

**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 20

Київ
2017

УДК 7. 01 (07)

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

ISSN 1997–4264

Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: О. І. Безгін (голова) та ін. — К., 2017 р. — Вип. 20. — 228 с.

Двадцятье число «Наукового вісника» КНУТКіТ представляє матеріали в теоретично-філософському та науково-практичному ключі як у сценічному, так і в екранних мистецтвах. Це і філософські міркування Б.-К. Коклена, і діяльність театрів ім. М. Заньковецької (1923/24) та М. Садовського (1919/20), і сучасні напрями драматичного та балетного театру та методи авторської режисури в театрі й кіно. Читачі познайомляться також із діяльністю кінофабрик Одеси (1922/23), та сучасними технологічними досягненнями і тенденціями в українському кінематографі, біографіями митців (Ф. Ланг, А. Ланглуа, Ю. Солнцева). У розділі «Архів» викладено історію функціонування українського кінематографа під владою «Союзкіно», автентичні біографії акторів С. Шагайди, М. Надемського та С. Мініна. Широко представлені й цікаві розділи «Мистецька педагогіка», «Культурологія» і «Бібліографія».

*Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
(протокол № 5 від 30 травня 2017 р.).*

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

*Збірник наукових праць «Науковий вісник» 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*);

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;

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;

Пучков Андрій Олександрович, 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.

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

SCENIC ART

Галина Миленька

«Dignus est intrare»: специфіка акторського мистецтва у поглядах Бенуа-Констана Коклена 8

Тетяна Сітенко

«Польський чинник» у діяльності Київського оперного театру кінця XIX–початку XX ст. 14

Ганна Веселовська

Театр Миколи Садовського часів Директорії УНР (1919–1920 рр.) 22

Оксана Палій

Діяльність театру імені Марії Заньковецької під керівництвом Олександра Корольчука: мандрівна хроніка (1923–1924 рр.) 31

Тетяна Чурпіта

М. Трегубов: шлях до ГУЛАГу і табірна творчість 42

Валерій Фіалко

Проза Ф. Достоєвського на сцені українського театру: початок творчого пошуку 51

Микола Юдов, Анастасія Вічна

Творчо-організаційні принципи діяльності Міжнародного театрального фестивалю «Мельпомена Таврії» 57

Марія Погоріла

Постмодернізм у балетному театрі 66

Анатолій Захарченко

Внутрішньо-особистісний конфлікт персонажа у контексті основного конфлікту п'єси 71

Halyna Mylenka

«Dignus est intrare»: specifics of acting art in views of Benoit-Constant Coquelin 8

Tetiana Sitenko

«Polish factor» in activities of Kyiv opera theatre in the end of 19th — beginning of 20th centuries 14

Hanna Veselovska

Mykola Sadovskiy Theatre in times of UNR Directory (1919–1920) 22

Oksana Paliy

Activities of Mariia Zankovetska theatre under leadership of Oleksandr Korolchuk: travel chronicles (1923–1924) 31

Tetiana Churpita

Mykola Trehubov: way to Gulag and camp art 42

Valerii Fialko

Prose of F. Dostoievskiy on stage of Ukrainian theatre: beginning of artistic search 51

Mykola Yudov, Anastasiia Vichna

Artistic-organizational principles of International theatre festival «Melpomene of Tavria» 57

Mariia Pohorila

Postmodernism in ballet theatre 66

Anatolii Zakharchenko

Inner-personal conflict of character in context of main conflict of play 71

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

SCREEN ARTS

Артем Пасічник

Функціонування одеських кінофабрик (1922–1923 рр.) 80

Оксана Станіславівна Мусяк

Фріц Ланг: символіка архітектури 87

Лариса Наумова

Фільм М. Шпиковського «Хліб». Тенденції і впливи 98

Олександр Безручко

Маловідомі сторінки життя і творчої діяльності Ю. Солнцевої на Київській кінофабриці 109

Artem Pasichnyk

Functioning of Odesa cinema factories (1922–1923) 80

Oksana Stanislavivna Musiienko

Fritz Lang: symbolism of architecture 87

Larysa Naumova

Movie of M. Shpykovskiy «Khlib». Tendencies and influences 98

Oleksandr Bezruchko

Little known pages of Yu. Solntseva life and creative activity on the cinema factory in Kyiv 109

Галина Погребняк	
Авторська режисура в екранному та сценічному мистецтві.....	115
Богдан Вержбицький, Олександр Прядко	
Живописний базис в екранних технологіях	123
Тетяна Деркач	
Анрі Ланглуа і Французька сінематека	129
Ольга Бабак	
Українсько-американські відносини в галузі кіно: сучасний стан	135

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Олена Оніщенко	
«Сміх Циклопа» як модель комічного Б. Вербера: потенціал теоретико-практичного паритету	142
Микола Юдов, Катерина Юдова-Романова	
Театралізація публічної смертної кари епохи Середньовіччя	150
Ольга Шлемко	
Драма Г. Хоткевича «Довбуш» у ракурсі сучасних досліджень	160

МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА

Галина Фількевич	
Творчий портрет Володимира Скляренка у музично-театральному інтер'єрі (за рукописами митця).....	168
Валерій Пацунов	
Алгоритм народження метафори.....	172
Тетяна Ковтун	
Про деякі аспекти педагогіки мистецтва та мистецтва педагогіки	177
Олена Абрамович	
Діалог із глядачем у контексті режисерської майстерності.....	182

АРХІВ

Роман Росляк	
«“Союзкіно” утворює таку організаційну структуру, яка в розумінні бюрократизації керівництва йде навіть далі, ніж це було до цього часу»	187
Людмила Новікова	
Історія творчої особистості в контексті доби «Великого терору».....	206

Halyna Pohrebniak	
Author directing in screen and scenic art.....	115
Bohdan Verzhbyskyi, Oleksandr Priadko	
Pictorial basis in screen technologies	123
Tetiana Derkach	
Henri Langlois and Cinemateque Francaise	129
Olha Babak	
The Ukrainian-American relations in the field of cinema: the modern state	135

CULTURAL STUDIES

Olena Onishchenko	
«The Laughter of the Cyclops» as a model of comical of B. Werber: potential of the theoretical-practical parity	142
Mykola Yudov, Kateryna Yudova-Romanova	
Theatricalization of public execution in medieval period	150
Olha Shlemko	
Drama of H. Khotkevych «Dovbush» in perspective of modern researches	160

ART PEDAGOGICS

Halyna Filkevych	
Artistic portrait of Volodymyr Skliarenko in musical-theatrical interior (on manuscripts of artist).....	168
Valerii Patsunov	
Algorithm of metaphor birth.....	172
Tetiana Kovtun	
On some aspects of pedagogics of art and art of pedagogics	177
Olena Abramovych	
Dialog with viewer in context of directing art.....	182

ARCHIVE

Roman Rosliak	
«“Soiuzkino” creates such an organizational structure, which in the sense of bureaucratization of management goes even further than it has been until now».....	187
Liudmyla Novikova	
History of artistic individuality in context of era of «Great terror»	206

БІБЛІОГРАФІЯ

Галина Погребняк

Історія укр. кіно: Т 2.:1930–1945 217

Георгій Коваленко

Фіалко В. «Театр України II половини XX століття:
образна лексика» 220

Георгій Черков

Кіно народжене Україною. Альбом антології
українського кіно 223

BIBLIOGRAPHY

Halyna Pohrebniak

History of Ukrainian cinema: V 2. : 1930–1945 217

Heorgii Kovalenko

Fialko V. «Ukrainian drama theatre of second
half of 20th century: imaginative lexicon» 220

Heorgii Cherkov

Cinema born by Ukraine. Album of anthology
of Ukrainian cinema 223

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО



«DIGNUS EST INTRARE»: СПЕЦИФІКА АКТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА У ПОГЛЯДАХ БЕНУА-КОНСТАНА КОКЛЕНА

У статті систематизовано міркування Б.-К. Коклена в галузі естетики сценічного мистецтва, які репрезентують принципи акторської «школи удавання». Розглянуто як погляди Коклена на специфіку акторської творчості, так і його позицію щодо співвідношення мистецтва і природи, умовності і правдоподібності, почуття та розуму в акторському мистецтві.

Ключові слова: акторське мистецтво, «школа удавання», сценічний образ, психофізика актора, самовладання, умовність сценічного мистецтва.

В статтє систематизированы высказывания Б.-К. Коклена в области эстетики сценического искусства, в которых раскрываются принципы актерской «школы представления». Рассмотрены, как взгляды Коклена на специфику актерского творчества, так и на проблемы соотношения искусства и природы, условности и правдоподобности, чувства и рассудка в актерском искусстве.

Ключевые слова: актерское искусство, «школа представления», сценический образ, психофизика актера, самообладание, условность сценического искусства.

The article systematizes the considerations of B.-C. Coquelin in the field of aesthetics of performing arts that represent the principles of acting «school of representation». The author considers the views of Coquelin on the specificity of actor's art and his position regarding the relationship between art and nature, conventionality and credibility, emotions and mind in acting.

Keywords: acting art, «school of representation», stage image, psychophysics, emotions, self-control, conventionality of stage art.

Традиція сприйняття актора як комедіанта проіснувала у Франції аж до кінця XIX ст., і це попри те, що французька сцена вже була уславлена блискучими іменами Жана Батиста Мольєра, Марі Шанмелє, Кристини Демар, Марі Дюкло, Мішеля Барона, Анрі Луї Лекена, Марі Дюменіль, Іпполіти Клерон, естафету слави котрих у XIX ст. підхопили Жан-Мунє Сюллі, Сара Бернар, Батист Констан Бенуа та ін. Однією з позицій дискримінації акторської професії було невизнання на державному рівні суспільної значущості сценічної діяльності. Так, орден Почесного легіону, як і інші знаки офіційної пошани, не могли бути вручені акторам, на відміну від представників інших мистецьких професій. Проти несправедливого ставлення до майстрів сцени однією з перших, хто відкрито розпочав боротьбу за права акторів та визнання їхньої суспільної місії, стала Іпполіта Клерон (1723–1803). Нехтування з боку державних інститутів її вимогами змусило актрису, на

знак протесту, у розквіті свого блискучого таланту і надзвичайного успіху у публіки піти зі сцени.

У другій половині XIX ст. проблему суспільного визнання та зрівняння у правах майстрів сцени з митцями в галузі інших видів мистецтва ініціює Бенуа Констан Коклен (1841–1909), котрий увійшов в історію театру не лише як актор, а й як автор низки теоретичних праць і статей, присвячених питанню сценічної творчості. У своїх есе «Мистецтво і актор» (1880) та «Мистецтво актора» (1886) Коклен, позиціонуючи професію актора як мистецтво, намагався впровадити у суспільну свідомість те, що актор — такий само митець, як живописець і музикант, а «старорежимні забобони, що відкидали за ним право суспільного визнання, втратили будь-які підстави у наш демократичний час» [2, 21]. Аргументоване обґрунтування того, що актор, так само як поет, художник, скульптор або музикант, є митцем і що «у державі він має право на таке саме місце, як будь-який громадя-

нин» [2, 85], відіграло у цій справі вирішальну роль. Логіка аргументів Коклена була неспростовною. Він зауважує, що якщо мистецтво прийнято розуміти як інтерпретацію природи й істини, то акторська діяльність, так само, як і мистецтво живопису, скульптури, музики цілком відповідає цій вимозі. Праці Коклена мали неабиякий резонанс, внаслідок чого майже столітні зусилля акторської братії увінчалися успіхом. Усталена у французькому суспільстві думка, що актор — «усього-но лише папуга» [2, 85] та упереджене ставлення до мистецтва сценічного виконавця поступово зникають і, за сподіваннями Коклена «вже не воскреснуть більш ніколи, і актор Мольєр, в особі продовжувачів його справи, може вважатися визнаним Почесним легіоном, як «*dignus intrare*» (лат. гідний увійти — *Г. М.*) [2, 22]. Передбачаючи можливі сумніви стосовно того, що акторська праця є творчою, «оскільки думка, яку втілює актор не є думкою, [2, 86] та наявності в акторській професії такої особливості мистецтва як «творення», Коклен спростовує їх загальноприйнятим словосполученням, яке було в обігу вже майже сто років і яке використовували такі визнані теоретики театрального мистецтва, як Ж. Ф. Мармонтель, Вольтер, В. Гюго, а саме: «актор створив роль», що відразу знімало питання з цього приводу.

Визначаючи мистецтво діяльністю творення, у якій «істина наділяється великою долею поетичного вимислу», що суттєво зараджує її сприйняттю, Коклен розрізняє його види за «інструментами» та «матеріалом» [2, 22], що їх використовують для створення мистецького твору. Для художника це відповідно пензель, фарби та полотно, для скульптора — стека, різець та мармур або бронза, для поета — ритм, розмір, рима та слово [2, 22 ; 85]. Лише у актора «інструментом» творення та «матеріалом», що він «обробляє і змінює» [2, 22] є він сам. Актор, так само, як і живописець, скульптор чи поет інтерпретує природу, наслідує життя, втілює думки і образи, а різниця полягає лише у тому, що він «ліпить образ з самого себе, як скульптор ліпить з глини і живописець накладає фарби на полотно» [2, 85–86]. «Інструмент» актора — його особистість, «матеріал» — обличчя, тіло, досвід, врешті-решт його життя. Таким чином, Коклен неспростовно доводить безпідставність виведення сценічної праці за межі мистецтва, адже, так само, як і визнані на той час його види, творчість актора безпосередньо пов'язана з інтерпретацією природи та істини, а відтак — робота над роллю вочевидь є творчою, а процес народження сценічного образу — процесом творення.

Теоретичні міркування Б.-К. Коклена охоплюють значно ширше коло питань. Зокрема, його увага сконцентрована на виявленні специфіки роботи актора над образом. Так, у есе «Мистецтво і актор» він артикулює свою позицію щодо співвідношення почуття та розуму в акторському мистецтві — одного з найбільш дискусійних питань у галузі сценічної майстерності, яке визначало психофізичне самопочуття актора на сцені. Коклен відзначає, що з цього приводу існує дві думки. Прихильники однієї вважають, що актор повинен «розділяти почуття того персонажа, котрого він грає, — тобто плакати, щоб змусити плакати інших», іншої — актор повинен контролювати себе і безпосередньо не переживати жодного з почуттів, що він виражає, навіть тоді, коли його герой доходить до «найбільшого самозабуття» [2, 102].

Себе Б.-К. Коклен позиціонує приборчником другого підходу до акторського самопочуття на сцені, перше теоретичне обґрунтування якого було надано Дені Дідро у «Парадоксі про актора» (1773). Теза Дідро, що «найвеличнішим актором є той, хто глибше вивчив і з найбільшою досконалістю зображує зовнішні ознаки <...> задуманого ідеального образу» [1, 176], керуючись у своєму мистецтві не почуттям, а розумом, була суголосною з його поглядами на сутність сценічної майстерності. Так само, як і автор «Парадоксу про актора», Коклен вважає, що актор може бути великим лише за умови «найповнішого самовладання та здатності за власною волею виражати такі почуття, які не переживаєш, ніколи не будеш переживати й за самою своєю природою не можеш переживати» [2, 102–103], і саме таке співвідношення розуму, волі і почуття прокладає шлях до істинної майстерності актора. На користь свого підходу Б.-К. Коклен наводить доволі переконливий аргумент, порівнюючи роботу над створенням образу актора з процесом народження образної системи у праці драматурга і художника. Подібно до того, як «у голові драматурга», котрий у житті може бути найдобросовіснішою і найчеснішою людиною, як то Мольєр або Шекспір, народжуються образи підступних героїв, так і в актора має бути відпрацьована здатність, залишаючись самим собою, «уподібнюватися» за власною волею дійовій особі п'єси. Перебуваючи щомиті в образі, актор одночасно має «залишатися цілком відособленим» від нього на кшталт живописця, який «існує окремо від свого полотна» [2, 104]. Коклен наголошує на різних алгоритмах функціонування почуттів та свідомості і вважає запорукою успіху у творчій діяльності актора постійне збереження

ментального контролю під час перебування в образі, що жодним чином не заважає природності прояву почуттів.

Оскільки актор є і суб'єктом і об'єктом свого мистецтва, відмітною рисою його творчості, на думку Коклена, є «роздвоєння» [2, 24], тобто він одночасно — творець (його перше Я) і матеріал (його друге Я) мистецького артефакту. Перше Я актора, виходячи з характеру, доби, середовища тощо, віртуально, у своїй свідомості, створює зовнішній вигляд персонажа, друге Я — реалізує його у просторі. Цей процес триває, доки перше Я не перетворить друге Я на задуманий образ, «доки він не зробить з самого себе власний твір мистецтва». Отже, актор має розчинитися у створеному образі: «говорити, діяти, рухатись», як би це робив певний персонаж у певних обставинах, щоб «створити у глядача ілюзію автентичності дійової особи» [2, 24]. Проте цьому передують ретельне занурення у літературний матеріал, аби проникнути у задум автора, зокрема з'ясувати місце і значення свого героя у драматургічному контексті та моделювати у своїй уяві ритмо-пластичну та мовно-інтонаційну манеру прояву його індивідуальності. З метою надання певної системності роботі над роллю, він виокремлює три початкові етапи процесу народження образу у свідомості актора. Перший — актор осмислює задум драматурга, другий — узгоджує можливі прояви характеру персонажа з вимогою природності, третій — використовує власні знання про «людей і речі» та спирається на власний досвід і уяву для наповнення образу живим змістом. Внаслідок цього народжується образ і актор починає бачити свою роль, відчувати її, «починає жити в ній: вона належить йому!» [2, 104]. Але окрім внутрішньої візуалізації образу, коли він формується у свідомості і душі актора, процес творення не завершується, адже «створити душу, зауважує Коклен, — це ще не все: треба помістити її у тіло» і в такий спосіб, «щоб це тіло було її досконалим і живим вираженням» [2, 92].

Наступним кроком, за Кокленом, має стати перенесення створеної в уяві моделі образу «на себе самого» подібно до художника, котрий переносить кожну деталь свого задуму на полотно [2, 25]. Тому далі починається не менш творчий процес роботи над роллю, пов'язаний з пошуками адекватної форми її втілення, що її Коклен називає «шкірою», в яку виконавець одягає роль, «плоттю, якій потребує сценічний образ і яку дає йому актор» [2, 93]. На цьому етапі роботи актор, так би мовити, «матеріалізує», проявляє назовні

за допомогою свого тіла особливості конкретної людської індивідуальності, відпрацьовує притаманну лише їй «манеру ходити, виходити, сидати, сміятися, плакати, зітхати, говорити, мовчати» і то таким чином, щоб «всі ці манери існувати, діяти і страждати були узгоджені» і «складали у сумі людську індивідуальність, реальну <...>, котру можна зустріти <...>, звернутися до неї «на ти» [2, 92-93]. Власне зовнішнє має стати проявом внутрішнього, сценічна форма — характеру й історії персонажа. Наразі Коклен неодноразово наголошував, що турбота про внутрішній зміст образу є постійним і першочерговим завданням актора, а сценічна зовнішність слугує лише його «ілюстрацією», призначення якої «виявити характер, не викривляючи його перебільшенням» [2, 47].

Процес репетицій триває доти, доки «внутрішній критик» актора — його перше Я — не впевниться у максимальній точності реалізації другим Я актора фізичного прояву задуманого образу, власне сценічної форми, яка виявляє характер його персонажа. В такий спосіб, перебуваючи «наче всередині створеного ним образу», через вольове спрямування нервової системи актор зможе «за власним бажанням» [2, 104] безпомилково керувати вираженням необхідних проявів почуттів сценічного персонажа. Запорукою успішного існування на сцені в образі, акцентує Коклен, є постійний контроль «вічно незворушеного першого Я» за проявом почуттів другого Я актора, але у тих межах, які заздалегідь продумані і встановлені ним. Знайдені та відпрацьовані під час репетицій засоби сценічної виразності мають бути зафіксовані остаточно, і вже від акторської техніки залежить уміння виконавця застосовувати їх для відтворення сценічного образу, у будь-який момент за власною волею. Коклен вважає «помилковим і смішним» думку, що «верх мистецтва полягає у тому, щоб актор забув, що він знаходиться перед публікою»; у такому разі він «вже не актор, він — божевільний!» [2, 59]. Суть акторського мистецтва, за Кокленом, полягає не в ототожненні себе з персонажем, а в його удаванні. Послідовно опанувавши етапи акторської роботи над роллю, «справжній актор» завжди буде перебувати у «стані творчої готовності» і це дасть йому можливість розпочинати свою роль з будь-якого місця й миттєво відтворювати свого персонажа у будь-якому стані та викликати у глядача потрібне враження [2, 105]. В такий спосіб актор сам керуватиме пружинами, котрі запускають потрібні у певній сцені почуття персонажа, а не чекатиме натхнення, яке б дало йому змогу їх пережити, аби точно їх від-

творити. Коклен акцентує складність і виснажливість процесу перебування актора в образі, який, окрім неабиякої сценічної техніки, потребує від сценічного виконавця подолання когнітивного дисонансу і вміння «регулювати витрати енергії» [2, 104]. На його думку, «тим вище стоїть митець», чим «більш повновладно повеліває його перше Я», тому, попри те, що обидва Я актора є «невіддільними одне від одного, <...> панувати має перше Я — те, яке спостерігає. Воно — душа, а друге Я — тіло» [2, 26]. Франсуа Жозеф Тальма у своєму есе «Про сценічне мистецтво» (1825) з цього приводу висловлює аналогічну думку, вважаючи, що «у актора натхнення має бути миттєвим і цілком підкорятися його волі <...>. Крім того, необхідно, щоб ум його завжди був насторожі, щоб завжди діяв узгоджено з чутливістю і керував би таким чином діями і афектами» [3, 33-34].

Завдяки контролю розуму, стверджує Коклен, актор панує над власними почуттями і підкорює їх собі [2, 105-106], і його майстерність безпосередньо пов'язана із вмінням брати гору над своїми почуттями. Актор не повинен «бути розчуленим», адже «йому це потрібно не більше, ніж піаністу впасти у відчай для того, щоб зіграти похоронний марш Шопена чи Бетховена!». А актор, котрий ототожнює почуття персонажа із власними переживаннями, обов'язково втрачає самовладання під час виконання ролі й ризикує вийти «за межі» створюваного характеру, що гарантовано зашкодить художній цілісності сценічного образу [2, 107]. Для акторської практики є помилковим покладатися на натхнення, вважає Коклен, яке може й не «ощасливити» своєю присутністю виконавця під час перебування на сцені і без присутності якого бурхливі, а подеколи і «шалені» пластичні чи мовні прояви, внаслідок переживання пристрастей актором, не лише не здійснять ніякого враження на глядача, а й зашкодять художньому образу і правді характеру. Коклен не мав сумнівів, що талант і майстерність сценічного виконання проявляється не у підкреслених спалахах почуттів чи раптових емоційних поривах, а у «повному і постійному самовладанні» актора-людини. Разом з тим, Коклен не відкидає продуктивну силу натхнення у творчості, але зауважує, що актор суттєво збільшить вірогідність виникнення стану натхнення під час виконання ролі, якщо цьому передуватиме ретельна праця над образом, адже «щоб змусити зійти натхнення, потрібно спочатку підготувати себе до цього, тобто запліднити свій мозок роздумами і постійним вивченням своїх ролей» [2, 107-108].

Зрозуміло, що Коклен передбачає досконале володіння актором сценічною технікою, зокрема в галузі сценічного руху. Кожен жест і кожен рух персонажа актор повинен ретельно відпрацювати в системі двох координат: природності зовнішнього прояву характеру та врахування умовності сцени і оптичних законів [2, 111]. Пошуки адекватної зовнішньої форми образу, за його твердженням, є «наполегливою і завзятою працею», коли багато годин «можна просидіти над однією зморшкою» [2, 32]. Тому робота першого Я актора з перетворення другого Я потребує усамітнення і повної концентрації на внутрішньому змісті характеру. Так само ретельно актор повинен працювати над пошуками мовної виразності свого героя. Як і зовнішність та ритмо-пластика вона має стати виразом характеру і внутрішнього світу сценічного персонажа. Силу мовної інтонації в акторському мистецтві, стверджує Коклен, не можна переоцінити, вона «невимірна і найживописніші ефекти <...> не можуть потрясти глядачевий зал так, як правильно інтонований вигук» [2, 33]. У праці актора над мовно-інтонаційною партитурою образу першочерговою метою спрямування зусиль актора Коклен визначає артикуляцію, яка є одночасно і «абеткою», і «ввічливістю актора», і домінантою його мистецтва [2, 34], робота над якою має вдосконалюватися впродовж усього життя. Він позиціонує як аксіому думку стосовного того, що «на сцені не потрібно говорити так, як розмовляють у житті, — на сцені потрібно вимовляти», просто і природно, але неодмінно вимовляти [2, 44]. Вимовляти, уточнює Коклен, в акторському мистецтві означає надавати фразам їх справжнє значення, «проходити мимохить тут, робити особливий наголос там; це означає розподілити рівні й опуклі місця, світло і тінь. Вимовляти — означає ліпити» [2, 45]. Якщо актор говоритиме текст ролі як у житті — його мова буде безбарвною, але його вимовлення надасть фразам форму, гнучкість і образність, стане твором мистецтва. Одночасно він закликає акторів не втрачати почуття міри: з одного боку, не імітувати, під виглядом природності, невиразності і нечіткості мови, з іншого — не доводити «чеканку мови» до крайності. Правильна артикуляція знаходиться посередині між «говорити» і «вимовляти», а головним завданням акторського мовлення є донесення змісту слів до глядача. Необхідність бути «почутим» [2, 46] глядачем, окрім артикуляції, досягається не меншою мірою ритмом мови, а вміння актора знайти ритм, артикулюється Кокленом як основний закон сценічного мовлення.

Робота актора над мовною характеристикою персонажа є не менш копіткою, ніж робота над його зовнішньою візуалізацією. Актор повинен досконало володіти технікою сценічного мовлення — вмінням віднайти точну інтонацію, тембральне забарвлення, мовні модуляції голосу, — щоб застосувати потрібний сегмент потенціалу своїх мовних ресурсів для характеристики сценічного образу. Коклен взагалі вважає, що цій частині другого Я актора «слід бути найгнучкішою, найбарвистішою, найбагатшою метаморфозами», щоб «навіть сліпі змогли його побачити» [2, 47], адже внутрішнє життя зображуваного персонажа сприймається глядачем через вербальні засоби виразності, можливо навіть більшою мірою, аніж через візуальні.

Як і будь-який актор, Коклен чудово розумів, що емоції або почуття першочергово проявляються через обличчя виконавця, вираз якого концентрується в очах, відбиваючи «світло і прозорість життя». Актор лише тоді зможе утримати інтерес глядача, коли те, про що він розповідає, відбиватиметься в його погляді, а отже, те, що за мить «зійде з вуст» [2, 54], спочатку має зосередитися в його очах. Це вочевидь доводить, що погляди Коклена на акторське мистецтво, поряд із необхідністю створення відповідної зовнішньої форми образу, передбачали і вияв потрібних почуттів, адже жодна, навіть найпростіша, емоція не може проявитися через обличчя, тим більше з'явитися в очах, якщо виконавець не зможе її викликати у потрібний момент. Напевно, і з цього приводу Коклен зауважував щодо вміння актора «регулювати витрати енергії», вольовим спрямуванням першого Я збуджувати і орієнтувати нервову систему на формування психічних імпульсів задля виявлення відповідних почуттів.

Спроба систематизувати процес роботи над створенням сценічного образу у Коклена націлена на пошуки шляхів досягнення актором головної мети — створення цілісного образу певної індивідуальності, який би відповідав вимозі життєвої правди і природності вияву почуттів. Його міркування у цій площині актуалізують також питання співвідношення правди і умовності у театральному мистецтві. З одного боку, Коклен наголошує на тому, що поза природою «ніщо не може бути прекрасним і великим» [2, 110], тому актор має спостерігати за її проявами і запозичувати у неї й довколишнього життя все те, що стане у пригоді для правдивого зображення дійсності [2, 106]. З іншого, розуміючи сутність мистецтва, він відзначає, що «неприкрашена природа справляє у те-

атрі лише слабке враження», оскільки театральне середовище є особливим і потребує «пристосування до нього» [2, 111]. Відтворення на театральному кону дійсності у її у цілковитій точності є «немислимим», зазначає Коклен, і якщо «правда може інколи здаватися неправдоподібною, то саме на сцені...» [2, 67]. Він пояснює це тим, що сцена змінює пропорції реальної дійсності; «рампа все перебільшує», і в такий спосіб «змінює закони простору і часу <...>. Те, що у житті представляється ниточкою, на підмостках перетворюється на мотузку товщиною у канат». Актора це стосується насамперед — він не може стати вище загальних законів мистецтва: «істина, пропорційність, гармонія обов'язкові для всіх» [2, 71-72]. Відтак природа у театрі, так само як і будь-якому виді мистецтва, стверджує Коклен, може бути відтворена «лише з певною ідеалізацією або підкресленістю, без яких не буває мистецтва» [2, 110]. Вочевидь, його теза, що театр як мистецтво «має додавати до зображення дійсності аромат поезії, передчуття ідеалу» є загальним постулатом, в контексті якого випадок проти натуралізму стає цілком зрозумілим. Проте, називаючи натуралізм хибним, Коклен зауважує: «я за натуральність і проти натуралізму» [2, 64]. Слід врахувати, що поняття «натуральність», «реалістичність» та «природність» для нього були тотожними. Питання співвідношення мистецтва і природи, умовності і правдоподібності у театральному мистецтві Коклен вирішує у діалектичній площині. Він не вірить у мистецтво, яке не узгоджується з природністю і також не бажає бачити на сцені «природність без мистецтва; все має йти від правди: все має прагнути ідеалу» [2, 67].

Коклен вважає помилковою думку тих акторів, котрі стверджують, що не можна добре зіграти те, чого не відчуваєш, і такий підхід до самопочуття в образі називає натуралізмом, адже за цією логікою актор має «напитися, щоб зображувати п'яного», по-справжньому засинати, аби хропіння здавалося натуральним тощо [2, 70]. Тому Коклен застерігав акторів від «підкорення» ролі своїй індивідуальності та наголошував на необхідності перевтілення, яке досягається шляхом усвідомлення характеру персонажа — «найсуттєвішою» складовою акторської праці. У створенні сценічного образу, актор має шукати всі відповідники характеру свого героя, а «проникнення духом зображуваної особи» дасть можливість знайти його зовнішню форму, оскільки «фізична оболонка сценічного образу визначається внутрішньою сутністю особи, яка зображується» [2, 30]. Так само

як Шекспір і Мольєр, котрі не зображували у своїх героях самих себе і в них не відображаються, актор не повинен репрезентувати себе в образі, вважає Коклен. Натомість Шекспір і Мольєр «вибирали образи за певними спонуканнями, що витікали з особливостей кожного з них». Такий відбір образів, засобів виразності тощо відповідає «інтимнішим властивостям генія кожного з них, — і все це становить їхній стиль, манеру, і у цьому виявляється індивідуальність кожного з них». Враховуючи індивідуальну психофізику, темперамент, різний життєвий досвід акторів, Коклен орієнтує і акторів на подібний підхід до пошуку органіки сценічного образу і допускає привнесення людської особистості виконавця у створюваний ним образ, але за умови, що «печатка індивідуальності, якою позначена виконувана ним роль <...>, буде розчинена в реальності образу...» [2, 80–81].

Надзвичайну унікальність самотності шекспірівських і мольєрівських героїв, які «живуть власним і незалежним життям», Коклен пояснює й тим, що обидва драматурги самі були акторами, і це дало їм змогу «такою великою мірою вигнати власне я з своїх п'єс, які натомість глибоко позначені печаткою їхньої геніальності». З цієї причини Коклен закликає акторів, не лише постійно вивчати п'єси Шекспіра і Мольєра, а й так само, як вони, «невтомно вдивлятися в Природу, цю вічну Божественну комедію» [2, 81], запозичувати в неї різноманіття її проявів.

Таким чином, теоретичні міркування Б.-К. Коклена є маніфестом акторської «школи удавання», яка ґрунтується на вивченні людської природи, знанні законів сцени та віртуозній акторській майстерності. Оскільки те, що відбувається на театральних підмостках не є реальним життям, у створенні ілюзії життя у сценічній коробці потрібно враховувати «неминучу умовність», адже театр — рампа, куліси, декорації — є «сукупністю умовностей», складовою якої є й актор [2, 111], вважає Коклен. Щоб справити на глядача враження життєвої правдоподібності, потрібно по-мистецькому видозмінювати життєві умови, пристосовуючи їх до театального середовища; театр лише створює ілюзію правдоподібності, тому критерії справжності тут є інакшими, аніж у реальному житті, тому і актор без модифікації звичайних, «як у житті», пластичних і мовних проявів героя-людини не зможе вийти на рівень життєвої правди.

Джерела та література

1. Дидро Д. Племянник Рамо. Парадокс об актере / Дени Дидро ; [пер. с фр.]. — СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. — 224 с.
2. Коклен Б.-К. Искусство актера / Б.-К. Коклен ; [пер., вст. ст. и прим. А. Г. Мовшенсона]. — Л.-М. : Искусство, 1937. — 144 с.
3. Talma F. Reflexions Sur Lekain et Sur L'Art Theatral / F. Talma. — Paris : L. Tenrè, Libraire, 1825. — 68 p.

«ПОЛЬСЬКИЙ ЧИННИК» У ДІЯЛЬНОСТІ КИЇВСЬКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ КІНЦЯ ХІХ—ПОЧАТКУ ХХ ст.

Статтю присвячено з'ясуванню ролі польських митців у діяльності Київського Оперного театру кінця ХІХ — початку ХХ ст.

Ключові слова: оперний театр, польські виконавці, співаки, хореографічне мистецтво, критик, газетна періодика.

Стаття посвячена вьясненню ролі польських музыкантов, хореографов в деятельности Киевского Оперного театра конца ХІХ — начала ХХ вв.

Ключевые слова: оперный театр, польские исполнители, певцы, хореографическое искусство, критик, газетная периодика.

The article is devoted to clarifying the role of Polish artists at the Kiev Opera House in late ХІХ — early ХХ century.

Keywords: Opera, Polish performers, singers, choreographic art, critic, newspaper periodicals.

Київський Оперний, третій після Петербурга та Москви постійно діючий театр Російської імперії, вже з перших днів свого існування став домінантою культурного простору міста, показником його «європейськості», об'єктом гордості та любові киян. На зламі ХІХ—ХХ ст. це був єдиний у Києві театральний заклад, що мав офіційну назву «Міський театр» та, відповідно, частково утримувався державою. Цей період виявився надзвичайно яскравим та насиченим в історії театру, про що свідчили масштабність репертуарної афіші, сузір'я уславлених вітчизняних та зарубіжних виконавців, високий художньо-постановочний рівень вистав.

Істотним чинником, що сприяв піднесенню Київської Опери, був багатонаціональний склад учасників театального процесу. На славетній сцені, репрезентуючи різні культурні традиції, виконавські школи та напрями, виступали українські, російські, італійські, німецькі, польські та чеські музыканти. Одним з найактивніших та найчисленніших виявився «загін» польських митців, представлений відомими композиторами, вокалістами та хореографами.

З'ясуванню ролі «польського чинника» у житті київського театру на межі ХІХ—ХХ ст., розкриттю його сутності та багатовекторності й

присвячена ця праця. Основним інформаційним джерелом для дослідження стали архівні матеріали відділу газетної періодики Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського та матеріали київського Музею театального, музичного та кіномистецтва України.

Як відомо, Київ кінця ХІХ — початку ХХ ст. — місто з давніми польськими культурними традиціями, які впродовж століть розвивалися, переплітаючись з українською історією, культурою, а самі поляки органічно увійшли до складу українського населення нарівні з представниками інших етносів. Польська громада міста на той час була досить впливовою і однією з найчисленніших¹. У Києві функціонували понад сорок наукових та культурно-освітніх товариств; друкувалися польські періодичні видання, працювала всесвітньо відома музична фірма Л. Ідзіковського (з магазином та бібліотекою). З містом пов'язана доля багатьох видатних діячів польської культури — Я. Івашкевича, В. Городецького, В. Котарбінського, В. Висоцького, Я. Корчака, Ю. Остерви, Б. Лесьмяна, С. Висоцької, Б. Ніжинської, К. Макушинського та інших.

Активними творцями музичного життя Києва були польські митці, які тривалий час мешкали у місті, — В. Заремба, Г. Бобінський,

М. Домбровський, А. Добкевич, О. Колаковський, С. Заремба.

З успіхом у Києві гастролювали видатні польські виконавці — піаністи Й. Гофман, П.-Й. Слівінський, В. Ландовська, О. Міхаловський, Й. Турчинський, Л. Годовський, А. Рубінштейн; скрипалі С. Барцевич та Б. Губерман, Павло та Вацлав Коханські; диригенти З. Носковський, В. Бердяєв, Г. Фітельберг, Е. Млинарський та ін.

Справді «зірковою» та доволі численною виявилася плеяда польських співаків, діяльність яких сприяла підвищенню виконавського рівня трупі Оперного театру, пошквалюванню концертного життя міста, розвитку української вокальної виконавської школи. Неодноразово на сцені Київської Опери співали Я. Королевич-Вайдова, М. Зембріх, А. Секар-Рожанський, А. Дідур, І. Дигас, Т. Леліва, С. Беліна-Скупецький, С. Корвин-Шимановська, М. Богуцька, О. Бандровський, А. Більська, Л. Стоклен-Онишкевич, А. Вільгоцька, В. Мержвинський, В. Громбчевський та ін. За їхньої участі проводилися також концерти Київського відділення ІРМТ, літературно-музичні вечори та численні благодійні мистецькі заходи.

Слід відзначити, що «польський чинник» позитивно вплинув на формування репертуарної афіші Київської опери кінця XIX — початку XX ст.: в активі театру, крім опер С. Монюшка «Галька» та «Страшний двір», з'являються два твори сучасних польських авторів — «Манру» І. Падеревського та «Янек» В. Желеньського. Постановки цих опер стали яскравими віхами в історії театру, оскільки сприяли «осучасненню» його репертуару, вдосконаленню майстерності всього виконавського складу, розширенню музичного світогляду київських слухачів.

28 жовтня 1902 р. відбулася прем'єра «ліричної драми»² І. Падеревського «Манру», яка по праву вважалася першим зразком нової польської оперної літератури. Київська прем'єра стала першим у Російській імперії сценічним втіленням цього твору³. Наскільки резонансною та очікуваною для киян виявилася постановка опери І. Падеревського, можна судити з рецензії критика «Киевлянина» Б. Яновського, в якій він чудово відтворив стан музичного життя міста початку XX ст.: «Київ наш благословенний місто дещо відстале в музичному відношенні, воно, що називається, не в курсі справи. Йому невідомі ті віяння і течії, які проносяться зараз у музичному світі. Ми звикли пробавлятися тим, що створено було в мистецтві сорок, п'ятдесят років тому, а наш час, тобто те, що нам найближче, продовжує бути для

нас загадкою. Сучасна симфонічна музика, хоча і вкрай рідко, але все-таки у нас показується, що ж стосується новітньої оперної літератури, то з нею Київ абсолютно незнайомий. Про музичне життя Європи у нас досить смутне і неясне уявлення...»[1].

Оскільки київська прем'єра «Манру» виявилася першою російськомовною постановкою опери, газети познайомили читачів з перекладачем лібрето твору⁴: ним виявилася добре відома киянам співачка, викладач вокалу в музичній школі М. Тутковського О. Сантагано-Горчакова⁵. Через те, що клавір твору російською мовою на момент прем'єри ще не був надрукований, магазин Л. Ідзіковського запропонував киянам цілу серію видань «на тему «Манру»⁶ (про це інформував читачів 298-й номер «Киевлянина»[2].

Слід наголосити, що інформація про нову оперу Падеревського почала з'являтися у київських газетах ще за рік (!) до прем'єри. Так, у січні 1901 р. «Киевская газета»[3] сповістила про завершення композитором (який проживав тоді у Швейцарії) триактної опери. У повідомленні йшлося також про те, що, завдяки можливості утримувати власний оркестр, І. Падеревський мав змогу постійно вдосконалювати інструментовку свого твору⁷. Ще періодика розповідала про першу постановку опери у Дрезденському театрі, про нещодавню прем'єру «Манру» у Нью-Йоркові, де виконавцями головних партій були польські співаки М. Зембріх та О. Бандровський⁸. Газети зафіксували і той факт, що за сім місяців до прем'єри фрагменти з опери вже звучали у Києві: 29 березня 1902 р., в бенефіс симфонічного оркестру, дві арії з «Манру» успішно виконав відомий співак А. Секар-Рожанський.

Прем'єрою виставою диригував І. Паліцин, художнє оформлення виконав С. Евенбах, хореографічні номери були поставлені Я. Гельротом.

Київські критики одразу відчували неординарність нової опери І. Падеревського та вказали на її особливе місце у творчому доробку композитора. В. Чечотт, зокрема, вважав, що «найвідомішому із сучасних віртуозів фортепіано судилося вивести польську <...> оперу на широку арену загальноєвропейського мистецтва», а «...у самого Падеревського є шанси посісти місце Шопена в польській оперній літературі» [4]. У рецензіях вказувалося, що твір написаний «колеритно, соковито, надзвичайно оригінально, з великим розумом і смаком» [5]. Одностайною була думка критиків і щодо оркестру, який вважався найвищим досягненням в опері, справжнім провідником за-

повітних думок та натхнень автора. Рецензенти навіть порівнювали «Манру» з програмною симфонічною поемою у трьох частинах. А дивовижна м'якість та «солодкозвучність» тону оркестровки, відсутність різких та важких звучностей давали підстави критикам вважати оркестровий «колорит Падеревського в цілому більш берліозівським, ніж вагнерівським» [6]. У рецензіях зауважувалась і низка новаторських задумів, втілених композитором: так, задля створення циганського народного колориту І. Падеревський вводить до складу оркестру цимбали. Відомо, що у виставі, яка відбулася 30 січня 1904 р., брав участь знаний у Києві румунський цимбаліст Ліко Стефанеску⁹. Неабияка роль відводилася композитором скрипки, що символізувала силу поривання до свободи, «промовляла в опері останнє слово в поясненні психічного процесу, який відбувався в душі головного героя» [6].

«Темною плямою на світлому фоні усієї партитури» [4] київські критики одноставно вважали складні та незручні для виконання вокальні партії з численними нонами, децимами, септимами, октавами, які «служать лише блідими коментаторами того, що зображується так красномовно різноманітними тембрами інструментів» [6].

У пресі неодноразово відзначалося, що І. Падеревський при написанні своєї «сучасної музичної драми» керувався принципами оперної реформи Р. Вагнера, одним із підтверджень тому є розвинена система лейтмотивів у творі. У розгорнутій рецензії В. Чечотта, що є зразком ґрунтовного музикознавчого аналізу [7], подана детальна характеристика лейтмотивів, простежений їхній розвиток, взаємодія, причому в кожному конкретному випадку критик посилається на певну сторінку клавіру опери.

«Блискучою, надзвичайно ретельною і старанною» [4] визнали постановку опери київські музичні кореспонденти. «Щире браво» проголосувалось на адресу диригента І. Паліцина та виконавців головних партій (яким після вистави були вручені лаврові вінки). Найбільше схвальних відгуків отримав виконавець партії Манру А. Секар-Рожанський¹⁰: голос його звучав чудово, а у співі відчувалося багато експресії та темпераменту. Слід зазначити, що артист неодноразово обирав оперу для своїх бенефісів (один із них відбувся 11 листопада 1902 р.), а партія Манру, на думку багатьох критиків, була однією з найкращих у його репертуарі. Позитивну оцінку рецензентів отримали також виконавиця партії Уляни Клара Брун, виконавець партії Урока Оскар Каміонський.

«Гідно підтримували ансамбль» О. Шульгіна (Аза), Н. Шихуцька (Ядвіга), Ф. Галецький (Яго), М. Енгель-Крон (Орос).

Серед недоліків постановки називалися мляві та слабо поставлені балетні номери, відсутність цимбаліста на сцені в момент звучання інструмента. Дещо здивували і декорації, оскільки «хмари рухались поштовхами», а «надто жовтий місяць вистрибував як м'ячик» [1].

Кияни виявили неабиякий інтерес до нового твору: як засвідчило «Київське слово» [4], театр був ушент переповнений, у залі відчувалась урочиста атмосфера. Сприйняття опери І. Падеревського йшло на «crescendo»: після першого акту пролунали недружні оплески і на обличчях у багатьох з'явилися дещо зніяковілі посмішки, після другого акту публіка значно пожвавішала, а наприкінці вистави здивування та збентеженість змінилися захопленням та гучними тривалими оплесками.

Кілька цікавих штрихів щодо сценічної історії опери додає програма, що зберігається у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (інв. № 3422).

Архівне джерело свідчить, що 14 лютого 1903 р. «Манру» «давалась у бенефіс» художника київського театру, автора декорацій С. Евенбаха. Як виявилось, деяких змін зазнав виконавський склад вистави: диригував оперою Е. Купер, а постановку «Танців горців» з I дії опери та «Циганського танцю» з III дії здійснив балетмейстер С. Ленчевський. Анонсувалися також прізвища солістів — А. Шутмана (скрипка) та Є. Афанасьєвої (цимбали). Програма містить інформацію про те, що монтування вистави здійснено за ескізами першої постановки опери у Львові, яка була схвалена автором. Кілька повідомлень мали суто організаційний характер: наприклад, сповіщалося, що задля збереження цілісності художнього враження окремі номери опери не повторюватимуться, а під час антрактів на виклики публіки артисти більше трьох разів не виходитимуть. Ішлося також про те, що через складність постановки антракт між II і III актами триватиме 25 хвилин.

30 січня 1904 р. на виставі «Манру» в Київському театрі був присутній сам І. Падеревський¹¹, якому численні прихильники влаштували гучні овації, викликаючи композитора кілька разів на сцену. Дещо розчарував критиків А. Секар-Рожанський, який, не будучи «в ударі», занадто розтягнув кантилену дуету, через що «оркестр не рухався, а буквально повз за вокальною партією, немов навантажена баржа, яку тягнули на буксирі проти

течії»[8]. Не без гумору В. Чечотт відзначив, що застосування прислів'я «"тихіше їдеш – далі будеш" до вокальної справи є просто неможливим»[8].

Як засвідчили газети, вже за кілька років після прем'єри інтерес киян до «Манру» поступово зменшується, і твір цей, протримавшись два сезони у репертуарі Миського театру, так і не потрапив до числа улюблених опер київських меломанів.

Сьогодні опера «Манру», на жаль, в Україні лишається майже невідомою¹². У Польщі твір І. Падеревського отримав сценічне втілення на сценах двох театрів — «Опери Нової» у Бидгощі¹³ та Сілезької опери¹⁴.

У 1909 р. Київський театр вдруге звертається до сучасної польської оперної літератури: 20 лютого відбулася прем'єра двоактної лірико-драматичної опери Владислава Желеньського «Янек»¹⁵. За традицією, київські газети розмістили на своїх шпальтах кілька «допрем'єрних» публікацій, в яких інформували читачів про творчість В. Желеньського, зокрема, про дві його опери — «Конрад Валенрод» та «Гоплана»¹⁶. «Киевлянин» [9] нагадав, що фрагменти з опери «Янек» вперше прозвучали у Києві ще у 1903 р., у бенефіс М. Бородая. Виконав їх О. Мишуга, для якого спеціально була написана партія Янека. Учасниками бенефісу були також Ф. Шаляпін, Н. Шпіллер, О. Ковальова та М. Бочаров. А «Киевское слово» [10] повідомило, що один із визначних симфонічних творів В. Желеньського — музична картина «В Татрах» — звучав 11 березня 1900 р. у симфонічному зібранні ІРМО під орудою О. Виноградського.

За два дні до прем'єри «Янека», 18 лютого, у залі Купецького зібрання відбулося вшанування В. Желеньського, який приїхав до Києва спеціально для участі у репетиціях своєї опери. У концерті прозвучали Струнний квартет, «Тріо» для фортепіано, скрипки і віолончелі, «Романс» для альту і фортепіано, «Вальс» з опери «Гоплана», п'єси для скрипки. Крім місцевих музикантів — квартету Київського відділення ІРМТ¹⁷, скрипач К. П'ятигоровича, піаніста Г. Ходоровського, співака Ф. Орешкевича, — у заході брали участь співачка Львівської опери С. Корвин-Шимановська та артист Варшавських урядових театрів В. Громбчевський. Особливу увагу слухачів викликав «Романс» для альту і фортепіано, що прозвучав у виконанні К. П'ятигоровича та В. Желеньського. За свідченням періодики, кияни влаштували композиторові дуже теплий, щирий прийом, а збір від концерту було передано на користь католицького благодійного товариства.

У порівнянні з «Манру», твір В. Желеньського та його сценічна інтерпретація отримали більш скромне висвітлення на шпальтах місцевих газетних видань. Причину цього частково назвав Б. Яновський, визнавши, що за стилем «Янек» є типовим зразком оперного твору XIX ст. і має безперечну спорідненість з добре відомою «Галькою» С. Монюшка. Втім, музику Желеньського критик визнав надзвичайно зворушливою, щирою та «тепло написаною» [11].

О. Канєвцов додав, що композитор чудово передав відвагу та войовничий дух верховинців, а найвдалішу характеристику отримали образи головних героїв твору — Янека¹⁸ та Бронки.

Позитивно оцінили критики чудову оркестровку твору — яскраву та насичену різноманітними ефектними прийомами, а також майстерність Желеньського у сфері музичного звукопису: зокрема, слухачів вразив вдало відтворений «ефектний мальовничий гірський ландшафт, пожвавлений бурхливими струмками» [12]. Головним недоліком опери обидва критики назвали її слабку драматургію: відсутність живої дії призвела до появи нескінченних нудних розтягнутостей, монотонності та ритмічної одноманітності.

Головні партії в опері виконували К. Воронець-Монтвид (Бронка), В. Лазарєв¹⁹ (Янек), О. Чалєєва (Маринка), П. Андрєєв (Стах), С. Тихонов (Марек). Над сценічним втіленням твору працювали диригент І. Паліцин, художник С. Евенбах, режисер М. Боголюбов.

«В цілому блідим і далеким від ідеалу» [11] визнав виконання опери Б. Яновський, а вся постановка, на його думку, була позначена «печаткою квапливості». Рецензент вказав на певну млявість у грі, відсутність виразності та заглибленості у зміст виконуваного; позитивно ж він оцінив оркестр та хор театру. Критик О. Канєвцов вважав, що успіх «Янека» пояснюється участю у виставі К. Воронець-Монтвид (яка обрала цей твір для свого бенефісу), та насамперед — присутністю в залі автора. Як засвідчив «Киевлянин», публіка, якої зібралось на прем'єрі досить багато, влаштувала В. Желеньському гучні овації.

Через п'ять років, 12 грудня 1914 р., ця ж опера під назвою «Янко» з'явилася у репертуарі музично-драматичного театру М. Садовського. Переклад та постановку твору здійснив вихованець М. Садовського Семен Бутовський. Він же був виконавцем партії Янека; партію Бронки співала М. Гребінецька²⁰.

Вагомим був внесок польських митців у розвиток «хореографічної складової» Миського

театру. Діяльність Станіслава Ленчевського, Броніслави Ніжинської, Антона Романовського, Костянтина Залевського сприяла не лише зростанню професійного рівня балетної театральної трупи, а й становленню українського танцювального мистецтва.

Дев'ятнадцять років поспіль — з 1892 по 1910 — балетну трупу київського театру очолював Станіслав Ленчевський²¹, перший соліст Великої Варшавської опери. Під його керівництвом були поставлені одноактні вистави «Малоросійський балет», «Жнива в Малоросії», «Приморське свято», «Свято угорських циган», «Космополітана», а також одна дія з балету «Катаріна — дочка розбійника» Ц. Пуні.

Знаменною в історії українського хореографічного мистецтва стала дебютна робота С. Ленчевського у київському театрі — постановка «Малоросійського балету». Адже вперше на балетній сцені, хоча і не без рис певної стилізації та театралізації, було різнобічно представлено український народний танок. Музичною основою балету став український фольклорний матеріал, який підготували С. Ленчевський та капельмейстер театру Д. Пагані, останній здійснив і оркестровку балету.

Високим професіоналізмом та винахідливістю відзначалися поставлені С. Ленчевським балетні сцени в оновлених постановках опер «Життя за царя» та «Руслан і Людмила» М. Глинки, «Русалка» О. Даргомижського, «Майська ніч» М. Римського-Корсакова, «Фауст» Ш. Гуно, «Галька» С. Монюшка, «Фра-диявол» Д. Обера.

Завдяки зусиллям С. Ленчевського збільшився кількісний склад балетної трупи театру від чотирьох до семи пар кордебалету та двох солістів на чолі з примою-балериною М. Ланге²².

Активною та плідною була педагогічна діяльність балетмейстера: у 1890-х рр. при театрі він заснував хореографічну студію²³, згодом працював у музично-драматичній школі М. Лисенка та музично-драматичному училищі М. Лісневич-Носової.

Як повідомляла газетна періодика, артист неодноразово брав участь у благодійних мистецьких заходах, що проводились у місті²⁴.

Послідовниками С. Ленчевського на київській сцені стали польські хореографи, вихованці Варшавської театральної школи Костянтин Залевський та Антон Романовський. На жаль, про діяльність К. Залевського у Києві збереглося небагато інформації: відомо, що у сезон 1909–1910 рр. він спільно з диригентом Д. Пагані

здійснив постановку балету «Шопеніана»; у сезоні 1910–1911 рр. поставив одну дію з балету «Роберт і Бертрам» (муз. Г. Острембінгера), а також дивертисменти за участю прими-балерини О. Шешко. Подальша доля митця була пов'язана з Катеринбургом, де з 1919-го по 1924 рр. він очолював балетну трупу Оперного театру²⁵.

З 1912-го по 1914 рр. хореографічною частиною Київського театру керував А. Романовський. На київській сцені він поставив балети «Привал кавалерії», «Фея ляльок», «Чарівна флейта»; дивертисменти «Угорська рапсодія» (муз. Ф. Ліста), «Ніч» (муз. М. Рубінштейна), «Циганські танці» (муз. Л. Мінкуса); танцювальні номери в операх «Євгеній Онегін» П. Чайковського, «Кармен» Ж. Бізе, «Фауст» Ш. Гуно. «Надзвичайно привабливою і граціозною» визнали київські критики хореографічну картину «Танок рожевих і золотих снів» з опери «Ноктюрн» М. Лисенка²⁶. Відзначалося, що виконавці тонко відчували прозорий ліризм і щире задушевність музики Лисенка й оригінально відтворили у цікавих хореографічних візерунках її наспівність та замріяність.

За свідченням В. Туркевича [13], з 1914-го по 1924 рр. А. Романовський очолював у Києві приватну балетну студію; упродовж 1925 року працював балетмейстером Харківського оперного театру.

Значний внесок у розвиток хореографічного мистецтва України здійснила відома танцівниця, балетмейстер і педагог Броніслава Ніжинська — представниця славетної польської династії митців, доля яких була тісно пов'язана з Києвом. Саме у Києві 12 березня 1890 р. народився всевітньо відомий танцівник Вацлав Ніжинський. Батьки Вацлава і Броніслави Ніжинських — Томаш (Хома) Ніжинський та Елеонора Береда, випускники Варшавської балетної школи, в 1890-х рр. заснували в Києві власну хореографічну трупу, з якою у літній період виступали в театрі «Ермітаж» на Трухановому острові²⁷.

1915 року на запрошення дирекції Київського Міського театру хореографічну трупу очолив балетмейстер Олександр Кочетовський, почесний титул прими-балерини отримала його дружина Броніслава Ніжинська. За період їхньої діяльності — з 1915-го по 1921 рр. (з перервами) збільшився кількісний склад хореографічної трупи, репертуар театру збагатився новими балетними виставами. Кияни вперше побачили хореографічні картини «У Арапа» І. Стравінського з балету «Петрушка» (партію Арапа виконував О. Кочетовський, Балерини — Б. Ніжинська),

«Сніжинки» П. Чайковського (з балету «Лускунчик»), «Осінь пісня» П. Чайковського; балети «Клеопатра» А. Аренського (партію Та-Ор виконувала Б. Ніжинська), «Бал у кринолінах» (на музику «Карнавала» Р. Шумана), «Горбоконики» Ц. Пуні (з Б. Ніжинською в ролі Цар-дівичі). З успіхом відбулися постановки хореографічних мініатюр «Етюд», «Мефісто-вальс», «Дванадцять рапсодія» (муз. Ф. Ліста), «Прелюдія» (муз. Ф. Шопена), «Демони» (муз. М. Черепніна) та дивертисментів «ValsBadinage» (муз. О. Лядова), «Половецькі танці» (муз. О. Бородіна), «Марення» (муз. Г. Берліоза), «Вакханалія» (муз. О. Глазунова).

Констатуючи факт зростаючого інтересу киян до балетних дивертисментів у сезоні 1915 р., газети запевняли, що це відбулося завдяки участі в них нової прими-балерини п. Ніжинської. У звітному концерті вона виконала «Вальс» О. Лядова, в якому, дотримуючись суворої відточеності та витонченості хореографічних форм, зуміла виявити неабиякий хореографічний гумор.

Наприкінці січня 1917 р. відбувся бенефіс Б. Ніжинської — вистава «Горбоконики» Ц. Пуні. Із захопленням писали про цю подію «Последние новости» [14], відзначаючи величезний успіх балерини не лише у прихильників її таланту, але, що не менш важливо, і серед колег: «Публіка приймала бенефіціантку украй гаряче, оваціям не було кінця, так само здавалося, що не буде кінця підношенням. Після третього акту сцену було завалено квітами. Артистка також була нагороджена оваціями з боку її товаришів, які доклали, як і вона, протягом двох сезонів чимало старань та праці для зростання балетного мистецтва в нашому театрі».

У цей же період Б. Ніжинська викладала пластику в Оперному класі В. Беляєвої-Тарасевич, виступала у київських концертах.

Як повідомляла газета «Последние новости» [15], у серпні 1916 р. у Києві планувалося відкриття студії хореографічного мистецтва на чолі з Б. Ніжинською та О. Кочетовським. Курс навчання мав бути розрахований на три роки; у програмі передбачалося вивчення класичного та характерного танців, пластики, гриму, мімодрами, ритмічної гімнастики за системою Ж. Еміль-Далькроза, фехтування, носіння костюму, історії культури, історії танців, естетики. Викладачами у студії планувалося запросити столичних балетних артистів та режисерів. Зазначалося також, що статут студії надісланий для затвердження до Міністерства внутрішніх справ. Але, на жаль, намірам подружжя тоді не судилося здійснитись.

Проте за три роки, у лютому 1919 р., Б. Ніжинська відкриває у Києві власну балетну студію «Школа руху», яка розташовувалася на перехресті Хрещатика та Лютеранської. Саме у Києві Ніжинська почала розробляти власну теорію танцю, і новостворена школа мала готувати виконавців, здатних розуміти і виконувати нову хореографію. Навчальна програма містила два теоретично-практичні курси: для початківців та професіоналів оперної та драматичної сцени. «Школа руху» вважалась досить відомим та авторитетним у місті навчальним закладом, інтерес киян завжди викликали звітні покази вихованців Ніжинської, які влаштовувалися двічі-тричі на рік.

У 1920–1921 рр. Б. Ніжинська викладала хореографію у «Центростудії»²⁸, де, як зазначає Г. Веселовська [16], її колегами були А. Буцький, М. Терещенко, П. Тичина. В. Сладкопєвцев та ін. Збереглися також відомості про спільний концерт вихованців «Центростудії» (майстерні М. Терещенка) та «Школи руху», що відбувся у Колонному залі Губнаркомосвіти²⁹. Саме у «Центростудії» зробив свої перші кроки у балеті майбутній «бог танцю», 16-річний С. Лифар. За його спогадами, саме київська зустріч з Б. Ніжинською у 1921 р. стала визначальною у подальшій творчій долі митця.

Плідною виявилася співпраця Б. Ніжинської з українськими художниками-авангардистами О. Екстер та В. Меллером. Відомо, що у 1920 р. О. Екстер працювала над ескізами костюмів до балету «Іспанський танець»³⁰, який ставила Б. Ніжинська. Остання, у свою чергу, на запрошення О. Екстер читала лекції для відвідувачів її художньої студії (де виступали й інші польські митці — актриса С. Висоцька та критик С. Мокульський).

Творча спілка Б. Ніжинської та В. Меллера тривала з 1919-го по 1921 рр.: художник оформив одноактні балети «Мефісто» та «Рапсодія» (муз. Ф. Ліста); «Маски» (муз. Ф. Шопена); «Страх», «Вогонь», «Блакитна танцівниця», «Ассирійські танці», «Єгипет», «Етюд», а також балет «Місто» (муз. С. Прокоф'єва)³¹. За словами М. Курінної [17], В. Меллер створив також ескіз студійного костюму для вихованців «Школи руху».

У 1920-х рр. інтерес до нової школи хореографії Б. Ніжинської виявив Л. Курбас, який багато уваги приділяв пластичному вихованню акторів своєї трупи. Відомо, що учениця Б. Ніжинської, Надія Шуварська була автором пластичного рішення вистави «Газ» Г. Кайзера у театрі «Березіль»³²,

разом з режисером П. Березою-Кудрицьким вона проводила тренінги для акторів.

Саме у Києві в 1920 р. було видано працю Б. Ніжинської «Школа руху: теорія хореографії», яка стала першим викладом неокласичних принципів у балетній хореографії.

Отже, «польський чинник» у діяльності Київської опери кінця XIX–початку XX ст. виявився досить значимим та багатовекторним, оскільки здійснив вплив на всі сфери життя тогочасного театру. Втілення оперних творів польських авторів сприяло розширенню репертуарного діапазону Міського театру, його жанровій та стилістичній розмаїтості. Завдяки знайомству з новими операми польських композиторів київські слухачі мали змогу не лише збагатити свій музичний світогляд, а й долучитися до тих процесів, що відбувались у сучасному західноєвропейському музичному просторі. Звернення театру до нових опер польських авторів зумовило підвищення професійного рівня вокалістів-виконавців, сприяло зростанню постановочного рівня трупі в цілому. Різномісна діяльність польських хореографів позитивно вплинула на становлення та розвиток балетної трупі театру, формування національного хореографічного репертуару, розбудову української балетної педагогічної школи.

Мистецтво польських діячів, значною мірою активізувавши українсько-польський культурний діалог, сприяло тому, що на зламі XIX–XX ст. Київ був відомим музичним центром, а Київський Оперний вважався одним із провідних театрів Європи.

¹ У 1897 р. у Києві проживало 19233 поляки, а у 1917 р. — 42919.

² Саме так визначив жанр свого твору автор.

³ Як повідомляло «Киевское слово» (1902. — № 5331. — 7.11.), «Манру» мала з'явитись у репертуарі Марійського театру лише у наступного, 1903 року.

⁴ Лібрето опери написане А. Носсігом за повістю І. Крашевського «Хата за селом».

⁵ Як відомо, вона здійснила також переклад лібрето «Життя за царя» (Івана Сусаніна) М. Глинки італійською мовою та переклад лібрето «Кармен» Ж. Бізе російською мовою.

⁶ «Манру». Повна опера для співу з німецьким текстом і акомпанементом фортепіано.

«Манру». Переклад для фортепіано в 2 руки (знаходиться в друку).

«Манру». «Попурі для фортепіано в 2 руки» Б. Яновського.

«Манру». «Попурі для фортепіано в 2 руки» В. Заємби.

«Манру». Арія (для тенора) з російським текстом.

«Манру». Арія (для тенора) з польським текстом.

«Манру». Повне лібрето російською мовою.

«Манру». Скорочене лібрето польською мовою.

«Манру». «Попурі для фортепіано в 4 руки» (упорядник Ян Галль, знаходиться в друку).

⁷ Як неодноразово відзначалось київськими рецензентами, партитура «Манру» вражала довершеною і блискучою оркестровкою.

⁸ Перша постановка «Манру» відбулася 29 травня 1901 р. у Дрездені; за 10 днів, 8 червня 1901 р. цей твір прозвучав у Львівській опері, а у листопаді (24.11.) того ж року опера була поставлена у Празі. У наступному, 1902 році відбулося чотири прем'єрні вистави «Манру»: у Цюрихському театрі (30.06.); в «Метрополітен-опера» (14.02.), у «Великому театрі» Варшави (24.05.),

⁹ У репертуарі цимбаліста, крім зразків народно-інструментальної музики, були також твори композиторів-класиків.

¹⁰ Фото співака в ролі Манру зберігається у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.

¹¹ У січні 1904 р. І. Падеревський виступав у київських концертах як піаніст-віртуоз.

¹² Лише один фрагмент з опери — Арія Манру з II дії опери «Ты милей мне», що була видана фірмою Л. Ідзіковського у 1902 р., зберігається у фондах музичного відділу Наукової бібліотеки України імені В. І. Вернадського.

¹³ Прем'єра відбулася 21 жовтня 2006 р.

¹⁴ Прем'єрна вистава відбулася 30 травня 2009 р.

¹⁵ Опера написана у 1900 р. (автор лібрето — Людомил Герман). Саме цим твором 4 жовтня 1900 р. було відкрито Львівську оперу (нині — Львівський національний академічний театр опери і балету ім. С. Крушельницької). В урочистому відкритті театру взяли участь Г. Сенкевич, І. Падеревський, Г. Семірадський та делегації різних європейських театрів.

¹⁶ Повідомлялось, що обидві опери з великим успіхом були поставлені у Львові, Варшаві та Кракові.

¹⁷ Квартет ІРМО у складі: Ю. Пуліковський (I скр.), С. Каспін (II скр.), Є. Риб (альт), Ф. фон Мулерт (віол.).

¹⁸ Ноти Думки Янека «Свадьбу с Стахом коль решила...», видані фірмою Л. Ідзіковського у 1905 р., зберігаються у відділі музичних фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського.

¹⁹ Як повідомляв «Киевлянин» (1909. — № 54. — 23.02.), Ф. Орешкевич, що мав виконувати партію Янека, через хворобу не зміг взяти участь у прем'єрній виставі та був замінений В. Лазаревим.

²⁰ На жаль, відомості про цю постановку та її подальшу долю в театрі М. Садовського відсутні.

²¹ Фото митця, датоване 1885 р., зберігається у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (інв. № 20505/8656).

²² Імовірно, Марія Ланге згодом стала дружиною С. Ленчевського: у списках педагогів Київської консерваторії зазначено, що викладачем пластики і танцю в 1914-1919 рр. була М. Ланге-Ленчевська.

²³ Про школу танців С. Ленчевського, що знаходилась на вул. Фундуклевській (нині — вул. Б. Хмельницького), 27, повідомляв «Киевлянин» (1891. — № 191. — 3.09.).

²⁴ Так, наприклад, 19-й номер «Киевлянина» за 1892 рік сповіщав, що під час вечора на користь студентів університету Св. Володимира (8.02.1892 р.) «диригувати мазуркою та котильоном буде Ленчевський».

²⁵ 4 березня 1922 р. у Катеринбурзькому театрі відбувся бенефіс К. Залевського, присвячений 25-річчю його творчої діяльності. Одна з визначних робіт хореографа у цьому театрі — постановка балету «Копелія» Л. Деліба.

²⁶ Прем'єра опери відбулася у лютому 1914 р.

²⁷ Так, наприклад, газета «Киевлянин» (1892. — № 143. — 24.05.) повідомляє, що в парку «Ермітаж» 24 та 25 травня відбудуться великі балетні вистави «Жарти піратів», «Старий капрал», «Балетний букет», «По улице мостовой», постановку яких здійснив Х. Ніжинський. Досить інтригуючою виявилась інформація про те, що у балеті «Жарти піратів» планувалось задіяти фонтан «у 150 струменів», який мав випромінювати світло.

²⁸ «Центростудія» включала музичне, драматичне та хореографічне відділення.

²⁹ Нині — Національна філармонія України.

³⁰ Ескізи зберігаються у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.

³¹ Ескізи костюмів до балетів «Мефісто» та «Місто» зберігаються у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.

³² За свідченням В. Ткач (В. Ткач «Лесь Курбас і Новий Світ»), Н. Шуварська у листах до Б. Ніжинської ділилася подробицями постановочного процесу (листи зберігаються в архіві Б. Ніжинської у Бібліотеці Конгресу США).

Джерела та література

1. «Киевлянин». — 1902. — № 302. — 1.11.
2. «Киевлянин». — 1902. — № 27. — 27.10.
3. «Киевская газета». — 1901. — № 19. — 19.01.
4. «Киевское слово». — 1902. — № 5323. — 30.10.
5. «Киевская газета». — 1904. — № 44. — 13.02.
6. «Киевская газета». — 1902. — № 300. — 30.10.
7. «Киевская газета». 1902. — № 300. — 30.10; № 301. — 31.10.
8. «Киевлянин». — 1904. — № 33. — 2.02.
9. «Киевлянин». — 1903. — № 122. — 3.05.
10. «Киевское слово». — 1909. — № 45. — 14.02.
11. «Киевская мысль». — 1909. — № 56. — 25.02.
12. «Киевлянин». — 1909. — № 54. — 23.02.
13. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях (біобібліографічний довідник) / Василь Туркевич. — К. : Біографічний інститут НАН України, 1999. — 158 с.
14. «Последние новости». — 1917. — № 4446. — 31.04.
15. «Последние новости». — 1916. — № 3694. — 26.03.
16. Веселовська Г. Український театральний авангард / Г. Веселовська // Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ. — К. : Фенікс, 2010. — 368 с. : 16 л. вкл.
17. Курінна М. Про київський період творчості Броніслави Ніжинської // Студії мистецтвознавчі. — 2011. — № 1. — С. 72–78.

ТЕАТР МИКОЛИ САДОВСЬКОГО ЧАСІВ ДИРЕКТОРІЇ УНР (1919–1920 рр.)

Стаття присвячена діяльності театру Миколи Садовського в «екзилі», коли колишній київській колектив опинився на території, контрольованій військами Директорії УНР. Розглянуто творчий потенціал труп, вистави поточного репертуару і здійснені прем'єри. Особливу увагу звернено на організаційні зміни в колективі й набуття ним статусу Державного Народного театру УНР. Зазначається участь театру в офіційних заходах та урочистостях Директорії УНР, проаналізовані причини розколу в трупі та обставини остаточного припинення її діяльності.

Ключові слова: театр М. Садовського, Державний Народний театр УНР, Директорія, репертуар, творчий потенціал.

Статья посвящена деятельности театра Николая Садовского в «изгнании», периода, когда бывший киевский коллектив оказался на территории, подконтрольной войскам Директории УНР. Рассмотрен творческий потенциал труппы, спектакли текущего репертуара и осуществленные премьеры. Отдельное внимание уделено организационным изменениям в коллективе и приобретению им статуса Государственного Народного театра УНР. Отмечается участие театра в официальных мероприятиях Директории УНР, проанализированы причины раскола в труппе и обстоятельства окончательного прекращения ее деятельности.

Ключевые слова: театр Н. Садовского, Государственный Народный театр УНР, Директорія, репертуар, творческий потенціал.

The article is dedicated to the functioning of Mykola Sadovskyi Theatre in «exile», the period when the former Kyiv-based group had found itself working on the territory controlled by forces of the UNR Directory. In focus are the group's creative potential, stage performances from its current repertoire and first nights. The special attention is given to organisational dynamics in the group and how it acquired a status of the State People's Theatre of the UNR. The author notes the Theatre's participation in official events of the UNR Directory and analyses reasons for the group's split as well as circumstances under which its functioning had eventually come to an end.

Keywords: M. Sadovskyi Theatry, UNR State People's Theatry, Directory, repertoire, creative potential.

Діяльність протягом двох останніх років київського театру Миколи Садовського в екзилі тривалий час залишалася практично невисвітленою сторінкою творчого життя цього колективу та його керманіча. Неточності й здогадки щодо пересування трупи шляхами розбурханої війною України, спричинили до виникнення значної кількості недостовірних переказів, а відсутність повноцінної фактології призвела до істотного спотворення реальної картини у наукових публікаціях [2; 20].

За свідченнями Василя Василька й Софії Тобілевич трупа Миколи Садовського виїхала з

Києва потягом, так само, як залишали місто численні політики, військові й пересічні мешканці, що остерігалися чергових більшовицьких погромів. «...в 1919 році виїхав разом з невеличким гуртом своїх акторів у напрямку Вінниці, — пише С. Тобілевич про від'їзд М. Садовського, — Значно пізніше я довідалась про наслідки тієї їхньої подорожі. Казали, що поїзд, в якому вони їхали, весь час спинявся і стояв подовгу. Скрізь чути було стрілянину: по всій країні точилися бої. Іноді на довготривалих зупинках актори примушувались давати спектакль, завжди один і той самий — “Мартина Борулю”. Отак доїхали вони до

Кам'янець-Подільська, де й вивантажили все своє театральне майно» [27, 444].

Питання чи показував вистави театр Садовського у Вінниці, яка була оголошена столицею УНР 28 січня і яку вже 26 лютого, менше ніж за місяць, місто захопили більшовицькі війська, залишається відкритим, оскільки точних доказів цього — афіш чи газетних повідомлень немає. Є лише міркування одного з науковців: «Коллектив М. Садовського прибув спершу до Вінниці, де одержав матеріальну допомогу, приміщення для житла і сцену міського театру для показу своїх вистав. Однак політичні та соціальні обставини змусили театр після яскравого місячного виступу у Вінниці їхати далі» [2, 138].

Водночас у спогадах Дмитра Дорошенка про тих, хто поспіхом залишав Київ узимку 1919 року, йдеться: «Частина їхала до Вінниці, куди знову перенесла свій осідок Директорія, а частину відразу вислано до Кам'янця, наприклад, військові школи. Не минуло й трьох тижнів, як я прибув до Кам'янця, — коли на його вулицях почали зустрічатися мені знайомі київські обличчя. Чим далі, тим їх зустрічалось більше. Одними з перших появилася у Кам'янці театральна трупа М. Садовського. Вона чогось також евакуювалася з Києва. Хоч взагалі кам'яничани не дуже тішилися з приїзду київських гостей, бо факт їхнього приїзду свідчив, що справи йдуть погано, але з прибуттям Садовського з його трупою були задоволені хоча б тому, що трупа почала давати вистави в театрі т. зв. Пушкинського Дому» [9, 429]. Отже Садовський, якщо й прибув до Вінниці, то мусив одразу вирушити до Кам'янця, і його театр, як пише Софія Тобілевич, вивантажив своє майно саме тут. Але й у Кам'янці колектив не затримався надовго, бо в квітні до міста впритул наблизилася Червона армія.

Водночас треба зауважити, що ще на початку 1919 року, перед виїздом з Києва, в організаційній діяльності театру Садовського відбулися суттєві зміни: Микола Карпович змушений був пристати на пропозицію акторів та перейти на марки, і, таким чином, його приватна антреприза перетворилася на Товариство. Працюючи ж у Кам'янці протягом березня-квітня 1919 року і беручи участь у різноманітних святкових політичних заходах, колектив Садовського отримав свого роду охоронну грамоту у вигляді назви Театр УНР. Це гарантувало йому певну підтримку і захист, але не давало жодних фінансових привілеїв, тому виживати і заробляти гроші трупа мусила самостійно.

Навесні 1919 року, внаслідок прикрих поразок від зовнішніх ворогів і внутрішнього розбрату

УНРівської армії фронт відсунувся далі до Галичини і, відповідно до цього вирушив на захід театр Миколи Садовського. У березні 1919 р. столицею УНР було оголошено Рівне, 24 квітня — Проскурів, а наприкінці травня — Тернопіль. Відповідно театр гастролював у Рівному, а потім Садовський спробував організувати виступи в Станіславі. «Станіславів служив тепер головним притулком для евакуйованих з власної території інституцій УНР і взагалі для втікачів від большевиків, — констатував Д. Дорошенко. — На кожному кроці, по каварнях, ресторанах, крамницях, і просто на вулиці можна було зустрінути земляків та знайомих. І тому, що Станіславів місто саме по собі не велике, і все життя тут купчиться на двох-трьох головних вулицях, то залишалось враження, ніби наддніпрянців в місті — дуже багато. Більша частина їх були урядовці і взагалі люди, що займали високе становище в УНР. Можна було зустрінути членів Директорії (я бачив як проїздили в автах Андрієвський і Швець), різних міністрів та екс-міністрів, вищих чинів уряду, дипломатів, які кудись їхали, лідерів партій, членів Трудового Конгресу, взагалі тих, кого ще місяць тому можна було бачити в Кам'янці. Перебувала в Станіславі й «Республіканська Капеля» Кошиця й трупа Садовського з самим М. К. Садовським на чолі. Як би не такі сумні часи та обставини, то можна було подумати, що це якийсь український національний з'їзд, так як колись у Полтаві, коли відкривали пам'ятник Котляревському» [9, 443].

Однак у Станіславі, що був на той момент столицею ЗО УНР (Західна область Української Народної Республіки), де Садовського добре знала місцева публіка ще з 1905 року, корифеєві не вдалося влаштувати виступи. «Вистави планував розпочати 9 травня 1919 р., а гостинні виступи 24 квітня 1919 р. виставою «Казка старого млина». Вистави Садовського в Станіславі не відбулися. Товариство виїхало до Рівного» [16, 127]. Причиною було те, що всі театральні приміщення виявилися орендованими, а безпосереднім конкурентом Садовського став Йосип Стадник, який очолював дружину «Постійного Українського театру ЗО УНР».

Більш вдалою для Садовського виявилася поїздка в травні 1919 року до Тернополя. Тут у приміщенні «Міщанського братства», де виступала трупа під керівництвом Івана Рубчака, товариство Садовського показало кілька спектаклів серед яких «Суєта», «Бурлака», «Зимовий вечір», «Наталка Полтавка» [3, 131]. Однак після цього перед театром постала чітка перспектива вибору: виїж-

джати з України в еміграцію, як це вже зробила значна частина українського політикуму й, приміром, керована О. Кошицем капела, чи повертатися до Кам'янця-Подільського, який 4 червня 1919 року знову став столицею УНР. Після визволення Поділля армією УНР Микола Садовський повернувся до Кам'янця-Подільського, і його колектив долучився до короточасного, але дуже бурхливого розвою культурного життя періоду Директорії. Зокрема, трупа Садовського брала участь у багатьох урочистостях, яких, незважаючи на воєнний час, було чимало. Першим виявилось відзначення 2-ї річниці I Універсалу Української Центральної Ради, що відбулося 29 червня 1919 року. «Кам'янець-Подільський у той день мав досить святковий, урочистий вигляд. На вулиці вийшло багато людей, всі з червоними квітками та жовто-блакитними стрічками. Зустрівшись на вулицях і майданах, кам'янчани і гості міста вітали один одного з “великим святом першого універсалу, що почав нову сторінку України, сторінку великої героїчної боротьби, що тягнеться вже два роки і буде тягтись, поки не згинуть ті ворожі сили, що виступають проти волі і прав українського народу”.

Після обіду в місті пройшли мітинги, на яких громадськість закликали до об'єднання і допомоги фронту. Ввечері у Пушкінському народному домі, в літньому театрі і Селянсько-робітничому клубі відбулися безкоштовні вистави і концерти, які пройшли з великим успіхом. Тут виступав хор робітників постачання під керівництвом К. Стеценка, театральні трупи Й. Стадника та М. Садовського» [18, 403].

Наступні урочистості за участю театру Садовського були пов'язані з відзначенням 2-ї річниці II Універсалу Центральної ради, які поет Євген Маланюк, що на той час був ад'ютантом помічника Генерального штабу армії УНР Василя Тютюнника, описав досить скептично. «Мій начальник послав мене до Кам'янця з якимсь дорученням до міністерства. Коли я поладнав усі свої справи, десь надвечір повернувся Андрій Мельник. Своім стримано-дружним тоном зробив мені пропозицію: сьогодні річниця другого Універсалу, є парадний спектакль із Садовським у театрі — чи не хотів би я товаришувати йому в урядовій ложі? Це була пропозиція, не наказ. Спектакль був винятковий — “Останній сніг” Людмили Старицької-Черняхівської. При закінченні програми знову — тим же тоном пропозиція-наказ: — Пане поручнику, мене запросили урядові чинники на вечерю до клубу Франка. Чи не хочете товаришувати? Будьте вже сьогодні ад'ютантом до кінця,

отаман Тютюнник, припускаю, нічого не матиме проти. Клуб був либонь соціалістичний, лівий. Там були самі “бувші”: колишній прем'єр Голубович, колишній військовий міністр Жуковський і ще кілька інших. Коли подали закуску й перейшла перша чарка самогону, язики наших господарів розв'язалися. І ми, два нерівні своїм становищем військові, відчули квіти й виквіти політичного красномовства» [5].

Приблизно тоді ж у Кам'янці відбулося показове примирення Садовського з Головним Отаманом військ УНР Симоном Петлюрою, з яким у Миколи Карповича були давні рахунки через наклепницьку статтю в журналі «Україна», про те, що він нібито перевозив акторів у вагонах для худоби. Як згадував Микола Миленко, в антракті однієї з вистав «цілий колектив на чолі з М. Садовським зайшов до льожі, в якій сидів С. Петлюра. М. Садовський явився з хлібом і сіллю і привітав його коротенькою промовою. С. Петлюра подякував і, подаючи М. Садовському сервіз з італійського скла, який складався з таці, карафки та чарок, сказав: “А як Бог дасть повернемося до Києва, то на radoшах вип'ємо з вами із цієї карафки по чарці”. Але цього не сталося» [14].

Як зауважує один із мемуаристів, у літні місяці 1919 року спектаклі театру Садовського в Кам'янці-Подільському йшли з незмінними аншлагами, а розрахунок з акторами проводився постійно: перша категорія акторів отримувала 10 марок, друга — 8, третя — 6 [26]. Перебування на одному місті, зручний сценічний майданчик та глядацька увага — все це дало можливість театрові Садовського вести щоденну ритмічну роботу і підготувати першу прем'єру — «Куди вітер віє» С. Васильченка. Про увагу до вистав свідчать і відгуки в пресі, зокрема фахові статті Якова Савченка, а також рецензії, підписані криптонімом С., що цілком можливо належать цьому ж літераторові. Об'єднати цих авторів в одну особу дають підстави Савченкові статті київського періоду, присвячені Молодому театрові, театрові «Березіль», театрові ім. І. Франка. У них рецензент зазвичай дуже докладно аналізує текст і його особливості, відзначаючи приналежність до певного художнього напрямку.

Зокрема на сторінках «Вістника Української Народної Республіки» у липні 1919 року С. прорецензував вистави «Молода кров», «Мартин Боруля», «Суєта», «Зимовий вечір», а у серпні вийшли рецензії Якова Савченка в газеті «Україна» на спектакль «Про що тирса шелестіла» С. Черкасенка та «Куди вітер віє» С. Васильченка.

Приділяючи чимало уваги саме драматургії і даючи докладний розбір навіть доволі популярних, як на той час, п'єс «Мартин Боруля» і «Суєта» І. Карпенка-Карого та «Молода кров» В. Винниченка, Яків Савченко ємко й влучно характеризує гру акторів різних поколінь. Він звертає увагу на молодого І. Овдієнка в ролі Антося («Молода кров»), який «досить яскраво передав закоханого, простодушного студента. Добра техніка і тонкі модуляції голосу рельєфно позначилися в його грі» [24]; пише про надзвичайно сильно зіграну роль Макара І. Ковалевським в тій же п'єсі, а в «Мартині Борулі» бачить на сцені самого лише Садовського. «В цій ролі шанований артист зостався й донині на висоті свого могутнього таланту, не дивлячись на свої поважні літа. Моментами здавалось, що на сцені Садовський часів розквіту своїх сил. Загалом од його художньої гри лишається вражіння, що образ Борулі в передачі Миколи Садовського досяг якоїсь великої класичності і що трудно уявити собі артиста, котрий зміг би в цій ролі підвестись на таку височінь, як Микола Садовський» [23].

Особливо високим ступенем аналітичності відрізняється рецензія Якова Савченка на спектакль «Зимовий вечір». Зокрема він вдається до порівнянь «Зимового вечора», створеного на основі оповідання Е. Ожешко з творами бельгійських символістів М. Метерлінка і Е. Верхарна, що не видається дивним, якщо згадати, що шлях у літературі Савченко починав саме як поет-символіст. Йому «Зимовий вечір» «дуже і дуже нагадує метерлінківські драматичні етюди, скажімо, етюд «Гість». Тиша трагедії людської душі, невблаганний фабул і безпорадність людини перед його незрозумілими законами — ось характерні ознаки і прийоми творчості Метерлінка» [22].

Щодо акторського виконання, то рецензент найвищих епітетів удостоїв гру Миколи Садовського та Марії Малиш-Федорець. «Чим більше згущується тайна злочину Прохожого, тим він стає все більш і більш трагічною постаттю. Цю трагічну постать Прохожого, що відплатив цілим своїм життям, невідомо за чий злочин, — надзвичайно вірно й сильно передав д. Микола Садовський. Правда, в фіналі етюду був він значно слабший, ніж на початку його.

В першій картині етюду М. Садовський досяг високої сили драматичності і глибокого розуміння трагедії розбитої фатумом душі людини.

Другий центральний персонаж етюду Лікерію — виконувала д. Малиш-Федорець. З великою симпатією мушу одзначити глибоку гру,

прекрасну техніку і майже довершену дикцію цієї артистки» [22].

А 13 серпня 1919 року в Кам'янці-Подільському зіграли, як вже зазначалося, першу прем'єру сезону — першовтілення щойно написаної Степаном Васильченком п'єси «Куди вітер віє». Важливість появи цієї драми, чий події розгорталися наприкінці 1918 року, в часі переходу влади від гетьмана до уряду Директорії і наступу більшовицьких загонів, можливо порівняти хіба що з прем'єрою Винниченкової п'єси «Між двох сил» у грудні 1918 року, де також ішлося про зміну влади в тогочасній Україні. Водночас між цими драматургічними текстами є принципова відмінність: Винниченко подає події з точки зору відстоювання особистістю певною ідеології у формі прокламації чи маніфесту, а Васильченко — крізь призму людської психології, фобій і почуттів пересічної людини. На думку Я. Савченка, «Куди вітер віє» у виконанні акторів театру Садовського І. Ковалевського (Корецький), Є. Хуторної (Корецька), М. Лебедевої (Ліза), І. Овдієнка (студент Коломієць), О. Левитського (офіцер), яскраво унаочнював людську поведінку в період історичних зламів.

Між тим репертуар театру Садовського у цей період серйозно звужується — йдуть лише українські твори і переважно класичні. Постійно виставляється одноактівка «Останній сніп», «Запорожець за Дунаєм», «Наталка Полтавка», а особливою прихильністю публіки користується «Про що тирса шелестіла», яку Я. Савченко назвав казкою-феєрією, глибокою і за своєю поетичною обробкою, і за філософсько-психологічним змістом [25]. Готувалася також до показу нова п'єса С. Черкасенка «Гайдамаки» за Т. Шевченком, до якої К. Стеценко вже написав музику [19, 289–291], що, вочевидь, була предтечею Курбасової інсценізації поеми Т. Шевченка «Гайдамаки».

Постійно базуючись у Кам'янці-Подільському, протягом осені 1919 року, театр Садовського продовжував виконувати презентаційні функції: наприклад його виставу відвідують разом Симон Петлюра й отаман Зелений, який прибув до міста на переговори. Врешті-решт, це спонукає уряд до формалізації діяльності державного театру УНР, і вже 12 листопада 1919 року Директорія затверджує тимчасові штати Головного державного народного театру при Міністерстві преси та інформації УНР. Головноуповноваженим театру призначається Микола Садовський, а на його утримання виділяється майже три мільйони гривень [29]. Парадоксально, але сталося це напередодні окупації

столиці УНР польськими військами 17 листопада 1919 року, коли незалежність фактично була втрачена, а місто існувало в режимі військової облоги та жорсткої економії.

Найактивніше до отримання особливого державного статусу театру доклався Олександр Корольчук, який у липні 1919 року написав з цього приводу листа до газети «Вістник Української Народньої Республіки», підписавши його «Голова і режисер бувшого товариства театру М. Садовського». У цьому публічному виступі Корольчук дуже жорстко і неоднозначно дав зрозуміти іншим театральним діячам, які мали намір осісти в Кам'янці, що колишній театр Садовського має певні привілеї від уряду УНР і найкраще театральне приміщення міста так званій Пушкінський дім має бути в його розпорядженні. «Пану Гаєвському і його спілникам Стадникові, яко людям висококультурним, слід би уміти відокремити справу узкоособисту від Державної, покинути займатися пльотками як усно так і на письмі і саботувати і не гальмувати таку справу, як організація народних театрів, на які покладаються національно-культурні завдання Державного значіння. Що до тих питань, які в листі ставить п. Гаєвський акторам бувшого товариства трупі Садовського, то від імені посліднього заявляю, що ми з одвертим обличчям і чистим серцем будемо виступати на сцені, виконуючи ті великі завдання, які на нас накладаються, як на акторів — громадян УНР, не питаючи п. Гаєвського якими він очима буде дивитись на громадянство за свої пльотки і скандали, які він так енергійно робив з своїм спілником, аби загальмувати державну справу» [11]. Отже, конкурентами театру Садовського були Юрій Гаєвський та Йосип Стадник, які не зважаючи на тиск, продовжували виставляти вистави у Кам'янці, й уже на початку 1920 року рецензенти віддавали їм перевагу перед спектаклями Садовського.

Іншого суворого листа О. Корольчук спрямував проти групи молодотеатрівців, що звернулися до уряду УНР з проханням прихистити їх в Кам'янці-Подільському. Довкола цієї публікації від 2 листопада 1919 року [15, 284–286], що змусила акторів буквально тікати з міста, а за великим рахунком, визначила подальшу долю одразу кількох українських театральних колективів, і сьогодні триває дискусія. Більшість сходиться на тому, що Микола Садовський не був причетний до різкої публікації Корольчука. І в цьому сенсі, не випадковим збігом є те, що 10 грудня 1919 року актор Державного театру УНР Микола Милен-

ко призначається Садовським на посаду помічника режисера і йому ж режисер доручає вести всі службові справи театру замість Корольчука [31, спр. 4]. Отже Садовський відібрав службові обов'язки у свого найближчого помічника, оскільки навряд чи міг спокійно спостерігати за тим, як Корольчук перебирає на себе чимало повноважень: зокрема у серпні 1919 року він очолює Тимчасову раду Всеукраїнської театральної спілки, до складу якої увійшли актори Фавст Лопатинський, Іван Овдієнко, Іван Ковалевський, Спиридон Черкасенко [19, 289].

В умовах тотальної військово-політичної катастрофи та безпрецедентної епідемії тифу, коли Головний отаман С. Петлюра залишив Кам'янець, увага до діяльності театру, керованого Садовським, однак, не послаблювалася. Принаймні з початку 1920 року цим колективом зацікавлюється майбутній широковідомий письменник-гуморист, а тоді журналіст Павло Губенко (Остап Вишня), який друкує в газеті «Трудова громада» кілька іронічних рецензій.

Про його журналістську працю в Кам'янці згадує і дружина колишнього прем'єр-міністра Центральної Ради Всеволода Голубовича Тетяна Кардиналовська. Вона пише про повсякденне строка-те і повне несподіваних поворотів доль життя тогочасної столиці УНР, що уподібнилася Вавилону, де зібралися представники кількох українських урядів, релігійних кіл, науковці, митці. «Нарешті ми дісталися до Кам'янця-Подільського. Там Всеволод знайшов мені кімнату, а сам занурився у партійну роботу: він тоді редагував есерівську газету «Червоний шлях» [певно, йшлося про «Наш шлях» — Г. В.], в яку влаштував і мене. В той же час там також працював Павло Михайлович Губенко, який потім став відомим українським письменником-гумористом, що писав під псевдонімом Остап Вишня. З Павлом Михайловичем у мене виникла дружба, яка продовжувалася і потім, з перервами, багато років. Інше моє знайомство було з Валер'яном Поліщуком, майбутнім українським поетом, який тоді навчався в Кам'янецькому університеті і з яким я пізніше знову зустрілася в редакції «Селянської правди», де опинився і Остап Вишня» [10, 81].

