовского уезда /Польша/
5. Местожительство гор. Киев, Брест-Литовское шоссе (Кинофабрика)
6. Нац[иональность] и гражд. (подданство) украинец, гражданин СССР, до 1932 г. был Австрийско подданный
7. Паспорт временное удостоверение, отдел РКМ гор. Киева 18 сентября 1937 года № 9/732
8. Род занятий (место службы и должность) актер Кинофабрики
9. Социальное происхождение (род занятий родителей и их имущественное положение) из крестьян
10. Социальное положение: (род занятий и имущественное положение)
- а) до революции с 1914 года в Почаевском монастыре монахом
- б) после революции служащий
11. Состав семьи Антоновская Валентина Николаевна 1905 года рождения, не работает. Сын Александр 12 лет. (підпис) [С. Шагадин-Шагайда]
12. Образование (общее, специальное) Окончил актерскую студию
13. Партийность (в прошлом и настоящем) беспартийный
14. Каким репрессиям подвергался: судимость, арест и др. (когда, каким органом и за что)
- а) до революции нет

б) после революции В 1920 году был в конц[ентрационном] лагере как интернированный петлюровец.

15. Какие имеет награды (ордена, грамоты, оружие и др.) при сов[етской]. власти нет

16. Служба в Красной армии (Красной гвардии, в партизан[ских] отрядах), когда и в качестве кого

17. Категория воинского учета запаса и где состоит на учете при штабе К[иевского] В[оенного]О[круга]

18. Служба в белых и др. к.[онтр]-р.[еволюционных] армиях (когда, в качестве кого) в В Сичевых отрядах при Гетмане и в Петлюре с 1918 года апреля до 1920 г.

19. Участие в бандах, к.[онтр]-р.[еволюционных] организациях и восстаниях у Петлюры и Гетмана.

20. Сведения об общественно-политической деятельности

ПРИМЕЧАНИЕ: Каждая страница протокола должна быть заверена подписью допрашиваемого, последняя — и допрашивающего.

(підпис)

[С. Шагадин-Шагайда]

10

Показания обвиняемого (свидетеля)

Шагадина-Шагайды Степана Васильевича «__» декабря 1937 г.

Вопрос: Когда и при каких обстоятельствах вы прибыли в С.С.С.Р.?

Ответ: Родился я в селе Белоголовы Зборовского уезда, Польша. Отец мой занимался сельским хозяйством. Я также до выезда моего из дома занимался с[ельским]-х[озяйством]. В 1914 году я выехал из села в г[ород] Почаев и поступил в монастырь монахом. Пробыв в монастыре 2 года, я в 1916 году выехал в гор[од] Житомир, где поступил на санитарно-дезинфекторские курсы, и после окончания был направлен в эпидемический отряд, который находился в гор[оде] Новоград-Волынского. С тех пор до 1918 года апреля месяца работал в системе Земского союза. В апреле 1918 года, будучи в г. Коростене я поступил в 1 сотню Богдановского полка Сичевых стрелцов и вскоре отступил с ними в гор[од] Житомир.

Вопрос: Что вас заставило вступить добровольцем в отряд Сичевых стрелцов?

Ответ: С детства, еще на родине в Галиции, меня воспитывали в украинском националистическом духе. Я считал, что каждый украинец должен бороться за Самостийную Украину. Кроме того, у меня было представление о большевиках, как угнетателях украинского народа. ТВОРИВШИХ ЯКОБЫ насилие и угнетение украинскому народу.

Вопрос: Продолжайте рассказывать.

Ответ: Из Житомира меня вскоре направили в г. Киев, где была организована новая боевая единица (підпис) [С. Шагадин-Шагайда]

Вначале мы занимались реквизицией [нерозбірливо] в Киеве и близлежащих селах. До 1920 года я находился вначале при Гетмане Скоропадском, а потом в петлюровских частях. В апреле 1920 года я вместе с авто-[нерозбірливо] дивизионом был интернирован в г. Москву и находился в конц[ентрационном] лагере. С тех пор я нахожусь на территории СССР. Вопрос: Есть ли у вас родственники в Польше и какую вы поддерживаете с ними связь?

Ответ: В Польше у меня имеются только дальние родственники. Отец Шагадин Василий, мать Анна занимаются сельским хозяйством. Брат Шагадин Иван, часовой мастер, проживает в Югославии. До 1934 года у меня была переписка со всеми перечисленными родственниками.

Вопрос: С кем из галичан у вас была связь до последнего времени?

Ответ: Из Галичан у меня бывали Лазоришак (арестован как польский шпион), с которым я был знаком с 1920 года.

Допрос прерван

Протокол написан с моих слов верно, мне вслух прочитан.

(підпис) [С. Шагадин-Шагайда]

Допросил (підпис) [Мостовий]

ДОДАТКОВИЙ ПРОТОКОЛ

11

Дополнительный протокол

допроса Шагадина-Шагайда

25/XII 1937 г.

Вопрос: Следствие располагает данными о том, что вы были завербованы для проведения шпионской работы в пользу Польши. Признаете ли вы себя в этом виновным?

Ответ: Да. Я признаю себя виновным в том, что был завербован для проведения шпионской работы в пользу Польши.

Вопрос: Расскажите подробно, как и кем вы были завербованы?

Ответ: В 1932 году я познакомился с Гайворонским¹⁴, с которым работал в одной картине, на Кинофабрике в г. Киеве. С тех пор мне приходилось с ним часто встречаться. Он бывал у меня на квартире, и мне приходилось бывать у него. Во время посещения с ним он всегда вел со мной беседы на антисоветские темы. В беседах он мне говорил, что в стране есть много недовольных советской властью. Усиленно восхвалял врага народа Троцкого, называя его героем, который якобы делал октябрьскую революцию. В подтверждение своих слов говорил, что

(підпис)

[С. Шагадин-Шагайда]

12

Ему известно о том, что на заводе Большевик имеется много троцкистов, с которыми, при помощи войны с Польшей и Германией, можно будет свергнуть советскую власть и установить в стране фашизм во главе с Троцким. В беседах также говорилось, что рабочим живется плохо при советской власти и что якобы никто не будет защищать С.С.С.Р. По всем этим вопросам наши мнения сходились. Тут же мне сказал, что все 6 патронов, которые у него имеются, он постарается использовать на то, чтобы убить 6 коммунистов. Одновременно с восхвалением врага народа Троцкого в беседах принижалась роль тов[арища] Сталина в революционном движении и как организатора вместе с тов[арищем] Лениным, и руководителя октябрьской революции. На все эти высказывания я не только не давал соответствующего отпора, а целиком и полностью поддерживал Гайворонского. После таких бесед, которые продолжались на протяжении нескольких лет, Гайворонский

(підпис) [С. Шагадин-Шагайда]

13

меня использовал для шпионской работы в пользу Польши.

Вопрос: Какие задания вам давались Гайворонским?

Ответ: Конкретно задания он мне не давал, однако в беседах он стал выяснять положение дел на фабрике. Настроения рабочих и актеров, какое количество картин выпускает фабрика. Есть ли на фабрике троцкисты и вообще недовольные советской властью. На все вопросы я давал исчерпывающие ответы клеветнического порядка.

Вопрос: Где в настоящее время Гайворонский?

Ответ: Гайворонский Максим Дмитриевич был в 1936 году арестован органами Н.К.В.Д. как польский шпион.

Вопрос: Следствие располагает данными о том, что вы систематически проводили контрреволюционную подрывную работу, направленную на подрыв советского строя. Признаете вы себя в этом виновным?

Ответ: Да, признаю себя виновным в том, что будучи в окружении врагов народа, не противопоставлял своего мнения, а поддерживал всякие контрреволюционные высказывания, которые

(підпис)

[С. Шагадин-Шагайда]

14

Я также, при случае встречи с работниками Кинофабрики, высказывал.

Вопрос: Какая связь у вас была с разоблаченным врагом народа б[ывшим] директором Кинофабрики Нечесом¹⁵?

Ответ: Нечес Сергей, б[ывший] директор Кинофабрики в Киеве, бывал часто у меня дома. В моем присутствии он высказывал националистические взгляды. Говорил, что на Украине партия проводит

неправильную национальную политику. Во всех центральных учреждениях засели евреи и русские, а украинцам якобы нет возможности работать. Говорил о том, что партия не дает возможность развиваться национальным кинофабрикам. Я его по этим вопросам также поддерживал.

Протокол записан с моих слов правильно, мне вслух прочитан, что подтверждаю подписью.

(підпис)

[С. Шагадин-Шагайда]

Допросил (підпис) [Мостовий]

Упол[номоченный] III отдела КОУ НКВД

ЦДАГО. — Ф. 263. — Оп. 1. — Спр. 83968. — Арк. 9–14. — Рукопис на бланку. Оригінал.

ОБВИНУВАЛЬНИЙ ВИСНОВОК

15

По след[ственному] делу № 83968

По обвин[ению] Шагадина-Шагайда

Степана Васильевича по ст.ст.54–16

И 54–10 УК УССР

В Киевское областное управление НКВД поступили сведения о том, что житель гор. Киева ШАГАДИН-ШАГАЙДА Степан Васильевич, бывш[ий] участник петлюровской армии, антисоветски настроен, подозревается в шпионаже в пользу Польши.