В іронічній рецензії Остапа Вишні на виставу «Запорожець за Дунаєм» (січень 1920 року) привертає увагу його саркастична критика актриси Марії Малиш-Федорець. «Сам М. К. Садовський був в доброму гуморі і Карася, можна сказати, не грав, а «чеканив». Андрій — п. Овдієнко і Оксана — п. Литвиненко-Вольгемут дуетом мене, на-

приклад, прямо захопили. До того чудово вони його співали.

І якби в Одарки, — п. Малиш-Федорець, — не боліли зуби, все було б більше, ніж чудово.

А то розумієте, як співає Одарка пісню «Ой, послала мене мати до криниченьки», так у тому самому місці, де ото приспівує вона «Ой, мамо, мамо, мамо» нотка височенька, і п. Малиш-Федорець як бере цю височеньку нотку, так ніби сидить у зубного лікаря на кріслі і він їй обценьками вп'явся у самого болючого зуба. До того повним страшної роспуки і жагучого болю виходить в неї оте саме «Ой».

А взагалі добре. Єй-Богу добре» [7].

Зазначимо, що невдовзі після цієї скандальної публікації прем'єрша Малиш-Федорець, разом з групою провідних акторів на чолі з Олександром Корольчуком, залишила трупу і виїхала з міста. Цей акторський демарш проти Садовського, внаслідок якого до Києва, крім Корольчука і Малиш-Федорець, вирушили ще Іван Ковалевський, Іван Овдiєнко, Марія Литвиненко-Вольгемут, Єлизавета Хуторна, стався у першій половині лютого 1920 року. Зрозуміло, причин виникнення такої ситуації було кілька: і фінансово-економічні, і політичні, і тривіальні особисті. Адже на початок 1920 року затверджене урядом фінансування вже не могло забезпечити акторам навіть прожитковий мінімум, і у Кам'янці та його околицях лютувала жахлива епідемія тифу, від якої за відсутності медикаментів та антисептиків можна було врятуватися лише втечею.

Водночас переважна кількість дослідників схильна вважати основною причиною розколу консервативність і авторитаризм керівництва Миколи Садовського. А на нашу думку, слід також згадати, що приблизно тоді ж відбуваються чергові зміни в особистому житті режисера: він близько сходиться з актрисою Валентиною Івановою — рідною сестрою дружини Спиридона Черкасенка Євгенії. Кому належить ініціатива розриву, залишається таємницею, але відомо, що саме в 1920 році офіційним чоловіком Малиш-Федорець стає вокаліст Іван Миколаєнко, а в колективі Садовського утверджується нова прем'єрша — Валентина Іванова.

Про те, що Іванова стала грати головні ролі замість Малиш-Федорець, і спочатку не зовсім вдало, красномовно свідчить замітка Остапа Вишні. «Дивився оце я, як “партачили” “Дай серцеві волю — заведе в неволю”. “Партачили” усердно і сумлінно. Я не буду детально розбирати виконання окремих ролей. Зазначу лише, що новим “прем'єрам” п.п. Івановій, Кривицькій, Ясинсько-

му треба ще багато вчитися, п. Івановій конче треба залишити копіювати попередню прем'єршу, бо невдала копія з поганенького оригіналу робить тяжке вражіння <...>.

Взагалі вражіння від виконання дуже зле. І якби не чудова гра п. Левитського (сирота Іван), провал би був повний і безповоротний, п. Левитський актор, безумовно, інтелігентний, з іскрою Божою. Не зважаючи на “слизьку” ролю, ніде навіть найменшого натяку на шарж. Спокійно, витримано і прекрасно грав він і ... врятував становище.

Щира йому за це подяка, бо рятувавши становище, він рятував і рідне мистецтво і колишню славу театру Садовського» [8].

На цей саркастичний випад Остапа Вишні, Микола Садовський, як бувало раніше не раз, написав до редакції сердитого листа-скаргу, на який рецензент дав іронічну відповідь. «...незважаючи на те, що, як Ви пишете, “кидаю образливі нарікання в молоді Ваші сили”, і то гадаю, що вони у Вас кращі, ніж Ви про їх думаєте. В те, що вони повні любові до свого рідного краю й до мистецтва я вірю і за це годен їм кричати “Славу” без кінця, а не тільки добрим словом підтримати. Але за те, як вони грали “Дай серцю волю” — не можу. При всьому моєму бажанні» [6].

Таким чином, узимку 1920 року в театрі Садовського стається зміна облич: з'являється нова прем'єрша, а Микола Миленко отримує спочатку посаду помічника режисера, а згодом і режисера. Водночас група акторів, що залишилися разом із Садовським: сестри Іванови, подружжя Березовських, Микола Миленко, Леся Кривицька, Микола Кричевський, Є. Шклярський, Павло Чугай, Олексій Левитський, зовсім не була безпомічною. Про це свідчить значна кількість спектаклів, що виставлялися навесні 1920 року, а головне успішне першопрочитання забороненої царською цензурою драми Лесі Українки «Бояриня».

Перед появою «Боярині» на сцені в газеті «Наш шлях» вийшло дві статті щодо діяльності театру Садовського: одна різко критична з приводу застарілого репертуару загалом і постановки «Пошились у дурні» зокрема, інша більш поміркована, з окресленням майбутніх перспектив. «Цікаво знати, невже в розпорядженні дирекції не мається п'єс кращих, ніж “Пошились у дурні”, — зазначалось в першій публікації. — Звичайно театр тепер обслуговує такий склад артистів, з якими трудно щось серйозне поставити. Сам М. К. Садовський проговорився в “Тромадській думці”, що тільки через 18 років можна сподіватися від його сучасних акто-

рів справжньої гри. Але ж і з тими аматорами, які маються в розпорядженні Державного Театру при бажанні можна поставити щось краще, ніж “Пошились у дурні”. Ставить же з аматорами Стадник нові п’єси: “Дон Жуан”, “Шалапут”, “Чортиця”. Готує до вистави Ю. Гаєвський теж з аматорами п’єси європейського репертуару. Теж саме міг би, на наш погляд, зробити і Державний Театр, тим більш, що в його розпорядженні здається далеко більш засобів, чим у Стадника і Гаєвського» [1].

Певні занепокоєння тим, що відбувається в Державному театрі під орудою Садовського, який отримував урядову субсидію, висловлював і автор другої статті «Нові постановки Державного Театру». Разом з тим він вітав показані спектаклі «Никандр Безщасний», «Пошились у дурні» і «Сорочинський ярмарок». Ця оперета, пройшла, на його думку, «з певним ансамблем. Центральною фігурою п’єси був звичайно — Солопій Черевик — д. Левитський. Стримана, художня гра артиста нагадувала гру О. Саксаганського, і мусимо в повним переконанням зазначити, що д. Левитський має певне прийдешнє. Типична, мила Хотина була д. Лебедева. Артистка має свіжий гарненький голосок і народню грацію. Граціозною була і маненька циганочка Іванова. Циган Івлєв, Цибуля — Чугай, обидві баби — Хівря та Цибулиха, Панько добре провели свої ролі, і взагалі все виконання оперети справило дуже миле вражіння» [12]. У цій же останній публікації анонсувалися наступні прем’єри: два фарси «Ніж моєї жінки» Б. Фуше та «Дипломатична чашка чаю» Д. Бузька, а також «Бояриня» Лєсі Українки.

Вперше зіграна в Кам’янці-Подільському 11 березня 1920 року, «Бояриня» протягом цього ж місяця була показана три рази і викликала значний розголос у глядацьких колах. Літератор Михайло Обідний відгукнувся на неї двома рецензіями, зазначивши істотні удосконалення у виконанні чільних ролей, зіграність ансамблю й загалом наявність відповідної сценічної атмосфери. «Для тих хто був на прем’єрі «Бояриня» варто було побути і на другій чи третій постановці, щоби виявити, досягнуто акторами успіху в загладі дефектів, які мали місце при постановці в перший раз і взагалі чи виявився якийсь мінімум творчих замислів як режисури так і акторів, тим більше, що сама п’єса вимагає величезної праці від виконавців, щоби освіжити деякі вельми сухі місця.

П. Шклярському в ролі боярина Степана на цей раз повезло. До жесту і згуку він зумів приєднати і експресії внутрішніх переживань боярина, хоча в деяких місцях і суховато. В четвертому акті

поруч з працею режисера помітно і працю актора п. Шклярського, де він гарно провів сцену з умираючою бояриною і уник на цей раз непотрібної біганини біля хорі. <...>

В. Іванова в ролі боярині Оксани, не зважаючи на те, що почувала себе нездоровою і з великим зусиллям виконувала ролю і цей раз виявила не мало своїх артистичних здібностей. Жест і згук в раціональному використанню п. Іванової на протягу п’єси опанувала верхів’ями досягнень. Що до четвертого акту, то видно, що вона певно зрозуміла що до кожної вистави однієї і тієї ж п’єси актор мусить уважно готуватись і кожен раз виступити з новим «багажем» творчих замислів, щоби не бути нудним виконавцем шаблону. <...>

Не зупиняючись на інших другорядних ролях, виконавці яких також виявили багато гарного, нового, є змога констатувати, що як з боку режисера, так і з боку авторів виявлено не мало енергійної праці і над п’єсою і над собою» [13].

На початку травня 1920-го на українсько-більшовистському фронті, завдяки підтримці військ Ю. Пілсудського, сталися помітні позитивні зміни, у зв’язку з чим Рада народних міністрів УНР ухвалила рішення перевести Головний державний народний театр до Вінниці, а в Кам’янці-Подільському утворити новий театр [30, спр. 39, арк. 2]. Посилаючись на терміновість переїзду, Садовський поставив кілька умов перед урядом, а саме: збільшити склад трупи, виплатити місячне утримання акторам і службовцям, виділити для переїзду 250000. гривень, три пасажирські і три товарні вагони. Всі ці умови були виконані, і, як зазначає Л. Барабан, 13 травня в Кам’янці трупа Садовського востаннє зіграла «Останній сніп», а вже 25 травня показала першу виставу в Вінниці [30, спр. 35, арк.1].

Але надалі фортуна остаточно відвертається від армії УНР і на початку червня польські війська залишають Київ, а 9 липня уряд УНР вибирається з Кам’янця та рушає до Станіслава. Зрештою, територія УНР, мов шагрєнева шкіра, катастрофічно зменшується і зникає в перебігу польсько-радянських військових зіткнень 1920-21 років: навіть Тернопіль на короткий час захоплюють більшовики й місто стає столицею маріонеткової Галицької соціалістичної радянської республіки.

До остаточному ж припинення діяльності театру Миколи Садовського і розпорошенню залишків його трупи по всій Галичині та за її межами спричинилися ще дві об’єктивні обставини. Першою, вочевидь, було те, що 1 липня Рада народних міністрів уряду УНР ухвалила законопро-

ект про надання назви Український Державний вже іншому театрові в Кам'янці на чолі з театральним діячем М. Орлом-Степняком, а 2 липня 1920 року вийшов наказ голови Директорії Симона Петлюри про скасування Головного державного театру [21, 26].

Іншою обставиною стала, на нашу думку, хвороба Миколи Садовського на висипний тиф, про що він повідомляв у листі до Софії Тобілевич у січні 1923 року [27, 447]. Загалом, коли саме Садовський хворів на тиф і до сьогодні достеменно не відомо. Але зрозуміло, що хвороба тривала довго — близько місяця, — і в цей час він не міг брати участі у виставах. Як свідчить хроніка діяльності театру Садовського в Кам'янці, вистави з його участю не припинялися ні восени 1919 року, ні взимку 1920 року, коли найбільше лютувала страшна тифозна епідемія. Разом з тим інформація про вистави і пересування М. Садовського повністю зникають у червні-липні 1920 року і, ймовірно, саме тоді він перехворів на тиф.

Як встановила дослідниця О. Боньковська, у серпні 1920 року Микола Карпович із залишками трупи прибуває до Львова, де 12 серпня зіграли «Бояриню», а 14 серпня — «Останній сніп» [4, 264]. Про спробу короточасної співпраці Садовського з «Українським Незалежним Театром», офіційною назвою якого була «Народний Театр Бесіди» у Львові, згадує і один з його керівників Г. Ничка. «В тім часі внаслідок евакуації Кам'янця-Подільського задержалася переїздом у Львові частина ансамблю Державного Театру Української Народної Республіки, під мистецьким провідом корифея українського театру Миколи Садовського. Цей ансамбль показав у Львові всього одну виставу, драму Лесі Українки «Бояриня» з В. Івановою в головній ролі. Це була велика мистецька подія для членів нашого театру, а також і для українського громадянства у Львові. Управа театру сердечно вітала Садовського та його ансамбль і просила його залишитися у Львові і допомогти нашій молодій групі в характері мистецького керівника, поширити репертуар театру та піднести його мистецький рівень. Садовський, однак, відповів, що він мусить бути із своїм Державним Театром близько місяця осідку уряду УНР. Проте з ансамблю залишилися в нас артистка Марія Авсюкевич-Березовська, і її чоловік Григор Березовський» [17, 132–133].

Але все ж, після певного успіху і визнання української громадськості, Садовський залишає більш-менш мирний Львів і вирушає в бік фронту.

Чому літній, виснажений хворобою 64-річний чоловік вирішив восени 1920 року повернутися до розташування військ УНР — також залишається невідомим. І єдиним тверезим поясненням того, чому Садовський, людина зі значним військовим досвідом та знанням життя свідомо прямував до небезпеки, може бути бажання батька бути поруч із сином — Миколою Тобілевичем, який продовжував воювати у званні молодшого старшини Армії УНР. Як відомо, в листопаді 1920 року українська армія була остаточно відкинута за Збруч, а з 18 березня 1921 року, після Ризького договору легальне перебування на території Польщі будь-яких військ УНР та урядових органів Директорії заборонялося. Вочевидь, саме восени 1920 року Микола Садовський потрапляє до табору «Страдом» у Ченстохові для інтернованих українських військових, перебування в якому з величезною часткою гумору він описав в оповіданні «Сміх крізь сльози». Певно, що популярність і авторитет М. Садовського, а можливо, й особисте знайомство з Ю. Пілсудським, з яким він найімовірніше зустрічався на прийомі у С. Петлюри в травні 1920 року в вінницькому готелі «Савой», надали йому можливість швидко залишити табір. Адже, як зазначає О. Боньковська, в грудні 1920 р. він перебуває уже в Варшаві, а навесні 1921 року знову з'являється у Львові.

Обставини більш як піврічного перебування Миколи Садовського у Львові — з березня по вересень 1921 року, вже були предметом серйозної уваги науковців. Але слід додати, що після того, як під впливом від листа українських діячів театру, серед яких були М. Крушельницький та Г. Юра, Театральний комітет відмовив Садовському в очоленні ним Українського незалежного театру Товариства «Українська бесіда» [4, 266–267], він артистичної діяльності не припинив. Як повідомляла газета «Український вістник» у квітні, травні і червні 1921 року Садовський кілька разів виступав у концертах із вшанування пам'яті Т. Шевченка й І. Франка разом із відомим українським співаком Іваном Стешенком, а також гастролював з ним у Дрогобичі та Перемишлі [28].

Судячи з усього, М. Садовський лукавив, і коли в листі до Софії Тобілевич скаржився, що у Львові в 1921 році практично байдикував, лише писав мемуари та перекладав п'єси. Протягом усього літа 1921 року він напружено старався зібрати трупу, оскільки від його попередньої залишилося аж десять акторів. Переважна більшість чоловічого складу колишнього театру Садовського, в тому числі й найближчий помічник Микола

Миленко, потрапила до польських таборів для інтернованих українських військових. Відповідно, маючи впливові зв'язки, Садовський, як і раніше, використовував їх на розвій українського театального мистецтва і через Горожанський комітет визволяв із таборів акторів, намагаючись зібрати повноцінну українську трупу для роботи в Ужгороді.

У листах до Миколи Миленка, що перебував у таборі під Калішем, він давав докладні вказівки, до кого треба звернутися, аби звільнитися, що треба зробити, щоб отримати новий паспорт і виїхати з Польщі до більш лояльної для українців Чехословаччини. «Я увесь час пишу й пишу на всі боки у всі сторони, але тож так я згубив ключі від життя. Нічого не виходить. <...> А ви клянете що я сиджу і нічого не роблю. Як би ви всі, так турбувалися про мене як я про всіх вас, то я самий щасливий чоловік був», — писав режисер 15 липня 1921 року зі Львова [31, спр. 1]. Але «ключі від щастя», як писав він в одному з листів, були вже безнадійно втрачені, навіть при тому, що йому залишалося ще більше десяти років активного творчого життя.

Джерела та література

1. Амадор. Театральне життя // Наш шлях. — 1920. — 29 лют. — С. 4.
2. Барабан Л. Микола Садовський і його театр періоду УНР // Мистецтвознавство України. Збірник наук. ст. — К. : Музична Україна, 2005. — Вип. 5. — С. 135–144.
3. Бойцун Л. Театральне життя Тернополя // «І». — 2010. — № 63. — С. 128–131.
4. Боньковська О. Микола Садовський у Львові (1920–1921 рр.) // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. — К. : ВПП «Компас», 2007. — Вип. 1. — С. 263–271.
5. Гінда В. «Якби такі були українці, то я би перша українізувалася» // Gazeta. ua. — 2010. — 9 груд.
6. Груньський Павло. Від рецензента // Трудова громада. — 1920. — 13 лют. — С. 2.
7. Груньський Павло. «Запорожець за Дунаєм» // Трудова громада. — 1920. — 21 січ. — С. 2.
8. Груньський Павло. Театр Садовського. Дай серцеві волю — заведе в неволю // Трудова громада. — 1920. — 10 лют. — С. 2.
9. Дорошенко Д. Мої спомини про недавнє минуле. (1914–1920). — Мюнхен : Українське вид-во, 1969. — 543 с.
10. Кардиналовская Т. М. Жизнь тому назад. Воспоминания. — СПб. : ДЕАН + АДИА-М, 1996. — 165 с.
11. Корольчук О. Лист до редакції // Вісник Української Народної Республіки. — 1919. — 17 лип. — С. 4.
12. Л. С-ч. Нові постановки Державного Театру // Наш шлях. — 1920. — 9 бер. — С. 7.
13. М. О. [Михайло Обідний] «Бояриня» в третій раз на сцені Державного народного театру // Наш шлях. — 1920. — 31 бер. — С. 4.
14. Миленко М. «Український театр» М. К. Садовського (Спогад) // Свобода. — 1960. — 2 черв. — С. 2.
15. Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи / Упор., авт. вст. ст. М. Лабінський. — К. : Мистецтво, 1991. — 317 с.
16. Морозюк В. Микола Садовський і Галичина // Перевал. — 1998. — № 4. — С. 124–130.
17. Ничка Г. Український незалежний театр у Львові // Наш театр. Книга діячів українського театального мистецтва. Т. 1. — Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1975. — С. 127–145.
18. Олійник С. В. Відзначення 2-ї річниці І Універсалу Української Центральної Ради на Поділлі як важливий чинник підвищення національної свідомості українців // Освіта, наука і культура на Поділлі : зб. наук. праць. — Кам'янець-Подільський : Оіюм, 2010. — Т. 16. — С. 400–405.
19. Олійник С. В. Театральний серпень 1919 року (до історії мистецького життя Поділля в добу Директорії УНР) // Освіта, наука і культура на Поділлі : зб. наук. праць. — Кам'янець-Подільський : Оіюм, 2012. — Т. 19. — С. 289–294.
20. Палій О. Діяльність Державного театру УНР у Кам'янці-Подільському (1919–1920 рр.) // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. — К., 2014. — Вип. 15. — С. 26–37.
21. Романько І. Театральна справа в Україні під час влади національних урядів (1917–1920 рр.) / І. Романько. — К. : Інститут історії України НАН України, 1999. — 36 с.
22. С. «Зимовий вечір». Постановка М. Садовського // Вісник Української Народної Республіки. — 1919. — 20 лип. — С. 4.
23. С. «Мартин Боруля». Постановка М. Садовського // Вісник Української Народної Республіки. — 1919. — 16. лип. — С. 2.
24. С. «Молода кров» // Вісник Української Народної Республіки. — 1919. — 12. лип. — С. 2.
25. Савченко Я. «Про що тирса шелестіла» С. Черкасенка // Україна. — 1919. — 26 серп.
26. Саковський О. Спогади про М. К. Садовського з 1918 р. — Музей театального, музичного та кіномистецтва України. — Архів О. Саковського. — Інв. № Р7796.
27. Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі. — К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ-ри УРСР, 1957. — 474 с.
28. Український вісник. — 1921. — 2, 26 квіт, 11, 20 трав, 4 черв.
29. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. — Ф. 2582. — Оп. 1. — Спр. 13. — Арк. 66.
30. Центральний державний архів вищих органів влади України. — Ф. 2582. — Оп. 2.
31. Центральний державний архів зарубіжної україніки. — Ф. 5. — Оп. 1.

ДІЯЛЬНІСТЬ ТЕАТРУ ІМЕНІ МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ ПІД КЕРІВНИЦТВОМ ОЛЕКСАНДРА КОРОЛЬЧУКА: МАНДРІВНА ХРОНІКА (1923–1924 рр.)

Стаття присвячена діяльності Театру імені Марії Заньковецької мандрівного періоду під керівництвом Олександра Корольчука. Авторка статті зупиняється на режисерській та організаційній складовій 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 под руководством Александра Корольчука. Автор статьи останавливается на режиссерской и организационной составляющей деятельности художественного руководителя Театра имени Марии Заньковецкой на протяжении 1923–1924 гг.

Ключевые слова: Александр Корольчук, Театр имени Марии Заньковецкой, режиссура, актерское мастерство, спектакль.

The article detailed analysis activities artistic director of Maria Zankovetska Theatre Aleksandr Korolchuk The author is focusing accomplished by Aleksandr Korolchuk artistic director of Maria Zankovetska Theatre of 1923–1924 ss.

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

В історії національного сценічного мистецтва прийнято вважати діяльність Театру імені Марії Заньковецької з 1923-го по 1931 рр. так званим мандрівним періодом. Мандрівний період — хронологічний проміжок функціонування колективу, коли заньківчани, втративши стаціонарну базу у Києві, були змушені тривалий час працювати «на колесах».

Однак усталені точки зору на ті чи інші події та явища в історії національної сцени, зокрема діяльність найстарішого драматичного колективу раз по раз потребують ґрунтовної перевірки та верифікації сучасними дослідниками, виявляючи ті твердження, що вибудовувалися на підставі помилкових давніших міркувань і висновків, особливо радянської доби.

Адже з 1923-го по 1931 рр. Театр імені Марії Заньковецької очолювали три відомі постаті українського театру: Олександр Корольчук, Олександр Загаров та Борис Романицький. Оскільки кожен з названих митців працював

у різних суспільно-політичних умовах, вибудовував «свою» репертуарну афішу, формував творчий склад, виходячи з індивідуального естетичного світогляду та професійного вишколу.

Відтак, з нашої точки зору, є доцільним вивчати діяльність заньківчан під дещо іншим, ніж досі прийнято, кутом зору: а саме укласти періодизацію трупи за біографічним принципом. Таким чином, наприклад, функціонування Театру імені Марії Заньковецької згаданого мандрівного періоду ми умовно можемо поділити на три частини: а) діяльність театру імені Марії Заньковецької під керівництвом Олександра Корольчука; б) діяльність заньківчанського колективу під керівництвом Олександра Загарова; в) діяльність театру імені Марії Заньковецької під керівництвом Бориса Романицького. Предметом нашого дослідження є діяльність Театру імені Марії Заньковецької мандрівного періоду під керівництвом Олександра Король-

чука. У цій публікації спробуємо уточнити та систематизувати вже наявну інформацію; спираючись на віднайдені джерельні матеріали, відомості із тогочасної періодики, світлин та програмок спектаклів, укладемо точний маршрут мандрів Театру імені Марії Заньковецької.

Отже, як довідуємося із статті В. Яременка «Десять років праці», група заньківчан під керівництвом Олександра Корольчука ліній сезон 1923 р. провела у Чернігові [42, 27]. Відомості, наведені В. Яременком, підтверджують також архівні джерела: збірка бухгалтерських документів Театру імені Марії Заньковецької (кошториси спектаклів, витрати на транспортні послуги, заробітну плату та ін.), що нині зберігаються у Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України (м. Київ).

Матеріали чернігівської преси засвідчують, що Театрові імені Марії Заньковецької довелося розпочинати театральний сезон у приміщенні так званого «Літнього театру на Валу». Чернігівська Губполітосвіта на літній сезон видала колективові невелику державну субсидію в розмірі 1.500 крб. [16, 4].

Щодо репертуарної афіші, то ще на початку роботи заньківчан у Чернігові на сторінках місцевого видання «Красное знамя» були анонсовані спектаклі за творами таких драматургів, як: Т. Шевченко, І. Карпенко-Карий, І. Франко, Леся Українка, В. Винниченко, С. Черкасенко, а із творів європейського репертуару будуть показані п'єси Шекспіра, Шіллера, Мірбо, Ріделя і Словацького [36, 4].

Опрацьовуючи матеріали тогочасної преси, спогади, афіші та світлини, можемо припустити, що такі п'єси зарубіжної класики, як «Розбійники» Ф. Шіллера, «Зачароване коло» Л. Ріделя та «Мазепа» Ю. Словацького — це вистави, котрі були, по суті, поновленнями тих спектаклів, що йшли на сценах Київського театру Миколи Садовського та Державного Народного театру. А вистави за п'єсами В. Шекспіра хоча анонсувалися, однак в репертуар заньківчан влітку 1923 р. не були включені.

Окрім вище вказаних вистав, заньківчани систематично демонстрували місцевій публіці такі спектаклі, як «Гайдамаки» Т. Шевченка (інсценізація Леся Курбаса); «Сава Чалий», «Суєта» та «Бурлака» І. Карпенка-Карого; «Украдене щастя» та «Похорон» (інсценізація О. Корольчука) І. Франка; «Розбійник Кармелюк» Л. Старицької-Черняхівської; а також «Земля», «Про що тирса шелестіла», «Казка

старого млина» С. Черкасенка; «Гріх», «Панна Мара», «Чужі люди», «Натусь» та «Молода кров» В. Винниченка.

Також, на наш погляд, слід акцентувати увагу на тих спектаклях театру імені Марії Заньковецької, які стали складовою репертуарної афіші вже чернігівського сезону, зокрема: «Студенти» та «Люди в окулярах» А. Гака, «Минуле» та «Сентиментальний чорт» Є. Кротевича, «Мадонна з Ефесу» М. Жука, «Вій» Л. Улагая-Красовського. Отже, припускаємо, що впродовж літнього сезону вже формувалась одна з наскрізних, характерних рис репертуарної політики колективу — залучення до постановок творів сучасних вітчизняних авторів, навіть якщо їхні імена та доробок були абсолютно невідомі широкому загалові. Таким чином, цей вектор формування репертуарної афіші Театру імені Марії Заньковецької активізував та сприяв розвитку національного драматургічного письма та сценічних перекладів.

Як засвідчує листування драматургів, твори яких були втілені на заньківчанському кону, постановці завжди передували ще тривалий період усіяких переробок, численних доопрацювань та змін, які, як правило, робили спільно автор твору та режисер-постановник. Очевидно, Олександр Корольчук, як керманіч Театру імені Марії Заньковецької, актор і режисер, відіграв важливу роль у налагодженні такої співпраці колективу із тогочасними українськими драматургами та перекладачами, про що свідчить численний епістолярій митця.

Також заньківчани, впродовж усієї своєї історії, намагалися здійснювати постановки за творами класичної української драматургії на високому естетичному рівні. Відтак митці долали усталені стереотипи, що національна класика — гопак, горілка та шаровари. Про це в своєму огляді з приводу ще перших тижнів роботи театру у Чернігові, констатував місцевий театральний оглядач Дмитро Тась: «...один із глядачів вголос висловив здивоване: “А де ж співи і танці? бо суть українського театру — це співи і танці”. Ось чому, під час вистави “Гріх” В. Винниченка, було цікаво спостерігати не лише сам спектакль, акторське виконання, але, не менш цікаво, — за реакцією публіки. Бо ж, не один глядач прийшов до театру із сподіванням: “буде продемонстрована примітивна мелодрама в синіх шароварах, де хтось, когось уб'є в останньому акті і буде простити прощення за “тяжкий гріх”. А в перерві між цим будуть пісні і танці!”» [10, 4].

Як зазначав у згадуваній публікації місцевий театральний критик Дмитро Тась, смакуючи подробиці побаченого: «...тим часом вистава йшла, а нічого із сподіваного, глядачі так і не побачили: ні традиційних шароварів, ні пісень, ні танців. Перед глядачами розгорталась глибока психологічна боротьба, яка захоплювала і вабила публіку. <...> Дивлячись на сцену, і на глядну залу було цікаво спостерігати за поєдинком між акторами і публікою. <...> Актори вийшли переможцями» [10,4].

Окрім того, Д. Тась побіжно зауважив одну з характерних особливостей репертуарної політики заньківчан, їх мистецької генези: «Артисти театру імені Заньковецької не є революційними шукачами нових шляхів у театральному мистецтві, які могли б різким поривом діяти на свідомість провінційних театралів. Навпаки, вони продовжувачі українського класичного театру, створеного ще сто з лишком років тому М. Кропивницьким, а пізніше очолюваного М. Садовським. А тому доводиться непокоїтися за їхній успіх у чернігівській публіці» [10, 4]. Проте це «занепокоєння» було даремним: репертуарна афіша заньківчан поступово, а головне переконливо долали упередження місцевої публіки щодо «самої реальності ставлення європейського репертуару на українській сцені» [10, 4].

При цьому слід зауважити, що, окрім самого Чернігова, губернського міста, колектив здійснював систематичні виїзди до міст, містечок та навіть сіл всієї Чернігівської губернії загалом. Як свідчить фондова збірка бухгалтерських документів, а саме відомості на транспортні витрати Театру імені Марії Заньковецької, колектив впродовж літнього сезону відвідав зокрема такі населені пункти: Козелець, Нову Басань, Ніжин та ін. [17, арк. 62].

Адже відомо, що Київська Головополітосвіта та театр імені Марії Заньковецької створили спеціальну Комісію з проведення святкування 35-річного ювілею творчої діяльності відомого українського артиста Федора Левицького. Цю Комісію очолив голова першої профспілки українських театральних діячів, багаторічний колега по сцені Київського театру М. Садовського, тогочасний керманіч заньківчан Олександр Корольчук [28].

У статті, присвяченій урочистостям з нагоди ювілею Ф. Левицького, рецензент під псевдонімом «Е.Т.» зазначив: «Про ювілей Ф. В. Левицького першими потурбувались його товариші, колеги із театру імені М. Заньковецької,

де і виникла думка про святкування його ювілею. Корольчук розмістив повідомлення про намір відзначити ювілей славного артиста Федора Васильовича Левицького у київській газеті “Більшовик”, за ним відгукнулись харківські “Вісті ВУЦВК” та “Сільська правда”, елисаветградський журнал “Червоний шлях”. <...> На прикладі ювіляра Ф. Левицького кажемо, що артист по справедливості заслуговує звання народного артиста. ... » [28].

Слід окремо зауважити, що відомий український актор, учень Марка Кропивницького, Федір Васильович Левицький з 1920 р. вже не виступав на професійній сцені. Він покинув Київ через поганий стан здоров'я своєї дружини, якій лікарі рекомендували жити у селі. Тому родина артиста оселилася у містечку Нова Басань на Чернігівщині. Тут немолодий уже артист учителював, був диригентом хору при місцевій церкві. На численні прохання його колег повернутися на велику сцену Ф. Левицький категорично відмовлявся. Вочевидь, саме тому заньківчани урочисто відсвяткували ювілей у містечку Нова Басань, на сцені місцевого клубу спорядивши кілька бенефісних спектаклів, де Ф. Левицький виступив у таких постановках, як «Мазепа» Ю. Словацького, «Весняні сни» О. Добровольського (переклад цієї п'єси з польської здійснив сам бенефіціант спеціально для Київського театру М. Садовського — О. П.) та «Бурлака» І. Карпенка-Карого. До речі, можемо припустити, що саме під час підготовки ювілейних заходів було зроблене знамените фото, на якому зображені чотири українські актори: Федір Левицький, Олександр Корольчук, Борис Романицький, Василь Яременко, представники різних акторських поколінь [28, 32].

Зазначимо, що такі регіональні гастролі, окрім виступу на ювілеї Ф. Левицького у м. Нова Басань, були вимушеними заходами [28, 32]. Адже матеріальне становище театру було тяжким: ціни на квитки закладалися дуже низькі, тому колектив не міг забезпечувати себе сам. Відтак без систематичних фінансових субсидій з боку Чернігівської Губполітосвіти функціонування Театру імені Марії Заньковецької було фактично неможливим, особливо тяжко складалася ситуація з боку матеріального забезпечення спектаклів. Однак, місцева влада не поспішала допомагати заньківчанам адаптуватися у складних фінансово-матеріальних умовах. Окрім того, наближався зимовий період, а приміщення, де виступав театр, — «Літній театр на

Валу», — було геть не пристосоване до роботи у холодну пору року. Отже це означало автоматичне припинення роботи колективу взагалі.

Вже згадуваний критик Дмитро Тась характеризував стан колективу на початок зимового сезону у Чернігові так: «...театр переживає велику матеріальну скруту — ціни на квитки утримують театр постільки-поскілки. Цілком очевидно, що саме цим пояснюється брак акторів на низку амплуа. На наш погляд, врятувати театр може лише негайна зміна репертуару, поповнення трупі і серйозна підготовка новоствореної трупі» [37, 4]. Таким чином виникає замкнуте коло: кардинальна зміна репертуару та поповнення трупі, її подальший розвиток потребують, передовсім, стабільності з матеріального боку. Чернігівська Губполітосвіта цієї стабільності та систематичної організаційної підтримки для функціонування театру імені Марії Заньковецької так і не надала.

Щодо змін у підходах до формування репертуарної політики, то у згадуваній публікації Д. Тась гостро критикує колектив за постійне звернення до класичної спадщини, ігнорування «духу революційної доби» [37, 4]. Виступи у заньківчанській трупі такого артиста, як Ф. Левицький, та постановки і гри П. Саксаганського автор публікації називає історичним «низкопробним анахронізмом, який треба здати в архів». На наш погляд, тут простежуються певні подвійні стандарти радянської влади: адже святкування ювілею 35-річної творчої діяльності Федора Левицького широко висвітлювали у пресі [2], всіляко наголошуючи позитивне значення його творчості та всіх корифеїв для українського мистецтва загалом [28, 33]. Проте вже незабаром Д. Тась у тому ж часописі «Красное знамя», підсумовуючи роль знаменитих артистів Левицького і Саксаганського, дозволяє собі іронічно-зневажливе зауваження, мовляв: «українському театрові не пощастило з корифеями» [37, 4]. Тобто, як бачимо на прикладі цієї публікації Дмитра Тася, риторика місцевої критики, порівняно з початком літнього сезону, значно змінилася. Припускаємо, що на цю ситуацію, акценти місцевих рецензентів дуже впливало значне погіршення стосунків Театру імені Марії Заньковецької з керівництвом Чернігівської Губполітосвіти.

Так, Г. Веселовська серед причин невдачі стаціонарування заньківчан на зимовий сезон у Чернігові вказує, насамперед, на відсутність гучного резонансу тогочасних спектаклів ко-

лективу. Адже керівництво театру, на думку дослідниці, більше декларувало намірів, ніж мало реальних творчих здобутків, але причини цього знову ж таки полягали у відсутності належних умов праці [3, 16]. Проте, спираючись на фондові збірки Центрального державного архіву вищих органів влади та Музею театрального, музичного і кіномистецтва України, а також тогочасну періодику, слід уточнити та розширити наведену інформацію у згадуваній публікації.

З нашої точки зору, окрім складних умов праці, ще одним ключовим, негативним фактором налагодження роботи заньківчан у Чернігові були постійні гастролі, а точніше, майже щотижневі концерти російсько-малоросійських артистів з Києва, Одеси, навіть Саратова і Таганрога, які вдосталь презентували місцевій публіці низкопробний репертуар із «співами і танцями». Природно, такий стан справ не міг не позначитися на відвідуваності, а відтак популярності і резонансі заньківчанських спектаклів, а головне, зовсім не сприяв підвищенню рівня культури серед місцевих глядачів. При цьому місцева влада, яка ще на початку літнього сезону декларувала наміри всіляко сприяти створенню серйозної української драми у Чернігові, тепер зовсім не поспішала врегулювати культурну політику в регіоні. Як наслідок — це неминуче спричинило конфліктну ситуацію.

Фінансово-матеріальний стан колективу (й справді надзвичайно важкий) та відсутність належних умов праці змусили керманіча заньківчан, Голову ради Театру імені Марії Заньковецької Олександра Корольчука звернутися із відкритим листом до керівництва Чернігівської Губполітосвіти. У цьому листі О. Корольчук послідовно виклав план розвитку колективу та необхідні кроки, які потрібно було б зробити місцевій владі. Втілення цього плану у перспективі дасть можливість реалізувати важливі культурні завдання у місті. Відтак місцева влада потенційно також мала бути зацікавлена у реалізації цих завдань на практиці: «Здійснення цих важливих завдань можливе лише при певній підтримці театру і сприятливих умовах (підкреслення наше — О.П.), на підставі чого Рада театру ім. Заньковецької просить Губполітосвіту дати можливість розпочати свою працю на зимовий сезон у місті Чернігові» [12, арк. 3].

Порозуміння так і не вдалося досягти: Театр імені Марії Заньковецької був змушений виїхати з Чернігова. Оскільки повернення до Києва було вже неможливе, то виникло гостро

актуальне питання: що колективу робити далі? куди їхати?..

Василь Яременко був не лише артистом, а й адміністратором та завідувачем трупі театру, а його дружина Ганна Яременко вела всю бухгалтерію колективу, відтак митець знав стан справ не лише з естетичного боку, а й із матеріального та організаційного [27, 2]. Тому, на нашу думку, слід звернути увагу на оцінку цього періоду функціонування заньківчан у нотатках митця: «Театр був на межі катастрофи, всі міста, які б могли б прийняти театр на три-чотири місяці зимового сезону, були вже зайняті» [42, 28]. Також В. Яременко нарікав на тривалі «ремонтні» роботи зимового театрального приміщення, що їх провадило керівництво м. Чернігова, а наслідком «ремонту» став виїзд колективу із цього міста [42, 29].

Також В. Яременко обминає інший важливий чинник, який вплинув на подальшу діяльність колективу, а саме переформатування трупі. Як довідуємося з особистого архіву відомої артистки Катерини Лучицької, напередодні приїзду у Чернігів до творчого складу заньківчан належали:

а) жіночий персонал: Заньковецька, Ліницька, Лучицька, Жирова, Притиск, Малиш-Федорець, Мікулінська, Майська, Піша, Полянська, Левченко, Барвінок, Гриненко, Барило, Пашкевич, Якубович, Янкевич, Ярошенко;

б) чоловічий персонал: Саксаганський, Мар'яненко, Корольчук, Сагатовський, Паньківський, Чичорський, Олесь, Пащенко, Каргальський, Волинський, Петраківський, Миколаєнко, Рябов, Демидов, Махлайчук, Мартинович, Яременко, Концов, Зубко, Ковалівський, Ятаган, Барвінський, Рябов, Суховій, Романицький, Почипинець [34, арк. 17].

Принагідно слід зауважити, що частина із вказаних митців зокрема: Олена Левченко, Марія Гриненко, подружжя Ольга Полянська та Іван Мар'яненко, Северин Паньківський, Осип Пащенко, Іван Петраківський — не виїхали з колективом до Чернігова.

Після того як стало відомо, що Театр імені Марії Заньковецької знову чекають мандри і невідомість, трупу покинули такі знані митці, як Марія Малиш-Федорець, подружжя Катерина Лучицька та Іван Сагатовський. Таким чином, творчий склад трупі напередодні виїзду з Чернігова був зовсім нечисленний. Як свідчать щоденникові записи Василя Яременка, 24 жовтня 1924 р. Театр імені Марії Заньковецької залишив Чернігів [43, 43].

Першим населеним пунктом, після Чернігова, куди прибули заньківчани, стало м. Ромни, котре, як відомо, було знайомим мистецьким середовищем для О. Корольчука, адже він упродовж двох сезонів керував українською драматичною трупою при місцевій «Просвіті». Саме тут, у Ромнах, О. Корольчук уперше спробував свої сили як самостійний режисер і педагог [29, 49–66]. Саме з Ромен, на запрошення О. І. Корольчука, до Театру імені Марії Заньковецької вступили багато місцевих артистів, цілі родинні династії: сестри Вікторія та Віра Янчук, брати Микола та Костянтин Богдановичі, подружжя Ганна та Василь Яременки. Окрім того, з Ромен походили такі артисти-заньківчани, як Клавдія Линник (в театрознавчій літературі більш поширена зрусифікована версія прізвища цієї мисткині — Ліннік — *О. П.*), Степан Зубко, Михайло Ятаган, Іван Овдєнко [30, 61]. Тож природно, що в скрутний момент для подальшого існування колективу вибір О. Корольчука припав саме на Ромни.

Слід принагідно зауважити, що при вивченні особових справ заньківчан та штатних розписів впадає у вічі той факт, що протягом 1922–1931 рр. дві третини творчого складу колективу Театру імені Марії Заньковецької становили митці, які походили з Полтави або Полтавської губернії, а м. Ромни, як відомо, на той час також належало до складу Полтавської губернії. Ситуація почала докорінно змінюватися лише із стаціонаванням театру у Запоріжжі (влітку 1931 р.), адже тоді до складу поступово приєдналося молоде покоління місцевих митців.

Так чи інакше, після від'їзду з Чернігова театральний сезон у Ромнах заньківчани відкрили 8 листопада 1923 р., у приміщенні, що мало назву «театр Літнього Городського Саду». Однак це приміщення так само, як і у Чернігові, було непридатне для виступів в осінньо-зимовий сезон. Отож незадовільні умови роботи не давали можливості цілком забезпечувати життєдіяльність і повноцінний розвиток молодого театрального колективу.

Відомості про відкриття театрального сезону у Ромнах у листопаді 1923 р. підтверджують також збережені світлини В. Яременка в колі родини датовані листопадом 1923 р., коли він уже був професіональним актором-заньківчанином. Дослідник О. Кулик, у своїй книжці присвяченій історії Театру імені Марії Заньковецької неточно називає місце початку гастролей колективу осінньо-зимового сезону 1923/1924 рр.: не м.

Ромни, а смт. Лохвицю: «Питання про майбутнє театру не було вирішено (тобто не вдалося підписати угоду щодо продовження гастролей у Чернігові — *О. П.*), і він змушений був восени виїхати до Лохвиці. Тут театр працював понад два місяці, поставивши вперше на радянській сцені п'єси «Лихі пастухи» О. Мірбо і «Примари» Г. Ібсена» [15, 13].

До цієї наведеної інформації з книжки О. Кулика потрібно внести деякі уточнення. Насправді, як ми вже зазначали вище, колектив Театру імені Марії Заньковецької, після переїзду з Чернігова, спочатку прибув у м. Ромни. Водночас із виступами на роменській сцені, заньківчани здійснювали часті виїзди у навколишні міста і селища, в тому числі й до Лохвиці. Зауважмо, що у смт. Лохвиця ніколи не існувало театрального приміщення, а був наявний тільки невеличкий клуб, збудований силами місцевої «Просвіти» при початковій школі [31, арк. 20]. Власне, у приміщенні цього клубу заньківчани дали кілька вистав з 12 січня по 2 лютого 1924 р. В колекції Роменського краєзнавчого музею (структурний підрозділ Державного історико-культурного заповідника «Посулля» — *О. П.*) зберігаються кілька світлин та програмок спектаклів Театру імені Марії Заньковецької, які були показані протягом сезону 1923/1924 рр. роменчанам та жителям навколишніх сіл та містечок, зокрема і Лохвиці: «Мірандоліна» К. Гольдоні; «Гартюф» Ж.-Б. Мольєра; «Мед каштелянський» І. Крашевського; «Примари» Г. Ібсена, а із українського репертуару: «Наталка-Полтавка» І. Котляревського; «Маруся Богуславка» «Богдан Хмельницький», «Зимовий вечір» М. Старицького; «Суєта», «Бурлака», «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого; «В катакомбах» і «У пущі» Лесі Українки та ін.

Так, із тексту програмки драми Генріка Ібсена «Примари» довідуємося, що режисером-постановником спектаклю був Олександр Корольчук. Обсада ролей у цій постановці театру імені Марії Заньковецької була така: фру Альвінг — Ганна Мещерська; Освальд — Борис Романицький, пастор — Олександр Корольчук; Регіна — Клавдія Даценко; Еннґстранд — Федір Приходько. Показово, що помічником режисера в цій виставі був актор і режисер Лесь Олесь, учень Панаса Саксаганського [32]. На жаль, нам не вдалося відшукати матеріалів тогочасної преси, адже у повітовому місті Ромни не працювали професійні критики чи театральні журналі-

ти, які б могли б зафіксувати ширшу рецепцію цього спектаклю на сторінках місцевих газет. Також слід зауважити, що, попри несприятливі умови для праці в Ромнах, театр провадив активну громадську роботу. Так, Олександр Корольчук від імені заньківчан звернувся до Київської Головополітосвіти з проханням заснувати у маєтку знаменитої артистки Ганни Петрівни Затиркевич-Карпинської в селі Блотниця дачу-притулок для непрацевдатних артистів. Адже маєток мисткині ще за її життя неодноразово грабували, кілька разів він горів. А таке цільове призначення маєтку, як дача-притулок для акторів старшого віку, на думку О. Корольчука, «дозволить зберегти пам'ять про велику артистку і послужить громаді» [13, арк. 1].

Однак Київська Головополітосвіта категорично відмовила Олександрові Корольчуку, мотивуючи відмову тим, що у маєтку час від часу виступають робітничо-колгоспні драмгуртки, популяризуючи ідеї радянської влади серед місцевого населення [20, арк. 1]. Отож, як бачимо, заньківчанський колектив, незважаючи на складнощі забезпечення власного функціонування, був активно інтегрований в громадське життя того населеного пункту, де доводилося працювати на певний момент часу.

Наступним населеним пунктом після Ромни для заньківчан стало м. Крюків, де діяли великі ремонтні майстерні для поїздів та інших транспортних засобів, які обслуговувала велика кількість робітників. Очевидно, тому для так званого культурного обслуговування цієї маси робітників, театральний колектив запросили виступити на сцені місцевого клубу при ремонтних майстернях з 4 по 11 лютого 1924 р. У своїх рукописних нотатках [44, арк. 17-18] В. Яременко окремо наголошує, що у Крюкові театр презентував публіці той самий репертуар, що й у Ромнах [42, арк. 35-34].

Наступним населеним пунктом, де виступав Театр імені Марії Заньковецької на чолі з Олександром Корольчуком, став Кременчук. Тут театр презентував свої спектаклі з 14 лютого по 6 березня. До Кременчука заньківчани прибули на запрошення Кременчуцького комітету профспілки працівників землі і лісу, виступали на сцені робітничого клубу. Показово, що у своєму слові подяки драматичному колективу, керівництво цієї профспілки дуже чітко апелювало до мистецької генези історії виникнення Театру імені Марії Заньковецької: «До першого українського державного театру імені

Марії Заньковецької» [4, арк. 17]. Щодо репертуару заньківчан у Кременчуці, то про враження місцевої публіки, умови праці театрального колективу можемо довідатися із допису автора, який підписався криптонімом «Маляр»: «Уявіть собі... Працюєш і мрієш: в суботу йде “У пуці”, в неділю “Натусь” і т.д. Спочинеш у театрі <...> Трупа принесла промінь культури в маси і підбадьорювала тих, хто почав тонуть у дентині. На виступах цієї трупи вчилися наші аматори і молодь» [24, 7].

Вочевидь, Театр імені Марії Заньковецької насправді користувався великою популярністю серед населення. Так, автор згадуваного допису в своїй публікації навів таку показову деталь: незважаючи на від'їзд заньківчан із Крюкова, його мешканці все одно ходили пішки, долаючи 6 верст, на вистави театру у Кременчук, формуючи для цього групи по 60 чоловік. Причому театрального колективу ішов назустріч своїм глядачам, передовсім тим, які не могли через матеріальні обставини відвідувати театр, запровадивши для цього спеціальну знижку 25%, що було безпрецедентним кроком серед театральних колективів того часу [24, 7].

З особливим захопленням дописувач «Маляр» відгукувався про такі спектаклі Театру імені Марії Заньковецької, як історична драма «Розбійник Кармалюк» Л. Старицької-Черняхівської та драматична поема «У пуці» Лесі Українки [24, 7]. Режисером-постановником обох вказаних вистав був Олександр Корольчук. Найбільше враження на автора згадуваної публікації справила, насамперед, постановка драми «У пуці» Лесі Українки: «хто бачив виставу переказував іншим, а ті, хто бачив щиро хотіли бачити її знов» [24, 7].

А от причини, які змусили улюблений театр так багато переїздити з місця на місце, а відтак швидко залишити і Крюків, і Кременчук, «Маляр» прокоментував так: «...трупа Корольчука втікла із Кременчука. Мусила тікати. Бо всі артисти трупи, на чолі з Корольчуком, мають буржуазну звичку щодня, хоч раз, щось з'їсти. Кепська звичка, коли нема чого» [24, 7].

Ці відомості анонімого рецензента щодо вказаного репертуару доповнюють рукописні нотатки В. Яременка. У цих нотатках період гастролей на Полтавщині [35] у параграфі «репертуар», а саме в рубриці «були зроблені» знаходимо інформацію про такі прем'єрні спектаклі Театру імені Марії Заньковецької, як: «В катакомбах» Лесі Українки, «Сватання у

царя Латина» Л. Старицької-Черняхівської, «Над безоднею» Я. Мамонтова [44, арк. 19].

Слід зазначити, що по дорозі до м. Олександрії, трупа заньківчан здійснила своєрідну зупинку, а саме — взяла участь у вшануванні Дня пам'яті Тараса Шевченка 11 березня 1924 р. в селі Озерному Олександрійського району Катеринославської губернії. Місцеві селяни після свята щиро дякували заньківчанам, бажаючи «успіхів у Вашій славній роботі» [7, арк. 19]. Ця подія для подальшої історії Театру імені Марії Заньковецької мала досить важливе значення. Адже у цьому святі брали участь відомі і впливові тогочасні культурні та громадські діячі: літературознавець і театрального критик Андрій Недзвідський [26] та письменник, керівник Катеринославської філії Всеукраїнської літературної організації «Плуг» Іван Ткачук [я]. Знайомство, дружні творчі стосунки заньківчан із цими особистостями, згодом відіграють ключову роль у справі удержавлення та стаціонауванні колективу. На нашу думку, одним із яскравих свідчень цієї тези є спогад І. Ткачука про удержавлення колективу: «Згадую той вечір, коли актив колективу і його покійний тодішній керівник Корольчук радились з письменниками, як налагодити роботу, як повернути справу так, щоб у Дніпропетровську <...> повернути робітничі маси у дійсне театральне мистецтво. <...> Після цієї наради почалось клопотання про удержавлення» [38, 35]. У цьому тексті спогадів Івана Ткачука, хоч і невиразно, але проковзує те, винятково важливе, значення, яке мала зустріч цих культурних діячів із заньківчанами на Шевченківському святі в селі Озерному.

Так чи інакше, але після виступу в с. Озерному, Театр імені Марії Заньковецької прибув до м. Олександрії й працював у цьому місті з 12 березня по 30 квітня 1924 р. [8, арк. 21]. Як довідуємося із вітальної адреси мешканців м. Олександрія, у цьому місті відбулися аж дві заньківчанські прем'єри: «Лиха іскра» І. Карпенка-Карого та «Студентська вечірка» Михайлова. Зауважмо, що саме у м. Олександрія відбувся спільний бенефісний спектакль артистів театру імені Марії Заньковецької Олександра Корольчука та Ганни Барвінок [9] — у виставі за драмою «Украдене щастя» І. Франка. Цей бенефіс став святом всіх містян, які вітали своїх улюблених артистів [1, арк. 22].

Після цих гастролей драматичний колектив ще мав по одному-два виступи в багатьох містах і містечках: Зінов'ївське, Знам'янка, Но-

вий Буг, Олешки, Британи, Нікополь, Вознесенськ, Гола Пристань. Так, комітет профспілки робітників курорту «Гопра», розташованого в м. Гола Пристань, у своєму вітальному слові до колективу театру зазначив, що заньківчани стали справжніми сіячами на ниві української культури. Адже у більшості названих населених пунктів ніколи не виступав український професійний театр, а тому «подвижницьку роботу молодого українського драматичного колективу, її значення для українізації цього регіону важко переоцінити» [5, арк. 24]. Наступною точкою на маршруті гастрольних виступів колективу стало м. Каховка, де вони виступали з 1 по 3 червня на запрошення місцевої Райосвіти. У своєму інформаційному повідомленні керівництво цієї інституції відзначило працю театру в своєму місті так: «Ми щиро вдячні за роботу і ті 4 вистави, які колектив влаштував у Каховці. Ці вистави зразкові та високохудожні, а головне, дали можливість громадянству бачити справжній Український театр, який воно до цього — ніколи не бачило. Адже смаки нашого громадянства склалися під впливом театральної халтури, так званих «малоросійських труп». Отже, зрозуміло, що в цих умовах Українська сцена асоціювалася лише з гопаком і горілкою» [6, арк. 25].

Отож як простежуємо із тексту цього повідомлення, заньківчанам на периферії довелося зіштовхнутися зі стійким стереотипним сприйняттям українського театру місцевою публікою, причому ці проблеми були тотожні як для Чернігова, так і для Каховки — попри їх абсолютно відмінну географію, культурне середовище і т. п. Після виступів у Каховці, драматичний колектив вирушив до м. Херсона. Припускаємо, що «по дорозі» колектив міг давати окремі спектаклі у тих населених пунктах, де для цього знаходилися більш-менш придатні умови: клуби, приміщення літніх театрів тощо.

Так чи інакше, у Херсоні заньківчани перебували з 4 червня до 1 серпня 1924 р. Зазначимо: у своїй публікації В. Яременко зауважує, що гастролі у Херсоні тривали недовго (5–6 днів) а також, що виступи у Новоукраїнці, Первомайському, Олешках, Британах відбувалися вже після гастролей у Херсоні [42, 29]. Однак ці відомості повністю заперечує угода між Театром імені Марії Заньковецької і Херсонською Наросвітою. Так, Голова ради театру, актор і режисер Олександр Корольчук підписав угоду із керівництвом інспектури Херсонської Наросвіти про те, що *весь літній сезон* (підкреслення і курсив наш —

О. П.) заньківчани провадитимуть у цьому місті [41, арк. 1]. У тексті цієї угоди окремо зазначалося, що колектив мусить також забезпечувати так зване пільгове культурне обслуговування для працівників окремих підприємств, крім того, встановлюється певна кількість запрошень (10–12 осіб), які колектив повинен виділяти на кожен спектакль для працівників тієї ж таки інспектури Херсонської Наросвіти [41, арк. 1].

Як довідуємось із матеріалів місцевого часопису «Херсонський комунар», Театр імені Марії Заньковецької презентував для місцевої публіки спектаклі «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра; «Гайдамаки» Т. Шевченка (інсценівка Леся Курбаса); «Сава Чалий» та «Безталанна» І. Карпенка-Карого; «Украдене щастя» І. Франка; «Баладина» Ю. Словацького; «У пущі» та «На полі крові» Л. Українки; «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської; «Про що тирса шелестіла та «Казка старого млина» С. Черкасенка; «Чужі люди», «Панна Мара», «Натусь» і «Молода кров» В. Винниченка; «Студенти» та «Люди в окулярах» А. Гака; «Студентська вечеря» Михайлова. Таким чином, можемо простежити, що принципи формування репертуару Театру імені Марії Заньковецької були незмінні: українська та зарубіжна класична драматургія, а також велика частка творів сучасних українських драматургів. Щодо сценічного приміщення, то весь літній сезон впродовж червня-серпня 1924 р. Театр імені Марії Заньковецької виступав у приміщенні Міського театру імені Луначарського.

Окрім того, після виїзду із Чернігова Театр імені Марії Заньковецької впродовж жовтня 1923 р. по серпень 1924 р. здійснював виїзди з окремими виставами до Полтави. Вочевидь, це були кроки, спрямовані на те, щоб підписати угоду на стаціонанування із Полтавською Губполітосвітою, познайомити місцевих глядачів із своїм репертуаром, творчим ансамблем, налагодити контакти із місцевою владою і т. д. Спроби отримати сталий осідок у Полтаві становлять окрему сторінку в мандрівній хроніці заньківчан.

Неодноразові звернення керівництва театру до міської влади Полтави щодо стаціонанування, надання можливості орендувати придатне для роботи драматичного колективу приміщення не мали жодної реакції у відповідь. І так тривало доти, поки на сторінках київського часопису не опублікував свій допис директор театру імені Марії Заньковецької Максим Лебідь [18] Він публічно розповів про всю організаційну пробле-

матику, пов'язану зі справою стаціонавання театру у Полтаві та отримання в оренду приміщення для виступів [19, 7]. Тільки після публікації цього допису заньківчанському колективу дозволили виступати у приміщенні театру імені М. В. Гоголя замість актові зали будинку Полтавського Губсельбуду, як було до цього. Спираючись на інформаційні повідомлення у тогочасній пресі, нам вдалося встановити, що заньківчани у Полтаві, з жовтня 1923 р. по серпень 1924 р. презентували місцевій публіці вистави: «Мірандоліна» К. Гольдоні, «Розбійники» Ф. Шіллера, «Гайдамаки» Т. Шевченка (інсценізація Леся Курбаса), «Натусь» та «Молода кров» В. Винниченка, «Мадонна з Ефеса» М. Жука, «Минуле» та «Негерой» Є. Кротевича. До речі, дві останні названі постановки здійснив сам Євген Кротевич, який за сумісництвом був і першим завідувачем літературної частини театру [14, 126].

Окрім того, на вистави до театру імені Марії Заньковецької приїздив Панас Саксаганський [14, 125-126]. З цієї нагоди заньківчани презентували у Полтаві ще одну виставу — «Наталка-Полтавка» І. Котляревського, як бенефіс знаменитого артиста П. Саксаганського і на пошанування мешканців Полтави в особі їх великого земляка [33].

Отже, вибір м. Полтави як постійного осідку для колективу був найбільш прийнятним. Хоча слід відзначити, що згадуваний директор театру М. Лебідь наводив і деякі інші аргументи на користь стаціонавання театру імені Марії Заньковецької саме у Полтаві.

Так, Максим Лебідь, у вище названій публікації зазначав, що йому самому інколи дивно, на чому тримається, існує Театр імені Марії Заньковецької [19, 7]. Він зауважив, що жодні прохання до керівництва Полтавської Губполітосвіти про надання театрові статусу стаціонарного та виділення субсидії результатів не дали, у відповідь завжди чули одне: «везде хозрасчет — нечего не даем» [19, 7]. Відтак, на думку М. Лебедя, останнє слово в цій справі мусить пролунати з Харкова (тогочасна столиця УСРР — *О. П.*): «там, там і там — потрібні театри і дати директиви на місця» [19, 7]. А свій допис до київського часопису «Література. Наука. Мистецтво» М. Лебідь завершив емоційним криком про допомогу: «Ториші! Підтримуйте хоч морально, будіть з-гори всіх, кого можна! Не дайте померти живому ділові...» [19, 7]. Однак ситуація не зрушила з місця: сподівана директива з Харкова до Полтави так і не надійшла.

В той час як заньківчани перебували у Херсоні на літніх гастрольях, намагаючись отримати стаціонар у Полтаві, а відтак певну стабільність і надію на майбутнє існування свого театру, місцева преса вже анонсувала виступи Драматичного театру ім. Т. Шевченка на осінньо-зимовий сезон 1924/1925 рр. Тобто всі сподівання та боротьба заньківчан за отримання стаціонару в Полтаві завершилися остаточною поразкою [19, 7]. Водночас ситуація для них погіршилась ще й тим, що Вінницька Губполітосвіта розірвала в односторонньому порядку попередню укладену угоду на виступи заньківчанського колективу протягом вересня 1924 р. на Поділлі [21, 2 арк]. Становище для театру склалося якнайгірше: справа із стаціонаванням не вирішилась зовсім, театр опинився на межі самоліквідації.

Однак порятунок надійшов із зовсім несподіваного боку: Театр імені Марії Заньковецької отримав пропозицію від Катеринославської філії Всеукраїнської літературної організації «ПЛУГ», в особі керівника цієї організації, письменника і театрального критика Івана Ткачука, провести осінньо-зимовий сезон у Катеринославі (нині місто Дніпро — *О. П.*) [38, 35-36]. Тож уже на осінньо-зимовий сезон 1924/1925 р. заньківчани вирушили до Катеринослава.

У Катеринославі відбулися кілька загально-міських конференцій, де обговорювалися спектаклі Театру імені Марії Заньковецької, плани щодо формування репертуарної афіші, організація глядача. Адже великі промислові підприємства сконцентрували у Катеринославі велику кількість робітничих мас, які мали потребу в організації свого дозвілля, духовного виховання засобами мистецтв, а заньківчанський колектив дуже вписувався у такий культурно-мистецький ландшафт міста і саме на таку роль [22].

Як результат таких обговорень була підписана угода про співпрацю між заньківчанами і літераторами «Плугу», результатом якої стало створення окремого так званого культурного блоку. Створення такої структури передовсім давало юридичні підстави Іванові Ткачуку і Олександрові Корольчуку направити до керівника відділу мистецтв при Наросвіті УРСР М. Христового [40, арк. 23], окрему ухвалу, в якій увагу керівництва відділу мистецтв при НКО акцентували на тому, що: «блок культурних організацій Катеринослава цілком підтримує удержавлення театру ім. М. Заньковецької. З того успіху, який має Театр імені Марії Зань-

ковецької у Катеринославі видно, що цей театр цілком задовольняє якнайширші потреби місцевого суспільства. До того ж, театр конче потрібен в місті у справі українізації та боротьби з малоросійськими трупами» [40, арк. 23]. Результати обговорень, успіхи перших вистав були справді вражаючими, а головне переконали місцеву владу — Катеринославську Губполітосвіту — підтримати клопотання до Головополітосвіти щодо удержавлення та стаціонування Театру імені Марії Заньковецької у Катеринославі [23]. Справді, Катеринославська Губполітосвіта взяла на себе клопотання про удержавлення і навіть виступила одним із ініціаторів цієї справи [11]. Тож уже 29 листопада 1924 р. від Головополітосвіти надійшов офіційний наказ на удержавлення Театру імені Марії Заньковецької [25, арк. 24], згідно з яким було вирішено:

1. Затвердити назву Державний драматичний театр імені Заслуженої народної артистки Марії Заньковецької.

2. Закріпити Державний драматичний театр імені заслуженої Народної артистки Марії Заньковецької за Катеринославською Губполітосвітою.

3. Постійну базу для Державного драматичного театру імені заслуженої Народної артистки Марії Заньковецької закріпити призначення Великого міського театру імені Луначарського у Катеринославі.

Так чи інакше, для Театру імені Марії Заньковецької удержавлення їхнього колективу було справді великою перемогою, успішним підсумком зусиль багатьох артистів, режисерів, письменників, культурних і громадських діячів, просто звичайних глядачів. Відтак можемо констатувати, що з 29 листопада 1924 р. починається цілком нова сторінка в історії театру імені Марії Заньковецької, так званий катеринославський період діяльності, але це вже тема окремої розвідки.

Джерела та література

1. [без підпису] Дорогі бенефіціари Олександр Іванович і Варвара Антонівна! — Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (Київ) (далі ЦДАВОВУ) — Ф. 166. — Спр. 593. — Арк. 22.
2. Василько В. Ф. В. Левицький / Василь Василько [Миляєв]. — К. : Державне видавництво музичної літератури і образотворчого мистецтва, 1958. — 116 с.
3. Веселовська Г. Мандрівний період діяльності театру ім. Марії Заньковецької: хронологія творчого

виживання / Ганна Веселовська // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. — Львів. — 2008. — Вип. 8.

4. Від Кременчуцького комітету профспілки робітників землі і лісу. — ЦДАВОВУ (Київ). — Ф. 166. — Спр. 593. — Арк. 17.

5. Від комітету профспілки робітників курорту «Гопра». — ЦДАВОВУ (Київ). — Ф. 166. — Спр. 593. — Арк. 24.

6. Відношення від Райосвіти м. Каховки. — ЦДАВОВУ (Київ). — Ф. 166. — Спр. 593. — Арк. 25.

7. Вітальна адреса від сільради села Озерного Олександрійського району на Катеринославщині. — ЦДАВОВУ (Київ). — Ф. 166. — Спр. 593. — Арк. 19.

8. Вітальна адреса від мешканців Олександрії. — ЦДАВОВУ (Київ). — Ф. 166. — Спр. 593. — Арк. 21.

9. Ганна Барвінок — перше сценічне ім'я знаменитої заньківчанської артистки, яка згодом увійшла в історію національної сцени як Варвара Любарт (справжнє ім'я — Варвара Антонівна Колишко).

10. Д. Спектакли українського колектива / Д[митро] [Тась] // Красное знамя. — Чернігів. — 1923. — 30 липня. — № 437. — С. 4.

11. Клопотання про удержавлення та закріплення Театру ім. М. Заньковецької за Катеринославським відділом мистецтв при інспектурі Катеринославської Губполітосвіти. — Музей театральний, музичний і кіномистецтва України (далі МТМКУ) (Київ). — Відділ рукописів. — Інв. № 1624. — 2 арк.

12. Корольчук О. До Чернігівської Губполітосвіти (Чернігів. 1923 р.) / Олександр Корольчук. — МТМКУ (Київ). — Відділ рукописів. — Інв. № 9221. — Арк. 3.

13. Корольчук О. Лист до Київської Головополітосвіти. — МТМКУ (Київ). — Відділ рукописів. — Інв. № 9036. — 1 арк.

14. Кротевич Є. Київські зустрічі. Спогади / Євген Кротевич. — К. : Мистецтво, 1965. — 335 с.

15. Кулик О. Львівський театр імені М. К. Заньковецької / Олексій Кулик. — К. : Мистецтво, 1989. — 181 с.

16. Культура и искусство // Красное знамя. — Чернігів. — 1923. — 20 червня. — № 433. — С. 4.

17. Кошторис Театру імені Марії Заньковецької на сезон 1923/1924. Частина V. Рахунок прибутків та видатків Державного драматичного театру імені народної артистки Марії Заньковецької. — ЦДАВОВУ (Київ). — Ф. 166. — Оп. 9. — Спр. 546. — Арк. 62.

18. 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 театального мистецтва: став директором полтавської філії Українського національного театру. Згодом, на запрошення О. Корольчука, став першим директором Театру імені Марії Заньковецької; виконував ці обов'язки з 1923 до 1927 р. Максим Лебідь відомий як театральний публіцист та літератор, на сторінках періодики інколи виступав під псевдонімом Микола Лебідь або підписував свій матеріал криптонімом «М.Л.». Був репресований 23 серпня 1934р.; реабілітований посмертно.

19. Лебідь М. Укрдрам труппа у Полтаві / М. [аксим] Лебідь // Література. Наука. Мистецтво. — К., 1924. — 9 березня. — № 10. — С. 7.

20. Лист Київської Головополітосвіти до керівництва Народного театру імені Марії Заньковецької. — МТМКУ (Київ). — Відділ рукописів. — Інв. № 9037. — 1 арк.
21. Лист до театру імені Марії Заньковецької від Вінницької окрінспектури Наросвіти. — МТМКУ (Київ). — Відділ рукописів. — Інв. № 1041. — 2 арк.
22. Лист до літературної організації «ПЛУГ» (Катеринослав. 1924 р.). — МТМКУ (Київ). — Відділ рукописів. — Інв. № 2090. — 1 арк.
23. Лист театру імені Марії Заньковецької до Катеринославської Губполітосвіти (Катеринослав, 1924 р.). — МТМКУ (Київ). — Відділ рукописів. — Інв. № 1621. — 2 арк.
24. Маляр Трупа М. Заньковецької. (Допис із Кременчука) / Маляр // Література. Наука. Мистецтво. — К., 1924. — 21 березня. — С. 7.
25. Наказ на удержавлення Драматичного театру імені заслуженої Народної артистки Марії Заньковецької. — ЦДАВОВУ (Київ). — Ф. 166. — Спр. 593. — Арк. 24.
26. Недзвідський Андрій Володимирович — народився 10 вересня 1908р. в м. Одеса, з 1964р. доктор філологічних наук; професор. Український театрознавець та літературознавець. Автор книжок про Василя Василька та Лідію Мацієвську. А також один із перших дослідників сценічних прочитань драматургії Тараса Шевченка на національній сцені. Крім того, співпрацював із Театром імені Марії Заньковецької як театральний аналітик, публічно виступав із доповідями про ті чи інші постановки колективу на загальноміських конференціях у Катеринославі (нині м. Дніпро) та Запоріжжі. Також перу Андрія Недзвідського належать перші театрознавчі огляди заньківчанських вистав за творами Тараса Шевченка на сторінках фахової періодици.
27. Особова справа Ганни Борисівни Яременко. Машинопис. — Архів автора. Арк. 2.
28. Палій О. Твори Юліуша Словацького на сцені Театру імені Марії Заньковецької: до історії питання (20-ті рр. ХХ ст.) / Оксана Палій // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого. — 2014. — Вип. 16.
29. Палій О. Український драматичний театр у Ромнах (1918–1925 рр.) / Оксана Палій // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого. — Київ. — 2013. — Вип. 13.
30. Палій О. Василь Яременко і український драматичний театр у Ромнах / Оксана Палій // Просценіум. — Львів. — 2013. — № 38–40.
31. Подячне слово директора Лохвицької середньої школи до заньківчан. (січень 1924 р.). — ЦДАВОВУ (Київ). — Ф. 166. — Спр. 593. — Арк. 20.
32. Програмка спектаклю «Примари» Г. Ібсена. Театр імені Марії Заньковецької. — МТМКУ (Київ). — Відділ афіш та програмок. — 1 арк.
33. Програмка спектаклю «Наталка-Полтавка» І. Котляревського. Бенефіс Панаса Саксаганського. Театр імені Марії Заньковецької. — Зберігається на кафедрі театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету ім. Івана Франка. — 1 арк.
34. Склад театру імені Марії Заньковецької. Сезон 1922/1923р (весна, 1923 р.). — МТМКУ (Київ). — Фонд Катерини Лучицької. — Арк. 17.
35. Такі населені пункти, як Ромни, Лохвиця, Крюків, Кременчук, входили до складу Полтавської губернії. Очевидно, саме тому виступи у цьому краї Василь Яременко означив як гастролі на Полтавщині.
36. Тась Д. В театре им. Заньковецкой / Д[митро] Тась // Красное знамя. — Чернігів. — 1923. — 22 липня. — № 435. — С. 4.
37. Тась Д. Корифеї, зайці та доля театру / [Дмитро] Тась // Красное знамя. — Чернігів. — 1923. — 5 жовтня. — № 523. — С. 4.
38. Ткачук І. Заньківчани у Дніпропетровську / Іван Ткачук // Театр ім. Марії Заньковецької 1922–1932 рр.; за ред. Б. Романицького, М. Фінна, В. Яременка, П. Руліна. — Харків : ДВОУ «Мистецтво», 1933. — 45 с.
39. Ткачук Іван Васильович — народився 25 вересня 1891 р. в с. П'ядики Коломийського повіту (нині Коломийський район Івано-Франківської області). Під час Першої світової війни вступив до легіону Українських Січових Стрільців (УСС), воював на стороні Австро-Угорської імперії а у 1917 р. потрапив у російський полон, і там захопився більшовицькими ідеями. Відтоді залишився мешкати спочатку у Мелітополі, а згодом у Катеринославі, працював редактором газет «Советский путь» та «Думка». Іван Ткачук виявив себе як активний прихильник політики «українізації». Саме з його подачі у Катеринославі виник популярний, а тому впливовий журнал «Зоря», який був реорганізований із російськомовного часопису «Звезда» та «Искусство трудящихся». Письменник очолював Катеринославську філію Всеукраїнської літературної організації «ПЛУГ». Крім того, Іван Ткачук був одним із організаторів створення міжлітературного об'єднання «Західна Україна», яке гуртувало довкола себе митців, що родом походили із західноукраїнських земель. Був репресований в грудні 1933 р. Після таборів, 1945 р. повернувся до Львова де й невдовзі помер 9 жовтня 1948 р., реабілітований посмертно 17 квітня 1957 р.
40. Тов. Христовому від блоку культурних організацій Катеринослава! — ЦДАВОВУ (Київ). — Ф. 166. — Спр. 593. — Арк. 23.
41. Угода між театром імені Марії Заньковецької і інспектурою Херсонської Наросвіти. — МТМКУ (Київ). — Відділ рукописів. — Інв. № 1055. — 2 арк.
42. Яременко В. Десять років праці / Василь Яременко // Театр ім. Марії Заньковецької 1922-1932 рр.; за ред. Б. Романицького, М. Фінна, В. Яременка, П. Руліна. — Харків : ДВОУ «Мистецтво», 1933. — 45 с.
43. Яременко В. Роздуми артиста. Машинопис / Василь Яременко // Архів автора. — 288 с.
44. Яременко В. Нотатки. Рукопис. — МТМКУ (Київ). — Відділ рукописів. — Фонд С. Карпенка. — Інв. № 8987. — 24 арк.

МИКОЛА ТРЕГУБОВ: ШЛЯХ ДО ГУЛАГУ І ТАБІРНА ТВОРЧИСТЬ



У статті розглянуто причини й передумови ув'язнення заслуженого артиста УРСР М. Трегубова, відтворюються мало-відомі факти його сценічного життя за часів Другої світової війни. Основну увагу приділено особливостям перебування артиста у виправно-трудоному таборі системи ГУЛАГ, його виконавській та балетмейстерській діяльності в Центральному театральному ансамблі Волгобуду.

Ключові слова: Львівський оперний театр, ГУЛАГ, репресії, театр, балетмейстер, соліст балету, творча діяльність.

В статье рассмотрены причины и предпосылки заключения заслуженного артиста УССР М. Трегубова, воспроизводятся малоизвестные факты его сценической жизни во времена Второй мировой войны. Основное внимание уделено особенностям пребывания артиста в исправительно-трудоном лагере системы ГУЛАГ, его исполнительской и балетмейстерской деятельности в Центральном театральном ансамбле Волгостроя.

Ключевые слова: Львовский оперный театр, ГУЛАГ, репрессии, театр, балетмейстер, солист балета, творческая деятельность.

The article considers the reasons and premises of imprisonment of Honored Artist of the USSR M. Trehubov and shows little known facts of his scenic life during the German-Soviet War. The main attention is paid to the peculiarities of the artist's residence in a labour camp of the Gulag system, his choreographic and performing activity in the Central theatrical ensemble of Volhobud.

Keywords: Lviv Opera Theatre, GULAG, repression, theatre, ballet master, ballet soloist, creative activity.

У 2014 році Україна вкотре зіткнулася зі своїм північним сусідом у кривавій боротьбі за незалежність. Російська Федерація, яка є прямим правонаступником тоталітарного СРСР, відновила страшну людиноненависницьку традицію — відправляти в тюремні камери опонентів злочинного режиму. У російських застінках і тюрмах опинилися приблизно 50 українських патріотів, серед яких — прості громадяни, політичні активісти та діячі мистецтва (режисер Олег Сенцов).

Оскільки частина української території окупована, а маховик переслідувань запущений знову, вкрай корисно знати досвід відомих діячів української культури, які за часів сталінського диктату

були безпідставно звинувачені радянським «правосуддям» у зраді батьківщини, але, незважаючи на це, продовжували нести світло своєї творчості навіть у похмурому ГУЛАзі.

До таких особистостей належить відомий хореограф, заслужений артист УРСР, заслужений діяч мистецтв, автор численних балетних вистав, хореографічних номерів і лібрето, балетмейстер, педагог Микола Івнович Трегубов (1912–1997). Він працював солістом балету, головним балетмейстером, драматичним актором у театрах опери і балету у багатьох містах тодішнього Радянського Союзу (Ленінград, Київ, Львів, Донецьк, Одеса, П'ятигорськ, Челябінськ), за кордоном (Польща,

НДР), але переважну більшість свого творчого життя провів на теренах України.

У його виконавському доробку понад двадцять дві балетні партії, а перелік назв балетів, опер, оперет, поставлених М. Трегубовим становить понад 52 найменування. Він є автором лібрето балетів «Пер Гюнт» (1956), «Чорне золото» (разом з П. Вірським, А. Лукацьким) (1960), «Дюймовочка» (разом з Л. Трофімовою) (1964), «Великий вальс» (1955), «Урок життя» (1963) тощо.

За роки балетмейстерської діяльності М. Трегубов виховав цілу плеяду артистів балету, які отримали почесні звання, серед них: народна артистка УРСР Н. Слободян, заслужені артисти УРСР О. Сталінський, М. Мономахов, В. Ільїнська та О. Поспелов.

М. Трегубов пройшов творчими шляхами крізь буремні тяготи війни як танцівник і балетмейстер, працюючи в різних художніх колективах. Але плідна робота на професійній ниві не вберегла майстра від п'яти років таборів.

Попри важливість для розуміння вкладу діяча в національний культурологічний процес і розвиток балетного мистецтва в Україні, основні відомості, що стосуються діяльності М. Трегубова за часів Другої світової війни та в період ув'язнення, були викреслені з творчої біографії митця. За радянських часів науковці уникали незручних тем і торкалися лише дозволених періодів у житті майстра, тобто подій другої половини ХХ століття.

Хронологія життя і творчості хореографа, що представлена в довідниках і енциклопедії «Балет», у працях: В. Туркевича [30], Є. Суриц [27], потребує доповнень та уточнень. Згадки про діяльність М. Трегубова знаходимо в спогадах акторів діаспори, які працювали у Львівському оперному театрі (ЛОТі) у період 1941–1944 рр. (Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1975, 1992), у працях О. Паламарчук [20], В. Гайдабури [7], С. Максименко [13; 14].

Останнім часом з'являються поодинокі публікації, присвячені творчості балетмейстера в роки збройного протистояння фашистської Німеччини і СРСР (Н. Миронюк [15; 16]), але вони лише частково окреслюють творчий доробок М. Трегубова в ЛОТі, не розкривають повною мірою передумов його ув'язнення.

Завдяки відкритому доступу до архівів за роки державної незалежності України дедалі частіше стали з'являтися матеріали, котрі свідчать про діяльність комуністичної карально-репресивної державної машини під назвою Головне управління таборів Радянського Союзу, розкривають

величезну криваву пляму історії народів СРСР. Та, на жаль, серед численних публікацій про репресованих діячів культури й мистецтва, хореографам, артистам балету приділено найменше уваги.

На цьому тлі вирізняється книга доктора мистецтвознавства В. Гайдабури «ГУЛАГ і світло театру: Листи із зони Сергія та Анни Радлових (1946–1953)» (Київ, 2009). У ній є інформація про перебування М. Трегубова в табірному театральному ансамблі, яким керував відомий режисер С. Радлов. В опублікованих листах віднайдено безцінні відомості про умови життя і творчість артистів за колючим дротом.

У контексті історії сталінських репресій дослідження Е. Епплбом [9] доповнює уявлення про пережиті біль і страждання, мільйонні людські жертви і скалічені долі, повертаючи українцям втрачену пам'ять про систему концентраційних трудових таборів, яка була небаченим за своїми масштабами й жорстокістю інструментом експлуатації, гноблення і винищення комуністичною владою народів Радянського Союзу.

Мета статті — спираючись на матеріали досліджень про історію ГУЛАГу, автобіографічні дані і спогади колег М. Трегубова про перебування майстра за колючим дротом, відтворити події, які передували ув'язненню, умови життя і творчості хореографа в табірному театральному ансамблі.

Микола Іванович Трегубов народився 25 березня 1912 р. в м. Ставрополі, у багатодітній родині робітника Івана Олександровича Трегубова та домогосподарки Катерини Петрівни Трегубової. Після закінчення в 1928 році трудової середньої школи №1 Відділ народної освіти направив Миколу Трегубова навчатись у Ленінградське хореографічне училище, де юнак освоював мистецтво танцю під керівництвом найкращих викладачів — В. Пономарьова і В. Семенова.

Отримавши у 1935 р. класичну хореографічну освіту, М. Трегубов працював два роки артистом балету в Ленінградському державному академічному театрі опери й балету ім. С. М. Кірова. У 1937 році Комітет у справах мистецтв направив М. Трегубова до Київського академічного театру опери і балету, де він до 1940 р. обіймав посади соліста балету та асистента балетмейстера.

У 1940 році, за дорученням Київського Комітету в справах мистецтв України, артиста було спрямовано на розбудову Львівського державного театру опери та балету, де він водночас керував балетною трупю, виконував провідні партії та здійснював окремі постановки в оперних виставах.

Звичний життєвий ритм М. Трегубова, як і багатьох мільйонів людей, кардинально змінився в червні 1941 р., коли нацистська Німеччина напала на Радянський Союз. У 1941 році, коли німці стрімко наступали, М. Трегубов евакуювався зі Львова до Києва, а потім приїхав на Кавказ, у П'ятигорськ, де працював балетмейстером у Театрі музичної комедії. У 1942 р. поїхав до рідного Ставрополя й потрапив в окупацію. Вісімнадцять місяців М. Трегубову вдавалося уникати арешту. Але 13 грудня 1942 р. він став «дорогоцінним трофеєм» ворога, який повернув його до Львівського оперного театру (ЛОТ). Рік і сім місяців майстер працював у театрі балетмейстером та прем'єром балету [1].

В особі М. Трегубова — етнічного росіянина за походженням — балетний сектор ЛОТу отримав професійного класичного танцівника, балетмейстера-постановника та педагога-наставника молодих артистів балету. За час роботи в театрі (приблизно 18 місяців) він написав лібрето і здійснив постановку балету «Серпанок П'єретти» на музику угорського композитора Е. Донаньї та інших композиторів в обробці Л. Туркевича [25], окремі номери в операх «Кавалерія Рустікана» П. Масканьї [14], «Продана наречена» Б. Сметани [23], «Ноктюрн» М. Лисенка [2], «Маргарета» («Фауст») Ш. Гуно [31] і в опереті «Пташник із Тиролю» К. Целлера [5], готував збірні концертні програми («Сорокати вечір»), брав участь у мистецьких заходах [10].

Балетна труппа ЛОТу отримувала позитивні відгуки в пресі як колектив професіоналів «справжньої європейської величини, очолюваний такими талановитими режисерами, як Вігілев, Штенгель чи Трегубов» [24].

Виконавський талант останнього розкрився в партіях іскрометного Базиля в «Дон-Кіхоті» [3], Фреда (Арлекін) у «Серпанку П'єретти» [25], Пер Гюнта в однойменному балеті [18], у сценах одноактівки «Вальпургієва ніч» з опери «Маргарета» («Фауст») [31]. Створюючи образи персонажів, М. Трегубов знаходив несподівані акторські рішення, що акцентували індивідуальність їхніх характерів.

Газета «Краківські вісті» неодноразово високо оцінювала роботу М. Трегубова-виконавця, зазначивши, що він — «танцюрист високої кляси, здібний творити вищі танкові форми і вийти далеко над рівень пересічних танкових продукцій» [21]. Доктор Йосип Хоминський на сторінках газети «Львівські вісті» зауважив: «В поодиноких частинах „Вальпургієвої ночі“, технічна справ-

ність деяких учасників сягала до найвищих меж досконалості. Найкращими з них були прима-балерина В. Переяславець і З. Сугробкіна та сам М. Трегубів» [31].

Силами М. Трегубова і його колег балетний сектор театру перетворився в самостійну творчу одиницю, здатну створювати якісні вистави європейського зразка, незважаючи на те, що традиції балетного театру в Галичині були зовсім молодими.

Уже в 1944 році склад танцюристів збільшився до 64 осіб [11, 338], з них 43 — солісти різного рангу [7, 288]. Завдяки цьому можливості балетної труппи значно розширилися. Від вистави до вистави виконавська майстерність артистів балету удосконалювалась, про що неодноразово писали театральні оглядачі. Це відбувалося й завдяки роботі М. Трегубова з молодими виконавцями, які вливались у колектив. Паралельно, за повного навантаження прем'єра балету й балетмейстера, М. Трегубов працював з артистами в репетиційному залі як педагог і балетмейстер-репетитор, готуючи з ними нові партії. Цей факт не можна назвати звичайним, адже далеко не всім визнаним солістам вдається передавати учням свою майстерність. «Як танцюрист, захоплює нас щораз наново кожним своїм виступом; як балетмейстер, виховав він нові таланти, що саме підготовлюються до вечірнього виступу», — зазначали «Львівські вісті» про «подвійне» життя майстра [4].

Зважаючи на ідеологічну ситуацію в регіоні, колектив театру не міг не брати участь у гуманітарних та громадських ініціативах окупаційного режиму. Підсумком однієї з подібних акцій, яку Трегубов разом із 16 членами труппи провели на Різдво 1943 р., стала зібрана сума обсягом 27730 злотих на подарунки постраждалим бійцям [28; 8].

За час роботи у Львові балетмейстер співпрацював зі своїми колегами, колишніми акторами ЛОТу, які очолили українські театри в інших містах регіону. Наслідком спільної роботи була національно-патріотична вистава «Шаріка» в Українському театрі ім. Івана Франка в Станіславові, танцювальні частини якої були втілені завдяки талантові балетмейстера і виконавця М. Трегубова [19].

Хореограф разом із побратимами по цеху намагався донести до глядача образи і зразки світової балетної класики, формуючи тим самим його високі театральні смаки. Для українців балетний сектор Львівської опери став центром духовної культури, самоідентифікації, важливим освітнім

осередком, творчою лабораторією з підготовки професійних кадрів для українських театрів.

Статистика роботи ЛОТу в період липня 1941 — січня 1944 рр. вражає й сьогодні: 750 вистав з усіх ділянок театрального мистецтва за два з половиною роки праці, які побачили понад 600 тис. глядачів. З них — 350 тис. українців, 250 тис. німців та їхніх союзників [26]. Для порівняння: за 2015 р. фактична кількість глядачів на ранкових та вечірніх виставах у Львівському національному академічному театрі опери та балету імені Соломії Крушельницької становила 91, 9 тис. осіб [12].

Така відвідуваність свідчить про пріоритети національних, культурних цінностей у середовищі тодішнього українства, що відображалося і в кількості «зіграних» постановок, у підготовці яких чільну участь брав М. Трегубов. Наприклад, оперета «Пташник із Тиролю» К. Целлера пройшла 29 разів, вкрай вдала для ЛОТу вистава «Серпанок П'єретти» за неповний сезон — рекордні 33 рази [20, 38], але опера «Маргарета» («Фауст») дивувала публіку ще довше — протягом 34 вечорів [11, 330].

Та доленосні історичні події внесли свої корективи в роботу колективу: налагоджений титанічними зусиллями митців розвиток Львівської опери перервався приходом у місто радянських військ 27 липня 1944 р. Ті артисти, які працювали у 1941–1944 рр. «для німців», емігрували й опинилися на Заході, інші, також не зі своєї волі, — на Сході. До місцевого населення радянське керівництво ставилося з пересторогою, тож жителі та артисти театру, які не покинули місто, були змушені перелаштовуватися на новий лад під пильним оком радянських спецслужб. Поступово на «нові рейки» переходила і Львівська опера, у якій розпочалася енергійна робота над створенням нового колективу, основною вимогою до якого були «радянська позиція» й дух соціалістичного реалізму.

У столиці Галичини була одразу оголошена мобілізація. З огляду на це, у вересні 1944 р. М. Трегубова призвали в Червону Армію, балетмейстером у військовий Ансамбль Першого Українського фронту, яким керувала Л. Чернишова. З 1944-го до 1945 рр. артист перебував у складі колективу на території Польщі [1; 17, 156]. Ансамбль дав 2126 концертів за сорок місяців війни. З частинами Червоної Армії він пройшов бойовий шлях у 3500 кілометрів від Кавказу до Вісли. Чехи і словаки, угорці, румуни, поляки захоплено сприймали вокально-хореографічне мистецтво ансамблю з України [22]. Восени 1945 р. Ансамбль пісні і тан-

цю УРСР після тривалої і плідної творчої діяльності в Центральній групі військ був відкликаний до столиці України, де фронтову творчість колективу високо оцінила громадськість.

Попри плідну роботу артиста в прифронтових зонах, навіть через рік і три місяці Радянська влада не забула про діяльність М. Трегубова в ЛОТі за часів німецької окупації. Незважаючи на те, що митець не мав ніяких особистих симпатій до окупаційної влади, а в його постановках не було жодного політичного чи ідеологічного підтексту, творчий доробок М. Трегубова був розцінений як робота на ворога, тож 1 грудня 1945 р. артиста арештовують і засуджують на п'ять років таборів — досить м'який вирок для тих часів. Відповідно до цього М. Трегубов ще мав шанси вийти на волю й розпочати нове життя [29].

Хореографа відправили відбувати покарання на Волгобуд, Волзький виправно-трудоий табір (ВТТ) МВС СРСР, підпорядкований Головному управлінню таборів промислового будівництва. Його було організовано в лютому 1944 р. в результаті об'єднання Управління будівництва гідротехнічних вузлів на річці Волга і Рибінського ВТТ. Пізніше, у квітні 1946 р. Волгобуд був виділений у самостійний табір із підпорядкуванням ГУЛАГу та присвоєнням найменування «Волзький ВТТ МВС». Табір розташовувався в селі Перебори Рибінського району Ярославської області.

Окрім обслуговування роботи Волгобуду, закінчення будівництва гідровузлів в Угличі та Щербакові (Рибінську), в'язні виконували контрагентні роботи (у тому числі на Рибінському механічному заводі №1 Головпромбуду), займалися лісозаготівлею, видобутком каміння, швацьким виробництвом, випуском товарів широкого споживання, сільськогосподарськими роботами, виловом і переробкою риби. Чисельність в'язнів станом на 01.04.46 дорівнювала 17338 чол. (01.01.47 — 21379 чол.; 01.01.48 — 18440 чол.; 01.01.50 — 17399 чол.) [6, 43].

На тлі відомих нам сьогодні гулагівських жахів умови перебування М. Трегубова в таборі можуть здатися менш жорстокими. Він не тягав вручну каміння, не будував дороги, не працював на лісоповалі, робочий день його не сягав 11-12 годин, як у більшості засуджених [9, 165–166]. В. Гайдабура, оцінюючи табірні порядки, зауважив, що «це місце від його заснування призначалося для ув'язнених з різною категорією інвалідності і мало відповідну лікувальну базу» [6, 38].

При таборі функціонував культурно-виховний відділ (КВВ), якому підпорядковувався Цен-

тральний театральний ансамбль. Сюди «пощастило» потрапити і М. Трегубову. Культурно-виховний відділ, який був своєрідною віддушиною для ув'язнених, мав у своєму розпорядженні й бібліотеку. Крім того, артисти за колючим дротом мали можливість отримувати книги з волі й листуватися.

Табірний колектив очолював відомий радянський режисер і педагог, заслужений артист РРФСР, заслужений діяч мистецтв РРФСР, орденоносець, один із найбільш освічених і талановитих творців молодого радянського театру — Сергій Ернестович Радлов (1892–1958). Випускник факультету класичної філології Петербурзького університету, учень В. Мейєрхольда, якого по-звірячому катували, а в лютому 1940 р. розстріляли в катівнях НКВС. На сцені лєнінградської Ак-драми (кол. Александринський театр) митець ставив класиків (Аристофан, Шекспір) і сучасників (Толлер, Замятін). В Ак-опері (кол. Маріїнський театр) здійснив постановки «Бориса Годунова» за авторською партитурою, «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва, опери Ф. Шрекера, А. Берга. Радлова згадано як постановника на афішах балетів Б. Асаф'єва «Полум'я Парижа» та «Бахчисарайський фонтан». Йому належав сценарій балету С. Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта».

На різних сценах він випустив шість опереткових спектаклів, працював із В. Маяковським над планом циркової пантоміми «Москва горить». У 1942 році в П'ятигорську разом із трупю потрапив у полон. Під час відступу німців трупу забрали в Запоріжжя, потім — у Берлін. У Франції митці виступали з концертами перед репатріантами й лікувалися, бо вже встигли заробити відкрити форму туберкульозу. За пропозицією радянської місії в Парижі 22 лютого 1945 р. режисер із дружиною з радістю повернулися до Москви, одразу потрапивши до рук КДБ. Підставою одягти наручники на Радлових стали результати допиту «комітетчиками» Бориса Смирнова. Вирок було ухвалено 17 листопада 1945 р.: десять років ув'язнення за зраду Батьківщини. На захист Радлових одразу стали авторитетні артисти: М. Черкасов, Б. Бабочкін. Як результат, митців відправили під Рибінськ, у «Волгола», у табір «з більш м'яким режимом».

Трупа Центрального театрального ансамблю КВО Волгобуду майже вся складалася з професійних акторів, які здебільшого грали у визначних культурних центрах. Колектив близько двох років мав назву «Джаз». Першим порадником і єдиним фаховим поціновувачем праці С. Радлова в теа-

тральному ансамблі була його дружина, визнана перекладачка п'єс Шекспіра, поетеса — Анна Дмитрівна Радлова. Адміністратором ансамблю був Левіт Борис Самійлович. У складі колективу були артисти драми (18 осіб у різний час), вокалісти (4 особи), оркестр (23 особи), музичні керівники оркестру (2 особи), художники (2 особи), балетмейстер (1 особа), завідувач постановочною частиною (1 особа), машиніст сцени (1 особа), інспектор сцени (1 особа), освітлювач та шумове оформлення (2 особи), костюмер (1 особа), консультант із костюмів (1 особа). Слід додати, що в структурі театального ансамблю, крім М. Трегубова, були інші артисти балету з непростю долею: Тося Анджан, Марина Градовська, Н. Демент'єв, Михайло Дудко, Андрій Клименко, Марина Марченко, Лілія Сфаєло.

Ансамбль мав своє приміщення, класи, де проводилися репетиції та костюмерні. У керівника колективу, тобто в С. Радлова, був свій службовий кабінет.

Опрацьований режисером репертуар табір-ного ансамблю складався з класичних і сучасних драматургічних творів, які не потрапили до списку заборонених, та концертних програм, що їх готували спеціально до державних свят СРСР (1 і 9 травня, 23 лютого, 8 Березня, жовтневі свята, Новий рік). Концертна програма складалася з 22-х номерів вітально-мажорного характеру з використанням тексту, музики, танцювального і вокального мистецтва. Тут знаходимо і веселі водевілі («Аз і Ферт» П. Федорова), адаптований балет («Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва), тематичні концерти за творами О. Пушкіна і В. Шекспіра. Репертуар ансамблю характеризувався різноплановим розмаїттям та масштабністю.

Артисти все здобували й робили виключно своїми силами. Самотужки дбали про декорації, монтування, костюми, перуки, бутафорію, світло, музику — від задуму до втілення — за мізерних, майже нульових технічних можливостей. Наприклад, костюми для чоловіків шили у буквальному сенсі з липової матерії, не стільки голкою, скільки своєю безмежною вигадкою, а для жінок — з марлі, котру фарбували в різні кольори. Бутафорію клеїли з картону і власноруч розфарбовували.

Труднощів додавало й те, що кожну нову роботу колективу оцінювала приймальна комісія й Політвідділ табору. Тож адміністрування та постановки мали виконуватися на найвищому рівні. Але творчі виклики й організаційна тяганина не завадили гострому розуму, креативності С. Радлова створити зразковий табірний театр з

власним концертним розкладом та графіком гастролей.

Аналіз репертуару ансамблю, листів подружжя Радлових і світлин, зібраних у книзі В. Гайдабури, дає можливість виокремити особистий внесок М. Трегубова в загальному творчому доробку табірному осередку мистецтва.

В ансамблі М. Трегубов був танцівником, балетмейстером, завідуючим постановочною частиною, а також виступав як драматичний артист. Так, аналізуючи програмку першої вистави табірної театральної ансамблю «Без вини винні» О. Островського, яка відбулася 11 квітня 1946 р., знаходимо М. Трегубова у якості постановника танців і виконавця ролі Миловзорова (першого коханця провінційної актриси Карінкіної).

Як відбувалася підготовка до вистави, дізнаємося з листа А. Радлової за 28 лютого 1946 р.: «Сергій ставить „Без вини винні“, ролі вже розподілено, й увесь наш театр збуджений, як найсправжнісінський театр, актори сваряться через ролі й навіть поплакали, отримати не ті ролі, на які розраховували, хвилюються й інтригують, як усюди» [6, 159]. Вистава мала великий успіх у глядачів. «За акторським складом і, головне, за зацікавленням роботою, — писала до С. Лебедевої А. Радлова, — вона краща за „Без вини винних“, які йшли в нас у театрі в Ленінграді» [6, 162]. Прем'єра вистави пройшла блискуче, а станом на 20 квітня 1946 р. виставу вже двічі показували у Вільному клубі Переборів й у Рибінську, де її дивилася вільна публіка.

З огляду на табірні розпорядки, режисерові з дружиною досить часто доводилося долучати до драматичних ролей танцівників, танцівниць і співачок, про що неодноразово читаємо в їхній епістолярній спадщині. Так, впізнаємо М. Трегубова-актора на світлині, де зображені учасники вистави «Фатальний спадок» О. Штейна. Він сидить у першому ряду ліворуч від режисера. З огляду на те, що М. Трегубов у минулому відзначився балетними партіями, які передбачали експресивність характеру й образу, можна припустити, що зі своїми акторськими обов'язками він впорався якнайкраще.

Віднайдено балетмейстерські роботи М. Трегубова й у пушкінському «Борисі Годунові». У сцені на балу в замку Мнішека хореограф поставив «полонез», де танцюють і розмовляють чотири пари і відбувається діалог старого Мнішека з Вишневецьким. Загалом концерт мав великий резонанс і найсприятливіші організаційні висновки: після вистави всьому ансамблю покращили хар-

чування, а постановники (у тому числі й А. Радлова) отримали премії.

У листі А. Радлової за 23 березня 1946 р. знаходимо інформацію про репетицію «чарівного балету» до свята 1 травня. Авторка повідомляє, що в ньому танцюватимуть «двоє чудових ленінградських танцівників і одна московська молода танцівниця» [6, 163]. Ймовірно, йдеться про одноактний комічний балет «Арлекін-рознощик» на музику вальсів, польок, маршів Й. Штрауса, а виконавцями були М. Трегубов і М. Дудко — обидва навчалися, працювали в Ленінграді. Також до концертної програми увійшли циганський номер, який супроводжувався табірними піснями, танками й пантомімою, окремі танцювальні, співочі, розмовні номери й одна одноактна п'єса. Як балетмейстер М. Трегубов міг здійснити хореографічну частину концерту.

У репертуарі ансамблю знаходимо ще одну композицію балету «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва. Можемо припустити, що й цією постановкою міг займатися М. Трегубов, адже ще в Ленінграді, у часи свого навчання й роботи, він дивився «Бахчисарайський фонтан» у втіленні р. Захарова. У 1938 році артист сам почергово танцював партії Гірея і Вацлава на сцені Київського академічного театру опери і балету, а його колега М. Дудко вважався найкращим виконавцем вищезгаданої партії в Ленінградському театрі опери і балету.

Умови праці й режим роботи ансамблю були виснажливими, про що дізнаємося зі звіту адміністратора ансамблю Б. Левіта під назвою «Творче піднесення». Замітка була надрукована у «Виробничому бюлетені» №8 за 14 серпня 1947 р. (видання Політичного відділу, яке не можна було виносити за межі табору). Вона дає уявлення про обсяг роботи і високу відповідальність артистів. Газетна шпальта, на якій було надруковано замітку, вийшла під рубрикою «Продуктивно працювати, культурно відпочивати!» [6, 44].

«За минулі три місяці Центральний театральний ансамбль КВО дав сімдесят сім виступів, віддавши всі підрозділи табору. До цих гастрольних поїздок ансамбль підготував три великі концертні програми і два спектаклі. Виступи відбувалися і вдень, і ввечері, щоб було обслужено не лише працівників денної, але й нічної зміни. Спеціальні програми показано в стаціонарах для хворих і в оздоровчих пунктах.

Усюди глядачі тепло зустрічали наші виступи. Це стало результатом великої творчої праці, прагнення майстерно виконати кожний номер

у концерті, створити яскраві, правдиві образи в спектаклях, які запам'ятовувався надовго. Найбільший успіх заслужили В. Г. Яковлев, В. Н. Стальський, В. С. Кобяк, М. І. Трегубов, М. П. Градовська» [6, 44].

У процесі дослідження звіту доводиться переконатися, що праця артистів свідомо була організована начальством для виснаження нервів і фізичних сил. Тому не дивно, що цей вид діяльності порівнювався з лісоповалом. До заслуг М. Трегубова, безперечно, слід додати й те, що він переживав ці табірні поневіряння досить непогано: давалося взнаки міцне здоров'я, яке не змогла підірвати важка творча праця. Йому вдавалося зберігати достатню енергійність, нестримну жагу до життя і впродовж наступних років, про що неодноразово згадували його колеги та учні.

Артисти ж із слабким здоров'ям помирали від фізичного і психологічного напруження. Так, одразу після вистави «Коли розсіюється туман» Л. Карасьова помер артист М. Островський (у нього було хворе серце), від крововиливу в мозок раптово загинула провідна актриса Л. Василенко, яка грала Донну Анну з «Камінного гостя» й Катерину з «Приборкання норовливої». Через три роки ув'язнення, тобто 23 лютого 1949 р., від хвороби серця померла і дружина С. Радлова — Анна.

Не додавав митцям сил і суворий клімат краю. Потужні вітри, а взимку люті морози до 35 градусів, тривали навіть до травня, сніг із хуртовинами — до березня. Часто через несприятливі погодні умови і відсутність транспорту посылки, що їх з нетерпінням чекали в'язні, затримувалися на пошті. Побут артистів ансамблю за колючим дротом також не відрізнявся особливим комфортом. Вони жили в бараках, де постійно заводилися миші й щури.

М. Трегубов як учасник колективу отримував свою «звичайну зарплату» — 100 карбованців, іноді — премії в розмірі місячної зарплати й подяки, які заносилися в особову справу. Щомісячну преміальну нагороду, скромну, але диференційовану за кваліфікацією, отримували ті артисти, які виконували план табірної керівництва. Хоча це були невеликі кошти, їхня цінність і, насамперед, практичне значення були принциповими. Також артисти мали особовий рахунок, на який можна було переказувати гроші.

Останніх, до речі, катастрофічно не вистачало. Лише фінансова підтримка рідних допомагала в'язням протриматися до наступного місяця. На ці кошти в лазаретній крамниці, яка була набагато кращою за звичайну, можна було придбати масло

(кілограм — 170 крб.), яйця (десяток — 35 крб.), часто яблука (кілограм — 40 крб.), цукор (кіло — 75 крб.), можливо було навіть дістати туалетне мило вартістю від 45 до 300 крб. за невеликий шматок [6, 156].

Що ж до продовольчого забезпечення, то артистам видавали сухий пайок на місяць. Очевидно й те, що цього набору не вистачало на визначений час, тож усі інші господарські справи члени колективу вирішували самотужки, хто як міг. Діставали молоко й картоплю, траплялося, що мали цибулю та часник, а іноді — свіжу рибу. Такі делікатеси, як кава, какао, лимони, і дрібниці — голки й нитки, шнурки для черевиків, персидський порошок від блощиць і свічки — замовляли рідним. Дарма говорити про фрукти — їх дістати було неможливо.

Для повноцінного функціонування ансамблю артисти, особливо керівник, з нетерпінням чекали з волі необхідну літературу. Ті, хто не боявся спілкуватися з в'язнями, допомагали друзям і пересилали необхідні матеріали: п'єси радянських і сучасних авторів, скетчі, естраду, нотний матеріал. На жаль, траплялося й так, що посылки не доходили до замовника й цінні книжки зникали без сліду.

Ансамбль багато гастролював. Їздив із концертами по Рибінському району й далі до Углича, Пошехонів, Рибінська. Виступав перед простими громадянами в державних театрах. Гастролю тривали від 3 тижнів до 1.5 місяця. Усюди артистів зустрічали з радістю: концерти і водевілі мали шалений успіх. А головне — артисти отримували внутрішнє задоволення від усвідомлення, що робили гідну справу, вони якнайкраще знайомили оточення з мистецтвом.

Плинність кадрів і скорочення штату в колективі неймовірно засмучували керівника і всю трупку. Одні артисти звільнялися або виїжджали на вільне поселення, інших треба було заново навчати театральних премудростей.

З листа режисера С. Радлова від 1 січня 1950 р. дізнаємося, наскільки майстер цінував М. Трегубова: «Справа в тому, що ми дуже незадовго до нового року повернулися на місце після гастрольної поїздки, і почалася природна метушня з монтуванням, пошиттям костюмів і т. д. А тут ще звільнився мій незвичайно енергійний завідувач постановочною частиною (одночасно гарний танцівник і балетмейстер)» [6, 102]. З цього тексту стає відомо, що М. Трегубова було звільнено після чотирьох років принизливих умов і примусової праці. Сталося це наприкінці 1949 р.

У приватній розмові заслужений артист УРСР, професор Олександр Петрович Колосок, який багато років працював з М. Трегубовим на кафедрі народної хореографії Київського державного інституту культури ім. О. Є. Корнійчука, розповідав, що за його колегу клопотав «впливовий поляк», шанувальник його творчості. Можливо, це вплинуло на дострокове (майже на рік) звільнення артиста з табору. Через кілька місяців М. Трегубов повернувся до Львівського державного театру опери та балету й розпочав нове життя.

Отже, завдяки архівним, епістолярним джерелам та останнім науковим розробкам, вдалося відтворити передумови ув'язнення заслуженого артиста УРСР М. Трегубова, особливості його життя і творчості за часів перебування в таборі системи ГУЛАГ — величезної кривавої плями в історії радянського тоталітарного режиму.

Попри те, що віднайдені документи повертають в історичний обіг викреслені сторінки біографії митця, подальших наукових пошуків потребують обставини арешту та причини дострокового звільнення М. Трегубова, питання його реабілітації.

¹ Серед вихованців балетного цеху, які потрапили до ансамблю С. Радлова, слід виділити Михайла Андрійовича Дудка (1902–1981) — заслуженого артиста РРФСР (1939), з яким М. Трегубов міг спілкуватися ще в Ленінграді, коли навчався в хореографічному технікумі, а пізніше — у період 1935–1937 рр., коли танцював у Кіровському театрі.

² М. Дудко закінчив ПХУ в 1920 році. Навчався у С. Андріанова, В. Семенова та Л. Леонтьєва. Після закінчення училища був прийнятий на посаду соліста Петроградського театру опери і балету (пізніше Ленінградський театр імені С. М. Кірова), де танцював до 1941 р. Він був першим виконавцем партій Ганса («Сольвейг»), Соліст («Шубертіана»), Капітан («Партизанські дні»), Командор («Лауренсія»), Тарас («Тарас Бульба»). Був партнером Є. П. Гердт, пізніше — Г. С. Уланової, Н. М. Дудинської. Артист тривалий час був одним із перших танцівників ленінградського балету і вважався яскравим представником «французької школи». Під час війни потрапив в окупацію і виступав у концертній бригаді разом зі співаком Миколою Печковським. Після війни М. Дудко був репресований і відправлений до табору. У 1953–1962 рр. працював у театрах опери і балету Уфи, Новосибірська, Тбілісі.

³ Партнеркою М. Дудка, який ще до початку війни вважався найкращим виконавцем партії Гірея, була танцівниця Марина Градовська. Її кинули до табору, пригадавши, що під час німецької окупації вона працювала в театрі, де надто темпераментно танцювала «Яблучко». В ансамблі Марина виконувала, зокрема, партію Зареми в адаптованій композиції балету «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва.

Джерела та література

1. Архів КНУКіМ. — Ф. Р-1516. — Оп. 1«Л». — Спр. 195. — 21 арк.
2. Барвінський В. Прем'єра опери-хвилинки М. Лисенка «Ноктюрн» / В. Барвінський // Львівські вісті. — 1944. — 14–15 травня.
3. Вистава балету «Дон Кіхот» // Львівські вісті. — 1944. — 28 квітня.
4. Відвідини у Терпсихори. На пробі балету Львівського Оперного театру // Львівські вісті. — 1944. — 4–5 червня.
5. В. С. «Пташник з Тиролю» (3 театральної зали) / С. В. // Краківські вісті. — 1943. — 8 травня.
6. Гайдабура В. ГУЛАГ і світло театру : Листи із зони Сергія та Анни Радлових (1946–1953) / Валерій Михайлович Гайдабура. — Київ : Факт, 2009. — 240 с.
7. Гайдабура В. Театр між Гітлером і Сталінін : Україна ; 1941–1944. Долі митців / Валерій Михайлович Гайдабура. — Київ : Факт, 2004. — 320 с.
8. 27.730 зл. від Львівського Оперного театру для раненого вояка на різдвяний дарунок // Львівські вісті. — 1943. — 5 грудня.
9. Епіблом Е. Історія ГУЛАГу / Пер. з англ. А. Іщенко. — 2-ге вид. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2010. — 511 с.
10. 3 театру. Сорокатиї вечір у Львівському театрі // Львівські вісті. — 1944. — 16–17 січня.
11. Івасівка М. Український оперний театр у Львові // Наш театр. Книга Діячів Українського Театрального Мистецтва. Т. 1. — Нью-Йорк — Париж — Сідней — Торонто, 1975. — 847 с.
12. Інформація про результати діяльності Львівського академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької за 2015 рік [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://opera.lviv.ua/wp-content/uploads/2015/12/INFORMATSIYA_rik_SAJT_.pdf.
13. Максименко С. Театральне життя Львова 1941–1944 рр. / С. Максименко // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. — 2013. — Вип. 13. — С. 67–84.
14. Максименко С. Український театр у Львові в період німецької окупації (1941–1944) / С. Максименко. — Львів, 2015. — 328 с.
15. Миронюк Н. Балетмейстерська діяльність Миколи Трегубова у Львові під час фашистської окупації 1941–1944 рр. / Н. Миронюк // Хореографія ХХІ століття: мистецький та освітній потенціал : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф. — Київ : КНУКіМ, 2016. — С. 131–132.
16. Миронюк Н. Діяльність М. Трегубова у воєнні роки та її наслідки / Н. Миронюк // Тенденції розвитку хореографічних дисциплін у вищих мистецьких навчальних закладах : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф. — Київ : КНУКіМ, 2014. — С. 83–85.
17. Народна артистка СРСР Лідія Чернишова : зб. / Редкол. : Станішевський Ю. О. (голова) та інші. — Київ : Мистецтво, 1978. — 176 с.
18. Оголошення // Краківські вісті. — 1943. — 22 жовтня.
19. Оголошення // Наші дні. — 1944. — січень.

20. Паламарчук О. А музи не мовчали / О. Паламарчук. — Львів : Зерна, 1996. — 96 с.
21. Пастернакова М. З театру / М. Пастернакова // Краківські вісті. — 1943. — 17 жовтня.
22. По родной земле. 3500 километров с Красной Армией // Советское искусство. — 1945. — 1 января.
23. Продана наречена // Краківські вісті. — 1943. — 7 листопада.
24. Семчишин М. На службі в Мельпомени (Два роки праці Оперного Театру у Львові) // Наші дні. — 1943, серпень.
25. «Серпанок П'єретти». Прем'єра балету у Львівському оперному театрі // Львівські вісті. — 1943. — 10 жовтня.
26. 750 вистав Українського театру у Львові // Краківські вісті. — 1944. — 1 січня.
27. Суриц Е. Я. Все о балете : словарь-справочник / Е. Я. Суриц. — Ленинград : Музыка, 1966. — 454 с.
28. Сьогодні зустріч з артистами Львівського Оперного театру // Львівські вісті. — 1943. — 30 листопада.
29. Трегубов Николай Иванович [Электронный ресурс] // Списки жертв. Мемориал. — Режим доступа : <http://lists.memo.ru/d32/f460.htm>.
30. Туркевич В. Хореографічне мистецтво у персоналіях : [біобібліографічний довідник] / В. Д. Туркевич. — Київ, 1999. — 224 с.
31. Хоминський Й. Прем'єра «Маргарети» («Фавста») Гуно в Оперному Театрі / Й. Хоминський // Львівські вісті. — 1944. — 17 лютого.

ПРОЗА Ф. ДОСТОЄВСЬКОГО НА СЦЕНІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ: ПОЧАТОК ТВОРЧОГО ПОШУКУ

Сценічне втілення прози Ф. Достоевського справило величезний вплив на збагачення образної мови театрального мистецтва. На жаль, театр України дуже довго був позбавлений такого естетичного «підживлення». Його поступальний рух до світу прози Достоевського по суті почався лише на початку 1980-х. В статті розглядаються перші кроки в цьому напрямку, які ознаменували вистави «Гравець» у Київському театрі ім. Лесі Українки (режисер М. Резнікович, художник Л. Альшиць, 1982) і «Настасія Філіпівна» у Київському театрі драми та комедії (інсценізація В. Шубовича за мотивами роману «Ідіот», режисер В. Салюк, художник І. Несміянов, 1982).

Ключові слова: український театр, театральність Ф. Достоевського, М. Резнікович, Л. Альшиць, В. Салюк, І. Несміянов.

Сценическое воплощение прозы Ф. Достоевского оказало огромное влияние на развитие образного языка театрального искусства. К сожалению, театр Украины был лишен этой «эстетической подпитки». Его поступательное движение к миру прозы Достоевского по сути началось лишь в начале 1980-х. В статье рассмотрены первые шаги в этом направлении, которые ознаменовали спектакли «Игрок» в Киевском театре им. Леси Украинки (режиссер М. Резникович, художник Л. Альшиц, 1982) и «Настасья Филипповна» в Киевском театре драмы и комедии (инсценизация В. Шубовича по мотивам романа «Идиот», режиссер В. Салюк, художник И. Несмиянов, 1982).

Ключевые слова: украинский театр, театральность Ф. Достоевского, М. Резникович, Л. Альшиц, И. Несмиянов, В. Салюк.

The most important aesthetic realities of the theatrical process in the second half of the 20th century were comprehended in the context of directors' readings of Dostoevsky's prose. Thus, in 1960s, the discussions on the issues of contemporary manner of acting usually focused on I. Smoktunovsky's performance of the role of Prince Myshkin in «The Idiot» staged by the Leningrad Theater named after Gorky (directed by G. Tovstonogov, 1957).

The performances significant for the theater of the 70s', such as «Petersburg Dreams» in the Theater of the Moscow City Council (1969) and «Brother Alyosha» in the Theater on Malaya Bronnaya (1972), staged by directors Y. Zavadsky and A. Efros, based on «Crime and Punishment» and «The Karamazov Brothers» were «read» by the critics in the context of M. Bakhtin's study of «Problems of Dostoevsky's Poetics».

Keywords: Ukrainian theater, theatricality of F. Dostoevskyi, M. Reznikovych, L. Alshyts, V. Saliuk, I. Nesmiyanov.

Найважливіші естетичні реалії театрального процесу другої половини ХХ століття осмислювалися в контексті режисерських прочитань прози Ф. Достоевського. Так, у 1960-ті, дискусії щодо проблем сучасної манери акторської гри зазвичай акцентували увагу на виконанні І. Смоктуновським ролі князя Мишкіна у спектаклі «Ідіот» Ленінградського театру ім. М. Горького (режисер Г. Товстоногов, 1957). Існуючи на території пси-

хологічного театру, Мишкін–Смоктуновський кидав виклик усталеним уявленням про те, що «... у строгому сенсі слова Достоевського взагалі не можна назвати художником-психологом. <...> Психологізм у Достоевського має завжди побічний, другорядний характер, а логіка пристрастей поступається місцем «пристрастям логіки», незліченним ідеям, що існують у світі й підкоряють собі всю людину. Достоевський не був зайнятий

створенням характерів і типів, внутрішньо завершених та закінчених» [1, 233].

Знакові для театру 1970-х вистави «Петербурзькі сновидіння» у Театрі ім. Моссовета (1969) та «Брат Альоша» у Театрі на Малій Бронній (1972), поставлені режисерами Ю. Завадським й А. Ефросом за мотивами «Злочин і кара» та «Брати Карамасови», критика «зчитуватиме» в контексті дослідження М. Бахтіна «Проблеми поетики Достоевського». Відстежуючи цей процес, А. Смілянський розставив акценти, котрі, на нашу думку, дають чітке уявлення про творчі наміри та реальний художній результат: «Театр 60-х прилучився до бахтінських ідей із запізненням, прийшов тоді, коли з відкриття вони перетворилися на розхожу інтелектуальну монету, що часто трапляється з бойовими філософськими книгами, якими, звичайно, й були праці М. Бахтіна. На сцену впливав радше не конкретний смисл ідей ученого, а загальний вільний дух і розкріпаченість думки, що проступала у кожному рядку його книги. Театри могли тут сприйняти духовний масштаб Достоевського, рівень і характер його центральної ідеї про світ і людину. Що ж до безпосереднього впливу ідей М. Бахтіна, то жодного практичного застосування в театрі вони знайти не могли, про що й попереджалося у самій книзі про поетику Достоевського. Режисери оголосили, що вони будують «поліфонічну виставу» або карнавалізують дію, проте це зазвичай був лише словесний маскарад, не забезпечений перебудовою усієї природи театру, як це мусило би бути, якщо слідувати прямій суті бахтінських концепцій» [1, 226 — 227].

Через десять років «путівником» у сценічний світ Ф. Достоевського для критики стала філософсько-літературознавча праця Ю. Карякіна «Самообман Раскольникова». У полі тяжіння його тлумачення руху пророцьких ідей Достоевського в історичних реаліях середини ХХ ст. формувалися режисерські концепції спектаклів театру «Современник» «І піду, і піду...» за повістями «Записки з підпілля» й «Сон смішної людини» (режисер В. Фокін, 1978); театру на Таганці «Злочин і кара» (режисер Ю. Любимов, 1979). Театр долучав глядача до світу Достоевського, виокремлюючи з широкого спектра «пригод ідей» проблему: мета — засоби — результат. Пропонуючи нові концептуальні та жанрово-стильові прочитання літературних творів, «театр Достоевського», послідовно продовжуватиме пошук модифікацій сценічних хронотопів для відтворення «“хвилини”, “миттєвості”, “миті” як образу й прообразу всього життя» [2, 156], бахтінського «кризового часу» й

«”тільки відповідного кризовим хвилинам” незамкнутого простору» [3, 429].

Сценічні пошуки театральності Достоевського справили величезний вплив на процес збагачення образної мови театального мистецтва. На жаль, театр України був позбавлений такого естетичного «підживлення». У театрознавчих дослідженнях можна знайти згадки лише про те, що 1956 року на сцені Київського театру ім. І. Франка з'явилася створена М. Горчаковим, П. Марковим, К. Котлубай драматургічна версія «Дядечкового сну». Стосовно останньої зазначено також, що «режисер Ю. Бриль прочитав повість Достоевського як такий собі ексцентричний, кумедний анекдот, котрий давав можливість продемонструвати віртуозну майстерність акторів та проявити режисерську винахідливість. Н. Ужвій–Москальова вела зважений торг дочкою без натхненного азарту «наполеонівського» стратегічного генія (хай і в масштабах мордасовської інтриги), що відзначав героїню Достоевського» [4, 318].

Поступальний рух українського театру до світу прози Достоевського по суті почався лише на початку 1980-х. Перші кроки в цьому напрямку ознаменували вистави «Ігрок» у театрі ім. Лесі Українки (режисер М. Резнікович, художник Л. Альшиць, 1982), «Настасія Філіпівна» у театрі драми та комедії (інсценізація В. Шубовича за мотивами роману «Ідіот», режисер В. Салюк, художник І. Несміянов, 1982), «Ідіот» у Донецькому обласному російському театрі (Маріуполь, режисер О. Утеганов, художник М. Ковальчук, 1974).

Зазначимо, що М. Резнікович уже мав досвід роботи над прозою Достоевського — 1969 р. на кону Московського драматичного театру ім. К. Станіславського він поставив спектакль «Сповідь молодого людини» (за романом «Підліток», художник Д. Боровський). З численних сюжетних ліній, філософських відступів та роздумів письменника режисер як автор інсценування виокремив лише те, що мало безпосередній стосунок до розвитку основних конфліктних ліній вистави.

Згадуючи процес роботи, М. Резнікович зокрема зазначає: «Діалектика роману, діалектика майбутнього спектаклю поступово стала вималюватися у таких закономірностях: ВІРА! НЕДОВІРА! ВІДЧАЙ! БЕЗВИХІДЬ! ВИХІД! НАДІЯ! І знову: віра, недовіра, відчай, безвихідь, вихід! Так у всьому: у стосунках з батьком Версіловим, з Катериною Миколаївною, зі Стебельковим, із Ламбертом. Проїшовши через цей ланцюг резонансних кривих, мужніє Підліток» [5, 21].

Критика досить позитивно відгукнулася на перше сценічне прочитання роману, проте із застереженням: «На сцені ці метання героя, його етичні пошуки були дещо ослаблені. Театр полегшував йому шлях до моральної перемоги, до усвідомлення своєї спільності з людьми» [4, 332].

М. Резнікович безумовно скористався досвідом роботи над «Підлітком» у часі створення інсценування роману «Гравець». Переводячи описовість подій у площину розвитку драматичного дійства, режисер, насамперед визначив його видовищний еквівалент. У статті «Чи легко ставити прозу?..» він писав: «Припустимо, ти зрозумів, що “Гравець” Ф. Достоевського в театральному плані для тебе “огидний сон” основного героя Олексія Івановича. Сон переслідує його постійно, не відпускає, герою ввижаються різні картини цього “огидного сну” — колишнього його життя, мучать вони його солодко-гіркими спогадами, без яких він жити не може. Все, що у нього лишилося, — це спогади. Якщо це так, то далі ти мусиш усю роботу будувати за законами сну головного героя, і не просто сну, а огидного сну, з усіма безглуздими і різкими стрибками подій у ньому, розірваними, уривчастими, що змінюють один одного аж ніяк не послідовно, а за якимось особливим законом, що його належить намацати, знайти логіку монтажу епізодів “Гравця” у твоєму спектаклі» [6, 9].

Власне, це виклад основних складових образу-замислу майбутнього спектаклю із чітко окресленою системою просторово-часових координат і запрограмованого «броунівського руху» під час монтажу подій.

«НЕ ПРИХОВУЮ, я взагалі скептично ставлюся до спроб перекладати прозу на мову театру. Особливо прозу Достоевського. У ній багато значить авторська інтонація, що нерідко панує над словом героя. Оповідь нервова, напружена, в'язка, іноді навмисне кострубата. <...> Недовершеність, недомовленість — це та майже ідеальна форма для питань, що не дістають у Достоевського відповіді, для пристрасних дискусій із самим з собою, болісних ідеологічних пошуків» [7], — такими словами розпочинав свою рецензію на виставу знаний літературознавець Д. Затонський. Однак, віддаючи належне запропонованій сценічній версії роману, він зазначив: «Достоевський близький до мистецтва драматичного в розумінні гостроти колізій, різкості зіткнень, напруженості конфліктів. Резнікович зумів скористатися цією схильністю автора «Гравця» до видовищності, дійства. Він зробив з роману п'єсу театральну не просто за формою, а й за духом. “Гравець”

на сцені Київського театру імені Лесі Українки — фрагменти не “з нотаток молодого людини”, а картини, що спливають у її пам'яті й стають для нас безпосередньо зримими. Заради цієї зримості у Олексія Івановича з'являється двійник (в інших епізодах він круп'є при рулетці чи візник на козлах паризького екіпажу мадемуазель Бланш). Те друге “я” головного героя — голос його сумнівів. Воно провокує Олексія Івановича, вступає з ним у суперечку і кінець кінцем виявляє характерну для Достоевського діалогічність оповіді» [7].

Реальність і фантазмагорія, існування героїв на межі буття і небуття (на це звертав увагу М. Бахтін, аналізуючи роман «Злочин і кара») у виставі М. Резніковича творили атмосферу, в якій кидає виклик долі, унормованим формам і принципам життя «поет» гри Олексій Іванович у виконанні О. Ісаєва. Він залишався сам на сам з обтягнутою зеленим сукном велетенською площиною рулеткового столу, що раз у раз виїжджав у центр сцени з темного небуття простору. Рух цього «колеса долі» й чорних вертикальних площин з прикріпленими на них старовинними, на кшталт газових, ліхтарями, задавали темпоритм вистави й водночас унаочнювали перебіг емоційних станів головного героя. Промені світла вихоплювали з темряви постаті лакеїв, швейцарів у зелених лівреях, покоївок, котрі розставляли крісла, лави, прибирали деревця в діжках і раптово зникали, як тільки вертикальні площини з тьмяними ліхтарями розпочинали свій рух.

У романі Достоевського у Рулетенбурзі майже відсутні будь-які ознаки вулиць, будинків, опис ландшафтів тощо. Предметно-речовий світ вистави також гранично функціональний. Химерні годинники виокремлюють апартаменти генерала; ширма, стілець і стіл — комірчину домашнього учителя; карета і бутафорські коні — атрибути паризького життя. Все це виринали із чорної порожнечі сценічного простору і невдовзі розчинялося в ньому. Єдине, на чому постійно акцентувалась увага, — ігровий стіл, біля якого герой самостверджується, розриває пута запрограмованого повсякденного існування.

З усіх персонажів лише Олексій Іванович-Ісаєв постійно знаходиться на сцені: глядач спостерігає емоції, думки, ремінісценції, сприйняття головного героя. Відтак реалізація всього задуму, концепції постановки залежали від обраної природи акторського існування в ролі. З цього приводу цікавими видаються такі спостереження рецензента: «Світосприймання Достоевського подібне (хай вибачать мене за прозаїчний виклад) до

ложки в склянці чаю. Вона заломлюється, зсувається вбік. Усе лишається ніби в житті, й водночас уже не таке. І, найголовніше, — сам злам, межа між реальністю і фантазмагорією, кожна з яких може утвердитись, а може і зникнути. О. Ісаєв так і грає свого Олексія Івановича. І актриса Л. Погорелова в ролі Поліни йому до пари. Це благодатні ролі. Тут маєш справу з натурами поривчастими, багатозначними, що до єдиного знаменника не зводяться і, крім того, не коментуються Достоевським. Просто подані стереоскопічно. І це лише простір для акторської уяви» [7].

Рецензент не оминає увагою і виконавців інших ролей. З огляду на проблеми виконавської практики цього творчого колективу досить показовими видаються зауваження, що, оминувши спокусу грати бабусю як «характерну стару», М. Швідлер, однак, працює «у традиціях дещо іншого, ніж вимагає Достоевський, театру. <...> Гра А. Решетникова — безумовна удача. В епізоді, де, розчавлений крахом усіх своїх ілюзій, генерал просить у Олексія Івановича заступництва перед Бланш, виконавець підносить до трагедійності, надзвичайно складної, бо виростає з комізму. І все-таки це зроблено скоріше в дусі театру Островського — без перебування на межі сну і дійсності» [7].

Процес опанування новими акторськими технологіями з огляду на цілу низку об'єктивних і суб'єктивних факторів розвитку українського театру, відбуватиметься дуже повільно. Якщо йдеться про Київський театр російської драми ім. Лесі Українки, то певні зрушення у цьому напрямі намітилися у спектаклях «Священні чудовиська» Ж. Кокто, «Уроки музики» Л. Петрушевської, «Дама без камелій» Т. Реттігана, поставлених Р. Віктюком (1987, 1989, 1991).

Поставлена в цей же час на сцені Київського театру драми і комедії вистава «Настасія Філіпівна» за мотивами роману «Ідіот» Ф. Достоевського (інсценізація В. Шубовича, 1982), продемонструвала принципово інші підходи сценічного прочитання прози Достоевського. Пронизане впливом карякінських ідей концептуальне осмислення роману, відтворювало цілісну і багатовекторну картину людських пристрастей. Просторово-часовий континуум дав змогу унаочнити взаємозв'язок різних шарів твору, а сутність персонажів розкрити через фіксовані, дискретні емоційно-психологічні стани персонажів, які постійно поєднувалися із символіко-метафоричною лексикою вистави.

Постановочне рішення було заявлене режисером В. Салюком і сценографом І. Несміяно-

вим вже на початку вистави. Глядачів змусили перетнути вузьку смугу сцени, де по-діловому розпоряджалася людина в сірому сюртуку — на вигляд не дуже поважний чиновник; пройти повз жалюгідного суб'єкта, скорченого біля дерев'яного помосту, тоді, зробивши ще кілька кроків, переконатися — поміст не що інше, як ешафот, на якому застигла, закутана в мішковину, фігура засудженого. Коли ж публіка нарешті діставалася своїх місць за низькими різьбленими бар'єрчиками, заспокоєно відчувши відновлення звичних стосунків (там — грають, тут — дивляться), вже наступної миті вхідні двері з ляскотом зачинялися, відсікаючи присутніх від зовнішнього світу, і ставало зрозуміло, що глядацька зала насправді — зала суду, а глядачі сидять там, де належить бути суддям. Перший акт вистави — поява суддів — відбувся, умови гри — повідомлені. Посилуючи наступ на психологічний стан, емоції, свідомість глядачів, театр відразу задавав й образно-значимий код сценічного оповідання.

У напівтемряві й мовчання виникали шерехи постатей, що розмірено рухалися. Три з них, ніби підкоряючись непоборному взаємному тяжінню, повільно сходяться біля підніжжя ешафоту. Вся подальша дія є певним ритуалом, у якому вінчання обертається актом насильства, благословляючий рух здійснених рук обривається караючим ударом ножа. Ця сцена повторюватиметься кілька разів, позначаючи амплітуду психологічних станів, діапазон намірів і вчинків, апелюватиме до найважливіших сторін буття: добра і зла, любові й ненависті.

З першої ж сцени, підводячи героїв до крайніх меж буття, максимально загострюючи конфлікт їхнього існування, режисер порушував питання трагічної провини кожного. Одразу ж задавалася і тема приреченості, посилюючи драматичний характер того, що відбувається. Насамперед, це виявлялося в костюмах головних дійових осіб: вінчальній сукні-савані Настасії Філіпівни (Л. Лимар) із застиглою краплею крові під лівою груддю, лікарняній піжамі князя, смугастій арештантській робі Рогожина (М. Бабенко).

На перетині образно-значимих ліній, які з'єднують Настасію Філіпівну з Ганею, Рогожиним і Мишкіним, утворився епіцентр конфліктів щодо проблеми морального вибору. Чіткість композиційної побудови сприяла впорядкуванню складної образної тканини вистави, зсередини організовуючи багатошарову структуру, що було особливо важливо — адже вже перший епізод містив таку кількість смислових значень, що міг видатися перенасиченим, надмірним.

...Ось у Єпанчиних з'являється князь Мишкін. У той же час Ганя і хазяїн будинку вирішують питання про заміжжя героїні, а сама вона — відсторонено застигла, присутня тут у вигляді власного «портрета», — навіть виконує, з відчуженістю сомнамбули, кілька кіл вальсу з потенційним чоловіком і генералом. Мишкін, спостерігаючи за нею, починає розповідь про Рогожина, і той, давно не зводячи очей з «портрета», ніби отямившись, згадує історію свого знайомства з Настасією Філіпівною. З різних кутків сім'ї Єпанчиних та Іволгіних відчужено спостерігають за тим, що відбувається. Чимало чинників описаного епізоду втратили зв'язок із побутовим перебігом часу, набувши іншої реальності — де матеріалізуються мрії і «портрет» у плоті й крові існує на сцені, де надії Єпанчина «справджуються» у символічному танці, де вічним нагадуванням про себе є присутні рідні та близькі.

Сценічне життя героїв вистави гранично насичене і концентроване. Бунтував зухвалий дух Парфена Рогожина — відчайдушно рвався з лещат обивательського «здорового глузду». Театр убачав у цій одержимості сутність суперечливого, неприборканого характеру, використовуючи для його відтворення складний контрапункт побудови ролі. Відтак абсолютно доречно було обрано принцип часових зміщень, що давав можливість показати героя в різних іпостасях одночасно. В одних сценах він діятиме поступово розвиваючись як особистість, в інших — спостерігатиме, оцінюватиме, осмислюватиме те, що відбувається, з позицій «нового» Рогожина, того, який усе пізнав. Синтез психологічного розроблення характеру і прийомів відсторонення значно розширював сферу осмислення внутрішнього світу героя. Тому так виразно окреслено у виставі його шлях: від духовної убогості до справжнього морального прозріння.

З позиції високого морального закону театр судив не лише Рогожина — у цій виставі злочин перед життям здійснювали виключно всі, навіть головна героїня. Однак її провина з'ясувалася згодом. Спочатку Настасія Філіпівна поставала головним чином як жертва суспільної моралі. Вперше вона з'являється на сцені як «портрет» — адже в ній бачать лише річ. Її урочисто-сумний вигляд хвилював Єпанчина і Ганю зрілою жіночою красою, Рогожина — незбагненністю прихованих таємниць, Мишкіна вражав нескінченним широким болем. І все-таки для більшості дійових осіб вона, насамперед, — красива річ, і замилювання не може перешкодити цинічному з'ясуванню умов її перепродажу. І тема купівлі-продажу,

котра щоразу виникає у сценічній оповіді, наближала героїню до сходинок ешафоту.

Посилення внутрішнього розладу унаочнювалося гарячково-різкими переміщеннями по сцені, що змінювалися заціпенінням. І тоді кам'яніло прекрасне обличчя, знесилено падали оповиті мантильєю руки, тьмянів погляд. Раптово «повисаючі» паузи дедалі частіше тривожили глядачів трагічним відчуттям неминучої, чергової наруги.

Охоплена суперечливими почуттями, зухвало вривалася Настасія Філіпівна до будинку Іволгіних. Цей істеричний порив обривав зустріч із Мишкіним. Вони повільно рухалися по колу, пильно вдивляючись одне в одного. Магічне кільце долі замкнулося, пов'язавши їхні життя. Відтепер не можна лукавити, гратися з долею. Від цього моменту чітко звучить у виставі тема провини Настасії Філіпівни. «Портрет» змінює нове втілення героїні: маленька Настонька — уособлення щиросердного болю, вічний докір власній малодушності. Не винна в трагедії дитячих років, Настасія Філіпівна засуджувалася творцями вистави за те, що не змогла втриматися від падіння, продавши себе в пору людської зрілості. Пасуючи перед життям, героїня разом із Рогожиным поділяла і гріх убивства, «вклавши» в його руки ніж.

Із розвитком сюжету дедалі очевиднішими ставали спільні риси розроблення характерів убивці й жертви. Обоє поступово звільнялися від побутових подробиць сценічної поведінки, глибше поринали у процес самоаналізу. Вони чимдалі частіше перебували поруч, припадаючи одне до одного, ніби одержимі спільною ідеєю змови. У фіналі вистави князь Мишкін, наполегливо твердячи про необхідність для кожного усвідомлювати своє високе призначення, слідом за Рогожиным влаштовується на ніч біля ганебного стовпа, визнаючи в такий спосіб свою причетність до вчиненого. Розділивши з убивцею трагічний простір, він також віддасть себе суду совісті.

У постановці режисера В. Салюка князь Мишкін — безперечно носій високих моральних ідеалів, живе уособлення правди, совісті, чистоти. Однак, співчуваючи князеві, автори вистави закидали йому неспроможність активно протистояти злу. Анемія волі виявлялася в розгубленості на межі з протрацією, коли герой мусить прийняти рішення, — безнадійно повислі руки, старече човгання. При цьому загальмованість рухів, реакцій, рівний, майже безбарвний, голос, стриманість, що сприймається як невмотивована безпорадність (особливо в кризових ситуаціях), робили поведінку князя дивною, вона порушує логіку звичних

для його оточення норм спілкування. Засуджуючи Мишкіна за безвольність, вбачаючи в цьому прояв душевної хвороби, режисер-постановник логічно завершував цю тему в одній з останніх сцен. Сидячи на ешафоті, Мишкін гладив по голові дівчинку — юну Настасію Філіпівну. Але якими ж слабкими й безпомічними були ці заспокійливі рухи, ця, неспроможна захистити, ласка.

Зійшлися воедино лінії їхніх доль, «пролунали» всі питання і відповіді, увиразнилася провина кожного, здійснилося судилище юрби і високий суд совісті; тепер — останнє слово лишалося за глядачами. Запропонована театром складна партитура образно-пластичних і часових структур сприяла досягненню необхідного при звертанні до творчої спадщини великого письменника поєднання особистісного і загальнолюдського, внутрішнього світу героїв і світу ідей.

Джерела та література

1. Смялянский А. Наши собеседники: Русская классическая драматургия на сцене советского театра 70-х годов. — М. : Искусство, 1981. — 367 с.
2. Любимов Б. Эпос Достоевского и проблемы его сценичности / Б. Любимов // Достоевский и театр : сб. ст. — Л. : Искусство, 1983. — С. 154 — 171.
3. Рудницкий К. Приключение идей / К. Рудницкий // Достоевский и театр : сб. ст. — С. 426–462.
4. Лапкина Г. Достоевский на советской сцене (1917–1970) / Г. Лапкина // Достоевский и театр : сб. ст. — Л. : Искусство, 1983. — С. 290 — 334.
5. Резникович М. Долгий путь к спектаклю / М. Резникович. — К. : Мистецтво, 1989. — 207 с.
6. Резникович М. Чи легко ставити прозу?.. // Український театр. — 1989. — № 2. — С. 8–10.
7. Затонський Д. Стереоскопія Достоевського. «Гравець» в Київському академічному театрі імені Лесі Українки // Культура і життя. — 1982. — 18 квітня.

ТВОРЧО-ОРГАНІЗАЦІЙНІ ПРИНЦИПИ ДІЯЛЬНОСТІ МІЖНАРОДНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ФЕСТИВАЛЮ «МЕЛЬПОМЕНА ТАВРІЇ»

У статті досліджуються творчо-організаційні аспекти діяльності одного з провідних та найстаріших фестивалів в Україні — Міжнародного театрального фестивалю «Мельпомена Таврії». Коротко розглядається поняття фестивалю як організаційно-художньої форми, яка є серією демонстраційних публічних показів рівня майстерності (досягнень), підпорядкованих наскрізній мистецькій ідеї або концепції, локалізованих в обмежений календарний період в певному географічному і культурному просторі; його соціокультурна функція. Аналітичному вивченню піддається статистика географії учасників, організація роботи журі та результати конкурсу. Головна увага приділена аналізу репертуарної та номінаційної політики «Мельпомени Таврії».

Ключові слова: фестиваль-конкурс, Міжнародний театральний фестиваль «Мельпомена Таврії», фестивальний репертуар, номінаційна політика.

В статье рассматриваются творческо-организационные аспекты деятельности одного из ведущих и старейших театральных фестивалей в Украине — Международного театрального фестиваля «Мельпомена Таврии». Коротко характеризуется понятие фестиваля как организационно-художественной формы, которая представляет собой серию демонстрационных публичных показов уровня мастерства (достижений), подчиненных сквозной художественной идее или концепции, локализованных в ограниченный календарный период в определенном географическом и культурном пространстве; его социокультурная функция. Аналитическому изучению поддается статистика географии участников, организация работы жюри и результаты конкурса. Главное внимание уделено анализу репертуарной и номинационной политики «Мельпомены Таврии».

Ключевые слова: фестиваль-конкурс, Международный театральный фестиваль «Мельпомена Таврии», фестивальный репертуар, номинации.

The article refers to the creative and organizational aspects of one of the leading and oldest festivals in Ukraine — the International Theatre Festival «Melpomena Tavrii». Analytical study is applied to sociocultural function of the festival, stats of geography of the participants, organization of jury's work and contest results. The main focus is on analysis of nominating and repertoire policies of «Melpomena Tavrii».

Keywords: festival-competition, the International Theatre Festival «Melpomena Tavrii» festival repertoire, nominating policy.

У сьогоднішньому світі відбуваються масштабні глобалізаційні процеси, ознакою яких стала політична, економічна і культурна інтеграція. Стає чимдалі більш зрозумілим, що ізоляція шкідлива на всіх рівнях — від самоізоляції особи і окремого колективу до цілих держав і народів. Культурний обмін надає можливість ефективніше пізнати і зрозуміти одне одного. Сьогодні культурне співробітництво стає рушієм цивілізаційного прогресу і тому набуває дедалі більшої ак-

туальності. Співпраця в галузі культури включає виставки, вистави, концерти, презентації, зустрічі з відомими діячами культури, науково-практичні конференції, гастрольну діяльність українських колективів, а також театральні-фестивальні форми. Театральне мистецтво як складова національної української культури сприяє подоланню соціокультурних кордонів.

Останні десятиліття позначені інтенсифікацією фестивального руху в Україні, зумовлено-

го багатьма факторами в тому числі поступовою трансформацією соціокультурного простору. Означений процес відбувається як в столиці держави, так і в регіонах.

Виховна та культурно-мистецька роль фестивалів у суспільстві надзвичайно велика. Під час їхньої підготовки і проведення значно поживляється культурне життя, забезпечується залучення людей до культурних цінностей, розширюється культурна інфраструктура. У зв'язку з цим сьогоднішній бурхливий розвиток театральних фестивалів, специфіка існування цього феномену в соціокультурному контексті, з'ясування причин його поширення і перетворення на самостійний і самодостатній чинник театального процесу потребує наукового осмислення.

Вибір теми цього дослідження визначений тією увагою, що приділяється зростаючій кількості театральних фестивалів на території України, серед яких одне з чільних місць посідає Міжнародний театральний фестиваль «Мельпомена Таврії», що проводиться щорічно у Херсоні. Захід було задумано як всеукраїнський фестиваль прем'єр музичних вистав, але з роками він розширив свої жанрові та географічні кордони. Наразі в ньому беруть участь професійні театральні колективи України, близького і далекого зарубіжжя.

Мета нашої наукової розвідки передбачає з'ясування специфіки творчо-організаційної діяльності Міжнародного театального фестивалю «Мельпомена Таврії».

Про затребуваність суспільством такої тематики свідчить неабиякий інтерес вітчизняних театрознавців до проблеми фестивального театального руху в Україні та визначення місця окремих фестивалів у контексті культурно-мистецького життя країни, адже фестивалі, як засвідчує світовий та український досвід, визначають напрямки розвитку мистецтва, продукують нові ідеї та відкривають нові обрії творчої діяльності. При цьому поняття фестиваль розглядається як організаційно-художня форма, яка є серією демонстраційних публічних показів рівня майстерності (досягнень), підпорядкованих наскрізній художній ідеї або концепції і локалізованих в обмежений календарний період в певному географічному і культурному просторі. Особливості проведення театральних фестивалів в Україні дістали висвітлення у працях М. Близнак, О. Доманської, О. Литовки, Г. Хромої та ін. Але аналіз літератури, пов'язаної з темою дослідження Міжнародного театального фестивалю «Мельпомена Таврії» у контексті

фестивального руху, засвідчує, що наукового теоретично-історичного осмислення цього явища як актуальної мистецької та соціокультурної форми не проводилось.

Будь-який фестиваль ставить на меті відкриття нових талантів. Протягом останнього десятиліття проводилось чимало різножанрових міжнародних і всеукраїнських театральних фестивалів, у яких взяли участь театри України та зарубіжні театральні колективи. Суспільний інтерес до театральних фестивалів пояснюється в основному наданням можливості любителям театру побачити нові вистави в один і той самий час, познайомитися з маловідомими тенденціями, зустрітися з представниками різних театральних колективів.

Кожен фестиваль має свою художню концепцію. Вона являє собою не суму якихось абстрактних естетичних, соціальних, економічних установок, а модель стійкої, систематично спрямованої практичної репертуарної політики та орієнтації на певні категорії глядачів і слухачів, які визначають статус даного фестивалю серед інших. Художня концепція формується з урахуванням всіх різноманітних просторово-часових характеристик фестивалю, традицій і вже наявних форм і напрямів мистецького життя. Художня концепція реалізується у видовій, жанровій і тематичній спрямованості кожного фестивалю. За видовою спрямованістю в області виконавських мистецтв розрізняють музичні, театральні та багатопрофільні фестивалі. Перші дві групи включають все історичне різноманіття музичних і театральних жанрів і форм, хоча всередині групи можлива більш вузька спеціалізація. Є велика кількість моножанрових театральних фестивалів.

Театральні форуми в містах України мають свою специфіку. Фахівці користуються такою класифікацією фестивалів:

– За часом проведення: короткострокові (одноденні; ті, що проходять в кілька днів; тижневі фестивалі); середньострокові (від двох тижнів до одного місяця); довгострокові (що йдуть місяць і більше та/або потребують тривалої підготовки з питань організації).

– За місцем організації та відповідної локалізації: стаціонарні — відбуваються в одному і тому ж місті (місці); мобільні, що проходять на різних майданчиках, в різних містах і навіть країнах.

– За наявністю змагальної складової: орієнтація на консолідацію людей, пов'язаних одним родом діяльності, і виявлення загальних тенденцій у театральному мистецтві (фестиваль-огляд,

фестиваль-демонстрація); відкрита форма змагання з метою виявити найкращого, еталонного представника (конкурс-фестиваль).

– За географією учасників: локальні (районні, міські, обласні); республіканські; міжнародні.

Якщо користуватися запропонованою фестивальною систематизацією, то Міжнародний театральний фестиваль «Мельпомена Таврії» можна віднести до категорії середньострокових, стаціонарних, міжнародних фестивалів-конкурсів.

Фестиваль було започатковано на Херсонщині у червні 1999 року в межах святкування Дня міста. Він проводиться щороку в травні-червні на базі Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру імені Миколи Куліша та Херсонського театру ляльок. Основна мета фестивалю-конкурсу — популяризація театрального мистецтва, підйом його авторитету, обмін досвідом між творчими колективами, ознайомлення глядача з музичними театральними прем'єрами і визначними досягненнями театрів різних регіонів України і країн зарубіжжя.

Засновниками і організаторами фестивалю є ТОВ «Фестивальний центр», Херсонський обласний академічний музично-драматичний театр імені Миколи Куліша. Фестиваль проходить за підтримки Міністерства культури України, Національної спілки театральних діячів України, Херсонської обласної державної адміністрації та Херсонського міськвиконкому.

До складу журі фестивалю-конкурсу входять провідні театральні діячі, театрознавці й театральні критики України. Журі фестивалю має два склади — професійне та альтернативне (журналістське). Оскільки обидва склади суддів мають право вручати нагороди переможцям фестивалю і подекуди їхні рішення різняться, то диплом переможця у певних номінаціях, хоч як це парадоксально, за рішенням кожного журі може присуджуватись одночасно двом різним претендентам.

Для вивчення сутності і впливу на театральне мистецтво України будь-якого театрального фестивалю слід розуміти, які саме мистецькі твори репрезентуються на цьому форумі, їхнє жанрове розмаїття, дотримання чи не дотримання певного стильового напрямку представлених вистав — все це і становить репертуарну політику фестивалю. З метою відтворення історичної правди потрібно визначити, чи змінювалась ця політика за період існування фестивалю: чи фестиваль розвивається і прогресує, чи він тяжіє до консерватизму, стабільності і традиційності в своїх творчо-організаційних засадах.

Для характеристик репертуарної політики «Мельпомени Таврії» слід звернутись до історії розвитку фестивалю.

Від 1999 року — року заснування — протягом 5-ти років фестиваль успішно існував як конкурс музичних прем'єр. У 1999 році на ньому була представлена ексцентрична комедія «За двома зайцями» М. Старицького Донецького державного академічного українського театру ім. Артема — вистава-переможець колись відомих і популярних фестивалів «Театральний Донбас» та «Прем'єри сезону», котрий поєднує виразну музику, запальні танці та соковитий народний гумор. Також у репертуарі фестивалю були представлені вистави за творами П. Зюскінда (Київський театр на Липках), А. Стріндберга (Львівський театр «Воскресіння»), П. Бомарше (Херсонський обласний академічний музично-драматичний театр ім. М. Куліша), музично-драматична комедія Миколаївського академічного українського театру драми та музичної комедії «Марні зусилля кохання» за В. Шекспіром, вистава-фентезі «Верона» за Г. Горіним Миколаївського російського драматичного театру ім. Чкалова. Таким чином, на першому фестивалі перевагу віддавали виставам за творами класичної драматургії, а 85% учасників становили академічні театри, і лише одна вистава була представлена від експериментального театру.

У 2000 році збереглася тенденція до тяжіння в репертуарі фестивалю класичних творів, але умовою участі для колективів залишається наявність музичності у представлених спектаклях. Тут презентуються вистави за творчістю Г. Квітки-Основ'яненка, Й. Штрауса, В. Висоцького, Я. Стельмаха, Лесі Українки. Але, окрім вистав класичного драматичного спрямування, на фестивалі вперше з'являється Криворізький приватний театр пластики «Академія руху» під керівництвом Галини Костенко з виставою «Квітень у новорічну ніч», який пізніше з'являтиметься на конкурсі майже не щороку і приємно дивуватиме своїми напрацюваннями в сфері пластичного театру.

Наступного року фестивальний репертуар починає поступово відходити від обов'язковості ідеї свого музичного спрямування, і в ньому з'являються вистави, які жанрово не потрапляють до розряду «музичних». Йдеться про моноспектакль «Клоунеса Таміла» Кейчі Нісіді — українсько-японський проект у режисурі В. Крюкова та у виконанні Т. Петрошук. «Лісову пісню» Херсонського театру теж важко було назвати суто музичною, скоріше видовищною, де музика допомагала створити феєрію з елементами шоу. Отже,

окрім академічних драматичних театрів у фестивалі беруть участь вже два пластичних театри (Київський театр пластики Володимира Крюкова та Криворізький театр «Академія руху») [1].

Під час проведення IV фестивалю можна було споглядати тенденційне розширення жанрових рамок, у програмі дедалі частіше починають з'являтися експериментальні театри. Поряд з виставами, представленими обласними драматичними театрами за творами М. Куліша, А. Гофмана, Г. Горіна, Д. Германа, у фестивальній афіші бачимо оперу-зінгшпіль «Директор театру», написану В. А. Моцартом на лібрето Г. Штефані, котру представило Одеське міжрегіональне відділення НСТД України; експериментальний театр Києво-Могилянської академії, а також пластичну виставу «Сліпі» за п'єсою М. Метерлінка Київського театру пластики Володимира Крюкова [2].

У 2003 році на фестиваль вперше приїздять колективи із зарубіжжя, але ні театр із Білорусі, ані ансамбль з Росії до професійного театрального мистецтва не мають особливого стосунку. Із білоруського міста Лепель приїздить народний театр «Пошук» з виставою «За двома зайцями», а з Москви — експериментальний ансамбль Дмитра Покровського з концертом фольклорної музики «Від фольклору до авангарду». Тобто перші спроби організаторів театру запросити на фестиваль учасників із закордону хоч і з якісним, а подекуди і з всесвітньо відомим (ансамбль Д. Покровського) репертуаром, все ж таки дають і не зовсім позитивні плоди. Адже постає питання: чи є «Мельпомена Таврії» фестивалем саме професійних театрів, адже на одних підмостках змагаються професійні і аматорські колективи, та чи не знижують організатори критерії відбору, змішуючи в єдиній конкурсній програмі різні жанри театрального мистецтва. І чи є, наразі, цей фестиваль взагалі «театральним», якщо в програмі, окрім зразків власне мистецтва театру, вочевидь присутні приклади мистецтва естради?

Більш того, справляється враження, ніби для оргкомітету не був принциповим відбір матеріалу від закордонних учасників, якщо він узагалі проводився, а головною метою стало набуття для фестивалю статусу «міжнародного». Однак для такого молодого фестивалю на той час присутність серед учасників іноземних колективів, які так чи інакше пов'язані зі сценічним мистецтвом, вже було великим досягненням і першим кроком для кардинального розширення власних кордонів.

Слід відзначити ще одного тогорічного учасника форуму, який, хоч і вписувався у формат му-

зичності, однак виходив за межі суто театрального жанру, оскільки у виставі домінували естрадні елементи. Це був спектакль Майстерні театрального мистецтва «Сузір'я» «В Барабанном перелуке» за творчістю Б. Окуджави. Жанр вистави визначено як вокальну історію у 27 картинах, що сплетена з 27 пісень відомого барда, поданих в естрадному жанрі зримої пісні. Добре знані, ті, що в усіх на слуху, пісні Окуджави склались у любовну історію, котра розігрується у привокзальному буфеті під акомпанемент тапера.

У 2004 році у своєму інтерв'ю для журналу «Український театр» директор фестивалю О. Книга, виправдовуючи відмову від ідеї проведення фестивалю музичних прем'єр, аргументує свою позицію тим, що музичному театрові виїздити на фестивалі організаційно дуже-дуже складно, бо кожна вистава — масова.

Таким чином, в репертуарі фестивалю не залишається пріоритетної жанрової, стильової чи естетичної особливості і він остаточно перетворюється в огляд найцікавіших, на думку оргкомітету, знахідок театру вже не лише різних областей України, а й куточків близького, а в майбутньому і дальнього зарубіжжя.

Театри продовжують привозити вистави за творами М. Куліша, Г. Горіна, А. Крима. Деяким з них вдається стилізувати класичного автора, поекспериментувати з матеріалом ще й отримати за це нагороду, як, скажімо, «Театру 19» із Харкова за виставу «Хулія славлі» (М. Куліш). Традиційним стає відвідування фестивалю Театром на ходулях Києво-Могилянської академії. Позитивні відгуки преси отримують вистави театру «Сузір'я» (м. Київ) «Парнас дибки» — за творами Юрія Олеші, Анни Ахматової, Володимира Маяковського, Миколи Заболоцького, Семена Кірсанова, Іллі Ільфа і «Шельменко-денщик» Херсонського театру. Камерною виставою кияни презентували глядачам сцени життя літераторів на відпочинку в стилі джазової імпровізації 30-х років ХХ ст. у постановці І. Славинського (нагорода «За кращу режисуру»). А знаменита комедія Г. Квітки-Основ'яненка «Шельменко-денщик» у постановці Анатолія Канцедайла отримала оригінальне рішення (нагорода «За прочитання класики»). Успіху вистави сприяли її сценографія, яскраві стилізовані костюми, акторський ансамбль, оригінальне пластичне і музичне рішення [3, 7].

На сьомому році існування фестивальний репертуар розширюється появою в програмі лялькової вистави («Нам не страшен серый волк» Херсонського обласного театру ляльок), цигансько-

го мистецтва (Київський державний циганський музично-драматичний театр «Романс» з виставою «Легенда про скрипку»). В афіші також продовжують про себе заявляти представники аматорського театрального мистецтва (Народний молодіжний театр «Шанс» з виставою «Панночка» з м. Нова Каховка). Одеське міжрегіональне відділення НСТД України продовжує презентувати театр малої форми (вистава «Акомпаніатор» за твором М. Мітуа), а Криворізький театр музично-пластичних мистецтв «Академія руху» з виставою «Реквієм» відстоює позиції театру пластики [4].

Театрознавець Л. Шевченко відзначає, що у 2006 році у діапазоні фестивалю наявні музично-драматичні постановки, і рок-опери, і оперети, пластичні, драматичні спектаклі, моновистави. Того року за сім днів на двох сценах — театру ім. М. Куліша та Театру ляльок — було показано 17 вистав. Більшість порушували філософсько-етичні питання: людська особистість і сенс життя; людина і суспільство, цінності удавані та справжні, руйнівна сила війни, звучала тема кохання і творчості як способу існування. Були і вистави відверто розважального характеру [5, 41].

Отож серед представлених вистав за жанровими характеристиками вирізняємо: пластичну драму («Безсоння» за мотивами творів Т. Шевченка Криворізького театру «Академія руху» та виставу «Прощавай, Моцарте, або Знову Сальєрі» Київського театру пластичної драми на Печерську); рок-оперу («Одвічна пісня» Республіканського театру білоруської драматургії з м. Мінська); драматичну баладу («Не покидай мене» Московського драматичного театру на Перовській); притчу про кохання і смерть («Співав соловей, бузок цвів» за п'єсою О. Селіна Московського Нового драматичного театру); оперету («Фіалка Монмартру» І. Кальмана Херсонського академічного театру ім. М. Куліша); виставу-сповідь (вокально-драматичне прочитання поетично-пісенної творчості В. Висоцького у поєднанні зі спогадами М. Владі у виставі «Іноходець» театру Романс-хол Володимира Засухіна з Києва); моновиставу (за повістю І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» Дніпропетровського театру ім. Т. Шевченка); сповідь актриси кабаре у просторі («Va va con Dios» — «Кабаре Бухенвальд» Кліма Запорізького театру-лабораторії «VIE» з о. Хортиця); мюзикл («У джазі лише дівчата» О. Аркадіна-Школьника і Є. Кулакова за мотивами кінострічки Біллі Вайлдера Донецького академічного українського муздрамтеатру); містичну драму («Трійка, сімка, туз» М. Коляди за мотивами твору О. Пушкіна

«Пікова дама» Кишинівського муніципального театру-студії «З вулиці Роз») та інші [6].

Програма «Мельпомени Таврії-2006» свідчить, на думку Л. Шевченко, що звернення до класики і спроба через асоціації та аналогії висвітлювати сьогодення — не випадкові. Вона пов'язує це з відсутністю досконалої сучасної драматургії [5, 43].

У 2007 році у фестивальній програмі продовжує панувати суміш жанрів та форм. Серед театрів-учасників домінують академічні драматичні театри, однак разом з ними у фестивалі беруть участь Київський театр-студія Молодіжний інтерактивний сучасний театр (МІСТ) з виставою «Той, що відчиняє двері» Н. Нежданої, Чернігівський обласний молодіжний театр з виставою «Тартюф» за Ж.-Б. Мольєром, Луганський театр пісні і танцю «Легенда» з виставою «Ми твої, Україно, козаки».

Наступного року в репертуарі фестивалю особливо акцентувалася пластика, про що свідчать такі постановки, як «Ромео і Джульєтта» («Академія руху»), «У полоні Кармен» (Київський Молодий театр), концерт з проекту «Нащадки Марселя Марсо», вистави «Дош» та «Болеро» (Київ модерн-балет), «Червоні вітрила» (Херсонський театр ім. М. Куліша). А. Погрібна та О. Велимчаниця зазначають, що різноманіття жанрів — це яскрава особливість фестивалю [7, 44]. А Л. Распутіна вважає, що у всьому розмаїтті стилів, жанрів і видів мистецтва в «Мельпомені Таврії» є ритм, смак і певний рівень культури [8, 15]

XI фестиваль був присвячений 200-річчю з дня народження Миколи Гоголя, проте організатори не обмежувалися лише інсценізаціями класики і глядачі мали нагоду оцінити й інші роботи. Багатожанровість заходу доповнила моноопера, яка була вперше представлена в рамках фестивалю, а саме «Очікування» М. Таривердієва. Виконувала її солістка Одеського національного театру опери та балету Ірина Красиліна, фортепіано — Ольга Єфремова. Однак ця вистава не отримала високої оцінки у критиків і глядачів, адже солістка опери не володіє достатньою акторською майстерністю, щоб затримати увагу глядача. Тому глядачеві залишалося насолоджуватись лише гарною музикою Таривердієва та хорошим професійним співом, а для театру — як явища синтетичного, на думку О. Велимчаниці, цього замало. Адже йдеться саме про театральний фестиваль, а не конкурс вокального чи оперного мистецтва.

Того року на фестивалі було представлено також непрофесійні та студентські театри: Мурманський народний драматичний театр «Комедіограф», Перший український жіночий

«Театр на Грушках» і Румунський театр «Ateneu», але серед них чомусь лише вистава «Театру на Грушках» не брала участь в основному конкурсі. Інші два театри нагороди на фестивалі отримали.

Театрознавець С. Шашко критично заявила, що за всієї строкатості жанрів, форм, різноадресності показаних спектаклів, більшість учасників «Мельпомени Таврії» засвідчили тенденцію сучасної режисури до вправного володіння ремеслом: домінування яскравої театральної форми над глибинністю змісту, вміння організувати атмосферу дійства (світло, музика, пластичне рішення, вокал), обходячи філігранність акторських образів [9, 143].

Після фестивалю, проведеного у 2010 році, у деяких театрознавців і журналістів виникло масове побажання до організаторів ретельніше відбирати вистави-учасниці. С. Максименко говорить про те, що на фестивалі наявні й драматичний, і музичний, і музично-пластичний, і ляльковий, і студентський, і експериментальний, і монотеатр. Тому оргкомітетові слід було б чіткіше визначати творче спрямування та програму фестивалю заради загальної результативності — адже не всі вистави вдається переглянути через їхню велику кількість. О. Книга, в свою чергу, виправдовує такий мистецький пресинг, зауважуючи, що він є своєрідною альтернативою невеселій картині недавнього минулого Херсона, коли у залі глядачів було іноді менше, ніж акторів на сцені [10, 210].

Отже насичення фестивального репертуару виставами в найрізноманітніших жанрах та театрами різних напрямів продовжується. У 2011 р. на фестиваль приїздить Кіровоградський шоу-театр молодіжного клубу «Імідж», а в 2012 р. у програмі з'являється ще й документальний театр — Центр документальної п'єси VERBATIM з виставою «Матки-Душі» (О. Луненюк). Театрознавець О. Велимчаниця оцінює XIV фестиваль як захід, відкритий до нових театральних форм та напрямів, до нових колективів та імен. Однак знову ж висловлюється побажання, щоб «Мельпомена Таврії» не цуралась ретельного відбору, оскільки чимало вистав, представлених у 2012 р., не досягали до рівня міжнародного фестивалю [11, 40].

У 2013 р. організатори, ніби згадуючи витоки «Мельпомени Таврії» з фестивалю музичних прем'єр, насичують репертуар мюзиклами, а вистави, окрім традиційних театральних приміщень, відбуваються просто неба, на березі Дніпра та в лісі [12, 51].

У 2014 р., зважаючи на суспільно-політичну ситуацію в Україні, більшість представлених спектаклів були драматичними або трагедійни-

ми. Практично не було комедій і мелодрам. На фестивалі традиційно була широко представлена класика: Тарас Шевченко, Микола Гоголь, Іван Кочерга, Михайло Булгаков, Генрік Ібсен, Теннесі Вільямс тощо [13, 44]. На XVII фестивалі в програмі з'являється ще й телевізійний театр — Дніпропетровський міський телевізійний театр з виставою «Ніч Святого Валентина» (О. Мардань), а на останньому, найбільшому за історію існування, фестивалі, окрім традиційного різнобарв'я жанрів, представили свої роботи Міжнародна антинаркотична асоціація («Останній вагон» Т. Жирка), «Quartet DEKRU» — з пластично-візуальним шоу «Light Souls», Львівський театр естрадних мініатюр з виставами «І люди, і ляльки» та «Еклезіаст».

Підсумовуючи опрацьований матеріал, слід зазначити, по-перше, що, вирішивши із республіканського фестивалю музичних прем'єр, котрий попервах тривав не більше трьох днів, наразі «Мельпомена Таврії» має статус міжнародного театального форуму, який з кожним роком існування підкріплює цей статус і розширює як часові, так і репертуарні межі. Навіть зіткнувшись з кризою, коли фестивалеві загрожувала втрата своїх закордонних учасників, а також учасників зі східної України, йому вдалося втриматись на фестивальному арені. Хоча кількість гостей і учасників заходу у 2014 р. різко знизилась, «Мельпомена Таврії» досить швидко поновила свої сили, і через два роки фестиваль вже відвідує рекордна кількість вітчизняних і закордонних учасників.

Репертуар фестивалю, який зароджувався як огляд українських музичних прем'єр, значно розширився за вісімнадцять років і став досить еклектичним. Історія фестивального репертуару насичена настільки різноманітними за жанром, формою, стилем, художнім напрямом виставами, що визначити певну тенденцію у ньому неможливо. У такій ситуації важко зрозуміти, якими критеріями керуються організатори у процесі відбору спектаклів-учасників.

Статистичний аналіз свідчить, що за вісімнадцять років проведення загальна кількість постановок, представлених у межах фестивалю, сягнула 201-ї. Фестиваль відвідали 122 вітчизняних та зарубіжних колективи з 64-х міст. Загалом у фестивалі взяли участь театри з чотирнадцяти країн.

Найпопулярнішими з авторів, за творами яких демонструвались постановки, стали: М. Гоголь (12 постановок), А. Чехов (10 постановок), В. Шекспір (9 постановок), М. Куліш (6 постановок). Лідерами серед п'єс, що були представлені на огляд журі, стали: «Одруження» М. Гоголя (4 рази), «За двома

зайцями» М. Старицького (3 рази), «Лісова пісня» Лесі Українки (3 рази). Домінантне становище класики в репертуарі фестивалю свідчить про зрілість і високий художній та професійний рівень колективів, які беруть участь у конкурсі.

Переважає кількість театральних колективів, які приїздили на фестиваль, — з Києва. Їхня загальна кількість — понад тридцять представників. Загалом статистика свідчить, що найчастіше «Мельпомену Таврії» відвідували: Миколаївський український академічний театр драми та музичної комедії (19 разів), Криворізький академічний театр музично-пластичних мистецтв «Академія руху» (13 разів), Київський національний академічний драматичний театр ім. І. Франка (11 разів). 3-поміж закордонних учасників найчастішими відвідувачами стали Державний молодіжний російський драматичний театр «3 вулиці Роз» з Кишинева — 7 вистав, Республіканський театр білоруської драматургії з Мінська — 6 вистав, Teatro Circo de Braga з Португалії — 4 вистави, Пермський театр «У моста» — 4 вистави [14]. Це досить широкий географічний спектр учасників. Відносно сталий склад учасників фестивалю свідчить про професійну затребуваність і зацікавленість цих колективів брати у ньому участь. Цьому сприяє його ідея, насичена мистецька програма і високий рівень організації проведення самого форуму. На базі театру в усі дні фестивалю працює прес-клуб, де спілкуються представники театрів-учасників, члени журі, журналісти, гості та глядачі, працюють творчі лабораторії для керівників аматорських колективів.

Одноразово «Мельпомену Таврії» відвідали представники з таких міст: Сімферополь, Нова Каховка, Севастополь, Чернігів, Ужгород, Житомир, Івано-Франківськ, Полтава, Кіровоград, Біла Церква, Дніпродзержинськ, Чернівці. Учасники з Франції, Ізраїлю та Азербайджану також приїздили лише один раз. За вісімнадцять років існування «Мельпомену Таврії» відвідали театри майже з усіх обласних центрів України, окрім Вінниці і Хмельницького, що демонструє потенціал майбутнього співробітництва.

Окремої уваги — як предмет аналітичної розвідки — потребує номінаційна та конкурсна політика фестивалю «Мельпомена Таврії». За всю його історію учасникам було присуджено нагороди у 108 номінаціях, з них 18 були представлені від журналістського журі. Парадоксально, але у 78-ми номінаціях дипломи присуджувалися одноразово! Серед них, наприклад, такі: «Вистава-легенда», «Відкриття фестивалю», «За втілення

європейської драматургії», «За втілення ідей гуманізму та доброти», «За високу культуру пластичного рішення філософських проблем у виставі», «За чесність у професії» та багато інших. При цьому деякі номінації різняться лише назвою, проте суть їх залишається фактично однаковою: наприклад, майже ідентичні номінації «За плідну співпрацю, творчість та високу акторську майстерність» і «За високу акторську майстерність».

Справляється враження, що організатори свідомо ставлять на меті систематично розширювати перелік номінацій. Цей процес важко виправдати прагненням вдосконалити номінаційний перелік. Щороку організатори створюють все нові й нові номінації. Очевидним стає висновок, що список номінацій щороку носить ситуативний характер — він формується залежно від представлених до конкурсу вистав, їхньої жанрової різноманітності і вражень членів журі від побаченого. Тобто номінації не є заздалегідь визначеними. До прикладу, у 2015 році Є. Нишук отримав нагороду у номінації «За створення сценічного образу героя-романтика» у виставі Київського національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка «Момент кохання» — за оповіданням В. Винниченка «Момент». А в 2007 році Київський академічний театр оперети отримав нагороду «За збереження традицій класичного мюзиклу» — за виставу «Моя чарівна леді». Одна з номінацій взагалі є унікальною і неповторною в своєму роді. Це нагорода, яку отримав Микола Берсон, директор Миколаївського українського академічного театру драми та музичної комедії, — «За творчу співпрацю з Міжнародним театральним фестивалем “Мельпомена Таврії” протягом 15 років».

Разом з тим є номінації, нагороди в яких вручаються майже регулярно, такі як «Краща жіноча роль», «Краща чоловіча роль», «Краща режисура», «Кращий акторський ансамбль», «Краща сценографія», «Краща вистава», «Краща жіноча роль другого плану» та ін.

Найчисленнішою стала нагорода за кращу чоловічу роль — 26 разів, з них двічі нагороджувався актор Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру ім. М. Куліша С. Михайлівський: у 2013 році за роль Джиммі у виставі «Продавець дощу» Р. Неша і у 2015 році за роль у моновиставі «Get happy».

Також у номінації «Краща жіноча роль» двічі нагороджувалась акторка знову ж таки Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру ім. М. Куліша, заслужена артистка України О. Галл-Савальська: у 2002

році за роль у виставі «Хелло, Доллі!» Д. Германа і у 2008 році за роль у виставі «Два серця» О. Образцова. До речі, у 2008 році вона отримала цю нагороду двічі — від професійного журі та від журналістського, а в 2007 році журналістське журі також відзначило О. Галл-Савальську як кращу виконавицю жіночої ролі у виставі «Вовки та вівці» О. Островського [15].

Нагороду в номінації «Краща сценографія» двічі отримали Сергій та Наталка Ридванецькі — у 2009 році за сценографію у виставі «Страшна помста» М. Гоголя Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру ім. М. Куліша та в 2015 році за виставу «Сканінг» за п'єсою Є. Марковського Черкаського академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка.

У номінації «Краща режисура» тричі був нагороджений С. Павлюк — у 2011 році за виставу «Калігула» А. Камю Рівненського обласного академічного українського музично-драматичного театру, у 2012 році за виставу «На великій дорозі» А. Чехова Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру ім. М. Куліша та у 2015 році за виставу «Будинок на кордоні» С. Мрожека цього ж театру.

Двічі в номінації «Кращий акторський ансамбль» був нагороджений колектив Республіканського театру білоруської драматургії з Мінська — у 2006 році за виставу «Адвечна песня» за п'єсою Я. Купали і у 2011 році за виставу «Чайка» за п'єсою А. Чехова.

Загалом, слід зазначити, що майже всі зарубіжні колективи, які коли-небудь відвідували фестиваль, не залишалися обділеними, отримуючи нагороди в тих чи інших номінаціях. Організатори фестивалю цього факту не приховують і обґрунтовують його бажанням налагодити зв'язки з театральним зарубіжжям. Тому намагаються зробити приемність закордонним гостям і залишити по собі хороше враження. Однак говорити про цілковиту упередженість та заангажованість журі в оцінці зарубіжних колективів не доводиться. Скоріше можна спостерігати доброзичливе і гостинне ставлення до іноземців. Адже, підводячи підсумки, як свідчать фахівці, журі цілком об'єктивно оцінює вистави, відзначаючи творчі здобутки [5, 43]. Так, наприклад, жодного разу не отримали нагороду Національний академічний драматичний театр ім. Якуба Коласа з м. Вітебська (Білорусь), хоча він і приїздив двічі — у 2005-му і 2013 роках, Державний російський драматичний театр ім. Чехова з м. Кишинів (Молдова), Тамбовський державний драматич-

ний театр (Росія), Театр ім. Олександра Севрука з м. Ельблонга (Польща), Могилівський обласний театр драми та комедії ім. Дуніна-Марцинкевича з м. Бобруйська (Білорусь), Молодіжний театр «Міраць» та Смоленський державний драматичний театр ім. Грибоєдова (Росія), Державний російський драматичний театр Республіки Мордовія з м. Саранська (Росія), Єрусалимський театр «Тарантас» з Єрусалима (Ізраїль), Teatrul Victor Ion Pora з м. Бирлада (Румунія) та Народний театр «Пілайте» з Вільнюса (Литва). Загалом із сорока п'яти зарубіжних колективів 27% повернулися додому ні з чим. При цьому слід зауважити, що з 78-ми українських колективів майже половина теж залишилася без нагород (42%).

Директор ТОВ «Фестивальний центр» О. Мудрий, один з організаторів фестивалю, в інтерв'ю співавторові цієї публікації А. Вічній щодо колізій навколо існування номінацій і присудження нагород зазначав, що конкурсна основа фестивалю — це нині радше умовність і свого роду архаїзм, певний рудимент, який потихеньку відмирає. Для учасників фестивалю отримання нагороди нібито не має важливого значення, є певною формальністю, проте О. Мудрий тут же навів приклад Пермського театру «У моста», який перестав відвідувати «Мельпомену Таврії», звинувативши організаторів і журі в «кумівстві» і необ'єктивності у присудженні дипломів. З цього напрошується висновок, що для деяких номінантів присудження нагороди має неабияке значення, адже надає можливість отримати оцінку своєї роботи, що в свою чергу надихає на подальшу творчість.

О. Велимчаниця стверджує, що принцип організаторів і журі нагородити майже кожного, знайти «вагоме», «активне», «своєрідне», тягне фестиваль вниз, до провінційності. На даному етапі розвитку фестивалю немає потреби в тому, щоб нагороджувати кожного і нікого не образити. Це дорослий конкурс, і змагання найкращих будуть такими тоді, коли нагороджуватимуть найкращих, хоч їх може виявитися і небагато [16, 45].

З історії номінаційної політики фестивалю стає зрозумілим, що до недавнього часу чітких конкурсних позицій не існувало, і журі було схильне вручати нагороди у номінаціях, вигаданих спеціально під конкретний колектив. Це давало змогу майже кожному учасникові отримати диплом, таким чином зводячи конкурсну основу фестивалю до простого огляду мистецьких здобутків. Сьогодні ситуація більш-менш стабілізувалася: визначились номінації, доцільність і необхідність яких перевірена часом, хоча організатори фестивалю подеколи

продовжують вигадувати нові номінації для деяких конкретних випадків, якщо у жодну з традиційних номінацій вони не вписуються.

Після вивчення номінаційної політики «Мельпомени Таврії», ми опрацювали статистичні дані стосовно кількості номінацій, у яких були вручені нагороди за усі фестивальні роки вітчизняним та зарубіжним колективам. Виявилося, що, окрім традиційних фестивальних номінацій — «Краща вистава», «Гран-прі», «Кращий актор/актриса», «Краща режисура» і т. д., оргкомітет та журі щоразу винаходять нові номінації, бажаючи відзначити учасників за той чи інший здобуток у конкретних виставах. Зважаючи на еклектичність репертуарної політики фестивалю, можна зробити висновок, що такий підхід до створення номінацій нівелює їхню вагомість і позбавляє фестиваль жорсткого конкурсного відбору. Адже розуміння поняття «бути найкращим» підмінюється поняттям «бути єдиним».

Підсумовуючи результати аналізу організаційно-творчої діяльності, зокрема репертуарної політики фестивалю «Мельпомена Таврії», можна стверджувати, що він засновувався як фестиваль українських музичних прем'єр, але у процесі еволюції заходу організатори відмовляються від такого визначення його жанрового напрямку. Наразі художня концепція цього заходу не є чітко окресленою, а отже еклектичною за своєю суттю, адже на фестиваль запрошуються настільки різноманітні за жанром, формою, стильовим і естетичним спрямуванням вистави, а також колективи різних видів мистецької діяльності і професійної підготовки, що визначити тенденцію та критерії у відборі фестивальних робіт фактично неможливо. З іншого боку, така насиченість репертуару є перевагою, оскільки дає можливість глядачам та учасникам побачити виставу на будь-який смак, а також познайомитися з суміжними до театральних видами мистецтва.

«Мельпомена Таврії» має гарні перспективи для подальшого розвитку. За вісімнадцять років існування лише у 2014 році відбувся помітний спад у кількості учасників фестивалю через суспільно-політичні проблеми в Україні. Однак, починаючи з наступного року, фестиваль швидко набирає обертів, і вже у 2016 р. на ньому фіксується рекордна кількість представлених спектаклів. Це свідчить про наявність потужної організаторської команди та її вміння підтримувати авторитет свого заходу як на вітчизняному, так і на світовому ринку. При такій швидкості прогресування та при наявності в майбутньому стабільного фінансуван-

ня фестивалю має всі шанси вийти на рівень масштабних європейських форумів.

Проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів проблематики. Серед перспектив подальшого вивчення «Мельпомени Таврії» у системі фестивального театральних руху — аналіз досвіду проведення світових міжнародних театральних фестивалів, їхнього впливу на розвиток театрального мистецтва в Україні та місця «Мельпомени Таврії» у цьому процесі.

Джерела та література

1. Мірошніченко Н. Театр у пошуках музичності [Текст] / Н. Мірошніченко // Кіно-Театр. — 2001. — № 6. — С. 26.
2. Косянчук І. Сюрпризи «Мельпомени Таврії» [Текст] / І. Косянчук // Урядовий кур'єр. — 2002. — 27 червня. — С. 10.
3. Шевченко Л. Мельпомена Таврії — здалеку і близька [Текст] / Л. Шевченко // Український театр. — 2005. — № 1–2. — С. 6–8.
4. Натяжна А. «Мельпомена» — муза перевірена [Текст] / А. Натяжна // День. — 2005. — 14 липня. — С. 7.
5. Шевченко Л. Свято єдності [Текст] / Л. Шевченко // Кіно-Театр. — 2006. — № 5. — С. 41–43.
6. Подлужная А. На балу у Мельпомены Таврической [Текст] / А. Подлужная // Киевские ведомости. — 2006. — 1 июля. — С. 14.
7. Погрібна А. Фестиваль друзів [Текст] / А. Погрібна, О. Велимчаниця // Кіно-Театр. — 2008. — № 5. — С. 43–46.
8. Распутіна В. Перший ювілей «Мельпомени Таврії» [Текст] / В. Распутіна // Український театр. — 2008. — № 5. — С. 15–16.
9. Шашко С. Враження — назавжди! [Текст] / С. Шашко // Просценіум. — 2009. — №1–2. — С. 140–145.
10. Максименко С. «Мельпомена Таврії — 2010» — учасники і переможці [Текст] / С. Максименко // Просценіум. — 2010. — № 2–3. — С. 208–212.
11. Велимчаниця О. Класика і новаторство на таврійській сцені [Текст] / О. Велимчаниця, М. Теретюк // Кіно-Театр. — 2012. — № 5. — С. 37–40.
12. Цимбал Г. Інтенсивна театротерапія «Мельпомени Таврії» [Текст] / Г. Цимбал // Український театр. — 2013. — № 6. — С. 50–53.
13. Цимбал Г. Час випробування [Текст] / Г. Цимбал // Український театр. — 2014. — № 3. — С. 44–47.
14. Міжнародний театральний фестиваль «Мельпомена Таврії» [Електронний ресурс] : Режим доступу: melpomena.ks.ua. — Назва з домашньої сторінки Інтернету.
15. Шевченко Л. Мельпомена у вирі жанрів і стилів: «Мельпомена Таврії» — 10 років [Текст] / Л. Шевченко // Культура і життя. — 2008. — 7 жовтня (№ 41–42). — С. 4.
16. Велимчаниця О. Коли у Херсон приходить «Мельпомена» [Текст] / О. Велимчаниця, А. Погрібна // Кіно-Театр. — 2010. — № 5. — С. 42–45.

ПОСТМОДЕРНІЗМ У БАЛЕТНОМУ ТЕАТРІ

У статті досліджується вплив постмодернізму як соціокультурного явища на процеси, пов'язані з переосмисленням засадничих принципів балетного театру, а також естетики, технік у сфері хореографічного мистецтва в цілому. Висвітлюються основні риси прояву ідей постмодернізму в балетному театрі на сучасному етапі розвитку крізь призму творчості видатних балетмейстерів ХХ—ХХІ ст..

Ключові слова: постмодернізм, балет, балетний театр, балетмейстер.

В статье исследуется влияние постмодернизма как социокультурного явления на процессы, связанные с переосмыслением фундаментальных принципов балетного театра, а также эстетики, техник в сфере хореографического искусства в целом. Освещаются основные черты проявления идей постмодернизма в балетном театре на современном этапе развития сквозь призму творчества выдающихся балетмейстеров ХХ—ХХІ ст.

Ключевые слова: постмодернизм, балет, балетный театр, балетмейстер.

The article examines the impact of postmodernism as a social and cultural phenomenon in the processes associated with the rethinking of the fundamental principles of ballet theatre, as well as aesthetics and techniques in the field of choreographic art in general. It covers the main features of the ideas of postmodernism in the ballet theater at the present stage of development through the prism of creativity of outstanding choreographers of the ХХ - ХХІ cent.

Keywords: postmodernism, ballet, ballet theatre, ballet master.

Хореографічний процес кінця ХХ — початку ХХІ століття відзначається активним розвитком. Особливої актуальності наразі набуває дослідження природи змін, пов'язаних з переосмисленням фундаментальних принципів у балетному театрі. Важливу роль у сучасному процесі трансформації класичного танцю, режисури та естетики балетної вистави відіграють ідеї постмодернізму — соціокультурного явища, яке виникло у другій половині ХХ століття і не втрачає своїх позицій у контексті сьогодення.

Канони і форми класичного танцю в балетній виставі, а також принципи балетної режисури остаточно сформувалися в епоху Маріуса Петіпа — наприкінці ХІХ століття. З його виставами завершився етап формування класичної спадщини балетного мистецтва. І вже від початку ХХ століття творчі пошуки хореографів антрепризи Сергія Дягілева знаменували суттєві зміни в підході до створення балетної вистави.

Паралельно із переосмисленням форм класичного балету, до середини ХХ століття сформу-

валися основні напрями сучасної хореографії — модерн, джаз, джаз-модерн, контемпорарі. «На початку ХХ століття виникла нова мова рухів, новий лексичний модуль, який був названий танець-модерн. Паралельно тривав розвиток джазового танцю, як певної танцювальної техніки. Розвиваючись і удосконалюючись, ці техніки танцю не могли не вплинути одна на одну, і, починаючи з 70-х років нашого століття, виникло безліч танцювальних технік, які органічно поєднують у собі елементи джазового танцю, танцю-модерн і багато запозичують з класичного балету» [1, 4].

У пошуку нових можливостей тіла та осягнення себе у просторі наприкінці ХХ — на початку ХХІ століття популярності набувають такі танцювальні течії, як вільна пластика, контактна імпровізація та багато інших. Як зазначив один з основоположників концепції контактної імпровізації Стів Пекстон: «Упродовж останніх десяти років інтерес до імпровізації відчутно зріс. Одне з очевидних пояснень цього полягає в тому, що в різних країнах змінилися уряди, відбувся перехід від режимів,

які прагнули контролювати населення і чекали від нього завжди певної поведінки (можна назвати це хореографічною діючою силою), до режимів, які очікують від населення участі у створенні хореографії (імпровізаційна діюча сила); потрібні були приклади, що пояснюють новий підхід публіці» [2]. Костюм, ще з часів експериментів творчих груп Сергія Дягілева, став невід'ємною частиною художнього образу, що втілюється на сцені танцівником. Або ж акцент на костюми не ставиться взагалі. Такий мінімалізм обумовлений ставкою балетмейстера на самодостатню хореографію. Наприклад, роботи Джорджа Баланчіна в середині ХХ століття. Багато його постановок труппа втілювала на сцені чи не в тренувальних трико.

У ХХ столітті авангард у музичному мистецтві стає потужним підґрунтям для пошуків балетмейстерів у сфері танцювальної лексики, композиції, роботи із ритмом при створенні пластичного рішення сцени. Хореографія ставиться на музику таких композиторів-новаторів кінця ХІХ — ХХ століття, як Ерік Саті, Дьйордь Лігеті, Моріс Равель, Ігор Стравінський, Дмитро Шостакович, Сергій Прокоф'єв та ін. Виникнення електронної музики, можливість створення звукових ефектів, монтажу музичного матеріалу відкриває нові горизонти для хореографа. Вагомого значення поступово набуває постать звукорежисера у створенні музичного оформлення. Прикладом екстравагантних поглядів на створення танцювальної вистави можна назвати творчу діяльність хореографа Мерса Каннінгема і композитора Джона Кейжда. Перший — створював хореографічну партитуру за допомогою китайської Книги Змін. Другий — задля звукових експериментів підкладав сторонні предмети в фортепіано. Часто М. Каннінгем і Дж. Кейдж паралельно вигадували хореографію і музику, а «зустрічалися» вони безпосередньо на сцені на очах у публіки. Підхід доволі нетиповий. Але в цих митців була своя філософія, нова концепція, новий погляд, який залишив свій слід в історії і умах наступних поколінь. Наприкінці ХХ — на початку ХХІ століття балетмейстери звертаються у своїй творчості і до композиторів-класиків, і до музичного фольклору народів світу, до композиторів-реформаторів ХХ століття, і до своїх сучасників.