На основании этих данных ШАГАДИН-ШАГАЙДА 17 декабря 1937 г. был подвергнут аресту и привлечен к следствию по настоящему делу.

Следственными действиями установлено, что ШАГАДИН-ШАГАЙДА с 1914 по 1915 г. был монахом Почаевского монастыря, затем служил во всероссийском земском союзе, в период гетманщины ШАГАДИН-ШАГАЙДА служил в личной охране гетмана Скоропадского и принимал участие в карательных экспедициях.

В период петлюровщины принимал активное участие в петлюровской армии, затем, соединившись с Украинской галицийской армией, до 1920 года активно боролся против Советской власти.

/л[ичное]д[ело] № 10/

Проживая в СССР с 1920 года ШАГАДИН был связан с рядом польских и украинских фашистов и шпионов, как-то: ЛАЗОРИШАКОМ, НЕЧИСОМ, ГАЙВОРОНСКИМ /ныне арестованы/, по заданиям которых проводил к[онтр]-р[еволюционную] националистическую агитацию.

/л[ичное]д[ело] 12–14/

Следствием установлено, что ШАГАДИН-ШАГАЙДА в 1932 году ГАЙВОРОНСКИМ был привлечен к шпионской деятельности и по заданиям последнего собирал и шпионские сведения о:

- а) состоянии Киевской кинофабрики;
- б) выпускаемой продукции;
- в) полит[ических] настроениях актеров и служащих кинофабрики.

16

2.

Кроме этого, ШАГАДИН-ШАГАЙДА Степан Васильевич имел задание ГАЙВОРОНСКОГО выявлять троцкистов среди служащих кинофабрики. ШАГАДИН неоднократно с ГАЙВОРОНСКИМ в беседах [высказывал] террористические намерения по отношению коммунистов. /см.л[ичное]д[ело] 12–14/

В предъявленном обвинении ШАГАЙДА признал себя виновным.

На основании изложенного обвиняется:

ШАГАДИН-ШАГАЙДА Степан Васильевич, 1894 г. р[ождения]

Уроженец с. Белоголовы Зборовского уезда /Польша/,

житель гор. Киева, украинец, гражд. СССР, б[ес]п[артийный],

в том, что проводил к[онтр]-р[еволюционную] фашистскую агитацию против Советской власти и занимался шпионской деятельностью в пользу Польши, т.е. в преступлениях, предусмотренных ст.ст.54–6/а ч.1 и 54–10 ч.1 УК УССР. Руководствуясь приказом НКВД СССР за № 00485,

ПО Л А Г А Л Ь Н Ы:

След[ственное]д[ело] № 83968 по обвин[ению] ШАГАДИНА-ШАГАЙДА Степана Васильевича включить в особый список, направляемый для рассмотрения в НКВД СССР.

СПРАВКА: Обвин[аемый] ШАГАДИН-ШАГАЙДА находится
Под стражей в тюрьме гор. Киева. Вещ[ественных] доков[доказательств] по делу не имеется.

СОТРУДНИК III ОТДЕЛА УГБ КОУ НКВД (підпис) [МОСТОВОЙ]
СОГЛАСНЫ: НАЧ[АЛЬНИК] I ОТДЕЛЕНИЯ III ОТДЕЛА
МЛ[АДШИЙ] ЛЕЙТЕНАНТ ГОСБЕЗОПАСНОСТИ (підпис) [РАКИТА]
НАЧ[АЛЬНИК] III ОТДЕЛА УГБ КОУ НКВД
КАПИТАН ГОСБЕЗОПАСНОСТИ (підпис) [РОГОЛЬ]
УТВЕРЖДАЮ:
ЗАМ[ЕСТИТЕЛЬ] НАЧ[АЛЬНИКА] УНКВД ПО КИЕВСКОЙ ОБЛАСТИ
МАЙОР ГОСУДАРСТВЕННОЙ БЕЗОПАСНОСТИ (підпис) [БАБИЧ]
Составлено 26 декабря 1937 г.

Г. Киев.
ЦДАГО. — Ф. 263. — Оп. 1. — Спр. 83968. — Арк. 15–16. — Рукопис на бланку. Оригинал.

ТИМЧАСОВЕ ПОСВІДЧЕННЯ

17

ВРЕМЕННОЕ УДОСТОВЕРЕНИЕ

Взамен утраченного (штамп)
Действительно на три м[еся]ца
Дійсна протягом
Владельцем настоящего удостоверения является:
Власником цієї посвідки є:

ТИМЧАСОВА ПОСВІДКА

Взамен утраченного (штамп)

1. Фамилия, имя и отчество	Шагадин Степан
1. Прізвище, ім'я та по батькові	Васильович
2. Время и место рождения	1896 г.
2. Час і місце народження	с.Белоголовы
Галиция	
3. Национальность	украинец
3. Національність	
4. Социальное положение	служащий
4. Соціальний стан	
5. Постоянное место жительства	г.Киев
5. Місце постійного осідку	
6. Отношение к военной службе	
6. Відношення до військової служби	
7. Собственноручная подпись	С.Шагадин
7. Власноручний підпис	
8. Лица, внесенные в удостоверение владельца:	
8. Особи, записані до посвідки:	

№№ По пор.	Фамилия, имя и отчество Прізвище, ім'я та по батькові	Возраст Вік	Отношен. к влад. удостоверения Відношення до власника посвідки	На основании каких докум. Вписаны и кем На підставі яких документів записано та хто записав
	Шагайда Ал[ексан]-др	1926г.	сын	мет[рическое] свид[етельство]
				[нерозбірливо]

9. Кем и когда выдано удостоверение 9 отд[елением] РКМ г.Киев. 16/IX.37 г.

9. Коли видано посвідку, хто видав

10. На основании каких документов выдано удостоверение вз[амен] утер[янного] п[аспорта]
10. На підставі яких документів видано посвідку 713505. 9 отд. РКМ г.Киев

№ 9/732 М.П. [гербова печатка Відділення РС Міліції м.Києва]
Нач[альник] Р.-К. міліції (підпис) [нерозбірливо]
Нач[альник] Р.-С. міліції

Нач[альник] паспортного стола (підпис) [нерозбірливо]
Нач[альник] паспортного бюро

Дата видачі 16 сентября 1937 г.
Дата видання

ЦДАГО. — Ф. 263. — Оп. 1. — Спр. 83968. — Арк. 17. — Рукопис на бланку. Оригінал.

ЗАПИТ КДБ ПРИ РМ УРСР ПРО ДОВІДКУ У СПРАВІ С. В. ШАГАЙДИ

Спецотдел МВД УССР

20

КГБ при СМ УССР

Секретно

Управление УКГБ Киев[ской] обл. отдел 2 отделение 11
Исполн[итель] Волош тел. № ____
(Фамилия)

Просьба выдать справку

1. Фамилия Шагадин-Шагайда
2. Имя и отч[ество] Степан Васильевич
3. Год рожд. 1896
4. Место рожд. с. Белоголовы (Галиция)
5. Адрес В 1937 г. арестован
6. Место работы и должность
7. Какая нужна справка Решение по делу
8. Для чего нужна справка пересмотр арх[ивного] след[ственного] дела № 28306

Нач[альник] 2 отделения (підпис) [нерозбірливо]
[нерозбірливо] Киев[ской] обл.
1 декабря 1955 года.
№

На звороті:

На проверяемого имеются следующие сведения

Осужден 12.І.38
НКВД СССР к ВМН по ст.54–6 УК
Приговор исполнен 20.І.38.
Арх[ивного] № нет

Штамп:

Нач[альник] 1-го отделения Спецотдела
МВД УССР (підпис) [ПОКОТИЛО]
«б» XII 1955 года.

ЦДАГО. — Ф. 263. — Оп. 1. — Спр. 83968. — Арк. 20. — Рукопис на бланку. Оригінал.

ПРО ПЕРЕГЛЯД І ПОДАЛЬШЕ ЗБЕРІГАННЯ АРХІВНОЇ СПРАВИ С. В. ШАГАЙДИ

22

Архивное дело следств[енное] № 28306 пересмотрено в соответствии с приказом № 00511 и оставлено для дальнейшего хранения в архиве на основании 11–1.

1 чел[овек] Шагадин-Шагайда С.В. по ст. 54–6 УК осужден к ВМН. Ст[арший] о[перативный]/упол[номоченный] [нерозбірливо]

Киев. Обл. (підпис) [Волош]

/Нач[альник] [нерозбірливо] Управления КГБ при СМ УССР по Киевской области (підпис) [Беляев]

«16» XII 1955 г.

ЦДАГО. — Ф. 263. — Оп. 1. — Спр. 83968. — Арк. 22. — Рукопис на бланку. Оригінал.

ЗАЯВА С. В. ШАГАЙДИ НАЧАЛЬНИКУ ОБЛАСНОГО УПРАВЛІННЯ НКВС

23

Начальнику областного управления НКВД

Арестованного Степана

Васильевича Шагадина (Шагайды)

Заявление

Прошу принять мои показания по следующему содержанию:

Я родился 1896 года в селе Белоголовы Зборовского уезда, Галиция. В 1909 году родители переехали до Боснии — Герцеговины (теперь — Югославия), [в] село Деветина, почта Прнявор), где проживают по сей час. 1912 года возвратился до Львова, где служил служкой в церкви «Юра». 1914 года удрал до России от австрийской мобилизации на войну. В России 14–15 год был послушником в Почаевском монастыре. С 1915 по 1918 год служил санитаром, дезинфектором и кладовщиком в организации Всероссийского Земского союза. С 1918 по 1919 служил в частях петлюровской-галицийской армии рядовым.

24

После разгрома Галицких частей я пошел добровольцем в Красную Армию, где прослужил до 1922 года. В Красной Армии 402^и зап[адный] полк 45^и дивизии я познакомился с Олексой Лазоришаком, весной 37 года арестованным как польским шпионом. 1932 года он пришел ко мне на квартиру Кинофабрики и спросил, как я живу. Он сидел у меня не больше получаса и ушел. Никаких контрреволюционных разговоров между нами не было ни тогда, ни вообще. Причин секрета его шпионской деятельности передо мной я не знаю. С 1932^{го} года — по сей день — я никогда с ним не встречался. Завербовки меня до какого-либо шпионского и контрреволюционного дела с его стороны я не замечал. Другой ко В 1922 году после расформирования полка (Бердичев, Белая Церковь) я за помощью Лазоришака поступил в театральную студию «Березиль» контрреволюционера Курбаса, где прослужил актером до 1928^{го} года.

25

Курбас возвратившись из командировки в Германию, начал проповедовать коллективу фашистскую теорию лицемерия¹⁶. Это его лицемерие я испытал на собственной коже. В 1928^м году я навсегда бросил «Березиль» и начал работать штатным актером на Одесской кинофабрике. В 1930^м году на Одесской фабрике начал постановку картины «Кармелюк» режиссер Фауст Лопатинский, тоже контрреволюционер. В этой картине я играл роль Кармелюка. Картину начали в Одессе и кончили на Киевской фабрике. И так на Киевскую кинофабрику я перешел механически вместе с картиной. Картина «Кармелюк» под режиссурой Лопатинского и под руководством директора — тоже врага народа — Ореловича¹⁷ была в готовом виде запрещена, как националистическая картина. В этом и доля моей вины, что я без бою сдался перед врагами националистами и несознательно фальшиво сделал образ Кармелюка. В жизни и работе Лопатинский был очень замаскирован, как националист вредитель. Со мной он на политические темы, кроме производственных тем, никогда не раскрывался и вообще с ним я никогда близко не дружил.

26

С Ореловичем никогда у меня дружественных связей не было. За последнее его директорство в Киеве я был у него в кабинете только один раз прося аванс на радиоприемник. Никаких политических разговоров у меня с ним не было. И второй случай встречи был с ним в его автомашине, которой он

меня подвез с фабрики до Крещатика (в этом году). Он говорил о директоре Нечесе, что мол вызвали Нечеса на суд, и тот сядет на верняка. «Такова судьба всех директоров, — сказал Орелович, — придется и мне приготовиться». Кроме этого ничего не сказал.

Директора фабрики Нечеса знаю больше всех. Он бывал у меня на квартире, и я один раз был у него на даче. В последнее время он желчно ругал евреев, что мол засели евреи на постах и мешают ему в работе.

Сознательным контрреволюционером, националистом, вредителем, шпионом и тому подобной сволочью никогда не был и не буду.

24/ХІІ 37 г. [Шагадин-Шагайда] (підпис)

ЦДАГО. — Ф. 263. — Оп. 1. — Спр. 83968. — Арк. 23–26. — Рукопис. Оригінал.

ЗАЯВА С. В. ШАГАЙДИ

27

Шагадина - /Шагайди/
Заява

На територію Радянського Союзу я прийшов так: 1920 року був інтернований на станції Фастів з Петлюрівсько Галицькими частинами до Москви. У Москві в концентраційному лагері пробував один місяць, а відтак мене було випущено з правом поступити на завод робітником. На заводі у Москві, який тоді звався «Котельноливарним був. Баррі», я три місяці працював столяром у модельному цеху. Після цих трьох місяців я в газеті прочитав об'яву, що у м. Казані формуються Червоні батальйони з галичан, які підуть на польський фронт.

28

Тоді я поступив добровільно у ці батальйони. Після місяцю військової учоби я у батальйоні був відправлений до м. Вінниці. У Вінниці з цих батальйонів зформувалось два полки, один з яких пішов на фронт, а другий 402^й зап.гал. полк 45-ї див. був відправлений на уманщину по боротьбі з бандитизмом і по реалізації продналога.

29

У цьому 402^{му} полку я прослужив більше двох років. Приймав участь у полковому драмгуртку та в хоровому. У 1922 році полк був розформований (у м. Бердичеві). З цього полку залишилась одна «сотня», і була відправлена до Б[ілої] Церкви в розпорядження штабу 45^ї червонопрапорної дивізії. У цій «сотні» був і я. Через місяць було розформовано і «сотню». У той час у Білій Церкві завідував Політпросвітою Олекса Лазоришак, який теж був у 402^{му} полку і дуже добре мене знав, як способного актора-любителя.

ЦДАГО. — Ф. 263. — Оп. 1. — Спр. 83968. — Арк. 2 -29. — Рукопис. Оригінал.

ВИТЯГ З КОПІЇ ПРОТОКОЛУ ПРО РОЗСТРІЛ С. В. ШАГАЙДИ

30

ВЫПИСКА ИЗ КОПИИ ПРОТОКОЛА № 761
НАРОДНОГО КОМИССАРА ВНУТРЕННИХ ДЕЛ СССР и ПРОКУРОРА СССР
От «12» января 1938 г.

СЛУШАЛИ	ПОСТАНОВИЛИ
Материалы на обвиняемых, представленные УНКВД Киевской области в порядке приказа НКВД — 00485 от 11 августа 1937 г.	ШАГАЙДА-ШАГАДИН Степана Васильевича — расстрелять — Приговор исп[олнен]. 20.1.1938 г.

Основание: Копия прот[окола] 761 НКВД и Прокурора СССР

Верно: Зам[еститель] начальника отделения Учетно-архивного дела КГБ при СМ УССР

Подполковник

[Дарабан]

(підпис)

Печатка: КГБ при СМ УССР Учетно-архивный отдел

«3»V 1963 г.

ЦДАГО. — Ф. 263. — Оп. 1. — Спр. 83968. — Арк. 30. — Рукопис. Оригінал.

**ЗАПИТ ВОЄННОГО ТРИБУНАЛУ КИЇВСЬКОГО ВІЙСЬКОВОГО ОКРУГУ
ПРО МІСЦЕ ПОХОВАННЯ С. В. ШАГАЙДИ**

Ш — 36
13.10.92

Исп. вх. № 682ж

31 Ш — 3476
12.10.92

ВОЕННЫЙ ТРИБУНАЛ КРАСНОЗНАМЕННО-ГО КИЕВСКОГО ВОЕННОГО ОКРУГА	НАЧАЛЬНИКУ ПОДРАЗДЕЛЕНИЯ СБ УКРАИНЫ Г. КИЕВ
--	--

КОПИЯ: Гр-ну ШАГАЙДЕ АЛЕКСАНДРУ СТЕПАНОВИЧУ
125171 г. Москва, А-171, ул. Радиаторская
«5» октября 1991 г. Дом 7, кв.58
№ 20812

Направляю заявление гр-на ШАГАЙДЫ А.С. с просьбой сообщить ему место захоронения и выслать свидетельство о смерти его отца — ШАГАДИНА Степана Васильевича, он же ШАГАДИН, 1896 г. Рождения, для разрешения по существу. Дубликат справки о реабилитации ШАГАЙДЫ-ШАГАДИНА А. С. нами заявителю выслан.

Уголовное дело ШАГАЙДЫ А.С., он же ШАГАДИН, сдано Вам на хранение 3.12.58г. за исх. № 06138.

ПРИЛОЖЕНИЕ: заявление от н[омер]/вх[одящий] № 683ж на 1л[исте]. — только 1-ому адресату, дубликат справки на 1л-2-ому адресату.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ВОЕННОГО ТРИБУНАЛА
КИЕВСКОГО ВОЕННОГО ОКРУГА
ГЕНЕРАЛ-МАЙОР ЮСТИЦИИ (ПОДПИСЬ) В. БОГАТЫРЕВ

Т. Чийку Е.И. 13.10

Т. Бесову И.С. 14.X.92г.

ЦДАГО. — Ф. 263. — Оп. 1. — Спр. 83968. — Арк. 31. — Машинопис на бланку. Оригінал.

**ЗВЕРНЕННЯ О. С. ШАГАЙДИ ДО СБУ ПРО ВИДАЧУ ДУБЛІКАТУ
ВТРАЧЕНОЇ ДОВІДКИ ПРО СМЕРТЬ БАТЬКА — С. В. ШАГАЙДИ**

32

В Министерство федеральной безопасности
Украины

Ш-3384
29.09.92

От Шагайды Александра Степановича,
Проживающего по адресу:
Гор. Москва, А.-171, ул. 1-я Радиаторская
Дом 7, кв.58.