Так, наприклад, Олексій Ратманський у своїх мініатюрах, балетах «Болт», «Світлий струмок», «Concerto DSCH» віддає шану творчому спадкові Дмитра Шостаковича, і неодноразово наголошує на актуальності його творів сьогодні. Також в активі балетмейстера є декілька оригінальних балетів на музику Леоніда Десятникова, компози-

тора ХХІ століття, серед них «Старі, що вивалюються», «Руські сезони», «Втрачені ілюзії». Свій міні-балет «Середній дует» Олексій Ратманський створив на музику сучасного композитора Юрія Ханона. У виставі «Сни про Японію» музичною основою стала японська етнічна музика композиторів Л. Йето, М. Ямагуччі, Р. Тоша у виконанні ансамблю «Kodo». Хореографічна мова Олексія Ратманського відрізняється надзвичайною музичальністю. Балетмейстер протягом своєї творчої діяльності майстерно використовує у постановках твори композиторів-представників різних історичних епох, музику різних стильових і жанрових напрямів. Окрім вищезазначених, Олексій Ратманський має в своєму творчому активі постановки на музику Петра Чайковського, Фредеріка Шопена, Ріхарда Штрауса, Олександра Скрябіна, Моріса Равеля, Каміля Сен-Санса, Арнольда Шенберга, Сергія Прокоф'єва, Бориса Асаф'єва, Родіона Щедрина та багато інших. Приклад Олексія Ратманського ілюструє одну з тенденцій в сучасному балетному театрі — сучасні балетмейстери не обмежені у виборі серед широкого спектра світового розмаїття музичного матеріалу.

Наприкінці ХХ — поч. ХХІ ст. можна сміливо зауважити, що балетмейстер поступово бере на себе функції не лише творця хореографічної партитури, а й режисера вистави в цілому, він контролює музичне оформлення, створення декорацій і костюмів, він же виступає і репетитором вистави, а часто і сам виконує партії у власному творі. Тому сьогодні, характеризуючи сучасний хореографічний процес, варто використовувати термін «авторська хореографія». Театр Піни Бауш, Моріса Бежара, Ролана Петі, Джона Ноймайера або Матса Ека — це окремі великі світи, спадщина особистостей, їх власний досвід і свідомість, пластично втілені на сцені. Їх поєднує тільки бурхливий час, на який припадає їх творча діяльність, коли свобода потрапила до свідомості митця-балетмейстера. Всі процеси, пов'язані з переосмисленнями засадничих принципів, ідей, технік у сфері хореографічного мистецтва, відбувалися під впливом явища, що стало домінуючим у загальнокультурному світовому процесі ХХ–ХХІ століття — постмодернізму. Постмодернізм (фр. *postmodernisme* — після модернізму) — всеосяжне поняття, що включає сукупність явищ у світовому суспільному житті й культурі другої половини ХХ ст. — ХХІ ст. Вже на початку ХХ століття на тлі бурхливих історичних подій виникає некласичний тип мислення, а в кінці століття — постнекласичний. Зародження постмодернізму відбувається в 1960–70-ті роки, як

реакція на кризу ідей епохи модерну, наприклад «смерть Бога» у філософській концепції Фрідріха Ніцше та «смерть Автора» у працях Ролана Барта. Явище постмодернізму по своїй суті не має чітко визначених контурів, кордонів, меж, адже являє собою рухливу систему, що має складну мозаїчну структуру. «Химерність постмодерну обумовлена тим, що в ньому, як у сновидінні, співіснує непоєднане: несвідоме прагнення, нехай і в парадоксальній формі, до цілісного і світоглядно-естетичного осягнення життя, і ясна свідомість початкової фрагментарності, роздробленості людського досвіду кінця XX століття. Суперечливість сучасного життя така, що не вкладається ні в які збагненні розумом рамки і мимоволі породжує, при спробах свого теоретичного тлумачення, не менш фантазмагоричні, ніж вона сама, пояснювальні концепції. Чи не найвпливовішою з таких концепцій-химер і є постмодернізм. Народившись спочатку як феномен мистецтва і усвідомивши себе спершу як літературна течія, постмодернізм потім був ототожнений з одним із стилістичних напрямів архітектури другої половини століття, і вже на рубежі 70-х–80-х років став сприйматися як найбільш адекватний духові часу вираз й інтелектуального, і емоційного сприйняття доби» [3, 5].

Сам термін «постмодернізм» наприкінці 1970-х років ввів французький учений Жан-Франсуа Ліотар. Стосовно змісту даного поняття у своїй праці «Стан постмодерну» (1979 року) філософ висловився так: «він позначає стан культури після трансформацій, яких зазнали правила гри в науці, літературі та мистецтві наприкінці XIX століття» [4, 9].

Постмодернізм, як соціокультурне явище, швидко набирає оберти у постіндустріальному інформаційному суспільстві наприкінці XX століття. А потім виходить за рамки культури, проникаючи майже в усі сфери суспільного життя. Завдяки постмодернізму змінюються вимоги до мистецького твору, що викликає трансформації сталих форм, зокрема і в балеті. Важливо зазначити, що елементи і ознаки постмодернізму від початку XX століття і сьогодні впливають на розвиток хореографічного мистецтва, як сегменту загальнокультурного середовища. Особливо яскравого прояву в балетному театрі набули такі риси постмодернізму, як мозаїчна структура, сегментація, полістилістика мистецького твору, цитування, реабілітація і використання ідей минулого в контексті сьогодення.

Ідея мозаїчної структури мистецького твору, характерна для постмодернізму, вплинула на балетну сценографію, створення костюмів. Режисер

балетної вистави може використовувати декілька сценічних майданчиків або влаштувати танцювальне дійство на стадіоні, розділити ігровий простір так, щоб рух відбувався паралельно в різних його сегментах.

Під впливом постмодерністської ідеї плюралізму та мозаїчної структури вже в середині XX ст. створюються вистави, де, окрім класичного танцю з його «пальцевою технікою», хореографи використовують пантоміму, вільну пластику, елементи акробатики, техніки танцю модерн, джаз. Це засвідчує, що протягом XX століття руйнуються кордони передусім саме у свідомості митця-хореографа. Класичний і сучасний танець не були ізольовані один від одного, а розвивалися паралельно. Хореограф більше не обмежує себе канонами, сформованими у рамках балетів класичної спадщини.

Полістилістика постмодернізму привернула увагу балетного театру до масової культури. Відбулося взаємопроникнення різних танцювальних систем, змішення стилів, поєднання ідей. На початку XX століття впровадження елементів сучасного танцю, вільної пластики у хореографічне полотно балетної вистави було революційним явищем. Але вже у другій половині XX — на початку XXI століття збагачення хореографічної партитури балетної вистави елементами інших танцювальних систем стало звичайною практикою. Інтерес викликає не сам факт поєднання класичного танцю із техніками сучасних напрямів хореографії, а якість, логіка, доречність, смак такого стилістичного прийому і — головне — загальний концептуальний художньо-пластичний образ, який утворюється в результаті. Більш того, на формування нового типу балетної вистави і нового типу балетмейстера потужно впливає технічний прогрес — виникнення і популяризація кіно, аудіо-візуальні пристрої, мистецтво фотографії, освітлювальна техніка. Все це активно впроваджується в структуру танцювальної вистави, стаючи її невід'ємною частиною.

Яскравим прикладом використання постмодерністського прийому «колажу» в балетній режисурі кінця XX століття є творчість Моріса Бежара, хореографа-новатора, унікальної постаті у світовій хореографії. Він створив свій театр, свою мову, свою танцювальну виставу, використовуючи усі досягнення епохи, в якій жив. І тут знову простежується прямий зв'язок ідей постмодернізму і розвитку хореографічного мистецтва. Адже Моріс Бежар, як і багато інших балетмейстерів сучасності, створює власний авторський балетний театр, що є явищем унікальним і неповторним, і водночас

вбирає, використовує і підсумовує у своїй творчості світовий досвід хореографічного мистецтва. «Bhakti», «Весна священна», «Піаф», «Дім священника», «Чао, Федеріко», «1789 рік... і ми» та багато інших вистав Моріса Бежара стали унаочненням впровадження сучасних технічних можливостей в оформленні сценічного простору — величезні екрани, проекції, багатопланові конструкції в декораціях. Балетмейстер не обмежував себе у використанні музичного матеріалу, у виборі танцювальної техніки — від класичного танцю на пальцях до хореографічного фольклору або ж поєднання одного з іншим (балет «Bhakti» з індійськими мотивами). Моріс Бежар, як хореограф нових концептуальних поглядів, використовував у своїх постановках вокал, декламацію, кінематограф, елементи циркових номерів, прийоми драматичного театру.

Оригінальними режисерськими рішеннями у сфері сучасного балетного театру відрізняються постановки Джона Ноймайєра. «Ілюзії як «Лебедине озеро»», «Пристрасті за Матфеєм», «Сильвія», «Русалонька», «Тетяна» — влучні приклади балетів Джона Ноймайєра, що транслюють вищезазначені ідеї постмодернізму. Наприклад, у балеті «Русалонька» на музику Лери Ауєрбах хореограф поєднує класичний танець, побутовий, драматичну гру, пантоміму, народні мотиви танцювальної культури Таїланду та Балі. В художній концепції вистави простежується вплив естетики японського театру Но і Кабукі. Тому костюми і декорації вистави відіграють велику роль у створенні загального художньо-пластичного образу фантастичного підводного світу. Першу половину вистави Русалонька одягнена в складний костюм з великої кількості тканини, що символізує її риб'ячий хвіст. В цьому разі балетмейстер створює пластичний малюнок партії Русалоньки, виходячи з костюма і загальної художньої концепції образу. У пластиці робить акцент на роботу рук, міміку обличчя. Задля зображення руху у воді, хореограф використовує складні підтримки за участі головної героїні і кількох танцівників. Контрастує із атмосферним нереальним підводним світом Русалоньки звичайне побутове життя людей на кораблі. Для характеристики персонажів-матросів Джон Ноймайєр використовує побутовий танець, нетривіальну пантоміму, створюючи образ приземленого, трохи грубого контингенту. Загальна концепція вистави Джона Ноймайєра багатошарова, побудована на контрасті, зіставленні високого і приземленого, фантастичного і побутового. Основна режисерська ідея в цьому разі диктує хореографічні характеристики персонажів, що вті-

лені за допомогою різних танцювальних технік і пластичних прийомів.

Активне впровадження ідей постмодернізму в естетику балетної вистави характерне переважно для європейського балетного театру, проте мало прояв і на теренах радянського балету. Визначна риса радянського балетного театру середини ХХ–поч. ХХІ — збереження кращих традицій сформованої російської балетної школи, яка, увібравши в себе ще у ХІХ столітті найкращі тенденції французької та італійської манер виконання, здобула власне обличчя. Основу репертуарів головних театрів країни становили зразки класичної балетної спадщини: «Жизель», «Спляча красуня», «Лебедине озеро», «Пахіта», «Лускунчик», «Раймонда», «Дон Кіхот», «Шопеніана». Репертуар також розширювався за рахунок менш відомих, але значимих балетів епохи балетного романтизму (умовно 1832–1841 р.р. — «від «Сильфіди» до «Жизелі»): «Сильфіда», «Неаполь» А. Бурнонвіля, «Метелик», «Наталі, або Швейцарська молочниця» Ф. Тальоні; і балетів початку ХХ ст. — «Привид троянди», «Павільйон Арміди» М. Фокіна, «Післяполудневий відпочинок фавна» В. Ніжинського та ін. Разом з тим відбуваються редакції балетних зразків такими видатними балетмейстерами, як Юрій Григорович, Володимир Васильєв та ін.

Пошук нових балетних форм, жанрів, трансформація лексики класичного танцю — всі ці ознаки притаманні творчій діяльності таких балетмейстерів-новаторів радянського періоду, як Касьян Голейзовський та Федір Лопухов. Хореографічні експерименти вищезгаданих балетмейстерів стали передвісниками активного впровадження засад постмодернізму у вітчизняному балетному театрі. Наприклад, Касьян Голейзовський досконало володів технікою класичного танцю і водночас активно працював на терені естрадної хореографії. Таким чином хореограф збагачував арсенал пластичних виражальних засобів, який використовував для створення танцювальних мініатюр і вистав. Основою естетичної ідеї Касьяна Голейзовського став пошук оригінальних танцювальних форм і своєрідної хореографічної мови. Вся його творчість була спробою розширити рамки класичного танцю, максимально розкрити його виражальні художні можливості. Серед яскравих мініатюр хореографа: «Пролог», «Етюди», «Гірлянди», «Фавн», «Саломея» та багато інших.

Федора Лопухова по праву називають хореографом-новатором і видатним теоретиком радянського балетного мистецтва. Майже у кожній своїй постановці він намагався вийти за рамки

усталених хореографічних форм і канонів класичного танцю. Наприклад, у виставі «Жар-птиця» Ігоря Стравінського балетмейстер використав акробатичні елементи, складні підтримки і стрибки. У балеті «Льодяна діва» на музику Едварда Гріга гармонійно поєднується класичний танець із прийомами і техніками сучасної хореографії. Неймовірно багато цікавих режисерських і балетмейстерських рішень винайшов Федір Лопухов у балеті «Болт» Дмитра Шостаковича. Балетом «Велич всесвіту» на музику Людвіга ван Бетховена Ф. Лопухов відкрив новий хореографічний жанр — танцсимфонію. Суть танцсимфонії Лопухова полягає у самодостатності хореографії, що йде від музики, без сюжетного навантаження. Хореографія танцсимфонії «Велич всесвіту» повністю підпорядковувалася структурі музичного твору Людвіга ван Бетховена. Згодом ідеї Федора Лопухова щодо створення самодостатньої безсюжетної балетної вистави знайдуть продовження і отримують розвиток у творчості Джорджа Баланчіна. Балети Ф. Лопухова випередили свій час, тому за життя митця, на жаль, були недооцінені. Проте сьогодні творча спадщина хореографа посідає почесне місце в історії світового балету.

Не лише на Заході вплив на нову балетну виставу чинили сучасна музика, література, кіно, естрада, циркове мистецтво. У просторі радянського балету теж можна було спостерігати нові підходи до створення балетної вистави. Зокрема, спостерігається переосмислення жанру «драмбалету» (ця назва виникла ще в 30-ті роки ХХ ст.). Тоді, окрім міцної драматичної основи балетної вистави, що в певному сенсі є плюсом, балетмейстери заради донесення складного сюжету й ідеї жертвували танцем, часто вдаючись до пантоміми та побутового жесту. Таким чином зменшувалась частка «чистого танцю» в пластичній партитурі вистави. Тому наприкінці ХХ ст. виникає ціла плеяда нових балетів із міцною драматургічною основою (за літературними творами, переважно російських авторів), серед них: «Ревізор», «Витязь в тигровій шкурі» О. Виноградова, «Дама з камеліями» Н. Касаткіної та В. Васильова, «Біг» Є. Панфілова, «Майстер і Маргарита», «Анюта», «Макбет» В. Васильєва, «Розбійники», «Макбет» М. Боярчикова. Окремою постаттю у жанрі нового драматичного балету є Борис Ейфман, серед постановок якого — «Ідіот», «Брати Карамазови», «Поручик Ромашов», «Вбивці», «Майстер і Маргарита», «Чайковський», «Дон Кіхот, або Фантазії божевільного», «Чайка»,

«Анна Кареніна». Творча діяльність Олексія Ратманського — яскравий приклад реалізації ідей постмодернізму в балетному театрі ХХІ століття. В його постановках поєднується класичний танець із сучасними хореографічними техніками, відбувається проникнення мотивів масової танцювальної культури в балетну виставу, використовуються режисерські прийоми драматичного театру, тісна взаємодія пластичного рішення із художнім. У балеті «Сни про Японію» хореографічне полотно створене під впливом естетики театру Кабукі, національні фольклорні мотиви простежуються у виставах «Леа», «Руські сезони», «Горбоконики», вплив танцю модерн, джаз, вільної пластики наявний майже у кожній виставі митця, проте найяскравішими прикладами є постановки: «Середній дует», «Місячний П'єро», «Попелюшка», «ConcertoDSCH», «Старі, що виваляються», «24 прелюдії» та інші. В контексті цього дослідження важливо зазначити, що в балетному театрі Олексія Ратманського широко втілені такі риси мистецтва постмодернізму, як переписування «старого тексту на новий лад», фрагментація, деформація, колаж, цитування, пародія, гротеск. У своїх постановках він неодноразово вдається до стилістичних алюзій; цитат, що в рамках сьогодення набувають нового значення; до пародії у створенні пластичних образів. У творчому добутку митця є також окремий розділ, присвячений оригінальним переосмисленням вистав балетної спадщини.

Ідейні принципи постмодернізму наразі з успіхом реалізуються у західному і вітчизняному балетних театрах, надихаючи на сміливі експерименти хореографів усього світу, тому проблематика цієї статті набуває особливої актуальності в контексті сучасного балетознавства і відкриває нову площину для подальших досліджень.

Джерела та література

1. Никитин В. Модерн — джазтанец. История. Методика. Практика. — М. : изд-во «ГИТИС», 2000. — 440 с.
2. Гиршон А. Доклад Стива Пэкстона на симпозиуме «Импровизация в 21 веке» (Ярославль, август 2000) в рамках IV Международного Фестиваля движения и танца на Волге / А. Гиршон // «Искусство Движения-2000».
3. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. П. Ильин. — М. : Интрада. — 1998. — 255 с.
4. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна ; пер. с франц. Н. А. Шматко / Ф.-Ж. Лиотар. — М. : Алетея, 1998. — 160 с.

ВНУТРІШНЬО-ОСОБИСТІСНИЙ КОНФЛІКТ ПЕРСОНАЖА У КОНТЕКСТІ ОСНОВНОГО КОНФЛІКТУ П'ЄСИ

У статті розглянуто проблему розуміння та реалізації у театральній практиці поняття основного конфлікту п'єси та внутрішньо-особистісного конфлікту персонажа у їх взаємодії та впливові на організацію сценічної дії. Проаналізовано теоретичні праці як теперішніх спеціалістів у галузі театру, так і визнаних діячів минулого. На думку автора, сучасна театральна практика має міцно спиратись на досягнення майстрів української сцени. Вирішувати основний конфлікт п'єси потрібно з урахуванням висновків психологічної науки та вимог театального процесу.

Ключові слова: сучасний театральний процес, конфлікт у драматичному творі, внутрішньо-особистісний конфлікт, організація сценічної дії.

В статье рассмотрена проблема понимания и реализации в театральной практике понятия основного конфликта пьесы и внутренне-личностного конфликта персонажа в их взаимодействии и влиянии на организацию сценического действия. Проанализированы теоретические работы как нынешних специалистов в области театра, так и признанных деятелей прошлого. По мнению автора, современная театральная практика должна прочно опираться на достижения мастеров украинской сцены. Решать основной конфликт пьесы следует с учетом выводов психологической науки и требований театрального процесса.

Ключевые слова: современный театральный процесс, конфликт в драматическом произведении, внутренне-личностный конфликт, организация сценического действия.

The article considers the problem of understanding and realization in theatrical practice of the concept of the main conflict of the play and the internal-personal conflict of the character in their interaction and influence on the organization of the stage action. The theoretical works of both current specialists in the theater and recognized figures of the past are analyzed. According to the author, modern theatrical practice should firmly rely on the achievements of masters of the Ukrainian scene. Solve the main conflict of the play is necessary taking into account the conclusions of psychological science and the requirements of the theatrical process.

Keywords: modern theatrical process, conflict in a dramatic work, internal-personal conflict, organization of scenic action.

Театральне життя останніх двадцяти років швидко набирає нових обрисів. Змінюється естетика вистав, технологія акторської гри і навіть етика взаємодії актора і глядача. Як приклад, можна навести вистави театру режисера Романа Віктюка, які широко були представлені на українській сцені. Тож у цьому калейдоскопі змін на сцену прийшли нові драматурги або ті, п'єси яких не ставились через політичні та естетичні обмеження. Сьогодні будь-які творчі проекти мають право бути реалізованими. Безперечно, театр стає більш демократичним, різноманітним і динаміч-

ним. Відтак майбутні режисери і актори мають бути готовими і озброєними до творчого співіснування в різних координатах театального процесу. Новації не можна заборонити, не помічати їх або відгородитись від них умовною стіною, бо вони — процес об'єктивний. Отже, і творчий процес виховання майбутніх режисерів та акторів театру має бути наближеним до умов та особливостей сучасного театального процесу.

Мета цієї статті — відстояти позитивні надбання та творчі позиції українського театру психологічного напрямку.

Театр відображує життя в усіх його проявах і формах. Але відображення це — специфічне, бо відбувається у площині вимислу і під певним кутом зору, який обирають творці театрального продукту — тобто вистави. Певні моменти реального життя у театральній виставі нібито затушовуються чи розмиваються, а інші, навпаки, відображаються надзвичайно рельєфно, а інколи з перебільшенням у яскравості та засобах виразності як цілого життєвого явища, так і його деталей.

У цьому творчому процесі творення сценічного життя надзвичайно важливо правильно співвідносити складові художнього образу. Тож і драматург, і режисер, і актори мають подбати про правдивість, переконливість, глибину і довершеність сценічних подій та персонажів, що діють у запропонованих обставинах у руслі наскрізної дії вистави. А наскрізна дія вистави нерозривно пов'язана з основним конфліктом п'єси. Тож не дивно, що в основі будь-якого драматургічного твору лежить той чи інший конфлікт.

Тож спробуємо проаналізувати поняття конфлікту в реальному житті, науці та в театральному мистецтві.

В житті ми спостерігаємо безліч конфліктів, що мають різну природу і характер. Тут і конфлікт християнської та мусульманської цивілізацій, міждержавні конфлікти за ринки сировини та збуту, територіальні претензії одних народів до інших, конфлікти, що виникають через різні політичні позиції етнічних груп, світоглядні конфлікти між представниками одного і того ж народу, міжсемеїні конфлікти, конфлікти між особистістю і суспільством, між окремими особами і таке інше. Тож світ переповнений і насичений конфліктами, а рівень людської цивілізації визначається толерантністю і терпимістю у вирішенні будь-яких конфліктів.

Якщо звернутись до сучасної філософії, то отримаємо таке визначення категорії конфлікту: «Конфлікт (від лат. — *conflictus* — зіткнення) — в широкому розумінні — крайнє загострення суперечностей (див. Єдність і боротьба протилежностей, Суперечність, Колізія). У вужчому розумінні вживається в мистецтві. Конфлікт драматичний — відображення життєвих суперечностей у художніх творах, що виявляється у зіткненні та боротьбі протилежних ідей, прагнень і вчинків людей. Форма конфлікту значною мірою залежить від особливостей того чи іншого виду або жанру мистецтва. Особливе значення має конфлікт у драмі, де він визначає зміст твору, побудову сюжету і розвиток характерів. Конфлікти виникають і розв'язуються

на основі зіткнення певних соціальних сил і тенденцій суспільного розвитку» [8, 239].

Театральний конфлікт відрізнятиметься від реального життєвого конфлікту тим, що він відбувається в площині вимислу за законами мистецтва, тобто має відповідати естетичним вимогам того чи іншого театрального жанру. В комедії, драмі чи водевілі конфлікт розвиватиметься та вирішуватиметься в різний спосіб та відмінними засобами театральної виразності.

Цікаво, як визначає конфлікт у драмі сучасний французький театрознавець Патріс Паві у книжці «Словник театру»: «Драматичний конфлікт виникає в результаті дії антагоністичних сил драми. Зіштовхуються між собою дві або більше дійові особи, погляди на світ або оцінки на одну й ту саму ситуацію. Як стверджує автор, за класичною теорією драматичного театру завдання театру полягає у репрезентації людської діяльності, показові розвитку криз, а також виникненню та розв'язанню конфліктів. Спираючись на положення Гегеля, він стверджує, що драматична дія не обмежується повільною звичайною реалізацією поставленої мети, а, навпаки, така дія знаходить своє нормальне місце у конфліктному середовищі з колізіями. Він також вважає, що дія є мішенню для окремих випадків, почуттів, характерів, які протидіють та протистоять їй. Конфлікти та колізії своєю чергою породжують інші дії та реакції, що у певний момент розв'язують попередні конфлікти та колізії. Тож виходячи зі сказаного вище автор робить висновок, що конфлікт став специфічною ознакою театру. Однак цей постулат відповідає лише драматургії дії (закрита форма). Для інших форм (епічність) та театрів азійських введення конфлікту та дії не характерне» [4, 229].

Патріс Паві вважає, що конфлікт виникає тоді, коли суб'єкт (хоч би якою була його природа) має певну конкретну мету (кохання, влада, ідеал), проте осягненню цієї мети «заважає» інший суб'єкт (дійова особа, психологічно-моральні перешкоди). Така опозиція переходить в особистий або «філософський» двобій між суб'єктами. Розв'язка суперечності буде або комічною та примиренською, або трагічною, коли жоден з суб'єктів не поступиться нізащо, бо вважатиме себе в разі програву приниженим.

Сучасна психологічна наука розглядає конфлікт як певну структуру: «У структурі конфлікту можна виділити такі основні поняття: учасники конфлікту, умови перебігу конфлікту, образи конфліктної ситуації, можливі дії учасників конфлікту, наслідки конфліктних дій... З точки зору соціаль-

ної психології, що досліджує особистісні, міжособистісні та міжгрупові конфлікти, найтипівішими сторонами конфлікту є окремі аспекти (риси) особистості, самі особистості та соціальні групи. За такої класифікації учасників можливі конфлікти типу: риса особистості — риса особистості, особистість — особистість, особистість — група, група — група. В соціально-психологічному плані учасники конфлікту характеризуються передусім мотивами, цілями, цінностями, установками тощо. Конфлікт суттєво залежить від зовнішнього контексту, в якому він виник і розвивається. Важливою складовою є соціально-психологічне середовище, що представлене різними соціальними групами з їх специфічною структурою, динамікою, нормами, цінностями та ін.» [6, 495-496].

Отже, ми наблизились до висновку, що конфлікт закладений у структуру драматургічного твору. Його не можна переробити на свій розсуд, привнести ззовні невластиві конкретному авторові риси реалізації або ігнорувати як такий. Конфлікт можна відтворити в сценічній дії, максимально наближаючись до авторського задуму твору. Можна навести приклад, коли бажання по-новому прочитати класичну п'єсу і здійснити сучасну постановку негативно впливає на дієве вирішення основного конфлікту у виставі: режисер в процесі аналізу п'єси Тургенєва приймає рішення «ввести» в систему координат автора дійову особу з п'єси Чехова. Тобто героєві тургенєвської п'єси надати риси характеру, манеру поведінки, спосіб вирішувати конфлікт, властивий чеховському герою. В результаті в чіткій, природній і органічній структурі взаємин персонажів з'являється «дике тіло» по суті нового персонажа. А в результаті порушується характер взаємодії, спотворюється наскрізна дія і, зрештою, руйнується авторський задум вирішення конфлікту. Така практика, що подається, як новаційна, не розкриває нових горизонтів прочитання тургенєвської п'єси, не забезпечує реалізацію постановки вистави, яка була б сучасною за засобами виразності і водночас передавала б дух та естетичні засади автора в координатах його творчої позиції. В наведеному прикладі відбивається тенденція сучасної режисерської практики, хоча вирішення проблеми постановки потрібно шукати не в «новаціях», а в глибинному аналізі структури драматургічного твору.

Визначний російський театральний режисер А. Д. Попов застерігав молоде покоління театральних діячів і наголошував на тому, що: «В усіх наших художніх школах, включаючи школи живопису, школи театральні, ми непогано навча-

ємо відтворювати натуру, тобто життя. І набагато гірше стоїть справа з умінням вивчати, бачити, осмислювати життя як найбагатший матеріал для творчості (переклад наш — А. З.)» [5, 293].

На підтвердження сказаного вище достатньо відвідати київські театри і переглянути вистави за чеховськими та тургенєвськими п'єсами. Новацій у цих постановках багато, а от авторський дух і витончена естетика, властива цим драматургам, зруйнована остаточно. Існує та набирає силу мода на постановку класичної п'єси в так званому «сучасному варіанті», що насправді має негативний вплив на театральний процес. Грішив у цьому напряму реалізації сценічного задуму й автор статті. Та з досвідом і плином часу усвідомлюється істина, що краще за драматурга не придумаєш.

Усі персонажі драматургічного твору задіяні в той чи інший конфлікт, а конфліктів у п'єсі зазвичай декілька. Основний конфлікт розвивається і відбувається у першорядних подіях і міцно пов'язаний з наскрізною дією, будучи основою всієї п'єси. Тоді як побічні конфлікти доповнюють і відтіняють основний. Автор створює художнє «мереживо», певний смисловий і образний малюнок протистояння і боротьби дійових осіб за свої інтереси, переконання, бажання, тобто ту мету, яку їм визначає драматург у певній структурі боротьби та протистояння.

Виникає питання: чи достатню увагу приділяють практики театального процесу моменту співвідношення дії персонажа в руслі основного конфлікту з його внутрішнім психічним конфліктом? А від розуміння і реалізації цього моменту залежить правдивість, переконливість і глибина психологічного малюнка ролі та реалізації задуму вистави в цілому. Визначний російський режисер і театральний педагог Г. А. Товстоногов глибоко розумів проблему і зауважував: «Істина, що п'єса — основа спектаклю, не потребує доказів. Але дуже часто п'єса не стає основою спектаклю. Думки автора п'єси зникають у спектаклі. Іноді це відбувається з волі режисера, частіше — проти його волі. Далеко не всі режисери вміють правильно прочитати, точніше — зрозуміти п'єсу й знайти її сценічне вираження. Висувати з п'єси мораль — нехитра справа. Однак знайти, побачити в ній іскри, що викреслюються силами, котрі зіштовхуються, справа непроста (переклад наш — А. З.)» [7, 63-64].

Для більшого розуміння цієї проблеми звернімося до сучасної психологічної науки. Визначення категорії конфлікту в психології збігається з філософським та загальноживим, але є й

уточнення, і певна специфіка розуміння питання. А саме: «Конфлікт — це суперечність, сутичка, покладена в основу сюжету художнього твору. Психічний конфлікт — внутрішні суперечності у психіці особи, суперечливі тенденції, настанови і емоції» [1, 570].

Для спеціалістів театральної справи має особливий інтерес саме конфлікт внутрішньо-особистісний: «як правило, породження амбівалентних прагнень суб'єкта. В психоаналізі З. Фрейда — споконвічна і постійна форма виникнення протилежних принципів, потягів, амбівалентних прагнень, у яких виражається суперечливість людської природи» [9, 215].

Глибоке вивчення того чи іншого психологічного типу не лише можливе через аналіз художнього твору, а навіть і бажане: «Саме таку можливість дають нам письменники. Вони не лише зображують чисто зовнішні вчинки генроїв, передають їхні слова і навіть висловлювання про себе самих, але й досить часто повідомляють нам і те, про що їхні герої думають, що відчувають і чого прагнуть, показуючи внутрішні мотиви їх вчинків. У персонажів художніх творів легше виявити вельми тонкі індивідуальні варіації (переклад наш — А. З.)» [2,15].

Тож, якщо моделювати поведінку сценічної особи в конкретних сценічних подіях, потрібно спиратися на життєву правду існування людини в певному конфлікті. Такий підхід стане суттєвою складовою, що забезпечить відтворення на сцені правдивого, органічного і переконливого образу.

В реальному житті у будь-якої людини наявний внутрішньо-особистісний конфлікт. Інакше кажучи, є щось таке у світосприйнятті, у стосунках з іншими людьми, у мотивації поведінки, що особистість приховує від оточення і вважає справою глибоко індивідуальною. А відтак людина вступає в той чи інший конфлікт, маючи конфлікт внутрішній.

Розглянемо цю методологічну проблему на матеріалі п'єси Івана Карпенка-Карого «Наймичка». Відома драма класика української драматургії, що свого часу підкорила серця глядачів не лише провінційних міст України та Росії, а й завоювала прихильність вибагливих шанувальників театального мистецтва Петербурга та Москви. У постановках драми «Наймичка», здійснених М. Л. Кропивницьким, блискуче втілили незабутні художні образи Марія Заньковецька, Панас Саксаганський, Микола Садовський та інші корифеї української сцени. У наш час інтерес до драми «Наймичка» не згасає і в навчальному процесі На-

ціонального університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого посідає чільне місце. Тож розглянемо співвідношення та взаємовпливи внутрішнього конфлікту персонажа з основним конфліктом п'єси на прикладі образу Василя Микитовича Цокуля.

У центрі сюжету драми стосунки між бідною і беззахисною сиротою Харитиною та багатим і цинічним хазяїном Цокулем. Між цими дійовими особами і розвивається основний конфлікт п'єси. Він реалізується в наскрізній дії, що зводиться до зусиль Цокуля оволодіти дівчиною і отримати плотське задоволення, а потім позбутися її, видавши заміж за Панаса. Цокуль продумав план цинічних вчинків до дрібниць, але, оволодівши тілом дівчини, не зламав і не підкорив її моральної чистоти та людської гідності. Харитина не бажає жити у гріху і вчиняє самогубство. Якщо вибудувати конфлікт п'єси, виходячи з цих засад, отримаємо схему — багатий і сильний нищить бідних і знедолених. Але головна подія драми Івана Карпенка-Карого примушує задуматись над глибиною сутності людської природи.

Дійові особи драми «Наймичка» прагнуть щастя. Харитина палко і вірно кохає наймита Панаса і мріє про щасливий шлюб із парубком. Маруся повірила у щастя з Пилипом і покинула матір та рідний двір заради нього. Панас кохає Марусю і має надію одружитись і стати господарем. Мелашка теж кохає хазяїна, хоча це кохання — не безкорисливе.

Як мужчина, Василь Цокуль нещасливий. І не тому, що хвора його дружина, а тому, що в молодості щиро кохав дівчину, з якою мріяв пов'язати своє життя. Та цим намірам поклав край батько. Відбулося насилля над почуттями молодої людини, яке безпосередньо вплинуло на формування особистості юнака. Позитивний чи негативний герой драми «Наймичка» Цокуль? Ну, звісно ж, негативний! Відповідь напрошується сама собою. Адже він зневажає і експлуатує оточення, а бідну сироту спокусив та взяв силою, що призвело її до самогубства. Але ж у головному моменті п'єси затятий грішник, цинік та негідник кається! І робить це щиро і відкрито перед громадою, не намагаючись приховати від людей глибину гріха і жахіття злочину. З основним конфліктом п'єси все зрозуміло. А в чому ж внутрішній конфлікт Цокуля? А ось у чому. Батько нав'язав синові поняття, що в житті перемагає той, хто сильніший і багатший. Будучи людиною залежною і прив'язаною до господарства, молодий син сприйняв настанову батька, і вона стала домінантою у стосунках з

людьми. Але щире кохання до Мотрі залишило десь глибоко у душевних сховках відчуття щастя, що не згасає, а з роками раз у раз про себе нагадує. Наведу цитату з твору: «Багато я їх знав, а тільки це друга така, що як гляну, так аж душно стане! Ще Мотря була така, і як же я її любив, жениться хотів, та батько розрізнили <...> а вона покрилась, сердешна, і з малою дитиною кудись повіялась... Ох-ох-ох! Не моя вина, бо не моя була воля, а любив я її дуже». Почуття любові та провини «вибухнули» у сцені з аблакатом, коли Цокуль довідався, що Харитина — його дочка. Людяність перемогла підлість у душі, і герой п'єси покався.

Тож творення образу в процесі взаємодії внутрішнього особистого конфлікту з основним конфліктом п'єси породжують нову якість втілення сценічного образу.

Продовжимо розгляд запропонованої теми на матеріалі комедії Івана Карпенка-Карого «Мартин Боруля». Комедія написана у 1886 році і ось уже більше ста років не сходить зі сцени українських театрів. Її з успіхом ставлять як у провінції, так і в столичних театрах. І річ не тільки в блискуче виписаних характерах, гостро комедійних ситуаціях, істинно народній мові, а й в змістовності та глибині конфлікту, покладеного в основу комедії, який не втрачає актуальності в новітні часи.

Не раз доводилось чути від режисерів, досвідчених акторів та театрознавців думку, що комедія «Мартин Боруля» являє собою перероблену на український манер комедію класика світової драматургії Жана-Батиста Мольєра «Міщанин у дворянстві». Отож спробуємо порівняти сюжет, конфлікт та дієві колізії комедії славнозвісного француза, з одного боку, та корифея українського театру — з іншого. Те, що дія комедій розгортається у різних історичних епохах, у відмінних соціальних та побутових умовах та в різних місцях європейського простору — нас не повинно турбувати. Предмет нашого дослідження — природа та зміст конфлікту, проблема взаємодії персонажів у досягненні мети, яку визначив їм драматург, та спрямування сценічної дії для вирішення надзавдання п'єси.

Якщо в комедії Мольєра герой мавпує аристократичні звички, манери поведінки та зовнішні ознаки аристократичного світу і його дія спрямована на задоволення непомірних амбіцій та вигаданих цінностей, то герой комедії Мартин Боруля намагається відстояти честь свою і родини. Він не шкодує коштів на те, щоб через статус дворянина отримати захист своєї людської гідно-

сті. Тож відмінності у вибудовуванні конфлікту та його вирішенні у цих зовні схожих комедіях дуже суттєві. Які ж людські вади, риси характеру та манери поведінки висміює Іван Карпенко-Карий? Драматург висміює засоби, до яких удається Боруля у вирішенні конфлікту з дворянином Красовським. Мартин переносить зовнішній конфлікт у сім'ю. Починається «війна» з дружиною, дочкою, друзями і сусідами. І зрештою самотній у своїх пориваннях та намірах Боруля «вганяє» себе у важку хворобу. Нервова система не витримує дисбалансу бажань і можливостей, втрачається реальна життєва опора, нормальне існування втрачає сенс. Для повернення до звичного життя Мартинові слід вирішити свій внутрішній конфлікт. А полягає він ось у чому: людина з освітою і певним культурним рівнем знає, до яких засобів потрібно вдаватись у разі порушення її громадянських прав. Тобто дворянин має бути освіченою людиною. А Боруля замолоду захопився романтикою чумакування, потім одружився і узявся до господарських справ. Про свою освіту та освіту дітей ніколи не думав. А ж раптом «ударив грім». Новітні часи вимагають новітніх господарів. Тож тепер, коли відбувся конфлікт із володарем землі, на якій господарює Боруля, потрібно визнати, що життєві орієнтири були вибрані без урахування можливих ускладнень у майбутньому. Час безповоротно втрачений, і від амбіцій слід відмовитись, що герой комедії і робить у головній події п'єси. Лінія боротьби за дворянство вичерпує себе текстом героя: «О-о-о! Нещасний хлоп, Мартин Боруля!.. Тепер ти бидло! Бидло! А Степан — теля!.. Згоріли... Тисяча рублів згоріла, половина хазяйства пропала, і все-таки бидло!».

Якщо в комедії Мольєра прийняти адекватне рішення героєві заважає нетямущість, то в комедії Івана Карпенка-Карого над здоровим глуздом бере гору впертість героя.

Активна взаємодія та співвідношення внутрішнього конфлікту героя з основним конфліктом п'єси призвели до нової якості усвідомлення героєм комедії неможливості здійснення його мети. А вирішення життєвої проблеми співіснування з оточенням Боруля вкладає у свої останні слова: «нехай вас бог благословить, та вчіть, вчіть дітей своїх, щоб мої онуки були дворянами».

Неймовірно цікаво і несподівано вибудований основний конфлікт у водевілі М. Л. Кропивницького «По ревізії». Невеличкий за об'ємом драматургічний твір настільки глибоко, переконливо і правдиво відтворює соціальну та психологічну атмосферу українського села 80-х років XIX століт-

тя, що маємо усвідомити і визнати непересічний талант батька українського професійного театру. У водевілі талановито змальовані не лише заплутані стосунки членів сільської громади, а й аспекти негативного впливу на українське національне життя адміністративних органів царського уряду. Благі наміри царизму налагодити самоуправління і представництво народу в органах земських управ розбиваються об стіну нерозуміння і несприйняття цих намірів. Адже з народом про його щоденні потреби і прагнення потрібно говорити його рідною мовою, а не мовою імперських канцелярій.

На перший погляд основний конфлікт водевілю моделюється автором навколо стосунків старшини з московкою Пріською. Голова управи намагається у будь-який спосіб добитись прихильності молодіці, а та в свою чергу відбивається як може від залицянь і погроз начальника. Тож наскрізна дія п'єси лежить у руслі реалізації амурних домагань та подоланні перешкод, які чинять на цьому шляху інші персонажі водевілю. Саме цим шляхом організації сценічної дії і пішов постановник вистави, яка була показана на сцені навчального театру Університету імені І. Карпенка-Карого декілька років тому. І що ж побачив глядач? Усі учасники вистави демонстрували непомірний потяг до горілки, що, зрештою, призвело до банальної «п'янки» та примітивної гульні, а геніальний твір Кропивницького був перетворений на видовище з «душком». На підтвердження критики вистави наведу приклад з конкретного епізоду. Солдатці Прісьці пропонують випити чарку горілки, яку ставлять перед нею на лаву. Пріська підходить до лави, обома руками підхоплює її, піднімає до рівня обличчя і випиває чарку одним махом, не відриваючи її від лави! Просто цирковий трюк!.. І таких «кунштюфів» було декілька. Подальша дія водевілю організовувалась у подібний спосіб. В результаті перегляду у глядача справилося враження, що дійові особи водевілю або вже закоренілі алкоголіки, або такі, що мають ними стати. При цьому соціальний зміст та ідейна спрямованість п'єси втрачаються. Але, придивившись уважно до поведінки старшини управи, помічаємо, що начальник готовий відвертати увагу на будь-яку справу, навіть дурницю, аби забути про реальні обов'язки, що їх він повинен виконувати.

У зазначеній вище постановці режисер зігнував внутрішній конфлікт персонажа. А полягає він у тому, що старшина — «не на своєму місці». Він не здатен виконувати покладені на нього обов'язки хоча б через те, що не володіє державною мовою імперії. Він не розуміє змісту доку-

ментів, які постійно надходять до управи і ховає їх подалі з очей. Зрозуміло, що ніякі вказівки, вимоги та директиви начальства не виконуються. Тобто відбувається імітація діяльності органів самоуправління на місцях. А звідси і комічність ситуацій, у які потрапляють персонажі. По суті старшина не хоче проводити ревізію, бо не здатен і не може організувати адміністративну роботу. А застілля, залицяння і веселе проведення часу — це засіб не робити справу. Так минають дні, місяці, роки, а змін у налагодженні життя пореформеного села не відбувається. Іншими словами — корабель пливе без вітрил і без керма.

Драма Івана Карпенка-Карого «Бурлака» — яскравий приклад глибокого проникнення в особливості суспільних та морально-етичних стосунків на селі у 80-ті роки XIX століття, котрі були обумовлені новими формами самоуправління. Здавалося, що відміна кріпосного права і часткова передача землі у володіння сільських громад призведуть до розвитку нових, більш демократичних стосунків між селянами, відродять справедливість, підвищать продуктивність праці та створять, нарешті, умови процвітання українського села. Але не так сталося, як бажалось. У новітні часи виокремилися люди з середовища селян, які поставили собі за мету збагатитися за рахунок односельців, не гребуючи ніякими засобами. Іван Франко надзвичайно високо оцінював художні достоїнства драми «Бурлака» та вважав її «найбільше політичною з усіх п'єс Карпенкових».

По суті проблеми, що відображуються у драмі «Бурлака», не втрачають актуальності і в наш час. У сучасній Україні події на селі розгортаються так, що деякі голови сільрад підкупом захоплюють посади, а потім розпоряджаються землею і матеріальними цінностями на свій розсуд заради особистого збагачення. А правова система держави своїм невтручанням сприяє негативним процесам, бо зацікавлена матеріально. Тож Іван Карпенко-Карий ще наприкінці XIX століття відчув і передбачив больові зони суспільних стосунків на селі в сучасній Україні.

Давайте визначимо основний конфлікт драми «Бурлака». Старшина Михайло Михайлович, під'явши під себе громаду села, зіткнувся з серйозною протидією Опанаса Зінченка, який стоїть на позиції — «перед законом усі рівні». Щоб переобрати старшину-злодія і захистити селян, громада має прийняти консолідоване рішення. В цьому разі конфлікт не особистий, а суспільний. Чию позицію підтримає громада, той і перемаже у протистоянні.

Наскрізну дію п'єси очолює голова волості, а суть дії в тому, що Михайло Михайлович вирішує всі громадські справи на свою користь, нехтуючи при цьому законом. Протистойть його діям бурлака Зінченко. Він знає, що громада має право переобрати голову, але для цього треба розбудити свідомість односельців, які втратили почуття справедливості, бо бояться будь-якої влади. Отож ідеться про боротьбу за громадянську єдність, стійкість і цілеспрямованість у вирішенні внутрішніх загроз і проблем суспільства. Де ж у цій системі складних взаємин персонажів, перипетій, ситуацій, поліфонії конфліктів творча пожива для фантазії режисера та емоційних прагнень актора у задумі образу вистави?

Придивімося пильніше до персонажів, котрі очолюють основне протистояння у п'єсі. Це — з одного боку, старшина земської управи Михайло Михайлович та член сільської громади Опанас Зінченко — з іншого. Більша частина селян тягнуть руку за старшиною, а найбільш свідомі — за бурлакою. Опанас Зінченко прекрасно розуміє, у яку важку справу втрутився, але не може і не хоче кривити душею. Проблеми близьких йому людей та односельців він сприймає як особисті й готовий за них боротись до останнього подиху. Але ж він знає, що більшість односельців бояться влади і не скоро зможуть і відчують себе громадянами. Старшина теж знає, що незгуртованість і роз'єднаність громади грають на його користь і користується цим. Отже маємо конфлікт між людиною, що готова служити громаді на совість, і злодієм, який, прикриваючись посадою старшини, вчиняє злочини задля особистого збагачення, руйнуючи тим самим суспільний лад. Постає діалектичне питання про гармонію особистого і громадського у житті людини. Наше приватне життя тісно пов'язане з громадським. Там, де порушуються громадянські права, найчастіше можливе і грубе втручання у особисте життя членів громади. Вирішення цієї проблеми гостро стоїть перед українською спільнотою і в нашому непростому сьогоденні. Постає питання: які обставини спонукають людину до злочинної діяльності? По-перше — це безкарність у суспільстві. Злодій думає: «А може не попадусь!» Така ситуація дає надію крадієві уникнути покарання. По-друге: на злочин штовхає непомірна жадібність, обумовлена низьким рівнем культури і громадянської свідомості. А це — питання підвищення рівня культури і громадянської свідомості. Наведу цитату з першої дії: «Ехе-хе! Діла, діла! Коли то ти їх покінчаєш? І усе є, благодарить бога, а ще мало!

Що б то задовольниться. Отже ні, така вже пелька людська несити. Другу тисячу доклав, а хліб та скот продам, то з баришів закладу третю, і всі гроші громадські треба здать у казначейство, щоб не скушали. Ще щоб не пійматься! Хоч і не покажеш виду, що страшно, а на душі якийсь неспокій раз у раз: ну, як начальство довідається, що я на громадські гроші баришую, пропаде багато праці! Наче аж легше, як тільки подумаєш, що вернеш гроші — і гріхів ніяких! Поможи, боже! Тоді вже не буду зачіпачь казенних грошей». Старшина знає, що діє протизаконно і у разі офіційного викриття доведеться відповідати за беззаконні дії. Але він переконаний, що на його місці будь-хто вчинив би так само. У цьому його внутрішній конфлікт.

Спираючись на проведений аналіз конфлікту доходимо висновку, що Опанас Зінченко діє впевнено і послідовно, керуючись морально-етичним законом, що надає йому сили і, зрештою, приводить до перемоги. А старшина Михайло Михайлович терпить фіаско, бо уже не може зупинитись у своїй злочинній діяльності. Збагачення за рахунок односельців так захопило і змінило його натуру, що стало домінантою його життя. Він уже не може змінити обставини, які сам створив.

Українська класична драматургія — невичерпна криниця художніх типів та характерів найрізноманітнішого гатунку, і завдання викладача використовувати це багатство на благо розвитку театру та культури взагалі.

Народний артист України Іван Мар'яненко залишив нам безцінні спогади про те, як працював над виставою організатор та керівник першої трупи корифей: «Як режисер, Кропивницький насамперед прагнув вірно розкрити глядачеві ідею твору. Тому в роботі з акторами він багато уваги звертав на психологічне розкриття образів. Він вимагав простоти, органічності і водночас виразності, соковитості, багатства нюансів. Такі вимоги він ставив не тільки до виконавців головних та другорядних ролей, а навіть до учасників масових сцен. У п'єсах історично-побутових та мелодрамах Марко Лукич, добиваючись трохи піднесеного тону всієї вистави, разом з тим нещадно боровся з фальшивим пафосом, що в декого з акторів підміняв правду почуття. Проте психологічні п'єси, як “Глитай”, “Доки сонце зійде, роса очі виїсть” та “Олеся”, подавались інакше: вони звучали стриманіше, сконденсованіше, з максимальним психологічним заглибленням.

Робота над п'єсою провадилась у такий спосіб. Насамперед читали п'єсу, визначали її ідею,

обговорювали час і місце події, що треба сказати виставою, якими засобами зацікавити, схвилювати глядача, виявляли, які сторони борються в п'єсі між собою і рухають дію. Потім Марко Лукич давав характеристику кожного сценічного образу і визначав його місце в п'єсі, розподіляв ролі. Після цього знов були читки, під час яких визначались взаємини і кульмінаційні моменти в боротьбі дійових осіб» [3, 32–33].

Маємо усвідомити і погодитись із тим, що наприкінці XIX століття рівень режисерської практики українського театру був на високому рівні. В процесі реалізації творчого задуму вистави М. Л. Кропивницький звертався до фундаментальних положень сценічного мистецтва, які не втрачають актуальності й сьогодні.

Передати молодому поколінню живий інтерес до своєї національної культури та навчити поцінувати та правильно використовувати здобутки наших славних попередників — мета, що потребує копіткої роботи, терпіння та наполегливості.

Звернення театральних колективів Києва, Львова, Івано-Франківська, Херсона, Харкова та інших міст саме до класичної української п'єси породжує прекрасні вистави, що користуються любов'ю і незмінним успіхом у сучасного глядача. Серед таких хотілось би відзначити вистави: «Кайдашева сім'я» за однойменною повістю І. Нечуя-Левицького у постановці Петра Ільченка (Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка, Київ), «Украдене щастя» І. Франка у постановці Федора Стригуна (Національний

академічний український драматичний театр ім. Марії Заньковецької, Львів), феєрія-бурлеск за мотивами поеми І. Котляревського «Енеїда» у постановці Ростислава Держипільського (Академічний обласний музично-драматичний театр ім. Івана Франка, Івано-Франківськ), «Житейське море» І. Карпенка-Карого у постановці Оксани Стеценко (Національний академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, Харків).

Використовуючи новітні засоби виразності і вирішуючи основний конфлікт п'єси в усій глибині його сутності, твориться сучасний український театр.

Джерела та література

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. — К. : Ірпін'я, ВТФ «Перун», 2009. — 1736 с.
2. Леонгард К. Акцентуированные личности ; [под ред. Блейхера В. М.] / К. Леонгард. — К. : Вища школа, 1989. — 374 с.
3. Мар'яненко І. О. Сцена, актори, ролі / І. О. Мар'яненко. — К. : Мистецтво, 1964. — 289 с.
4. Паві Патріс. Словник театру / Патріс Паві. — Л. : Видав. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. — 639 с.
5. Попов А. Д. Творческое наследие / А. Д. Попов. — М. : ВТО, 1980. — 478 с.
6. Психологія ; [за ред. Ю. Л. Трофімова.]. — К. : Либідь, 2000. — 558 с.
7. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены / Г. Товстоногов. — Л. : Искусство, 1984. — Т. 1. — 304 с.
8. Філософський словник ; [за ред. Шинкарука В. І.] — К. : Голов. ред. УРЕ, 1973. — 600 с.
9. Шапар В. Б. Сучасний тлумачний психологічний словник // Х. : Прапор, 2007. — 640 с.

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА



ФУНКЦІОНУВАННЯ ОДЕСЬКИХ КІНОФАБРИК (1922–1923 рр.)

У статті зроблено спробу дослідити специфіку кінематографічної діяльності одеських кінофабрик на прикладі створених ними впродовж 1922–1923 рр. кінофільмів.

Ключові слова: Одеса, кінофабрики, ВУФКУ, кіневиробництво, знімальний сезон, фільми, «Шведський сірник», «Голод і боротьба з ним», «Остап Бандура».

В статье сделана попытка исследовать специфику кинематографической деятельности одесских кинофабрик на примере созданных ими в течение 1922–1923 гг. кинофильмов.

Ключевые слова: Одесса, кинофабрики, ВУФКУ, кинопроизводство, съемочный сезон, фильмы «Шведская спичка», «Голод и борьба с ним», «Остап Бандура».

The article attempts to explore the specific of the cinematic activity Odessa film factories, on the example of movies, that were created by them during 1922 — 1923.

Keywords: Odessa, film-factories, VUFKU, film production, the shooting season, movies, «Swedyskyi sirnyk», «Golod i borotba z nym», «Ostap Bandura».

До моменту появи Одеської кінофабрики ВУФКУ кінематографічна діяльність в Одесі, впродовж 1922–1923 рр., здійснювалась на базі двох державних кінофабрик¹, кожна з яких розміщувалась у різних частинах міста². Така розстановка кінематографічних сил наклала свій відбиток на особливостях створення кінофільмів в Одесі та їхній художній якості.

Попри те, що відомості про кінематографічну діяльність одеських кінофабрик 1922–1923 рр. з'являються у працях Г. Островського [34], А. Малиновського [29], А. Роміцина [39], І. Корнієнка [28], Л. Госейка [5] та інших науковців, тема дослідження й досі залишається нерозкритою, призводячи до наявності «білих плям» у розумінні процесів становлення і раннього періоду функціонування Одеської кінофабрики. Одна з основних причин цього феномену — мала кількість інформації щодо функціонування означених підприємств. Відтак більшість науковців і кінокритиків, які спеціалізуються на історії українського радянського кінематографа першої половини ХХ ст., намагаються загалом уникати її розгляду, переходячи у площину згадок про виникнення державної кіноорганізації ВУФКУ та підпорядкування їй усієї української кінопромисловості.

Таким чином, зважаючи на нерозкритість та малодослідженість запропонованої теми, завданням публікації є розгляд особливостей кінематографічної діяльності одеських кінофабрик упродовж 1922–1923 рр. Результати її мають забезпечити логічність і послідовність історичного зв'язку між періодом функціонування в Одесі приватних кінофірм і утворенням на їх базі єдиної Одеської кінофабрики ВУФКУ. Відступною точкою початку кінематографічної діяльності одеських кінофабрик слід вважати лютий 1922 р. — час, коли в Одесу прибуває голова Всеукраїнського фотокінокомітету пан Прокоф'єв. Основною метою його приїзду була підготовка націоналізованих одеських кінопідприємств (Борисова і Харитонова) до виконання виробничого плану, розробленого центром. Слід зауважити, що на той час означені підприємства входили до складу матеріально-технічної бази Одеського фотокінокомітету — спеціалізованого органу, що опікувався питаннями кіневиробництва в Одесі.

За розробленим центром планом Одеський фотокінокомітет, у період з 15 березня по жовтень 1922 р., мав створити п'ятдесят кінокартин, виробництво яких планувалося здійснити на базі двох одеських кінофабрик (Борисова і Харитонова), використовуючи для цього два більш-менш

обладнаних кінопавільйони, а також наявний штат залишених у місті кінооператорів та кіноартистів (більшість з яких працювали тут ще до революції). Втім, зрозуміло, що за наявності такої виробничо-художньої бази досягнути поставленої мети було доволі складно. Саме тому п. Прокоф'єв прийняв рішення — передати у розпорядження Одеського фотокінокомітету 30 000 метрів кіноплівки, котру найближчим часом мали прислати до Одеси. Можливості для цього у Всеукраїнського фотокінокомітету з'явилися відразу після обговорення з представниками германського кінематографічного тресту умов поставок в Україну потрібної кількості кіноплівки [17].

Втім, з огляду на створені впродовж 1922 р. в Одесі художні фільми, можемо говорити про те, що Одеський обласний фотокінокомітет (з квітня 1922 р. Одеське окружне фотокіноуправління) так і не зміг виконати поставлене перед ним завдання. Пояснюється це тим, що виробництво в Одесі ігрових фільмів розпочалося лише в жовтні 1922 р. [13], після того, як у розпорядження Одеського фотокіноуправління надійшла частина обіцяної партії кіноплівки у кількості 10 000 метрів [14].

Першою пробною ігровою картиною Одеського відділення ВУФКУ стає оповідання А. Чехова «Шведський сірник» [13]. Задуманий у жанрі пародії на детективні драми, цей короткометражний фільм (1000 метрів [41, арк. 110 зв.]) мав допомогти виявити усі особливості та недоліки постановочного процесу з подальшим його вдосконаленням. Втім, через недостатню кількість інформації дізнатися про особливості постановки та повний склад учасників означеного фільму доволі складно. Зі свідчень одного із очевидців його виробництва — М. Капчинського дізнаємося, що картина «Шведський сірник» була створена за участі режисера Бориса Яковича Лоренцо [30, 224], оператора Євгена Йосифовича Славинського [30, 268–269], першокласних акторів одеських театрів — Соболюшкова-Самаріна, Лярова [30, 226–227], Корнєва, Введенського та актрис — Славатинської й Алексєєвої [8]. Станом на грудень 1922 р. виробництво фільму закінчено [46]. У січні 1923 р. його можна було побачити на одеських екранах [12], а з квітня–травня 1923 р. — на екранах Москви [2]. Однак, незважаючи на склад учасників і виконавців, а також актуальну тему, стрічка не мала успіху в глядачів [8], через що, в 1926 р., її перемонтували й урізали до 480 м. та дозволили для безкоштовного показу в червоноармійських частинах під назвою «Дворянське болото» [40, 37].

Після «Шведського сірника» розпочалася робота над створенням іншої короткометражки — «Голод і боротьба з ним» (950 м) [42, арк. 218а]. З огляду на те, що картина створювалася на замовлення Ц. К. допгол[оду] (орган при ВУЦВК³), ВУФКУ у жовтні 1922 року зобов'язало Одеське фотокіноуправління створити означений фільм за один місяць [10]. Проте, виходячи з матеріалів періодичних видань, дізнаємося, що вкластися у встановлений строк Одеському окружному фотокіноуправлінню не вдалося, оскільки знімальні роботи розпочалися лише з грудня 1922 р. [45]. Про склад учасників та особливості зйомок стрічки розповідає М. Я. Капчинський: «Постановник картини М[икола] Салтиков і оператор Г[ригорій] Дробін. <...>

Два епізоди закарбувалися у пам'яті. В сценарії був такий напис: “Закінчиться громадянська війна, засіємо поля, віродимо Донбас, і задимлять фабрики й заводи”. З громадянською війною “покінчили” швидко й добре. Двадцять вершників міського Чону з вийнятими шаблями двічі пробігли біля знімального апарату. «Сіянка» також відбулася. Виїхали в найближче село, знайшли сивого дядька з вусами та козубцем.

А як бути з епізодом “задимлять димарі”? Потрібна була труба з димом. Таких димарів в Одесі не було. <...>

Хтось нам порадив, навів на правильну думку. Був тоді в Одесі майже новий на вигляд димар, що належав тодішньому заводу штучної мінеральної води і молочних продуктів. Ми поклали в топку мішки, рогожі, набиті лахміттям, густо напхали смоли, залили все це керосином і підпалили. Царський, розкішний, повалив дим. Оператор його зафільмував. <...>

<...>

При зйомці фільму [також] використали живописні полотна, зокрема художника Савицького «Зустріч ікони» і «Спір на межі». Відзняли і справжню ікону із запаленою лампадкою і перед нею мати і дитя, що стоять навколішки.

Ми мали можливість зробити тільки дві копії цієї картини <...>» [9]. В січні 1923 р. картина виходить на одеські екрани [12].

Об'єднувальною рисою вищезгаданих фільмів є те, що вони були створені 1-ю відновленою кінофабрикою (колишнього власника К. Борисова) [27], що знаходилась за адресою Інститутська, 17.

З початком 1923 р. перша і друга (колишнього Харитонова) одеські кінофабрики поспіхом готуються до прийдешнього весняного знімального сезону [11]. На території обох кінопідприємств

активно провадяться відновлювальні та оздоблювальні роботи. Отож із січня поточного року на сторінках численних одеських періодичних видань з'являються рекламні оголошення такого змісту: «*Одеське окружне фотокіноуправління <...> Здійснює: Кіно-зйомки в міс[ті], Одесі й районі для потреб організацій й установ на фабриках — Пролетарський бульвар, 16 і Старо-Інститутська, 17. <...>*» [33].

Самі ж виробничі роботи в Одесі розпочалися з березня 1923 р. З того моменту Одеса стає центром українського кіновиробництва [36]. З Ялти сюди приїжджають: директор Ялтинської кінофабрики — Георгій Тасін [6, 584–585], реж. — Володимир Гардін, художник — Володимир Єгоров⁴, оператор — Борис Завелев [6, 211], артистка Ребікова та ін. За їхньої безпосередньої участі в одеських кінопавільйонах, було здійснено ряд зйомок до кінофільмів, розпочатих виробництвом ще в Ялті. Йдеться, насамперед, про назви таких картин, як «В дні Паризької комуни» (1923) та «Отаман Хміль» (1923) [15].

Паралельно одеські кінофабрики провадять зйомки ще двох агітаційних фільмів, зокрема: «Від темряви до світла» (1923) [22], «Історія першого травня» (1923) [43], а також деяких хронікальних стрічок⁵ [15]. На жаль, через відсутність критики на ці фільми, оцінити їхню художню якість доволі складно, але, якщо вірити повідомленням київської преси, картина «Від темряви до світла» була зіграна яскраво та жваво, насамперед завдяки грі головних акторів — М. Салтикова, Корнева та актриси Д. Зеркалової [30, 192] [32, арк. 291].

З 15 червня 1923 р. в Одесі розпочався літній знімальний сезон [26], який, як і попередній, відзначився приїздом із Криму відомих режисерів В. Гардіна та П. Чардиніна, а також артистів: О. Фреліха [30, 308], М. Панова [30, 247–248], І. Худолєєва, М. Салтикова, І. Таланова [30, 279–280], З. Баранцевич [6, 45], Ребікової та ін. [24]. Маючи намір відзняти сюжети з використанням підходящої природи, вони використовують для цього територію одеського кіномістечка, що тоді розташовувалося на Пролетарському бульварі, 16. Саме тут, впродовж липня–серпня 1923 р. [20] відбуваються зйомки фільмів: «Поміщик» (1923), «Не впійманий — не злодій» (1923), «Хазяїн чорних скель» (1923) [24] і «Слюсар і канцлер» (1923) [47].

Окрім допомоги у створенні фільмів знімальним групам з Ялти, одеські кінофабрики не забували і про власне кіновиробництво. В числі основних картин, створених в Одесі впродовж літа, слід назвати короткометражну комедію-агіт-

ку «Магнітна аномалія» (1923) [24] та виробничу стрічку про порти Чорного моря і одеські курорти «Одеса–Батум» (1923) [37].

Таким чином, за результатами весняного і літнього періоду діяльності одеських кінофабрик бачимо, що станом на вересень 1923 р. в активі фабрик налічувалося шість картин спільного виробництва: «В дні Паризької комуни» [31], «Отаман Хміль», «Поміщик», «Не впійманий — не злодій», «Хазяїн чорних скель», «Слюсар і канцлер» [3]); а також 4 фільми власного виробництва: «Від темряви до світла», «Історія першого травня» [31], «Магнітна аномалія», «Одеса–Батум» [37].

На осінь уся виробнича робота ВУФКУ знову переноситься в Одесу. До вересня 1923 р. з Ялти сюди направляють режисера В. Гардіна, артистів М. Салтикова та Л. Іскрицьку-[Гардіну]⁶ та інших акторів [37]. На момент їхнього приїзду одеські кінофабрики здійснили виробничі зйомки місцевих курортів, а також змонтували деякі виробничі сюжети (про завод Наваль у Миколаєві, порти Чорного моря, Одессіль тощо) [3].

З настанням осені в кінематографічному житті Одеси сталися дві важливі події. Перша з них — це завершення у вересні–жовтні процесу об'єднання одеських кінопідприємств в єдину Одеську кінофабрику ВУФКУ, з місцезнаходженням на Пролетарському бульварі, 16 [16]. Друга — підготовка Одеської кінофабрики до відзначення жовтневих свят.

Маючи потребу у наповненні вітчизняних екранів святковими фільмами, Одеська кінофабрика під головуванням режисера В. Гардіна [5, 19–20], створює агітаційний фільм «Великий жовтень» (1923) [20]. Слідом за ним фабрика провадила підготовку ще однієї тематичної кінострічки. Нею мала стати повнометражна художня агітаційна картина реж. М. Салтикова — «Потоки» («Дихання нового життя», 1923) [21]. Однак через те, що зйомки означеного фільму розпочалися лише в жовтні [18], продемонструвати його на одеських і харківських екранах вдалося не раніше листопада 1923 р. [23]. З цього випливає, що забезпечити жовтневі екрани стрічками відповідної тематики Одеська фабрика змогла лише частково.

Останньою постановкою Одеської кінофабрики в 1923 р. стала картина «Остап Бандура» (1923). Створена спільно з київським кіноателем ВУФКУ, картина мала певні особливості виробництва. Спробуємо зупинитися на них детальніше. Впродовж вересня–жовтня, коли розроблення режисерського сценарію наближалося до закін-

чення, перед керівництвом фабрики постала потреба — обрати майбутнього режисера фільму. Передбачалося, що ним стане відомий кіноартист дореволюційного періоду — М. Салтиков [16]. Однак актор саме тоді був зайнятий у фільмі «Потоки», тому стрічку «Остап Бандура» довелося передати режисерові В. Р. Гардіну. Поряд з цією картиною йому, також доручили постановку ще одного фільму на історичну тематику — «Тарас Бульба»⁷ [25]. У жовтні 1923 р. В. Гардін, разом із оператором Є. Славинським і артистами З. Баранцевич, М. Пановим та І. Капраловим [6, 253] виїхали до Києва, щоб провести тут натурні зйомки масових сцен за участю кавалерії, а також відзняти інші сцени на березі Дніпра. Для безперешкодного проведення цих зйомок ВУФКУ доручило кінофабрикам виготовити потрібні декорації, спеціальні костюми та реквізит [25]. Долучилась до виробництва «Тараса Бульби» й «Остапа Бандури» Головополітосвіта, видавши розпорядження передати зі складів політосвіти, театрів і музеїв історичні костюми та речі [18].

У листопаді-грудні 1923 р. зйомки фільму «Остап Бандура» переносяться з Києва до Одеси [19], де впродовж грудня знімальна група проводить павільйонні і натурні зйомки, використовуючи для цього територію Одеської кінофабрики. Окрім участі в зйомках головних акторів — І. Капралова, М. Панова та Л. Іскрицької, — в них також взяли участь місцеві артисти В. Ланде й Альбінов, а також студенти одеських держкінокурсів [38]. Сказати напевне, чи була картина створена в грудні 1923 р., чи її виробництво продовжилося у 1924 р., — складно. Однак за спогадами Гардіна, кінофільм «Остап Бандура» був закінчений у грудні 1923–січні 1924 [4, 22–24].

Підсумовуючи усе вищесказане, доходимо висновку, що кінематографічна діяльність одеських кінофабрик в 1922 році була слабкою. Два короткометражні агітаційні фільми («Шведський сірник» і «Голод і боротьба з ним») із 50-ти запланованих — це все чим могли похвалитися дві одеські кінофабрики (колишніх власників К. Борисова і Д. Харитонова) в поточному році. Шукаючи пояснень цьому явищу, звертаємо увагу на основні причини його виникнення, а саме:

1) Відірваність 1-ї (Борисова) і 2-ї (Харитонова) одеських кінофабрик одна від одної, що ускладнювало процеси управління і організації їхньої діяльності з боку Одеського обласного фотокіноуправління;

2) Підпорядкування кінопідприємств Одеському обласному фотокіноуправлінню. Відтак

власної творчої ініціативи кінопідприємства були позбавлені, адже весь кінорепертуар визначався вищеназваним спеціалізованим філіальним органом ВУФКУ.

3) Низький рівень матеріально-технічного та виробничо-художнього забезпечення кінофабрик, що негативно позначався на темпах, обсягах та ефективності діяльності фабрик. Як наслідок, перші зйомки ігрових фільмів в Одесі розпочинаються в жовтні 1922 р., після одержання Одеським фотокіноуправлінням частини обіцяної кіноплівки.

З початком 1923 р. ситуація навколо кіновиробництва змінюється. Налагодивши торговельні відносини із закордонними (передусім німецькими) кінофірмами [35, 85], ВУФКУ береться вдосконалювати матеріальну базу одеських кінопідприємств. В результаті до березня 1923 р. 1-ша та 2-га одеські кінофабрики були остаточно підготовленими до прийдешнього весняного знімального сезону. Однією із головних особливостей цього сезону стало те, що впродовж усієї весни одеські кінофабрики використовувалися прибулими з Ялти знімальними групами як основний знімальний майданчик. Свідченням цьому є безрезневий приїзд в Одесу, художнього-виробничого колективу з Ялтинської кінофабрики⁸, а також проведення за їхньої участі зйомок ігрових фільмів «В дні Паризької комуни» та «Отаман Хміль», виробництво яких розпочалося ще в Ялті.

Втім, окрім зйомок означених фільмів, одеські підприємства також працювали над створенням власних кінокартин. З їхнього числа слід вирізнити дві агітаційні стрічки: «Від темряви до світла» й «Історія першого травня» (1923), а також низку хронікальних сюжетів з місцевого життя.

У літньому знімальному сезоні (червень–серпень 1923 р.) ситуація навколо одеських кінопідприємств майже не змінюється. Як і в попередні місяці кінопідприємства слугують основним місцем роботи для ялтинських знімальних груп, які їдуть в Одесу у пошуках привабливої натури. Знайти її вдалося на території 2-ї одеської кінофабрики (Пролетарський бульвар, 16), де на той час уже функціонувало так зване кіномістечко. Саме тут впродовж липня–серпня знімальні групи з Ялти і Одеси провадять зйомки до ялтинських кінофільмів «Поміщик», «Не ввійманий — не злодій», «Хазяїн чорних скель» і «Слюсар і канцлер». У цей же період одеські кінофабрики закінчують дві картини власного виробництва: короткометражну комедію-агітку «Магнітна аномалія» та виробничу стрічку про порти Чорного моря і одеські курорти — «Одеса-Батум».

Таким чином, за результатами діяльності одеських кінофабрик протягом весняного і літнього знімального сезонів, в їхньому активі налічувалося шість картин спільного виробництва⁹, а також 4 картини власного доробку¹⁰.

Якісно новий етап функціонування одеських кінопідприємств пов'язаний з процесом їхнього об'єднання в єдину Одеську кінофабрику ВУФКУ (вересень–жовтень 1923 р.). Звідтоді Одеська кінофабрика стає головною виробничою базою ВУФКУ, що відбивається на її подальшій кінематографічній діяльності.

Першими доробками Одеської кінофабрики ВУФКУ у 1923 р. стають, приурочені до жовтневих свят агітаційні фільми «Великий жовтень», «Потоки» («Дихання нового життя»), а також драматична повнометражна картина «Остап Бандура». Зупиняючись детально на особливостях виробництва фільму «Остап Бандура», маємо змогу простежити основні виробничі стадії його створення, а саме:

1) розробка режисерського сценарію та підготовка до зйомок фільму (вересень–жовтень 1923 р., Одеса). Впродовж цієї стадії керівництво фабрики визначилось зі складом знімальної групи, призначивши режисером В. Гардіна. Окрім виробництва цього фільму режисерові також було доручено створення історичного фільму «Тарас Бульба», однак через невідомі обставини виробництво цього фільму не відбулося.

2) зйомки фільму на натурі (жовтень–листопад 1923 р., Київ). Переїзд був зумовлений потребою відзняти масові сцени до фільму на березі Дніпра, заради чого знімальна група їде до Києва. До процесу виробництва було залучено київське кіноательє ВУФКУ, а також Головополітосвіта.

3) зйомки фільму на натурі та в павільйонах кінофабрики (листопад–грудень 1923 р. Одеса). З Києва знімальна група на чолі з В. Гардіним повертається в Одесу, де впродовж грудня продовжує натурні і павільйонні зйомки фільму на базі Одеської кінофабрики.

4) завершення постановки фільму (грудень 1923–січень 1924, Одеса). Через відсутність об'єктивної інформації щодо процесу завершення виробництва фільму змушені посилатися на спогади режисера, за свідченнями якого картину було закінчено впродовж грудня 1923–січня 1924 років.

Як бачимо, пік виробничої активності одеських кінофабрик припадає на 1923 р., завершуючись процесом об'єднання в єдину Одеську кінофабрику під головуванням ВУФКУ. Зважаю-

чи на суто виробничу спрямованість цієї статті, мистецький бік кінематографічної діяльності одеських кінопідприємств 1922–1923 рр., залишається поза увагою дослідження. Відтак подальшими перспективами розвитку запропонованої теми можуть виступати різного роду доповнення, зокрема про: особливості художнього боку створення вищезгаданих кінофільмів; творчість відомих особистостей, які були задіяні у роботі одеських кінофабрик; мистецьку і культурну якість згаданих у публікації фільмів тощо.

¹ 1-ї кінофабрики, «залишеної у спадок» від колишнього приватного власника К. П. Борисова, і 2-ї кінофабрики — колишнього власника Д. Харитонова.

² 1-ша кінофабрика — вул. Старо-Інститутська, 17; 2-га кінофабрика — Пролетарський бульвар, 16.

³ Всеукраїнський центральний виконавчий комітет.

⁴ Єгоров Володимир Євгенович (19.03.1878–08.10.1960 рр.). — рос. художник. Народний художник Росії (1944). Закінчив Строганівське художнє училище. Був художником у МХАТі та Оперному театрі Зіміна. Працював у кіно з 1915 р. (в «Російській золотій серії», у стрічках «Ми з Кронштадта», «Суворов», «Без вини винні» та ін.) [6, 200]. З жовтня 1922 р. запрошений ВУФКУ на роботу до ялтинських кінофабрик [44]. У 1923 р. працював на одеських кінофабриках [15]. Оформив українські фільми: «Остання ставка містера Енніоко» (1923, Ялта), «Не впійманий — не злодій» («Кандидат у президенти», 1923, Ялта–Одеса), «Отаман Хміль» («Хміль», 1923, Ялта–Одеса), «Поміщик» (1923, Ялта–Одеса), «Слюсар і канцлер» (1923, Ялта–Одеса), «Хазяїн чорних скель» (Ялта–Одеса) [1, 43–47].

⁵ Зокрема про: 1-шу тютюнову фабрику ім. Т. Петровського, суднобудівний завод «Марі-Бодіна», пароплав «Ельбрус», що здійснив перший радянський рейс за кордон, та роботу підприємства «Державне Чорноморсько-Азовське пароплавання».

⁶ Іскрицька-Гардіна Лідія (Ліана). Рос. актриса. Дружина В. Р. Гардіна. Народилася в Рязані у сім'ї службовців в 1902 р. В 1922–1923 рр. працювала на ялтинських і одеських кінофабриках ВУФКУ. Знялася у фільмах: «Привид блукає по Європі» (1922, Ялта), «Отаман Хміль» (1923, Ялта–Одеса), «Поміщик» (1923, Ялта–Одеса), «Слюсар і канцлер» (1923, Ялта–Одеса).

⁷ Однак через невідомі обставини постановка цього фільму, так і не відбулася [30, 30].

⁸ В особі директора Ялтинської кінофабрики Г. Гасіна, режисера В. Гардіна, художника В. Єгорова, оператора Б. Завелева та кіноартистки Ребікової.

⁹ «В дні Паризької комуни», «Отаман Хміль», «Поміщик», «Не впійманий — не злодій», «Хазяїн чорних скель», «Слюсар і канцлер».

¹⁰ «Від темряви до світла», «Історія першого травня», «Магнітна аномалія», «Одеса–Батум».

Джерела та 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. від-ня НСКУ ; авт.-упоряд. Є. Рудих, В. Костроменко ; наук. ред. С. Тримбач. — О., 2004. 610 с.
2. Всеукраинское фото-кино управление ... // Кино : двухнедельник о[бществ]ва кинодеятелей. — М., 1923. — № 3/7 [апрель — май]. — С. 52–53.
3. ВУФКУ // Экран. — Харьков. — 1923. — № 1 [сентябрь]. — С. 18.
4. Гардин В. Р. Воспоминания : [в 2 т.]. — Т. 2. ; написан при участ. Т. Д. Буллах-Гардиной ; [под общ. ред. и с предисл. С. С. Кара] / В. Р. Гардин. — М. : Госкиноиздат, 1952. — 278 с.
5. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 / Любомир Госейко. — К. : «KINO-KOJO», 2005. — 464 с.
6. Капельгородська Нонна // Кіномистецтво України в біографіях : (Кінодовідник) / Євгенія Глущенко, Олександра Синько. — К., 2004. — 712 с.
7. Капельгородська Н. М. // Український біографічний кінодовідник / Євгенія Глущенко, Олександра Синько. — К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ та ін., 2001. — 736 с.
8. Капчинский М. Я. Біля Чорного моря : спогади / [пер. з рос. Костянтина Коверзнева] // KINO-KOJO : часопис екранних мистецтв : кварталник. — К., 2003. — №18 [весна]. — С. 85.
9. Капчинский М. Я. У Черного моря // Жизнь в кино : ветераны о себе и о своих товарищах / Союз кинематографистов СССР, комиссия ветеранов ; [сост. О. Т. Нестерович]. — М., 1971. — Вып. 1. — С. 61–62.
10. Кино : голод и борьба с ним // Зритель. — Одесса. — 1922. — № 10 [октябрь]. — С. 9.
11. Кино : кино-промышленность в Одессе // Силуэты : литература, искусство, театр, кино. — Одесса. — 1923. — № 4 [январь]. — С. 13.
12. Кино : кино-фронт (обзор) : борьба за кино // Силуэты : литература, искусство, театр, кино. — Одесса. — 1923. — № 4 [январь]. — С. 13.
13. Кино : оживление кино-промышленности в Одессе // Зритель. — Одесса. — 1922. — № 10 [октябрь]. — С. 9.
14. Кино : у экрана // Зритель : театр, литература, кино, спорт. — Одесса. — 1922. — № 6 [сентябрь]. — С. 6.
15. Кино-производство // Силуэты : литература, искусство, театр, кино. — Одесса. — 1923. — № 8–9 [март]. — С. 29.
16. Кинопроизводство в Одессе // Силуэты. — Одесса. — 1923–1924. — № 15 [номер первый зимнего сезона]. — С. 12.
17. Кино-промышленность на Украине : беседа // Театральный Бюллетень : издание центр[ального] информ[ационного] отдела одесского губнаробраза : [тижневик]. — Одесса. — 1922. — № 14 [8 февраля]. — С. 8.
18. Кино-фронт : к октябрьским торжествам : дыхание новой жизни // Силуэты. — Одесса. — 1923–1924. — № 17 [номер третий зимнего сезона]. — С. 11.
19. Кино-фронт : кино-сезон в Одессе // Силуэты. — Одесса. — 1923–1924. — № 19 [номер пятый зимнего сезона]. — С. 12.
20. Кино-фронт : кинопроизводство ВУФКУ // Силуэты. — Одесса. — 1923–1924. — № 15 [номер первый зимнего сезона]. — С. 11.
21. Кино-фронт : новая съемка в Одессе // Силуэты. — Одесса. — 1923–1924. — № 16 [номер второй зимнего сезона]. — С. 11.
22. Кино-фронт : от мрака к свету // Силуэты : литература, искусство, театр, кино. — Одесса. — 1923. — № 10 [март]. — С. 23.
23. Кино-фронт : поток // Силуэты. — Одесса. — 1923–1924. — № 18 [номер четвертый зимнего сезона]. — С. 12.
24. Кино-фронт : производственная работа ВУФКУ в Одессе // Силуэты : литература, искусство, театр, кино. — Одесса. — 1923. — № 14 [июль]. — С. 11.
25. Кино-фронт : производство ВУФКУ // Силуэты. — Одесса, 1923–1924. — № 16 (номер второй [зимнего сезона]). — С. 10–11.
26. Кино-фронт : советское кино возрождается : на одесских кино-фабриках // Силуэты. — Одесса. — 1923. — № 13 [май]. — С. 13.
27. Кино-фронт : экономика кино // Силуэты : литература, искусство, театр, кино. — Одесса. — 1923. — № 5 [февраль]. — С. 11.
28. Корнієнко І. С. Про кіномистецтво : у 2-х т. / І. С. Корнієнко. — Т. I ; [вступна ст. Б. С. Буряка ; редкол. : Т. В. Левчук та ін.]. — К., 1985. — 240 с.
29. Малиновский А. Кино в Одессе : путеводитель по кинотеатрам старым и новым / А. Малиновский. — О. : Астропринт, 2000. — 220 с.
30. Миславский В. Н. Одесса... Немое кино : 1897–1930 : фильмо-биографический справочник / В. Н. Миславский. — Х. : Торгсин плюс, 2015. — 376 с.
31. На кино-фабриках ВУФКУ : агитационная работа ВУФКУ // Силуэты. — Одесса. — 1923. — № 13 [май]. — С. 14.
32. Новые фильмы // ЦДАВО України (Центр. держ. арх. вищих органів виконавчої влади України, м. Київ). — Ф. 166 (М-во освіти України). — Оп. 3. — Спр. 119. — Арк. 291.
33. Одесское Окружное Фото-Кино-Управление. Ул. Лассаля, 29 ... // Силуэты : лит., искусство, театр, кино. — Одесса. — 1923. — № 3 [январь]. — С. 17.
34. Островский Г. Одесса, море, кино : страницы истории далекой и близкой / Г. Л. Островский. — О. : Маяк, 1989. — 183 с.
35. Пасічник А. Особливості становлення Одеської кінофабрики ВУФКУ // Наук. вісн. Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. праць. — К., 2016. — Вип. 19. — С. 84–89.
36. Педагогика кино // Силуэты : лит., искусство, театр, кино. — Одесса. — 1923. — № 8–9 [март]. — С. 29.
37. По С. С. С. Р. Украина и Крым // Кино : двухнедельник о[бществ]ва кинодеятелей. — Москва. — 1923. — № 4/8 [июнь–сентябрь]. — С. 36.
38. Производство ВУФКУ // Силуэты. — Одесса. — 1923–1924. — № 20 [номер шестой зимнего сезона]. — С. 12.
39. Роміцин А. А. Українське радянське кіномистецтво : нарис. — К. : вид-во АН УРСР, 1958. — 67 с.
40. Советские художественные фильмы : аннотиров. кат. : [в 5 т.]. — Т. 1. : немые фильмы (1918–1935) /

Сост. Н. А. Глаголева и др. ; под ред. А. В. Мачерет (руководитель) и др. ; Всесоюзн. гос. фонд кинофильмов. — М., 1961. — 527 с.

41. Список картин, выпущенных Всеукраинским Фото-Кино Управлением за 1921–1925 год // ЦДАВО України. — Ф. 337 (М-во економіки України). — Оп. 1. — Спр. — 3026. — Арк. 110 зв. (Статут і виробничий план ВУФКУ на 1925/1926 р. та матеріали до них).

42. Таблица № 8. Спис[ок] картин, що випустило Всеукраїнське фото-кіно управління // ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 6. — Спр. 1483. — Арк. 218а.

43. Украина и Крым // Кино : двухнедельник о[бщест]ва кинодеятелей. Москва. — 1923. — № 3 / 7 [апрель–май]. — С. 40.

44. Хроника : на Украине : Всеукраинское фотокино // Фото-кино : ежемес. иллюстрир. журн. — Харьков. — 1922. — № 1 [октябрь]. — С. 22.

45. Хроника производства // Кино : двухнедельник о[бщест]ва кинодеятелей. — Москва. — 1922. — № 3 [1 декабря]. — С. 32.

46. Экран // Жизнь Искусства : изд. художеств. отд. Петрогубполитпросвета. — Петроград. — 1922. — № 50 (873) [19 декабря]. — С. 8.

47. Экран : о Крымской экспедиции Севзапкино : из впечатлений режиссера // Жизнь искусства : еженедельник под ред. Гайка Адонца (Петербургского). — Петроград. — 1923. — № 44 (917) [6 ноября]. — С. 31.

ФРІЦ ЛАНГ: СИМВОЛІКА АРХІТЕКТУРИ

У статті йдеться про одного з найвідоміших кіномитців світу, класика експресіонізму Фріца Ланга. Розглядається саме той період творчості митця, коли склалися основи його стилістики, які згодом збагатили світовий кінематограф у цілому.

Ключові слова: експресіонізм, архітектурні ритми, образ маніпулятора, студійний пейзаж, міфологічне мислення.

В статтє идет речь об одном из известнейших кинематографистов, классика экспрессионизма Фрице Ланге. Рассматривается тот период творчества творца, когда сложились основы его стилистики, которая обогатила со временем весь мировой кинематограф.

Ключевые слова: экспрессионизм, архитектурные ритмы, образ манипулятора, студийный пейзаж, мифологическое мышление.

The article is about one of the most famous filmmakers in the world, classic of expressionism Fritz Lang. It considers the period of his work, when the basis of style was formed, which later enriched the world cinema in general.

Keywords: expressionism, architectural rhythms, image of manipulator, studio landscape, mythological thinking.

Фріц Ланг належав до тієї нечисленної когорти всесвітньо відомих митців, котрі, рухаючись разом із часом, залишалися вірними собі, своїм творчим принципам і моральним настановам. Досягнувши мистецьких вершин в «золоті часи» німецького кіно, створивши фільми, впливи яких залишалися відчутними протягом усієї історії кіно, він зважився на кроки, котрі свідчили не лише про його творчу сміливість, а й про непохитну громадянську позицію. Він — один з небагатьох німецьких кінематографістів, який зважився сміливо вступити у сфери звукового кіно, продемонструвавши віртуозне володіння новими виражальними засобами кінематографа, створюючи на екрані вражаючі звукозорові образи.

Другий крок його був достойний особливої поваги. Ланг, ставши наприкінці 20-х — на початку 30-х років одним з провідних німецьких режисерів, знайшов у собі мужність не пристати на пропозицію, від якої, здавалося, неможливо було відмовитись. Після приходу нацистів до влади сам Геббельс запропонував йому стати на чолі німецької кінематографії. Втім, Ланг відповів не словами, а вчинком. Поклавши до валізи свій останній

фільм, знятий у Німеччині, «Заповіт доктора Мабузе», він узяв квитки на потяг до Парижа, щоб почати творче життя з чистого аркуша. Власне, зробив крок у невідоме. Творчість Ланга у еміграції, спочатку у Франції, потім у США — предмет, вартий детального, уважного аналізу. Режисер не лише вписався в складну і непросту картину американського кінематографа, а й привніс в неї свої неповторні інтонації, свій вишуканий стиль, навіть працюючи в таких традиційних жанрах, як вестерн або «нуар».

І все ж можна з певністю твердити, що зоряні часи Ланга — це 20-ті роки, розквіт експресіонізму — напряму, чий імпульси та впливи й досі має в собі світовий кінематограф.

Отже, прихід Ланга в кіно був досить типовим для тих часів, коли в лави кінематографістів вливалися люди «нізвідки», ті, що не мали жодних стосунків до молодого, але вже шалено популярного мистецтва.

Фріц Ланг, молодий австрійський офіцер, ще перебуваючи в шпиталі, де він лікувався від тяжких поранень, отриманих на фронті Першої світової війни, починає писати сценарії, якими досить

несподівано для нього самого зацікавилися професіонали. Після одужання автор-початківець отримує пропозицію стати самому до камери. Його перший фільм «Харакірі» (вільна інтерпретація сюжету «Мадам Батерфляй», 1918 р.) не зберігся. Про багатосерійний фільм Ланга «Павуки», з якого він устиг відзняти лише дві серії — «Золоте озеро» і «Корабель з діамантами», воліють згадувати лише як про неприємну перешкоду. Бо саме робота над цими стрічками не дала йому можливості взятися до режисури над сценарієм К. Майєра і Г. Яновіца «Кабінет доктора Калігарі». Проте, на нашу думку, ці невибагливі пригодницькі стрічки варті уваги. Недарма ними цікавилася одна з найбільш глибоких дослідниць німецького кінематографа Лотте Айснер.

Звичайно, в цих перших «пробах пера» досить чітко простежуються впливи, як пригодницької літератури Карла Мая і Едгара Воллеса, так і тогочасного жанрового кінематографа. Тут згадуються як знамениті французькі серіали Л. Фейада, з їх злочинцями-суперменами, так і вестерни, в яких з'являється героїчний і таємничий самотній вершник, що може протистояти підступному і могутньому злу.

Силуети цих постатей, що в «Павуках» будуть ще досить схематичними, від фільму до фільму набиратимуть психологічної обумовленості та переконливості. Якщо вчинки таємничої Ліо Ша (свого роду інваріант Ірми Веп з фейядівських «Вампірів»), так і залишаються нерозгаданими, — чи це воля до влади, чи прагнення фантастичного багатства, — то в наступних фільмах Ланг дедалі наполегливіше прагнучиме проникнути в психологію злочину.

Лотте Айснер також справедливо зауважує, що знахідки режисера, які мали місце в його перших фільмах, не зникають, а набувають свого розвитку у подальших його стрічках. Скажімо, таємничі печери, підземні лабіринти, де злочинці-«павуки» ховають свої багатства, глядач побачить і в «Нібелунгах» (скарби Альберіха), і в «Метрополісі» (катакомби, де божевільний учений провадить свої дослідження). Так само і постать дивака, «безумця від науки» буде ескізно накреслена вже в цьому ранньому серіалі. Саме до нього прийде головний герой фільму з проханням розшифрувати таємничий напис.

Погодимося з думкою Лотте Айснер в тому, що в «Павуках» ми вже зустрічаємо типові елементи кінематографа Ланга.

Втім, «справжній» Ланг починається, на нашу думку, з його суто експресіоністської стріч-

ки «Втомлена смерть» (1921). Ланг належав до тих кіномитців, які полюбили заперечувати свою приналежність до цього напрямку. Та тут, мабуть, істина навіть не в суб'єктивному відчутті митця, а в тій об'єктивній картині, що являє собою його екранний доробок, який став об'єктом дослідження таких видатних мистецтвознавців, як Зігфрід Кракауер і Лотте Айснер. До того ж, уже в 1960-х роках режисер не міг не визнати, що експресіонізм справив на нього значний вплив [5, 56].

Окремо варто зупинитися на співпраці Ланга зі сценаристкою Теа фон Гарбоу, яку досить часто історики кіно презентують як свого роду «злого демона» митця, що від нього йшли всі недовладності та прорахунки в його фільмах. На думку Б. Ейзеншица, Гарбоу проявила себе як прекрасна сценаристка. «Вона вміє виділяти з легенд або популярної літератури основні сюжетні лінії і надавати їм драматичності, притаманної кіно» [6, 57].

Підтримуємо думку тих дослідників, які вважали, що Гарбоу, не будучи надто обдарованою і оригінальною письменницею, разом з тим майстерно розробляла фабулу, характери, сюжетні перипетії, саме з урахуванням перенесення літературного твору на екран. Її професіоналізм сценаристки був поза сумнівом. Інакше як пояснити, що всі свої найкращі фільми німого періоду Ланг створив у співавторстві з нею. І не лише Ланг, а й інші режисери, серед яких була така яскрава особистість, як Ф. В. Мурнау.