В связи с утерей подлинника справки о реабилитации моего отца Шагайды (Шагадина) Степана Васильевича, выданной Военным Трибуналом Киевского военного округа от 2.10.1958 г. № 1936/0-58, прошу выдать дубликат указанной справки установленной формы, а также свидетельство о его смерти с указанием причины, зарегистрированной в деле, для предъявления этих документов в Отдел социального страхования по месту моего жительства.

Шагайда Степан Васильевич (Шагайда — актерский псевдоним, настоящая фамилия: Шагадин) родился 9 января 1896 г. В селе Белоголовы, Зборовского района, Тернопольской области. До ареста 18.12.1937 г. отец работал актером Киевской киностудии художественных фильмов (теперь — имени А. Довженко), на территории которой мы и проживали.

Прошу не отказать в моей просьбе.

Если возможно, прошу также указать место его захоронения.

(підпис)

22 сентября 1992 г.

ЦДАГО. — Ф. 263. — Оп. 1. — Спр. 83968. — Арк. 32. — Рукопис . Оригінал.

ВІДПОВІДЬ СБУ НА ЗАПИТ О. С. ШАГАЙДИ

20 октября 92
Ш-36

Заказное
Экз. №__

33

125171, г. Москва, А-171,
Ул. 1-ая Радиаторская,
Дом 7, кв. 58
Шагайде А.С.

Уважаемый Александр Степанович!

Ваше заявление, поступившее к нам из военного трибунала КВО, внимательно рассмотрено.

Согласно архивным материалам, Ваш отец Шагадин (Шагайда) Степан Васильевич, был арестован 18 декабря 1937 года по необоснованному обвинению проведения шпионской деятельности в пользу буржуазной Польши и антисоветской агитации (ст.ст.54–6 и 54–10 УК УССР) и по постановлению Народного Комиссара внутренних дел и прокурора СССР подвергнут высшей мере наказания. Приговор приведен в исполнение 20 января 1938 года. Сведений о местах приведения приговора в исполнение и захоронения Вашего отца в архивных материалах не имеется и установит эти места за давностью времени, к сожалению, не представляется возможным.

Свидетельство о смерти Вашего отца Вы получите из отдела ЗАГСа исполкома Жовтневого районного Совета народных депутатов, куда нами направлено соответствующее уведомление.

Начальник подразделения (підпис) А.М. Пшенников

ЦДАГО. — Ф. 263. — Оп. 1. — Спр. 83968. — Арк. 33. — Машинопис . Копія.

¹ Радиш Василь Георгійович (1889–1956) — кіно-носценарист і режисер. Працював у редакції журналу «Вісник знання», у газетах Києва та Харкова. Працював з Остапом Вишнею в газеті «Вісті ВУЦВК». У 1927–1929 керував художнім відділом Одеської кінофабрики, потім став режисером (1929–1932). Поставив фільми: «Тобі дарую» (1929), «Дельфін білобокий» (1931), «На великому шляху» (1932). Автор сценаріїв стрічок: «Тарас Трясило» (1926), «Велике лихо маленької жінки», «Тобі дарую» (1929), «Ленінське містечко» (1931).

² Подорожній Лесь (Олександр) — актор театру і кіно. Працював у театрі «Березіль». Знявся у фільмах: «Звенигора» (1927), «Охоронець музею» (1930), «Кармелюк» (1931), «Фата моргана» (1931).

³ Лопатинський Фавст Львович (1899–1937) — режисер і актор театру та кіно. Учень Л. С. Курбаса. Походив з родини українських театральних діячів. Працював у 1915–1923 рр. у театрах України, з 1925 — на Одеській та Київській кінофабриках. Поставив фільми «Вася-реформатор» (1926, спільно з О. П. Довженком), «Синій пакет» (1926), «Василина» (1927), «Суддя Рейтанеску» (1929) та ін. Незаконно репресований.

⁴ Лазоришак Олексій Миронович (1892–1937) — діяч культури. Політичний комісар «Березоля», з 1933 — його директор. Сприяв наданню «Березолеві» шефської допомоги 45-ю Волинською дивізією. Голова Київського відділення Товариства друзів радянського кіно (ТДРК). Автор низки публікацій з питань мистецтва. Був незаконно репресований як польський шпигун у тій же справі, по якій проходить і С. Шагайда.

⁵ Ракита Григорій Лазаревич (1906-?) — молодший лейтенант ДБ (1936). З 1930 р. — в Особливому відділі ГПУ–НКВС УРСР (Київ) по «польській лінії». В 1935–1938 рр. — в УНКВС по Київській обл. З березня 1938 р. — начальник 2-го відділу КРО УНКВС

Омської обл. У листопаді 1939 р. за порушення соцзакономності отримав сувору догану. Звільнений з НКВС. У 1940 працював на військовому будівництві в м. Поті.

⁶ Бабич Ісай Якович (1902–1948) — генерал-лейтенант НКВС (1943). В органах ВЧК з 1920 р. Працював у НКВС Харкова, Вінниці, Одеси, Києва, в січні-лютому 1938 р. виконував обов'язки начальника УНКВС Київської обл. Від березня 1938 й до кінця життя служив у керівних органах військової розвідки НКВС СРСР, очолював Вищу школу МДБ СРСР.

⁷ Роголь Марко Павлович (1905–1941) — діяч радянських спецслужб, капітан ДБ. Закінчив міське училище в Одесі. Навчався у Вищій школі ОДПУ. З серпня 1937 до квітня 1938 очолював III-й відділ УДБ УНКВС Київської обл. Звільнений з посади у зв'язку з арештом за звинуваченням у перевищенні службових повноважень. Перебував на примусовому лікуванні в психіатричній лікарні.

⁸ Штазі — нім. Stasi — абревіатура від нім. Staatssicherheit (укр. Держбезпека), повністю: нім. Ministerium für Staatssicherheit (MfS) — Міністерство державної безпеки, — спецслужба, державне відомство державної безпеки і каральний орган у Німецькій Демократичній Республіці, що функціонувало у період 1950–89 рр. Організація споріднена КДБ СРСР, тісно співпрацювала з останньою.

⁹ Шагадин Іван Васильович — рідний брат С. В. Шагайди. Разом із сестрами жив у Боснії. Після переїзду С. В. Шагайди до України вони втратили зв'язок. Його нащадки нині мешкають у Загребі, є членами Культурно-просвітнього товариства русинів-українців міста.

¹⁰ Калашин Олексій Андрійович (? — 1938) — диввійськюрис, військовий прокурор КВО в 1937–1938 рр. Загинув у авіакатастрофі.

¹¹ Мостовий Соломон Борисович (1902–1941) — діяч радянських спецслужб, молодший лейтенант ДБ, в 1937–1938 рр. — оперуповноважений 3-го відділу КОУ НКВС.

¹² Антоновська Валентина Миколаївна (1905 —?) — дружина С. Шагайди.

¹³ КОУ НКВС — Київське обласне управління НКВС.

¹⁴ Гайворонський Михайло (?–1936) — характерний кіноактор. Знявся у 15 картинах. Створив низку образів куркулів і підкуркульників. Із С. Шагайдою знімався у фільмі О. Довженка «Іван». У протоколі помилково названий Максимом Дмитровичем. Незаконно репресований.

¹⁵ Нечес Павло Федорович (1891–1969) — організатор кіновиробництва. Навчався у Київському політехнічному інституті (1930–1933). Був заступником директора Ялтинської (1922–1923), директором Одеської і Київської кінофабрик (1925–1930), інспектором кіновиробництва ВУФКУ, директором Київської кіностудії (1933–1937), а з 1954 р. — начальником виробництва та директором кінокартин («Дівчина з маяка», «Ластівка» тощо). Автор сценарію (під псевдонімом Миргородський) художнього фільму «Борислав сміється» (1927).

¹⁶ Теорія лицедійства — так у документі. Йдеться про теорію лицедійства, прибічником якої був Л. С. Курбас.

¹⁷ Орелович Соломон Лазаревич (1902–1937) — організатор кіновиробництва, працівник органів

ДПУ–НКВС. У 1927–1933 рр. — директор Ялтинської (1927–1928), Одеської (1930–1931) і Київської кінофабрик (1931–1933) ВУФКУ. У 1933–1935 — заступник начальника відділу резервів ОДПУ, НКВС УРСР, у 1935–1936 — заступник начальника місць позбавлення волі НКВС УРСР. У 1937 р. — директор київської кінофабрики «Українфільм». Незаконно репресований.

Література

1. ЦДАГО. — Ф. 263. — Оп. 1. — Спр. 83968. — 28 арк.

2. Новікова Л. Є. Степан Шагайда очима сина / Людмила Новікова // Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого : Зб. наук. праць. — 2016. — Вип. 18. — С. 162–169.

3. ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 8. — Спр. 580. — Арк. 106–106 зв.

4. Полювання на «Вальдшнепа». Розсекречений Микола Хвильовий. Науково-документальне видання [упоряд. Ю. Шаповал ; передм. Ю. Шаповал, В. Панченко. — К. : Темпора, 2009. — С.46–81. — 296 с. : іл.

5. Мартин Т. Імперія національного вирівнювання. Нації та націоналізм у Радянському Союзі / Тері Мартин. — К. : Критика, 2013. — 640 с.

6. Историческая и военная документалистика. Самосудов В. М. Записки из кровавого года / В. М. Самосудов. — Омск, 2000. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: https://new.vk.com/wall-18181383_144829

«ПОЕЗІЯ І ПРОЗА» СТЕПОВОГО «ХУТОРА НАДІЯ» НА КІРОВОГРАДЩИНІ

Статтю присвячено 145-й річниці (1871 р.) з часу заснування заповідника-музею І. К. Тобілевича (Карпенка-Карого) національного значення «Хутір Надія» в с. Миколаївка на Кіровоградщині (нині м. Кропивницький).

Ключові слова: Кіровоградщина, Тарковські-Тобілевичі, садиба «Хутір Надія», парк-сад.

Стаття посвячена 145-й годовщине (1871 г.) со времени основания заповедника-музея И. К. Тобилевича (Карпенка-Карого) национального значения «Хутор Надежда» в с. Николаевка на Кировоградщине (тепер г. Кропивницкий).

Ключевые слова: Кировоградщина, Тарковские-Тобилевичи, усадьба «Хутор Надежда», парк-сад.

The article is devoted to the 145th anniversary (1871) on the occasion of foundation reserve-museum of national importance «Hutir Nadia» by I. Tobilevych (Karpenko-Kary) in s. Nikolayevka in Kirovograd (today — Kropyvnytskyi).

Keywords: Kirovograd, Tarkovsky-Tobilevich manor «Farm Hope», a park-garden.

Ця стаття є результатом історико-архівного дослідження, виконаного авторкою у 2014 році в інституті «УкрНДІпроектреставрація» (м. Київ), що передбачало розроблення «Проекту утримання та реконструкції парку-пам'ятки садово-паркового мистецтва державного заповідника-музею І. К. Тобілевича (Карпенка-Карого) «Хутір Надія» на замовлення Філії Кіровоградського обласного краєзнавчого музею.

«Єдина у світі садиба — “Хутір Надія”», — такою по праву вважали родинну землю, яку принесла в дарунок І. К. Тобілевичу його перша дружина, представниця відомого роду, Надія Карлівна Тарковська. Н. К. Тарковська доводилася тіткою елісаветградському поетові й журналісту Арсенію Тарковському (1907–1989), (її внучатий племінник — відомий російський кінорежисер Андрій Тарковський (1932–1986), похований на кладовищі Сен-Женев'єв де Буа).

Садиба «Хутір Надія» в її нинішньому вигляді своїм існуванням з 1946-го по 1956 рік має завдячувати онукові драматурга Андрієві Юрійовичу Тобілевичу, який задумав створити на «Хуторі Надія» літературно-меморіальний музей. Допомагали йому Іван Козловський, Максим Рильський і Арсеній Тарковський. Після десятирічної бороть-

би за увічнення пам'яті корифея українського театру «Хуторові Надія» було надано статус державного заповідника-музею. Опорядження і формування заповідника-музею садиби «Хутір Надія» було розпочате з серпня 1956 року.

Заповідник-музей розташований над невеличкою звивистою річкою з дивною назвою — Комишувата Сугоклея, — правою притокою р. Інгул, на пагорбі, оточеному стрункими тополями, осиками, вербами. Рельєф цієї місцевості досить складний для історичної топографії колишнього Новоросійського краю — неглибокі балки, яри, невеликі водоймища, між якими розташовані села і садиба І. К. Тобілевича «Хутір Надія». Складний рельєф місцевості визначив панівне місце розташування меморіального парку і всього комплексу садиби. Виразність історичного ландшафту території, котрі оточують заповідник, підсилюється одноповерховими житловими будівлями — типу українських селянських хат «на дві половини» наприкінці ХІХ — початку ХХ ст. Ці житлові будівлі на тлі історичного ландшафту являють собою фонову забудову досліджуваної садиби [15, арк. 5–6].

Нормативно правовою базою охорони цього об'єкта послуговували:

а) Рішення виконкому Кіровоградської обласної Ради № 573 від 23.04.1957, за яким територію садиби І. К. Тобілевича «Хутір Надія» було оголошено державним заповідником, підпорядкувавши його, як філіал, Кіровоградському обласному краєзнавчому музеєві [12, арк. 87–88];

б) Згідно з «Обліковою карткою об'єкта культурної спадщини «Хутір Надія» — садиба Карпенка-Карого (І. К. Тобілевича) — основоположника українського професійного театру» затверджено: Наказ Міністерства культури і мистецтв України та Державного комітету України з будівництва та архітектури від 13.05.2004 № 295/104, за видом — пам'ятка історії, за типом — посідає визначне місце і за категорією пам'ятки — місцевого значення. Дата утворення об'єкта: 1870 р. Охоронний № пам'ятки — 347;

в) Постанова Кабінету Міністрів України від 10.10.2012 р. № 929 «Про внесення об'єктів культурної спадщини національного значення до Державного реєстру нерухомих пам'яток України». До державного реєстру внесена: Садиба «Хутір Надія», 1870 р. — пам'ятка історії, садово-паркового мистецтва. Охорон. № 110006-Н. До складу комплексу заповідника-музею садиби «Хутір Надія», входять: будинок К. А. Тобілевича — «Батькова хата», меморіальний будинок І. К. Тобілевича (Карпенка-Карого), приміщення Літературно-меморіального музею, меморіальний парк — пам'ятка садово-паркового мистецтва, фруктовий сад, штучний ставок, «чумацька» криниця. Будинок К. А. Тобілевича — «Батькова хата» і «чумацька» криниця збереглися з часу заснування садиби — 1871 р. До складу комплексу входить також Карлюжинський цвинтар, розташований за кілометр від садиби на лівому березі річки Комишуватої Сугоклеї, де у 1907 році поховані господар «Хутора Надія» та члени його родини, за його бажанням.

У садибі в різний час проживали корифеї українського театру: Микола Тобілевич (Садовський), Панас Тобілевич (Саксаганський), Марія Тобілевич (Садовська-Барілотті). Тут зустрічалися талановиті митці М. К. Адамовська (Заньковецька), М. Л. Кропивницький, М. П. Старицький та багато інших відомих театральних діячів, письменників, художників: Ю. Яновський, П. Панч, О. Гончар, О. Корнійчук тощо.

У заповіднику-музеї «Хутір Надія» експонується понад дві тисячі предметів. Щорічно «Хутір Надія» відвідують понад чотири тисячі гостей з різних регіонів України та зарубіжжя. В 2008 році у заповіднику влаштовано літню концертну сцену,

де щорічно проводяться всеукраїнські театральні свята-фестивалі «Вересневі самоцвіти» [2, 607].

Комплекс наукових досліджень вперше зробив інститут «Укрпроектреставрація» у 1989 році (керівник відділу — Варфоломєєва Н. Р., керівник групи — Беляков Ю. П., мистецтвознавець — Кучеренко В. С.). Документи зберігаються у Кіровоградському (Кропивницькому) обласному краєзнавчому музеї (шифр № 656).

Про історію будівництва садиби І. К. Тобілевича «Хутір Надія» (колишня Херсонська губернія) написано багато видань та окремі статті, котрі в основному базуються на спогадах про драматурга і театрального діяча І. К. Тобілевича. Але капітальних праць, де б узагальнювався весь шлях розвитку заповідника-музею «Хутір Надія», досі не було.

У меморіальній літературі про життя І. К. Тобілевича (Карпенка-Карого) на «Хуторі Надія» із джерела в джерело переходять непереконливі і недостовірні факти щодо історії виникнення і заснування «Хутора Надія», датування житлових будинків, елементів забудови та відповідного впорядкування і благоустрою території садиби під заповідник-музей.

Новизною наукового дослідження стало вивчення документальних матеріалів в (ЦДАВО-ВУУ) повоєнного періоду, які представляють наукову і практичну цінність, а головне — дали змогу по-новому розкрити низку питань, пов'язаних зі створенням і будівництвом на Кіровоградщині садиби «Хутір Надія». Ідеться саме про час перебування там (1865–1886 рр.) його власника — І. К. Тобілевича — спочатку в центрі культурного життя, у місті Єлисаветграді, а потім переїзд його у 1887 році на околицю села Тимофіївки Єлисаветградського повіту (тепер с. Миколаївка) і заснування там у 1871 році садиби, названої згодом «Хутір Надія».

Мета дослідження полягає в забезпеченні збереження пам'ятки історії, садово-паркового мистецтва.

Заселення і освоєння території Єлисаветинської провінції (сучасної Кіровоградської області, нині — Кропивницької) провадилося з 1764 року відповідно до «Плану про роздачу в Новоросійській губернії казенних земель для заселення». В межах цієї провінції розпочалася масова роздача земель поміщикам і офіцерам, внаслідок чого утворилися землеволодіння, так звані військово-землеробські поселення на «приватно-власницьких землях». У 1783 році усі землі Південної України були включені до Катеринославського

намісництва, до складу якого увійшов Єлисаветградський повіт. Після створення у 1803 році Херсонської губернії цей повіт увійшов до її складу. Важливим центром в економіці став Єлисаветград, розташований на межі центральної і степової України. Згодом норма землеволодіння була збільшена до 12 тис. десятин, землевласник міг мати кілька маєтків. Було поширене поміщицьке землеволодіння. Так, серед землевласників Єлисаветградського повіту другої половини XIX ст. значилися штаб-ротмістр І. І. і М. К. Кардасевичі, К. М. Тарковський, І. К. Тобілевич. Щоб забезпечити свої маєтки, землевласники переселяли з центральних районів Росії цілі села. Так вирости населені пункти сучасної Кропивницьчини [1, 9, 18–19, 21].