«Втомлена смерть» — фільм в якому вже із захоплюючою виразністю прозвучать основні мотиви творчості Ф. Ланга часів Великого Німого і, передусім, тема невмолимості долі.

Ці мотиви притаманні експресіоністському напрямку в цілому. Уже в «Кабінеті доктора Калігарі» сомнамбула Чезаре сприймається зі своїми похмурими пророцтвами як вісник долі. Він сам і виконує її злу волю. Часто проходить повз увагу знижене іронічне звучання цієї теми. Адже на ярмарку всі охочі можуть купити квіточок з передбаченням майбутнього, що їх витягає мавпочка катеринника.

Композиційно фільм було побудовано з «обрамляючого» сюжету і трьох новел як свого роду екранну фугу, де в різних тональностях і звучить переконаність у неможливості вирватись з лабет долі. І вже в цьому фільмі стає зрозуміло, якого значення надає режисер взаємодії персонажів і середовища. Можна сказати, ця тенденція притаманна експресіоністському кінематографу як такому. Творення середовища, атмосфери дії характерне для митців, що не бажали просто копіювати

природу, а йшли шляхом її відтворення, згідно зі своїм внутрішнім баченням.

У цьому аспекті — найвиразніший приклад — «Кабінет доктора Калігарі», де три художники експресіоністської групи «Штурм» — Вальтер Рьоріг, Герман Варм і Вальтер Райман створили «світ очима безумця». Двоє з них працювали і над фільмом Ланга. Та тут митці відійшли від підкресленої умовності фільму Р. Віне і відтворили ідилічне німецьке містечко епохи романтизму. Але рука невблаганної долі простягається і сюди. «Батьки» міста за келихом вина обговорюють дивну подію: якийсь таємничий незнайомиць купив землю за цвинтарем і огородив її височезною стіною. Та ось з'являється і він, підсідаючи до столика молодят, які щойно приїхали до міста разом з ним у поштової кареті. Дівчина з острахом дивиться на нього, розливає вино і поспішає до кухні, щоб привести в порядок сукню. Та, повернувшись, не знаходить ні незнайомця, ні свого нареченого. Марно дівчина блукає містом, ходить біля грандіозної стіни, вкритої таємничими знаками. Ця велична споруда ніби перекреслює загибле містечко, що поринуло в сон. Такий архітектурний дисонанс задає свого роду тональність протиставленню: маленька людина і невблаганна сила долі.

У цьому фільмі Ланг і його художники-постановники створюють один з найвиразніших експресіоністських інтер'єрів — комірчину аптекаря. Всі предмети, що заповнюють полиці в ній, випромінюють фосфоресцююче світло, що неначе окреслює їх силуети. Випивши отрути, дівчина потрапляє в храм смерті, де світяться, потроху згасаючи тисячі свічок, і кожна з них — це людське життя. Таємничий незнайомиць — він же янгол смерті, зглянувшись на блага дівчини, дає їй шанс повернути коханого. Вона має не дати згаснути трьом свічкам, подорожуючи з нареченим різними країнами в різні епохи.

Згадаймо тут слова Лотте Айснер: «По своїй суті Ланг — архітектор». Разом з тим не можна не відчувати, що певні архітектурні мотиви залишають режисера майже байдужим. Світ чарівних казок Шехерезади сприймається скоріше як ілюстрація до дитячих книжок. Водночас режисер дає волю своїй фантазії і витонченому смаку в «ренесансівських» епізодах.

Світло тут стає «фактором оформлення простору» (Р. Курц), що характерно для експресіоністського кінематографа в цілому. Ланг розташовує дію на кількох площинах, що було притаманне тогочасному авангардистському театрові (зокрема Л. Курбаса).

У вихорі карнавалу мчить, охоплений веселощами натовп, спускаючись сходами, що ведуть до самого каналу, де оксамитово мерехтить вода. Режисер використовує в цих кадрах червоний колір (символ руйнації), що ховає в собі амбівалентні смисли. Це і колір буйних розваг, і загроза близької загибелі. Від підступного удару кинджалом загине коханий дівчини.

Якщо в епізоді карнавалу сходи використовуються для побудови динамічної мізансцени, то сходи, що ведуть до таємничих дверей у стіні, мають вже символічний характер. Здається, проникнути за високий-високий мур немає жодної надії. Та згодом, коли своїм благородним учинком — порятунком дитини під час пожежі — дівчина заслужить на зустріч з юнаком, десть угорі стіни відчиняються вузькі «готичні» двері, з яких ллється тихе, спокійне світло. Дівчина поволі піднімається сходами назустріч знову знайденому коханню. А світло, посилюючись, заповнює зображення, роблячи і сходи, і постаті героїв майже прозорими і нереальними.

Лотте Айснер спостерігала в цьому епізоді відчутний вплив сценічних рішень Макса Рейнгардта, який у своїх спектаклях, розташовуючи джерела світла десть угорі, його потоками заливав сцену. Критики називали видатного німецького режисера майстром світла.

Повернемося до думки, що символічна навантаженість архітектури у Ланга мали широкий кінематографічний контекст. Місто в «Кабінеті доктора Калігарі» — «світ очима безумця», що несе в собі незбагнену містичну небезпеку.

Не менш таємничим постає місто-гетто в «Големі» (1920 р., реж. П. Галлен, П. Вегенер). Саме архітектурне рішення цього фільму примушує Лотте Айснер віднести його до експресіоністського напрямку. І багато в чому завдяки роботі художника Ганса Пьольціга. Декоратор не йшов шляхом тієї асолютної умовності, котра притаманна художникам фільму Р. Віне.

Проте його місто в «Големі» не є реалістичним відтворенням середньовічної архітектури. Створений фантазією митця простір, дахи будинків, що тісняться за стінами гетто, повторюють гостроконечні шляхи його мешканців, і коли вони йдуть вузькими, покрученими вуличками, здається, що і будівлі .

Ці будівлі, на думку Р. Курца, не є відтворенням реального готичного міста, а свого роду «втіленням готичного сновидіння». Дослідник експресіонізму бачить у творіннях Пьольціга «ритмічно відчуту архітектуру, могутнє архітектурне осмис-

лення силових полів і взаємозв'язків — виражене засобами почасти експресіоністського, почасти готичного стилю» [1, 33].

Та ці «архітектурні ритми» готики принципово відрізняються від тих, що їх запропонує далі Ланг у своєму «Метрополісі».

Вслід за «Втомленою смертю» режисер вдається до постановки стрічки, котра начебто покликає його компенсувати «неучасть» у втіленні на екрані сценарію К. Майєра і Г. Яновіца «Кабінет доктора Калігарі». Знов-таки у співпраці з Теа фон Гарбоу він ставить фільм «Доктор Мабузе, гравець».

На перший погляд сюжетна схема і центральна постать стрічки більш наближаються до фейядівського «Фантомаса», ніж до містичного персонажа фільму Р. Віне. І разом з тим подібність до Фантомаса суто поверхова. Головний герой серіалу Луї Фейяда вчиняє свої злочини з єдиною метою — збагачення. Майстерна зміна масок і засоби обману представників закону нагадують скоріше гру, нехай підступну і небезпечну.

Доктор Мабузе — інший. Для нього найголовніше — маніпулювання людиною, перетворення її на покірну маріонетку, у виконавця волі свого повелителя. До того ж у підзаголовках двох серій неоднозначно вказується на те, що цей маніпулятор і злочинець — сучасник глядача, що він, вершачи свої злочини, знаходиться десь поруч.

Перша частина диптиха мала назву «Образ часу», друга — «Inferno — люди часу». Сам Ланг вважав: успіх його фільму визначався тим, що він «ставав образом або точніше — документом епохи... Фільм як документ епохи (різновидом і почасти попередником такого роду картин був «Доктор Мабузе») показує або повинен показувати сучасну людину з тим самим ступенем гіперболізації, як я намагався створити це в «Нібелунгах». Не просто якусь людину 1924 року, а саме людину 1924 року. Образ людини потребує подібної гіперболізації у зображенні почуттів і вчинків навіть тоді, коли він сам жалюгідний і дрібний. Він потребує п'єдесталу стилізації, так само, як цього потребували минулі віки. Адже пам'ятники не ставлять на голий асфальт: їх піднімають над головами перехожих, щоб надати їм більшої сили впливу» [5, 73].

Справді, митець прагне створити не просто абстрактний образ тирана-маніпулятора людськими долями, а й особистість, яка живе людськими пристрастями і почуттями, хоч якими б ніцими вони були. Мабузе з хвилюванням стежить з годинником в руках за тим, як проходять його злочинні «операції», впадає у відчай, коли вони

зриваються, святкує свої перемоги. Він упивається своєю владою над коханкою, танцівницею Кара-Кароцею, примушуючи її накласти на себе руки, коли жінка стає йому на заваді. Він робить аристократа Тольда своєю безвольною іграшкою, але й сам великий гіпнотизер Мабузе втрачає владу над собою, закохавшись у графиню Тольд.

Ланг занурює події в ту напівбожевільну атмосферу післявоєнної Німеччини, коли злиденність та інфляція межували з фантастичними неправедно нажитими багатствами, суспільство здригалося від кривавих вуличних сутичок, а демагоги всіх кольорів намагалися спокусити нездійсненими обіцянками. Все це заломлювалося в напівфантастичному світі лангівської картини.

Безумний гедонізм обертається фатальними пороками: наркоманією, пияцтвом, сексуальними відхиленнями. Саме в цьому суспільному хаосі почувається цілком комфортно Мабузе, міняючи свої маски, граючи людськими долями. В картині Ланга здається знову виникне «світ очима безумця», але не той стилізований художниками-експресіоністами Хольстенваль, що його ми бачимо в «Кабінеті доктора Калігарі», а цілком реальне сучасне місто, проте зловісні темні провулки змусять глядача згадати заплутані вулички Хостенваля.

Декорації художника Отто Хунте (а це переважно інтер'єри) вводять глядача і в цілком конкретний світ багатих апартаментів у стилі віденського Сецессіона, і в світ страшних підвалів і катакомб, де ховаються злочинні виконавці намірів доктора, і, головне, — казино, де панує Мабузе з рулеткою, що невпинно кружляє, неначе затягуючи у свій вир гравців.

Візуальний мотив кола раз у раз спливає у фільмі — це і згадана вже рулетка, і орнамент на підлозі гральної зали, і білі руки учасників спиритичного сеансу на круглому столі.

Кракауер звертає увагу на спорідненість Мабузе з цим хаотичним світом. Бажаючи втягнути прокурора Венка у свою гру, Мабузе з'являється у вигляді зловісного старого, що не зводить з Венка очей під час гри. Далі дослідник вказує на кадри обличчя Мабузе, що маленькою яскравою плямою спалахує на чорному екрані, потім зі страшною швидкістю летить на глядача, розростаючись і заповнюючи екран до рамки, жорстокі владні очі доктора Мабузе пильно вглядаються в глядацьку залу. Мабузе в кадрі — породження п'єтми, яка пожирає світ, його підвладний [4, 98].

Важливо, що серед більшості жертв Мабузе — ті, хто вступив у його світ зла і тому стає його легкою здобиччю.

Можна сказати, що в «Докторі Мабузе» Лангові вдалося частково довести думку, що він реаліст. Справді безумна і катастрофічна атмосфера післявоєнної Німеччини передана в точних і красномовних деталях. Один з найвиразніших епізодів цього плану — паніка на біржі, що її спровокував Мабузе. Назва «Доктор Мабузе, гравець» свідчить про те, що він грає не лише в казино, а й там, де вирішуються долі мільйонів, — на біржі. Викрадені його спільниками документи, надруковані фальшиві гроші дають докторові можливість, створивши паніку на біржі, стати власником величезних статків. Операційний зал вщерть заповнений як маклерами, які істерично кричать і жестикулюють, так і достойниками у високих циліндрах, які теж поступово втрачають владу над собою, очікуючи завершення біржових торгів. І над усім натовпом височить постать одного з біржових ділків (чергова машкара Мабузе). Стрілки величезного годинника на стіні наближаються до доленосної години. Гру закінчено. Мабузе в своїй черговій іпостасі знову виявляється переможцем. Фінальні кадри цього епізоду — спустілий зал, загублені капелюхи, тростинки, рукавички. І над усім цим — невмолимий рух стрілок годинника.

Різні годинники ще не раз з'являться в кадри і матимуть у собі символічне навантаження. Вони відлічують не стільки реальний час, як невмолимий рух долі приречених героїв. Такі деталі знов-таки поєднує фільм Ланга з експресіоністською стилістикою.

Втім, митець не шукає пояснень подіям, що відбуваються лише в соціумі, його фантазія поринає в містичний світ, котрий таїться за завісою повсякдення. Доктор Мабузе не лише геніальний злочинець, він гіпнотизер, він має таємничі і незрозумілі за законами звичайної логіки важелі впливу на іншого. І от, щоб передати дію цього містичного інструментарію, режисерові й потрібен весь арсенал експресіоністських виражальних засобів і, насамперед, освітлення.

Занурюючи у морок обличчя-маску головного героя, камера несподівано вихоплює його променем світла, створюючи враження, що він виникає нізвідки, з якогось незрозумілого таємничого простору.

Суто експресіоністським можна вважати і спіритичний сеанс, де світло вихоплює лише руки, що застигли на круглому столі. Щоправда, режисер трактує це досить іронічно. Медіум, своїми темними підмальованими очима чимось схожа на сомнамбулу Чезаре, з обуренням перериває сеанс і заявляє, що серед запрошених хтось не вірить їй. Цим скептиком виявляється графиня Тольда.

І, звичайно ж, згаданий епізод у палаці графа Тольда, де Мабузе постає у своїй демонічній сутності. Але й тут Ланг дозволяє собі іронізувати. Зібрання картин графа Тольда — то твори експресіоністів. На запитання, як йому подобається ця колекція, Мабузе відповідає, що для нього все це лише гра.

У картині Ланга вже досить чітко оформлюється одна з основоположних міфологем — опозиція верху і низу. Творячи свої безчинства у реальному світі, Мабузе свій простір знаходить у підземеллях, у страшних катакомбах, де він ховається разом зі своїми скарбами. Там і дістає його рука правосуддя, там він, втративши владу над людьми, втрачає розум, а верстат для друкування фальшивих банкнот перетворюється в уяві божевільного Мабузе на чудовисько, що тягнеться до нього своїми пазурами.

Якщо ми бачимо у фіналі фільму вже божевільного Мабузе в його страшних підземеллях, то герой наступного фільму Ланга покидає світ морю, щоб зробити рішучий крок назустріч світлу. Втім, до Мабузе Ланг звернеться ще не раз. Але після першого фільму про злочинного доктора режисер виведе на екрани сонцесяйного Зігфріда, героя німецького національного епосу «Нібелунги». Своє прагнення поставити цей фільм Ланг пояснить бажанням, за свідченням Кракауера, створити «щось глибоконаціональне, відомий парафраз самої “Пісні про Нібелунгів”, він, своєю чергою, може вважатися справжнім проявом німецької душі». Режисер не мав на меті конкурувати із «зовнішньою грандіозністю американського історико-костюмного фільму», а прагнув «прилучити світ до німецької культури» [4, 109].

Закид кінознавця, буцімто фільм випередив гебельсівську пропаганду, здається нам абсолютно безпідставним, і це Ланг довів своєю подальшою творчою біографією.

Фільм «Нібелунги» починається з епізодів, дія яких розгортається в похмурих печерах і хащах пралісу. Самі декоративні композиції несуть у собі прихований символічний зміст. Світлий лицар Зігфрід повинен вирватись із підземного царства, щоб звершити свої подвиги. Освітлення вихоплює проміннями постать героя, який і протистоїть темряві, в яку занурений підземний світ, наголошуючи тим самим морок підземель. Верхи на білому коні лицар вирушає назустріч своїм подвигам і своїй невмолимій долі.

Знамениті кадри пралісу, гігантські стовбури дерев, на тлі яких ми бачимо вершника, являли собою один з блискучих прикладів декораційного мистецтва.

Зусиллями художників О. Хунте і Е. Кетельхута праліс було «збудовано» з гіпсу, але дерева височіли на тлі відкритого простору в стіні павільйону і тьмяне світло, що пробивалося крізь щільно поставлені стовбури, було цілком реальним. Вершник, який проїздив повз них, раз у раз занурювався у таємничі тумани, котрі вкривають ущелини, де ховаються злі невідомі створіння, що зненацька виринають з них.

Цю композицію не раз порівнювали з картиною Бюкліна «Німфа на єдинорозі». Алюзії на твори живопису виникають у фільмах Ф. Ланга: у «Втомленій смерті» — це Дюрер і Грюненвальд, у «Метрополісі» — Брейгель.

У створенні студійних пейзажів повною мірою проявилась експресіоністська тенденція відмови від копіювання дійсності, створення у павільйоні ландшафтів, який би брав участь у дії, мав цілком певне емоційне звучання.

Лотте Айснер зауважувала, що «створити експресіоністський ландшафт набагато складніше, ніж вибудувати експресіоністські будівлі» [1, 83]. Боротьба світла і тіні стає свого роду віддзеркаленням протистояння світлих і темних сил — Зігфріда і підступного короля нібелунгів (нібелунги — діти туману) Альберіха, який, виринаючи з тьмяного болота, міняючи свою подобу, намагається своїми довгими, як голі віти осінніх дерев, пальцями задущити Зігфріда. Переможений Альберіх сподівається купити життя ціною незліченних скарбів, зохваних у глибоких печерах. І знову режисер вміщує героя в тьмянний простір підземних переходів, де темрява дедалі відчутніше переважає світло. Майстерно зняті кадри кам'яної чаші зі скарбами, яку підтримують маленькі гноми. Саме в ній знайде Зігфрід чудесний меч, Бальдунг, який зробить його непереможним, а злостивий Альберіх перетворить карликів на кам'яні статуї і сам стане деревиною, що гниє в болотяній воді.

Як одвічна боротьба зі злом трактується поєдинок Зігфріда з драконом Фафніром, що відбувається в лісовій хащі. Слід зазначити, що, як на ті часи, цей епізод (дракона приводили в рух кілька чоловіків, що знаходилися всередині чудовиська) знято на досить високому технологічному рівні. Та, головне, в цьому епізоді знов і знов прозвучить тема невмолимості долі. Зігфрід перемагає страшну і могутню силу. Але, здавалось би, зовсім непомітний і незначний випадок передрیشить його майбутнє. Конаючи, дракон поворухнув хвостом, і з липи злетів крихітний листочок на спину Зігфріда. Герой скупається в крові дракона і стане невразливим до будь-якої зброї. Залишиться

маленька цяточка на спині, де прилип листочок. Туди і поцілить спис підступного ворога.

Епізоди у Вормсі, столиці бургундів, Ланг знімає в іншій стилістиці. На зміну хаотичним переплетінням печерних переходів, могутніх стовбурів дерев і тяжких валунів, що загороджують входи в підземелля, на зміну тьмяному освітленню, де темрява домінує, приходять чіткі лінії і форми палацу короля бургундів, зі сходами, коридорами і залами. Згадаймо слова Лотте Айснер, що Фріц Ланг — передусім архітектор. Величні споруди освітлені рівним і холодним світлом. Кожна постать в цих грандіозних залах розташована на відповідному місці, і, здається, ніщо не може порушити цей порядок. І трубач на вежі, і воїни охорони зі списками і щитами, і сам король на троні зі своїм почтом, здаються частинами орнаменту, що прикрашає палац. Костюми персонажів, візерунки на них теж набувають чітких геометричних форм. Це дало привід Кракауеру зауважити: «Перед нами торжество орнаментального над людським. Необмежена влада виражається й у тих привабливих орнаментальних композиціях, де використані люди» [4, 112].

Попри те, що в архітектурі Вормса панують довершеність і порядок, вона не стає віддзеркаленням рівноваги і гармонії в душах героїв. Навпаки, ми бачимо, як їх охоплюють темні, криваві пристрасті. Якщо світ Вормса — то світ цивілізації, марно сподіватися, що вона втримає людство від жорстоких підступних злочинів. Саме в замку короля Гунтера вступає в дію персонаж, якого можна включити в «галерею тиранів» — васал короля Хаген фон Троньє, постать досить неоднозначна, про що свідчать грим і костюм цієї дійової особи. Він має одне око, а шолом його прикрашений крилами хижого птаха. Цей його вигляд нагадує Одіна, верховного божества германців і скандинавів, що віддав своє око за те, щоб мати змогу передбачити майбутнє. Головне, що поєднує таких персонажів, як Калігарі, Мабузе і Хаген, це пристрасне бажання маніпулювати іншими, позбавити їх власної волі, перетворити на живих маріонеток. Він і розпочинає зав'язувати вузол інтриги, в яку будуть втягнуті долі всіх персонажів фільму. Саме Хаген підкаже королю заручитися підтримкою Зігфріда у «підкоренні» королеви Брунгільди, тим самим штовхаючи героїв на шлях облуди і обману, за що вони заплатять дорогу ціну. Хаген дізнається від легковірної Крімгільди таємницю невразливості Зігфріда. Туди він і поцілить списа, коли Зігфрід на полюванні схилиться над джерелом, щоб напиться води.

Теа фон Гарбоу, працюючи над сценарієм, акцентувала думку про неминучість розплати за всі вчинені підступи і злочини. Враження, ніби герої увійшли в світ цивілізації, де панують справедливість і право, виявляється оманливим. Епізоди в замку Брунгільди стають ніби попередженням про існування іншого виміру, де правлять дикі пристрасті та інстинкти. Тут знову Ланг і його художники йдуть від архітектури. Якщо будівлі Вормса розлогі, такі, що впевнено розташувались на земній тверді, то замок Брунгільди неначе виростає зі скелі і тягнеться у височінь, намагаючись досягти обителі богів — Валгалли. Його силует з покрученими лініями, стіни, що обриваються урвищами, гігантські валуни, що перетинають шлях, усі ці хаотичні площини і лінії сприймаються як повна протилежність «простору» бургундів. Небезпеки і непередбачуваності, котрі чатують на прибульців, додає море вогню, що оточує замок. Згасити його може лише справжній герой, тобто Зігфрід. Але коли бурюнді втрачають його, ніщо не порятує їх від вогняної загибелі в замку короля гуннів Етцеля.

У тканину фільму вплетені кілька епізодів, які здаються ідилічними. Це, наприклад, зустріч закоханих Зігфріда і Крیمгільди в квітучому саду. Тут Ланга чекали докори критиків у надмірній «солодкавості» цих кадрів. І разом з тим місце загибелі героя над джерелом привертає якоюсь меланхолійною красою. Стрункі молоді берізки були спеціально висаджені в павільйоні, так само, як квіти на галявині. Знімальна група Ланга терпляче чекала, поки вони зазеленіють.

Фінальні епізоди «Зігфріда» (перша частина диалогії) звучать як скорботна мелодія, стримана і водночас урочиста. Тіло Зігфріда несуть до замку, вітер, що здіймається зненацька, колише біляве волосся героя, здіймає вихор пилу на мосту.

Лотте Айснер зауважує, що рухи неживих предметів — вітер, який колише і світло смолоскипів, і завіси в спальні Крیمгільди, несе в собі небезпеку руйнації і загибель усього живого.

Та справжнім торжеством загибелі і хаосу стає фільм «Помста Крیمгільди». Ланг створює апокаліптичну картину світу, де руйнуються всі людські зв'язки, де заради помсти сестра, перетворившись на мстиву фурію, вбиває братів, де звершуються справжні гекатомби в протистоянні бургундів і гуннів, а палац Етцеля перетворюється на палаючу Валгаллу, де вже ніхто не знаходить порятунку.

Показуючи підвладні Етцелеві племена гуннів, Ланг змушує виконавців вдаватися до пластики, яка принципово відрізняє їх від струнких, стриманих у своїх рухах лицарів-бургундів.

Як зауважують дослідники, Ейзенштейн в «Олександрі Невському» йшов від малюнка цих постатей до тевтонських лицарів у їх блискучих обладунках і білих плащах. І сам клиноподібний, геометрично точний рух лицарів теж примушує згадати масові сцени у Ланга, і не лише в «Нібелунгах», а й у «Метрополісі». Натомість гунни рухаються зігнувшись. Їхні руки майже сягають землі. Вдягнуті у шкури, вони виконують у своїх печерах біля вогнища дикунські танці.

До речі, сам Ейзенштейн мріяв поставити кінопопею «Загибель богів», у якій він так само, як і Вагнер, прагнув через символіку «Загибелі богів» розвинути тему приреченості ненависної йому цивілізації, звичайно ж, буржуазної, капіталістичної. Режисер отримав можливість доторкнутися до образів епосу на оперній сцені.

Готуючи виставу опери Вагнера «Валькірія» в 1940 році у Большому театрі, видатний режисер виклав думки, породжені вагнерівськими образами в своїй статті «Втілення міфу», що повною мірою таїть у собі ключі до глибинних смислів «Нібелунгів».

Проте основний конфлікт «Валькірії» Ейзенштейн визначає дещо в іншому плані, йдучи тут також за Вагнером. Трагічна колізія будується на забороненому коханні Зігмунда та Зіглінди — батьків Зігфріда, які були братом і сестрою. «У трагічній історії кохання близнюків Зігмунда і Зіглінди відбився той історичний зсув у переході до впорядкованих форм подружнього життя і встановлення основ нормальної сім'ї, який і ліг в основу трагедії Едіпа» [7, 338].

Ейзенштейн розглядає три точки зору на події. Одна з них, що утверджує анархічне, природне начало, котре не визнає ні законів, ні норм, належить богам ураганів і бур Вотану. Йому протистоїть Фрікка, його дружина, богиня — покровителька домашнього вогнища. У зіткненні з нею і зазнає фіаско стихійність Вотана. І третя точка зору — це співчуття закоханим, яке виявляє валькірія Брунгільда.

Бездушна, формальна мораль Фрікки, на думку Ейзенштейна, є засобом придушення вільної людської особистості. Авторіві «Івана Грозного» надзвичайно імпонувала синтетичність вагнерівської музичної драми. Сам епос і стихія вагнерівської музики підказали Ейзенштейну шлях до втілення ідей синтетичного театрального видовища.

Режисер зауважує, що епос, який надихав Вагнера, народився в ті часи, коли людина не виділяла себе з довколишнього середовища, з природи. І, відповідно до цих поглядів, Вагнер при-

мушує рівною мірою подавати на сцені людину і природу.

Ейзенштейн відчував, що музика Вагнера прагне бути зримою, видимою. А зримість ця має різку окресленість, чуттєвість, матеріальність.

Засоби зображального втілення мали, за задумом Ейзенштейна, розворушити у нашій свідомості ті пласти, в яких ще має місце мислення образне, поетичне, чуттєве і міфологічне. Митець у ті часи не міг цього висловити, але зрозуміло, що він апелював до позасвідомого, до тих архетипів, що закладені в його глибинних шарах.

Активність дії досягається її могутнім устремлінням вгору (згадаймо замок-скелю Брунгільди у Ланга). І для цього центральним образом, що дію цю організує, стане одвічне світове дерево, котре втілює дух природи.

Для Ейзенштейна участь природи в людській драмі була надзвичайно важливою: це і скелі, що обрушуються на воїнів, і дерева, які змітає буря, викликана Вотаном, і полум'я, що охоплює весь небосхил.

Як і у фільмі Ланга, у Ейзенштейна некеровані стихійні сили природи символізують розкуті пристрасті та визволені інстинкти.

Особливе місце в цьому ряду мав посісти політ валькірій, що його Ейзенштейн трактував як мімічний хор. Валькірії, нескорені й буйні, як їх батько Вотан, втілюють могутні природні стихії.

У своїх роздумах Ейзенштейн знов і знов повертається до архітектури сценічного простору, до пластично-образного звучання спектаклю.

«Ідея про декорацію як про образне підніжжя динамічного носія думок і почуттів діючої людини, що пластично втілює драматичний зміст музики, визначила форму декорації».

Декорації виявились наче тією частиною єдиного динамічного вихору, що його викликала до життя музика; тією частиною, на долю якої випало застигнути в сценічному просторі станками і фарбами, сходами і урвищами, поверхнями і площинами, щоб служити опорою дії і вчинкам артистів» [7, 356].

Як бачимо, осмислюючи Вагнера, хоча б і на оперній сцені, а не на екрані, Сергій Ейзенштейн робив акцент на тих моментах, що ми їх знаходимо у фільмі Ланга, а саме на протистоянні стихії природних пристрастей та інстинктів, котрі «виплескують» з надр позасвідомого і суворих вимог моралі, що вже склалась у надрах суспільства.

Проте в розробленні планів постановки вагнерівської опери, російський режисер пропонував «третю точку зору», яка протистояла як анархіч-

ній, так і тоталітарній і являла собою позицію толерантності.

Декорація, тобто відтворення середовища, архітектура, як відображення настроїв і світобачення як суспільства, так і окремої особистості, відіграє у Ейзенштейна, як і в Ланга, надзвичайно вагомую роль. Архітектурні споруди набувають знакового, символічного характеру в його німих шедеврах: сходи у «Панцернику “Потьомкіні”», Зимовий палац у «Жовтні».

Та Ейзенштейна, як митця нової доби, теж цікавили будови майбутнього, і численні творчі плани, зокрема такий сценарій, як «Скляний дім», є вагомим свідченням захоплення видатного майстра. І хоч Ейзенштейнові не вдалося втілити свої задуми і створити на екрані футурологічні образи мегаполіса, він дав чимало корисних порад своєму німецькому колезі Фріцові Лангу, коли той узявся до роботи над своїм «суперпроектом» — «Метрополіс».

«Містика архітектури» проявлялась у творчості німецького кіномитця, художника й архітектора за освітою майже у всіх його картинах німого періоду. Як зазначалось, архітектурна споруда набирає особливого символічного значення вже в його стрічці «Стомлена смерть».

У «Метрополісі» художник і архітектор фільму О. Гунте надихатиметься образом Вавилонської башти Брейгеля, коли створюватиме в павільйонах УФА циклопічні будівлі міста майбутнього. Це йому присвячено вислів Л. Бунюеля: «Кіно — надійний інтерпретатор мрій архітектури». Щоправда, гігантські хмарочоси не відтворювались у натуральну величину. Став у пригоді так званий ефект Е. Шюфтана, коли за допомогою складної системи дзеркал невеликі макети набували вигляду колосальних споруд.

Поштовхом для втілення грандіозної антиутопії про місто майбутнього стала нічна панорама Нью-Йорка, яку Ланг спостерігав з борту пароплава.

Його ідеї захопили Теа фон Гарбоу, яка і взялась до написання сценарію. Згодом Ланг пригадавав, що досить тривіальний сюжет був лише приводом для відтворення картин майбутнього, йому імпонували «вибухові ритми могутньої ходи прогресу».

Сюжет хоч і був фантастичним, проте в цілому відповідав соціальним запитам повоєнної епохи, коли класові зіткнення давали привід замислитися про неминучість компромісів.

У сценарії Т. фон Гарбоу розв'язання класових конфліктів пропонувалося на досить-таки ме-

лодраматичному й наївному рівні. Син тирана-фабриканта, хазяїна підземних заводів Метрополіса, закохується у дочку робітника Марію, їх кохання і стає реалізацією закликів поєднання рук, тобто робітників, і мозку, фабрикантів, через серце, через любов.

Та облишмо сюжетні перипетії, якими не надто переймався сам Ланг.

Як же бачив сам режисер отой мегаполіс майбутнього, в якому напрямку цивілізація спрямовувала свою ходу?

Саме місто поділене на дві частини. Над землею здійснюються хмарочоси, а в глибинах надр розташовані колосальні заводи, на яких вдень і вночі працюють тисячі робітників. Мешканці верхнього міста насолоджуються всіма благами життя, і одне з них — чи не найцінніше — можливість спілкування з природою. Виявляється, поміж кам'яним нагромадженням хмарочосів, обплутаних, як павутинням, підвісними дорогами, якими мчать авто, збереглися райські куточки, доступні лише обранцям долі. До речі, відгомін декораційних побудов у Ланга знаходимо в стрічці Л. Бессона «П'ятий елемент».

Отже, доступ до природи, до розкішних парків з екзотичними деревами, джерельцями і фонтанами можливий лише для обраних. Всім іншим — залишається вічний гуркіт машин, чії ритми наче керують ритмами рухів самих робітників. Робітники — раби машин, техніка виступає як жорстокий і всевладний Молох. Тут слід зауважити, що, показуючи колосальні палаючі печі на підземному виробництві, режисер прямо цитує кадри з фільму Д. Пастроне «Кабірія», де в страшенну вогненну пашу ідола Молоха в Карфагені вкидають нещасні жертви.

Маси людей, неначе спресовані в геометричні форми, рухаються в заданому ритмі. Робітники, які обслуговують техніку, включаються з нею в нерозривну єдність, стають немовби частиною її. Рух колон на підземних заводах нагадує орнамент тією самою мірою, що й воїни Гунтера чи лицарі Зігфріда в «Нібелунгах», коли вони нерухомо застигають на сходах або на вежах замку, перетворюючись на живі скульптури. «Маси шикувалися в цьому фільмі в гігантський балет», — зауважував Л. Бунюель.

На думку Лотте Айснер «Ланг використовує елементи експресіоністського стилю зображення безликої людської маси в підземному світі робітників. Він показує позбавлені будь-якої індивідуальності людські створіння, котрі звикли ходити з опущеною головою і понуро похиленими пле-

чима. Вони переможені ще до того, як розпочали боротьбу. Це раби, а всі раби в усі часи виглядають однаково. Стилізація досягає найвищої точки в епізоді зміни робітничих бригад, коли зустрічаються дві колони, що крокують в однаковому ритмі й утворюють рівні прямокутники: в цій масі вже неможливо виділити окрему людину, отож здається, що вона не існує» [1, 117]. Власне, в кінематографі у Ланга був попередник у такій виразній побудові масових сцен. Це Отто Ріпперт. У його фільмах про Гомункулуса, де натовп, що прямує за Гомункулусом по сходах, рухається у геометричній формі трикутника.

Архітектура підземного міста ніби акомпанує тій убивчій «геометричності», в якій змушені рухатися люди. Куби будинків з темними вікнами, симетрія сходів та дверей і є тим місцем, де мають жити ці перетворені на автомати створіння.

Проте не тільки грандіозні картини мегаполіса майбутніх часів у фільмі німецького кіномитця примушують замислитись над есхатологічною перспективою подальшого ходу цивілізації, що підтверджується майстерно знятими кадрами катастрофи на підземних заводах, коли безжальні потоки води поглинають тисячі робітників. «Метрополіс», так само як і фільми про тиранів, продемонстрував «візіонерський» талант Ланга. Постає рабів підземного міста примушують згадати, як у наступному десятилітті Німеччина побачить такі самі колони невольників, що шикуватимуться на плацах концентраційних таборів. І не лише Німеччина. Йшли валки приречених на Соловки, на будівництво Біломорканалу, інші «острови» страшного «архіпелагу ГУЛАГ».

Як уже зауважувалось, опозиція «природа і культура» виникає не лише в макромасштабах, а й на рівні окремої особистості. Саме так її вирішували німецькі експресіоністи, Ланг зокрема. І, наслідуючи традицію романтизму, розглядали драматичні колізії протистояння природного і штучного, виводячи на екран постать штучної людини.

До речі, у висвітленні сюжетів, пов'язаних з появою особистості, що прийшла у світ неприродним шляхом, рішуче розходилися шляхи експресіоністів і тих митців, що представляли революційний авангард, російський зокрема. Взяти хоча б поезію і драматургію Маяковського. В його «Бані» з'являється посланець майбутнього — «фосфорична» жінка, яка покликана здійснити рішучу «чистку» суспільства від всілякої соціальної «нечисті».

«ФЕКСи» — М. Козинцев і Л. Трауберг залишили нереалізований сценарій «Електрична

жінка», де видатний американський винахідник Т. Едісон дарує світові своє нове створіння. Звичайно, сам винахід було показано в притаманній ФЕКСам ексцентричній манері.

«Едісон в кріслі — ззаду. Сидить на колбі з киплячою водою. У воді величезне яйце.

Що висиджує Едісон?» [3, 88]

Далі вибух — і з'являється міс П.К. В. Вона наділена чудесною силою приводити в рух будь-які прилади і машини. Та винахідник-капіталіст робить фатальну помилку: до колби, де зародилася чудесна міс, потрапив клаптик газети «Правда». Тому в її голівці оселились комуністичні ідеї. Вона полишає буржуазну Америку і поспішає до батьківщини всіх трудящих — СРСР. Опинившись у Петрограді, штучна міс називає себе Октябриною і починає безжально боротися із залишками старого побуту, який бурхливо проростає на НЕПівському ґрунті.

На відміну від ФЕКСів, Ланг виводив на екрані свою штучну жінку, попередницю сучасних роботів, як відверте втілення зла. Жінка, створена в лабораторії божевільного вченого, виступає не сама по собі. Вона є двійником Марії (актриса Брігітта Хелм). Однак якщо Марія — втілення всіх християнських чеснот, то її робот-двійник — носій злого начала,

Марія, дочка робітника, яка закохана в сина власника підземних заводів, жорстокого тирана і визискувача, готова зробити все, аби запобігти кровопролиттю і переконати робітників мирно вирішити всі свої суперечності з хазяїном. Та її двійник Марія-робот виступає як провокатор, підбурюючи робітників до повстання. Треба віддати належне і режисерові, і, звісно, актрисі, які зуміли знайти надзвичайно точне пластичне рішення, щоб глядач зміг відрізнити Марію, живу людину із крові і плоті, від Марії-робота, запрограмованого на зло. Якщо в образі першої Б. Хелм рухається трохи повільно, жести її стримані й «округлі», то механічна Марія вже першою появою демонструє свою спорідненість з машинами і механізмами. Коли безумний учений створює подобу дочки робітника, навколо її постаті виникає світіння, що має підтвердити її штучне походження. Її рухи різкі і свавільні. Вона, здається, виконує якийсь магічний танок, що заворюжує, тягне за собою, не наче у прірву, очманілий натовп. Це машина, яка покликана збуджувати у людській юрмі первісні небезпечні інстинкти руйнації та варварства. Розлючені робітники, здогадавшись про небезпечні провокації Марії-робота, вирішують її стратити як середньовічну відьму, спаливши на вогнищі. Про-

те ця акція не сприймається як справедливе воздаяння злу. Навпаки, зло торжествує свою перемогу, бо примусило людей об'єднатися для жорстокого садистського вчинку. Думка автора про марність спроб за допомогою зла подолати зло досить точно розкривається в кадрах, коли «штучна» Марія, стоячи на палаючому вогнищі, заходиться зловісним сміхом.

Займається і згорає разом з одягом її людська подоба, і серед вогню виникає металева конструкція, якій не страшно жодне полум'я. (Як тут не згадати славнозвісного Шварценеггера-Термінатора.)

Образ Марії-робота, його зображальне вирішення було нав'язано творами відомого скульптора-авангардиста Рудольфа Беллінга.

На думку Жілія Дельоза, в експресіоністських стрічках «...автомати, роботи і маріонетки являють собою вже не механізми, що наголошують кількість руху або перебільшено його оцінюють, а сомнамбул, зомбі або големів, що виявляють інтенсивність такого неорганічного життя» [2, 100].

У «Метрополісі» Ланга добро зрештою пермагає зло, досягається гармонія соціальних стосунків у суспільстві. Така концепція страшенно дратувала «лівих» критиків режисера, та й сам він уважав її малопереконливою.

Життя показало, що не так вже й помилялися автори «Метрополіса». Вже в XXI столітті з'явилися у світі «острівці» цієї соціальної гармонії, як-от країни Північної Європи.

Завершивши «Метрополіс», найдорожчий фільм у німому німецькому кінематографі, Ланг до кінця 1920-х років зніме ще два фільми. «Шпигуни» (1928 р.) змусять пригадати його ранні пригодницькі стрічки, а от «Жінка на Місяці» (1929 р.) зверне на себе увагу як фільм-предтеча майбутніх стрічок про підкорення космосу. Сьогодні особливо вражає епізод підготовки космічної ракети до старту. Над спецефектами для фільму працював відомий авангардист Оскар Фішінгер.

Лангові пропонували знімати «Жінку на Місяці» як звуковий фільм, та режисер відмовився. Він із певним запізненням прийшов у звукове кіно, втім, одразу продемонстрував високу майстерність в оволодінні новим виражальним засобом. Фільм «М (Убивця)» на думку Ейзеншица — «шедевр структури, в якій усі деталі зчеплені одна з одною, де зображення і звук підхоплюють естафету і нероздільні одне з одним» [6, 43].

Відомий історик кіно вважає, що «“М” — вузол німецького кіно. Це вершина роботи над формою оповіді, котра йшла протягом п'ятнадцяти

попередніх років. Важко не виявити вплив “М” повсюдно, незважаючи на періодичні напади амнезії, котрими було позначені п’ятдесят наступних років» [6, 44].

У своїй наступній роботі митець, продовжуючи своє дослідження природи зла, ще більше наближається до виявлення його соціального коріння. В картині «Заповіт доктора Мабузе» (1933) містичний злочинець у могилі продовжує діяти через своїх послідовників, які охоче втілюють у життя його ідеї. У фільмі віддзеркалюється моторошна картинка злочинності та хаосу, що охоплюють суспільство перед приходом нацистів до влади. Тому цілком зрозуміло, що фільм було заборонено. Як уже згадувалося, Ланг отримав від самого Гебельса пропозицію очолити німецьку кінематографію. Та митець обрав інше. Він їде до Франції і затим у США, де приєднується до лав антифашистської еміграції.

Робота Ланга в Голлівуді — окрема і надзвичайно плідна і цікава сторінка кінобіографії митця. Його творчість залишила відбиток майже в усіх жанрах. Та, починаючи з фільму «Лють» (1936 р.), режисер прагнув показати, наскільки небезпечні прояви фашизму, що можуть виявлятися і в благополучних демократичних суспільствах.

Він поставив стрічки, де безпосередньо йшлося про злочини нацизму («Полювання на людину», «Кати теж вмирають»). Як і інші режисери-емігранти, Ланг долучиться до розробки жанру «нуар», створивши такі блискучі його взірці, як «Жінка у вікні», «Вулиця гріха» та інші.

Ланг висловлював своє захоплення вестернами: «Так, я люблю вестерни. Вони мають у собі необхідну мораль. Їх я поставив три: “Повернен-

ня Френка Джеймса”, “Ранчо з поганою славою”, “Вестерн-Юніон”» [5, 55].

І все ж режисер, прибувши до Німеччини в 1960 році, повернеться до свого старого персонажа, знявши фільм «Тисяча очей доктора Мабузе». Тепер містичному злочинцеві слугує новітня техніка і насамперед телебачення. В цьому Ланг став свого роду провидцем — сьогодні медіа є одним з найнебезпечніших видів зброї.

На початку 60-х років кіноглядачі мали можливість побачити Фріца Ланга в ролі самого Фріца Ланга. В стрічці Годара «Зневага» (1963 р.) знаменитий режисер висловлював свої думки щодо кінематографа і мистецтва в цілому. Це прозвучало майже як заповіт митця, який пройшов у кіно унікальний за своєю плідністю й успішністю шлях.

Джерела та література

1. Айснер Л. Демонический экран // Лотте Айснер. — М. : Пост Модерн Текнолоджи, 2010.
2. Делез Ж. Кино // Жиль Делез. — М. : Ад Маргинем, 2004. — 622 с.
3. «Женщина Эдисона». Первый сценарий фэксов // Киноведческие записки. — М. : ВНИИ киноискусства, 1990. — Вып. 7.
4. Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера — психологічна історія німецького кіна / Зігфрід Кракауер ; [пер. з нім. І. Андрущенко]. — К. : Грані-Т, 2009. — 381 с. — (Серія «De profundis»)
5. Ланг Ф. Венская ночь / Фриц Ланг // Киноведческие записки. — М. : НИИ Киноискусства, 2002.
6. Эйзеншиц Б. Немецкое кино. 1895–1933 / Бернар Эйзеншиц // Киноведческие записки. — М. : НИИ киноискусства, 2002. — Вып. 58.
7. Эйзенштейн С. Поэтика мифа. Избр. произв. : в 6-ти т. / С. М. Эйзенштейн. — М. : Искусство, 1968. — Т. 3.

ФІЛЬМ М. ШПИКОВСЬКОГО «ХЛІБ». ТЕНДЕНЦІЇ І ВПЛИВИ

У статті проаналізовано фільм Миколи Шпиковського «Хліб» виробництва 1929 року. До уваги взято факти біографії режисера, стилістичні особливості деяких його інших фільмів, зроблено спробу дослідження творчого методу режисера. Розглянуто також можливі запозичення, тенденції і впливи, що відбулися на творчості М. Шпиковського, зокрема у фільмі «Хліб».

Ключові слова: М. Шпиковський, «Хліб», фільм, режисер, творчий метод.

В статье проанализирован фильм Николая Шпиковского «Хлеб» производства 1929 года. В процессе изучения приняты во внимание факты биографии режиссера, стилистические особенности некоторых других его фильмов, сделана попытка изучения творческого метода режиссера. В статье также рассмотрены некоторые возможные заимствования, тенденции и влияния, которые отобразились на творчестве Н. Шпиковского, в частности в фильме «Хлеб».

Ключевые слова: Н. Шпиковский, «Хлеб», фильм, режиссер, творческий метод.

The film «Bread» (1929) by M. Shpikovskiy is analyzed in this article. We are took some facts of biography M. Shpikovskiy, learnt his other films and their stylistic characteristics, tried to research the own art method by this director on this way. We are also looked for some possible borrowing, tendencies and influences from other films and directors in the film «Bread» by M. Shpikovskiy.

Keywords: M. Shpikovskiy, «Bread», film, director, art method.

Теми колективізації та індустріалізації набувають чимдалі більшого значення для утвердження позицій радянської влади в Україні наприкінці 20-х років ХХ століття. Разом з тим стає дедалі актуальнішою також і проблема землі та селянина-робітника на ній. «Українське кіномистецтво початку 30-х років також звертається до цієї теми. “Земля” і “Хліб”, “Перекоп” і “Болотяні вогні”, “Вовчі стежки” і “Життя в руках” присвячені їй. Але не всі ці фільми були однаково вдалими» [4, 17], — зауважували автори нарисів «Українське радянське кіномистецтво. 1930–1941» А. Жукова та Г. Журов. Не всі згадані фільми дійшли до глядача, не всі мали гідну оцінку свого часу та у тих обставинах, в яких були створені, не всі до сьогоднішнього дня залишаються достатньо проаналізованими і вивченими.

Фільм «Хліб» був знятий 1929 року в Києві, на кінофабриці ВУФКУ. Режисер фільму — Микола Шпиковський, сценарист — Володимир Ярошенко, оператор — Олексій Панкрат'єв. У головних ролях: Лука Ляшенко, Федір Гамалій, Дмитро Капка.

Режисер фільму «Хліб» Микола Шпиковський — суперечлива фігура в історії українського кіно. Не всі факти, що свідчать про його кінематографічну діяльність в Україні, дають позитивне враження про нього як про режисера і як про особистість. Та все ж, піддаючи аналізу наявні дані про його життя і творчість, варто спробувати дати, по можливості, об'єктивну характеристику його кінематографічній діяльності в Україні. Цей аналіз важливий з точки зору розуміння загальних тенденцій, впливів, експериментів та творчих пошуків, які мали місце в українському кіно 20–30-х років ХХ століття. Важливо, у цьому сенсі, відзначити також і той факт, що як режисер М. Шпиковський реалізувався саме в Україні. Тут були поставлені усі його самостійні повнометражні фільми. Тут відбулося його становлення і ствердження як режисера, і, відповідно, тут сформувався його авторський режисерський стиль. Тому і важливо звернутися до аналізу найважливіших його робіт у кіно українського періоду, зокрема до фільму «Хліб».

Довідник «Кіномистецтво України в біографіях» дає такі відомості про режисера. «Шпиков-

ський Микола Григорович. Російський кінорежисер, сценарист. Народився 23 серпня 1897 р. в Києві. Помер 3 грудня 1977 р. в Москві. Закінчив юридичний факультет Новоросійського університету (1917). В 1923–1925 рр. співробітничав у редакції газети “Кино” й журналу “Советский экран”, згодом займався сценарною діяльністю і кінорежисурою. В 1928–1932 рр. працював в Україні, де поставив кінокартини: “Три кімнати з кухнею” (1928) за мотивами сценарію В. Маяковського “Як вам живеться”, “Знайоме обличчя” (1929) за оповіданням В. Охріменка “Цибала”, “Гомони, містечко!” (1929), “Тегемон” (1930), “Хліб” (1930), “Авангард” (1932)». [5, 679].

Тут, однак, слід зауважити, що у переліку фільмів, поданих авторами довідника, наявні окремі неточності. Зокрема, «Знайоме обличчя» та «Цибала» — один і той самий фільм. Сьогодні він більше відомий в Україні під назвою «Шкурник» (інші назви фільму: «Знайоме обличчя», «Цибала», «Історія одного обивателя», «Пригоди Шмигуєва»). Авторство ж фільму «Гомони, містечко!» належить не М. Шпиковському, а режисерові Миколі Садковичу. І поставлено фільм було аж ніяк не у 1929 році, як пишуть автори, а в 1939-му.

Повернення М. Шпиковського в 1928 році в Україну мало не надто привітну оцінку з боку його колег по кінематографічному цеху, що відображено, зокрема, в листі українських письменників Д. І. Бузька, Г. Д. Шкурупія, Г. М. Косинки, В. І. Атаманюка, М. М. Ятка до Народного комісаріату освіти УСРР про стан української кінематографії 1928 року. «Ставлючись дуже підозріло до культурних українських сил, т. Шуб (у згаданий період — голова Правління ВУФКУ. — Л. Н.) їде до Москви й там набирає низку режисерів, що з них лише один Шпиковський мав сумнівний стаж із своєю “Чашкою чая”, решта — нікому невідомі ймена.» [9, 12]. І далі у тому ж листі, засуджуючи діяльність О. Шуба на посаді голови правління ВУФКУ, письменники зазначають: «Шпиковський привозить з собою цілу групу, перероблює авторські сценарії, робить з нього нісенітницю, лише б змогли грати його актори. Адміністрація фабрики, її художній відділ категорично вимагають припинити знімання, розігнати групу, забракувати сценарій. Нічого не допомагає, в т. Шуба свої міркування.» [9, 12].

Робота над останнім проектом режисера в Україні, фільмом «Авангард», була припинена, за деякими відомостями, з цензурних міркувань. Фактично цей фільм став останньою спробою Миколи Шпиковського реалізувати себе в режи-

сурі. Після 1932 року він повернувся до Москви, де продовжував працювати в кіно, але уже як сценарист на Московській студії науково-популярних фільмів [5, 679].

За даними українського журналу «Кіно», ситуація, що склалася навколо фільму «Авангард», мала зовсім інший характер. Його зйомки перервалися зовсім не через перешкоди цензури...

Ознайомлюючи «українську пролетарську громадськість» зі «справжнім» станом української кінематографії, журнал «Кіно», перебуваючи безпосередньо на кінематографічному виробництві, на 1932 рік нарешті «відходить від ліберального висвітлення стану української кінематографії» і у статті «Покласти край» спиняється «лише на окремих найхарактерніших моментах, що є властивими художньо-політичному керівництву українськими кіно-фабриками, яке нічого спільного не має з бойовими настановленнями комуністичної партії, яке захаращене гнилим, шкідливим лібералізмом, якому треба покласти край.» [8, 6]. Окремим місцем у даному контексті в статті згадується робота режисера М. Шпиковського над фільмом «Авангард».

Фільм «Авангард» було заплановано завершити в 1931 році. Стрічка мала оповідати про єднання міста з селом. За власним сценарієм її мав ставити Микола Шпиковський. «Уже доведено, що Шпиковський своєю творчою методою стоїть на явно шкідливих механістичних позиціях, які нічого спільного не мають з творчою методою пролетарської кінематографії, що народжується в огнях більшовицької самокритики» [8, 6], — відзначає автор. Далі він продовжує: «Прийом сценарію “Авангард” відбувся “у найпростіших” умовах. Жоден з редакторів до засідання художнього відділу, який остаточно схвалює сценарій, не мав уявлення про цей сценарій. На худвідділі режисер Шпиковський на “швидку” зачитав для редакторів добре оформлений з літературного боку матеріал. Без попередньої думки, без глибокої аналізи твору редактори приступили до його обговорення. Під час обговорення можна було чути таке: “У сценарії багато прекрасних, з боку художнього й ідеологічного, епізодів” (Редактор Фартучний. Стенограма). “Я за сценарій. Сценарій дуже гарно літературно оформлений” (О. Корнійчук. Стенограма). і т. д. і т. д.

Отже, цей політично невірний, слабкий з художнього боку матеріал, який нічого спільного не мав з настановленнями партії, художній відділ схвалює.» [8, 6].

Згодом, за свідченням автора вищенаведеної статті, режисер М. Шпиковський виїхав для філь-

мування затвердженого сценарію спеціально до Одеської кінофабрики.

«Йому було складено всі умови для нормальної роботи, але це не врятувало шкідливих помилок, що їх припущено в сценарії.

Фільмуючи й переробляючи “на ходу” сценарій, режисер Шпиковський доперероблявся до того, що далі продовжувати фільмування не можна було. Він “рятує становище” пропозицією: — змінити фактуру. Викинути сільський радгосп (на тлі якого вже було зафільмовано більше 30% матеріялу) й замінити його рибальським радгоспом.» [8, 6].

Виробничим відділом Одеської кінофабрики було розглянуто пропозицію режисера, і відмовлено у можливості проведення таких радикальних змін уже у виробничому процесі. Було видано наказ продовжувати зйомки за попередньо узгодженим й офіційно затвердженим планом.

«Шпиковський, плутаючись, змінюючи епізод за епізодом, зняв ще 50%, а потім одного дня не з’явився на зйомку.

З’ясувалось, що режисер Шпиковський, який витратив на цю картину до 10000 карб., втік до Москви, де він постійно мешкає.» [8, 6].

Отже, якщо вірити авторові статті О. Миколаєнку, то М. Шпиковським було відзнято у сумі фактично більше як 80% майбутнього фільму, після чого він все покинув і без будь-яких повідомлень і попереджень виїхав, «втік» до Москви. Ймовірно, це не видалось би дивним, якби йшлося про недосвідченого режисера... Однак у творчому доробку М. Шпиковського на той час було уже кілька, можливо, не надто успішних, та бодай завершених великих повнометражних постановочних фільмів, різних за жанрами та за стилістичним втіленням...

З іншого боку, чому б не повірити обуреному авторові і не припустити, що режисер М. Шпиковський не зміг подолати творчу кризу чи не зумів реалізувати написаний ним сценарій і у розпачі, без попереджень, залишив знімальний майданчик майже наприкінці знімального періоду?..

Беручи до уваги факти біографії М. Шпиковського, все ж повернемося до його режисерської творчості, зокрема до фільму «Хліб».

Л. Госейко у своїй відомій праці «Історія українського кінематографа. 1896–1995» дає надзвичайно критичну оцінку фільмові: «“Хліб”, як зразок відразливого дидактизму, є одним із тих фільмів-парадигм на службі брехні, що ними прикрито справжні наміри майбутніх активістів творення голодомору.» [2, 67].

У великій праці «Українське радянське кіномистецтво. Нариси. 1930–1941» згадки про фільм М. Шпиковського «Хліб» також не відрізняються особливою прихильністю ані до автора, ані до самого фільму. «Відсутність глибокого проникнення в дійсність характерна також для фактографічних “документалістських” кінофільмів Д. Вертова і М. Кауфмана (“Симфонія Донбасу”, “Нечуваний похід”) і для абстрактних “синтетичних” картин (“Хліб” М. Шпиковського, “Генеральна репетиція” М. Білінського тощо), що були поширені в ті роки в українському кіно.» [4, 11]. Ці тенденції розвитку українського кінематографа другої половини 20-х років ХХ століття, що відзначають українські радянські дослідники А. Жукова та Г. Журов, автори пов’язують з проблемою відтворення дійсності: «...Найважливішою проблемою українського кіно цього періоду було відтворення дійсності в яскравих художніх образах, переборення соціологізаторських і формалістичних уявлень про значення образу людини в кіномистецтві. Ця проблема була безпосередньо зв’язана з формуванням соціалістичного світогляду і вірним розумінням принципів реалістичного мистецтва, основним змістом якого є людина в усьому багатстві її внутрішнього світу.» [4, 11].

Однак авторів перелічених кінематографічних творів навряд чи можна звинуватити саме у відсутності «відтворення дійсності в яскравих художніх образах». У згаданих фільмах дійсність знаходить якраз максимально яскраве екранне втілення. Інше питання — щодо «вірного розуміння принципів реалістичного мистецтва». Тут, справді, режисерів можна запідозрити у радикальному експериментуванні, яке не зовсім відповідало тим принципам реалізму, котрі вже остаточно сформувалися і закріпилися в радянському мистецтві у 30-ті роки ХХ століття.

Важливим також у наведеній цитаті є те, що автори нарисів про українське радянське мистецтво 1930–1941 років характеризують фільм «Хліб» М. Шпиковського поруч з широко визнаним, уже хрестоматійним, фільмом Д. Вертова «Симфонія Донбасу», і назва фільму «Хліб» та ім’я його автора стоїть поруч із прізвищами Д. Вертова та М. Кауфмана. Зрештою, навіть неважливо, у якому сенсі цей перелік оцінюється. В будь-якому випадку, з контексту виходить, що, за усіма ознаками, йдеться про неординарні явища того чи іншого естетичного і художнього порядку. Таким чином, таке означення фільму шановних українських радянських дослідників А. Жукової та Г. Журова ставить «Хліб» у перелік тих філь-

мів, які містять у собі певні авангардні пошуки, до фільмів, в яких так чи інакше наявний чітко виражений авторський стиль і де засоби художньої кінематографічної виразності часто свідомо та широко задіяні для передачі певних змістів та сенсів.

Можливо, подібне твердження видається дещо передчасним і суперечливим. Однак факт чіткого визначення фільму «Хліб» М. Шпиковського авторами серйозного наукового дослідження і залучення його до перших рядків у переліку «абстрактних “синтетичних” картин» вимагає особливої уваги. Таке формулювання радянських науковців, оскільки воно являє собою узагальнення, де чітко не визначений характер і якість цих термінів «абстрактності» та «синтетичності», проковує до більш ретельного вивчення специфіки даного фільму.

Журнал «Кіно» на своїх сторінках неодноразово свого часу звертався до вивчення творчого методу режисера М. Шпиковського — як на прикладі фільму «Хліб», так і на прикладі інших його стрічок у різноманітних контекстах і аспектах. У різні роки про особливості його режисерської творчості писали автори: В. Девятнін, А. Кесельман, Є. Адельгайм та інші.

На «творчу методу» М. Шпиковського звертає увагу сучасник режисера Є. Адельгайм, автор великої, досить жорсткої, критичної, точніше навіть викривальної статті «Режисер механіст. Про творчість реж. Шпиковського», що була надрукована у журналі «Кіно» в 1–2 числі за 1932 рік. На початку статті автор зауважує, що «постать режисера Шпиковського зовсім не випадково повертає до себе увагу тих, хто працює над проблемою творчої методи в кіні» [1, 14], тим самим наголошуючи на особливості цієї «методи». Надалі Є. Адельгайм зосереджується на «ідейних хибках та політичних збоченнях» режисера, які викривають його справжню сутність, його «дрібно-буржуазну, міщанську ідеологію».

Зокрема, Є. Адельгайм засуджує формалістичні ухили в роботі режисера. Таким чином, аналізуючи фільм «Шкурник» з цих позицій, він звертає увагу на таке: «формалістичність Шпиковського виявляється не тільки в його розумінні комедії, як механістичної сукупності епізодів, що повинні лише викликати сміх» [1, 16], а вбачає формалістичність підходу також при вирішенні режисером окремих сцен та епізодів фільмів, зокрема, сцени бою, наприклад, у тому ж фільмі «Шкурник».

Ще один дописувач журналу «Кіно», В. Девятнін, у своїй досить прихильній статті 1930

року «Про “Хліб”» достатньо точно характеризує стилістичні особливості підходу режисера фільму «Хліб» до вирішення теми колективізації та створення колгоспу: «Режисер Шпиковський для художнього втілення цієї проблеми шукає й будує такі форми, які органічно виявляли б специфічною мовою кіна внутрішній зміст проблеми. Головна ставка Шпиковського, його принципова настанова, це — лаконічність та щирість, як в композиції окремого кадру, так і в композиції всього фільму.» [3, 4].

Що ж до безпосередньо фільму «Хліб», то в цьому разі радянська цензура дуже чітко визначила і оцінила художні пошуки режисера М. Шпиковського. Слід взяти до уваги усі факти, пов'язані з долею фільму, і зауважити, що, незважаючи на свою ніби цілком очевидну практичну мету та усталену «парадигматичність», його все ж було заборонено до показу з надзвичайно різким висновком. Стрічку було звинувачено в подачі хибного уявлення боротьби за хліб та загалом у хибному тлумаченні проблеми хліба, а також у відсутності зв'язку перебігу подій у ньому з соціалістичним будівництвом; крім того, фільмові закидали відсутність зображення середнього класу селянства та невисвітлення тем підготовки таких процесів, як знищення куркульства і колективізації: «Фільм двічі розглядався ГРК РСФСР, який відхилив обидва варіанти картини. В протоколі № 3430 від 02.04.30 подано такий висновок політредатора:

“Картина дає хибне уявлення про боротьбу за хліб. Середняк з картини випав повністю. Період відновлювальний (обмеження кулака, відносно економічне укріплення кулака), НЕП, класова боротьба, підготовка політичних передумов для ліквідації кулачества і колективізації — все це випало з картини. Проблема хлібу трактується в фільмі поза зв'язком з соціалістичним будівництвом. Питання про те, що індивідуальне землекористування ставить межу розвитку народного господарства, в картині не висвітлене. Картина перегукується з вузькими місцями нашої сучасності. Зміни, внесені в новий варіант картини, не усунули з неї основних її недоліків. Картина викривляє історичну дійсність в галузі вирішення аграрного питання.”» [7, 17].

«Земля виступає тут, як основна русійна сила суспільного руху. Фетишизація землі, біологічне замулювання в ній, просякає всю картину. Куркуль схарактеризований тут не як визискувач, не як гальмо в соціалістичній справі, а тільки як людина, що має багато землі. Боротьба з куркулем іде по лінії не боротьби з класовим ворогом, а по

лінії війни за куркульську землю.» [1, 16] (курсив Є. Адельгайма). І далі: «Фетишизація землі і нерозкритий образ куркуля призводить до того, що боротьба куркуля з біднотою за землю виправдовується так само, як і боротьба бідноти з куркулем. Вічна жаждоба землі — ось закон цієї боротьби за Шпиковським. Класова якість знову стирається. Боротьба з куркулем у картині йде під куркульським гаслом. Картина, проте, ні в якій мірі не з'ясовує, чим куркульська практика відрізняється від колгоспної й цим знову затушковує специфіку соціалістичних форм господарювання, замазує ті причини, що призвели до ліквідації куркуля як класу на базі соціальної колективізації.» [1, 16].

«Самий процес колективізації подав Шпиковський спрощено, ляковано, схематично, цілком на літфронтівський кшталт. Ми не бачимо єдності й боротьби суперечностей у психіці одноосібника. Перед нами — абстрактна, не типізована маса, що під впливом оратора підносить руки й одностайно йде за колективом. Дрібно-буржуазний режисер проблему показує незаможницької маси розв'язує арифметично, по-літфронтівському: через масовку, а не через конкретні образи живих класових людей з певною сумою індивідуальних, психологічних ознак. Сцени колективізації позбавлені специфіки мистецтва: їм бракує наявності образу, як загального, що дано в окремому, як ідеї, що подана в конкретній почуттєвій формі. Шпиковський не хоче зрозуміти основних причин і пружин колективізації. Тому процес переходу одноосібника на рейки колективного, соціалістичного господарства, є чужий і далекий нашому режисерові. Стоячи на своїх хибних ідейних позиціях, Шпиковський не може відтворити цей процес у правдивих і конкретних формах. Шпиковський, зовні засвоївши тему, неминуче вийшов на стежку схеми, чистої абстракції, сумнівної публіцистики.» [1, 16].

Автор засуджує також окремі образи фільму. Він переконаний, що негативні персонажі режисера подав більш яскраво і виразно, аніж позитивні герої, і це негативно впливає на глядацьке сприйняття. І, зрештою, глядач більше співпереживає персонажам, які мають сприйматися як «класовий ворог», аніж простим робітникам і селянам, які показані сіро і невиразно. «Приміром, куркуль, який борсається на ріллі, захищаючи власну землю, впливає на глядача в значно більшій мірі, аніж сцени колективізації. Схематичний робітник, осяяний вогнями мартенів, який репрезентує пролетарське місто, залишається мертвою формулою, попри свою естетизованість. Навпаки,

художньо функціонують постаті колишніх людей і міщан-обивателів, які намагаються затримати поїзд з хлібом, що їде на засівну кампанію. Отже, ми не бачимо тих людей, які посилають цей поїзд, а бачимо лише тих, хто хоче зірвати допомогу селу. Такий нерівний розподіл способів зображення основних сил нашої дійсності є шкідливий щодо політичної функції.» [1, 16].

Такої саме точки зору дотримуються уже цитовані вище українські радянські дослідники А. Жукова та Г. Журов. Вони стверджують, що «фільм “Хліб” позначений одним з типових недоліків тогочасного мистецтва, коли всупереч всім намаганням автора показати перемогу нового, старе було відображено більш яскраво. Образ куркуля, який запекло бореться за “свою землю”, вийшов у фільмі переконливішим, ніж селянська маса або робітники, що приходять їй на допомогу. Прагнучи, наприклад, показати боротьбу бідняків з куркульством і перемогу перших, режисер використовує алегоричні порівняння, які були характерними для багатьох кінотворів кінця 20-х — початку 30-х років. Так, наступ бідняка на куркуля зображений у фільмі у вигляді двох пар чобіт, з яких один — драний — насувається на другий — цілий.

Відображення подій сучасності на перших порах було ще досить поверховим. Давалися знаки соціологізаторства, практика “агітпроп фільму”, рапівська схема “живої людини”» [4, 18].

І, як висновок, Є. Адельгайм у 1932 році висловлює: «“Хліб” у такий спосіб функціонує шкідливо. Дрібно-буржуазний режисер, трактуючи ліквідацію куркуля, як класу, проймається куркульськими тенденціями у висвітленні причин цього процесу.» [1, 16]. Фактично автор звинувачує режисера у прихильності та співчутті до «ворожого» куркульського класу, яку той виказує на широкий глядацький загал.

Також і попередній, створений в Україні, фільм режисера М. Шпиковського «Шкурник» (інші назви: «Знайоме обличчя», «Цибала», «Історія одного обивателя», «Пригоди Шмигуєва») 1929 року було вилучено з прокату. Підставою до цього було проголошено недостатнє висвітлення подій громадянської війни в Україні, а лише негативних її сторін: грабунку, бруду і, зокрема, показу у фільмі обмеженості представників Червоної Армії тощо.

«Зі всієї продукції Шпиковського це чи не найреакційніший фільм. Тут дрібнобуржуазна безпринципність об'єктивно грає на руку нашому класовому ворогу. Цей фільм замість того,

щоб викривати шкурника, шахрая-міщанина, перетворюється на апологію пронири, пройдисвіта, обивателя. Шпиковський однаково бере на глум і денікінців, і бандитів, і червоних.» [1, 15]. І далі: «Об'єктивно “Шкурник” плямує, паплюжить добу воєнного комунізму. Героїчний період пролетарської революції виступає тут у странно-добраних негативних виявах, у гидкому шумовинні на поверхні грандіозних подій. За міщанським бюрократизмом, самогонщиками, за канцелярськими папірцями не побачив режисер Шпиковський головних пружин історичного конфлікту, не побачив, як гине в крові і в боротьбі старий капіталістичний світ. Шпиковський пройшов повз героїв доби воєнного комунізму, щоб зупинити нашу увагу на безнадійних йолопах, що ніби правили за центральні постаті в радянському апараті.» [1, 15]. «...Радянська дійсність дає, на думку Шпиковського, більше матеріалу для того, щоб викликати сміх, аніж практика сил ворожих робітничій класі, то вона в основному потрапляє під сатиричний вогонь фільму. Отже шкідливе політичне настановлення реалізується через механічне й формалістичне трактування теми: нанизування комедійних ситуацій поза їх якісним сенсом, ігнорування якісних відмін двох класових таборів, добір епізоду з зовнішньою установкою на самоцінний сміх.» [1, 15].

Тематика фільмів М. Шпиковського, проте, завжди чітко відповідала ідеологічній парадигмі розбудови нового радянського суспільства. Таким чином, фільм «Шкурник» був покликаний засудити, висміяти позицію обивателя-присотування Аполлона Шмигуєва, який намагається всіма можливими засобами збагатитися під час безладу громадянської війни. Фільм «Хліб» піднімає тему перших кроків колективізації та створення колгоспів в українському селі.

У тому ж дослідженні А. Жукової та Г. Журова «Українське радянське кіномистецтво. Нариси. 1930–1941» автори, розглядаючи фільм І. Кавалерідзе «Перекоп», критично оцінюють відсутність у ньому «наскрізного сюжету та індивідуалізованих художніх образів». Вони звинувачують автора також і у тому, що фільм розпадається на окремі, хоч і яскраво зроблені епізоди, які, однак, не зв'язуються в єдине сюжетне ціле. Після цього вони одразу, через порівняння, переходять до аналізу фільму «Хліб» М. Шпиковського.

Також, зазначають автори дослідження, «образи, створені І. Кавалерідзе у фільмі, несуть у собі узагальнення, але тяжіють до абстракції, бо герої фільму позбавлені ще конкретних, психологічно переконливих характерів.

У фільмі “Хліб” М. Шпиковського також відбилосся невміння створювати правдиві образи людей. У ньому відсутні не лише психологічне розкриття характерів, а й узагальнення, притаманні образам “Перекопу”» [4, 18]. І знову хочеться звернути увагу, що фільм М. Шпиковського «Хліб» порівнюється авторами саме з «Перекопом» І. Кавалерідзе. Таке порівняння і в даному контексті також видається зовсім не випадковим.

Загалом, важливо зауважити, що в «Українському радянському кіномистецтві...» автори неодноразово згадують фільм М. Шпиковського «Хліб» поруч із фільмами та з режисерами, у творчості яких знайшли яскравий прояв конструктивістські авангардні тенденції. Випадковий чи не зовсім випадковий такий збіг, та все ж, зважаючи на нього, уявляється цілком доцільним звернути увагу на наявність чи відсутність таких тенденцій у самому фільмі «Хліб» та в інших фільмах режисера М. Шпиковського.

Розпочати такий аналіз доречно з уже згаданої й цілком відповідної в конструктивістському контексті цитати зі статті В. Девятніна 1930 року «Про “Хліб”» в журналі «Кіно». Автор точно визначив загальний стилістичний стержень роботи режисера над фільмом: «Режисер Шпиковський для художнього втілення <...> проблеми шукає й будує такі форми, які органічно виявляли б специфічною мовою кіна внутрішній зміст проблеми. Головна ставка Шпиковського, його принципова настанова, це — лаконічність та щирість, як в композиції окремого кадру, так і в композиції всього фільму.» [3, 4].

Справді, слід погодитись, що М. Шпиковський обирає лаконічну мову як для вираження окремого образу, так і для більш масштабних монтажних, внутрішньокадрових, чи то змістовних побудов. Ідея доцільності стає для автора фільму вирішальною у виборі та залученні художніх засобів виразності.

Водночас, попри вже означену лаконічність, і навіть не в суперечності з нею, у тексті статті, висловлюючи своє враження про «Хліб», автор вдається навіть до порівнянь фільму з музичним та поетичним твором. Справді, такі аналогії не можна вважати випадковими, адже фільм існує у чітко вибудованому ритмічному полі. Причому це поле не є фіксованим, воно постійно видозмінюється, пропонуючи глядачеві впродовж перегляду фільму різноманітні ритмічні композиції.

«Окремі кадри картини свідомо відмежовано від супровідних моментів.

Вперто та послідовно уникають акомпанементу (хай пробачать мені це музичне розуміння) до основної мелодії.

Мелодія навмисне оголюється.

Звідси перетворення окремих кадрів на слова монтажних шматків на вірші, частин на строфи.

Звідси пісенний лад речі в цілому.» [3, 4].

Таким чином, поруч із, здавалося б, абсолютно статичними епізодами, виникають радикально ритмічні, виразні шматки, які стимулюють увагу і працюють як активні акценти. Важливо, що такі шматки не існують відірвано від сюжету, а, навпаки, в сюжетному контексті працюють на емоційне підсилення вражень.

«... Ми вважаємо досягненням Шпиковського те, що “Хліб” має кривий зв’язок з роботами Довженка, бо зв’язок цей історичний, бо орієнтація на майстрів, на класиків кіна, — є запорука нашого органічного розвитку та наших майбутніх досягнень.

Якщо Довженко — могутній епічний майстер, якщо він охоплює те чи інше явище в цілому, якщо він потужно веде вперед, накреслюючи нові шляхи, то Шпиковський — лірик.

Не намічати шляху, але йти цим шляхом — доля цього майстра.» [3, 4].

Ще раз уже в іншому контексті згадаємо цитату з викривальної статті Є. Адельгайма про фільм «Хліб» 1932 року: «Земля виступає тут, як основна русійна сила суспільного руху. *Фетишизація землі, біологічне замилування в ній, просякає всю картину.*» [1, 16]. Подібне «замилування» і «фетишизацію» так критично оцінену автором статті аж ніяк не можна віднести на рахунок простого наслідування або копіювання методу роботи більш успішного режисера. Весь фільм свідчить саме про природне походження таких тенденцій і про пошук режисером доцільних виражальних засобів для передачі своїх переживань.

І далі у своїй статті В. Девятнін продовжує думку: «“Хліб” не потрясає, як “Арсенал”. Він тільки співає те, про що співається та треба співати сьогодні.

Він зміцнює та художньо асимілює здобутки піонерів. Він культивує, вирощує молоді паростки нашої кінематографії. В цьому його серйозна місія та велике, потрібне зараз, культурне досягнення. Шпиковський не утворює школи, але він допомагає багатьом молодим культурно бачити та сприймати явища сьогоdnішнього дня.» [3, 4].

У праці Є. Марголіта та В. Шмирова «Вилучене кіно» автори так коротко визначають фільм «Хліб»: «Кіноепопея про боротьбу вчорашніх

червоноармійців за соціалістичний уклад села, зроблена під явним впливом поезики О. П. Довженка. Чудова операторська робота.» [7, 17].

Своєю чергою, звертаючи увагу на перегук з поезикою О. Довженка, автори цілком слушно визначають жанр фільму «Хліб» як кіноепопею. Звернення до цього жанру для М. Шпиковського було незвичним. До цього він зосереджував свої режисерські зусилля на жанрі комедії.

В. Девятнін також зауважує, що фільм «Хліб» М. Шпиковського вирізняється з-поміж його попередніх постановок: «... Якщо взяти до уваги той крутий тематичний поворот, який проробив цією картиною Шпиковський від своїх попередніх робіт: “Шклянка чаю”, “Квартира на три кімнати”, “Шкурник”, — це одна лінія. І ось “Хліб”.

Питання ясне. Це зовсім нова царина для Шпиковського, це перша його робота на цій новій царині.» [3, 4].

Однак таке твердження доречно щодо творчості режисера виключно в тематичному та жанровому контексті. Щодо стилістичних пошуків, то тут слід зауважити, що і у деяких попередніх фільмах М. Шпиковський вирізняється своїми формотворчими експериментами, зокрема, у монтажних побудовах. Про це свідчать кадри з фільму «Шкурник» 1929 року.

Імовірно, що зовсім не випадково стаття, надрукована в журналі «Кіно» за 1929 рік, про роботу над фільмом «Шкурник», а у тодішній версії — «Цибала», була написана ніби з основного місця дії — з монтажною, де режисер працював над побудовою фільму. Автор статті Л. Кесельман зауважує: «Коли говорити про труднощі монтажу взагалі, — то найтяжчий монтаж припадає на долю комедії. Шпиковському доводиться оперувати важким і невдячним матеріалом. Бо кожний окремих кавалок плівки сам по собі нічого смішного в собі не має.» [6, 11].

Особливого експериментального підходу набувають сцени, де режисер засобами монтажу прагне передати звуки скрику, пострілів, вибухів тощо. В окремих випадках він застосовує монтаж дуже коротких кадрів, інколи з почерговим включенням затемнення між ними. Останнє аж ніяк не пришвидшує дії, навпаки, працює на її затримання і затамування та надає особливого акценту кожному наступному кадру, вирізняючи і підсилюючи його, навіть такому короткому, яким він з’являється глядачеві.

Крім того, режисер в окремих випадках ніби намагається перенести авангардні знахідки радянського документального кінематографа в поста-

новочне кіно. Такими, зокрема, видаються кадри у четвертій частині фільму, де йдеться про зміну влади в невеликому містечку. Представники старої влади змушені тікати, нової — переслідувати втікачів. Метушню режисер передає динамічним монтажем з тими самим короткими планами, експресивними кадрами. Серед цього хаосу ніби «розбивається навіпіл», і це буквально показано у кадрі. Кадр дає алюзію на відомі експерименти і конкретні кадри Дзиги Вертова з фільму «Людина з кіноапаратом» того самого 1929 року.

Особливої уваги у фільмі «Шкурник» заслуговують також і пластичні вирішення окремих сцен, які ставлять фактуру оповіді, надзвичайно простої та лінійної, на піднесено епічний рівень. До таких сцен належать, зокрема, сцена у полі під час перестрілки з ворожими військами серед достиглої пшениці — паралельно зі жнивими (у першій частині фільму). Зі змахом коси лягає на землю не дозріле колосся, а кілька солдатів, причому режисер особливо не наголошує приналежності їх до жодної зі сторін. Він, схоже, констатує саму смерть як невідворотну данину війні. Смерть серед достиглого колосся, серед пишного буяння життя схоже, є основною темою цієї виразної сцени.

Однак зовсім інакше трактування цієї сцени подає С. Адельгайм у своїй статті «Режисер механіст. Про творчість реж. Шпиковського». Автор викриває ідеологічні та політичні хиби М. Шпиковського. Він звертає увагу, зокрема, на формалістичність роботи режисера і вбачає у цій сцені саме яскраво виражений формальний підхід. «Для характеристики формалістичних тенденцій Шпиковського прикметна сцена бою. На перший погляд здавалося б, що режисер вводить селянські персонажі, щоб показати їхнє диференційоване ставлення до боротьби білих і червоних. Насправді ж, виявляється, що селяни показані з позицій чистого формалізму. Шпиковському треба було знайти порівнення до смерті людей, що їх косить кулемет. Селяни жнуть жито, воно безпорадно лягає на землю, нагадуючи про трупи. Ефектну паралель знайдено, режисера більше ніщо не турбує і селяни, які виконали цю вузько-формалістичну роль, зходять з кону. Отже, формалістичне трактування епізоду відволікає увагу глядача від реальних класових процесів і конфліктів, допомагає затушувати, змазати роллю селянства в громадянській війні.» [1, 16].

Однак автор статті, ймовірно, сам того не бажаючи, все ж віддає належне режисерові. З його оцінки цієї сцени випливає якраз такий висновок: ідеться саме про смерть, незалежно від сторони

конфлікту, на землю лягають люди, обривається людське життя... І ця тема, хоч якими засобами вона була б подана М. Шпиковським, звучить надто чітко, достатньо художньо виразно, переконливо і болісно як для комедійного жанру, в якому зроблено фільм, у тій монтажній послідовності, що її обирає режисер для своєї оповіді. Саме тут режисерові вдається вийти на максимальне узагальнення епічного рівня: поєднати тему збирання врожаю, жнив, що переростає у тему родючості, та тему втраченого життя серед цього врожаю...

Ще однією сценою з виразним пластичним вирішенням у фільмі «Шкурник» є сцена, де головного героя зупиняє посеред поля загін червоноармійців. Вони виривають ніби нізвідки, з тієї самої стиглої пшениці з піднесеними догори руками. Два десятки людей, композиційно виразно розподілених у кадрі, які з'являються зненацька, і водночас застиглих у своєму жесті, — всі разом виступають певним загрозливим символом, живим попередженням...

Сміливі монтажні експерименти, а також абсолютні символічні за своєю фактурою кадри у відверто реалістичному фільмі, хоч як це дивно, не видаються чужими чи незрозумілими. Вони точно і гармонійно влітаються в загальну оповідь.

Ще більший прояв цього «символізму», як його визначає той же В. Девятнін, бачимо і в наступному фільмі М. Шпиковського — «Хліб». Позитивно оцінюючи стилістичні пошуки, критик, однак, зауважує: «Він зробив хорошу річ, але звузив коло її впливу, — це не зовсім масова річ. Простота її переросла популярну простоту. Деякі елементи її ведуть до символіки. Зауважимо: ми аж ніяк не проти символу, як засобу, але ми проти самодовільного символу.» [3, 4].

Фільм «Хліб» відрізняється надзвичайно виразними і чіткими в композиційній побудові кадрами. Звісно, тут слід віддати належне високому професіоналізмові та художньому смаку оператора фільму Олексія Панкратьєва. Фактично кожний кадр фільму є композиційно вивіреном, змістовно точним і продуманим.

Оператор уміло працює з пластичною виразністю кадру: надає чималого значення при його формуванні освітленню, світлотіньовому малюнку, показуючи певний об'єкт, загальному композиційному рішенню та його відповідності змістовому ряду, працює з темними і світлими плямами, різноманітними фактурами; особливого значення набуває ракурс, який часто працює в контексті змістовної складової, акцентуючи значення кожного окремого образу або здійснюючи кардиналь-

не протиставлення уже в монтажному поєднанні окремих кадрів тощо. У своїй роботі всі компоненти операторської творчості незмінно і чітко спрямовані на досягнення основної мети — точно передати зміст того, що відбувається в кожному окремому кадрі зокрема та у фільмі в цілому. Жодний виражальний засіб не використовується випадково, функція кожного — більше змістово-утилітарна і додає нову виразну фарбу в формування змістової та тематично-ідейної складової фільму.

Така робота О. Панкратьєва робить кадри надзвичайно пластичними і виразними. Пози і рухи акторів сплітаються в органічну єдність із загальнопродуманою пластичною композицією кадру. Ретельна робота з виражальною складовою дає змогу піднести змістову складову на рівень тематичного та ідейного контексту.

Та, слід зауважити, що не лише операторська робота заслуговує тут на окрему розмову. Виразні кадри у поєднанні з незвичним монтажем додають певним сценам фільму особливої привабливості та художньої виразності.

Монтажна побудова фільму «Хліб» відрізняється експериментальним пошуком. Окремі монтажні мотиви фільму дають алюзії на фільми О. Довженка, І. Кавалерідзе та Д. Вертова. В цілому можна відзначити загальний авангардний характер монтажних рішень, окремі сміливі монтажні експерименти, що відповідають тенденціям конструктивістського кінематографа.

Якщо вдатися до більш послідовного і ретельного аналізу монтажу фільму за окремими частинами, то можна визначити певні тенденції та характерні ознаки в монтажних побудовах, притаманні авторському стилю режисера.

Частина 1. Прихід червоноармійця з фронту в рідне село до родини показаний кількома статичними, але надзвичайно динамічними у їх монтажному поєднанні кадрами. Чергування кадрів наплічника солдата, що стоїть перед хвірткою рідної оселі, профілю молодої жінки, що колише колыску всередині хати, завмерлі в непорушності його та її постаті складаються у цілісну змістову сцену. Завдяки такому ритмічному монтажу фактично фотографічно нерухомих кадрів народжується динаміка і певна прихована енергетика сцени.

Частина 2. Надзвичайно цікава монтажна побудова сцени переділу землі.

Монтаж статичних кадрів нерівної землі, крутих схилів створює додаткову динаміку початку 2 частини фільму. В нього поступово включаються окремими кадрами титри, які, ще більше загострюють напругу. Поступовим скороченням три-

валості кадрів, укрупненням крутих схилів ярів, скороченням і повторенням титрів, зіставленням різних графічних площин автор домагається максимальної напруженості, після якої з'являються людські постаті на цій землі. Невеличкими групами, спершу по двоє, далі — більше, цілими родинами з дітьми різного віку і статі, ці статичні групові композиції протиставляються як кількісно, так і композиційно, і включаються в загальний монтаж разом із титрами і планами землі. Такі графічні та групові монтажні зіставлення нагадують своїм пластичним та композиційним вирішенням монтажні побудови фільмів І. Кавалерідзе.

Ще один важливий кадр сцени — дуже дальній план, на якому маленький орач, по суті крапка на картатій мапі різнофактурної землі, проводить ралом, ніби перекреслюючи цю мапу, через різні наділи, просуваючись за діагоналлю кадру з лівого верхнього кута праворуч донизу. Фактично і цей кадр сцени виглядає цілком статично. Динаміки йому надає та чорна лінія — рілля, яку креслить невидимий орач і яка поступово вимальовується і прямує праворуч донизу. Змістовно і пластично кадр абсолютно відповідний подальшим титрам — «Ріжуть».

Надалі режисер продовжує використовувати різні варіанти крупності того самого об'єкта, повтори, жорстке розмежування коротким титром і повторення титру. Він вдається також до використання різної крупності шрифтів, надзвичайно коротких кадрів, дуже динамічного монтажу. Зокрема, для передачі гучності крику селянина, земля якого потрапляє під переділ, автор використовує більший розмір шрифту титру, а також дуже короткі кадр з селянином та кадр титру (того, що він кричить)...

Також у цій частині з'являється кадр орача на тлі неба. Ракурс зйомки і характер кадру дають алюзію на ракурсні кадри фільмів І. Кавалерідзе. Та все ж у фільмах останнього цей ракурс дається ще більш крутим, за рахунок чого усі об'єкти видаються більш монументальними та фактурними. У фільмі «Хліб» цей ракурс абсолютно виправданий з точки зору розвитку сюжету, хоч і не створює іще подібного ефекту, однак у низці монтажно-послідовності кадрів виглядає цілком виразним і несподіваним.

Частина 3. Початок третьої частини — обрис селянина-сіяча на тлі неба вирішено графічно, надзвичайно стримано і виразно.

За сюжетом новина «На посів не вистачає зерна» передається телеграфом. Режисер монтує дуже короткі статичні кадри різної крупності

електричних дротів та стовпів у різних ракурсах і частинах, досягаючи фактично ефекту миготіння кадрів. Монтаж цього уривка фільму можна порівняти з монтажем документальних стрічок Д. Вертова. Імовірно, режисер і запозичив цю стилістику монтажу з фільмів документаліста-авангардиста.

Є. Адельгайм подає своє бачення монтажу даного уривка. «Історичний процес, що його творять живі клясові люди, режисер-механіст показує, як рух мертвих речей. Він безсилий показати зв'язок міста й села, а через це і розв'язує цей зв'язок у найпростіший спосіб за допомогою показу телеграфних дротів. Цей "економний" символ єдності міста й села, безперечно, характеризує режисера Шпиковського, як митця, що не розуміє, що змика міста з селом провадиться за допомогою живих людей, живих робітників, які зовсім зникли з його очей. Натомість перед нами миготять машини й блимають вогні мартенів. Усе це подано в рафінованому естетизованому пляні. Формалістичні ефекти й естетизм спрямовані на те, щоб у даному фільмі прикрити хибні ідейні і творчі позиції Шпиковського, замаскувати його неспроможність, показати конкретних будівників соціалізму в місті та на селі.» [1, 16].

Зацікавлення саме «мертвими речами» у цьому разі (а також, як бачимо, і в інших випадках) свідчить, зокрема, про перехід до вивчення режисером монтажних виражальних можливостей кінематографа. Здійснений у стилі, характерному для авангарду документального кіно, цей уривок дає можливість говорити про наявність, зокрема, і власних, можливо, не таких сміливих, як у Д. Вертова, авангардних експериментів в творчості М. Шпиковського.

Ці пошуки, за усіма їх ознаками, можна віднести до експериментів конструктивістського характеру з характерними для цього зовнішніми ознаками: зверненням до конструкції як основи будови речі, врахуванням ритмічної складової, особливою увагою до речі як такої тощо. Характерно також, що стимулом для таких пошуків, вочевидь, для режисера ставало знайомство з першовими екранними творами радянського авангардного кінематографа свого часу, і, що також надзвичайно важливо, насамперед з фільмами українських режисерів, а також творами, що їх було реалізовано в Україні.

За сюжетом, відповідаючи на запит села, промислове місто, незважаючи на нестачу хліба, все ж передає селу зерно на посів. І потяги вивозять зерно у різні колгоспи. Імовірно, саме цей епізод різко засудив Л. Госейко як зразок відразливого

дидактизму «на службі брехні, що ними прикрито справжні наміри майбутніх активістів творення голодомору». Однак «фільму-парадигми на службі брехні» режисерові все ж не вдалося створити.

Є. Адельгайм в уже цитованій викривальній статті жорстко засуджує спосіб показу жителів міста. Вони, на його думку, настільки виразні і переконливі у своїм прагненні зупинити поїзди, що викликають більше співпереживання, ніж позитивні персонажі — ті, хто відправив зерно на село. І таким чином цей зовсім нереальний, вигаданий авторами фільму епізод набуває «шкідливого» значення. «Навпаки, художньо функціонують постаті колишніх людей і міщан-обивателів, які намагаються затримати поїзд з хлібом, що їде на засівну кампанію. Отже, ми не бачимо тих людей, які посилають цей поїзд, а бачимо лише тих, хто хоче зірвати допомогу селу. Такий нерівний розподіл способів зображення основних сил нашої дійсності є шкідливий щодо політичної функції.» [1, 16].

Шпиковський, свідомо чи несвідомо, досягає такого результату, в тому числі й за рахунок напруженого та виразного монтажу, де задіяні і кадри з вагонами, і голодний натовп, і охоронці з гвинтівками... Справді, здійснене режисером монтажне поєднання радше викликає співчуття до голодних...

Частина 4. На тлі ораної землі відбувається розмова головного героя з батьком, який каже: «Не зійде чуже на чужому». І вже на самоті, розмовляючи з конем, старий дід промовляє: «Терпи... такі тепер часи...». Син на тлі неба продовжує сіяти...

Напад вершників, імовірно селян-заможників, на сіячів у полі вирішено в той саме монтажний спосіб: кадри, що стають дедалі коротшими і крупнішими, перемежуються короткими титрами, в яких використовується різна крупність шрифту. Сцена завершується дуже короткими кадрами: деталь — дуло рушниці, короткі крупні плани нападника, що нищить шаблею мішок з зерном та героя-сіяча, що спокійно цілиться. Постріл передано низкою надзвичайно коротких кадрів, що створюють ефект миготіння: дуло рушниці, коротке затемнення, обличчя сіяча. На загальному плані на тлі неба, перед переляканим дідом, який захищає своїм тілом мішки з зерном, нападник падає з коня, кінь повільно бредє вздовж обрїю...

Дід встає, випростовуючись у небо, пересипає у жменях зерно: «Зійде... зерно воно зійде...»

Частина 5. Титр «Вродило!» з'являється кілька разів, розмежуючи кадри з полем пшениці, маючи різний розмір шрифту, що збільшується фактично на очах глядача.

Серед поля, що хвилюється під вітром, — поодинокі чорні постаті селян, які уважно обстежують колосся, визначаючи якість зерна...

Старий дід вклоняється ниві, що рясно вродила. Вона ніби відповідає: вітер хилить колосся, перекочуються полем хвилі...

Частина 6. Останні кадри фільму «Хліб» Є. Адельгайм, приміром, оцінює як прояв того самого формалістичного режисерського методу, який впроваджує М. Шпиковський у своїх фільмах. «Стоячи на своїх хибних ідейних позиціях, Шпиковський не може відтворити цей процес у правдивих і конкретних формах. Шпиковський, зовні засвоївши тему, неминуче вийшов на стежку схеми, чистої абстракції, сумнівної публіцистики. Особливо характерні останні кадри картини: наступ незаможника на куркуля показано через пласку символіку — чобіт незаможника насувається на чобіт глителя, а класова боротьба на новому етапі розв'язується через безпосередню бійку двох представників протилежних класових сил.» [1, 16].