Село Тимофіївка (тепер Николаївка) було засноване наприкінці XVIII ст. [1, 361–362]. На підставі «Генерального межевання» від 16 вересня 1799 року, проведеного землеміром, колезьким асесором Ніловим [14, арк. 1; 15, арк. 10], згадується земля, відмежована від «дачі селяця Тимофеевки», яка в цей період надійшла у власність польських дворян Тарковських [14, арк. 10]. У 1850 р. поміщицьке землеволодіння штабс-ротмістра Карла Матвійовича Тарковського і поміщиці Марії Каєтанівни Кардасевич поблизу села Тимофіївка після їх смерті були передані в спадок їхній дочці Надії Тарковській. Землеволодіння Тарковських становили 11 гектарів. На 11 га виділили земельну ділянку, яка належала землевласникові І. К. Тобілевичу, пізніше (1871 р.) на цій ділянці батько драматурга К. А. Тобілевич і заснував хутір-садибу «Надія».

Таким чином, у 60-ті роки XIX ст. площа с. Николаївки становила 896 десятин і 20 кв. сажнів, за винятком церковної землі, 45 десятин, і землі, відведеної селянам-власникам, яка була розподілена між родинами Тарковських — І. К. Тобілевичів. Пізніше, за інформацією «Результаты подворной переписи Елисаветградского уезда» 1871–1882 рр., поселення на землях Тарковських взагалі отримало назву «Николаевка (Тарковская)», а село, яке знаходилося неподалік садиби «Хутір Надія», — «Тобілевича Карлюговка».

У другій половині XIX — на початку XX ст. поряд з величезними розкішними маєтками вельмож значну роль почали відігравати скромніші сільські садиби. Сільські садиби й садибні парки ставали не лише середовищем існування освіченого дворянства, — в них жили, творили, вели господарство найпереводіші представники української дворянської інтелігенції, діячі української

культури. До таких сільських садиб і садибних парків останньої чверті XIX — початку XX ст. на Кіровоградщині і належав «Хутір Надія». Саме тут з 1886-го по 1907 рік жив і працював видатний український драматург, актор, театральний і громадський діяч І. К. Тобілевич (Карпенко-Карий).

Драматург переїхав до Єлисаветграда у листопаді 1865 року з Бобринця, де працював столоначальником повітового поліцейського управління. У послужному списку Тобілевича значилося, що він у 1859 р. закінчив Бобринецьке чотирикласне повітове училище, деякий час працював писарчуком у канцелярії приватного пристава у Малій Висці, а згодом у Бобринці, де обіймав різні канцелярські посади у ратуші (міській управі), у 1864 — у повітовому суді. Біографи письменника вказують, що в Бобринцях Тобілевич захоплювався театром, брав активну участь в аматорських театрах, дивився в Єлисаветграді вистави професійних артистів, які зрідка заїжджали в це місто.

Таким чином, саме Єлисаветград, де І. Тобілевич майже безвиїзно прожив 18 років, став містом, де в основному сформувався його світогляд. Це період невпинного творчого та ідейного зростання майбутнього драматурга [8, 29, 31]. Там він зблизився з гуртком Тарковського.

Деякі дослідники вважають, що Іван Тобілевич висланий до Новочеркаська під нагляд поліції саме за акторську і письменницьку діяльність (тоді він був автором лише однієї драми «Бурлака») [3, с. 26]. Таким чином, сцена для І. К. Тобілевича була у Єлисаветграді справжнім відпочинком після щоденної роботи. Тут він самостійно організував свій новий мистецький гурток з демократичної молоді, який мав виключно літературно-культурницький характер і в якому ставилися п'єси Т. Шевченка, І. Котляревського, М. Гоголя, О. Грибоєдова та ін. [3, 27–28]. Але з достовірних джерел відомо, що драматург використовував свою посаду секретаря поліції для конспірації і полегшення умов роботи підпільної організації. Він був досвідчений у багатьох поліцейських справах, повідомляв дуже цінні речі паспортного характеру, які стали матеріалом для фабрикації нелегальних паспортів. Про саме це довідалися органи влади і 04.10.1883 р. І. Тобілевича було звільнено з посади і вислано до Новочеркаська, де він мешкав з 1883-го по 1886 рр. під наглядом поліції.

Два роки потому, з 1887-го по 1889 рр. так само під наглядом поліції І. К. Тобілевич живе на хуторі «Надія», де займався драматургією і господарюванням. У 1889 р. отримує дозвіл залишити

хутір і негайно поновлює свою роботу в театрі. У вільний від гастролей час, І. К. Тобілевич буває наїздами на хуторі «Надія», де пише нові п'єси [9, 283–284].

У 1906 році І.К. Тобілевич (Карпенко-Карий) залишив хутір «Надія» й виїхав до Берліна, де у 1907 після тяжкої хвороби помер. Поховано його поблизу хутора «Надія», на Карлюжинському кладовищі поруч з могилою батька.

Отже рівно 145 років по тому на місці, де стоїть садиба «Хутір Надія», був «голий» степ. Лише над річкою Комишуватою Сугоклесю, схилилися верби, під однією з них стояла з давніх-давен стара криниця, з якої вгамовували спрагу проїжджі чумаки і випадкові подорожні [4, 5]. Ця земля належала Тарковському — землевласникові з давнього шляхетського роду, з дочкою якого Надією доля звела І. К. Тобілевича. Прізвище Тарковські походило від польського містечка Таркув під Варшавою. Управителі кумицької фортеці Тарки на Північному Кавказі, Тарковські з'явилися в Україні ще на початку XVIII ст. У другій половині XVIII ст. Тарковські володіли землями степової України, оселившись у селі Миколаївці. У 1805 році майор Матвій Тарковський домігся дворянського титулу, прийняв православну віру. Його син, батько Надії, — Карл Матвійович Тарковський, відставний штабс-ротмістр Новоархангельського уланського полку. Мати — Марія Каєтанівна Кардасевич, дочка поміщика, колишнього штабс-ротмістра принца Альберта полку. Тоді ж об'єднали і села, якими володіли роди (Тимофіївку і Кардашевку) [3, 14].

Надія Карлівна Тарковська (13.03.1852–11.05.1882) народилась у с. Тимофіївка (нині с. Миколаївка), про що є запис у книзі Благовіщенської сільської церкви. Освіту отримала в Єлисаветграді. Там же у 1868 році познайомилась з Іваном Карповичем Тобілевичем, а через рік вийшла заміж за нього, всупереч незгоді її батьків. Після весілля батько Надії Карл Тарковський дав молодим у придане 200 десятин землі. Проте, *«ніякого хутора тут не було — голий степ, трави, пасовисько, перекотиполе»*, перерізане вузькою річкою Комишуватою Сугоклесю; була ще згадана вище «невідомо ким викопана на пагорбі в незапам'ятні часи глибоченна криниця, яку і досить називають «чумацькою» [10, 31].

Через рік після одруження у 1870 році померли від холери батьки Н. Тарковської. До Надії Тарковської перейшла у спадок частина землі над Комишуватою Сугоклесю — 11 гектарів. Під опіку І. К. Тобілевича переходять малолітні сестри

і брати Надії та родинний маєток Тарковських разом з його боргами. 652 десятини землі були під заставою. І. К. Тобілевич, щоб «урятувати» землю, взяв позику в банку та, сплативши першочергові борги, розписав боргові зобов'язання на роки вперед. Запрошені юристи розподілили маєток поміж спадкоємцями, на долю І. К. Тобілевича випало опікунство над повноліття старшим сином Тарковського — Олександром до його повноліття (1863–1924) [3, 14–15].

Іван і Надія Тобілевичі проживали в Єлисаветграді на Знаменській вулиці, в «добротному будиночку», який зберігся у сучасному вигляді (на п'ять вікон з дверима на фасаді). З 1871-го по 1883 рр. Н. К. Тарковська народила семеро дітей і 11.05.1882 року у 30-річному віці померла, була похована у рідному селі, біля Кардашевської церкви. 20 років по тому останки Надії перепоховали на Карлюжинському кладовищі, поруч із чоловіком, де вже спочивають чотири покоління Тобілевичів.

Маєток-землеволодіння Тарковського І. Тобілевич здав в оренду селянам, лишивши собі лише невелику ділянку землі поблизу Карлюжиного, куди переїхав господарювати батько драматурга. Тоді ж на спомин про дружину, І. К. Тобілевич і назвав хутір «Надією».

А вже через рік, у наступному 1883 році він одружився з Софією Віталіївною Дітковською, хористкою трупи М. П. Старицького (іл. 6), і з 1884 р. подружжя надовго від'їжджає з хутора «Надії» до Єлисаветграда. Там він приймає запрошення і виїздить на театральні гастролі до Києва, Одеси та інших міст. Згодом на театральних афішах з'являється нове прізвище — Карпенко-Карий. Він переїжджає з міста до міста і має величезний успіх.