Сцена поединку між головним героєм та заможним селянином відзнята на чорному тлі в умовному просторі й вирішена засобами монтажу на крупних планах. Обличчя одного персонажа, обличчя іншого персонажа, короткий титр «пора кінчать!», очі одного, очі іншого, знову титр, ноги — один наступає, інший відходить, стискаються кулаки, очі одного, іншого, обійми, чоботи, що вгрузають в землю, земля летить з-під чобіт... Герой на середньому плані на чорному тлі піднімає над собою й кидає на землю ворога, обертається на камеру... І знову миготять кадри з дротами: «Говорять Халепці... Ти чуєш?»... Електрик усуває пошкодження. Герой зі свого чорного тла з усмішкою вітається з ним, піднісши руку...

Отже у фільмі М. Шпиковського «Хліб» виразно простежуються авангардні тенденції, які мають чітко виражені ознаки конструктивістського підходу. Вони виявляються у формуванні пластичного вирішення фільму, в композиційних рішеннях як окремих кадрів, так і цілих сцен, у роботі з ракурсом, світлом та тривалістю кадру і особливо в монтажі. Монтажна побудова фільму звертає на себе увагу загальним особливим ритмічним строем, який являє собою живу рухому фактуру, котра підсилює окремі сцени чи епізоди або нівелює окремі фрагменти. Завдяки сміливим

монтажним пошукам режисерові вдається досить виразно доносити певні змісти і сенси до глядача.

Крім того, слід відзначити, що у фільмі М. Шпиковського «Хліб» виразно простежуються впливи провідних українських режисерів-авангардистів 1920–1930-х років: О. Довженка, І. Кавалерідзе, Д. Вертова. Якщо ж не можемо сказати про цілком послідовне наслідування, то у такому разі, напевно, слід зауважити певні закономірні тенденції, що уже сформувалися й мали місце у цей період в українському кінематографі та переймалися навіть не зовсім місцевими режисерами, яким можна вважати М. Шпиковського. Таким чином, слід говорити про сталі традиції української кінематографічної школи, що на даному етапі уже певним чином закріпилися у своєрідний виразний і неповторний стиль. І цей стиль, в свою чергу, становив ту особливу фактуру, яку, так чи інакше, свідомо чи несвідомо, переймали режисери з інших країв.

Джерела та література:

1. Адельгайм Є. Режисер механіст. Про творчість реж. Шпиковського / Є. Адельгайм // Кіно. Журнал української кінематографії. — ВУФКУ, 1932. — № 1–2, січ. — С. 14–17.
2. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 / Любомир Госейко ; пер. з франц. — К. : КІНО-КОЛО, 2005. — 464 с.
3. Девятнін В. Про «Хліб» / В. Девятнін // Кіно. Журнал української кінематографії. — ВУФКУ, 1930. — № 2 (74), січ. — С. 4–5.
4. Жукова А. Є., Журов Г. В. Українське радянське кіномистецтво. Нариси. 1930–1941. / А. Є. Жукова, Г. В. Журов. — К. : Видавництво Академії наук Української РСР, 1959. — 236 с.
5. Капельгородська Н. М., Глущенко Є. С., Синько О. Р. Кіномистецтво України в біографіях / Нонна Капельгородська, Євгенія Глущенко, Олександра Синько. — К. : АВДІ, 2004. — 712 с. — С. 679.
6. Кесельман А. За монтажним столом / А. Кесельман // Кіно. Журнал української кінематографії. — ВУФКУ, 1929. — № 4 (52), лют. — С. 11.
7. Марголит Е., Шмыров В. Изъятое кино 1924–1953 / Евгений Марголит, Вячеслав Шмыров. — М. : Госфильмфонд России, ВНИИК, Киноцентр, Дубль-Д, 1995. — С. 16–17.
8. Миколаєнко О. Покласти край / О. Миколаєнко // Кіно. Журнал української кінематографії. — ВУФКУ, 1932. — Січень, № 1 — 2. — С. 6–7.
9. Росляк Р. «...ВУФКУ зазнало такої поразки, що тепер невпинно котиться вниз» / Роман Росляк // Кіно-Театр. — 2011. — № 4 (96). — С. 11–14.

МАЛОВІДОМІ СТОРІНКИ ЖИТТЯ І ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ Ю. І. СОЛНЦЕВОЇ НА КИЇВСЬКІЙ КІНОФАБРИЦІ

У статті досліджено маловідомі сторінки життя і творчої діяльності відомої російської актриси, кінорежисера, народної артистки СРСР Юлії Іполітівни Солнцевої на Київській кінофабриці (кіностудії художніх фільмів) у другій половині 30-х рр. ХХ ст. та специфіку її впливу на творчість чоловіка — видатного українського кінорежисера, письменника і кінопедагога Олександра Петровича Довженка.

Ключові слова: Юлія Іполітівна Солнцева, Олександр Петрович Довженко, Київська кіностудія художніх фільмів, «Щорс», кінорежисер, сценарист, дебютний фільм.

В статье исследованы малоизвестные страницы жизни и творческой деятельности известной русской актрисы, кинорежиссера, народной артистки СССР Юлии Ипполитовны Солнцевой на Киевской кинофабрике (киностудии художественных фильмов) во второй половине 30-х гг. ХХ ст. и специфику её влияния на творчество мужа — выдающегося украинского кинорежиссёра, писателя и кинопедагога Александра Петровича Довженко.

Ключевые слова: Юлия Ипполитовна Солнцева, Александр Петрович Довженко, Киевская киностудия художественных фильмов, «Щорс», кинорежиссёр, сценарист, дебютный фильм.

In this article investigational the unknown pages of life and creative activity of the famous Russian actress, film director, Folk Artiste of the USSR Yulia Solntseva at the Kyiv film studios (film studios of feature films) in the second half of the thirtieth years of twentieth century. Although author investigated the specific of her influence on work of husband — prominent Ukrainian film director, writer and cinemateacher Oleksander Dovzhenko.

Keywords: Yulia Solntseva, Oleksander Dovzhenko, Kyiv film studio of feature films, «Shchors», film director, scenario writer, debut film.

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.

Незважаючи на згадки про життєвий і творчий шлях Ю. І. Солнцевої (здебільшого в контексті О. П. Довженка) у публікаціях С. Тримбача [1–5], Р. Корогодського [6], М. Шудрі [7–9], Л. Череватенка [10], В. Марочка [11], В. Попика [12; 13], Т. Дерев'янка [14], В. Пригоровського [15], Є. Сверстюка [16], В. Кудіна [17], В. Миславського [18], О. Безручка [19–21] та інших, можна констатувати, що українськими кінознавцями не досліджено багато сторінок життя і творчої діяльності Юлії Іполітівни Солнцевої в Україні.

Науковими завданнями цієї статті є дослідження маловідомих сторінок життя і творчої діяльності відомої актриси, кінорежисера, народної артистки СРСР Ю. І. Солнцевої, а саме: з'ясувати роль та місце Ю. Солнцевої у житті та творчості її чоловіка, видатного українського кінорежисера О. Довженка; проаналізувати справжні причини помилок в архівних спогадах Юлії Солнцевої щодо виконавця головної ролі «М» у кінострічці «Щорс»; реконструювати маловідомі спроби Ю. Солнцевої запуститися як режисер-постановник з дебютними художніми фільмами «Вісунська республіка» та «Як гартувалася сталь» на Київській кінофабриці (кіностудії художніх фільмів) у другій половині 30-х рр. ХХ ст.; назвати основні причини припинення роботи над цими кінопроектами та перехід в співрежисери фільму «Щорс».

Юлія Іполитівна Солнцева (Пересветова, Кірова) (7.08.1901, Москва — 28.10.1989, Москва) — актриса, кінорежисер, народна артистка РСФСР (1964), народна артистка СРСР (1981), лауреат Державної (Сталінської) премії (1949, у співавт. за к/ф «Мічурін»). Нагороджена орденом «Знак Пошани», медаллю «Золотий Лев св. Марка» (1975) за участь в оформленні книги-фільму «Земля». За стрічку «Мир у трьох вимірах» удостоєна Золотої медалі ім. О. П. Довженка (1980). З одного боку — дружина і найближчий товариш видатного режисера на знімальному майданчику та в житті, а з іншого — жорстка і самовладна спадкоємиця творчого спадку чоловіка, яка на півстоліття засекретила велику частину архіву митця, куди входили листування, записи, щоденники.

Завдяки одному з «секретних агентів» НКВС можна дізнатися, що ж насправді думали українські митці, друзі О. Довженка про його дружину. Так, зокрема, 17 вересня 1940 року Ю. Яновський називав дружину свого товариша «проклятая Юлька», оскільки «Солнцева, презирая и ненавидя украинскую культуру, все время тянет Довженко в сторону русской культуры, отталкивает его от украинских писателей и вообще от украинцев, а Довженко “всецело под её башмаком”». Но «эта ехидна Юлька умна, она понимает, что вырвать Довженко из украинской почвы нельзя, он сразу зачахнет, так как жив только украинскими соками, да и не в ее желании потерять почести, которые имеет Довженко на Украине и которых не имел бы в Москве, поэтому она не уводит его от украинской культуры, а наводит на него русскую культуру, даже в мелочах: ссорит с друзьями-украинцами и сводит со своими друзьями-русскими» [12, 40].

Після смерті Олександра Довженка Юлія Солнцева почала творити власну історію, ніскільки не турбуючись додержанням правдивості викладення фактів. Крім того, «вірна дружина і соратниця» інколи дозволяла собі применшувати значення Довженка у створенні фільму «Щорс».

За приклад наведемо архівний варіант спогадів Ю. І. Солнцевої. Машинописна копія цих спогадів з правками і вставками авторки на 221 аркуші зберігається в третьому описі 2081 Довженківського фонду Російського державного архіву літератури і мистецтв (рос. — Российский государственный архив литературы и искусств), (справа № 338 «Воспоминания. Разрозненные главы. Варианты. Окончание» [22].

Ці архівні документи в Україні були оприлюднені двома дослідниками: відомим українським кінознавцем С. В. Тримбачем [23] з коментарями

«Про Юлію Солнцеву. «Мне очень трудно было не показать тяжелого времени Александра Петровича...» [24] та автором цієї статті [21] разом з результатами досліджень «Солнцева Юлія» [20].

Отже ситуацію із претендентом на роль Щорса, названого Ю. Солнцевою в спогадах «М.», вона інтерпретувала двічі із значними порушеннями правди. У першій версії спогадів Солнцева стверджувала: «Так случилось в нашей жизни, что мы с Александром Петровичем никогда не ссорились. У нас были столкновения только по работе. Одно из них было по “Щорсу”» [22, арк. 39]. В другій версії цієї історії Солнцева роз'яснювала, що ж це було за зіткнення: «Довженко пошел жаловаться на меня директору Киевской студии. — Я уезжала на Буковину, снимала фильм. Довженко начал снимать “Щорса” без меня» [22, арк. 213].

Залишимо поки що без коментарів фразу про скаргу Довженка, а звернемо увагу на те, що він розпочав знімати стрічку «Щорс» у 1937 році, а Буковина, куди нібито Солнцева їздила на зйомку, була приєднана до СРСР лише у вересні 1939 року. Власний фільм «Буковина — земля українська» Солнцева зафільмувала у 1940 році [25, 60], тобто вже після здачі фільму «Щорс» Сталіну. Отже, такий перебіг подій неправдивий.

Солнцева згадувала, що «приехал на первый день съемки, я увидела на коне толстозадаго актера М.» [22, арк. 213]. Асистент Довженка Лазар Бодик описав цю ж ситуацію так: «Настав березень — останні зимні дні (1937 року — О. Б.). Як завжди, в найвідповідальніший момент Олександр Петрович виніс точну і чітку ухвалу: виїхати до Чернігова на зйомки батальних сцен з найбільш підхожою кандидатурою на роль Щорса — молодим артистом Київського театру імені Франка Миколою Макаренком.

«— Яюсь недобре звучить у мистецтві — взяти на роль Щорса з місячним іспитовим терміном. Недобре! Але я не впевнений, що Макаренко подужає цю роль, — казав Олександр Петрович. — Будемо шукати, а час покаже, на чиєму він боці» [26, 95].

Отже, перший виконавець Щорса — двадцятичотирирічний актор Київського драматичного театру ім. Івана Франка Микола Костянтинівич Макаренко (19.12.1912 — 08.12.1982) і є тим «товстозадим М.»?

У другій версії своїх спогадів Юлія Солнцева називає цю кандидатуру: «Узнав, что Довженко болен, я бросила свою самостоятельную работу и перешла опять к нему. Первое, что бросилось в глаза, — на коне во дворе студии сидел с моей

точки зрення очень слабый актер Макаренко, который с 1938 года до сего времени ничего не сделал талантливого» [22, арк. 39].

Під час уважного читання спогадів людей, що працювали під орудою Довженка, зокрема асистента Лазаря Бодика, звертаєш увагу на незрозумілий з першого погляду епізод: «Під час літніх зйомок 1937 року до Олександра Петровича завітала його дружина Юлія Іполітівна Солнцева та керівник «Українфільму» Марко Петрович Ткач. Олександр Петрович почував себе погано — з'явилися перші ознаки грудної жаби...» [26, 108].

Отож під час напружених зйомок літа 1937 року біля хворого Довженка й справді не було його дружини і асистентки, яка закінчить «Щорс» як співрежисер, — Юлії Солнцевої. Крім того, із контексту вищенаведеної цитати зрозуміло: перше — Солнцева тривалий час була відсутня на знімальному майданчику дуже важливого для її чоловіка фільму; друге — вона «завітала» із керівником «Українфільму» для вирішення питань, що навряд були пов'язані зі «Щорсом»; і третє — Юлія Іполітівна невдовзі поїде вирішувати якісь більш нагальні питання.

Знову неправда — Солнцева кинула свою самотійну роботу не в 1937 році, а лише на початку 1938 року.

В подальшому викладенні подій Солнцевою теж багато незрозумілого, оскільки Макаренко, за її словами «был кряжист, и конь никак не воспринимался со всадником. Макаренко был велик, у него была толстая фигура. Сам был медлителен и никак не подходил к тому Щорсу — взволнованному, яростному и могучему» [22, арк. 39].

Це знову не відповідає дійсності, оскільки Макаренко не був кремезним і «товстозадим», що й можна побачити в фільмі «Щорс», де після зняття з головної ролі, він зіграв одного з командирів.

Можливо, Солнцева мала на увазі справді кремезного артиста Миколу Дмитровича Мордвинова (15.02.1901 — 26.01.1966), який пробувався на роль Щорса після Миколи Макаренка.

Лазар Бодік описував цю ситуацію так: «Із Ростова викликали артиста Мордвинова на роль Щорса. Блискучий артист, але за віком і зовнішнім виглядом він ніяк не підходив до цієї ролі. Мордвинов сам це прекрасно розумів. Побоювання Олександра Петровича щодо артиста Макаренка справилися. Незважаючи на щоденні репетиції, молодий артист не міг досягнути в усіх деталях образ легендарного полководця. З Києва приїхав директор кіностудії з кількома асистентами режисера. Довженко пояснив їм, як він розуміє образ

Щорса, і асистенти роз'їхалися по всіх усядах шукати виконавця» [26, 97].

Солнцева ж приписала зняття з ролі «Щорса» Макаренка собі: «Уговорить Довженко заменить Щорса было довольно трудно. Если Макаренко останется, я считала, что картина будет провальна. Я поняла, что действовать нужно дальше и как можно скорее» [22, арк. 40].

Солнцева в обох варіантах спогадів згадувала про скаргу Довженка на неї директорові кіностудії. Ця скарга режисера-орденоносця директорові кіностудії С. Ореловичу на асистентку, яка навіть не працювала в його фільмі, видається принаймні дивною. Тим більш, як відзначали чекісти, Ореловича «Довженко терпеть не мог и считал его фальшивым человеком и позером» [12, 35].

Гірш за все те, що в спогадах Солнцевої, визнаний кінорежисер вимальовується безпорадним неврастеніком: «Довженко был предельно раздражен и побежал к директору: «Солнцева мешает мне работать». Не знаю, что ответил Довженко директор, но он меня не вызывал. Неудовольствие друг другом длилось 2–3 дня, но потом Довженко согласился и был взят на эту роль Самойлов, который, по-моему, прекрасно сделал эту роль» [22, арк. 213].

Проте Лазар Зуськович Бодік згадував, що після М. К. Макаренка «Щорсом» став артист Московського художнього театру імені Горького А. М. Кисляков (який, за словами Л. Бодика, теж не був «товстозадим»: «Це була струнка людина на вигляд років тридцяти, хоч насправді йому було вже до сорока» [26, 99]). А не Є. В. Самойлов, як стверджувала Ю. Солнцева.

Так, зокрема, в газеті «Кино» 29 вересня 1937 року, Ю. Борисов повідомляв, що на зйомках фільму «Щорс» «Аркадий Николаевич Кисляков, артист Московского художественного театра, ежедневно с утра, несмотря на жару, натягивает походный костюм Щорса» [27]. Саме Кислякова після хвороби (жовтень 1937 р. — січень 1938 р.) Довженко змінив на Самойлова, про що можемо прочитати в справі-формулярі «Запорожець»: «Артист Кисляков, который раньше играл Щорса, не нравится Довженко. Замена артиста вызовет необходимость пересъемки если не всех сцен, где заснят Кисляков, то во всяком случае тех мест, где Кисляков снят крупным планом» [12, 36].

Отже, знову неправда в спогадах Солнцевої. Авторіві вдалося з'ясувати, чим насправді вона займалася під час зйомок фільму «Щорс». У 1936–1937 рр. Ю. Солнцева разом із М. Вінярським працювали над сценарієм «Вісунської рес-

публіки» [28], а в 1937–1938 рр. — «Як гартувалася сталь» [29], що були включені керівництвом до тематичних планів Київської кіностудії, проте не були поставлені.

Можливо, проблема не лише в складнощях тогочасних запусків дебютантів, а й у склочному характері Солнцевої, що відображено в щоденнику М. Сидоркіна; або ж, як зазначено в документі з архіву СБУ, її «творчій посередності» [30], яка стала очевидною, оскільки талановитий чоловік тоді не міг їй допомогти, тому що був повністю зайнятий зйомками «Щорса».

Показовим видається той факт, що Солнцева не припинила намагань із запусками власних фільмів навіть під час чотиримісячної хвороби Довженка, коли йому так була потрібна допомога близької людини. Підтвердженням цьому може бути агентурне донесення: «За последние два года у Довженко розвилась сердечная болезнь, которую врачи считают неизлечимой (судя по характеру припадков, это грудная жаба). Довженко работает сейчас с трудом» [12, 36].

У такий важкий для хворого чоловіка час дружина не поспішала прийти на допомогу. Те ж саме, за спогадами актора В. Сидоркіна, відбувалося на знімальному майданчику «Аерограда» «Она все-таки не бережет его» [31, арк. 103].

Проте до першого офіційного самостійного фільму «Буковина» Солнцева встигла-таки попрацювати в «Щорсі». 13 лютого 1938 року директор знімальної групи І. С. Ободинський повідомляв, що «після 4-місячної перерви, у зв'язку з хворобою режисера Довженка знімальна бригада фільму “Щорс” з 1 лютого приступила до роботи... Залишилося ще здати 502 кадри... Для успішного виконання виробничого плану дирекція кіностудії має забезпечити бригаду ст. асистентом, який міг би, під керівництвом режисера, самостійно вести репетиції і навіть знімати невеличкі епізоди. Для паралельного монтажу потрібний асистент — монтажер» [32].

Згадуваним директором асистентом режисера 17 квітня 1938 року став Гліб Затворницький [33], а Юлія Солнцева — лише 7 травня 1938 року, тобто через три місяці після початку знімального періоду, і стала відразу співрежисером з постановки фільму «Щорс» [34].

З боку Солнцевої це був дуже далекоглядний хід. У квітні 1936 року Довженко обмовився, що, можливо, не закінчить знімати «Щорс», а надасть можливість комусь із режисерів дозняти цей фільм, а сам почне працювати над іншим.

Цим новим довженківським фільмом мав стати «Тарас Бульба», про що повідомлялося 3

червня 1936 року в тематичному плані Київської кінофабрики на 1937 рік: «“Тарас Бульба” за Гоголем — ставитиме студія Довженка» [35].

Маленьке зауваження — Київській кіностудії художніх фільмів лише у 1957 році було присвоєно ім'я О. П. Довженка, а за двадцять років до того на Київській кінофабриці функціонувала режисерська лабораторія, або студія, керована Олександром Довженком.

Певна річ, під час роботи над замовленим радянським вождем «українським Чапаєвим» Довженко не міг активно працювати над іншим фільмом, тому надавав шанс своїм учням зрушити цей величезний проект з місця. Формально Довженко був би лише художнім керівником, який об'єднував епізоди, зняті його учнями в єдиний фільм. Проте арешти режисерів-лаборантів та директора кінофабрики Павла Нечеси не дали змоги втілитися в життя цьому цікавому педагогічному експерименту Олександра Довженка.

Через рік, у жовтні 1937 року, після приходу нового директора Д. Семенова, О. Довженко знову наполіг на включення в тематичний план 1938 року фільму «Тарас Бульба»: «На історичні теми буде поставлено (з переходом на 1939 рік) “Тарас Бульба” (реж. тов. Довженко)» [29].

Отже, Довженко прямував до наміченого у 1936 році плану передачі «Щорса» іншому режисерові. Цим невідомим режисером мала б стати його дружина Ю. Солнцева, яка на той час вже б поставила повнометражний фільм «Вісунська республіка» чи стрічку «Як гартувалася сталь». Проте, незважаючи на відсутність власного фільму, Солнцева все ж таки стала в травні 1938 року не асистентом, як у попередніх фільмах, а відразу співрежисером. Таким чином, все було готове для передачі в потрібну мить майже готового фільму «Щорс» Солнцевій, яка відразу б стала в один ряд із своїм знаменитим чоловіком.

Проте керівництво не бажало такого розвитку подій, а тому, як повідомляв Народний комісар внутрішніх справ УРСР, комісар державної безпеки 3 рангу Успенський Народному комісарові внутрішніх справ СРСР, Генеральному комісару державної безпеки Єжову, був зроблений рішучий крок: «По плану Довженко должен был снимать фильм “Тарас Бульба”, но его передали без согласования с Довженко И. Кавалеридзе» [12, 36].

Скоріше за все, піддавшись на умовляння дружини (цей аспект сімейних відносин неодноразово зазначався в нещодавно розсекречених документах з архіву СБУ — «влияние его жены СОЛНЦЕВОЙ, которое, по нашим данным, чрез-

вычайно велико» [36]), Довженко в автобіографії 1939 року (як, до речі, і в усіх подальших варіантах) жодним словом не обмовився про ці аспекти творчої діяльності його дружини.

Річ у тому, що Солнцева не хотіла називатися ученицею Довженка, адже набагато престижніше було бути на рівних з генієм (як приклад — відразу співрежисер «Щорса» у 1938 році, тобто майже перед закінченням проекту, що розпочався у 1935 році), аніж признаватися, що спочатку ти у нього все ж-таки навчалася.

Здавалося незаперечним, що найближча учениця, яка переймала кінематографічний досвід безпосередньо на знімальних майданчиках майже всіх фільмів О. П. Довженка, яка виросла з асистентки до співрежисера, а потім і самостійного режисера-постановника, Ю. Солнцева повинна була б принаймні висвітлити всі особливості кінонавчання під орудою свого чоловіка. Та цього не сталося.

Як бачимо, усталений штамп про Ю. Солнцеву, як вірну дружину і соратницю по кіномистецтву, яка приносила лише гарне в його життя, м'яко кажучи, дещо неточний.

Підсумовуючи вищевикладене, можна зазначити, що поставлені наукові завдання виконані: досліджено маловідомі сторінки життя і творчої діяльності відомої актриси, кінорежисера, народної артистки СРСР Ю. І. Солнцевої; з'ясована роль та місце Ю. Солнцевої у житті й творчості її чоловіка, видатного українського кінорежисера О. Довженка; проаналізовано справжні причини помилок в архівних спогадах Юлії Солнцевої щодо виконавця головної ролі «М» у кінострічці «Щорс»; реконструйовано маловідомі спроби Ю. Солнцевої запуститися як режисер-постановник з дебютними художніми фільмами «Вісунська республіка» та «Як гартувалася сталь» на Київській кінофабриці (кіностудії художніх фільмів) у другій половині 30-х рр. ХХ ст.; названі основні причини припинення роботи над цими кінопроектами та перехід в співрежисери «Щорса».

Проте перспективи наукових розвідок залишаються широкими, оскільки ще лишається малодослідженим етап запуску Юлії Іполітівни Солнцевої з фільмом «Мічурін» на Київській кіностудії художніх фільмів у 1941 році.

Джерела та література

1. Тримбач С. Не віднесена вітром : 100 років Ю. Солнцевій / Сергій Тримбач // Дзеркало тижня. — 2001. — 11–17 серп. (№ 30). — С. 16.
2. Тримбач С. Олександр Довженко: загибель богів: ідентифікація автора в національному часо-просторі /

С. Тримбач. — Вінниця : ГЛОБУС-ПРЕС, 2007. — 800 с. — ISBN 966-8300-00-9. — ISBN 966-8300-21-1.

3. Довженко без гриму : листи, спогади, архівні знахідки / [упоряд. і комент. Віри Агеєвої та Сергія Тримбача ; прим. Сергія Тримбача]. — К. : КОМОРА, 2014. — 471 с. : іл., 8 л. фотогр., портр. — ISBN 978-966-97346-7-9 (Серія «Persona»). — ISBN 978-966-97346-8-6.

4. Довженко А. Щоденникові записи, 1939–1956 = Дневниковые записи, 1939–1956 / Александр Довженко ; [редкол.: А. Н. Артизов и др. ; сост.: В. В. Забродин, Е. Я. Марголит ; подгот. текста: В. В. Забродин и др.] ; пер. укр. текста Е. Е. Чугунова ; вступ. ст.: Т. М. Горяева, А. Л. Евстегнеева, С. В. Тримбача, Е. Е. Чугуевой] ; Рос. гос. арх. лит. и искусства [и др.]. — Харьков : Фолио, 2013. — 879 с., [4] л. ил. — ISBN 978-966-03-6219-2.

5. Олександр Довженко: Літопис життя. Фільми. Малюнки. Задуми : [до столітнього ювілею О. П. Довженка] / [Тетяна Дерев'яно, Євгенія Глущенко, Алла Козачина та ін. ; упоряд. С. Тримбач ; наук. та літ. ред. Л. Череватенко]. — К. : [б. в.], 1994. — 144 с. : фотогр., мал.

6. Корогодський Р. Довженко в полоні : розвідки та есеї про Майстра / Роман Корогодський ; [вступ. ст. О. Бурячківського]. — К. : Гелікон, 2000. — 352 с. : іл., фотогр. — ISBN 966-95238-9-3.

7. Шудря М. Геній найширшої проби. Нариси. Розвідки. Рецензії. Інтерв'ю. Публікації / Микола Шудря ; за ред. Леоніда Череватенка. — К. : Юніверс, 2005. — 382 с. — ISBN 966-8118-11-1.

8. Шудря М. Священні миті освяння / М. Шудря // Дніпро. — 2004. — № 9/10. — С. 72–79.

9. Шудря Н. Юлька и ее Запорожец / Н. Шудря // Аспекти. — 2004. — 1–7 окт. — С. 7.

10. Череватенко Л. Довженко визволений / Л. Череватенко // КІНО-КОЛО. — 2005. — № 25. — С. 108–135.

11. Марочко В. Зачарований Десною : іст. портрет О. Довженка ; ред. О. О. Бородіна / Василь Марочко. — К. : Видавн. дім «Києво-Могилянська Академія», 2006. — 285 с. : іл., портр. — ISBN 966-518-388-5.

12. Попик В. Під софітами ВЧК-ДПУ-НКВС-НКДБ-КДБ / В'ячеслав Попик // Дніпро. — 1995. — № 9/10. — С. 21–59.

13. Попик В. Під софітами спецслужб : [худож.-докум. зб.] / В'ячеслав Попик ; Європ. ун-т фінансів, інформ. систем, менеджменту і бізнесу. — К., 2000. — 406 с., [8] арк. фотоіл. — ISBN 966-7508-42-0.

14. Неопубліковані листи Олександра Довженка / публ. Тетяни Дерев'яно // Дніпро. — 1994. — № 9/10. — С. 26–37.

15. Довженко О. Його Юліана : з епістоляр. спадщини О. Довженка / О. П. Довженко ; [упоряд. В. М. Пригоровський]. — Ніжин : Аспект-Поліграф, 2011. — 107 с. : фотоіл.

16. Олександр Довженко вчора і сьогодні: затемнені місця в біографії : [зб. матеріалів] / упоряд. Є. Сверстюк. — Луцьк : Терен, 2005. — 200 с. — ISBN 966-8575-32-6.

17. Кудін В. Зоряний шлях / В. О. Кудін. — К. : Парлам. вид-во, 2004. — 224 с. : фотогр. — ISBN 966-611-322-8.

18. Олександр Довженко: маловідомі сторінки / передм., упоряд. В. Н. Миславський. — Х. : Дім реклами, 2015. — 280 с. — ISBN 978-966-2149-49-4.

19. Безручко О. Тринадцятий учень / О. Безручко // Безручко О. В. Невідомий Довженко : монографія / О. В. Безручко. — К. : Фенікс, 208 — 204 с. — ISBN 978-966-651-594-3. — С. 224–256.
20. Безручко О. Солнцева Юлія / О. Безручко // Безручко О. В. Архівна спадщина Олександра Довженка : монографія / О. В. Безручко ; Київ. міжнар. ун-т. — К. : КиМУ, 2012. — Т. 8. — 204 с. — ISBN 978-617-651-022-2 (загал.). — ISBN 978-617-651-031-4. — С. 4–105.
21. Безручко О. Спогади Юлії Солнцеві про Олександра Довженка / О. Безручко // Безручко О. В. Архівна спадщина Олександра Довженка : монографія / О. В. Безручко ; Київ. міжнар. ун-т. — К. : КиМУ, 2012. — Т. 8. — 204 с. — ISBN 978-617-651-022-2 (загал.). — ISBN 978-617-651-031-4. — С. 106–194.
22. Солнцева Ю. И. Воспоминания. Разрозненные главы. Варианты. Окончание / Ю. И. Солнцева // Російський державний архів літератури і мистецтв (рос. — Российский государственный архив литературы и искусств). — Ф. 2081. — Оп. 3. — Спр. 338. — Арк. 1–221.
23. Тримбач С. Юлія Солнцева. Воспоминания. Разрозненные главы. Варианты // Довженко без гриму : листи, спогади, архівні знахідки / [упоряд. і комент. Віри Агеевої та Сергія Тримбача ; прим. Сергія Тримбача]. — К. : КОМОРА, 2014. — 471 с. : іл., 8 л. фотогр., портр. — ISBN 978-966-97346-7-9 (Серія «Persona»). — ISBN 978-966-97346-8-6. — С. 274–318.
24. Тримбач С. Про Юлію Солнцеву. «Мне очень трудно было не показать тяжелого времени Александра Петровича...» // Довженко без гриму : листи, спогади, архівні знахідки / [упоряд. і комент. Віри Агеевої та Сергія Тримбача ; прим. Сергія Тримбача]. — К. : КОМОРА, 2014. — 471 с. : іл., 8 л. фотогр., портр. — ISBN 978-966-97346-7-9 (Серія «Persona»). — ISBN 978-966-97346-8-6. — С. 264–273.
25. Історія українського радянського кіно : У 3 т. — Київ, 1987. — Т. 2 : 1931–1945. — 216 с.
26. Бодик Л. Джерела великого кіно / Л. З. Бодик. — К. : Рад. письменник, 1965. — 160 с.
27. Борисов Е. На съемках фильма «Щорс» / Е. Борисов // Кино. — 1937. — 29 сент.
28. Сценарний портфель Київської кіностудії : [ред. ст.] // За більшовицький фільм. — 1937. — 21 січ.
29. Семенов Д. Наші завдання / Д. Семенов // За більшовицький фільм. — 1937. — 11 жовт.
30. Лист 2-го відділу УДБ НКВС УРСР заступнику начальника ОВ ГУДБ СРСР Петрову про дружину О. Довженка — Ю. Солнцеву // Галузев. держ. архів Служби Безпеки України (ГДА СБ України). — Ф. 11. — Спр. С-836. — Т. 2. — Арк. 24-25.
31. Сідоркін М. Щоденник, записаний під час зйомок кінофільму «Аероград» режисера О. П. Довженка / Михайло Миколайович Сідоркін // Російський держ. архів літератури і мистецтв. — Ф. 2988. — Оп. 2. — Спр. 36.
32. Ободинський І. Робота над «Щорсом» / І. С. Ободинський // За більшовицький фільм. — 1938. — 13 лют.
33. Договір з Г. Д. Затворницьким на роботу в якості асистента режисера знімальної групи «Щорс» від 17 квіт. 1938 р. // ЦДАМЛМ України. — Ф. 670. — Оп. 1. — Спр. 44. — Арк. 103.
34. Договір з Ю. І. Солнцеву на роботу в якості співрежисера знімальної групи «Щорс» від 7 трав. 1938 р. // ЦДАМЛМ України. — Ф. 670. — Оп. 1. — Спр. 44. — Арк. 94.
35. Тематичний план 1937 року — на широке обговорення : [ред. ст.] // За більшовицький фільм. — 1936. — 3 черв.
36. Висновок про відмову О. Довженку та Ю. Солнцевій у дозволі на виїзд за кордон. 12 квітня 1930 р. // Галузев. держ. архів Служби Безпеки України (ГДА СБ України). — Ф. 11. — Спр. С-836. — Т. 1. — Арк. 17.

АВТОРСЬКА РЕЖИСУРА В ЕКРАННОМУ ТА СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

У статті визначається сутність авторства в кінематографі, виявляється колективний та універсальний характер авторської режисури в екранному й сценічному мистецтві, досліджуються особливості творчості універсальних кіноавторів, котрим вдалося, спираючись на літературні та музичні твори, реалізувати творчий потенціал у театрі, кіно, на телебаченні.

Ключові слова: авторська режисюра, суб'єктивація творчості, авторське кіно, театр, телебачення.

В статье определяется сущность авторства в кинематографе, выявляется коллективный и универсальный характер авторской режиссуры в экранном и сценическом искусстве, исследуются особенности творчества универсальных киноавторов, которым удалось, опираясь на литературные и музыкальные произведения, реализовать свой творческий потенциал в театре, кино, на телевидении.

Ключевые слова: авторская режиссура, субъективация творчества, авторское кино, театр, телевидение.

In the article the essence of authorship in the film, it appears a collective and universal nature of the author's direction in the screen and performing arts, studied creative features of universal cinematic author who managed based literary and musical works, to realize their creativity in theater, cinematography, on television.

Keywords: author's directing, subjection creativity, copyright movies, theater, television.

Виникнувши в епоху модерну й синтезуючи здобутки літератури, образотворчого мистецтва, музики, театру, кінематограф, можливо й мимоволі, акумулює в собі тенденції того часу. Однією ж з основних модерністських мистецьких тенденцій є виявлення потужної суб'єктивації творчості: «авторське внутрішнє почуття, авторське переживання, авторське враження, авторське світовідчуття, що перетворюються і визначають естетичні чинники» [2,4].

Отож виходить, що проблема автора в кіномистецтві актуальна чи не впродовж усієї, більш ніж столітньої, його історії, незважаючи на спроби її теоретичного обґрунтування вже в епоху постмодерну. При цьому просліджується цікавий факт, колективний портрет кінематографічного авторства складається лише з розвитком кіно, ускладненням виробництва й чи не фізичної неможливості одноосібно охоплювати однією людиною численні кінопрофесії: сценариста, режисера, художника, оператора, актора, продюсера

тощо. Слід брати до уваги й той факт, що на законодавчому рівні авторські права на фільм все ж таки поширюються лише на кількох учасників творення кінематографічного продукту: режисера, сценариста, оператора, композитора, художника. Проте незаперечним залишається твердження, що кінематограф — передовсім мистецтво режисера, особливо коли йдеться про кінорежисера-автора. Саме кіноавторові належить глибоко проникати в буття, його явища, осмислювати й оцінювати їх, «виявляючи себе як суб'єкт художньої діяльності» [1, 18] й виступаючи носієм певних «субстанціональних властивостей та характеристик» [5, 381] у створенні цілісного художнього образу фільму, котрий є унікальним відбитком картини світу.

Показово, що суперечності навколо проблеми авторства в кіно з особливою силою загострилися на межі 50–60-х років ХХ століття, коли ще важливішим стає «не відображення об'єктивної реальності в творах, але вираз реальності суб'єктивної» [2, 4]. Парадоксально, але саме тоді, коли

Р. Барт проголошує славнозвісну тезу про «смерть автора», спостерігається сплеск авторської творчості, передовсім у кіно. На думку О. Філатової, актуалізація інтересу до категорії автора в означений час «викликана як інтро-, так і екстра факторами. Зокрема максимальною гетерогенністю соціокультурних явищ, переосмисленням трагічного минулого та пошуком нової світоглядної системи координат» [24, 119]. Однак існує переконання, що «без однієї людини, уява якої народжує майбутні образи (зображення), фільму б не склалося. Це, звичайно ж, режисер, який і сценарій обирає, або ж сам його пише, і збирає знімальну групу, і монтаж контролює» [6, 15], своєрідно моделюючи відображуваний ним світ. При цьому художне моделювання — як метод дослідження явищ і процесів, що ґрунтується на заміні конкретного об'єкта досліджень (оригіналу) іншим, подібним до нього, і водночас як процес створення та вивчення певної моделі — й надалі залишається актуальним для кінознавства. Адже значна частина накопичених людством знань про світ, представлена в творах кіномистецтва, з особливою силою може бути розкрита на підставі розгляду поняття «кінематографічна модель світу». Моделлю виступає кінофільм, який, проминувши уявну стадію задуму, постає як матеріально реалізована кінематографічна система, котра, відображаючи чи відтворюючи в певному сенсі об'єкт мистецтвознавчого дослідження, здатна заміщати його так, що вивчення моделі дає нову інформацію про мистецький об'єкт. В свою чергу «суб'єктом моделювання постає творча особистість — митець, який у художньо-образній формі виявляє своє світовідношення» [14, 135] й, беручи до уваги факт наявності численних моделей певного об'єкта, що моделюється, виділяє цікаві саме йому ознаки об'єкта, ставить свою мету моделювання і створює за допомогою специфічної кіномови власну кінематографічну модель, яка одночасно відображає суб'єктивні й загальні, уявно виділені, сторони явища у всіх його різноманітних та складних властивостях. Отож проблема особливостей моделювання дійсності в кіно, так само як і в літературі, і в сценічному мистецтві, тісно пов'язана з постаттю автора, що по суті є універсальною категорією, «оскільки в творі немає жодного елемента, який не пройшов би крізь призму авторської свідомості» [18, 168]. Тож *метою* наших наукових розвідок є аналіз та виявлення особливостей творчості певним чином універсальних кіноавторів, котрим вдалося, спираючись як на визначні, так і доволі відомі літературні твори реалізувати

свій творчий потенціал в екранному й сценічному мистецтві.

У численних працях вітчизняних і зарубіжних дослідників авторського кіно (серед яких назвемо Д. Бордвелла, Е. Бюлло, В. Виноградова, Я. Газду, Е. Єфимова, Л. Зайцеву, І. Зубавіну, А. Маттелара, Г. Маршала, О. Мусієнко, С. Ніла, О. Орлова, С. Пензіна, К. Разлогова, Н. Самутіну, В. Скуратівського, Е. Сарріса, С. Тримбача, С. Фрейліха, Г. Чміль), у тлумаченні категорій «автор» та «авторський кінематограф», проблеми образу кіноавтора і пов'язаних з нею питань про авторську позицію виявляється досить широкий спектр думок. Очевидною й водночас семантично розмитою категорією світового кінематографічного розвитку називає авторське кіно В. Скуратівський, вважаючи його моделлю, що «позначена швидше від'ємними, аніж об'єктивними естетичними характеристиками» [22, 147]. Проте, на наш погляд, важливим є врахування того факту, що в часи становлення, розквіту й деякого занепаду європейського авторського кіно, теоретична проблема автора, зокрема в літературознавстві (бо ж кіно й літературу пов'язує здатність вести оповідь, принцип оповідності (нарративність)), [2] позначена полярними підходами від певного відсторонення на початку ХХ століття до «перспективного розвитку в «радянській школі» М. Бахтіна–В. Виноградова–Б. Кормана, від артикульованого імперативу «смерті автора» до зворотної реакції 1990-х років — «теоретичного воскресіння» суб'єкта авторства» [23, 169].

Авторська фільмова творчість Лукіно Вісконті, що стояв біля витоків італійської моделі авторського кіно, базованої на кінематографічних здобутках неореалізму, давно стала предметом численних наукових розвідок. Меншої уваги дослідники творчості митця (зокрема театрознавцями) приділили тому факту, що в часи зародження й розквіту неореалізму відбулося становлення митця і як театрального режисера. «Зруйнована війною Італія, — пише І. Зубавіна, — постає ідеальною декорацією світу, в якому відбувається збіг соціального з естетичним. Саме тут виникає неореалізм — напрям, вкрай стурбований пошуком втраченої реальності» [13, 109].

Режисер-автор — не лише унікальна професія, а й своєрідна доля, на яку слід ретельно й самовіддано працювати. Свого часу Л. Вісконті, який дебютував у 1942 році стрічкою «Одержимість», зазначав: «Навчаєшся завжди в когось, сам нічого не винаходиш, а якщо винаходиш, то все одно пе-

ребував під чийсь сильним впливом, а особливо, коли робиш свою першу річ» [9, 167].

Багатообіцяючим сценічним дебютом митця стала вистава «Жахливі батьки» за п'єсою Жана Кокто, в якій, як і в авторських фільмах митця, вражало «опрацювання візуального ряду» [13, 138]. Показовим для розвитку потужної авторської особистості, був той факт, що, попри незначний творчий досвід, період з 1945-го до 1949 року був досить плідним для молодого театрального постановника. Не випадково ж саме «від театру кіно запозичує майстерність режисури і акторську гру» [2, 5]. До того ж молодий тоді режисер-автор, здобуваючи досвід у постановці сценічних творів та співпрацюючи з відомими художниками, що самі по собі виступали яскравими особистостями (зокрема Сальвадором Далі, Франко Дзеффіrellі), презентував на різних сценах Італії одинадцять драматичних вистав («П'ята колона Е. Хемінгуея, «За зачиненими дверима» Ж.-П. Сартра, «Злочин і кара» за Ф. Достоєвським, «Одруження Фігаро» Бомарше, «Скляний звіринець», «Трамвай «Бажання»» Т. Вільямса, «Розалінда, або Як вам це подобається», «Троїл і Кессіда» В. Шекспіра, «Орест» В. Альф'єрі тощо). В означених роботах майстер, сміливо відштовхуючись від основних принципів кінематографічного неореалізму (як-от прагнення хронікальної документальності та художньої образності, яка впливає з побутової вірогідності), активно й настирливо впроваджував принципи театральності натуралізму, надто вирізняючись серед постановників сцени того часу.

У складні повоєнні часи митцеві, докладавши чималих зусиль, вдається сформувати власну трупку «Компанія» з правом працювати на кону римського театру «Елізео», що, проіснувавши близько дванадцяти років, став чи не одним з перших італійських режисерських (а отже авторських) театрів, який витримав випробування часом. Пізніше, в спогадах, майстер відзначав: «Якщо відволіктися від нашого кінематографічного досвіду, то можна довести, що театр плекав неореалізм доти, допоки це було можливо» [9, 393].

Слід відзначити, що Л. Вісконті був по суті своєрідним реформатором італійського театру, адже, борючись не лише за пунктуальність публіки, а й за те, щоби сценічне мистецтво стало доступним широкому глядацькому загалу, став чи не першим театральним постановником, який відмовився від послуг суфлера і ніколи не пошкодував про це. Митцеві вдалося виховати низку таких акторів нового покоління, які не потребували роботи з суфлером. Свої новації режисер-автор, ко-

трий з величезною повагою ставився до виконавців, пояснював у такий спосіб: «Я проводжу дуже довгі читання п'єси за столом. Якщо потрібно, до 10–15 днів: це репетиції, під час котрих кожний вживається у свою роль і в свій текст, вносячи в нього поправки, змінюючи, перекроюючи, доводячи до блиску. Я надаю акторам свободу ґрунтовної роботи над роллю, спрямовуючи її в необхідне русло. Це вселяє в актора віру в себе, тобто дає йому можливість оволодіти роллю, звільняє від комплексів, якщо вони в нього є, від боязкості, якщо вона йому заважає. Коли ми переносимо репетиції на сцену і розпочинаємо роботу над мізансценами, тобто починаємо пересувати наших персонажів, знаходити їм потрібне місце, актори вже так освоїлися зі своїми ролями, що їм уже не потрібен суфлер. На цей час кожний знає свою роль напам'ять. Така робота вселяє у виконавця впевненість» [10, 405].

Поєднуючи роботу в кінематографії й театрі Лукіно Вісконті, запровадив незвичну для виконавців жорстку творчу дисципліну й разом з тим намагався виховувати універсальних акторів, які, опанувавши дивовижною пластичністю, мали легко й невимушено налагоджувати живу комунікацію з глядачем, встановлювати безпосередній емоційний контакт, тим самим прагнучи надати виставі максимальної правдоподібності. Постаючи одним з основоположників режисерського театру в Італії [18], де особлива увага приділялась виконавській пластиці, майстер відзначав: «Актори драматичних театрів до недавнього часу були намертво прив'язані до стільця, до крісла, стола віковичної «театральної вітальні»... Я їх примусив зрушити з місця, рухатися, танцювати. Сучасна вистава тяжіє до танцю не як до естетичної форми, а як до «розкутого» руху. Можливо, епоха Ібсена і Чехова вже закінчується і перед нами відкривається нова епоха, епоха театру, в якому персонажі будуть розкриватися більш повно, природно і широко...» [10, 393].

Вибудовуючи фільм за фільмом авторський кіносвіт, Л. Вісконті не поривав зв'язок з театром протягом усього життя. Та це й не дивно, адже захоплення мистецтвом у юного аристократа розпочалося з театру, передовсім оперного. А тому невдовзі після виходу в 1951 році кінострічки «Найкрасивіша», митець дебютує ще і як оперний режисер виставою «Весталка» Гаспаре Спонтіні в театрі Ла Скала — тим самим, можливо, віддаючи належне своєму юнацькому захопленню або ж виявляючи повагу до батьківського покровительства означеного театру. Із вказаної постановки розпо-

чинається тісна й плідна співпраця майстра з видатною співачкою Марією Каллас, з якою він створює вистави «Анна Бoleйн» Гаetano Доніцетті, «Іфігенія в Тавриді» Глюка інші. Потому з'являються оперні постановки «Сомнабула» В. Белліні, «Травіата» Дж. Верді, в яких режисер ніби випробовував синтетичну природу сценічного мистецтва, що уможливує творення художнього образу й за допомогою виражальних засобів кіно. Показово, що постановка «Травіати» митцем (котрий первісно все ж таки залишався кінорежисером, проте спромігся створити навдивовижу точні і яскраві музично-драматичні образи на сцені) виявилась найвизначнішою подією в музичному житті 1950-х рр.

Вишукана культура автора-режисера свідчить про те, що Л. Вісконті тонко відчував, як «кіно, запозичуючи у музики звукове начало, перетворює і ускладнює його до багатоскладового звукового образу, де сплітаються шумовий, вербальний і власне музичний компоненти» [2]. Тож надалі режисер, творчість якого є унікальним поєднанням кіномови з пластикою музики та образотворчого мистецтва, стихію яких він активно вбирав, знову звертається до кінематографічної творчості, фільмуючи у 1954 році складну «костюмну» (в чомусь «театральну») постановку «Почуття», неодноразово вказуючи, що черпав натхнення в театрі. Витончений музичний ряд кінострічки не випадково належить видатному композиторові ХХ ст. — Ніно Рота, з яким Лукіно Вісконті співробітничатиме не лише в кіно («Білі ночі», «Рокко і його брати», «Бокаччо-70: Робота», «Леопард», а й в численних театральних постановках. Адже давно помічено, що твори сценічного й екранного мистецтва, позначені яскравою індивідуальністю автора-постановника, стають своєрідним сузір'ям талановитих творчих особистостей.

Виношуючи черговий кінематографічний задум, майстрові неодноразово вдається зачарувати вибагливу театральну публіку. Отож одну за одною він здійснює успішні постановки творів Д. Верді («Дон Карлос», «Трубадур», «Макбет» ін.), Г. Доніцетті «Герцог Альба», співпрацюючи з фестивалем «Двох світів» у місті Сполето, Віденською державною оперою та лондонським «Ковент-Гарденом». Примітно, що, поставивши у 1958 році спектакль «Дон Карлос» у Ковент-Гардені, Вісконті відчуває в собі здатність ще глибше розкривати свій талант, а тому вперше пробує свої сили як оперний сценограф.

Ведучи активний творчий пошук авторських виражальних засобів, режисер не полишає робо-

ту і в драматичному театрі, де з'являються його постановки «Смерть комівоєжера» А. Міллера (1952), «Три сестри» (1952), «Про шкоду тютюну» (1953), «Дядя Ваня» (1955), А. Чехова, «Трактирниця» (1952), «Купець із Смирни» (1957) К. Гольдони, «Медея» Евріпіда (1953), «Фрекен Юлія» А. Стріндберга (1957), «Вид з мосту» А. Міллера (1958), в яких, на жаль, декларований митцем натуралізм набуває дещо хворобливого фізіологічного відтінку. В 1959 році режисер вдається до постановки фільму «Рокко і його брати», що вийшла на екрани вже в 1960 році й мала не лише шалений успіх у глядачів, а й стала лауреатом численних нагород, була глибоко вивчена дослідниками творчості митця [18].

Пізніше Л. Вісконті, не пориваючи з кінематографом, здійснює нові сценічні постановки «Аріальда» Д. Тесторі (1961), «Вишневий сад» А. Чехова (1965), в перерві між якими працює над фільмом «Леопард» (1963). Потому виходить кілька його стрічок «Туманні зірки Великої Ведмедиці» (1965), «Сторонній» (1967), «Загибель богів» (1969), де «час проникає в художню тканину фільмів майстра крізь проекції історичних катаклізмів на буття окремої людини, а також через твори інших мистецтв, насамперед акустичних» [13, 138].

У 1963 р. Л. Вісконті, фільмуючи стрічку «Леопард» (що тріумфально стане переможцем Канського фестивалю й сягне вершин кіномистецтва), розкриває свій талант ще і як автор лібрето, а також (уже звично для себе) виступає як режисер і сценограф опери «Диявол в саду» сучасного італійського композитора Франко Манніно, з яким співробітничав і в кіно (зокрема, у фільмах «Найкрасивіша», «Сімейний портрет в інтер'єрі», «Невинний»). Робота над фільмом «Туманні зірки Великої Ведмедиці» (майбутнім здобувачем Золотого лева Венеціанського фестивалю), що не завадило майстрові одночасно продовжувати співробітництво з театрами. А тому 1964 митець, маючи значний авторитет у театральному світі, приймає запрошення двічі поставити оперу «Трубадур» Д. Верді — випробовуючи можливість співпрацювати з різними творчими колективами у Ла Скала та Ковент-Гардені. Того ж року на сцені Римської опери майстер, вкотре випробовуючи власні можливості, працює над спектаклем «Весілля Фігаро» В.-А. Моцарта, за яким у досить короткий термін була здійснена постановка опери «Дон Карлос» Д. Верді (1965).

Рік потому Л. Вісконті, який завжди намагався поєднати в своїй творчості принципи драма-

тичної й оперної режисури, пропускаючи сценічні твори крізь призму кінематографічного бачення, здійснює ще дві постановки: у Віденській державній опері («Фальстаф» Д. Верді) та на сцені Ковент-Гардена («Кавалер троянди» Р. Штрауса). Усвідомлюючи, що все ж таки «кінематограф перевершує театр, літературу, живопис у створенні зорових рухливих образів, здатних широко охопити життя в усьому його естетичному значенні та своєрідності» [25, 97], режисер вдається до екранізації роману Альбера Камю «Невинний» і, запровадивши на головні ролі М. Мастоаянні й А. Каріну, презентує надзвичайно коректне екранне прочитання літературного тексту. Копітка праця над фільмом, що став номінантом численних премій і фестивалів, ніби лиш розпалювала талант автора-режисера, котрий 1967-го пропонує глядачам в Ковент-Гардені третю оригінальну версію опери «Травіата» Д. Верді, органічно поєднуючи переконливість і природність драматичного дійства, трепетно дотримуючись законів драматичного театру й поєднуючи їх з умовністю та піднесеністю оперного мистецтва.

Маючи значний кінематографічний досвід, Л. Вісконті глибоко усвідомлював, що, «оперуючи часом як засобом виразності, кіно здатне передати стрімку зміну подій в їхній внутрішній логіці» [25, 97], а тому не випадково, започатковуючи так звану «германську трилогію», першою фільмує масштабну кінофреску «Загибель богів». На думку А. Плахова названий фільм є чи не єдиною високою трагедією XX століття, яка не поєднана з фарсом і в якій режисер сплавляє воедино міф і сучасну історію індустріальної буржуазії, яка вогнем своїх доменних печей розпалила печі Освенцима [21]. Показово, що складна кінопостановка не лише не виснажує майстра, а й, навпаки, надихає його на нові творчі експерименти на сцені Віденської державної опери, де режисер того ж 1969 року здійснює постановку «Симон Бокканегра» Д. Верді. Чотири роки потому поціновувачі таланту Л. Вісконті познайомляться з його останньою постановкою — оперою «Манон Леско» Д. Пуччіні в межах театрального фестивалю Двох світів в італійському місті Сполето, де майстер уміло маніпулює ракурсним поглядом театрального глядача [19].

В свою чергу І. Бергман — визнаний світовою кіноспільнотою класик авторського кіно, маючи певний сценічний досвід, здійснював перші кроки в кінорежисурі, прагнучи не віддалятися від театру. Не випадково в 1945 році він фільмує стрічку «Криза», беручись екранізувати п'єсу

Лека Фішера «Мати-тварина». Як відомо, дебют великого майстра виявився невдалим, проте наступна робота молодого тоді кінорежисера «Дош над нашим коханням» знову базується на матеріалі п'єси (норвезького драматурга Оскара Бротена). Адаптація театральної драматургії в екранному просторі надалі матиме потужний розвиток в авторському кінематографі митця.

Протягом усього довгого творчого життя І. Бергман з перемінним успіхом співпрацюватиме з театрами Швеції, Данії, Норвегії, Німеччини, Великобританії і як режисер-постановник (який також реалізував свій талант і в постановці опер — «Пригоди гульвіси» І. Стравінського, «Вакханки» Д. Бьортца, оперети — «Весела вдова» Франца Легара, балету), і як художній керівник. У різні роки майстер презентуватиме сценічні постановки, що отримають широку популярність і будуть показані в численних містах Європи. Серед найбільш відомих театральних робіт І. Бергмана, в яких було задіяно й кінематографічний досвід автора-режисера — «Пер Гюнт», «Дика качка», «Гедда Габлер» Г. Ібсена, «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольєра, «Шість персонажів у пошуках автора» Л. Піранделло, «Марія Стюарт» Ф. Шиллера, «Пелікан», «Фрекен Жюлі», «Гра снів» А. Стріндберга, «Макбет», «Дванадцята ніч», «Король Лір», «Гамлет» В. Шекспіра, «Три сестри», «Чайка» А. Чехова. При цьому деякі з них (скажімо, «Мізантроп» Ж.-Б. Мольєра) стали визначними подіями в театральному житті Швеції.

Багатолітнє співробітництво майстра з театральним і кіномистецтвом іноді давало йому можливість йому компенсувати творчі невдачі чи то на сцені, чи то на екрані. Так сталося, приміром, після проігнорованої публікою стрічки «Жіночі мрії», коли творча поразка митця в кінематографі була компенсована успіхом постановки оперети «Весела вдова», або ж, навпаки, — фільмом «Крізь тьмяне скло» режисер-автор затушовував фактичний провал чеховської «Чайки» на сцені шведського Королівського драматичного театру. Іноді ж успішні театральні постановки суперничали з авторськими кінофільмами майстра, що здобували міжнародне визнання, отримуючи найпрестижніші премії і нагороди.

Цінним, на наш погляд, є використання театром і кінематографом драматургічних напрацювань митця, а саме адаптація його кіносценаріїв для сцени (зокрема, сценарій «Цькування» знайшов своє сценічне втілення в Норвегії та Великобританії), а також фільмування кінострічок за сценаріями І. Бергмана іншими режисерами («Жінка без обличчя», «Єва» Г. Муландера, «Благі

наміри» А. Білле, «Недільна дитина» Д. Бергмана, «Невірна» Л. Ульман).

Вірний одночасно театральній і кінотрадиції (співпрацювати з постійною групою акторів: Гарріет і Бібі Андерсон, Інгрід Тулін, Лів Ульман, Макс фон Сюдов, Гуннар Бьєрнстранд, Сігг Фурст, Ерланд Юзафсон ін.), а також, фіксуючи колективне світовідчуття, створювати візуально-образний ряд стрічки з постійним соратником-оператором (Свенем Нюквістом, з 1960 року), І. Бергман знаходить вихід своєму потужному таланту і в роботах для телевізійного екрана. Так, враховуючи обмежені виражальні можливості малого екрана (де б органічно поєднувались вербальні й візуальні емоційні компоненти екранного тексту), режисер-автор у різний час продукує телевізійні фільми: «Сцени з подружнього життя», «Лицем до лица» (котрі мали також і кіноверсії), «Після репетиції» (що був адаптацією однойменної театральної п'єси митця), «Двоє блаженних», а також презентує телевізійну версію опери В.-А. Моцарта «Чарівна флейта» [16].

Анджей Вайда, який стояв біля витоків польської школи, а отже моделі авторського кіно, також реалізував свій талант і як театральний режисер. Один з найвідоміших і найбільш титулованих режисерів сучасності, стрічки якого часом опинялися на перетині полярних думок, неодноразово доводив універсальність свого авторського обдарування. Нині, оцінюючи 60-річний творчий доробок майстра, з впевненістю можна говорити про унікальність особистості режисера, що для світової кіноспільноти водночас постає як художник і громадянин, філософ і політик, трибун і педагог. Саме в його кінокартинах багатьом талановитим акторам, а передовсім Збігневу Цибульському, Данієлю Ольбрихському, вдалося сягнути вершин виконавської майстерності.

Вже перші фільми А. Вайди («Покоління», «Канал», «Попіл і діамант»), в яких митець намагався переосмислити й з максимальною достовірністю відтворити ключові події в історії Польщі, засвідчили про прихід у кінематограф оригінального автора, що проявляє «індивідуальні риси естетики, схильність до оперування контрастом, зображує суттєві для драматургії деталі, вживає метафори» [6, 300]. Презентувавши у кінострічках, позначених високохудожнім смаком та документальною точністю, розмаїття тематики й мистецьких стилів, майстер протягом усього творчого життя демонстрував кіносвітові унікальну й плідну працездатність, вміння акумулювати й виносити на широкий загальний більшість проблеми

сучасного йому суспільства, здатність виношувати творчі ідеї й реалізовувати їх у кінематографічному творі, виявляючи фантастичне терпіння в очікуванні. Перекоаний у тому, що кіно є частиною історичного досвіду суспільства і відіграє важливу соціальну і політичну роль [7], митець, приміром, добивався права викрити фальшиву сутність робітничо-селянського уряду у фільмі «Людина з мармуру» довгих дванадцять років. Безкомпромісно виявляючи власну громадянську позицію, митець стверджував: «Я боровся не за те, щоб створювати фільми, а за те, щоб була свобода, зокрема й для тих, хто хоче робити кіно» [4].

Покажемо є той факт, що, постаючи суб'єктом моделювання й виявляючи власне світоставлення у своєрідній художньо-образній формі [14], митець вже в ранній період творчості прагне опанувати сценічним простором, дебютуючи у 1959 році як театральний режисер виставою «Капелюх, повний дощу». В різні роки режисер-автор, здобуваючи досвід у постановці сценічних творів, презентував на різних сценічних майданчиках Польщі й зарубіжжя численні драматичні вистави, деякі з яких (наприклад, п'єса Станіслави Пшибишевської «Справа Дантона») з властивою майстрові ретельністю й виваженістю у передачі авторської самобутності драматурга, були перенесені на екран. При цьому митець активно і вміло використовував у театральній режисурі кінематографічні засоби (мізансценування, динаміку руху, монтажні переходи), а в режисурі кіно — розмаїту палітру сценічних прийомів: від мімічної виразності й пластики персонажів до прагнення прямого звернення героїв до глядача. Вже в зрілому віці в одному з інтерв'ю А. Вайда зазначав, що «європейський театр — як польський <...> давньогрецький, заснований на авторі, на п'єсі. Сьогоднішній театр більше видовище, він поєднується з телебаченням, з кіно, і замість слова в ньому — картинки» [8].

У своїй творчості і життєвій позиції Анджей Вайда — видатний художник ХХ–ХХІ ст. — прагнув бути вільним і незалежним передусім духовно. За висловом Г.-В.-Ф. Гегеля, кінорежисер з повним правом міг би сказати: «В цьому часі я залежний, підвладний випадковості, але все-таки я вільний для себе» [11, 179]

По-своєму унікальний досвід роботи в театрі мав і один з найпопулярніших представників авторської кінорежисури Андрій Тарковський, запрошений 1977-го для постановки «Гамлета» в Московський «Ленком». Попри той факт, що робота над виставою виявилась розчаруванням

для майстра, оскільки сценічна версія геніального творіння В. Шекспіра з залученням до головних ролей А. Солоніцина, М. Терехової, І. Чурикової не здобула успіху у глядача й витримала на кону лише рік після прем'єрного показу, митець продовжив співпрацю з театром.

За кілька років — у 1983-му — він отримує пропозицію випробувати власні сили як постановник опери М. Мусоргського «Борис Годунов» на сцені лондонського королівського театру «Ковент-Гарден», в якій партію Бориса блискуче виконав Роберт Ллойд. Показово, що режисер використав можливість запросити сценографом вистави М. Двигубського, з яким його пов'язувала співпраця в кіно (зокрема у фільмі «Дзеркало»). На думку С. Лисенко, «у сценічній інтерпретації А. Тарковського, для котрого як для кінорежисера візуальний чуттєвий досвід є визначальним, аудовізуальні імпульси оперного тексту опредмечувалися, насамперед, засобами сценічного ряду. У його постановочному прочитанні опери М. Мусоргського центральною стає драма особистості, тема душевних мук царя-злочинця, розплати за скоєне. Найбільш яскраве втілення ця тема знаходить у додатковому рівні візуально-сценічної партитури вистави, де отримують невербальне вираження два смислових мотиви, актуальні для режисера, — мотив невинно вбитого царевича і мотив божого і людського суду над злочинцем Борисом» [20].

Кінематографічний талант митця дав йому змогу у постановці опери, вдало застосовувати властиві його авторському почерку символи, що певним чином перегукувались із фільмом «Андрій Рубльов». На переконання Ю. Анохіної першим таким відомим символом — є ікона Трійці, спроектована на сценічний задник. Появу Трійці, вихопленої з темряви світловим променем — «камерою», глядач спостерігав у ту хвилину, коли диявол входив у душу ченця Григорія і той скидав з себе чернече вбрання, щоб змінити його на одяг Самозванця. Подібне явище спостерігалось і наприкінці вистави, коли народ, втомлений від пекельних оргій і бунту, забувався важким сном, а Юродивий, як неприкаяний, тинявся по сцені. В цю хвилину на «задньому плані» з'являлася освітлена фігура янгола, що рухався над землею і яку бачив лише Юродивий [3].

Майстер сміливо використовував (чи то імітував) в оперному спектаклі перший і другий, великий і загальний «плани», прийоми своєрідного «рапіду», «стоп-кадру», вводив затемнення, оперував монтажними переходами між ява-

ми та діями. Кінематографічні «плани» на сцені А. Тарковському (в тісній співпраці з художником зі світла) вдавалося створити завдяки потужному променю, який, вихоплюючи з темряви героїв або ж певні предмети, аналогічно кіноапарату, фокусував на них глядацьку увагу. У такий спосіб дія, котра розвивалася на «першому плані» (скажімо, бесіда Пимена з ченцем Григорієм), виявлялася паралельною до дії на «другому плані» (вбивство царевича Дмитрія, що передувало за часом). Крім того, за допомогою своєрідного кінематографічного «монтажу» (що являв собою динамічний перехід від однієї сцени до іншої без завіси, через затемнення) режисер поєднував так звані «царські» сцени з «народними». Завдяки авторській винахідливості А. Тарковського вимушеної зупинки дії, зазвичай потрібної для зміни декорацій за закритою завісою, у виставі «Борис Годунов» на сцені Ковент-Гардена практично не було.

Показово, що задля достовірного показу терзань царя Бориса митець вдається саме до використання кінематографічних прийомів, які дають змогу вирішити одне з найважливіших завдань опери М. Мусоргського. Змусивши «оживати» так званий «другий план», режисер (до певної міри цитуючи самого себе) виводив на сцену малого, вбраного в білу сорочечку, царевича Дмитрія. Дитина являлася цареві в яскраво-зеленому світлі, водночас глядач бачив ще й вогненно-червоний маятник, який, відлічуючи відміряний Борисові час, розгойдувався в арці, що мала би нагадувати царські врата іконостасу.

На жаль, режисерський дебют, А. Тарковського на оперній сцені Ковент-Гардена так і не був офіційно зафіксований як фото- чи кінодокумент, хоч вистава, сповнена авторських знахідок у поєднанні виражальних засобів кіно- і сценічного мистецтва, й мала низку позитивних відгуків.

У підсумку відзначимо, що оригінальні принципи побудови кінотвору й специфічні засоби кіновирозності не лише знайшли у фільмах Л. Вісконті, І. Бергмана, А. Вайди, А. Тарковського безпосереднє втілення та сприяли виникненню визначних кінотворів, котрі об'єднались в авторський кінематограф, а й справили значний вплив на авторську театральну й телевізійну режисуру видатних митців, котрі вирізнялися цілісною та стійкою сукупністю світоглядних, стильових і смислових ознак.

Реалізація яскравої індивідуальності у творчості як активного суб'єкта суспільного життя є головною ознакою кінематографа, що розвивати-

меться у новому тисячолітті. Проте нині до кіносвіту входить молоде покоління режисерів, котре, амбітно заявляючи про статус автора, часом не лише не обтяжує себе пошуком актуальної тематики, нового героя, мови, а й ігнорує надбання світової кіноспадщини, перетворюючи при цьому «техніку в самоціль, у формалістичне трюкацтво» [17, 76]. Однак декларації про авторство вимагають такого особистісного забезпечення кінотворчості, коли за фільмом стоїть не лише незалежна особистість, а й самобутня індивідуальність, котра прагне утвердити в своїй творчості загальнолюдські цінності. При цьому авторським слід вважати таке «кіно, що створює відчуття повної реальності життя на екрані, життя з усіма його недоречностями і бридотю, красою прихованою і явною...», кіно, в якому режисер здатен «надати силою свого генія знятому “шматку життя” смислу і змусити глядача повірити в існування цього смислу» [12, 8].

Джерела та література

- Автор // Скопенко О. // Мала філологічна енциклопедія / О. Скопенко. — Київ : Довіра, 2007. — 478 с.
- Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. — Минск : Тесей, 2008. — 392 с.
- Анохина Ю. Два Бориса (О постановке оперы М. Мусоргского Андреем Тарковским и Александром Сокуровым) / Ю. Анохина. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://tarkovsky.su/texty>.
- Бабій О. Анджей Вайда: «Я не маю жодних претензій до нашої нової дійсності». — [Електронний ресурс] / О. Бабій. — Режим доступу: <http://art.co.ua/andzhej-vajda-ya-ne-mayu-zhodnyh-pretenzij-do-nashoyi-novoyi-dijsnosti/>.
- Баранівський В. Ф. Суб'єкт і об'єкт / В. Ф. Баранівський // Філософія: Словник-довідник. — К. : НАКК-КіМ. — 2011. — С. 381.
- Брюховецька Л. І. Кіномистецтво : навч. посіб. / Л. І. Брюховецька. — К. : Логос, 2011. — 391 с.
- Вайда Анджей: «Телебачення бреше, а кіно говорить правду...». — [Електронний ресурс] / Анджей Вайда. — Режим доступу: <http://ru.telekritika.ua/lyudi/print/8308>.
- Васенина Е. Театр притворюється телевиденням і подражаєт кино. — [Електронний ресурс] / Е. Васенина. — Режим доступу: <http://2004.novaygazeta.ru/pomer/2004/17n/n17n-s36.shtml>.
- Висконти Лукино. Статті. Свідетельства. Высказывания / Лукино Висконти / Сост., ред. и авт. ком. Л. К. Козлова. — М. : Искусство, 1986. — 302 с.
- Висконти о Висконти ; [пер. с итал. ; предисл. В. Божовича]. — М. : Радуга, 1990. — 445 с.
- Гегель Г.-В.-Ф. Философия права / Г.-В.-Ф. Гегель. — М. : Мысль, 1990. — С. 270 — 323.

Доброскок О. Кіно і його засоби / О. Доброскок / Світова кіно класика : зб.ст. — К. : Видавничий дім «КМ Akademia», 2000. — С. 6–10.

Зубавіна І. Б. Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності / І. Б. Зубавіна. — К. : Інтерхнологія, 2006. — 272 с.

Зубавіна І. Б. Художнє моделювання екранного хронотопу як засіб кінематографічної репрезентації світу / І. Б. Зубавіна // Мистецтвознавство України. — К. : СПД Кравчук В. К., 2010. — Вип. 11. — С. 133 — 140.

Зубрицька М. А тепер куди? — Одісея сучасних літературних теорій / М. Зубрицька // Вісник Львівського університету. — 2004. — Вип. 33. — Ч. 1. — С. 121 — 128.

Ингмар Бергман — биография. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.k1no.ru/bergman.htm>. — Заголовок з екрана.

Комаров С. В. История зарубежного кино : в 3 т. / С. В. Комаров. — М. : Искусство, 1965. — Т. 1. — 416 с.

Копейцева Л. П. Проблема автора та авторської позиції в сучасному літературознавстві / Л. П. Копейцева // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. — 2009. — № 2(1). — С. 168 — 173.

Лукино Висконти. История жизни. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.tonnel.ru/>. — Заголовок з екрана.

Лысенко С. Ю. Взаимодействие музыкального и сценического рядов в опере-спектакле (на примере «Бориса Годунова» М. Мусоргского — А. Тарковского) / С. Ю. Лысенко // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — Вып. 1 (39). — 2014. — Режим доступу: <http://cyberleninka.ru/article/n/>.

Плахов А. Гибель богов / А. Плахов. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.afisha.ru/movie/169095/review/154736/#comments>.

Скуратівський В. Л. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза, структура, функція / В. Л. Скуратівський. — К. : Видавництво «Іван Федоров», 1997. — 240 с.

Філатова О. Від «смерті» до «реанімації»: метаморфози авторства в сучасному літературознавстві / Оксана Філатова // Studia Methodologica : [науковий збірник] / гол. р. Гром'як ; відп. ред. Ю. Завадський ; редкол. : О. Куца, М. Лабашук, Н. Поплавська [та ін.]. — Тернопіль : ТНПУ, 2009. — Вип. 29. — С. 169–174.

Філатова О. С. Термінологічна верифікація авторства: «системно-суб'єктний метод» Б. Кормана / О. С. Філатова // Наукові праці. Літературознавство. — 2012. — Вип. 193. — Т. 181. — С. 119 — 122.

Холодинська С. М. Кінематограф і телебачення — «поліфонічні» види мистецтва (естетико-художні особливості) / С. М. Холодинська // Вісник Маріупольського державного університету. — 2012. — Вип. 4. — С. 96 — 102.

ЖИВОПИСНИЙ БАЗИС В ЕКРАННИХ ТЕХНОЛОГІЯХ

У статті розглянуті образотворчі процеси, на яких базується технологія екранного живопису. Виконано дослідження вкладу розкадровки, як однієї з основ, в зображальне рішення фільму. Аналізується взаємозв'язок та вплив розкадровки на композиційну побудову кадру.

Ключові слова: фільм, кадр, живопис, художник, творчість, технологія, екран, кіномистецтво, розкадровка, композиція, кіноосвітлення.

В статье рассмотрены творческие процессы, на которых базируется технология экранной живописи. Выполнены исследования вклада раскадровки, как одной из основ, в изобразительное решение фильма. Анализируется взаимосвязь и влияние раскадровки на композиционное построение кадра.

Ключевые слова: фильм, кадр, живопись, художник, творчество, технология, экран, киноискусство, раскадровка, композиция, киноосвещение.

The article considers the creative processes, which are based on the technology of screen pictorial art. The researches of the contribution of the storyboard as one of the foundations of film picture solutions were conducted. The influence of the storyboard on frame composition and their interrelation were analyzed.

Keywords: film, frame, painting, art, artist, creative, technology, screen, cinema, storyboards, composition, lighting.

Мета статті полягає в дослідженні специфіки формування живописного базису в вигляді так званої розкадровки при розробленні та плануванні зображального ряду фільму, що дає можливість врахувати до найменших дрібниць образотворчі та технологічні фактори, вибрати необхідні засоби для реалізації самого процесу зйомки, та визначитись із їх використанням на різних етапах створення фільму.

Починаючи ще з епохи німого кіно розкадровка (*storyboard* — англ.) включала в себе послідовність малюнків у вигляді окремих кінокадриків. Розкадровка давала перше уявлення про зображальний ряд фільму. Такі промальовані базові ескізи майбутнього кінопроекту допомагали візуалізувати на папері бачення режисером окремих кадрів і планів фільму. І сьогодні розкадровка — це досить ефективний метод розкриття режисерських ідей творчому колективу знімальної групи та технічним спеціалістам. Розкадровка також ставала основою для попередніх фінансових розрахунків кінопроекту. Перші розкадровки фільмів 1920-х років нагадували малюнки до книжечок коміксів. У 1928 р. Волт Дісней (*Walt Disney*, при

народженні — *Walter Elias Disney*) вперше розробив шаблон, форму розкадровки для ілюстрації концепцій короткометражних мультфільмів, який з успіхом був застосований у виробництві анімаційного фільму «Божевільний аероплан» (*Plane Crazy*) [1]. Шаблон розкадровки одного кадру складався з двох половинок: в правій частині містився малюнок з персонажем, а в лівій — у вигляді тексту деталізувалися зміст і процеси в кадрі. В 1932–33 роках Волт Дісней завершив розробку фундаментальної технології розкадровки фільмів у вигляді послідовності малюнків, пронумерованих відповідно до кадрів сценарію [2].

Протягом декількох років ця технологія розкадровки поширилася по кіностудіях і стала популярною у створенні повнометражних ігрових фільмів. Фільм «Віднесені вітром» (режисери Віктор Флемінг, Джордж Кьюкор, 1939 р.) був усьє розкадрований, що саме по собі було нововведенням у процесі створення фільму. Опрацюванням кожного плану легендарної картини займався художник-постановник Вільям Кемерон Мензіс. Взята на озброєння технологія швидко прижилася і стала невід'ємною частиною кінопроцесу,

оскільки дала змогу кінематографістам уже на підготовчій стадії знаходити відповіді на багато важливих питань. Що і хто буде в кадрі? Як зняти сцену, щоб вона вийшла більш виразною? Куди рухатимуться камера і герої в кадрі? На майданчику, крім режисера, розкадровкою керувалися оператор, декоратори, освітлювачі та фахівці зі спецефектів. Ці прості малюнки зі стрілками і коментарями давали можливість краще контролювати художню складову проекту і ефективніше витратити кошти.

Розкадровку як мистецький твір на прикладі живописних робіт Сергія Параджанова розглядає Володимир Луговський у своїй книжці [3]. З таких же позицій розглядає розкадровку Сергій Марченко [4].

Переконливо про значення розкадровки, як живописної основи фільму, написав Ю. Ілленко [5, 336]: «На съемках фильма “Тени забытых предков” каждый вечер накануне съемочного дня рисовали в четыре руки — Параджанов излагал, как правило, некие общие идеи или эмоции с помощью всего, что попадалось ему под руку: карандашами на обрывках газет, спелыми ягодами афин по моей белой рубашке, мелом на входной двери, гвоздем по столешнице; художник Якутович на метровых планшетах создавал станковые графические листы, кинохудожник Миша Раковский рисовал в своей замусоленной записной книжке кадрики размером с почтовую марку, я бегло прорисовывал для себя кадр за кадром в обычной ученической тетради в клеточку. < ... >

Могу твердо заверить, что кадров, не прорисованных заранее, в фильме “Тени забытых предков” практически нет. Все они, так или иначе, впервые являлись в предварительных раскадровках, в вечерних рисунках.

Поскольку я безо всякого труда удерживал в памяти все раскадровки, созданные накануне, то и реализовывал их при съемке явочным порядком. Благо, камера была ручная — “Конвас-автомат”, и кроме меня никто не контролировал момент съемки».

У збережених розкадровках другого режисера картини «Тіні забутих предків» Володимира Луговського можна побачити різні підходи до екранної реалізації майбутніх кадрів режисером і оператором. У розкадровках Сергія Параджанова «Двір Івана» мав вигляд рамки з дахів, котрі оточують двір та дії, яка розгорталася всередині, нагадуючи живу картину, зняту з високої вертикальної точки. Проте реалізація цього епізоду у фільмі відрізнялася від задуму через своєрідне бачення майбутнього екранного зображення Юрі-

єм Ілленком, який тоді перебував під впливом нових можливостей динамічної «ручної камери» С. Урусевського. Оскільки ніхто, крім Ю. Ілленка, до проявки кіноплівки та отримання робочого позитиву не міг побачити зображення майбутніх кадрів, значна їх кількість трансформувалась зі статичних планів у динамічні. А от С. Параджанов тяжів до особливої стилістики у вигляді живописних статичних «екранних картин», що її повною мірою він зміг реалізувати в наступному своєму шедеврї «Колір гранату».

Сьогодні як плівкові, так і цифрові сучасні технології суттєво обмежують таке «вільнодумство» оператора. З появою нової, суто технологічної складової у вигляді системи відеоконтролю, в процесі кінозйомки виконується не лише поточний контроль отриманого зображення на екрані монітора, а й ведеться його відеозапис. Перегляд відзнятих кадрів безпосередньо в процесі зйомки дає змогу відкоригувати всі його складові, починаючи від розташування, крупності об'єктів зйомки, рухів камери, композицію кадра, емоцій акторів і закінчуючи світло-тональними і колористичними налаштувань цифрової кінокамери.

Ю. Г. Ілленко завжди в своїй творчій роботі режисера і оператора виконував розкадровки різного рівня складності. Як правило, він використовував у роботі над фільмом дві серії розкадровок [5, 337]: «Первую делает художник фильма в подготовительный период по ключевым моментам проекта, как первый и сознательно не сдерживаемый никакими ограничениями поиск изобразительного решения: композиционные вариации, колористические изыски, парадоксальность тоналностей, драматургия света.

Вторая серия раскадровок появляется уже как собственно покадровая прорисовка после освоения съемочной площадки и репетиции с актерами».

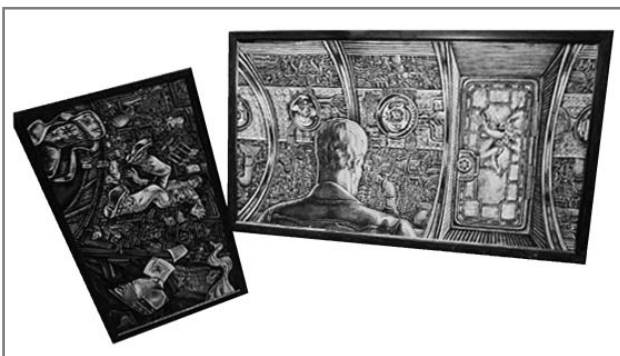
Другу серію розкадровок Ю. Г. Ілленко виконував сам, і вона була обов'язкова до виконання для всіх членів зйомочної групи без винятку (навіть освітлювачів, помічників режисера), починаючи з самого режисера. В цій розкадровці він промальовував усі ситуації, що розгортатимуться всередині кадру, особливо ретельно розроблялися змістоутворюючі конфігурації, крупність кадрів, ритм, напрямки руху, з'єднання за ритмом між кадрами, динаміка освітлення, враховувалися й інші фактори. Окремі кадри такої розкадровки отримували ще й порядковий номер зйомки, який, як правило, відрізнявся від порядкового сценарного номера, але отримана нова послідовність кадрів

організувала більш чітку роботу знімальної групи протягом дня.

Нижче наведені фрагменти розкадровки до фільму «Вечір на Івана Купала», виконані режисером-постановником Ю. Ілленком. Ці прості малюнки зі стрілками і коментарями давали змогу спланувати, організувати і систематизувати зйомочний процес.



На фрагменті фотографії Раміля Галі — живописні рішення художника Михайла Ромадіна до декорацій фільму А. Тарковського «Соляріс» (оператор В. Юсов, 1972 р.), які доповнили, розширили зміст розкадровок режисера [6].



На рисунку далі — фрагмент розкадровки до фільму «Вій» (режисер О. Степченко, оператори В. Смутни та Я. Пілунський, 2014 р.).

17. ИНТ. ЦЕРКОВЬ – УТРО 2

ОПИСАНИЕ	ВИДЕО	АУДИО	СПОСОБ СЪЕМКИ
Сабля Дорона появляется в щели церковных дверей.			Хромакей в щель CG-фон леса (м.б. в плав-оне деревья и дым?)
В церковь заглядывают казаки Дорон и Оверко.			Хромакей в щель CG-фон леса (м.б. в плав-оне деревья и дым?)
Тени казаков падают на пол церкви. Панич склонился над Хомой. Хома лежит в меловом круге без признаков жизни. По полу разбросаны монеты. Рядом гроб с мертвой паничкой.			

Англомовні кінематографісти свого часу назвали зафіксовані на плівці зображення *рухомими картинками* (*motion picture, movie pictures*), які трансформувались у слова *movie* або *picture* [7, 40]. Звідси стає зрозумілим походження ще одного синоніма слова *фільм* — *картина, кінокартина*, що дає можливість говорити про появу нової форми живопису, але вже у вигляді реєстрації послідовності картин-кадрів на кіноплівці (а сьогодні й на цифрових носіях інформації), тобто про появу *екранного живопису*. Необхідність підготовки до самого процесу зйомки художніх фільмів у вигляді покадрового ескізного живописного проекту і сьогодні залишається актуальною. В приведеному вище фрагменті розкадровки до фільму «Вій» остання більш деталізована, бо, крім докладної живописної послідовності кадрів, описується зміст кадру, спосіб зйомки та наявність звукоряду. Шаблон цієї комп'ютерної розкадровки лише частково нагадує перший шаблон-форму Волта Діснея. Використання комп'ютерних програм значно розширило інформативність розкадровок. Наприклад, за допомогою спеціалізованих програм двомірної розкадровки StoryBoard Quick & Storyboard Artist, Toon Boom Storyboard, ArtRage, Springboard можна швидко і якісно зробити ескізи об'єктів зйомки. Більш складні програми 3D анімації дають змогу абсолютно точно створити тривимірні кадри з тривимірними об'єктами та акторами (Poser моделями), вибрати формат кадру та конкретизувати фокусну відстань об'єктива, потрібного для проведення реальних зйомок.

У процесі роботи над «кінокартиною» в художньому кінематографі (і не тільки) задіяні, окрім «головних художників» (режисера-постановника, оператора-постановника і художника-постановника), ще й художник по костюмах, художник по гриму, художник комбінованих зйомок, а в кінотехнологіях XXI ст. — художник спецефектів (*supervisor* — *супервайзер*) та художники комп'ютерної графіки. Безперечно, їх вклад є істотним для створення повноцінного екранного живописного полотна.

Але реєструє цей візуально-живописний екранний твір якраз оператор-постановник. Від його знань та вміння втілювати художній замисел режисера-постановника залежить візуальна складова кінофільму — синтетичного художнього твору. Вдосконалення кінотехніки і кінотехнології зумовили появу нових образотворчих рішень, таких як різнопланові зйомки, панорамування, рух камери зі зміною різних ракурсів зйомки. Кінооператор з суто технічного фахівця перетворився на повноцінного кінохудожника — повноправного співавтора кінематографічних творів. Монтаж також став більш динамічним і урізноманітним живописну мову фільму, ускладнив цю мову та додав інтригу в викладенні сюжету. Всі ці компоненти екранного живопису збагатили також розкадровку фільму — «превізуалізацію» образотворчих задумів.

Слід відзначити, що в основі кожного кадру розкадровки лежить композиція (від лат. *compositio* — складання, поєднання, зв'язок), як продумана побудова живописної структури майбутнього кадру в вигляді гармонійного поєднання та взаємодії об'єктів в кадрі та інших його складових.

В екранному живописі може бути використано кілька видів кінокомпозиції: стійка (урівноважена), нестійка (неврівноважена), симетрична, асиметрична, контрастна, ритмічна, відкрита, закрита, діагональна, статична, динамічна [8, 9].

У композиційну побудову розкадровки закладається, насамперед, розташування об'єктів зйомки, сукупність зв'язків між цими об'єктами, які вже при перегляді на кіноекрані викличуть у глядача певні враження, асоціації та емоції. Потім операторові вже в процесі зйомок потрібно буде вибудовувати композицію кадру ще й з урахуванням динаміки руху об'єктів зйомки, оперативно реагувати на зміни, що відбуваються в межах площини кадру та вносити необхідні корективи.

Живописну картину зареєструвати на кіноплівці або ж іншому носіїві у вигляді окремого

кадру неможливо без одного з найважливіших елементів композиції — світла. Світло — це той пензлик, яким оператор-художник створює живописне кінополотно, бо саме світло малює на світлочутливій поверхні плівки чи матриці зображення об'єкту зйомки. Світлом та світлофільтрами відтворюється та регулюється палітра кольорів, світло проявляє об'єм, простір, форму, фактуру, підсилює ілюзію руху в кадрі. Світло та колір мають надзвичайно великий вплив на психологічний та емоційний стан глядача [10]. Сьогодні світло, як один із найважливіших елементів формування кінозображення, може бути не лише природним, сонячним (що було в період німого кіно), а й потребує відповідної реалізації через методи, засоби та технології кіноосвітлення. Кіноосвітлення виконує подвійні функції: з одного боку — це техніко-технологічна реалізація в вигляді освітлювальних приладів і систем різного призначення (включаючи системи і обладнання для контролю величини світлового потоку і його спектрального складу), а з іншого — це виконання суто художнього завдання — «світлопису». Художня функція кіноосвітлення дає змогу відтворити живописну основу кінозображення у вигляді безтіньового, світлотіньового, світлотонального, кольоротонального, графічного та ін. варіантів рисунка. Оператор створює потрібний характер освітлення за допомогою джерел світла, що його вмикають освітлювальні прилади різного призначення, а також шторки, тубуси, розсіювачі, відбивачі, світлофільтри. Досконало володіючи світлотехнікою оператор реалізує свій мистецький талант художника через світловий рисунок із застосуванням як освітлювальних приладів так і інших зображально-виражальних засобів. У процесі розроблення розкадровки потрібно обов'язково брати до уваги такі складові кіноосвітлення:

Побудову майбутнього «ефекту освітлення» для кожного епізоду, враховуючи денну, нічну або режимну зйомки.

1. Зміни, розвиток у часі характеру освітлення, малюнок світлотіні, кольорів, розподілу освітленості в кадру і в кінцевому, екранному зображенні.

2. Кіноосвітлення слід створювати і розраховувати з урахуванням розвитку дії і зміни характеру освітлення у візуальному просторі.

3. Досягнення цілісної монтажної послідовності окремих живописних кадрів при зйомках у різний час.

4. Кіноосвітлення підпорядковується процесам акторської гри в художньому кінематографі.

5. Екранний живопис кінокадру має в собі інформацію не лише про зміст акторської гри, а й водночас про форму, ракурс, світлотінь, колір у вигляді таких характеристик кольорового зображення, як колорит, кольорова гармонія та символізм кольору. Живописна мова фільму суттєво збагачується завдяки колористичним рішенням, на які впливає характер освітлення.

Тому у розробленні живописного базису фільму, в процесі його розкадровки, надзвичайно важливим є врахування фактору кольору.

Сучасні кольорові кіноплівки, цифрові кінокамери, системи кольорокорекції, мультимедійні системи та технології плівкового і цифрового кінематографа дають можливість технічними засобами досить точно реалізувати ті чи інші колористичні рішення в екранному живописі. Але при цьому потрібно мати на увазі, що ця техніко-технологічна складова кольорового зображення лише характеризує можливості екранних систем відтворювати задуману гаму кольорів. А от отримане кольорове екранне зображення — це вже фактор суб'єктивно-психологічного впливу на відчуття глядача, які переходять у відповідний емоційний стан. Причому емоційне сприйняття кольору в творах екранного живопису значною мірою різняться: воно залежить від емоційного стану глядача в момент перегляду зображення, на нього можуть впливати дитячі спогади, приємні або ж неприємні асоціації щодо кольору, професійна приналежність та приналежність до тієї чи іншої соціальної групи та інші фактори. Чоловіки, жінки та діти також по-різному сприймають колір в екранних образах. Та все-таки сприйняття основних, чистих кольорів різними групами людей викликає більш-менш однакові відчуття.

Потрібно розділяти колористику документальних, художньо-ігрових, рекламних, комп'ютерно змодельованих творів екранного живопису. Коли в документальну репортажну зйомку внести суттєву кольорокорекцію або ж підміну кольорів, то не буде ніякого об'єктивного відтворення реальних подій. У художніх фільмах слід вирішувати дещо інші завдання. Інформативність кольорового художнього фільму має дві складові: драматургію кольору, що її визначає драматургія фільму в цілому, і драматургію кольору в окремих кульмінаційних сценах, епізодах та кадрах. Друга складова підсилює драматургію фільму в цілому і викликає потрібний психо-емоційний стан глядача, розставляючи додаткові акценти екранних подій та образів. Постійна трансформація природних кольорів натури відповідно до загального ко-

лористичного замислу фільму, при відповідному підборі костюмів, відповідній кольоро-тональній гамі декорацій, дає можливість викликати потрібні асоціації та емоції у глядача, тобто створювати необхідну драматургію кольору і свідомо керувати нею. Особливо така інформативність кольору проявляється, коли драматургія екранного твору витримана у відповідній колірній гамі, де в зображенні домінують навіть два-три кольори. Для кінофільму «Вечір на Івана Купала» оператор-постановник В. Ілленко разом з режисером розробили його колірну палітру від першого до останнього кадру [11]. Наприклад, в епізоді зустрічі Підорки та Петра біля озера та до «купальської ночі», кольоро-тональне рішення екранного зображення мажорно-світле: в ньому наявний блідувато-голубий тон, який ніби підкреслює чистоту кохання героїв. У кадрах хати молодих кольоротональне звучання зображення стає дедалі напруженішим: фарби густішають, починають домінувати червоний та жовто-золотий кольори в поєднанні з чорним. І так буквально у всіх епізодах фільму були точно розставлені колористичні акценти, які підсилили зображально-пластичне рішення кожного кадру фільму, забезпечили атмосферу фентезі в драматургічному розвитку подій.

На важливій ролі художника по костюмах Лідії Байкової у живописній мові фільму «Тіні забутих предків» акцентує увагу Ю. Ілленко: «Байкова постійно возила с собою грузовик костюмов и атрибутов к ним и занималась прямо в кадре цветописью костюмами. Ее звездным часом бывали массовые сцены. В них она превосходила самое себя — будучи блестящим живописцем, она инсталлировала из цветowych пятен гуцульского костюма истинные колористические шедевры в стиле ташизма.

На самом деле эти импровизации были тщательно прописаны темперой в подготовительный период как эскизы костюмов в виде жанровых сцен раскадровок к фильму» [5, 337].

Традиційно в екранних технологіях живописну основу майбутнього екранного твору створює художник-постановник. У сьогоденних умовах запрошують також художника по розкадровці, який працює спільно з режисером та оператором. Іноді розкадровку робить безпосередньо режисер, як це робили С. Ейзенштейн, О. Довженко, А. Гіткок, Ф. Фелліні, А. Тарковський, С. Параджанов чи Ю. Ілленко. Створення покадрових малюнків окремих сцен, планів та персонажів досить скрупульозно виконує Джеймс Кемерон. Цікавий підхід до моделювання майбутнього зображення має

видатний режисер сучасної Швеції Рой Андерссон, лауреат премії Європейської кіноакадемії, як найкращий режисер Європи (2015 р.). Андерссон також володар венеціанського «Золотого лева» за фільм «Голуб сидів на гілці і роздумував про буття» (2014 р.) та багатьох інших нагород. Видатний майстер не пише окремо літературний чи режисерський сценарії, він відразу робить своєрідну розкадровку фільму у вигляді ескізних малюнків кожного кадру з відповідними текстами, монологами та діалогами: «Это позволяет наглядно показать мою идею всей команде. Да и я так лучше понимаю фрагмент» [12]. Свої розкадровки він перетворює в живописні екранні полотна і в цих картинах створює незвичайний, досить умовний світ зі своїми персонажами. Особливістю екранного живопису Роя Андерсона є відсутність будь-яких рухів камери та зміни фокусної відстані об'єктива в процесі зйомок і лише загальні та інколи середні плани.

Розкадровка в екранних технологіях в основному слугує для отримання знімальною групою першого уявлення про те, яким буде зображально-живописне рішення фільму. По такій розкадровці оператор формує свій підхід до реалізації фільму у вигляді екранного живописного твору шляхом просторово-часової послідовності кінокадрів на основі їх композиційної побудови. У формуванні живописного рішення фільму, як правило, додатково розробляється колористична партитура. По розкадровці можна визначити тривалість епізоду, ракурс і ланцюжок монтажної послідовності планів, кадрів та епізодів. Розкадровка рідко виходить такою ж, як і оригінал, але вона необхідна як живописний базис під час проведення зйомок. Розкадровка, як першоджерело зображального рішення фільму, розкриває до-

даткові можливості щодо імпровізації в створенні особливої структури екранного живопису в кожному окремому кадрі.

Джерела та література

Thorn, Kevin. The Art of Storyboarding. — [Електронний ресурс] : eLearn Magazine, 2011, August. — Режим доступу: <http://elearnmag.acm.org/featured.cfm?aid=2024072>

Disney Miller, Diane. The Story of Walt Disney / Diane Disney Miller. — New York : Henry Holt and Company, 1957. — 247 p.

Параджанов С. Розкадровки до фільму «Тіні забутих предків» // Луговський В. Невідомий маестро / В. Луговський. — К. : Видавничий дім «Академія», бібліотека журналу «Кіно-Театр», 1998. — 176 с.

Марченко С. М. Розкадровка як мистецький твір / Сергій Марченко // Кіно-Театр. — 2000. — № 3. — С. 58–59.

Ілленко Ю. Г. Парадигма кіно / Ю. Г. Ілленко. — К. : Абрис, 1999. — 416 с.

Ищенко Е. Полтысячи шедевров на квадратный метр [Електронний ресурс] : Труд. — Режим доступу: <http://www.trud.ru/article/19-02-2014/1307862.html>

Безклубенко С. Д. Відеологія. Основи теорії екранних мистецтв / С. Д. Безклубенко. — К. : Альтерпрес, 2004. — 328 с.

Кордун В. І. Зображальна мова оператора кіно і телебачення / В. І. Кордун. — К. : Видавець Чабаненко Ю. А., 2010. — 156 с.

Дыко Л. П. Основы композиции в фотографии / Л. П. Дыко. — М. : Высшая школа, 1983. — 135 с.

Прядко А. Психология восприятия цвета. Символика и драматургия цвета / А. Прядко // Телерадиокурс. — 2010. — №3. — С. 92–96.

Ильенко В. Опыт работы над цветовой драматургией кинофильма «Вечер на Ивана Купала» / В. Ильенко // Телерадиокурс. — 2001. — №1. — С. 51–55.

Орлов П. Маленькая ошибка открывает большие возможности. — [Електронний ресурс] : tvkinoradio. — Режим доступу : <https://tvkinoradio.ru/article/article3445-malenkaya-oshibka-otkrivaet-bolshie-vozmozhnosti>

АНРІ ЛАНГЛУА І ФРАНЦУЗЬКА СІНЕМАТЕКА

Статтю присвячено діяльності світових кіноархівів, зокрема одного з найбільших і найавторитетніших із них — Французької сінематеки. Розглядається також внесок у кіноархівну справу засновника і багаторічного директора Сінематеки — Анрі Ланглуа, що перетворив цей заклад в один із центрів просвітницької діяльності і кіноосвіти, збагативши його фільмами багатьох країн світу і запропонувавши новий системний підхід до збереження фільмів.

Ключові слова: Сінематека, Анрі Ланглуа, кіноархівна справа, просвітництво.

Статья посвящена деятельности мировых киноархивов, а именно Французской синематеке — одной из наибольших и наиболее авторитетной из них. Также рассматривается вклад в киноархивное дело основателя и многолетнего директора Синематеки — Анри Ланглуа, который превратил это учреждение в один из центров просветительской деятельности и кинообразования, обогатив его фильмами из многих стран мира и предложил свой системный подход к сохранению фильмов.

Ключевые слова: Синематека, Анри Ланглуа, киноархивное дело, просвещение.

The article is dedicated to the activities of the world cinema archives, in particular to the French Cinemateque, and its founder Henri Langlois. Under his directorship, Cinemateque became one of the most important centres of the cinema education. Langlois enriched it with films coming from diverse countries, and offered a systematic approach to the preservation of films.

Keywords: French Cinemateque, Henri Langlois, cinema arkhiv work, enlightenment.

Кінематограф увійшов у світову культуру як недорога ярмаркова розвага, тому сама ідея зберігання фільмів виникла через кілька десятиліть після перших кіносеансів.

Таке ставлення до екранних творів призвело до значних втрат, що їх немає можливості відшкодувати. Зокрема, це стосується українського кінематографа — майже весь масив дореволюційного періоду виявився назавжди втраченим. Сучасні архівісти, які працюють в галузі кіно, повинні докласти максимум зусиль, аби не лише зберегти наявний кінофонд, а спрямувати всі сили на відшукування того, що вважалось загубленим. Такі щасливі випадки є. Завдяки зусиллям французького кінознавця українського походження Любомира Госейка було виявлено, що під назвою «Запорожці» у Французькій сінематеці зберігається фільм П. Чардиніна «Тарас Трясило» з А. Бучмою в головній ролі. З Німеччини було одержано частину фільму Г. Тасіна «Джиммі Гіггінс», де знов-таки А. Бучма зіграв одну з найкращих своїх ролей, а також незавершений фільм О. Довженка «Проща-

вай, Америко!» — з «Белых Столбов» Держфільмофонду Росії.

Хочеться сподіватися, що в надрах зарубіжних фільмотек буде знайдено знищений свого часу фільм І. Кавалерідзе «Злива». Це, можна сказати, один з унікальних прикладів у світовому кіно, коли кінематографіст відверто вдається в своєму екранному рішенні до стилістики кубізму.

Свого часу було загублено чимало стрічок таких видатних кіномитців, які стояли біля колиски кіномистецтва, як Жорж Мельєс, Макс Ліндер, Бастер Кітон. Лише через десятиліття, завдяки зусиллям ентузіастів, їхні фільми почали повертатися в кінообіг. Відомо, що після краху фірми Мельєса залишилося зовсім небагато картин цього видатного митця. А сам він доживав свої дні у Будинку-притулку для майстрів мистецтва Франції. Але зусиллями його праправнучки реставровано усі знайдені його фільми. Причому їм було повернуто колір, адже відомо, що фільми Мельєса в його студії в Монтреї розфарбовувались від руки. Сьогодні програму фільмів Мельєса показують у

різних країнах світу. Побувала вона і в Києві під час фестивалю «Молодість», і, оскільки демонстрація велася на великому екрані, в супроводі живої музики, «тапером» виступив праправнук Мельєса. Глядачі могли переконатися, що «архівні плівки» Мельєса і сьогодні не втратили своєї мистецької цінності і вражають польотом фантазії та оригінальністю зображального рішення.

Можна зрозуміти, чому одним з перших найбільших кінематографічних вражень ще в дитинстві для великого режисера Сергія Ейзенштейна стали саме фільми Мельєса.

Не менш цінним було повернення стрічок Макса Ліндера, які, здавалося б, канули в небуття. Зусиллями його дочки Мод Ліндер було розшукано у різних країнах світу стрічки або фрагменти їх, що збереглися. Мод Ліндер змогла змонтувати репрезентативний фільм, в якому представлено різні роботи великого комедіографа, починаючи з його перших невибагливих «комічних» до таких зрілих шедеврів, як «Сім років нещастя» і «Три пройдисвіти» (комедійна інтерпретація «Трьох мушкетерів» О. Дюма).

Більше пощастило фільмам Чарлі Чапліна. Увагу шанувальників кіно привернув фільм «Невідомий Чаплін», змонтований з обрізків плівки, що їх великий митець викинув до кошика. Чаплін, як справжній перфекціоніст, залишав у останньому варіанті фільму лише найвиразніші й найнеобхідніші для передачі змісту кадри та епізоди, нехтуючи навіть тими, що самі по собі були маленькими шедеврами. Так, завдяки цим «архівним» плівкам склалося більш повне враження про методи роботи Чапліна і його творчий мистецький потенціал.

На жаль, у Радянському Союзі фільми знижали не лише через нерозуміння цінності того чи іншого твору. Вони просто інколи знищувались цілеспрямовано. По-перше, вважалося значною економією добувати з плівки срібло або змивати фільми, щоб повторно використати її. Найпершими жертвами стали стрічки, зняті до Жовтневого перевороту. Ставлення до них дуже яскраво виявилось в сценарії, що належав перу братів Васильєвих, майбутніх авторів знаменитого «Чапаєва». Там ішлося про механіка-«ретрограда», який обожнює Віру Холодну і збирає всі її фільми. Але з ним проводять «виховну» роботу комсомольці й переконують у тому, що творчість цієї актриси не становить ніякої цінності, а є відображенням занепадницького світу минулого. Механік «прозріває» і здає плівку з фільмами Холодної в утиль, зауважуючи при цьому, що хоч якась користь з неї буде, хай піде краще на гребінці.

Сумна доля чекала на фільми, зняті в дореволюційні часи в Україні, їх майже не збереглося.

І таких прикладів чимало. Тому таким важливим є процес утворення кіносховищ-фільмотек, в яких фільми мають не лише зберігатися, а й бути доступними для переглядів як фахівцями, так і звичайними глядачами.

У світі є низка кіноархівів, які стали центрами наукової інформації і пропаганди кіномистецтва. Саме такий архів є складовою частиною Британського інституту кінематографії (BFI), заснований у 1933 році. Відділ інформації і документації інституту має величезну картотеку і бібліотеку — понад двадцять тисяч книг; редакційно-видавничий відділ випускає щоквартальник «Sight&Sound»¹, а також різноманітні каталоги і книги по кіно. Також Інститут підтримує зв'язок з асоціаціями любителів кіно, та особливе значення має фінансова підтримка режисерів-початківців. Зокрема Гріневей² поставив свій перший фільм саме завдяки фінансуванню Інституту.

Розшук загублених кінострічок провадять усі кіноархіви світу. Найбільш послідовно і постійно це робить Британський кіноінститут (BFI). Наприклад, складено список з 75 фільмів, які вважаються втраченими. Співробітники інституту плекають надію, що люди, які щиро залюблені в кінематограф і у яких могли зберегтися ці дорогоцінні плівки, відгукнуться і деякі з цих фільмів буде знайдено. Цей список очолює другий фільм Гічкока — «Гірський орел», знятий у 1926 році, режисерський дебют Майкла Пауела, а також фільм «Лінда» 1960 року, молодіжна драма, жанр, який став популярним у руслі творчості «молодих розгніваних»³, та інші.

Світові архіви не лише ведуть пошукову роботу, а й активно пропагують свої надбання. Так, Американський інститут кіномистецтва (AFI) запустив новий портал, де подаються сотні відеороликів з його архіву. Треба сказати, що за сорок два роки існування інституту накопичилось близько 10 годин відеоматеріалів, які раніше були незнайомі широкій публіці. Великий кіноархів має і Американська академія кінематографічних мистецтв і наук, котра щорічно, починаючи з 1929 року, присуджує премію за найкращий фільм, яка з часом отримала назву «Оскар».

Одним з таких найбільших і найстаріших фільмосховищ є Французька сінематека.

Хто ж стояв біля витоків Французької сінематеки?

Тут слід назвати французького режисера Жоржа Франжю. В творчості Франжю знаходять

своє виразне втілення такі протилежні напрями, як поетичний реалізм і сюрреалізм. Естетика його фільмів часто здавалася критикам контраверсійною, бо він поєднував відвертий показ насильства зі зворушливим ліризмом. Його захоплювали найрізноманітніші жанри, так широку відомість йому приніс фільм «Жюдекс», який був свого роду рімейком знаменитого серіалу Фейада⁴. Інколи він звертався до авторів, які були абсолютно протилежні за своєю стилістикою. В 1962 році він екранізує роман Ф. Моріака «Тереза Декейру», а в 1965-му — твір Жана Кокто «Самозванець Тома». Далі звертається до Е. Золя — «Помилка аббата Мюре» (1970). Слід зауважити, що починав він як документаліст, найбільш помітними були такі його фільми, як «Кров тварин» (1949), «Дім Інвалідів» (1952), біографічні фільми — «Великий Мельєс», «Пан і пані Кюрі», а також «Національний народний театр» (1956). З кінця 1950-х він працює в одному напрямі з іншими митцями «нової хвилі», в естетику якої вписуються його стрічки «Головою об стінку» (1959), «Очі без обличчя» (1960) і «Весь вогонь на вбивцю» (1961). Ці фільми були неоднозначно зустрінуті критикою, проте сьогодні зрозуміло, що мистецький вплив Франжю на процеси в французькому кіномистецтві був вагомим.

Та нас понад усе цікавить початок його роботи в кінематографі, а він пов'язаний, передусім, саме з активною популяризацією тих творів французького кіно, які вже, здається, належали лише історії.

У 1935 році він разом з Анрі Ланглуа створює гурток кінолюбителів. А в 1936 стає одним з фундаторів Французької сінематеки, де працює до 1938 року. Згодом — обіймає дуже важливу посаду виконавчого секретаря Міжнародної федерації кіноархівів (FIAF). З 1945-го по 1953 роки він починає працювати в системі наукового кіно і стає секретарем Інституту наукової кінематографії, що його очолював відомий майстер наукового кіно Жан Пенльове. Тоді ж він долучається і до роботи в документальному кіно, в якому посяде визначне місце.

Серед засновників Французької сінематеки не можна не згадати Жана Мітрі. Його називали «живою пам'яттю кінематографа». Вже з 1924 року він активно працював у кіноклубах, був дописувачем авангардних часописів. В 1928 році брав активну участь у зйомках фільму «Париж-Сінема» П'єра Шеналю, в якому йдеться про прихований від очей глядача зворотний бік кінематографа. Пробував він себе і як актор, знявшись у 1932 році

у фільмі «Ніч на перехресті» Жана Ренуара. Та найважливішою подією в його творчій біографії стала участь, разом з Франжю і Ланглуа, у створенні Французької сінематеки. Продовжуючи свої експериментальні спроби в галузі кінопрактики, він разом з тим розкриває свій творчий потенціал як історик і теоретик кіно. За 20 років вийшло сім томів його «Історії кіно», яку критики вважали більш філософськи витриманою, ніж скажімо, праця Садуля. Хоч зауважували автори й певний суб'єктивізм.

Другим досягненням Мітрі, яке ще більш працює на збереження «пам'яті кінематографа», стала його всевітня фільмографія, яка складається з 30-ти томів. Ця багатогранна особистість є автором монографій про Гріффіта, Чапліна, Ейзенштейна, і майже всі останні роки він передавав свої знання студентам ІДЕКу і Паризького університету.

Та центральною постаттю серед засновників Французької сінематеки все ж став Анрі Ланглуа. Не будучи професійним кінокритиком чи істориком він, однак, відіграв значну роль не лише у французькому, а й у світовому кінопроцесі.

Все почалося в 1935 році, коли Анрі Ланглуа і його друг, майбутній відомий режисер Жорж Франжю, вирішили створити кіноклуб для показу німих фільмів. Скромно назвавши його «Кіногурток», вони показали на першому сеансі три колишні знамениті німі стрічки: «Кабінет доктора Калігарі», «Воля до смерті» і «Падіння дому Ашерів». Демонстрація цих шедеврів мала приголомшливий успіх. Так почала складатися знаменита концепція фільмотеки.

Для Ланглуа велике значення мало залучення до показу фільмів відомих кіномитців, навіть тих, чиє ім'я вже, здавалось би, стерлось з пам'яті глядачів. Так було організовано вечір Жоржа Мельєса, що мешкав тоді в замку Орлі, де містився притулок для літніх кінематографістів. І зачинатель світового кіно, незважаючи на свій похилий вік, охоче погодився зустрітися з членами кіноклубу і представити свій фільм «Подорож на Місяць».

Великим успіхом кіногуртка молодих сінєфілів стало отримання в дар від відомого продюсера А. Каменки фільмів його студії. Це були як стрічки французьких авангардистів Ж. Епштейна, Р. Клера, М. Л'Ербє, так і фільми російських режисерів, зняті на еміграції в Парижі.

Згодом мерія Парижа передає молодим ентузіастам великий покинутий будинок, де вони обляштовують і переглядовий зал, і фільмосховище. Перед сеансами проводили лекції, після — обго-

ворення фільмів. Ланглуа був у захваті від того, що «нарешті народився репертуарний кінозал, про який стали багато говорити, і важко передати ту майже релігійну атмосферу, яка в ньому панувала» [1, 117].

1939 рік став роком офіційного заснування Французької сінематеки. Анрі Ланглуа, котра, за висловом Ж. Кокто, «стає драконом, що оберігає наші скарби».

Ланглуа не лише оберігав кіноскарби, а й активно їх поповнював. Характер цієї діяльності часто набував майже детективного забарвлення: йому вдалося врятувати копії фільмів німецького режисера Ганса Ріхтера, котрі він вивіз через дипломатичні канали з нацистської Німеччини, а в Парижі врятував американські фільми, які вже було підготовлено німцями до вивезення в Німеччину.

Під час багатолітньої роботи склалися найважливіші принципи і цінності, якими керувався Ланглуа. Він вважав, що в кожній країні має зберігатися якнайбільша кількість вітчизняних фільмів. Ланглуа доклав максимальних зусиль, аби повернути в Японію фільми, які під час війни були вивезені до Америки.

Ланглуа вважав, що в Сінематеці мають зберігатися всі відзняті в різний час фільми. Адже з часом стрічки, що здавалися сучасникам невдалими, могли бути переоцінені наступними поколіннями.

Вміння вибудувати програму вражало глядачів сінематечних переглядів. Ставивши один фільм поруч з іншим, наприклад, стрічку А. Гічкока⁵ і стрічку К. Дреєра⁶, Ланглуа наче примушував глядача розкривати нові, невідомі ще грані їх таланту. Так сталося і з Гічкоком, в якому молоді глядачі Сінематеки побачили не лише вправного режисера трилерів, а й митця, що блискуче володіє кінематографічною формою.

Просвітницька місія Сінематеки була надзвичайно важливою. В її роботі активну участь брали не лише визнані інтелектуали, такі, як Рене Клер⁷, Жан Кокто⁸, Жан-Поль Сартр⁹, а й молоді кінематографісти — Клод Шаброль¹⁰, Жан-Люк Годар¹¹, Франсуа Трюффо¹². Вони називали себе «дітьми Сінематеки», вважали, що цей заклад став для них справжнім університетом, де вони отримали свою кіноосвіту. Завдяки знайомству з кінокласикою молоді критики скоро самі стали до камери як режисери. Так відбулось народження французької «нової хвилі».

Для нас є надзвичайно важливими свідчення одного з найвидатніших представників «нової хвилі» Франсуа Трюффо. На все життя він зберіг

враження від маленького залу на п'ятдесят місць на вулиці Мессін, де проводилися перегляди Сінематеки. Цей будинок став місцем постійних зустрічей молодих французьких кінематографістів, де Трюффо познайомився з Жаком Ріветтом¹³, Жаном Люком Годаром та іншими митцями «нової хвилі». З почуттям гумору Трюффо згадує, як молоді кінематографісти, не маючи грошей на придбання квитків на всі сеанси, намагалися потайки залишитися в залі, щоб дивитися наступний фільм. І, попри пізнє закінчення сеансів, «фанати» фільмотеки засиджувались там аж до зачинення метро, тож додому їм доводилося йти пішки. Серед відомих кінематографістів на Трюффо величезне враження справили історик німецького кіно Лотте Айснер¹⁴, а також зірка німого кіно Мюзідора¹⁵. І все ж головною постаттю був Анрі Ланглуа. Ось як його характеризує Трюффо: «Сам засновник Французької сінематеки був людиною блискучою, водночас простою і екстравагантною, охопленою однією ідеєю.

Як усі «маніяки», Анрі Ланглуа поділяв світ людей і події на дві категорії: корисне для Сінематеки і шкідливе. Навіть якщо ви були знайомі з ним 10 років, він не витрачав часу на розмови про ваше здоров'я або сімейне життя, бо всі ці поняття пов'язувались для нього виключно з життєздатністю Сінематеки або ж сінематечної сім'ї. Він міг по-справжньому тепло ставитись до вас, якщо вам вдалося на ходу підключитися до розмови з ним, точніше до його монологу на одну тему — про змову, обставини якої могли бути вам невідомі, але це його абсолютно не бентежило» [3, 21].

Коли в 1968 році французький уряд спробував звільнити Ланглуа з посади директора Сінематеки, на його підтримку стали кінематографісти і насамперед режисери «нової хвилі».

Найкраще про події, які розгорнулися в ті часи, розповідає знов-таки Трюффо. Він зауважує, що, власне кажучи, протести на захист Ланглуа стали свого роду прелюдією до буремних подій травня 1968 року. Перші демонстрації, в яких спочатку брали участь лише «діти Сінематеки», відбулися у лютому 1968 року. Але дуже скоро, як свідчить Трюффо, з'явилися натовпи протестувальників, серед яких були і студенти, і маоїсти, і анархісти. Треба сказати, що під час демонстрацій «діти Сінематеки» не раз потрапляли під кийки поліції. Щоб урятувати фільмотеку, Ланглуа був ладен на все. З усмішкою згадує Трюффо, що директор навіть звертався до ворожок, щоб вони провістили йому майбутнє Сінематеки. Але підтримка Сінематеки та її директора і справді ви-

явилась колосальною. Був створений «Комітет захисту Французької сінематеки», і боротьба велася не лише на вулиці. Статті на захист Ланглуа з'явилися на шпальтах преси. Видатні кіномитці з усього світу брали участь у цій боротьбі. Це і Чаплін, і Куросава, і Сат'яджит Рей, і Росселліні. Це вони надіслали до часопису «Кайе дю Сінема» погрозу забрати свої фільми з Сінематеки, якщо її не очолюватиме Ланглуа. Франсуа Трюффо завершує свої спогади фразою: «Як тільки Ланглуа було повернуто на свою посаду, до нас знову повернувся сон і ми відновили свої заняття» [3, 22]. Ланглуа залишили на посту директора. Його зусиллями в 1973 році було відкрито Музей кіно.

Заради справедливості слід навести і аргументи противників Ланглуа, які ставили під сумнів його компетентність як хранителя Сінематеки. Справді, цей ентузіаст не завжди знав про найновітніші засоби зберігання кіноархівів, через що копії, які знаходились у сховищах Буа-д'Арсі, були зовсім не в кращому стані. Не викликали схвалення і методи фінансування тих чи інших галузей архівної роботи, які потрібно було принципово змінити. І все ж таки авторитет Ланглуа у світовому кінематографі залишався непохитним. В останні роки своєї роботи він зосередився максимально на створенні Музею кіно, який відкрився у 1972 році. В Музеї було представлено надзвичайно багато цікавих експонатів, від моделей декорацій, скажімо, фільму Мельєса — «Підкорення Північного полюсу», де в центрі поміщувалася смішна і жадлива постать північного велета, до кіночасописів різних країн і різних епох, серед яких був номер журналу «Сінемонд», в якому йшлося про прем'єру першого радянського кольорового фільму «Соловей-Соловушка, або Груня Корнакова» з Валентиною Івашовою в головній ролі. Французькі критики назвали цю актрису, яка знялася потім у численних українських фільмах — радянським соловейком. Було представлено чимало постерів, афіш, серед яких і обличчя відомих кіноакторів і всілякі чудовиська, зокрема, М. Шрек у ролі Носферату.

І, на завершення, слід наголосити ще раз, що пристрасне захоплення Ланглуа кіномистецтвом, його прагнення зберегти всі кінотвори, незалежно від того, в якій шкалі рейтингів вони стояли свого часу, дасть можливість глядачам інших історичних періодів дати цим творам власну оцінку.

¹ «Sight & Sound» — щомісячний британський журнал про кіно, який друкується з 1932 року, а з 1934 — під егідою Британського інституту кіно.

² Пітер Гріневей (Peter Greenaway) — британський кінорежисер, письменник, сценарист і художник, поставив свою дебютну повнометражну стрічку «Контракт рисовальщика» завдяки фінансуванню Британського інституту кіно.

³ «Молоді розгнівані» (Angry young men) — термін, який виник завдяки автобіографічній книзі Л. А. Пола «Сердита молода людина» (1951 р.) і об'єднав митців «покоління 50-х років» (або, як назвали їх пізніше, «дітей війни»). Найбільш визначними й типовими представниками «молодих розгніваних» вважаються романісти Кінгслі Еміс, Джон Вейн, Дж. Брейн, Дж. Осборн, Колін Вілсон та інші.

⁴ Луї Фейяд (Louis Feuillade) — французький режисер, сценарист. Поставив серію з п'яти фільмів про Фантомаса (1913–1914), фільм «Вампіри» (1915), фільми «Жюдекс» і «Нова місія Жюдекса», кожен з яких складався більш як з десяти епізодів (1916–1917) та інш.

⁵ Сер Альфред Джоозеф Гічкок (Alfred Hitchcock) — англійський кінорежисер, продюсер, сценарист. Працював у Великій Британії та США. Його ім'я пов'язане зі становленням жанру «трилерів» (від англ. Thrill — «тремтіння») та з поняттям «саспенс» (від англ. Suspense — «невизначеність») у кіно. Поставив фільми «Запаморочення» (1958), «Психолог» (1960), «Птахи» (1963) та інш.

⁶ Карл Теодор Дресер (Carl Theodor Dreyer) — данський кінорежисер-новатор, сценарист. Його фільм «Страсті Жанни д'Арк» (1927 р.) 1958 році був включено в число 12-ти найкращих фільмів усіх часів і народів за результатами анкетування Бельгійською сінематекою 117-ти істориків кіно і кінознавців 26-ти країн у зв'язку зі Всесвітньою виставкою у Брюсселі 1958 року.

⁷ Рене Клер (René Clair, справжнє ім'я Рене-Люсьєн Шометт, фр. René-Lucien Chomette) — один з найзначиміших французьких кінорежисерів 1920-х і 1930-х років, творець жанру музичного фільму, письменник, актор. Відстоював незалежність французького кінематографа від Голлівуду. Поставив такі фільми, як «Антракт» (1924), «Під дахами Парижа» (1930), «Примара їде на Захід» (1936).

⁸ Жан Кокто (Jean Cocteau) — французький письменник, поет, художник, кінорежисер. Одна з найзначиміших постатей французької літератури ХХ століття.

⁹ Жан-Поль Шарль Емар Сартр (Jean-Paul Charles Aumard Sartre) — французький філософ, драматург, письменник. Сартр був одним із найвідоміших і найвпливовіших мислителів свого часу.

¹⁰ Клод Шаброль (Claude Chabrol) — французький кінорежисер, сценарист, актор, продюсер. Шаброль є одним з основоположників французької «нової хвилі», лідерами якої стали Жан-Люк Годар і Франсуа Трюффо. Поставив фільми «Кузени» (1959), (1991), «Криваве весілля» (1973), «Мадам Боварі», «У серці брехні» (1999) та інш.

¹¹ Жан-Люк Годар (Jean-Luc Godard) — франко-швейцарський кінорежисер, актор, сценарист та продюсер; один з найвидатніших представників напряму «французької нової хвилі» у кінематографі, початком якої вважається його перший повнометражний фільм «На останньому подиху» (1960).

¹² Франсуа Трюффо (François Truffaut) – французький кінорежисер, сценарист, продюсер, один із засновників «нової хвилі». Спільно з Годаром писав статті до журналу свого кумира Андре Базена «Кінозаписник», згодом працював з Годаром над сценаріями фільмів «На останньому подиху» та «Історія води».

¹³ Жак Ріветт (Jacques Rivette) – французький кінорежисер та кінокритик, один із засновників течії «нова хвиля» у французькому кінематографі. Жак Ріветт один з небагатьох продовжував наслідувати принципи «нової хвилі», відстоюючи і роблячи авторське кіно. Серед фільмів, знятих Ріветтом, — «Черниця» (1966), «Божевільна любов» (1968), «Селін і Жюлі зовсім забрехалися» (1974) і 13-годинний «Не торкайся до мене» (1971).

¹⁴ Лотте Айснер (Lotte Henriette Eisner) – кінокритик, історик кіно, авторка фундаментальних монографій про Фріца Ланга та Фрідріха Мурнау, а також

дослідження німецького кіноекспресіонізму «Демонічний екран» (1955).

¹⁵ Мюзідора — псевдонім французької актриси, танцівниці Жанни Рок, яка стала легендою французького кіно завдяки образу рокової жінки в серіалі «Вампіри» (1915). Пізніше Мюзідора допомагала Анрі Лангу у створенні Французької сінематеки.

Джерела та література

1. Ланглау Ж. П., Майрент Г. // Жорж П. Ланглау, Глен Майрент. Анри Ланглау, первый гражданин кинематографа ; пер. с фр. // Искусство кино, 2001. — № 5(травень). — С. 115–137.

2. Словарь французского кино ; [пер с фр. ; под ред. Ж. Л. Пассека]. — Минск : Профили. — 1998. — 512 с.

3. Трюффо Ф. Трюффо о Трюффо ; пер. с фр. [вст. ст. К. Разлогова ; коммент. Н. Нусиновой] / Франсуа Трюффо. — М. : Радуга, 1987. — 456 с.

УКРАЇНСЬКО-АМЕРИКАНСЬКІ ВІДНОСИНИ В ГАЛУЗІ КІНО: СУЧАСНИЙ СТАН

У статті досліджуються особливості українсько-американських відносин у галузі кіно, а також розглянуто різні форми взаємодії кінематографій двох країн на сучасному етапі розвитку.

Ключові слова: український кінематограф, американський кінематограф, Голлівуд, українсько-американські відносини.

В статье исследуются особенности украинско-американских отношений в сфере кино, а также рассмотрены разные формы взаимодействия кинематографий двух стран на современном этапе развития.

Ключевые слова: украинский кинематограф, американский кинематограф, Голливуд, украинско-американские отношения.

The features of Ukraine-United States relations in the field of cinema are explored in the article, also various forms of cinematographies interaction of two countries at the present stage of development are considered.

Keywords: Ukrainian cinema, American cinema, Hollywood, Ukraine-United States relations.

Процес розвитку дружніх відносин між Україною та США має тривалу історію. І останнім часом рівень співробітництва між двома державами в усіх галузях, в тому числі в кінематографії, значно зміцнився. Національний кінематограф кожної країни є уособленням певних культурних ознак своєї нації, має індивідуальні особливості та виражає, так би мовити, національну ідентичність країни. Досить частим явищем в сучасному глобалізованому світі стає певний діалог і перетин культур або ж, у нашому випадку, — запозичення у провідних світових фільмовиробництв вдалих кінематографічних надбань.

Початок нового тисячоліття відзначився посиленням глобалізаційних процесів у світі, що торкнулися кінематографа, в межах яких США як лідер у цій галузі транслює і ділиться своїми здобутками з іншими країнами. Адже впродовж усього часу існування кінематографа американське кіно, зокрема голлівудське, завдяки своєму неосяжному досвіду в кінематографічній справі, видовищності стрічок та прихильності публіки, уособлювало в собі взірць наслідування для розвитку кінематографії в кожній країні, особливо у питаннях виробництва жанрового та комерційного кіно.

Кінематографічні зв'язки між країнами можуть розвиватися в напрямках закупівлі одна у одної фільмів, запозичення кінематографічних надбань, під час створення копродукції, надання-отримання грантів, при стажуванні кінематографів або на базі фестивалів взаємодій. Оскільки кінематограф Сполучених Штатів є значно потужнішим за український, то відповідно займає більш активну позицію в обміні кінематографічними здобутками з Україною.

Питання взаємодії Сполучених Штатів і України в межах кіногалузі є маловивченим, деяких аспектів цієї теми торкалися в своїх працях українські дослідники Л. Брюховецька, І. Зубавіна, В. Ілляшенко, О. Мусієнко, Н. Мусієнко, М. Юдов, К. Данилишина та інші.

У галузі кіно українсько-американські відносини будуються здебільшого на основі запозичення кінематографічних надбань та імпорту фільмів із Голлівуду. Ні для кого не секрет, що Голлівуд виступає транслятором художніх стандартів.

Вперше кінематографічні взаємозв'язки з американськими колегами було налагоджено на початку ХХ ст. Уже до 1914 року остаточно сформувалася система кінопрокату. Так, наприклад, в Одесі була заснована прокатна контора, «М. Зу-

сман и Я. А. Корн», що спеціалізувалась на прокаті американських фільмів [1, 12].

У радянські часи поширення американського кіно продовжувалось. А в програмах кінопоказів зазначалися не лише документальні та пропагандистські фільми, а й голлівудське комерційне кіно. Свого часу Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ) підписало угоди зі співробітництва з американськими кіностудіями щодо постачання кінообладнання, плівки та готової продукції. А з боку українського кінематографа, починаючи з 1929 року, ВУФКУ експортувало до США перші свої великі фільми.

Особливо помітним поширення американського кіно було у 1942 році, коли оголосили «культурну відкритість», проте закон все ще забороняв контакти з іноземцями. Про це говорить російська дослідниця І. Антонова, яка вивчала радянсько-американські відносини в галузі кіно. За її словами, Сталін був великим поціновувачем голлівудських фільмів і вибірково дозволяв радянським режисерам знайомитися з американськими стрічками для того, щоб вони в своїх працях наслідували американське кіно з його «хеппі-ендами» та іншими елементами, які могли б слугувати інструментами внутрішньої пропаганди [2]. Тому, вважає дослідниця, радянські фільми перебували під значним впливом американського кінематографа, що відобразилось у запозиченні художніх образів та прийомів зйомки.

Після підняття «залізної завіси» наприкінці 1980-х років обмін кінематографічними здобутками між Україною та США став відбуватися вільно й активно. На тлі зламу радянської ідеології та збільшення відкритості меж для експорту американської кінопродукції на українському екрані з'являються не лише суто голлівудські стрічки, а й створюються вітчизняні, які демонструють американські цінності та спосіб життя. Так, можна згадати кінострічку українського режисера О. Ісаєва «Путана», котру зафільмували в перший рік незалежності країни. Вивіски англійською, долари, одяг і побутові речі американських брендів, американські пісні, показ вживання алкоголю, тютюнових виробів і проституції, які були досить обмеженими свого часу на радянському екрані, неодноразово з'являються в кадрі.

Щодо імпорту голлівудських стрічок в Україну ситуація складається доволі прозоро, адже із року в рік левову частку репертуару українських кінотеатрів становить власне голлівудська продукція. Інше питання — щодо використання голлівудських стандартів кіновиробництва у

процесі створення українських фільмів. Причини такого звернення до зарубіжного досвіду можуть бути різними: це — і пошук продюсерів та режисерів нових, але насправді добре відомих моделей кіновиробництва через наявність слабких сторін вітчизняної кіноіндустрії, і спроба відійти від радянського минулого та російського кіно, і задоволення потреб глядацької аудиторії, і просто рівняння на світового лідера кінематографії та переймання справді якісних технологій кіновиробництва тощо. Так, російська культуролог Г. Трепакова зауважує: важливим фактором є власне видовищно-технічний бік американських фільмів, що додає їм такої популярності [3, 14]. За часів української незалежності проблемним стало питання змістовного наповнення фільмів, простежувалася традиція відходу кіновиробництва від сфери споживання. Сьогодні українські кінематографісти поступово почали орієнтуватися на виконання соціокультурних запитів глядацької аудиторії.

Впливу від американської кінематографії з її високим рівнем і здобутками різною мірою знало багато сучасних українських ігрових фільмів майже на кожній структурній ланці кінематографічного процесу, від художника до глядача. Українські режисери неодноразово звертались до голлівудських технологій фільмовиробництва, запозичуючи в деяких моментах тематику, жанрове вирішення, сюжетні лінії, художні образи та художнє вирішення з декораціями і одягом, технічні здобутки, графіку, монтаж, музику, принципи продюсування та дистрибуції і навіть елементи американської культури. Проте український кінознавець М. Юдов робить висновки, що «<...> вітчизняний ринок являє собою досить невіддале сліпе копіювання американських стандартів художньої архітекtonіки фільмів» [4, 95].

Розглядаючи жанрове розмаїття сучасних українських фільмів, можна побачити, що останнім часом дедалі частіше почали з'являтися такі нетипові для вітчизняного кінематографа жанри та вкраплення елементів цих жанрів, як: хорор, гангстерські фільми, нуар, екшн, трилери, еродрами.

Голлівудська кіноіндустрія є одним із наймасштабніших виробників кінопродукції у жанрі хорор, або фільмів жахів, хоча запозичили американці цю ідею у Європи, насамперед у Німеччини, у період «великої депресії». Сьогодні українські кінематографісти намагаються відтворити цей жанр на вітчизняних кіноекранах. Прикладом цьому є стрічка «Синевир» режисерів Олександра

і В'ячеслава Альошечкіних та трешовий фільм жахів «Шлях мерця» Георгія Фоміна.

Відповідає жанровим вимогам гангстерського фільму кінострічка Любомира Левицького «Ломбард», в основі якої лежить типова для американських фільмів історія пограбування банку. Формальний натяк на зарубіжне кіно має і фільм Клима Козинського «Найбільший теніс», у якому простежується спроба створення кримінального фільму у стилі Гая Річі чи навіть Квентіна Тарантіно з елементами мальованої під комікс графіки.

Суто американським є жанр «нуар», нотки якого, на думку кінокритиків, наявні у фільмі Мирослава Слабошпицького «Плем'я».

Жанр «бойовик», або «екшн», знайшов своє втілення в таких українських кінофільмах, як «Вихід» режисера Ігоря Копилова, «Прорвемось» Івана Кривчишина та інших.

Популярним голлівудським жанром, який побутує в українському кінопросторі як у чистому вигляді, так і у трансформованому, є трилер. Показові стрічки, виконані у цьому жанрі, це — «Ілюзія страху» Олександра Кірієнка, «Таємничий острів» і «Зелена кофта» Володимира Тихого тощо.

Також слід зазначити, що українські кінематографісти останнім часом не нехтують жанром еродрами, якого за радянських часів на вітчизняних екранах бути не могло, але котрий не була заборонений Штатах. Прикладами сучасної української еродрами можна назвати стрічку Роберта Кромбі «Сафо» та короткометражний фільм Олега Борщевського «Німфо» тощо.

Серед кінознавців побутує думка, що вищеперелічені жанри вже давно стали міжнародними надбаннями і не мають приналежності до окремого кінематографа. Однак запозичені у американців жанри швидко адаптуються до вітчизняних реалій, що надає таким стрічкам певної специфіки. Ці фільми переплітають у собі «чужу» (західну) форму зі «своїм» (вітчизняним) змістом, «своєю» культурою, «своїм» кінематографічним баченням, в результаті чого кожний жанр набуває нового художнього забарвлення. Йдеться про так звану динаміку жанрів, котра сприяє утворенню нових жанрів та жанрової системи. На думку Г. Трепакової, у США можуть запозичуватись жанри кіно, зокрема вестерн і мюзикл, однак ідейний їх зміст буде відчутно іншим [4, 14].

Такі запозичення спостерігаються і в сюжетно-композиційному вирішенні сучасних українських фільмів, що можуть проявлятися в наявності та порядку розміщення елементів сюжету, перебігу подій і сюжетних ліній, в ролях героїв картини,

в їх діях та вчинках, темпі розвитку дії, фінальних формулах тощо. Сюжет таких стрічок побудований з точки зору головної вимоги — видовищності. Така ситуація спостерігається у вітчизняних хорорах, трилерах, бойовиках та кримінальних фільмах, в яких можна впізнати класичні сюжетні лінії американських стрічок, котрі розповідають чи то дуже схожу на тарантінівську кримінальну історію про друзів, які втратили гроші і які намагаються виплутатися з перипетій («Найбільший теніс» Клима Козинського»), чи то історію бізнесмена, який, розшукуючи свою дружину, поринає у напружений перебіг подій («Таємничий острів» Володимира Тихого), Це, на думку кінокритиків, нагадує фабулу «Гри» Девіда Фінчера або ж комедію «#SelfieParty» Левицького, сюжет якої нагадує історію зі стрічки «Проект X: Дорватися» Німі Нурізаде тощо.

Так, стрічки «Штольня» та «Тіні забутих предків: Таємниця мольфара» Любомира Левицького є типовими трилерами, в яких майже на кожному кроці режисери використовують саспенси. Показовими є епізоди, коли людина залишається вдома сама й її починають переслідувати, або коли у важливу мить герої не можуть завести автомобіль тощо. Характерною для американських трилерів є і сцена, яка була показана у «Тінях...», коли герої зупиняються біля придорожньої крамниці, а продавець впізнає на екрані телевізора відвідувачів, котрих розшукують, чи використання уповільненої зйомки при появі головної героїні-красуні. Сюжетна лінія побудована також на основі голлівудських кінотрадицій, що будуються зазвичай на почерговому зниканні або смерті героїв другого плану. Головний герой у «Тінях...» (Дмитро Ступка) завдяки своїй самопожертві рятує не лише кохану дівчину, а й увесь народ. Залишається наприкінці фільму й актор другого плану, який виконував у стрічці роль веселуна (Павло Лі).

Можна навести інший приклад: у стрічці Євгена Матвієнка «Одинокий за контрактом» показане притаманне американським фільмам гіперболізоване значення зірки естради. Типовим для голлівудських фільмів є момент, коли головний герой (популярний співак), котрому набридає неймовірна слава, йде у народ спробувати простого життя.

Багато хто з сучасних українських режисерів звертався до голлівудських кінематографічних традицій у пошуках ідей, новітніх розробок, отримання досвіду у створенні фільмів, проходив навчання та стажування в Штатах, а також відвідував майстер-класи голлівудських кіновиробників, що

не могло не позначитися на створеній вітчизняними митцями кінопродукції. Яскравим прикладом є режисер Любомир Левицький, якого можна назвати чи не найбільшим шанувальником американських кінематографічних надбань серед вітчизняних режисерів, що знайшло своє відображення у його стрічках. Ще на початку своєї творчості кінокритики звинувачували режисера в «голлівудизації» за перенасиченість його картин жанровими штампами і кліше американських фільмів. Як заявив сам Левицький: «Меня обвиняют в том, что я снимаю “американщину”. Может, потому, что я большой фанат Америки» [5].

За останній час в українському кіно відбулися зміни й у системі художніх образів, а разом з цим і підборі акторів та характері виконання ними ролей. З одного боку, захоплення багатьох вітчизняних акторів голлівудськими зірками не є дивним, враховуючи їхню унікальну майстерність та успішність, згадати лише видатну акторку українського походження Віру Холодну, яка, попри свій успіх, не приховувала свого захоплення американською акторкою Тедою Барою, від якої, на думку кінознавців, і перейняла елементи образу та манери гри. З іншого боку, враховуючи глядацькі вподобання, вітчизняні продюсери та режисери намагаються підібрати типажі акторів, котрі є звичними і цікавими для українського глядача, який за довгі роки звик до голлівудських фільмів. Також в українських фільмах іноді можна побачити запрошених американських акторів, прикладом чого можна назвати фільми «Аврора» Оксани Байрак та «Сафо» Роберта Кромбі.

Американські кіновиробничі традиції вплинули і на трансформацію знімального персоналу українських фільмів. Спеціалісти кінематографічних галузей були вимушені підлаштовуватись під нові реалії, які диктуються глобалізаційними віяннями та розвитком інформаційних технологій. Так, сьогодні вже не є новою посада продюсера чи супервайзера візуальних ефектів, запозичених у Голлівуду.

Значна кількість запозичень від американських стрічок простежується в площині художнього вирішення, декорацій, одягу, що використовуються у вітчизняних стрічках. Проведення стрітрейкінгу, велика кількість скейтбордистів на вулицях, графіті на стінах та парканах, типове для американських фільмів прибуття «швидкої допомоги», лікарі якої мають нестандартний для України спецодяг, навчальні заходи, стилізовані під американські кампуси, специфіка проведення лекцій у навчальних закладах, де студенти

сидять окремо за партами та пишуть олівцями, а не ручками, постійне мерехтіння в кадрі доларів, смартфонів «iPhone» та планшетів «iPad», одяг американського стилю з написами англійською тощо — все це є прикладами використання в сучасних українських фільмах американських елементів кіновиробництва і культури в цілому.

Те ж саме можна сказати і про монтаж, комп'ютерну графіку і візуальні ефекти, що їх запропонував Голлівуд не лише вітчизняним кіновиробникам, а й усьому світові. Так, у фільмі «F63.9 Хвороба кохання» Дмитра Томашпольського фантастичні космічні технології показані завдяки комп'ютерній графіці, у фільмі «Найбільший теніс» використовується мальована під комікс графіка, ефект «американська ніч», а також американський, або паралельний, монтаж. Досить часто у створенні фільмів застосовується операторська техніка та комп'ютерні програми, якими користуються голлівудські спеціалісти.

Розглядаючи економічну складову української кіногалузі, можна побачити, як вона змінилась з переорієнтацією українського суспільства та економіки на капіталістичний лад. З'явилася можливість створювати фільми не лише за держзамовленням та для естетичної потреби, а й для отримання від цього прибутку шляхом продажу. Виробнича, маркетингова, системи промоушену і дистрибуції українських комерційних фільмів мають багато спільного із голлівудськими (хоча з перебігом часу вони стають загальноприйнятними серед багатьох країн як новий виток глобалізаційних проявів). Сьогодні українські режисери та продюсери намагаються виводити вітчизняні фільми на міжнародний рівень, вкладаючи великі кошти та адаптуючи стрічки під звиклих до голлівудських тенденцій глядачів.

Також, окрім кінематографічних здобутків, в українських фільмах доволі часто використовуються елементи американської культури і американського способу життя. В деяких фільмах Сполучені Штати згадуються лише опосередковано. Так, у стрічці Роберта Кромбі «Сафо» головними героями виступають американські актори, а герої, яких вони грають, за сюжетом прибули зі США. Вони привнесли ідеали, притаманні американському суспільству: пропагування свободи, демократизму, індивідуалізму, емансипації жінки тощо.

У короткометражному фільмі Анастасії Касілової «Останній день» Сполучені Штати стають головною темою сюжету, де розказується про останній день українського підлітка, який має пере-

їжджати до Америки, котра видається привабливим і жаданим місцем.

Найбільшого поширення серед усіх елементів американської культури зазнало використання героями у розмові американізмів, на кшталт слів «Wow», «Ok'ey», «Cool», «Super» та інших. Запозичені слова використовуються навіть якщо мова фільму українська. Повальна нині традиція — використання в українських фільмах американської музики та пісень. Цікавим моментом є дубляж українських фільмів українською мовою, до якого вдався Любомир Левицький. Завдяки такому прийому режисер вводить в оману українських глядачів, які підсвідомо ідентифікують фільм як зарубіжний.

Звісно, такі перетини українських і американських здобутків у галузі кіно неоднорічні, проте значно менше кінематографічних або культурних надбань отримують Сполучені Штати з українського боку. Причиною цього є, певно, прагнення американських кіновиробників до універсальності, а українське кіно і українська культура мають свої особливості.

Наступною точкою перетину українських і американських відносин у кінематографії є копродукція. Проте практика тут свідчить про не надто активне співробітництво. Це може бути викликано різними причинами: і фінансовою неконкурентоспроможністю України по відношенню до Сполучених Штатів, і територіальна віддаленість країн, і відсутність потрібної законодавчої бази для реалізації проектів (до речі, українські пейзажі могли потрапити в культовий фільм «Список Шиндлера» Стівена Спілберга, проте львівська влада не надала дозвіл). Сполучені Штати більш зацікавлені у фінансуванні української документалістики, аніж українського ігрового кіно.

Україна має унікальні локації для зйомок — у деяких американських фільмах були представлені пейзажі та архітектурні споруди великих українських міст, проте через складність зйомок кадри цих пейзажів були взяті з архівних відеоматеріалів або зроблені за допомогою комп'ютерної графіки. Хоча, скажімо, в Одесі проходили зйомки культового бойовика «Перевізник-3» Олів'є Мегатона. У кадр потрапили морське узбережжя Одеси, міські вулиці і базар на Молдаванці. А мешканці міста змогли взяти участь у фільмі як масовка.

Іншим фільмом, у роботі над яким, окрім ще п'ятох країн, перетнулися американські й українські митці, став «Вій» Олега Степченка. Зйомки відкритих локацій проводилися на території України за участю українських акторів, а американські

продюсери і дистрибутори опікувалися фінансовими питаннями.

Ще одна співпраця українських і американських кіновиробників має показати результат найближчим часом — це фільм «Солодка Даруся» Олександра Денисенка за підтримки голлівудського кінооператора і режисера Славомира Іздрыка.

Однією з форм взаємовідносин у кінематографічній галузі між Україною та Сполученими Штатами є проведення щорічного фестивалю американського кіно «Незалежність» з ініціативи Посольства США в Києві з листопада 2011 року. Фестиваль поєднує незалежні американські художні та документальні фільми, які розповідають українській аудиторії про історію Америки і висвітлюють її розмаїття, і які поза фестом навряд чи були б показані в Україні. «Незалежність» сприяє залученню фахівців американської кіноіндустрії в Україну, заохочуванню взаємозв'язків між українськими та американськими професійними кінематографістами [6].

Таким чином, виходячи з вищесказаного, можна зробити висновок, що українсько-американські відносини в галузі кіно продовжують розвиватися в активному напрямку. Проте спостерігається тенденція запозичень вітчизняними кінематографістами досвіду та набутків у голлівудських колег та рівняння на ветерана кіноіндустрії. Причиною таких запозичень можна назвати безперечну популярність голлівудських фільмів та попит серед глядачів не лише в Україні, а й в усьому світі, які обумовлені високою якістю видовищно-технічного боку кіновиробництва.

Наслідки такого перейняття досвіду є неоднозначними і мають дискусійний характер. Можна навести слова українського дослідника і кінорежисера В. В. Ілляшенка, який зауважує, що, з одного боку, глядач познайомився зі світом і побачив рівень іншої культури, а кіновиробники отримали можливість перейняти досвід у справжніх професіоналів та придбати обладнання високої якості. З іншого ж, на думку Ілляшенка, — окремі прояви американського духу чужі Україні, а жорстокість, насильство, сексуальна відвертість, розбещеність, вульгарність, що ними наповнені американські стрічки, — не на користь збагачення українського духовного ринку [7]. У більшості випадків дослідники вбачають у цьому проблему для українського кінематографа, яка може призвести до певної трансформації вітчизняного кіно, віддаляючи його від національних традицій.

Однак було б абсолютно безглуздо протистояти будь-якій появі американського кіно або його

елементів на наших екранах. Воно потрібне вже з міркувань збагачення кінорепертуару на основі взаємодоповнюваності національних культур. Голлівуд може похизуватися височенним рівнем техніки кіно, виконавчим мистецтвом акторів, режисурою і взагалі усім тим, що стосується технології виготовлення фільмів. Для українських кіномитців це — чудова можливість навчитися або перейняти досвід для створення власного якісного продукту і забезпечити кіновиробникам достойну касовість.

Жанрове кіно, безумовно, потрібне Україні, але слід розуміти, що це не набір формальних і стандартних схем, запозичених у іншій кінематографії. Схеми і кліше українському кінематографові, якщо і потрібні, то власні. Їх слід створювати, адже в голлівудському кіно над ними теж працювали і вони не виникли самі собою. Звісно, після десятирічного простою в нас почали знімати фільми за голлівудською моделлю, але без нехтування місцевими особливостями. Американське кіно в цьому сенсі поставило в Україні якусь планку, задало певний формат. Тому при правильному поєднанні американської видовищності у кіно та глибині поетичного українського кінематографа можна створити справді якісний та цікавий продукт.

Джерела та література

Вся кинематография. Настольная адресная и справочная книга / под ред. Ц. Ю. Сулиминского. — М. : Ж. Чебраіо де Годэнь, 1916. — 374.

Антонова И. А. Российско-американские отношения в сфере кино в годы второй мировой войны и в первые послевоенные годы [Электронный ресурс] / И. А. Антонова. — Текст. и граф. данные. — Режим доступа: <http://naukarus.com/rossiysko-amerikanskiye-otnosheniya-v-sfere-kino-v-gody-vtoroy-mirovoy-voynyi-v-pervye-poslevoennye-gody>

Трепакова А. В. Ценности американского кино. Жанры, образы, идеи : книга для чтения по курсу «Культурология» / А. В. Трепакова. — М. : КДУ, 2007. — 112 с.

Юдов М. О. Синкретизм продюсерства і сучасний вітчизняний ринок кіномистецтва / М. О. Юдов // Мистецтвознавчі зап. : зб. наук. пр. / ДАКККіМ. — К., 2009. — Вип. 15. — С. 92.

Онлайн-конференция: задай вопрос известному режиссеру! [Электронный ресурс]// Комсомольська правда в Україні. — Текст. и граф. данные. — Режим доступа: <http://kp.ua/press/5607-online-konferentsiya-zadai-vopros-izvestnomu-rezhysseru-vydeo#sort=new&p=1>

Про фестиваль [Електронний ресурс] // офіційний сайт фестивалю «AIFF». Електрон. дані. — Режим доступу: <http://aiffua.com/about/festival-goals/>

Ілляшенко В. Історія українського кіномистецтва / В. Ілляшенко. — Київ : Вид-во «ВІК», 2004. — 412 с.

КУЛЬТУРОЛОГІЯ



«СМІХ ЦИКЛОПА» ЯК МОДЕЛЬ КОМІЧНОГО Б. ВЕРБЕРА: ПОТЕНЦІАЛ ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНОГО ПАРИТЕТУ

У статті аналізується оригінальна модель комічного Б. Вербера, втілена у романі «Сміх Циклопа», що зумовила звернення письменника до теоретичних праць А. Бергсона — «Сміх» і З. Фрейда — «Дотепність та її ставлення до позасвідомого», засадні положення яких були трансформовані в образну структуру цього твору, а також розглянуто специфіку «імплицитної інтерпретації» французьким письменником «сміхової концепції» Ж. Батая.

Ключові слова: комічне, сміх, дотепність, теоретико-практичний паритет, трансгресія.

В статье анализируется оригинальная модель комического Б. Вербера, воплощенная в романе «Смех Циклопа», что обусловило обращение писателя к теоретическим работам А. Бергсона — «Смех» и З. Фрейда — «Остроумие и его отношение к бессознательному», основополагающие положения которых были трансформированы в образную структуру этого произведения. Рассмотрена также специфика «имплицитной интерпретации» французским писателем «смеховой концепции» Ж. Батая.

Ключевые слова: комическое, смех, остроумие, теоретико-практический паритет, трансгрессия.

The article analyzes the original model of comical of B. Werber embodied in the novel «The Laughter of Cyclops» that led the writer to address theoretical works of H. Bergson — «Laughter» and S. Freud — «Jokes and Their Relation to the Unconscious» positions of which were transformed into imaginative structure of this work, and also considers the specificity of «implicit interpretation» of the «comic concept» of G. Bataille by French writer.

Keywords: comical, laughter, jokes, theoretical-practical parity, transgression.

Літературні пошуки, що розгорнулися в європейському культурному просторі на межі ХХ–ХХІ ст., помітно активізували розвідки у царині сучасної гуманістики, оскільки осмислення творчості письменників завжди передбачало вихід за межі суто літературознавчих кордонів, стимулюючи до застосування міждисциплінарного підходу. Це, вочевидь, відкриває неабиякі можливості у дослідженні естетичного, психологічного, етичного аспектів конкретного літературного твору, а отже — до аналізу естетичного, психологічного, етичного вимірів творчості конкретного митця.

Така теоретико-методологічна спрямованість, у свою чергу, спонукає науковців, інколи — шляхом опертя на очевидні факти, проте переважно — шляхом припущень, які були стимульовані певними «культурними альянсами», сказати б, тлумачити творчі експерименти сучасних європей-

ських письменників — Б. Шлінка, Е. Е. Шмітта, Д. Фонкіноса, М. Бербері, Г. Коха, К. Альвтаген та інших — як яскраві здобутки «інтелектуальної прози»¹.

Асоціації, що їх постійно провокують твори означених митців, на нашу думку, зумовлені специфікою їхнього художнього мислення, яке, передусім, ґрунтується на образно-емоційному началі, «включене», проте, і в концептуальний контекст гуманітарного знання. Адже всі ці письменники, без перебільшення, є високоосвіченими особистостями, інтелектуальний розвиток яких значною мірою пов'язаний із вельми продуктивним процесом самоосвіти. Серед них — Бернар Вербер (нар. у 1961), що його доробок, безперечно, вже став невід'ємною складовою сучасного культуротворення. Ймовірно, саме тому, найбільш резонансні твори письменника — трилогії «Мура-

хи» та «Ми, боги», цикл новел «Древо можливого та інші історії», роман «Книга пригод» тощо — постійно привертають увагу науковців, котрі часто-густо розглядають їх у форматі «культурологічного проекту».

Наразі слід зазначити, що термін *проект* останнім часом дедалі активніше використовується у галузі гуманітарного знання, зокрема — у сфері естетики та культурології, коли дослідники прагнуть визначити і запропонувати нові підходи до висвітлення певної теоретичної проблеми. Власне саме так свого часу рухалися і ми, що зумовило написання нашої монографії «Художня творчість: проект неklasичної естетики» (К., 2008), в якій намагалися визначити спектр проблематики, притаманний саме цьому етапу в історії естетичної думки, та запропонувати шляхи її аналізу.

Відтак введення у контекст «гуманітарної складової» поняття *проект* — «план, задум організації, <...> заснування будь-чого» [3, 464] дає підстави задля його використання, а точніше — характеристики специфіки творчих орієнтирів певних творчих особистостей, у тому числі — Б. Вербера. Адже, на нашу думку, його відверта спрямованість на принцип діалогії та трилогії, що передбачає можливість подальшого руху, повною мірою відповідає етимологічній сутності терміна *проект* — від лат. *projectus* — кинутий уперед.

Водночас романи Б. Вербера, які визначають циклічність його творчості, є цілком завершеними і, так би мовити, самодостатніми, а отже, кожен з них може розглядатися як самоцінне художнє явище, що, у свою чергу, демонструє прагнення письменника проінтерпретувати визначні концептуальні прориви у гуманітарному поступі ХХ–ХХІ ст. Так, наприклад, у творі «Енциклопедія відносного і абсолютного значення» Б. Вербер вдається до «відкритої інтерпретації» (У. Еко) відомого вислову З. Фрейда, що в ньому віденський учений визначив три основні удари по комплексу Нарциса, які пережило людство впродовж своєї історії: космологічний, завданий Н. Коперником; біологічний, завданий Ч. Дарвіном, і психологічний, що його завдав він сам — фундатор психоаналізу.

Ці «удари» Б. Вербер тлумачить більш радикально, характеризуючи їх як *зневаження*, проте подає зміст перших двох фактично за першоджерелом: Н. Коперник довів, що Земля не центр Всесвіту, Ч. Дарвін дійшов висновку, що людина походить від мавпи, а відтак — теж тварина; тоді як третій — трансформує принциповим чином. З. Фрейд тлумачив психологічний удар як немож-

ливість людини бути господарем у власному домі, тобто у власній психіці, що, за великим рахунком, відбивало сутність психоаналітичної революції. Натомість Б. Вербер значно звужує його і, пов'язавши із найскандальнішою частиною психоаналізу — теорією сексуальності, відзначає, що більшість політичних демаршів чи художніх виявів людини визначає сексуальний потяг.

Подібними експліцитними «концептуальними відсиланнями» просякнуті майже всі твори письменника, які дають підстави говорити про, так би мовити, свідоме прагнення Б. Вербера до теоретико-практичного паритету. Підтвердженням нашого висновку є завершальний роман трилогії «Батько наших батьків» — «Сміх Циклопа», що в ньому митець продемонстрував неприховане бажання запропонувати авторську модель комічного, яка зумовила вельми своєрідний зміст і композиційну структуру його твору.

Цей роман існує фактично у трьох вимірах: історія комічного, що спонукає Б. Вербера до авторської інтерпретації визначних мистецьких здобутків та теоретичних проривів на його теренах; феномен анекдоту, як специфічний вияв комічного; і власне сюжетна лінія твору, що, формально ґрунтуючись на детективному началі — таємничій смерті/вбивстві відомого коміка Дарія Возняка на прізвисько Циклоп, за великим рахунком, акумулює в собі дві попередні. Таку складну композицію «Сміху Циклопа» Б. Вербер, вочевидь, вибудував шляхом відвертого моделювання двох блискучих концепцій — А. Бергсона та З. Фрейда, оприлюднених, відповідно, у працях «Сміх» і «Дотепність та її ставлення до позасвідомого», з якими, без перебільшення, ототожнюються найвизначніші теоретичні розвідки ХХ ст. у царині комічного.

Як відомо, сутність моделювання полягає у непрямому дослідженні «об'єктів пізнання, безпосереднє вивчення яких із певних причин неможливе, ускладнене, неефективне чи недоцільне», що, у свою чергу, актуалізує «дослідження їхніх моделей — предметних, знакових чи мислених систем, що відповідно відтворюють, імітують чи відображають певні характеристики <...> оригіналів» [3, 392]. У романі «Сміх Циклопа», на нашу думку, відбувається показовий процес використання загальнонаукового методу моделювання у практиці художньої творчості, адже безпосереднє «вивчення об'єкта», яким наразі виступає класична естетична категорія комічного, для Б. Вербера, вочевидь, є ускладненим, неефективним, недоцільним, а за великим рахунком —

і неможливим, зважаючи на той визначний прорив, що був реалізований у цьому напрямі А. Бергсоном і З. Фрейдом.

Відтак *теоретична складова*, яка є одним з чинників, що зумовлює паритетний характер орієнтирів французького письменника, реалізується у його романі шляхом моделювання/естетичного моделювання відповідних концептуальних напрацювань, тоді як *практичний вимір* — власне літературні пошуки Б. Вербера — пов'язаний із суто авторським — індивідуально-творчим началом, що його уможливив блискучий художній експеримент у сфері комічного, наслідком якого і став роман «Сміх Циклопа».

Серед епіграфів до роману відсутні висловлювання, які б належали А. Бергсонові та З. Фрейдю, хоча афористичність мислення була, як відомо, їм притаманна. Однак перший вислів, що його автором є Ф. Рабле: «Сміх властивий тільки людині», який Б. Вербер, за великим рахунком, робить камертоном свого твору, фактично суголосний одному із засадних та визначальних положень праці А. Бергсона «Сміх»: «Не існує комічного поза тим, що є власне *людським*» [1, 16]. При цьому філософ одразу ж чітко визначає головну мету своїх розвідок: «Вони менш стосуються комічного як такого, аніж місця, де слід його шукати» [1, 16].

Ця теза безпосередньо «працює» у романі на рівні «історико-естетичного» контексту, в якому письменник, поза сумнівом, почувается дуже впевнено, що у свою чергу відкриває дивовижні можливості для реалізації його фантазії у процесі сюжетобудування, формуючи самотутню атмосферу твору. Наприклад, оповідаючи про таємне товариство — Велику Ложу Сміху, до якої потрапляють його герої Лукреція та Ісідор, Б. Вербер описує так званий філософський куточок, що в ньому зібрані дослідження Аристотеля, Платона, Спінози, Декарта, Ніцше, в яких, так чи інакше, йдеться про феномен комічного та його похідні.

Проте особливе місце серед них посідає персоналія А. Бергсона і його визначне дослідження, фрагменти з якого не тільки досить часто виникають у тому чи іншому контексті роману, а й зрештою стають рушійною силою його основних подій. Зокрема, Б. Вербер безпосередньо цитує вислів видатного філософа, що закарбований на одній зі стін Великої Ложі Сміху: «Сміх — це протест життя проти невмолимих законів суспільства, що заважає йому самовиражатися» [2, 226]. Наразі письменник акцентує увагу на принциповому положенні А. Бергсона, яке є одним з ключових мотивів всього роману «Сміх Циклопа» і

стосується суспільного аспекту сміхової теорії філософа.

Зокрема, він чітко артикулює думку, що «комічного не відчуває той, хто відчуває себе ізольованим. <...> Скільки разів говорилося, що сміх глядача у театрі настільки гучніший, наскільки повнішою є зала» [1, 18]. Ця теза А. Бергсона безпосередньо втілюється Б. Вербером, фактично, з перших рядків його роману задля відтворення феноменального успіху, що супроводжував блискучого коміка Дарія Возняка–Циклопа: «Величезною залою паризької “Олімпії” ніби пробігає тремтіння. Тиша. І ось глядачі починають сміятися. Хвиля веселощів, потужна і округла, ніби гігантська бульбашка шампанського, нарощується, а потім розсипається дощем оплесків. <...> Публіка легендарної зали встає, овації збільшуються. <...> Зал не заспокоюється і реве: — Циклоп! Циклоп! Ще! Ще!» [2, 9].

Комічні шоу, що у романі виконують вельми важливу емоційно-психологічну функцію, кінець кінцем перетворюються на своєрідний моральний барометр певних суспільних прошарків, який демонструє динаміку їх страшної деградації, безпосереднім каталізатором якої стає сміх. Так Б. Вербер виразно описує, сказати б, офіційний конкурс коміків, сутність якого відбиває гасло, котре постійно скандує величезна кількість його шанувальників: «*Сміши чи йди геть!*».

Проте значно важливішу роль у творі виконує інший — підпільний конкурс, що, за великим рахунком, є жахливою трансформацією попереднього. Він так само збирає доволі багато глядачів і, перетворюючись на смертельний двобій між коміками, фактично пов'язаний із їхньою здатністю протистояти сміховій напрузі. Адже гаслом цього поєдинку, котре так само постійно скандує зала, стають слова: «*Сміши чи помри!*», що наразі не є метафорою, а цілком конкретним бажанням глядачів: «Вони жадають крові. Вони вимагають смерті за сміх» [2, 127].

Відтак художній експеримент Б. Вербера перетворюється на страшну моральну провокацію, коли апофеозом сміху врешті-решт стає смерть; експеримент, що, вочевидь, був стимульований відповідними ідеями А. Бергсона, котрого, знову наголосимо, письменник відверто визнає першим філософом, який «створив теорію сміху і гумору» [2, 365].

Цей «провокаційний підтекст» комічного і сміхової реакції, що відверто домінує у романі, безсумнівно, був пов'язаний з іще однією важливою складовою теорії А. Бергсона — *нечутли-*

вістю, «що звичайно супроводжує сміх. <...> Її природним оточенням є байдужість. Сміх не має більшого ворога, ніж емоції» [1, 17]. При цьому вчений чітко пояснює, про які саме емоції йдеться, наголошуючи, що «ми не могли б сміятися з особи, яка викликає наше співчуття або навіть прихильність: тоді слід бодай на мить забути про цю прихильність, позбутися співчуття» [1, 17]. Проте концептуальною кульмінацією означеної ідеї є висновок філософа: «комічне вимагає <...> для повноти своєї дії, дещо на зразок короточасної анестезії серця. Воно звертається до чистого розуму» [1, 18].

Цей аспект «сміхової моделі» А. Бергсона, вочевидь, стає потужним стимулюючим началом для Б. Вербера, зокрема, у фрагменті страшних спогадів Лукреції, коли «анестезія серця», як виявляється, може бути і не короточасною. Йдеться про жахливу садистичну історію, що трапилася з героїнею «Сміху Циклопа» у часи її перебування у притулку і була інспірована людиною, котру Лукреція щиро любила. Кульмінацією знущання над нею стає сміх усіх присутніх, які були свідками цього приниження, а для героїні твору виявляється рівноцінним смерті. Таким чином, Б. Вербер примушує її усвідомити сутності «сміхової індиферентності» та зробити висновок, що «справжня любов не смішна» [2, 258]. Отже, найбільш важливі «концептуальні акценти» А. Бергсона вочевидь стають своєрідним підґрунтям раціональної складової образної структури роману «Сміх Циклопа», стимулюючи його автора до яскравих емоційних проривів.

Наразі покажемо особливий наголос філософа на значенні вад людини, що їх він вважав можливим джерелом комічного і який, вочевидь, привертає увагу Б. Вербера. Передусім, ідеться про внутрішні — морально-психологічні вади, що визначають риси характеру людини: ревності, жадібності, скнарності тощо, які, на думку А. Бергсона, цілком природно трансформуються у площину комічного і стають потужним сміховим подразником.

Натомість, зовнішнім вадам, що часто-густо стимулюють вияв потворного, значно складніше співпрацювати з комічним, оскільки «певні потворства, — наголошував філософ, — мають сумну перевагу над іншими викликати сміх». Таким чином, хоча й імпліцитно, він відзначає певну роль етичного виміру, наголошуючи, що «смішним може стати будь-яке потворство, відтворене людиною без фізичних вад» [1, 31].

Цей концепт А. Бергсона доволі своєрідно «діє» у романі Б. Вербера, формуючи, так би

мовити, специфіку «комічного характеру» його, формально, головного героя Дарія Возняка — Циклопа. Адже, з одного боку, він акумулює в собі багато внутрішніх людських вад, що мають усі можливості трансформуватись у сферу комічного. Проте з другого — саме фізична вада — відсутність ока, що власне визначає прізвисько Дарія Возняка і має безпосередній зв'язок із потворним, перетворюється на своєрідну візитку комедійного актора, котрий «... підіймає чорну пов'язку і показує приховане у порожній очниці маленьке серденько з пластику, яке світиться. Глядачі у відповідь затуляють правою долонею праве око: це фірмовий жест шанувальників коміка» [2, 9].

Ще один принциповий вимір концепції А. Бергсона, що його не обходить Б. Вербер, стосується естетичного аспекту, а точніше — його фактичної відсутності у сміховій моделі вченого: «Сміх <...> не належить до чистої естетики, оскільки переслідує <...> мету корисну для загального удосконалення». Проте такий висновок для філософа все ж таки не є остаточним, адже сміх є природною похідною однієї з класичних естетичних категорій — комічного, що зумовлює показове уточнення А. Бергсона: «Але щось естетичне, — відзначає він, — присутнє, оскільки комічне виникає в певний момент, коли суспільство і людина, вивільнившись від турбот про самозбереження, починають розглядати себе як витвір мистецтва» [1, 29].

Це положення, вочевидь, відкрило не лише значні теоретичні, а й, сказати б, художні перспективи щодо його розвинення. Так, твердження А. Бергсона про можливість людини стати витвором мистецтва, на нашу думку, було однозначно прийняте і творчо реалізоване Е.-Е. Шміттом. Цей блискучий французький драматург і письменник, котрий, безперечно, є шанувальником свого великого співвітчизника, безпосередньо трансформовав його у свій роман, назва якого, у даному зв'язку, видається більш, ніж красномовною — «Коли я був витвором мистецтва».

Вочевидь, питання естетичного виміру сміху у концепції А. Бергсона вимагає відповідного осмислення, однак ми зупинимось лише на тому його аспекті, котрий стає предметом «відкритої інтерпретації» у романі Б. Вербера. Формально, проблема, що порушується філософом лежить, так би мовити, у класичному естетичному полі і стосується «мистецького досвіду» втілення комічного. Насамперед, А. Бергсон виокремлює визнані здобутки літературної творчості на цьому терені — романи Ф. Рабле та М. де Сервантеса і

драматургічні твори, передусім — Ж.-Б. Мольєра, Ж. Лабіша, Джерома К. Джерома та М. Гоголя.

Проте учений апелює до зразків мистецької інтерпретації комічного, насамперед, задля аналізу його ситуативного виміру, механізмів впливу, характерів, які врешті-решт і стають каталізаторами сміху. Однак проблема видової специфіки так чи інакше, але наявна у концептуальному полі А. Бергсона, що зрештою зумовлює виокремлення ним двох різновидів мистецтва — літератури та театру², що, цілком імовірно, спонукало і Б. Вербера торкнутися у «Сміху Циклопа» питання мистецького контексту комічного.

Вочевидь, один вид мистецтва — музичне, який згадується письменником у цьому зв'язку, не вважається в естетичній теорії пріоритетним щодо втілення комічного. Проте Б. Вербер, чи орієнтуючись на музикознавчий досвід, чи спираючись на власні «музичні враження», пропонує авторську інтерпретацію комічного виміру у музичному мистецтві: «... звучать “Гімнопедії” Еріка Саті. — Автор цієї музики був членом Великої Ложі Сміху. Ерік Саті — справжній геній... Так само, як і Дебюссі, Форе і Моцарт, найбільш знамениті композитори нашого “клубу”. Вони вивчали можливості викликати сміх за допомогою музики» [2, 342].

Проте так само як і А. Бергсон, Б. Вербер не обходить і, сказати б, класичний естетичний досвід інтерпретації комічного, що, зокрема, пов'язаний із його зворотним боком — трагічним. Цей трагікомічний ракурс доволі виразно вимальовується на сторінках «Сміху Циклопа» і, пропонує різноманітні варіанти його інтерпретації, вочевидь, визначає нові аспекти дослідження означеної проблеми.

Наприклад, до вже достатньо відпрацьованого в естетичній теорії вияву трагікомічного, який отримав назву «гумор повішеного», Б. Вербер додає ще одне визначення, що не дістало принаймні широкого застосування — «Comico Inferno» — «гумор пекла». І хоча письменник використовує його задля характеристики невдалих виявів комічного, образ, який навіює «гумор пекла», безпосередньо ототожнюється з «нетрадиційним» літературним досвідом втілення комічного, що спонукає до відповідних розмислів.

Так, у літературній ретроспекції комічного, Б. Вербер акцентує на подіях середини XV ст., виокремлюючи постать ватажка «безтурботних хлопців», що їхні розваги у «день блазнів» фактично межували з відвертим бунтарством. Цей ватажок був досить відомим злодієм: «Його схо-

пили, посадили у в'язницю Шатле, катували і вивнесли вирок до повішення. Очікуючи на смерть, він написав “Баладу про повішеного”»³ [2, 244]. Ім'я того злодія — Франсуа Війон. Проте наголос на цих «інфернальних фактах» з біографії поета потрібні Б. Верберові, аби ще більше загострити своє припущення щодо подальшої долі Ф. Війона, якому смертну кару замінили десятирічним вигнанням.

Оскільки більше жодних офіційних свідчень щодо його життя не збереглося, це відкрило перед Б. Вербером неабиякі можливості для припущень стосовно подальшої долі та подальших художніх пошуків Ф. Війона, зокрема — щодо експериментів на теренах комічного, результатом яких стала п'єса «Фарс про метра Патлена» («Адвокат Патлен»): «Ціла команда авторів допомагала Франсуа Війонові у створенні “комічного шедевра”. Новий твір <...> побачив світ у 1464 році, через рік після дивного звільнення Війона із в'язниці» [2, 245].

Прагнення Б. Вербера відтворити паритет трагічного і комічного у творчості Ф. Війона, вочевидь, викликає асоціації з відомою концепцією У. Еко, щодо існування другої частини «Поетики» Аристотеля, яка була присвячена феномену комедії і дістала широке оприлюднення і на теоретичному рівні, і у практичному вимірі його творчості — романі «Ім'я рози».

Проте потужний зв'язок трагічного і комічного, що передбачає зіставлення творів мистецтва відповідної спрямованості, актуалізує питання власне синтезу трагікомічного у творчості конкретного митця, яке декларується у різних контекстах «Сміху Циклопа». Наразі Б. Вербер знову, з одного боку, виступає інтерпретатором важливого положення А. Бергсона, що спрямоване у площину порівняльного аналізу специфіки трагічного і комічного характерів, проте з другого, — спираючись на конкретні факти, — у форматі «гіпотетичного психологізму»⁴ інтерпретує зустріч двох видатних французьких драматургів — П. Корнеля і Ж.-Б. Мольєра, апофеозом якої стає своєрідна сповідь видатного трагіка: «Вони вели розмову тривалий час у будинку Корнеля, і Мольєр почув дивну історію. Адвокат П'єр Корнель пристрасно любив комічний театр. Він написав вісім комедій, що не мали жодного успіху. Тоді він створив трагедію, яка стала його десятою п'єсою. І назвав її “Сід”» [2, 270].

За великим рахунком, весь текст твору Б. Вербера «провокує» зосередитися лише на «відкритій інтерпретації» бергсонівської концепції сміху. Зрештою, її аналізу й присвячена лівова частина

нашої статті, проте, хоча б коротко, ми вважаємо за потрібне прокоментувати ще одну визначну модель комічного та її похідну, що була виокремлена нами на початку. Йдеться про відому розвідку З. Фрейда «Дотепність та її ставлення до позасвідомого», засадні положення якої у романі «Сміх Циклопа» «фігурують» безпосередньо.

Безперечно, «домінування» постаті та ідей А. Бергсона у тексті «Сміху Циклопа» значною мірою було зумовлене, сказати б, «французьким чинником», що не міг не позначитися на концептуальних пріоритетах письменника. Однак ім'я З. Фрейда і його психоаналітична теорія, так само безпосередньо, фігурують у контексті роману Б. Вербера.

Так, його герої — Лукреція та Ісідор — дуже уважно вивчають «психоаналітичний вимір» жарту, ставлячись до фрейдівської концепції комічного з великою повагою та великою увагою: «Зігмунд Фрейд обожає збирати анекдоти. Він вважав, що сміх — це засіб <...> знизити внутрішній тиск. Він вважав, що гумор знімає заборони і звільнює приховані бажання...» [2, 383]. Б. Вербер навіть стисло перелічує основні прийоми анекдотів, які визначив у своїй праці віденський учений: невірний слід, алегорія, аналогія, підтекст, і, підкріплюючи їх конкретними прикладами, виступає «відкритим інтерпретатором» психоаналітичної концепції природи дотепності, що, на думку З. Фрейда, є одним із найпотужніших засобів дослідження позасвідомого.

У цьому зв'язку потрібно зазначити, що «Дотепність та її ставлення до позасвідомого» вийшла друком у 1905, тобто відстань між нею і працею А. Бергсона «Сміх» (1900) — п'ять років. При цьому З. Фрейд жодним чином не згадує її, хоча буквально з перших рядків праці демонструє «науковий політес» до своїх «концептуальних попередників»: «...небагато мислителів <...> цікавилися проблемами дотепності. Щоправда, серед осіб, які займалися дослідженням дотепності, є блискучі імена: <...> філософів Th. Vischer'a, Kuno Fischer'a і Th. Lippsa» [3, 175]. Водночас психоаналітик робить важливе уточнення: «... але у цих авторів тема дотепності стоїть на задньому плані, тоді як головний інтерес дослідження зосереджений на більш широкій і більш привабливій проблемі комічного» [3, 175].

Питання сміху і феномен дотепності, що досліджувалися А. Бергсоном і З. Фрейдом, за всієї своєї самодостатності та самоцінності, вочевидь, містилися у спільному концептуальному полі розуміння сутності комічного, що, власне, і актуалі-

зувало їх постановку. Отже, «ігнорування» віденським ученим теоретичного досвіду французького філософа, ймовірно, зумовлювалося обставинами виключно «мовного кордону», оскільки концептуально З. Фрейд навряд чи міг заперечити принциповий акцент А. Бергсона, за яким «комічне є *несвідомим*» [1, 27].

Взагалі, паралелі у цих двох працях є настільки показовими, що часто-густо сприймаються як теоретичне продовження одна одної, а відтак — ідеї З. Фрейда цілком природно наявні у романі Б. Вербера і набувають у ньому специфічної художньої інтерпретації.

Насамперед, потрібно ще раз відзначити своєрідність формотворення «Сміху Циклопа», однією з самостійних ліній якого є феномен анекдоту. Цей «анекдотичний блок» представляє власне репертуар Дарія Возняка, демонструючи різні рівні його дотепності, що її діапазон виявляється вкрай широким: від відвертої вульгарності до незаперечної вишуканості.

За великим рахунком, анекдоти, які систематизує у своєму творі Б. Вербер, відбивають різні аспекти техніки дотепності, що були фундаментально розглянуті З. Фрейдом у його праці. Зрештою, ця концепція, ймовірно, і стимулювала Б. Вербера визначити у романі ще один аспект похідної комічного і від «техніки дотепності» З. Фрейда, перейти до складної психологічної проблеми «механізму сміху», котру вивчає важливий персонаж твору — лікар-психіатр Катрін Скалез.

У методах своєї медичної практики вона досить своєрідно «використовує» потенціал сміху. Б. Вербер обирає формально опосередкований, проте — зрештою — вельми красномовний спосіб, аби артикулювати теоретико-практичні пріоритети своєї героїні, яка орієнтується на досвід трьох видатних учених — З. Фрейда, А. Адлера і А. Бергсона. Саме у такій послідовності їхні портрети розташовані на стіні її кабінету.

На засади класичного психоаналізу К. Скалез спирається тоді, коли прагне активізувати певні сублимаційні процеси у психіці людини, використовуючи сміх як потужний антидепресант: «... сміх — це перемога над нещастям. Якщо ти не смієшся, ти накопичуєш у собі негативні емоції» [2, 474].

Водночас лікарка враховує й інший — зворотний — варіант, що його зумовлює складне психічне захворювання — агеластия, яку колись пережила вона сама: «Ця хвороба проявляється по-різному. <...> У мене вона мала гостру форму, я абсолютно не зносила сміху. У мене поча-

лася алергія на гумор. <...> Психіатр сказав мені, що хронічна алегастія не лікується, але він <...> спробує допомогти мені новим методом — читанням трагедій» [2, 474].

Навряд чи метод, котрим лікують героїню «Сміху Циклопа», можна вважати новим, особливо якщо зважити на другого фігуранта у портретній галереї К. Скалез — А. Адлера — автора теорії компенсації та надкомпенсації. Наразі відзначимо, що у тексті роману ім'я вченого подається як Александр, тоді як насправді він — Альфред Адлер, а отже, вочевидь, маємо справу з технічною помилкою, оскільки сюжетний контекст твору свідчить, що йдеться саме про його вчення.

Терапевтичні дії, що їх стимулює теорія А. Адлера, як відомо, пов'язані із віднайденням компенсаційних механізмів, спрямованих на лікування певного психічного захворювання. І проблему своєї героїні Б. Вербер вирішує суперкласичним шляхом, так би мовити, транспонує у сферу її професійної діяльності: «Мій психіатр не тільки навчив мене жити з моєю проблемою, він почав навчати мене основам медицини. Він вважав, що, дізнавшись, як функціонує мозок, я зможу сама собі допомогти» [2, 474].

Таким чином, у сюжетній лінії роману, що пов'язана з образом лікаря Катрін Скалез, домінантною є акцентуація на психоаналітичному і компенсаційному вимірі феномена сміху, тоді як бергсонівський аспект, що, сказати б, позбавлений практично-терапевтивного начала, посідає тільки третю сходинку в ієрархії її пріоритетів. Проте, хоча і побіжно, героїня все ж таки торкається його і, вивчаючи «механізми сміху», безпосередньо цитує одне з фундаментальних положень теорії французького філософа, наголошуючи: «Анрі Бергсон вважав, що сміх — “це механіка, що діє у живому організмі”» [2, 185].

Причина, яка примушує Б. Вербера змінити концептуальні акценти майже у фіналі роману, спричинена розв'язанням його детективної складової, що у її вирішенні, за задумом письменника, має допомогти психоаналітичний вимір. Наразі маємо на увазі той його аспект, який пов'язаний із проблемою психології буденного життя — важливим доказом особливої ролі позасвідомого у психіці людини. Передусім, ідеться про ту її частину, що стосується обмовок і досить своєрідно «спрацьовує» на рівні назви твору — «Сміх Циклопа».

Можна припустити, що наразі Б. Вербер вдався до свідомої провокації, яку, ймовірно, інспірувало позасвідоме письменника. Адже вимовляючи назву роману «СМІХ ЦИКЛОПА», читач мусить

бути дуже уважним, оскільки мимоволі може потрапити у пастку обмовки і назвати твір Б. Вербера «СМЕРТЬ ЦИКЛОПА», що, за великим рахунком, не є суттєвим, оскільки відповідає змістовній сутності роману.

Отже, вихід у концептуальне поле А. Бергсона і З. Фрейда письменник здійснює фактично протягом усього твору, проте наразі можна лише пожалкувати, що Б. Вербер не є прихильником прийому самоаналізу, який у певний період своєї творчості почав застосовувати Е.-Е. Шмітт, розповідаючи, зокрема, у форматі післямови про свою роботу над циклом новел «Концерт “Пам'яті Янгола”».

Якби Б. Вербер використав таку практику, він, вочевидь, задовольнив би наш інтерес щодо одного, проте вельми принципового, питання: чому у тексті роману безпосередньо «присутні» імена А. Бергсона і З. Фрейда і відверто ігнорується ім'я Ж. Батая? Адже вся історія Дарія Возняка, і до його смерті, і після неї, фактично підпорядкована розкриттю великої таємниці, що пов'язана із «Жартом, який вбиває».

Зв'язок феномена комічного, але, передусім, явища сміху із руйнівним началом, що зумовлює процес деморалізації, перекреслення загальнолюдських цінностей, а зрештою — призводить до актуалізації проблем потворного, жахливого, зла, злочину та смерті, є основою трансгресивної теорії Ж. Батая і лейтмотивом твору Б. Вербера: «У тебе коли-небудь був приступ неконтрольованого сміху? — запитують головну героїню твору. — Судом зводить боки, живіт, горло <...> у тебе починається задуха!.. Померти від сміху? Який жах» [2, 30].

Зв'язок сміху та смерті є домінантним у детективній лінії роману, що її визначав і дав поштовх для подальшого розвитку образ Циклопа: «... на стінах у визолочених рамах висять портрети диктаторів, світлини атомних вибухів, катастроф, аварій. Всі з однаковим підписом: “Вам це видається смішним?” — і автографом Дарія» [2, 53]. Проте у певних контекстах твору цей зв'язок подається Б. Вербером і як історичний факт, що ще більше загостріює макабричний вимір «Сміху Циклопа»: «Грецький художник Зевксис помер від кататонії, що виникла внаслідок реготу. Він сміявся над власною картиною, на якій було зображено дуже потворну жінку. Ентоні Троллоп помер від сміху, коли читав роман Френсиса Енстея “Напаки”» [2, 387].

Вочевидь, фактичне ототожнення Б. Вербером сміху і смерті в образній системі його твору спонукає звернення до відомої концепції Ж. Батая. Проте наші прагнення гамує, по-перше, регламент

статті, а по-друге — демонстративне відсторонення письменника від батаєвської теорії, що, зважаючи на його відвертість стосовно впливу моделей комічного А. Бергсона і З. Фрейда, імовірно, було зумовлено і об'єктивними, і суб'єктивними обставинами. Однак їх Б. Вербер з якихось причин не розкриває. Що ж, перефразувавши афоризм ще одного блискучого репрезентанта комічного — О. Вайльда, скажемо: врешті-решт — кожна людина має право на недомовленість...

¹ Це визначення у своїх розвідках ми ще не використовували, зазвичай оперуючи відомим терміном Т. Манна — «інтелектуальний роман». Проте відповідні пошуки на теренах літератури, що відбувалися й у площині, так би мовити, малих форм — в оповіданнях, новелах, повістях та ін., на нашу думку, дають підстави до запровадження визначення «інтелектуальна проза».

² Показово, що дослідження комічного на теренах театру А. Бергсон розпочинає з Гіньоля.

³ «Творчу сублимацію», що її зумовили «кримінальні обставини» життя Ф. Війона, через два століття фактично віддзеркалили художні пошуки маркіза Де Сада, котрий, перебуваючи під домокловим мечем

смертної кари, написав свою відому п'єсу «Діалог між священиком і померлим».

⁴ Це визначення ми вже застосовували у деяких своїх розвідках, коли аналізували специфіку художніх експериментів, що відбувалися в літературі та кінематографі, — «Коли Ніцше плакав» І. Ялом, «Остаточна реальність» В. Зон, «Марта Фрейд» Н. Розен, «Безславні покидьки» К. Тарантіно.

⁵ Ми не володіємо інформацією щодо твору Френсиса Енстєя: чи існує він насправді, чи є породженням фантазії Б. Вербера, проте його назва мимоволі викликає асоціації з назвою відомого роману Ж. Гюїсманса «Навпаки».

Джерела та література

1. Бергсон А. Сміх. Нарис про значення комічного / А. Бергсон. — К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська Академія», 1994. — 164.
2. Вербер Б. Сміх Циклопа / Б. Вербер. — М. : РИПОЛ класик, 2015. — 512 с.
3. Філософський енциклопедичний словник. — К. : Абрис, 2002. — С. 655–656.
4. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному / Зигмунт Фрейд // «Я» и «Оно» : сб. научн. ст. — Тбилиси : Мерани, 1991. — С. 175–406.

ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ ПУБЛІЧНОЇ СМЕРТНОЇ КАРИ ЕПОХИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

У статті досліджується театралізація публічної смертної кари періоду Середньовіччя в Європі. Автори аналізують суспільно-культурні функції страт, систематизують основні типи публічних страт з огляду на їх сценарно-режисерську і театральну-видовищну складову.

Ключові слова: публічна смертна кара, Середньовіччя, театралізоване дійство.

В статье исследуется театрализация публичных смертных казней эпохи Средневековья в Европе. Авторы анализируют общественно-культурные функции казней, систематизируют основные типы публичных казней, учитывая их сценарно-режиссерскую и театрально-зрелищную составляющую.

Ключевые слова: публичная смертная казнь, Средневековье, театрализованное зрелище.

In this article the theatrical and spectacular aspects of public executions have been analyzed based on example of the medieval Europe. Authors enrich the knowledge of medieval studies, expand and systematize the knowledge of theatrical spectacle, defining the role and place of the public execution in the context of social and cultural processes, analyze the function of medieval public executions as theatrical events.

Keywords: public execution, medieval theatrical performance.

У різних країнах Європи застосування смертної кари передбачалося як за тяжкі, так і за незначні вчинки: поряд з убивством каралися крадіжка більше 5 дукатів чи крадіжка на будь-яку суму, шахрайство (Німеччина), підготовка до вбивства, друкування книжок без надання на те дозволу, крадіжка зі зломом, дуель, недбале ведення корабельного журналу, носіння зброї поза службою, відмова від сплати податків, образа судді при виконанні службових обов'язків (Франція), вируб лісу, калічення тварин, злісне банкрутство, зневажання величності, обрізання монет, підпал будинку з метою крадіжки, крадіжка на суму понад 40 шилінгів (Англія), паління та продаж тютюну, вирубування заповідного дубу, бійка на спірних землях (Росія); у такий же спосіб суспільством засуджувалися гвалтівники, педераста, повії, звідниці, винні у перелюбі, кровозміщенні, богохульстві, зневажанні святині, перериванні богослужіння, ересі, віровідступництві, святотатстві, чаклунстві, лжеприсязі. За таких умов кількість страчених досягала жахливих розмірів.

У цьому дослідженні загальнодоступні страсти в середньовічній Європі розглядаються як соціально-культурне явище, яке має ознаки театралі-

зованого дійства. У цьому полягає новий, раніше не досліджений науковий аспект проблеми.