А тим часом на ділянці родинних земель Тарковських, оселився колишній керуючий мастками — батько драматурга Карпо Адамович Тобілевич, і в 1871 році він засновує тут садибу. Таким чином, фактично заснування поселення «хутора Тобілевича», а згодом садиби «Хутір Надія», належить батькові драматурга К. А. Тобілевичу.

Згодом він завів невелике власне господарство і, як «професійний аграрний менеджер», почав здійснювати скромне будівництво в садибі. Перший будинок в тому *«безлюдному степу»*, був побудований К. А. Тобілевичем у 1871 році, саме за його власним кресленням, а вже згодом і хутір. Той будинок — звичайна сільська хата на дві половини, яка стала головною оселею, «Батьковою хатою», яку К. А. Тобілевич поставив на пагорбі над польовою дорогою, біля старої криниці, яка

збереглася і сьогодні — стоїть посеред садиби. На меморіальній дошці, над вхідними дверима будинку, напис, що підтверджує: «Ця хата збудована в 1871 році батьком драматурга...» [10, 31].

У цей час у садибі розбивається парк, закладається сад, згодом впорядковується ставок. Нарешті, весною 1887 року після трирічного заслання з Новочеркаська повернувся до хутора і оселяється в батьківській хаті, а формально у своєму офіційному маєтку [3, 24] старший син Іван Тобілевич з дружиною Софією [7, 10]. Ця дата і стала «відправною» точкою для створення тої садиби, яка збереглася у сучасному вигляді.

Про цей період дають правдиву уяву спогади Софії Тобілевич: «Пустий иматок поля... Хата на голім степу, без огорожі, без жодної деревини мала вигляд неживої оселі, а якоїсь пустки. Хлівець, обора та ще якась землянка — от і все забудування» [9, 17; 10, 32].

Але з цього часу хутір став для І. К. Тобілевича постійним місцем проживання — «постійним пристанищем». Він вирішує перетворити занедбану садибу на мальовничий куточок рідної природи, за його власним висловом, — «оазис в степу». І. К. Тобілевич згодом напише своїм донькам до Женеви, що хоче зробити «цей хутір найкращим уголком у всьому Єлисаветградському уїзді» [3, 25]. Через два роки тут заклали дубову алею, висадили калинові кущі біля хати, впорядкували садибу [3, 24].

Три роки І. К. Тобілевич з чималою родиною мешкав у «Батьковій хаті», поки з 1887-го по 1890 рр. зводився для нього новий будинок, куди й переселилася вся родина [4, 11]. Тут він відпочивав після гастрольних поїздок, працював над літературними творами, займався господарськими справами. На хуторі І. Тобілевич написав одинадцять п'єс, які увійшли в золотий фонд вітчизняної класичної драматургії. Впродовж 1887–1889 рр. господар живе на хуторі «Надія», де займається господарюванням. У 1889 році Іван Тобілевич отримує дозвіл залишити хутір і «негайно» поновлює свою театральну діяльність. У 1890 році на замовлення І. К. Тобілевича тут зводиться другий житловий будинок, господарем якого стає сам драматург. Це надає йому можливість у перервах між гастрольями приїжджати на хутір. Так тривало аж до самої його смерті у 1907 р.

Таким чином, «Хутір Надія», або «Надеждівка», як називав садибу І. Тобілевич, — був «перетворений на тихий культурний затишок, до кінця віку служив драматургові як бажаний захист від усіх світових бур» [9, 223; 10, 31].

Заповідник-музей І. К. Тобілевича (Карпенка-Карого) садиба «Хутір Надія» являє собою історичний комплекс, створений з будівель, спланованих за народною архітектурою. Планування садиби має вільну планувально-просторову організацію, тому вигляд її досягає своєрідної виразності, на кшталт музею сільської культури, пов'язаного з життям К. А. і І. К. Тобілевичів. Зведення будинків і господарчих споруд на ділянці відповідають історичним традиціям, які залежали від практичних міркувань їх господарів і кліматичних умов. Характерною особливістю планування садибних житлових будинків К. А. і І. К. Тобілевичів на території «Хутора Надія» є орієнтація головного фасаду, в якому вікна дивляться на схід і на захід від головного входу садиби.

Тепер у межах садиби «Хутір Надія» виділяються головні домінуючі об'єкти: будинок К. А. Тобілевича — «Батькова хата» — і будинок І. К. Тобілевича, яким підпорядковуються інші споруди, масив зелені парку і саду, водоймище ставка тощо. На шляху до цих будівель влаштовані «парадна», «вхідна» і «центральна» алеї, з яких пам'ятки сприймаються найефектніше.

З досліджень відомо, що організація і функціональний зв'язок між окремими приміщеннями садиби І. К. Тобілевича належить до вільної забудови з розташуванням споруд без певного порядку. Садибна ділянка, за задумом її власників, мала включати в собі, окрім житлових будинків, водоймище-ставок, сад-парк і різноманітну рослинність. Таким чином, композиційним центром садиби стали дві житлові одноповерхові будівлі — прямокутний в плані будинок К. А. Тобілевича «Батькова» хата, забудови 1871 року, і Т-подібний в плані будинок драматурга І. К. Тобілевича, 1890 року. Ці будівлі — пам'ятки історико-культурної спадщини, розміщені в центрі садиби по вісі — північ–південь, захід–схід, і розділяють територію заповідника на дві різновеликі частини — північну і південну, розташовані на пересіченому рельєфі.

Всі справи повоєнного періоду з питання відбудови житлових будинків, елементів забудови і впорядкування території садиби «Хутір Надія» для створення та влаштування тут заповідника-музею І. К. Тобілевича на Кіровоградщині, у 1956–1957 рр. були зосереджені у вищому органі влади — Раді Міністрів УРСР та в Кіровоградському обласному управлінні культури в м. Кіровограді (тепер Кропивницький).

Відповідно до постанови РМ УРСР (голова Н. Т. Кальченко) № 908 від 01.08.1956 р., на по-

чатку 1957 року — Трест «Облміськсільпроект» Міністерства сільського господарства УРСР розробив проектно-кошторисну документацію на проведення капітальних робіт з відбудови в садибі «Хутір Надія» будинку І. К. Тобілевича, наявного будинку-хати батька драматурга К. А. Тобілевича, реставрацію та опорядження території всієї садиби. (Площа заповідника — 8,5 га. Загальна вартість: 27,5 тис. руб.). А всього, включаючи проектно-дослідні та проектно-реставраційні роботи — 408, 8 тис. руб. [12, арк. 83–84].

Будинок К. А. Тобілевича — «Батьківська хата», 1871 р. (пам'ятка культурної спадщини ХІХ ст.) повністю був відреставрований у первісному вигляді в 1965–1966 рр. У цій хаті, як засвідчує меморіальна дошка, драматург І. К. Тобілевич у 1889 році написав комедію «Сто тисяч». У «Батьківській хаті» розміщуються фонди меморіальної частини музею [11]. Будинок не вражає величчю та пишністю архітектурних форм, проте зберігає риси народної архітектури, є типовою пам'яткою невеликого шляхетського садибного будинку останньої чверті ХІХ ст. в Україні. Краєвид парку над ставком разом з будинком вражає своєю простотою і скромністю [14, 6, 20–21], гармонійною єдністю архітектури і ландшафту.

Будинок І. К. Тобілевича (Карпенка-Карого), 1890 р. відновлений у 1956 р. Поруч з «Батьківською хатою» у 1887–1890 рр. був побудований одноповерховий будинок на 8 кімнат, площею 270 кв. м, в якому зі своєю родиною проживав І. К. Тобілевич, перебравшись із хати свого батька. (Другу половину І. К. Тобілевич збудував власними руками в останній рік свого життя, заповівши, щоб на «хуторі народжувались усі його онуки і правнуки» [28]. Драматург проживав у ній періодично — з 1890 по 1906 рр. [4, 17]. Будівля ця під час війни була повністю зруйнована, залишився від неї в окремих місцях на рівні землі лише цегляний фундамент. Відновлення будинку драматурга провадилося на підставі обміру фундаментів. У 1982 році до 100-річчя заснування українського театру корифеїв, будинок І. К. Тобілевича був відновлений у первісному вигляді. В ньому відкриті театральні літературні і меморіальні експозиції. Тут відтворено кабінет драматурга, його світлицю, спальню та ідальню [4, 20].

У 1992 р. будинок І. К. Тобілевича був реконструйований. Однак під час другої реконструкції «необдуманно зробили надто великий і крутий верх, не характерний для степового краю» [1, 45; 2, 607].

У червні 1969 року, до 100-річчя одруження Івана і Надії на території садиби «Хутір Надія» споруджено нове спеціальне приміщення Літературно-меморіального музею з п'ятьма експозиційними залами і лекторієм на 120 місць. В музеї виставлені численні видання творів драматурга українською, російською мовами, мемуарна, науково-дослідницька, краєзнавча література, присвячена драматургові. Проект автора — архітектора О. Возного — у формах стилю конструктивізму зі скла і бетону видавався «чужорідним привнесенням у загальну інтимну атмосферу хутора» [2, 607].

20.06.1969 року в нижній частині головної алеї «містечка “Хутір Надія”» встановлено пам'ятник І. К. Тобілевичу (Карпенку-Карому). (Автори — скульптор О. О. Ковальов і архітектор В. О. Костін [5, 24]). Пам'ятник являє собою бронзовий бюст на прямокутному в плані постаменті з рожевого граніту. Поруч розміщена стела із зображенням театральних атрибутів — масок і завіси. Висота пам'ятника 3 м. Висота стели 2 м [6, 266]. 20.10.2007 на центральній алеї відкрито стелу, присвячену Н. К. Тарковській. На тлі прямокутної стели виступає горельєф — фігура жінки (Н. К. Тарковської), поряд напис: «Надія Тобілевич-Тарковська». (Автор — скульптор В. В. Френчко).

На 2008 рік заповідник-музей мав будинок К. А. Тобілевича — хату родини Тобілевичів, будинок І. К. Тобілевича (Карпенка-Карого), меморіальний (декоративний) парк, фруктовий сад, ставок, котрі були реконструйовані в 1997 році; меморіальну альтанку, альтанку над ставком (реконструкція 2005 р.) [2, 607]. Вже протягом кількох останніх років ведуться роботи з упорядкування та озеленення меморіального парку в садибі «Хутір Надія» — меморіальної пам'ятки природи відповідно до документів Кіровоградської облдержадміністрації. «*Жодна травинка, жодне дерево чи кущик не знищується без дозволу екологічної інспекції, без відповідної документації*». Культ рослин, як провідного ландшафтного компонента, досяг у ХІХ ст. високого розвитку, саме своєю «природністю», своєю благородною простотою [2, 607]. Домінантою паркової композиції є штучний ставок, що його ще в середині 1890-х років було споруджено на замовлення І. К. Тобілевича [4, 22]. Ідею власного ставка в садибі драматургові підказав досвід і традиції старих «дворянських гнізд». Згодом уся садиба створювалася за таким самим принципом. Ставок було викопано півколом між садком і лугом «просто, без вся-

ких плит та цементу в тілі греблі — сама земля». Над його створенням працювали «заїжджі гості, місцеві селяни із власними возами й тачками»; спільними зусиллями господаря та селян ставок був викопаний і згодом прикрасив степ [3, 25–27]. Цей ставок І. К. Тобілевич «власноручно обсадив вербами». Реконструйовано ставок разом з парком у 1997 р. [2, 607], в плані має абрис підкови чи леза коси. Далі в плануванні і влаштуванні парку істотних змін не сталося, переважно у такому вигляді він зберігся до наших днів.

Таким чином, заповідник-музей «Хутір Надія» являє собою історичний комплекс культурної спадщини, складений з будівель, взірцем для яких була народна архітектура. Своєрідність такого комплексу полягає в тому, що його спорудження базується на народних будівельних традиціях, які і визначили сучасний вигляд заповідника-музею І. К. Тобілевича. Меморіальний декоративний парк у «Хуторі Надія» — історична пам'ятка і пам'ятка садово-паркового мистецтва України ХІХ–ХХ ст. Тут кожне деревце, кожний будинок, кожний куточок природи нагадує про життя та творчість великого драматурга та театального діяча І. К. Тобілевича (Карпенка-Карого). Як бо-лісно і сумно писав драматург у листах до своїх рідних у Женеву про свою, сповнену любов'ю, родинну оселю — степовий хутір «Надія», «...в суцестві тут поезія, <...> поезія і проза його існування...» [3, 25; 4, 14].

Література

1. Історія і міст сіл Української РСР. Кіровоградська область. — К. : голов. редакція УРЕ АН УРСР, 1972. — 816 с.
2. Кіровоградщина. Історія. Традиція. Сучасність ; [за заг. ред. О. В. Чуднова]. — Кіровоград. : Імекс-ЛТД, 2008. — 640 с.
3. Куценко Л. В. Стежками хутора «Надія» / Л. В. Куценко. — Кіровоград. : Імекс-ЛТД, 2007. — 48 с.
4. Левицький В. І. Хутір Надія : Путівник / В. Левицький. — Дніпропетровськ. : Промінь, 1978. — 64 с.
5. ж. «Образотворче мистецтво». — К., 1971. — № 1.
6. Памятники истории и культуры Украинской ССР : Каталог-справочник. — К. : Наукова думка, 1987. — 734 с.
7. Смоленчук М. Хутір Надія / М. Смоленчук. — Дніпропетровськ. : Промінь, 1967. — 22 с. : 6 л. іл.
8. Стеценко Л. Початок громадської діяльності І. Тобілевича / Леонід Стеценко // ж. «Мистецтво». — К., 1955. — № 5.
9. Тобілевич С. В. Життя Івана Тобілевича (Карпенка-Карого) / С. В. Тобілевич. — К. : Мистецтво, 1945.
10. Цибаньова О. Хутір Надія / О. Цибаньова // ж. «Мистецтво». — К., 1955. — № 5.
11. Чабаненко В. В. [Текст], Корзун І. М. [упоряд. і фото]. Хутір Надія = Хутор Надежда // Фотоальбом. — К. : Мистецтво, 1982. — 32 с.
12. Центральний державний архів вищих органів влади і управління України в Києві (ЦДАВОВУУ). — Ф. Р-2. — Оп. 9. — Спр. 3702.
13. Там само. — Ф. 5116. — Оп. 10. — Спр. 352.
14. Державний архів Київської області (ДАКО). — Ф. 488. — Оп. 1. — Спр. 395.
15. Науково-технічний архів інституту «УкрНДІ-проектреставрація». — Інв. № 5659-П.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Абрамович Олена Олександрівна — кандидат педагогічних наук, доцент Київського національного університету культури і мистецтв.

Безручко Олександр Вікторович — доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури телебачення Київського національного університету культури і мистецтв.

Братерська-Дронь Марина Тарасівна — дійсний член (академік) УАН, доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри кінознавства Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Ванюга Людмила Степанівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрального мистецтва факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка.

Гарбузюк Майя Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка.

Голуб Андрій Павлович — кандидат філософських наук, доцент, кафедра суспільних наук Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Єгоров Ілля Сергійович — аспірант кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Зубавіна Ірина Борисівна — доктор мистецтвознавства, професор.

Ільчук Лариса Петрівна — кандидат філософських наук, старший викладач кафедри суспільних наук Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Калініна Інна Вікторівна — аспірантка заочної форми навчання кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Клековкін Олександр Юрійович — заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач відділу науково-творчих досліджень, інформації та аналізу Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України.

Лаврентій Роман Ярославович — завідувач відділу культурно-просвітницької роботи Наукової бібліотеки Львівського національного університету імені Івана Франка, старший викладач кафедри театрознавства та акторської майстерності.

Мохсін Геннар — здобувач кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Мусієнко Оксана Олександрівна — кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Мусієнко Оксана Станіславівна — член-кореспондент Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Наумова Лариса Миколаївна — кандидат філософських наук, доцент кафедри режисури телебачення Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Новікова Людмила Євгеніївна — кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник і вчений секретар відділу екранно-сценічних мистецтв і культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Овчієва Леся Петрівна — старший викладач кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Онщенко 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.

Пасічник Артем Юрійович — старший викладач кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Палій Оксана Сергіївна — здобувач кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Погребняк Галина Петрівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри сценічного та аудіовізуального мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Росляк Роман Володимирович — кандидат мистецтвознавства, доцент, старший науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв і культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Сікорська Ірина Михайлівна — кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Старостін Юрій Олександрович — заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри хореографії та пластичного виховання Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Хоролець Лариса Іванівна — народна артистка України, професор кафедри режисури і майстерності актора Київського національного університету культури і мистецтв.

Ужинський Михайло Юрійович — старший викладач кафедри музичного мистецтва Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ).

Шамраєва Амелія Маріанівна — мистецтвознавець.

Юдов Микола Олександрович — заслужений працівник культури України, доцент кафедри режисури і акторського мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

Юдова-Романова Катерина Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури і акторського мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

Янковська Наталія Олександрівна — старший викладач кафедри композиції Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка.

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., 2016. — Вип. 19. — 248 с.

ДО УВАГИ АВТОРІВ!

З № 19 «Наукового вісника» змінився порядок внесення у статті посилань на цитування. Посилання (примітки) вносяться в текст статті в ручному режимі – в квадратних дужках із зазначенням сторінок. Наприкінці статті подається список літератури – відповідно до нумерації всередині тексту – з указанням повної кількості сторінок видання.

**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.

Абзацні відступи мають формуватися в тексті **автоматично**. Використання для абзацного відступу на початку рядка пропусків (пробілів) чи табуляції не допускається.

Купюру в цитатах (навмисно пропущену автором статті частину цитованого тексту) позначають трьома крапками, взятими в кутові дужки: <...>. Файл має бути записаним на CD-ROM або на електронний накопичувач (флеш-пам'ять) у форматі DOC або RTF.

Матеріали надсилаються поштою на адресу: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40, редакція «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» або електронною поштою

(E-mail): karpenko-kary@ukr.net

Телефони для довідок: (+380 44) 272-10-32; 272-02-20, тел./факс: 272-11-25, 272-02-17.

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

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

Збірник наукових праць

Випуск 19

*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 15.12.2016 р. Формат 60×84/8.
Папір офсетний. Гарнітура Таймс.
Друк офсетний. Обл.-вид. арк. 28,83 а.

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.