Ставлячи за мету проаналізувати театральну-видовищну складову публічних страт на прикладі середньовічної Європи, автори ставили перед собою такі завдання:

- розширити й систематизувати знання про театралізовані видовища епохи Середньовіччя;
- визначити місце публічної смертної кари у контексті соціально-культурних процесів середньовічної Європи;
- проаналізувати функції середньовічних загальнодоступних страт в Європі як театралізованого дійства;
- простежити наявність режисерських засобів виразності в публічних каральних заходах середньовічної Європи;
- визначити основних дійових осіб публічних смертних кар в епоху Середньовіччя;
- систематизувати основні типи публічних страт Середньовіччя в Європі з огляду на їх сценарно-режисерську і театральну-видовищну складову.

Хронологічні межі цього дослідження — середні віки — прийняте в історії позначення періоду світової історії між падінням Римської імперії

(умовна дата 476 рік) і новою історією — Англійською буржуазною революцією XVII ст. (1640–1660 рр.). У цей період такі масові заходи, як публічні катування і страти, були типовим явищем соціокультурної реальності.

Смертна кара широко застосовувалась і поділялась на звичайну і витончено-жорстоку «кваліфіковану» (спалення, колесування, четвертування, підвішування за ребро, саджання на палю тощо) [1]. Найкривавішими були страти альбігойців, еретиків, іспанських маврів, євреїв, французьких та нідерландських протестантів. Масовість цього явища вражає: наприклад, «16 лютого 1568 року свята інквізиція¹ засудила на смерть усіх жителів Нідерландів, як еретиків; лише деякі особи, поіменно зазначені, були виключені з переліку засуджених» (переклад наш — *М. Ю., К. Ю.-П.*) [2, 175], і за цим вироком було покарано 25 000 чоловік, у Німеччині за чародійство і чорну магію з 1625-го по 1630 роки було страчено 900 осіб; єпископ бамберзький протягом десяти років спалив 600 чол., вюрцбурзький — 900; у графстві Нейсі з 1640-го по 1651 загинуло на вогнищі близько 1000 осіб; в Англії за Генріха VIII стратили 72 000, за Єлизавети — понад 89 000; у Росії за Олексія Михайловича за підробку монет віддано на страту 7 000 чол. [2, 176]. Загалом від слідчих дій інквізиції загинуло близько 5 млн чоловік [3].

Слід зазначити, що після хрещення Русі грецькі єпископи радили князеві Володимирі запровадити римсько-візантійську каральну систему, проте князь неприхильно поставився до цих побажань: «Не убивайте и не повелевайте убивать, даже если кто и будет повинен в чьей-то смерти» [цит. за 4, 17] (Владимир Мономах). Ще в 1069 році за часів «Русской правды» — першого письмового джерела з руського права — покарання смертю не передбачалося. Проте смертна кара на Русі використовувалась як у випадках, передбачених законом, так і в позазаконних.

Однак до смертної кари вдавалися багато правителів Русі XIII–XIV століть. Законодавчо смертна кара на Русі запроваджується лише в 1398 році у Двірській уставній грамоті. Особливе поширення смертна кара отримує за правління Івана Грозного, коли була страчено близько 4 000 чол.

У Середньовіччі не існувало таких соціально-культурних інституцій, як преса, кіно, телебачення, радіомовлення тощо. Функції засобів масової інформації виконували різні публічні заходи, в тому числі й публічні страти та катування. При цьому вони виконували соціально-ідеологічні й художні завдання, завжди органічно

поєднуючи реальне життя і мистецтво театралізованого масового дійства. Публічні театралізовані дійства, до яких належать і публічні страти, виконували в середньовічному суспільстві важливі соціально-культурні функції: ідеологічно-виховну, інформаційно-комунікативну, компенсаторну, регуляторну, стабілізаційну, естетичну та ін. Невід'ємною складовою публічних театралізованих заходів є їх колективний характер, адже проводились вони завжди при великій кількості глядачів й іноді за їх активної участі.

Виховній ролі середньовічних страт і катувань належить провідне місце серед інших функцій. Адже емоційно-психологічний та ідеологічний вплив на глядачів притаманних їм засобів виразності надто сильний і підпорядкований певній суспільній ідеї. На повчальний ефект від страшного видовища звертає увагу Йоганн Хейзінга: «Жорстоке збудження і груба участь, викликані видовищем ешафоту, були важливою складовою духовного життя народу. Це вистави з повчанням. Для страшних злочинів винаходяться страшні покарання» (переклад наш — *М. Ю., К. Ю.-П.*) [5, 15]. Інформаційно-комунікативна роль безперечно теж вагома, оскільки такі публічно-масові заходи є формою людського спілкування і мають на меті обмін вербальною та невербальною інформацією. Яскраво простежується і компенсаторна функція прилюдних страт доби Середньовіччя — натуралізм таких видовищ викликав емоційний стрес у глядачів, що і слугувало своєрідною формою активного відпочинку і «адреналінової» розваги, що в свою чергу було різновидом дозвілля та засобом відновлення духовних і фізичних сил після буднів. Шляхом організації публічних смертних покарань формувалися, врегульовувалися і підтримувалися взаємовідносини між різними суспільно-майновими прошарками, між жінками і чоловіками, старшими і молодшими, між віруючими і еретиками і т.д. Безумовно, публічність смертної кари привносила стабілізацію в суспільство, забезпечуючи його керований розвиток, який спрямовувався церковною та світською владою. У публічних смертних стратах знаходилося місце й естетичному чинникові — художньо оформлювався публічний простір, створювалися сценарій, відповідні музика, костюми, атрибутика.

Невід'ємною складовою публічних театралізованих заходів є їх колективний характер, адже проводились вони завжди при великій кількості глядачів й іноді за їх активної участі (наприклад, каменування). Саме колективний характер смертної кари відрізняє її від убивства — вона вико-

нується не за волею однієї особи, а за рішенням загальнодержавної влади, тобто на основі вироку, винесеного представниками влади або спеціальним повноважним органом. Тобто в самій суті поняття смертної кари вже закладено колективну складову.

Перші фахові розробки питання смертної кари італійського просвітителя маркіза Чезаре Беккарія Бонесано (1738–1794) — просвітителя, філософа і теоретика кримінального права, — зроблені в трактаті «Про злочини і покарання» (1764 рік), а саме у параграфі 28 «Про смертну кару», і містять в собі роздуми про її обов'язкову колективну складову. Беккарія зазначає, що смертна кара «є війна нації з громадянином, внаслідок чого нація вважає необхідним чи корисним знищити громадянина» (переклад наш — М. Ю., К. Ю.-Р.) [6, 85].

Підтвердженням тези про приналежність середньовічних публічних страт до категорії публічних театралізованих дійств є також факт наявності у структурі публічних страт трьох складових, характерних для всіх театралізованих заходів. Це — певний сценарій, як літературна основа дійства, виконавці як суб'єкти сценічного мистецтва і глядачі, які в процесі публічної страти фактично перетворюються із пасивних спостерігачів на глядачів і учасників, без яких це специфічне дійство не виконує свої суспільні функції.

Про театральну-видовищну складову публічних покарань і про різний вплив таких дійств на глядачів писав уже у XVIII ст. згаданий вище Беккарія: «Смертна кара для більшості людей є виставою, для меншості — предметом співчуття, змішаного з обуренням; обидва ці почуття займають розум глядачів більш, ніж рятівний страх, котрий закони мають на увазі викликати. Навпаки, у покараннях м'яких і пролонгованих цей рятівний страх є панівним відчуттям, оскільки іншим почуттям тут місця немає». І далі Беккарія підсумовує — якраз вплив на глядача є головною метою страти, а не самé покарання: «Межа, яку законодавець не має переступати у суворості покарання, здається, пролягає там, де почуття жалю починає брати гору над усіма іншими в свідомості глядачів покарання, яке виконується більш для цих останніх, ніж для злочинця» (переклад наш — М. Ю., К. Ю.-Р.) [6, 87].

Користуючись театральною термінологією, до неодмінних дійових осіб середньовічної смертної кари як театралізованого дійства можна віднести ката і злочинця. «У наш час смертні вироки виконує спеціально призначена для цього особа. У давнину ці обов'язки брали на себе первосвященники (понтифекс максимум у Римі), царі азійських

монархій, римські консули і трибуни, а в євреїв — царські отроки, військові сановники, обвинувачі та свідки, родичі загиблого, іноді просто народ. Так само й в середньовічній Європі смертний вирок виконувало саме суспільство в особі своїх представників, а іноді один із суддів чи родич убитого або убивці. Так, наприклад, Іван Грозний, виносячи вирок за політичними справами, неодноразово доручав його виконання своїм наблизеним (князь М. Черкаський, Малюта Скуратов, князь М. Темрюкович). За Петра I князь-«кесар» Ф. Ромодановський, князь В. Голіцин, О. Меншиков не гребували рубати голови бунтарям-стрільцям, та і сам цар власноруч стратив у Преображенському п'ятьох стрільців. Ще довго після Петра в Росії зберігався звичай запрошувати або брати силоміць на допомогу катові кого-небудь з публіки, поки врешті-решт у 1768 році було наказано призначати для виконання страти тяжких злочинців» (переклад наш — М. Ю., К. Ю.-Р.) [1]. У період татаро-монгольської навали хани видавали руському православному духовенству ярлики, згідно з якими священнослужителі мали право карати смертю. Ярлик, виданий татарським ханом Менгу Теміром, онуком Батия, надавав право київському митрополитові Кирилу страчувати за огуду православної церкви, як і за будь-яке порушення наданих духовенству привілеїв. У 1227 році, як свідчить літопис, у Новгороді за чаклунство «изъжогша волхвов четьре».

Як і в давнину, так і в середні віки традиційним місцем виконання смертної кари, яка здійснювалася принародно, був центр міста — лобне місце. Самій процедурі страти передувала низка подій, що їх можна трактувати як певний сценарій: для залучення найширшого кола глядачів розсилалися глашатаї і сурмачі або ж дзвонили в дзвони.

Популярності стратам серед глядачів надавали й самі особи злочинців. Тут в епоху Середньовіччя панувала певна дискримінація. Як зазначає професор кримінального права та процесу Київського університету О. Ф. Кістяковський (1833–1885) у своїй магістерській праці «Дослідження смертної кари» (1867), «в середні віки по всій Західній Європі два панівних класи, духовенство і дворянство, користувалися привілеєм вилучення від смертної кари та інших страждальницьких страт: духовенство становило майже всуціль виняток, дворянство — в менших розмірах, вилученням у багатьох випадках і за багато вчинків, за які особи інших класів підлягали смертній карі» (переклад наш — М. Ю., К. Ю.-Р.) [2, 140]. Поступово, з розвитком юриспруденції в Англії,

привілей вилучання за тяжкі злочини від смертної кари «поширився на світських людей за наступною юридичною функцією: вміння читати було ознакою приналежності до духовного прошарку (першочергово лише він один умів читати)» (переклад наш — *М. Ю., К. Ю.-П.*) [2, 147]. Звісно, що страта відомих людей привертала більше уваги глядачів. «Нерідко засудженими були вельможі, і тоді народ отримувал ще більше задоволення від виконання неблаганного правосуддя» (переклад наш — *М. Ю., К. Ю.-П.*) [5, 15].

Театралізація середньовічної страти полягала також у створенні певних декорацій і костюмування. Зрозуміло, що для огляду публіці обов'язково виставлялися самі знаряддя страти, але при цьому «влада намагалася нічого не пропустити для досягнення найбільшого враження від цього видовища: знаки гідності супроводжували засуджених під час скорботної процесії. Жан де Монтегю, королівський мажордом, предмет ненависті Іоанна Безстрашного, возсідає високо на повозці, котра повільно рухається за двома сурмачами. Він вдягнений в ошатне вбрання — відповідно до його стану: каптур, що спадає до пліч, упланд², наполовину червоні, наполовину білі панталони і черевики із золотими шпорами: на цих шпорах його обезголовлене тіло і залишиться потім висіти на шибениці» (переклад наш — *М. Ю., К. Ю.-П.*) [5, 15–16]. Інакший вигляд має зовнішнє оформлення страти: «багатого каноніка Нікола д'Оржемона — жертву помсти арманьяків — у 1416 році провозять через Париж на возі для сміття»; дещо модифікується і сценарій самого покарання — «він бачить як обезголовлюють двох його товаришів, перш ніж самому йому виносять вирок — довічне ув'язнення» (переклад наш — *М. Ю., К. Ю.-П.*) [5, 15–16].

Багато описів спалення еретиків знаходимо в художній літературі, в образотворчому мистецтві. Так привертає увагу опис Вольтером головних уборів двох своїх героїв — Панглоса і Кандіда: «Через тиждень вони були одягнені в санбеніто³ і увінчані паперовими митрами. Митра і санбеніто Кандіда були розписані перевернутими вогняними язиками і дияволами, в яких не було ні хвостів, ні кігтів. Дияволи ж Панглоса були з хвостами і з кігтями, і вогняні язика горіли прямо» (переклад наш — *М. Ю., К. Ю.-П.*) [7, 111]

Всі види смертної кари перелічити неможливо: людська фантазія з особливою витонченістю завжди винаходила способи комбінування різних страт і тортур перед ними. У Росії Соборне уложення⁴ 1649 року санкціонувало три види «кваліфікованої», тобто обтяженої страти: спа-

лення, заливання горла розплавленим залізом і закопування живцем у землю. Проте популярними також були колесування, четвертування, саджання на палю, шмагання до смерті батогами і шпідрутенами (фактично скасовано лише законами від 17 квітня 1863, 8 травня і 28 жовтня 1871 років), повішання (для більшої ганьби приречених вішали поруч з двома собаками чи вовками, а перед стратою водили по вулицях в блазнівському одязі чи верхи на віслюкові, піддавали паплюженню з боку ката, виставляли біля ганебного стовпа з накладанням залізного ошийника).

Безперечно, найбільш визначною стратою в історії людства стало розп'яття Ісуса Христа. Римляни не були винахідниками цього виду страти, ймовірно, це винахід фінікійців. Засудженого до розп'яття кати роздягали, залишаючи лише пов'язку на стегнах, прив'язували до дерев'яного хреста і шмагали шкіряними батогами чи щойно зрізаними прутами. Потім приречений мав нести свій хрест до місця страти. Зазвичай це був пагорб поза містом чи просто узбіччя дороги. Хрест вкопували в землю, мотузками піднімали засудженого на перекладину, прив'язували до неї, а потім прибивали цвяхами руки. Ноги іноді лише прив'язували, а іноді також цвяхували.

Муки розп'ятих тривали довго, а потім (зазвичай ближче до вечора) їм перебивали голілки, що призводило до швидкої смерті від задухи. Дихати на хресті можливо лише тоді, якщо дещо піднімати грудину, спираючись на ноги. Таким чином це прискорювало смерть засуджених і позбавляло необхідності стерегти їх, очікуючи їхню природну смерть від зневоднення чи теплового удару. В Євангелії від Іоанна про страту Ісуса Христа сказано: «Отож вояки прийшли і переламали першому голінки і другому, який був з Ним розп'ятий. Та коли підступили до Ісуса й побачили, що Він уже мертвий, то голінок не перебивали Йому, лиш один з вояків списом Йому бік проколов. І потекла негайно ж кров — і вода» [8, 19:32–34].

Популярне в греків і римлян своєю тривалістю і стражденністю розп'яття або повішання на хресті було відкинуте всіма християнськими народами через благочестиве нагадування про хресну смерть Христа Спасителя. Проте інколи і в середні віки трапляються прояви такого покарання — так Людовик Товстий у 1127 році наказав розп'яти злочинця, а поруч із ним прив'язати собаку і бити її, аби вона злилася і кусала покараного.

Існував також спосіб розп'яття вниз головою. Він застосовувався іноді в євреїв і в еретиків у Франції. Хрести були двох видів — косий (пе-

рехрещені дві жердини рівної довжини, кінці яких укопані в землю) і прямий (традиційний хрест). Проте суть в них одна — зробити людину нерухомою й приректи на повільну смерть.

Маючи за мету проаналізувати видовищну складову публічних смертних покарань, варто дослідити й систематизувати найбільш широко застосовані види смертної кари періоду Середньовіччя: розп'яття, спалення, повішення, утоплення, зварювання живцем, четвертування, колесування, обезголовлення, здирання шкіри, поховання живцем, саджання на палю, аркебузування (розстріл), підвішування на гак за ребро, щипці, заливання горла розплавленим металом, каменування, ганебний стовп, дуба, ублієти, шмагання батогами, палицями тощо.

Поза увагою у дослідженні були залишені такі покарання та тортури, як таврування, осліплення, карнаушаніє⁵, відтинання кисті рук, ампутація ніг, виривання зубів, «крісло еретика», «вилка еретика», тортури вогнем, водою, батогами, «іспанський чобіт», розтягування тіла, — як ті, що не проводилися при значній кількості глядачів і тому не можуть бути трактовані як різновид масових дійств або як такі, що не призводили до смерті засудженого, а лише калічили.

Спалення активно застосовувалось у багатьох країнах світу і в дохристиянський період — римська влада карала багатьох ранніх християнських мучеників, саме спалюючи їх. Проте розквіт цього способу настав у середні віки і застосовувався за релігійні злочини. «В 1022 р. в Орлеані запалали перші вогнища з еретиками» (переклад наш — М. Ю., К. Ю.-П.) [9, 87]. Витоки цього покарання слід шукати у візантійському праві. За часів Візантійської імперії спалення було передбачено для наполегливих послідовників Заратустри за їхнє поклоніння вогню. В 1184 році Синод Верони видав наказ про те, що спалення на вогнищі визнається офіційною карою за ересь. До XVII ст. цей наказ імплементували багато країн Європи. Найзнаменитішим спаленням на Русі стала страта протопопа Авакума, сподвижника розкольників. Страта на вогнищі в Росії була більш страждницькою, ніж в Європі, оскільки являла собою скоріше не спалення, а копчення живцем на слабкому вогні [2, 251].

«За підрахунками, наведеними Вольтером, у Європі спалено понад 100 тисяч чоловік за чаклунство. Інші стверджують, що в самій лише Німеччині страчено не менше цієї кількості» (переклад наш — М. Ю., К. Ю.-П.) [2, 177]. Найвідоміші особистості страчені таким чином: Жак де Моле (магістр Ордену Тамплієрів) 1314 р.; Ян Гус, 1415 р.;

Жанна д'Арк — у лютому 1431 засуджена духовним судом в Руані як еретичка і відьма, 30 травня спалена на вогнищі⁶ [10]. Найбільшою кровожерністю відзначалася «іспанська інквізиція, за вирокami якої було спалено живими 34 тис. 658 чол. і 18 тис. 49 чол. у вигляді зображень» (переклад наш — М. Ю., К. Ю.-П.) [2, 142]. Також тут варто зазначити, «що менш за все гонінню на відьом сприяли в Італії» (переклад наш — М. Ю., К. Ю.-П.) [11, 310].

Тут слід зупинитися на особливому виді спалення — спалення у вигляді зображень. Ідеться про своєрідне виконання заочного вироку. Суть такого покарання полягала в спаленні не самого злочинця, особиста присутність якого при цьому з певних причин була неможлива, а його опудала або зображення. За таких обставин смертна кара шляхом спалення набуває особливо виразних рис театралізованого публічного заходу. Адже комунікативна його функція тут набуває особливого значення поруч з виховною складовою. Публічність винесення і виконання вироку надавала «страті» найширшого інформаційного розповсюдження серед мешканців міста та околиць, досягаючи при цьому не меншого пропагандистського та повчально-виховного результату.

Йдучи за настановами Старого Заповіту: «А чоловік або жінка, коли будуть вони викликати духа мерців або ворожити, будуть конче забиті, камінням закидають їх, кров їхня на них!» [12, 20:27], «Чарівниці не залишиш при житті» [13, 22:17], посилювалось переслідування відьом інквізицією. Протягом століть це закінчилося спаленням мільйонів жінок на вогнищах на території Німеччини, Австрії, Швейцарії, Англії, Шотландії, Іспанії. Особливе переслідування саме жінок інквізицією пояснюється, що «в середні віки побутувало загальне переконання, що люди, особливо жінки, можуть вступати в безпосередній зв'язок з дияволом на згубу своїм ближнім. Закони того часу передбачали спалювання всіх тих, хто викликає злих духів» [2, 175].

«Люди жили в атмосфері чуда, що вважалося повсякденною реальністю» (переклад наш — М. Ю., К. Ю.-П.) [14, 191], і тому спалення відьом було таким популярним публічним видовищем, яке мало на меті насамперед запобігти відьомству та залякати присутніх глядачів. Здалеку стікався народ до місця страти. Іноді публічна церемонія спалення на вогнищі — аутодафе — мала особливо масовий характер, при цьому еретики спалювалися десятками. Святково одягнені, збиралися представники місцевої влади: єпископ, каноніки і священники, бургомістр і члени ратуші, судді, суд-

дівські засідателі. У супроводі ката на возах привозили зв'язаних відьом і чарівників. Зазвичай приречених одягали в сірій одяг. Поїздка до місця страти була важким випробуванням, адже народ не пропускав моменту зло посміятися і познущатися над засудженими відьмами, які йшли в останню путь. Коли нещасні нарешті діставалися до місця страти, кати приковували їх ланцюгами до стовпів і обкладали сухим хмизом, дровами і соломою. Після цього розпочинався урочистий ритуал, під час якого проповідник ще раз застерігав народ від підступності Диявола і його поплічників. Потім кат підносив факел до вогнища. Зазвичай улаштували чотирикутне вогнище, для якого привозили цілі вози дров. Досить часто приреченим у горло вставляли залізний кляп. Він не давав змоги крикам жертви заглушати духовну музику, якою супроводжувалося спалення. Відомо, що Джордано Бруно був спалений у Римі в 1600 році саме із залізним кляпом у роті. Проте частіше кат позбавляв людину від страждань горіти живцем — упорядники страти доглядали за вогнищем за допомогою багра для перемішування, і, як тільки займалося багаття, встромляли його в серце жертви, отож людина миттєво помирала.

Безпосередньо спаленню мали передувати причастя і сповідь. Але жага помсти призводила іноді до несумісних з християнством речей. В Англії і Франції могли «відмовити приреченому до страти не лише в причасті, а й у сповіді. Тим самим його прагнули позбавити спасіння душі, обтяжуючи страх смерті неминучістю пекельних мук. <...> Королівський едикт від 12 лютого 1397 р. звелів допускати до сповіді засуджених до смерті злочинців. П'єр де Краон, чиїми зусиллями було прийнято це рішення, спорудив у Парижі поруч із шибеницею кам'яний хрест, стоячи біля якого, брати мінорити могли надавати духовну підтримку злочинцям, котрі каюлися» (переклад наш — М. Ю., К. Ю.-Р.) [5, 32].

Після того як офіційні особи розходилися по домівках, кати продовжували підтримувати вогонь доти, доки не залишався самий попіл. Кат ретельно збирав його, а потім розвіював під ешафотом чи в якомусь іншому місці, щоб ніщо більше не нагадувало про богохульні справи страчених спільників диявола.

Поступово масовість явища публічного спалення занепадає. «Наприкінці XV століття в рік було спалено по 2 тисячі єретиків, з 1746-го по 1757-й спалено було лише 10, з 1758-го по 1774 рр. — лише 2, з 1774-го по 1783 рр. — теж 2» (переклад наш — М. Ю., К. Ю.-Р.) [2, 190].

Вішання приречених використовувалося скрізь упродовж історії людства. Відомо, що ця страта вперше була винайдена і застосована в Персидській імперії. Такому покаранню зазвичай передувало формулювання: «Засуджений вішається за шию до смерті». Ранній метод вішання був такий — кат накидав зашморг на шию полоненому чи злочинцеві, інший кінець перекидав через дерево, і тягнув, поки жертва не задихалась. Іноді використовувалися віз або драбина, яку кат вибивав з-під ніг жертви.

Смертна кара шляхом вішання вважалась особливо принизливою, ганебною смертю і застосовувалася до військових, які переходили на бік ворога. Така смертна кара була дуже поширена під час військових дій — вішали полонених солдат, дезертирів, а також цивільних. Вішали й придушенні заколотів, повстань і селянських заворушень.

Вішання було як одним з видів смертної кари, так і одним з видів тортур. Засуджений міг бути просто страчений, повішений у зашморгу зі зламаною шиєю. Однак, якщо його катували, то застосовувалося багато методів. Зазвичай людину «розтягували і четвертували» перед тим як вішати. Для надзвичайно важких злочинів (таких як злочинні наміри проти короля), просто вішання було недостатньо. Засуджених різали на шматки живцем, перш ніж повісити [2, 248].

Вішання як вид публічної страти тривало досить довго. Так, за організацію змови, яка призвела до повстання 14 грудня 1825 року, були повішені декабристи Пестель, Бестужев-Рюмін, Рилєєв, Сергій Муравйов-Апостол, Каховський [15].

Утоплення застосовувалося в тому разі, коли езекуція проводилась у широких масштабах, а також до тих, хто ганебно лявся. За таку провину дворяни могли обійтися штрафом, а простолюдини підлягали утопленню. Цих нещасних клали в мішок (іноді з яким-небудь повчальним написом), зав'язували шнурівкою і кидали у воду [2, 252].

У хроніках описано три сценарії покарання через *зварювання живцем*. Всі три являли собою болючий і повільний спосіб страти, який був не надто поширений так, як інші види покарання, проте використовувався як в Європі, так і в Азії впродовж 2000 років. Перший сценарій передбачав кидання приреченого в казан з киплячою водою, смолою або олією. Поблажливості не було навіть до жінок. На Русі, особливо за царя Івана Грозного, широко застосовувалося кип'ятіння в олії, вині чи воді. Іван Грозний карав таким чином державних злочинців [2, 249]. Такий спосіб був максимально милосердним — людина прак-

тично миттєво втрачала свідомість від больового шоку, що спричинявся опіком всієї поверхні тіла. О. Ф. Кістяковський зазначає «Іван Грозний в один день стратив, як державних злочинців, 300 чоловік у Москві; за переказами літописців, у Новгороді протягом п'яти і більше тижнів він щодня піддавав смертному покаранню через утоплення за мінімальну зраду від 500 до 1 тис. 500 чоловік, а всього, якщо вірити літописцеві, стратив близько 60 тисяч людей» (переклад наш — М. Ю., К. Ю.-Р.) [2, 172].

Під час застосування другого сценарію, попередньо зв'язаного засудженого занурювали в казан з холодною водою. Кат розпалював вогонь під казаном, щоб вода поволі закипала. Отож засуджений залишався при свідомості і страждав до півтори години.

Однак існував і третій, найстрашніший варіант цієї страти — підвішену над казаном з окропом жертву повільно опускали до казана, так щоб тіло варилося поступово, протягом декількох годин. При цьому до ніг засудженого прив'язували вантаж, аби він не міг висмикувати кінцівки з окропу, і процес ішов безперервно. Це не було катуванням, наприклад, в Англії це було цілком законним покаранням за підробку асигнацій чи за часів Генріха VIII (близько 1531 року) передбачалося для тих, хто зважився на отруєння. Максимально тривалий строк такої страти існував за часів правління Чингісхана, коли засуджений залишався живим і терпів пекельні муки протягом цілої доби. При цьому його періодично піднімали з окропу й обливали крижаною водою.

Четвертування — різновид смертної кари, що обов'язково включав відсікання кінцівок. Як стає зрозумілим із самої назви, тіло засудженого розділяють на чотири (або більше) частини. Для більшого залучення глядачів до дійства і пролонгації його в часі, після здійснення покарання частини тіла окремо виставлялись на публічний огляд, іноді розносились по чотирьох заставах чи воротам середньовічного міста. У різних країнах існували різні сценарії виконання четвертування.

В Англії традиційним покаранням для жінок за зраду було спалення, а для чоловіків — четвертування. Зрада передбачала два її різновиди: проти верховної влади — короля та проти законного господаря (включаючи вбивство чоловіка дружиною). В Англії та потім у Великобританії (аж до 1829 року, формально відмінено лише в 1867 році) четвертування було складовою частиною найбільш страждницької смертної кари — «повішання, потрошіння і четвертування», — яку

призначали за особливо тяжкі державні злочини, такі як зрада чи замах на життя короля. Так страчували лише чоловіків. Жінок спалювали на багатті.

Приреченого на четвертування везли вулицями міста до місця страти розтягнутим на дерев'яній рамі. Потім придушували, але не до смерті, вішаючи на короткий час на шибеницю. Потім знімали з мотузки і випускали йому нутрощі, розпорюючи живіт. Тільки після цього його тіло розтинали на чотири частини, відрубали дітородні органи, а потім голову. Останнє, що могла бачити жертва, — її власне серце. Нутрощі спалювали. За передсмертне каяття і як на знак королівської милості сценарій міг модифікуватися — злочинця могли четвертувати, відтинаючи спочатку голову, а потім кінцівки. Як правило, п'ять частин тіла (кінцівки і голову) виставляли на привселюдний огляд у різних районах міста або «там, де король вважатиме за потрібне» як попередження [2, 212, 250, 252].

У Франції четвертування виконували за допомогою коней. Засудженого прив'язували за руки і за ноги до чотирьох сильних коней, яких підганяли кати. Коні бігли врізнобіч і відривали кінцівки. Фактично для виконання процедури такого четвертування доводилося підрізати засудженому сухожилля, щоб прискорити страту. Потім тулуб засудженого кидали у вогонь. Розриванню, як правило, передувало катування: злочинцеві щипцями відривали шматки м'яса зі стегон, грудей, литок [2, 213].

У Росії практикувався, мабуть, найменш мученицький спосіб четвертування: засудженому відрубали сокирою ноги, руки й потім голову. Він застосовувався за образу царя, за замах на його життя, іноді за зраду, а також за самозванство. Так було страчено Степана Разіна (1671), Омеляна Пугачова (1775) — йому спочатку відтіяли голову, а потім уже кінцівки. Це було останнє четвертування в Росії⁷. В Європі четвертування виходить з ужитку наприкінці XVIII — на початку XIX століття.

Колесування — зламування на колесі — було одним з видів тортур, а пізніше й покарання. Сценарій розгортався так: до ешафоту прив'язували в горизонтальному положенні хрест на кшталт хреста Святого Андрія, зроблений з двох колод. На кожній з гілок хреста робили дві виїмки на відстані в один фут одна від одної. Жертву роздягали, розтягували на хресті за руки і ноги, розкладаючи й прив'язуючи їх до дощок хреста так, щоб злочинець лежав горілиць. Кожна кінцівка лежала на одній з гілок хреста, і в кожному місці зчленування прив'язувалася до хреста. Потім кат бив великим молотком або залізним чотирикутним ломом чи

окованим залізом колесом по зап'ястках, щиколотках, ліктях, колінах і стегнах, ламаючи кістки, які лежали саме над виїмкою. Таким чином переламували кістки кожного члена в двох місцях. Цей процес повторювався декілька разів, при цьому кат намагався не завдавати смертельних ударів. Екзекуція закінчувалась двома чи трьома ударами в живіт і ламанням станового хребта. Перед глядачами поставало криваве видовище — жива купа з людської плоти. Щоправда, часто судді наказували умертвити засудженого перед тим як переламати йому кістки.

Переламаного таким чином злочинця клали на горизонтально поставлене колесо так, щоб п'ятки торкалися потилиці, прив'язували до колеса, пропускаючи мотузку крізь зламани суглоби і залишали його в такому положенні помирати. Колесо нагадувало звичайне колесо від воза, тільки більшого розміру і з більшою кількістю спиць. Іноді замість колеса використовували масивні залізні прутки з набалдашником, котрий разом з жертвою піднімали на жердині, щоб птахи могли клювати ще живу жертву. Це було дуже жорстоке покарання, яке ще обтяжувалося посоромленням злочинця.

Після повішання, колесування стало найпоширенішим (водночас і найжорстокішим) видом страти в Європі від раннього середньовіччя і до початку XVIII ст. Колесування отримало на Русі широке запровадження за часів Петра I. Разом із спаленням на вогнищі і четвертуванням це була найпопулярніша за своєю театральністю смертна кара, що її виконували на всіх площах Європи. Сотні шляхетних людей і простолюдинів із цікавістю приходили подивитися на колесування, особливо якщо страчували жінок [2, 249].

Обезголовлення — це відтинання голови живій жертві. Зазвичай для ката засобом страти був великий ніж, меч або сокира. Обезголовлення вважалося «достойним» видом страти для дворян і людей шляхетного походження, які були воїнами і мали померти від меча. «Недостойна» смерть була б на шибениці чи на вогнищі. Якщо кат добре нагостреною сокирою чи мечем поціляв жертву влучно і з одного удару, то обезголовлення було безболісним і швидким. Якщо засіб страти був тупим або виконавець недолугим, то багатократні удари завдавали великого болю [2, 248]. Здебільшого приречений давав монету катові, щоб той зробив усе швидко. Коли голову було відтято, то кат піднімав її і демонстрував натовпу. «Легкодумство середньовічних людей загальновідоме» [14, 191] і тому побутувала думка, що відтята голова протягом приблизно десяти секунд ще жива, і, таким чином, голову людини піднімали, щоб

вона «оглянула» натовп. Традиційним також було формальне вибачення ката перед жертвою. Відомо, що «Месієр Мажар дю Буа, арманьяк, якого мали обезголовити в 1411 р. у Парижі в дні бургиньонського терору, не лише дарує від щирого серця вибачення катові, про яке той просить відповідно до звичаю, а й бажає, щоб кат обмінявся з ним поцілунком» [5, 15]

Здирання шкіри — це один з методів страти чи тортур, залежно від того, скільки шкіри знято. Шкіру здирали як з живих, так і з мертвих людей — з ворогів-небіжчиків чи злочинців, аби викликати жах у глядачів. Цей спосіб має дуже давню історію. Ще асирійці знімали шкіру з полонених ворогів і заколотників-правителів і прибивали її до стін їхніх міст як попередження тим, хто захоче оскаржити сильнішу владу. У Західній Європі використовувався як метод покарання зрадників і перебіжчиків [2, 252].

Поховання живцем — одне зі стародавніх покарань, яке досить широко застосовувалося і в Середньовіччі. Закопування, «окопание», живцем у землю призначалося, як правило, дружинам за вбивство чоловіка, дітей або просто за крадіжку [2, 251].

Саджання на палю — надзвичайно жорстока кара, що прийшла до Європи зі Сходу і набула в епоху Середньовіччя широкого застосування. Суть її полягала в тому, що людину саджали на обструганий кілок, вкопаний у землю, направляючи вістря в анальний отвір, попередньо змащений жиром. Часто на малюнках зображають, як шпичак виходить з горла засудженого, однак на практиці це був рідкісний випадок. Залежно від кута, під яким встромлявся кіл, він на практиці міг вийти з живота чи, що траплялося частіше, з пахви.

Застосовували декілька різновидів палі: гладкі і нестругані зі скалками, гострі й тупі, широко варіювалася товщина кілка і його розширення до нижнього кінця. Рафінованою формою палі для покарання була так званий персидська паля. Він відрізнявся тим, що мала «сидіння» на зразок стільця, для того щоб людина не могла відразу під власною вагою опуститися на палю і померти. Поступово висота «стільця» зменшувалась, паля входила дедалі глибше, додаючи нових страждань. Така смертна кара могла тривати годинами і виконувалась привселюдно. Площа наповнювалася криками мученика, які, звісно, вселяли страх перед владою в простих містян [2, 252–253].

Петро I запровадив до переліку офіційних старт *аркебузування*, тобто розстріл. Сама назва «розстріл» походить від гнотової рушниці поши-

реної в XV — XVI ст. у Західній Європі, яку заряджали з дула. Розстріл не вважався ганебним покаранням і не безчестив ім'я розстріляного [2, 253]. Розстріл набув особливого поширення в більш пізні часи.

До наявних раніше видів страт згодом додалося *підвішування* за ребро: смертник мав висіти боком, зі звішеними донизу головою, руками й ногами. Загалом підвішування застосовувалося дуже широко, підвішували за ребро, ноги й волосся та інші частини тіла. Після тривалого висіння в людини, підвішеної за ноги, відбувався крововилив у мозок, що спричиняло смерть. Щоб збільшити страждання покараного, застосовувалися різні види гир.

Хоча *щипці*, мабуть, можна віднести радше до виду тортур, але від цих тортур часто помирали. Суть знущання полягала в тому щоб щипцями відірвати шматок м'яса. Зазвичай така процедура комбінувалася з вливанням розплавленого свинцю в горло, а також на рани. *Заливання горла* розплавленим свинцем застосовувалося виключно до фальшивомонетників. У 1672 році цей різновид смертної кари у Росії замінили на відтинання обох ніг і лівої руки злочинця [2, 253].

Безперечно, безпосередньої найактивнішої участі глядачів вимагало покарання шляхом *каменування, або ланідації*. Коли засудженого вели містом, то з ним ішов судовий пристав зі списом у руці, на якому майорів прапор, щоб привернути увагу тих, хто може виступити на його користь. Якщо така людина не знаходилася, то засудженого забивали камінням. Каменування виконувалося двома способами: звинувачуваного або просто забивали камінням, або піднімали на висоту і один з поводитирів зіштовхував приреченого, а інший скочував на нього великий камінь.

Про цей вид покарання згадується ще в Біблії. Проте Ісус Христос мудро висловлює своє ставлення до злочинниці і до смертної кари загалом: «Коли книжники і фарисеї привели до Нього цю жінку і спитали Його, чи варто її побити камінням, як велить закон Мойсея, Він відповів: нехай кине першим камінь той, хто відчуває себе безгрішним» [2, 183].

До категорії страт, де виконавцями вироку ставали самі глядачі, відноситься *ганебний стовп*. Цей вид покарання був дуже поширеним способом покарання у всі часи й за будь-якого соціального устрою. Засудженого прив'язували на публічному місці біля ганебного стовпа на певний час — від декількох годин до декількох днів — на загальне посміховисько. Погода, що могла погіршитись у цей час, ускладнювала становище

жертви і збільшувала страждання, що, ймовірно, трактувалось як «кара божа». Таке покарання порівняно з іншими видається значно м'якшим, та, з іншого боку, прикуті до стовпа були зовсім беззахисними перед «судом народу»: будь-хто міг зганьбити їх словом чи вчинком, плюнути на них чи кинути камінь — така поведінка, причиною якої могло бути народне обурення чи особиста неприязнь, інколи призводила до каліцтва чи навіть смерті засудженого.

Дуба. Суть цієї страти полягала в тому, що засудженому одним кінцем мотузки зв'язували за спиною руки, а другий її кінець прив'язували до корби, розміщеної на високому дерев'яному стовпі. Накручуючи корбу, кат піднімав жертву над землею, після чого корбу різко відпускали. Мотузка не давала засудженому впасти на землю, але вивертала його плечові суглоби, розриваючи сухожилля. Потому людина практично не володіла руками.

Ублієти — породження римської культури. Ублієти — це провалля, на дні якого вістряв догори чи вбік стирчали списи. Зазвичай з їх допомогою розправлялися з ворогами.

Загалом страта вважалася всенародним урочистим заходом. Як кидання злочинців на поживу диким звірам у язичницькому Стародавньому Римі, так і спалення еретиків католицькою інквізицією призначалось у певні дні, для ознаменування святкових державних подій.

У Росії сенаторським наказом від 7 травня 1744 року, в період двадцятилітнього правління Єлизавети Петрівни, смертна кара була формально відмінена повністю (застосовувалась у завуальованому вигляді — шмагання до смерті батогами, палками, різками), а надалі запроваджувалась за іменним наказом царів (наприклад, страта Катериною II Омеляна Пугачова та його сподвижників).

В епоху Просвітництва аболіціоністський рух, спрямований проти смертної кари, поступово знаходив своїх прихильників. Спочатку відмінили лише урочистість обстановки, що панувала навколо ешафоту, і для виконання вироку стали призначати відлюдні місця і по можливості вранішні години доби. Останнім часом у більшості європейських країн діють закони, якими передбачається виконання смертної кари безпосередньо у в'язниці. В царській Росії з 1881 року смертні кари виконувалися в межах тюремної огорожі або в іншому не публічному місці. Тобто страти втрачають свою ознаку публічності й за суттю перестають бути формою масового свята. Фактично смертні кари перестають бути масовими видовищами і їх не можна відносити до категорії масо-

вих свят. Згодом рух за скасування смертної кари як такої набуває поширення: наприклад, у Колумбії страта злочинців відмінена в 1863 р., у Венеції — в 1864, у Румунії — в 1864, Коста-Ріці — в 1880, у Голландії — в 1870.

Публічність смертної кари в СРСР протрималась до ХХ століття — за свідченням очевидців, останньою публічною стратою в Києві було повішання в 1944 році на площі Калініна (нині майдан Незалежності) чотирьох німецько-фашистських злочинців. Тобто ще зараз живі свідки таких публічних заходів. Нині людство поступово змінює своє ставлення до смертних вироків загалом та до їх публічної та театральнo-видовищної складової зокрема.

Досліджуючи питання театралізації публічної смертної кари в епоху Середньовіччя ми лише поверхово торкнулися особливостей їх національних характеристик. Неохопленим залишився й аспект наступництва і впливу таких каральних заходів на сучасне сценічне мистецтво та суспільну культурно-дозвільну діяльність. Зазначені перспективи подальших досліджень підтверджують значимість даного феномену як особливого різновиду театралізованих дійств і його приналежність до фонду загальнолюдських цінностей.

¹ Інквізиція (від лат. *Inquisitio* — розслідування, розшук) — особливий слідчий та судовий орган, який існував у XIII–XIX ст. і головним завданням якого була боротьба з ересями. Інквізиційний суд був таємним, без участі сторін. Методами інквізиції були шпигунство, катування, залякування.

² Упланд — довгий, просторий урочистий верхній чоловічий одяг знаті й багатих містян, з рукавами та обов'язковою опояскою, часто з шалеподібним коміром, іноді хутряним, з рукавами вузькими вгорі й дуже розширеними донизу.

³ Санбеніто — буквально «святий мішок» — особливий одяг жовтого кольору, в якому спалювали засуджених інквізицією.

⁴ Соборне уложення (також Соборне укладення, Соборне уложення царя Олексія Михайловича) — універсальний кодекс кримінального та цивільного права Московської держави, прийнятий Земським собором у 1649 році. Діяв майже 200 років, до 1832 року. Регулював соціально-правові відносини у всіх сферах суспільного життя та визначав міру покарання за порушення цих норм. Прийняте в 1649 р. в часи правління царя Олексія Михайловича.

⁵ Карнаушаніє — дослівно «обрізання вух». Застосовувалося таке покарання до шахраїв або до підручних злодіїв. За значне злодійство відрізали ліве вухо. Якщо таких злочинців було три, то жертву страчували.

⁶ На прохання сім'ї справа Жанни д'Арк розглядалось в 1450, і вона визнана невинною. В 1894 канонізована.

⁷ Один з різновидів четвертування — покарання шляхом розривання тіла навпіл — відомий ще в язичницькій Русі. Полягало воно в тому, що жертву прив'язували за ноги до двох нахилених молодих дерев, а потім відпускали їх. За візантійськими джерелами, саме так древліани страчили князя Ігоря в 945 році за те, що хотів утретє зібрати з них податі.

Джерела та література

1. Смертная казнь [Електронний ресурс] / Энциклопедический Словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. — Режим доступа: <http://www.vehi.net/brokgauz/>. — Название с экрана.

2. Кистяковский А. Ф. Исследование смертной казни [Текст] / Александр Фёдорович Кистяковский. — Тула : Автограф, 2000. — 272 с.

3. Інквізиція [Текст] / Словник іншомовних слів / За ред. О. С. Мельничука. — К. : ГР УРЕ АН УРСР, 1974. — С. 284.

4. Шишов О. Ф. Смертная казнь в истории России [Текст] / Олег Фёдорович Шишов // Келина С. Г. Смертная казнь: за и против (сборник) ; отв. ред. О. Ф. Шишов, С. Г. Келина. — М. : Юрид. лит., 1989. — 528 с.

5. Хейзинга Й. Осень Средневековья: Исследования форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / Сост. и пер. с нидерландского Д. В. Сильвестрова. — 4-е изд. — М. : Айрис-пресс, 2004. — 537 с.

6. Беккариа Ц. О преступлениях и наказаниях ; [перев. И. Соболева]. — Радомь : типо-литография И. С. Тржебинского, 1878. — 134 с.

7. Вольтер. Философские повести [Текст] / Вольтер ; пер. с фр. — М. : Художественная литература, 1954. — 354 с.

8. Біблія, або Книги святого письма Старого і Нового Заповіту: Євангеліє від св. Івана. — Будь-яке видання.

9. Ле Гофф Ж. Цивилізація середньовікового Запада [Текст] / Жак Ле Гофф ; пер. с фр. ; [общ. ред. Ю. Л. Безсмертного ; послесл. А. Я. Гуревича]. — М. : Прогресс ; Прогресс-Академия, 1992. — 376 с.

10. Жанна Д'Арк [Текст] // Иллюстрированный энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Ефрона. — М. : Эксмо, 2007. — С. 280.

11. Гуревич А. Я. Средневековый мир: Культура безмолвствующего большинства [Текст] / Арон Якович Гуревич. — М. : Искусство, 1990. — 396 с.

12. Біблія, або Книги святого письма Старого і Нового Заповіту. П'ятикнижжя Мойсееве: Третя книга Мойсеева — Левит. — Будь-яке видання.

13. Біблія, або Книги святого письма Старого і Нового Заповіту. П'ятикнижжя Мойсееве: Друга книга Мойсеева — Вихід. — Будь-яке видання.

14. Декабристы [Текст] // Иллюстрированный энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Ефрона. — М. : Эксмо, 2007. — С. 263.

ДРАМА Г. ХОТКЕВИЧА «ДОВБУШ» У РАКУРСІ СУЧАСНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

У статті подано історію створення Г. Хоткевичем драми «Довбуш», її проблематику, жанрово-стильові особливості. Здійснено аналіз публікацій тексту п'єси «Довбуш» та критичний огляд її сучасних досліджень.

Ключові слова: Довбуш, драма, жанр, Хоткевич, Гуцульський театр, гуцульська говірка.

В статтє представлена історія створення Г. Хоткевичем драми «Довбуш», єе проблематика, жанрово-стильові особливості. Проведен аналіз публікацій текста п'єси «Довбуш» и критический обзор ее современных исследований.

Ключевые слова: Довбуш, драма, жанр, Хоткевич, Гуцульський театр, гуцульський говор.

In the article the history of G. Khotkevych's creating of drama «Dovbush», its issues, genre and style peculiarities are highlighted. The text of the play «Dovbush» and the critical review of the modern researches of it are analysed.

Keywords: Dovbush, drama, G. Khotkevych, Huzul theatre, Huzul dialect.

Необхідність відновлення історичної пам'яті українського народу, створення пантеону національних героїв як чинника консолідації суспільства та формування національної ідентичності, вимагає цілеспрямованої державної політики, залучення фахівців різних галузей науки, митців, подолання дуалізму громадської думки, регіональних уподобань, маніпулятивних практик впливу на суспільну свідомість. Важливу роль у цьому тривалому процесі відновлення історичної пам'яті має відігравати також і театральне мистецтво.

Актуальність статті полягає у тому, що на тлі викликів ХХІ століття, що постали перед Україною, яка втратила частину своєї території і перебуває у стані неоголошеної війни, суспільної дискусії щодо пошуку національних героїв, які могли б об'єднати всі регіони України, залишається невикористаним значний драматургічний доробок Г. Хоткевича, пов'язаний з відображенням образу народного героя Олекси Довбуша, який діяв у 30–40-х роках ХVІІІ ст., героїчної боротьби опришківства як соціального феномену.

Видатного українського письменника Г. Хоткевича ріднило з Довбушем почуття власної гідності, гостре почуття справедливості, пошуки правди. Вони навіть мали однакову фізичну

ваду — «на ніженьку налягали» і обоє загинули за правду. Недарма він написав про Довбуша дві драми, повість, оповідання, спорудивши таким чином Довбушеві нетлінний літературний пам'ятник.

У своїх публікаціях висвітленню п'єс Г. Хоткевича на гуцульську тематику, зокрема, драми «Довбуш» частково торкалися П. Арсенич, Т. Бикова, П. Будівський, Л. Вдовиченко, І. Волицька, Р. Кирчів, Ф. Погребенник, В. Стефюк, С. Чарнецький. У дисертаційному дослідженні (2004) авторки цієї статті системно досліджено різні аспекти діяльності Гуцульського театру, в тому числі проаналізовано, на підставі ознайомлення з архівними рукописами, всі гуцульські п'єси, а згаданий театр постає як мистецький та етносоціокультурний феномен світового масштабу. Аналіз драми «Довбуш» Г. Хоткевича здійснено і в інших публікаціях авторки.

Мета статті полягає у визначенні проблематики та жанрово-стилістичних особливостей п'єс Г. Хоткевича про Олексу Довбуша, з'ясуванні історії їх написання, сценічного втілення та сучасного дослідження.

Серед концептуальних засад Гуцульського театру — забезпечення принципу сценічного тринома: гуцульський актор — гуцульська говірка —

гуцульський репертуар. Для Гуцульського театру репертуар був не лише візитною карткою, а й ідейним стрижнем і своєрідною програмою дій. Слід враховувати, що Г. Хоткевич виступав у ролі першопроходця, творячи, по суті, новітню гуцульську драму. Різноманітна жанрова палітра гуцульських п'єс Г. Хоткевича поєднала в собі соціально-історичні драми «Антін Ревізорчук» («Верховинці») і «Довбуш», фантастичну драму «Непросте», містеріальну драму «Гуцульський рік», фантастичну казкову драму «Практикований жовнір».

Публікацію гуцульських п'єс Г. Хоткевича розпочали П. Будівський та Л. Будівська, вмістивши в журналі «Бахмутський шлях» (1997, № 3-4) п'єсу «Довбуш». Вони стверджують, що відновив цей текст наймолодший актор Гуцульського театру Г. Гулейчук, хоча такого актора в цьому театрі ніколи не було. Судячи з контексту, це був Іван Ілійчук, який передав відновлений текст п'єси Платоніді Хоткевич. Натомість вона, незадовго до своєї смерті у 1976 р., передала рукопис п'єси А. Ф. Мельничук, від якої він вже потрапив до Будівських. Останні вважають, що відновлена п'єса — «це покращена редакція твору, оскільки відомо, що актори Гуцульського театру дещо правили текст — п'єса вийшла художньо-стрункішою, відшліфованішою, і драматург-режисер Г. Хоткевич щиро з цього радів» [2, 75]. Тобто, навіть не тримаючи в руках оригінального тексту п'єси, вони впевнені, що у відновленій редакції текст покращений, а також переконані, що Г. Хоткевич бачив цю редакцію п'єси і навіть радів, хоча це абсолютно бездоказово. Більше того, вони вважають, що рукопис оригінальної драми загинув, а тому його було відновлено у 1934 р. [2, 75], тобто більше ніж через двадцять років після припинення діяльності Гуцульського театру. Насправді ж, різні варіанти й редакції драми «Довбуш» зберігаються в архівних установах України і Російської Федерації.

Порівняльний аналіз оригінальної драми «Довбуш» і опублікованої однойменної драми свідчить про розбіжності у тексті, а також про те, що остання в жодному разі не є покращеною редакцією, а лише спрощеним її варіантом. Авторі-упорядники зізнаються, що «у запропонованій драмі Г. Хоткевича “Довбуш” чуть модифікували гуцульський діалект загальнонародною лексикою» [18, 76]. Пояснюючи окремі лексеми гуцульського говору, вони перекладають «ковбок» як «пень» [18, 48], хоча треба як «колода» або ж загальновідоме слово «ліпше» чомусь вважають гуцульським, а тому перекладають і його. Перекручено слова матері, яка, звертаючись до своїх синів Олекси та Івана Довбушів, приказує: «Ягнятка мої, соколики

мої!» [18, 50]. Насправді ж вона каже: «Синетка (синочки — О. Ш.) мої, соколики мої!» Не будемо зупинятися на інших неточностях у тексті п'єси та коментарях. В іншій публікації Л. Будівського, що ґрунтується на результатах його дисертаційного дослідження, аналіз опублікованої п'єси «Довбуш» подано ширше [3, 327–346].

Ще одну публікацію гуцульських п'єс Г. Хоткевича здійснили М. Дзурак, Р. Марків, А. Вовчак, упорядкувавши та підготувавши до друку текст книжки «Неопубліковані гуцульські п'єси» (2005), де вміщено шість п'єс. Однак це видання породило чимало запитань. У примітках професор І. Денисюк несподівано робить відкриття, що першою оригінальною п'єсою Г. Хоткевича була «“Довбуш”»: повість драматична у 7 сценах». До того ж він уточнює, що «це перша редакція історичної драми про Довбуша» [5, 300], хоча насправді вона була написана вже за радянських часів. Далі вчений розмірковує: «З усією очевидністю у процесі сценічної апробації автор удосконалював текст цієї п'єси, зокрема робив композиційні зміни. У результаті скорочення замість семи “сцен” вийшло шість “дій”» [5, 300]. Тож він робить такий хибний висновок: «По суті, постала нова редакція твору, яка має самостійне значення й заслуговує на опублікування» [5, 300]. У зв'язку з цим виникає запитання: а чому ж тоді не мають права на публікацію оригінальні тексти драми «Довбуш», що зберігаються в різних архівних установах. Відповідь очевидна. Ні І. Денисюк, ні автори-упорядники згаданої книжки про їхнє існування просто не знали. Зі слів професора довідуємось, що, окрім «Довбуша», текст ще однієї п'єси так само опублікований за рукописом, що зберігався у когось з артистів Гуцульського театру. Це, безперечно, знижує рівень достовірності текстів опублікованих п'єс.

Виявляється, що можна приступати до публікації п'єс Г. Хоткевича без належної пошукової роботи, з'ясування історії їх написання, без порівняльного текстологічного аналізу різних варіантів. Зрештою, вчений сам того не підозрюючи, підтверджує факт скоєного фальсифікату: «Друкуємо “Довбуша” за рукописною копією п'єси з якогось раніше тексту, що її виготовив один з артистів Гуцульського театру. Переписавши п'єсу у грубому зошиті, він зазначив: Красноїлля, дня 21.ХІІ.1941 р. Сенітович» [5, 300].

Порівняльний аналіз текстів п'єси «Довбуш», опублікованих у журналі «Бахмутський шлях» (1997, № 3-4) і книжці «Неопубліковані гуцульські п'єси» (2005) свідчить про те, що це фактично ідентичні редакції, незначні відмінності в яких ви-

никли внаслідок коректив, внесених їхніми переписувачами та авторами-упорядниками. Натомість порівняльний аналіз згаданих опублікованих текстів п'єси «Довбуш» з її оригінальним текстом виявив у них чимало розбіжностей. Певною мірою можна вважати опубліковані тексти спрощеним і скорегованим варіантом оригінального тексту.

Слід відрізнити текст п'єси та її сценічну інтерпретацію. В процесі постановки п'єси, зважаючи на низку обставин, до її тексту можуть бути внесені деякі зміни. Однак це не означає, що автор одразу ж вносить зміни до оригінального тексту п'єси. Г. Хоткевич дуже відповідально ставився до своїх творів, до вживання гуцульської говірки, кожне слово якої було ним відчуте і осмислене. Тож приписувати йому перероблений кимось текст неприпустимо. Очевидно, що розуміла це й дружина письменника Платоніда Хоткевич, а тому й не передала в архів відновлений текст п'єси «Довбуш». У червні 1941 р., ще до початку війни, вона передала деяку частину архіву Г. Хоткевича до Інституту літератури Академії наук УРСР, а в середині 1943 р., в умовах воєнного лихоліття, вивезла значну частину архіву до Львова. Звільнившись на початку 1956 р. після десятирічного перебування в радянських концтаборах та заслання, вона деякий час мешкала, як і колись Г. Хоткевич, у гуцульській Криворівні, де очолювала Літературно-меморіальний музей І. Франка. Саме завдяки подвижницькій праці цієї мужньої жінки ми маємо можливість ознайомитись з оригінальною драмою «Довбуш» та іншими гуцульськими п'єсами. Отож сучасним науковцям слід поцінувати працю людини, яка зуміла зберегти безцінну спадщину Г. Хоткевича.

Проте згадані сумнівні джерела вже використовуються для написання наукових статей та дисертаційних досліджень. При цьому нехтується введена в науковий обіг інформація про оригінальні рукописні п'єси Г. Хоткевича [22], що зберігаються в архівних установах. Так, дослідниця Л. Вдовиченко, аналізуючи у своїх наукових статтях [4] та дисертації п'єсу «Довбуш», цілком покладається на текст п'єси, опублікований у «Бахмутському шляху». Вона навіть не вказує, який саме варіант п'єси розглядає: на 5 дій чи 7 сцен, оскільки не підозрює про існування ще якихось варіантів, окрім згаданого. Інша дослідниця Т. Бикова, намагаючись розкрити у своєму дисертаційному дослідженні культурологічні коди творів про Гуцульщину перших десятиліть ХХ ст., аналізує, зокрема, й драму «Довбуш» Г. Хоткевича [1], вміщену в «Неопублікованих гуцульських п'єсах».

Раритетність Гуцульського театру обумовлена значною мірою його оригінальним гуцульським стилем, витвореним на народному ґрунті талантом Г. Хоткевича та його однодумців. Важливим стилетворюючим фактором є гуцульська говірка. Бездоганно відтворити зафіксовану у драматичних творах говірку було під силу лише гуцульським акторам, які з молоком матері ввібрали в себе мелодику, ритми, інтонації рідної мови. Мова персонажів є також важливим засобом характеристики цих персонажів. Корінні гуцули послуговуються у драмі «Довбуш» виключно гуцульською говіркою, що відображає особливості їх характеру, світогляду, моральних засад. Натомість мова не гуцулів більше тяжіє до української літературної мови. Так, пересипана польськими словами, мова полковника Пшилуського надає цьому персонажеві характерних національних ознак.

Невисока оцінка деякими сучасниками Гуцульського театру, зокрема, С. Чарнецьким, гуцульських п'єс Г. Хоткевича пояснюється, на нашу думку, насамперед оманливою простотою цих творів, які не вписувалися в «прокрустове ложе» класичної європейської і, зокрема, української драматургії. Потужна енергетика гуцульських п'єс ґрунтується насамперед на народній традиції, яка сягає тисячоліть і виявляється цілком лише під час сценічного втілення. Тому оцінка постановок п'єс була вищою, аніж самих п'єс. Водночас є й інші думки щодо художнього рівня гуцульських п'єс. Так, вже в радянські часи Р. Кирчів стверджував, що «драма “Довбуш” характеризується, перш за все, чіткістю сюжету і послідовним розгортанням драматургічної дії <...> В драмі добре показані ті причини, які приводять Довбуша й інших до опришківства» [6, 145].

За жанровою ознакою п'єсу «Довбуш» можна визначити як соціально-історичну драму. Відомо про наявність семи недатованих рукописів п'єси «Довбуш», шість з яких зберігаються в Україні, а один — у Російській Федерації. Насправді, коли спробувати класифікувати ці примірники, то виявиться, що є фактично два варіанти драми: перший — у 5 діях і 6 картинах, другий — у 7 сценах. Відмінність між цими варіантами драми не лише у їхній структурі, а й у розвитку сюжетних ліній та побудові конфлікту. Хоча у всіх рукописних примірниках п'єси, окрім одного, вживається назва «Довбуш», для зручності будемо послуговуватись лише назвою «Довбуш».

Аналіз деяких архівних документів дає підстави стверджувати, що п'єса «Довбуш» у 5 діях була написана у 1908 р. Перша рукописна редак-

ція цієї п'єси зберігається у фонді Г. Хоткевича в Центральному державному історичному архіві України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові) [13]. У цьому примірнику відсутні початок першої і кінець п'ятої дій. Зважаючи на численні виправлення у тексті, його можна вважати чернеткою або першою редакцією першого варіанта драми «Довбуш».

Друга рукописна редакція п'єси «Довбуш» у 5 діях, що визначена як «сценічний образ», зберігається у відділі рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України [11]. Письменник 1909 р. надіслав цю п'єсу до російської цензури, сподіваючись виставляти її під час гастролей Наддніпрянською Україною. Однак, згідно з листом Канцелярії Головного управління у справах друку Міністерства внутрішніх справ Російської імперії від 8.06.1909 р. на ім'я Г. Хоткевича, п'єсу «Довбуш» було визнано «неудобною к представлению на сцене» [7].

Третя рукописна редакція п'єси «Довбуш» у 5 діях, ідентична другій редакції, зберігається у Санкт-Петербурзькій державній театральній бібліотеці [12]. Безжалюбною рукою цензора М. Алфєракі на титульній сторінці цього примірника п'єси виведено: «К представлению признано неудобным. С.-Петербург. 3 июня 1909 г.». У своєму відгуку згаданий цензор, зокрема, відзначив, що «Алекса Добуш, атаман шайки разбойников прославляется, несмотря на все свои зверства и злодеяния, как народный герой, защитник униженных и оскорбленных, мститель за народные страдания и поборник украинской вольности» [21].

Після «копіткої» праці цензора текст п'єси рясніє від численних підкреслень та перекреслень червоним олівцем окремих слів і цілих речень. У відповідь на дії російської цензури Г. Хоткевич того ж таки 1909 р. в статті, опублікованій в газеті «Діло», піддав різкій критиці методи розправи цензури з його п'єсою «Довбуш». «Незважаючи на те, що закон забороняє цензорів викреслювати окремі слова і речення, — зазначає Г. Хоткевич, — він викреслив репліки, де говориться, чому на світі є багаті й бідні, згадуються “панські пси”, “піп”, “Бог”» [20]. Лише 1913 р. Г. Хоткевичу врешті вдалося отримати дозвіл російської цензури на постановку п'єси «Довбуш».

Четверта рукописна редакція п'єси «Довбуш» у 5 діях зберігається у фонді Г. Хоткевича в ЦДІА України у Львові [17]. На нашу думку, саме ця редакція п'єси під жанровим підзаголовком: «Історичне представлення в 5 діях, 6 картинах, діється в XVIII ст.», була поставлена в Гуцульському теа-

трі. Прем'єра вистави відбулась у кінці листопада або на початку грудня 1911 р. у Косові.

При порівняльному текстологічному аналізові згаданих чотирьох редакцій п'єси «Довбуш» у 5 діях виявлено незначні різночитання. Якщо, наприклад, у четвертому примірнику діє ксьондз, то у перших трьох — священник, що можна пояснити адаптацією тексту цих примірників до цензурних вимог Російської імперії.

Існує також три, майже ідентичних, примірники другого варіанта п'єси «Довбуш» у 7 сценах. Перша рукописна редакція цієї п'єси зберігається в ЦДІА у Львові [16] з написом на титульній сторінці: «Повість драматична у 7 сценах». Те, що саме ця редакція є першою, свідчать деякі авторські виправлення у тексті, враховані у наступних редакціях. У цьому ж архіві зберігається друга машинописна редакція п'єси [15]. Третя рукописна редакція п'єси «Довбуш» у 7 сценах, ідентична двом попереднім, зберігається у відділі рукописних фондів Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України [14]. Платоніда Хоткевич, яка власноруч переписала текст цієї п'єси, очевидно, з рукописного примірника, що зберігається в ЦДІА у Львові, зазначила на початку п'єси, що другий варіант був перероблений автором для постановки в театрі «Березіль» режисером Л. Курбасом у 1923–1928 рр. [14].

Один із дослідників Гуцульського театру В. Стеф'юк припускається грубої помилки, стверджуючи, що Г. Хоткевич поставив у Гуцульському театрі саме драму «Довбуш» у 7 сценах. Аналізуючи цю драму, дослідник зазначає, що «в першій дії глядач стає свідком кривавої Довбушевої розправи, чує його палкий заклик до народу» [9, 68]. Проте факти свідчать, що глядач був позбавлений можливості почути цей заклик, оскільки згадана п'єса так і не була виставлена.

Знаменно, що першою п'єсою Г. Хоткевича з гуцульського життя була саме драма «Довбуш», у якій ватажок опришків Олекса Добуш став символом боротьби гуцулів проти польської шляхти, різного роду орендарів та лихварів. Драма «Довбуш» з-поміж інших п'єс на гуцульську тематику була «найслабша річ», — вважав Г. Хоткевич, хоча мав з нею «найбільше мороки. Це був чисто історичний Довбуш, без найменшої вигадки, і в тому було його слабе місце» [19, 552]. Така суворая критика автором свого твору свідчить насамперед про високий рівень вимогливості до драми, яка мала б стати візитною карткою театру.

Сюжет п'єси ґрунтується на численних переказах, легендах та народних піснях про славного

ватажка опришків, зокрема, на відомій пісні «Ой, попід гай зелененький ходить Довбуш молоденький». Конфлікт у драмі «Довбуш» є головною рушійною силою розвитку дії і основним засобом розкриття характерів персонажів. Тип конфлікту — антагоністичний, оскільки носить непримиренний характер. Соціальний конфлікт має водночас національне забарвлення, оскільки основні суб'єкти конфлікту є представниками Речі Посполитої, що пригноблювала населення західноукраїнських земель. У Довбуша конфлікт не лише зовнішній, а й внутрішній — морально-психологічний: роздуми над своїми вчинками.

У першій дії п'єси міститься експозиція і зав'язка. В Олексі, якому притаманне гостре відчуття власної гідності та справедливості, визріває протест проти насильства над гуцулами. Приймавши рішення йти з братом Іваном в опришки, Олекса каже: «А ци так ліпше терпіти, що пан над тобов газда, пидстароста над тобов газда, окоман над тобов газда та ше й жид над тобов газда! <...> А люде шо? Єк вівці тоті! Сами шию пидстав'ють, сами си в ермо пхают. Ой ше не так нас обседут, ше не так нас приверчут, йк мемо мовчати!» [17, 2 зв.]

Відома історична постать Дідушко, якому присвячена друга дія, постає у драмі як жорсткий і бездушний дідич, який вихваляється, що зловить ватажка опришків. У його особі Довбуш має сильного супротивника, що підсилює лінію конфлікту. Сцену вбивства Довбушем Дідушка драматург відтворив майже з документальною достовірністю. Це свідчить про його можливу обізнаність з деякими архівними документами. Водночас Дідушковому синові Довбуш дарує життя, наказавши навіки забути про помсту.

У третій дії характер конфлікту переміщується в дещо іншу площину — особистісну. Цей конфлікт виникає внаслідок глибоких роздумів Довбуша про мету своєї боротьби, засоби її досягнення, моральний обов'язок та відповідальність перед людьми і Богом. Драматург пропускає головного героя через своєрідне горнило морально-го очищення, готуючи до подальшої боротьби.

Несподівана з'ява в опришківському таборі запорозького козака Михайла нагадує так само несподівану з'яву серед галицького українства молодого і енергійного Г. Хоткевича, який одразу вніс живий струмінь у національне життя Галичини на початку ХХ ст. Загалом уведення Г. Хоткевичем цього персонажа є уособленням соборності східної і західної частин України, розшматованих між Російською та Австро-Угорською імперіями.

Устами священика, що з'являється з хлопчиком серед опришків, драматург торкається моральних питань збройної боротьби опришків. За своєю динамікою та напруженістю сцена Довбуша з ксьондзом перегукуються зі сценою Карла Моора з патером у драмі «Розбійники» Ф. Шиллера. Однак якщо у словесному двобої ватажок розбійників Моор не лише майстерно відкидає гнівні звинувачення патера, але й завдає йому нищівної моральної поразки, то для ватажка опришків головною зброєю у двобої з ксьондзом, який, прикриваючись християнською мораллю, захищає гнобителів, були не слова, а пістоль і бартка, якою озлоблений Довбуш навіть замахнувся на священика. Тож логічно, що після моральної перемоги ксьондза над Довбушем опришки впали перед переможцем на коліна, а один з них, покинувши своїх товаришів, подався услід за священиком. Деморалізуюче вплинув на Довбуша також його постріл у ксьондза, що влучив у хрест, а тому вважався недобрим знаком долі.

У цій сцені драматург показав деморалізуючий вплив католицької церкви на визвольну боротьбу поневоленого народу. Знаючи, як простий люд стогне у ярмі, Довбуш не міг сприйняти слова ксьондза про те, щоб, покаючись у своїх гріхах перед людьми і Богом, стати «тихим слугою Божим» і тоді мир вселиться в душу, милим стане «шепіт молитовний і вонь кадильна, а на устах засяє усміх щасливого спокою» [17, 11 зв.]. Такий «спокій», коли звідусіль чути стогін поневоленого люду, був не для Довбуша.

Після емоційно-психологічної сцени з ксьондзом драматург уводить позначену філософським звучанням сцену діалогу Довбуша зі старезним дідом. Довбуш, ніби сповідаючись перед дідом, розповідає йому про свої найстрашніші вчинки, про мотивацію помсти. Однак дід мудро знаходить виправдання всім вчинкам отамана, запевняючи, що гріха в них немає. Вустами старезного діда, який нагадує давньоруського волхва, промовляє не християнська філософія всепрощення, а сувораязичницька філософія наших предків, спрямована на збереження роду, племені.

Приклад благородства Довбуша зображено у сцені влаштування опришками засідки на загін смоляків під командуванням полковника Пшелуського. Довбуш свідомо не подав своїм побратимам знаку на знищення смоляків. Свій вчинок він пояснив тим, що смоляки — це набрані на службу місцеві жителі, після загибелі яких залишаться сиротами їхні діти і нікому буде їх гдувати.

У четвертій дії особливе враження справляє несподівана з'ява на храмовому святі в Криворівні опришків на чолі з Довбушем — святково вбраних і зі зброєю. Довбуш наказує товаришам не напиватись, а триматися гідно та бути готовими до всього. Г. Хоткевич майстерно виписав сцену першої зустрічі Довбуша і Дзвінки. Люди ніби чекають чогось від зустрічі цих двох молодих і красивих людей, а тому й з цікавістю спостерігають за ними. Ось музики заграли «гуцулку», і Довбуш, злегка пританцювуючи, заспівав. Приймаючи виклик Довбуша, пританцювуючи, заспівала йому в тон Дзвінка. Так через пісню і танець, що вилились у своєрідне змагання між Дзвінкою і Довбушем, відбувається перше знайомство двох неординарних натур. У цій сцені драматург уперше зводить до купи Довбуша, Дзвінку і Дзвінчука, найтрагічніший любовний трикутник Гуцульщини, всередині якого виникає величезна напруга. Г. Хоткевич відкинув традиційний образ зрадливої Дзвінки, яка стає співучасницею вбивства Довбуша. У п'єсі Дзвінка щиро кохає Довбуша і сама стає жертвою підступності свого чоловіка.

У виставі «Довбуш» напруженість дії виникла завдяки точному влучанню на згадані ролі та майстерній грі талановитих гуцульських акторів І. Порайка (Довбуш), М. Кірикової-Ілійчук (Дзвінка), Ю. Соломійчука (Дзвінчук). І. Порайко мав не лише прекрасні зовнішні дані: «високий, широкоплечий <...> красиві, виразні риси обличчя, рухливий і жвавий» [8, 145], а й чудово співав. Його незрівнянною партнеркою була М. Кірикова-Ілійчук, красуня, яка також чудово виконувала народні пісні і навіть сама їх складала, а після блискучого виконання цієї ролі її стали називати Дзвінкою.

Остання п'ята дія п'єси за обсягом тексту найменша, однак за сценічною напруженістю одна з найсильніших, оскільки саме тут зосереджена кульмінаційна сцена, а також розв'язка. Глибоким драматизмом сповнена сцена смертельного поранення Довбуша Дзвінчуком. Опришки Баюрак та Орфенюк, відчуючи небезпеку, переконують ватажка не добиватись до хати Дзвінки. Однак Довбуш підважує колом двері й саме в цю мить лунає фатальний постріл Штефана Дзвінчука. За наказом смертельно пораненого отамана опришки підпалюють хату, а сам Довбуш, погрожуючи пістолем, наказує нікому не виходити з хати. У цій сцені поведінка Довбуша видається дещо невмотивованою. Адже, почувши з хати приглушений крик Дзвінки, отаман мав би зрозуміти, що вона стала заручницею свого чоловіка.

Сцена смертельного поранення Довбуша змальована драматургом реалістично і ґрунтується на документальних свідченнях та народних переказах. Власне, смертельне поранення отамана опришків є найважливішим конфліктним фактом. Фінальна сцена, в якій двоє опришків садовлять пораненого Довбуша на топірці, а він співає свою останню пісню, співзвучна фіналові відомої народної пісні-балади «Ой, попід гай зелененький...».

Співаючи свою останню пісню, Довбуш наказує опришкам не йти більше «розбивати», а йти «додому газдувати», бо «людська кровця не водиця, розливати не годиться» [17, 22 зв.]. У цій фінальній сцені, коли Довбуш «ледве чутним голосом співає <...> зала ридас, — зазначав Г. Хоткевич. — Ридають всі: старі баби, молоді хлопці, жінки, діти... Бо то ж Довбуша уносять! Довбуша, такого всім рідного, такого дорогого!» [19, 561].

Драматична повість Г. Хоткевича «Довбуш» у 7 сценах написана Г. Хоткевичем ймовірно у 1920-х рр. і, попри певну схожість з однойменною драмою у 5 діях, має деякі суттєві відмінності. Так, у п'єсі відсутня сюжетна лінія кохання Довбуша і Дзвінки. Більш того, Довбуш має свою сім'ю: дружину Марту і малолітнього сина, який гине від руки гайдука. Відсутність інтриги, пов'язаної з коханням до заміжньої Дзвінки, надає сцені загибелі Довбуша, а відповідно і всій драмі, більш трагедійного звучання. Довбуш виступає в драматичній повісті не лише як народний месник, а й як народний трибун, що надає творові більшого громадянського пафосу.

Радянська цензура вороже сприйняла ідейне спрямування драми «Довбуш». В екстазі непримирної боротьби з націоналістичними ухилами на театральному фронті заступник наркома освіти А. Хвиля 1934 р. вказував на те, що Г. Хоткевич у своїй п'єсі «Довбуш», «висвітлюючи рух опришків, ідеалізує постать ватажка опришків Олекси Довбуша і фальсифікує справжню суть руху опришків <...>». Особливе занепокоєння у цього пильного ідеолога викликала мотивація приходу запорозького козака до опришків: «Й до наших степів, і до наших порогів Дніпрових дійшов голосний гомін про славного відважного отамана Довбуша! А у нас тепер затихло щось на Україні» (виділення наше — О. Ш.) [10, 21]. Справді, у 1930-х роках, коли на повну потужність запрацювала репресивна машина, здійснюючи безприкладний геноцид українського народу, національне життя в Україні почало затихати, а тому з'ява на сцені бунтівного Довбуша, що закликає народ

підніматися на боротьбу з гнобителями, могла б створювати загрозу комуністичному режимові.

На підставі аналізу всіх варіантів та редакцій драми Г. Хоткевича «Довбуш» можна зробити висновок, що драма «Довбуш» у 5 діях — це перша оригінальна п'єса Г. Хоткевича на гуцульську тематику, написана 1908 р. і поставлена на сцені Гуцульського театру 1911 р. Це спростовує твердження деяких дослідників щодо постановки в Гуцульському театрі драми «Довбуш» у 7 картинах, оскільки остання була написана вже в радянський час. Найвні публікації відновленої гуцульської п'єси «Довбуш» — це приклад неналежного ставлення до безцінної спадщини Г. Хоткевича, введення у науковий обіг творів, належність яких перу письменнику не доведена.

Новаторство Г. Хоткевича полягало в тому, що він, по суті, вперше в українській драматургії взяв на себе сміливість створити цикл п'єс включно з драмою «Довбуш», на одному з найбагатших архаїчних говорів української мови — гуцульському і таким чином «законсервував» для наступних поколінь мовний дивосвіт гуцулів.

Символічним є факт смертельного поранення Довбуша 23 серпня, що нині відзначається як День національного прапора, а загибелі — 24 серпня, коли була проголошена Незалежність України. І нехай між цими датами відстань у майже три століття, у здобутті цієї Незалежності є, безперечно, і заслуга народного героя Олекси Довбуша. Вона скріплена кров'ю славного лицаря, порубаного на 12 частин і порозвішаного на палях на пострах людям. Засобами театрального мистецтва Г. Хоткевич розпочав творення своєрідної героїчної міфології Довбуша, покликаної сприяти національній самоідентифікації українців та відновленню їхньої історичної пам'яті.

Джерела та література

1. Бикова Т. В. Гуцульщина як текст в українській літературі першої третини ХХ ст. : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01 / Бикова Тетяна Валеріївна ; НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. — Київ, 2016. — 446 с.
2. Будівський П. Дещо про створення рукописної драми Гната Хоткевича «Довбуш» / Петро Будівський, Лариса Будівська // Бахмутський шлях. — 1997. — № 3-4. — С. 74-76.
3. Будівський П. О. Олекса Довбуш в історії, фольклорі та літературі: проблема історичної правди / П. О. Будівський. — К. : Бланк-Сервіс, 1999. — 495 с.
4. Вдовиченко Л. Специфіка образу Довбуша в однойменній драмі Гната Хоткевича / Лариса Вдовиченко // Бахмутський шлях. — 2001. — № 1-2. — С. 141-145.

5. Денисюк І. Примітки / Іван Денисюк // Хоткевич Г. Неопубліковані гуцульські п'єси ; упоряд. : М. Дзурак та ін. — Луцьк : Терен, 2005. — С. 297-301.

6. Кирчів Р. Гуцульський театр / Р. Кирчів // Вітчизна. — 1959. — № 3. — С. 145.

7. Лист Канцелярії Головного управління у справах друку до Г. Хоткевича. 8 липня 1909 р. — Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Відділ рукоп. фондів. — Ф. 62. — Спр. 39. — Рос.

8. Спогади про Гната Хоткевича [П. Хоткевич, Д. Кременюка, Т. Ясельської-Мельничук, Д. Минайлюка] // Стеф'юк В. Керманіч Гуцульського театру. — Косів : Писаний камінь, 2000. — С. 145.

9. Стеф'юк В. Гуцульський театр і його організатор / В. Стеф'юк Керманіч Гуцульського театру / В. Стеф'юк. — Косів : Писаний камінь, 2000. — 176 с.

10. Хвиля А. Завдання мистецького фронту радянської України / А. Хвиля // За марксо-ленінську критику. — Харків, 1934. — Ч. 4. — С. 10-22.

11. Хоткевич Г. «Довбуш» : п'єса в 5 діях / Г. Хоткевич. — Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Відділ рукоп. фондів. — Ф. 62. — Спр. 39. — Арк. 1-64.

12. Хоткевич Г. «Довбуш» : п'єса в 5 діях / Г. Хоткевич. — Санкт-Петербурзька державна театральна бібліотека. — Фонд драматичної цензури. — Інв. № 43624.

13. Хоткевич Г. «Довбуш» : п'єса в 5 діях / Г. Хоткевич. — ЦДІА України у Львові. — Ф. 688. — Оп. 1. — Спр. 112. — Арк. 61-109.

14. Хоткевич Г. «Довбуш» : п'єса в 7 сценах / Г. Хоткевич. — Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. — Відділ рукописів, архів Г. Хоткевича. — Спр. 6083. — Арк. 1-118.

15. Хоткевич Г. «Довбуш» : п'єса в 7 сценах / Г. Хоткевич. — ЦДІА України у Львові. — Ф. 688. — Оп. 1. — Спр. 112. — Арк. 1-24.

16. Хоткевич Г. «Довбуш» : п'єса в 7 сценах / Г. Хоткевич. — ЦДІА України у Львові. — Ф. 688. Оп. 1. — Спр. 112. — Арк. 25-60.

17. Хоткевич Г. «Довбуш» : п'єса в 5 діях / Г. Хоткевич. — ЦДІА України у Львові. — Ф. 688. — Оп. 1. — Спр. 111. — Арк. 1-22.

18. Хоткевич Г. Довбуш: історична драма в 5 діях / Гнат Хоткевич ; автори-упоряд. П. Будівський, Л. Будівська // Бахмутський шлях. — 1997. — № 3-4. — С. 48-74.

19. Хоткевич Г. Спогади з театральної діяльності / Г. Хоткевич // Твори : У 2 т. ; упоряд., вступ. ст. та приміт. Ф. Погребенника. — К. : Дніпро, 1966. — Т. 2. — С. 552.

20. Хоткевич Г. Що робить російська цензура з українськими творами / Г. Хоткевич // Діло. — 1909. — 12 жовт.

21. Цензор М. Алферакі про п'єсу Г. Хоткевича «Довбуш». — Російський державний історичний архів (Санкт-Петербург). — Ф. 776. — Оп. 26. — Спр. 28. — Арк. 156-156 зв. — Рос.

22. Шлемко О. Поетика драматичних творів Гната Хоткевича на гуцульську тематику та їх сценічне втілення / Ольга Шлемко // Записки наукового товариства імені Шевченка. — Львів. — 2007. — Т. ССLIV. — С. 170-224. — (Праці театрознавчої комісії).

МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА



ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ВОЛОДИМИРА СКЛЯРЕНКА У МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОМУ ІНТЕР'ЄСІ (за рукописами митця)

Стаття присвячена ролі й місцю музики в творчій діяльності відомого українського режисера Володимира Скляренка. Вона базується переважно на його рукописах. Їх тематика пов'язана з музикою драматичного театру, її участю у спільній праці режисера з балетмейстером та основоположним значенням музики у постановці масових сцен в оперних виставах.

Ключові слова: *рукопис, музика, композиція, поліфонія, режисер, балетмейстер, мізансцена.*

Статья посвящена роли и месту музыки в творческой деятельности известного украинского режиссёра Владимира Скляренко. Она базируется преимущественно на его рукописях. Их тематика связана с музыкой драматического театра, её участием в совместной работе режиссёра с балетмейстером и основоположным значением музыки при постановке массовых сцен в оперных спектаклях.

Ключевые слова: *рукопись, музыка, композиция, полифония, режиссёр, балетмейстер, мизансцена.*

This article is dedicated to the role and place of music in the creative work of the well-known Ukrainian producer Vladimir Skliarenko. It is based mainly upon his manuscripts. Their the matics is connected with music of dramatic theatre, cooperation of the producer with choreographer and basic principles of meaning of music in staging of mass scenes in opera plays.

Keywords: *manuscript, music, composition, polyphon, producer, choreographer, staging.*

У червні 2017-го минає 110 років від дня народження Володимира Михайловича Скляренка — українського режисера, народного артиста України, одного з плеяди учнів Леся Курбаса.

Тривалим і складним був його творчий шлях. Розпочинався він з напівпрофесійних засад творчих робіт у «живгазеті» «Гарт», яку Скляренко організував у Київських залізничних майстернях і якою керував. «Базувалось оформлення “живої газети”, — згадував режисер, — таким чином: антре всіх учасників — пісня, що знайомить глядачів-слухачів з виконавцями та їх метою... Наш завмуз А. Циніс, котрий був чудовим викладачем Музично-драматичного інституту, підбирав потрібний мотив, або створював сам. Він, звичайно, здебільшого враховував мої режисерські зауваження. <...> Зміст диктував знаходження відповідних музичних засобів для драматичних сцен, інших — для гротескових, буденних». (Уривок з рукопису Скляренка «Мій друг — музика».)

Далі — робота статистом у Київській опері, де він вперше сприймав твори світової оперної класики у виконанні видатних майстрів — «це були справжні чародійники, які творили Світ незбагненим чином — Світ, у якому віддзеркалився геній народу, його мистецтво». (Із згаданого рукопису).

Потім — навчання у Музично-драматичному інституті імені М. Лисенка, акторсько-режисерські пошуки в театрі «Березіль», керованому Лесем Курбасом. Видатний Майстер надавав великого значення музиці у виставі, музичному ритму спектаклю й ролі. У створених ним виставах об'єднувались, синтезувались різноманітні засоби театру — пластично-просторові, інтонаційні, музичні.

Далі — самостійна праця на ниві українського драматичного і музичного театру, майже піввікова викладацька діяльність. Цей життєво-творчий шлях знайшов відбиток у рукописах В. М. Скляренка.

По смерті Володимира Михайловича (1984) його доньки передали рукописи режисеру Г. Г. Макарку, який упродовж багатьох років працював

з ним поруч у київських театрах (драматичному імені Івана Франка, оперному імені Тараса Шевченка), вищих навчальних закладах (Театральному інституті імені І. К. Карпенка-Карого, Інституті культури). За статусом вищої школи викладачі мають займатись як педагогічною, так і науковою роботою. Скляренко всіма засобами відбивався від «писанини», але згодом дещо «нашкрібав» і подав зшиток рукописних матеріалів з іронічною ремаркою: «"Страждання старого Вертера". Книга 1 за вказівками зав. кафедрою т. Макарчука».

До цієї рукописної книги увійшли такі роботи-роздуми режисера: «Місце музики у драматичній виставі», «Мій друг — музика», «Задум і втілення масових сцен. Бесіда старого режисера», «Мій соратник» (у вигляді інтерв'ю режисера про спільну роботу з балетмейстером). На жаль, Г. Г. Макарчук встиг при житті розшифрувати (почерк В. Скляренка досить нерозбірливий) лише останній з перелічених рукописів, інші упорядковувала я на початку 2000-х років (у зв'язку з дипломною роботою студентки-театрознавця, керівником якої була).

Ця наша стаття базується переважно на рукописних матеріалах Скляренка, розпочати яку доцільно з його зовнішнього вигляду, портретом-описом Геннадія Макарчука у статті «Він був людиною Відродження» («Український театр». — 1997, № 6. — С. 12):

«Володимир Михайлович був людиною веселої вдачі. Коли він з'являвся на репетиції чи в студентській аудиторії, навколо нього одразу створювалась атмосфера приязні, усмішки, святковості. Можливо, цьому сприяв "колабрюньйонівський" оптимізм В. М., а може, завжди випрасувана і, наче на свято, одягнута біла сорочка та кольорова краватка-метелик. Або його трішки вайлувата статура, яка виявляла себе напрочуд енергійно-рухливою, усміхнені, з іскринкою хитруваті світлі очі, трохи заїкувата, неповторна манера мовлення; витівки, каламбури і дотепи, якими він прикрашав свої, подекуди карколомні, шокуючі гостротою визначення оцінки навколишнього життя і мистецьких явищ? Так чи інакше, але всі одразу відчували, що перед ними людина непересічна, цільна, поетична натура, яка бачить життя очима, сповненими добра і світла...».

Аналізуючи тематику і зміст рукописів Скляренка, не можна не помітити, що «червоною ниткою» крізь них проходить музика, яка, безумовно, сприяла його яскравій асоціативно-образній мові.

«Мій друг — музика. У нас давня-давня дружба, ще з дитячих років». — Так починається невеликий рукопис-спогад Володимира Михайло-

вича «Мій друг — музика». Він певною мірою дає ключ до розуміння такого факту його творчої діяльності, як керівництво упродовж життя трьома оперними театрами України (Львів, Харків, Київ) і постановка ним оперних вистав, хоча офіційно він не мав музичної освіти.

Музичні враження дитинства — вечори на селі, пісні дівчат, невтомні музиканти й танцюристи, учнівський хор на сто чоловік, яким керував ще молодий тоді П. О. Козицький, перегляд багатьох музично-драматичних вистав театру корифеїв, участь статистом в оперних спектаклях, ази музичної освіти в Музично-драматичному інституті, власна робота зі створення «живгазети», навчання і праця пліч-о-пліч з Курбасом — все це збиралося Скляренком, акумулювалось у ньому і знадобилося пізніше, коли він став професійним режисером.

Навіть маючи вже величезний досвід практичної роботи, фіксуючи свої думки і бачення щодо ролі музики в драматичному театрі (рукопис «Місце музики у драматичній виставі»), Скляренко продовжував опановувати термінологію музичного мистецтва, читати і робити виписки з музикознавчих праць та музично-критичної літератури, власноруч коментуючи їх. Про це свідчать записи режисера у згаданому рукописові ліворуч, як-от: фрагменти з теоретичних праць російського композитора і музичного критика О. Серова, академіка Б. Асаф'єва; штудіювання книги Т. Попової «Музыкальные жанры и формы»; власні усвідомлення деяких термінів (різниця між «музичною темою» і «мелодією»), форм (зокрема фуґи) тощо.

Розшифровуючи і упорядковуючи рукописи В. М. Скляренка, особливо про роль музики у драматичній виставі, я була приємно вражена збігом моїх думок і розумінь щодо музики як компонента драматичного спектаклю, викладених у навчальному посібнику «Музика і драматичний театр», з положеннями митця про різні функції театральної музики та її місце в драматургії сценічного твору, про етапи роботи режисера над виставою, і участь у ній, за словами В. Скляренка, «такого мудрого співника, як музика».

Цьому він учив і своїх студентів; одна із зафіксованих кимось із них лекція була присвячена місцю та значенню музики у виставах героїчного жанру («Музика в героїчному, монументальному спектаклі»). «Як і у всіх інших жанрах, — читаємо в тексті цієї лекції, — музичний план такої вистави впливає з образного вирішення всього спектаклю і його надзавдання. <...> Мабуть, жанр героїчний, монументальний мислить всі засоби крупно, велично, без зайвого побутовізму, психо-

логічно-дріб'язкових деталей. Жанр цей ми часто називаємо "трагедійним". Відповідно до основних його ознак ми й шукаємо музичний ключ вистави».

Далі в цьому тексті лекції йдеться про роль увертюри (вступу), участь музики на різних етапах драматичної дії, про основний характер музики, «яка впливає на силу драматизму дії, розвиває її напруження, емоційно підносить до драматичного пафосу долі героя. Музика в цьому жанрі не супутник, який співчуває і спостерігає, а дійова особа».

Звертає увагу Скляренко на позитивні та негативні моменти щодо використання у драматичних виставах інструментальної музики композиторів-класиків. Як приклади зваженого, виправданого й доцільного використання музичної класики Володимир Михайлович наводить спектаклі Мейерхольда, Таїрова, Курбаса. Говорить він і про деяких сучасних йому режисерів, які використовують класичні інструментальні твори «напівпрофесійно, іноді по-варварськи, коли живе тіло музичного твору ріжеться на шматки, без знання законів його побудови, композиції окремих частин. Одним словом, по-дилетантськи».

Питання музики як основи роботи балетмейстера в драматичному і музичному театрах посідають вагоме місце в рукописі «*Режисер і балетмейстер*». Він має підзаголовок «Про творчі взаємини ведуть розмову Кореспондент театральної газети і Режисер похилого віку Іван Іванович», де у ролі Режисера виступає, по суті, сам В. Скляренко.

У роботі режисера з балетмейстером у драматичному театрі митець визначає певні етапи: спочатку хореограф читає п'єсу, знайомиться з ремарками драматурга (або текстами дійових осіб) щодо танців. «Далі хореограф аналізує музичну побудову, динаміку розвитку, коротше кажучи, композицію всього музичного матеріалу. На основі цього й буде в уяві та відчутті свою композицію танцю. Занотовує відповідними знаками всі па та групування. <...> З цими нотатками він і приходиться на репетицію, звичайно, перед тим ознайомивши із своїм задумом режисера. Можуть виникнути спірні моменти, деякі уточнення. І вже після остаточного узгодження задуму починаються репетиції з виконавцями». (Фрагмент вищезначеного рукопису).

Скляренко зосереджує увагу на танцях, що часом (за ремарками автора) ілюструють побутові моменти: ритуальні сцени, бал, вечорниці та ін. «Згадаймо вечорниці у п'єсі Тобілевича "Безталанна", де танок ревнивого Гната із Софією на людях є викликом Варці, ображає її і викликає злість до підступного коханця. Отже, це не просто танець —

козачок чи метелиця; тут складний психологічний підтекст, виражений через танцювальну форму».

Якщо йдеться про вистави побутові, історичні, героїчні, то там, як пише Скляренко, «бувають сцени з елементами танцю-пантоміми, боїв, обрядів тощо. Тут над цим завданням працюють обидва майстри. Режисер накреслює загальне планування мізансцен, звичайно, за певним сценарієм. Хореограф розробляє, деталізує окремі виходи груп, танцювально-пластичні фрагменти».

І далі Скляренко зауважує: «Часом деякі режисери-постановники неспроможні розв'язати такі сцени і накидають всю роботу на плечі балетмейстера. Тоді <...> жива, соковита картина народного побуту стає дивертисментом — губиться правдивість, невимушеність, імпровізаційність».

Значну увагу в цьому рукописі В. Скляренко приділив роботі балетмейстера у музичних виставах (опері, опереті та ін.), в яких, зазначав він, все «базується на музичному задумі, де музичний план твору диктує ідейно-образне розкриття, і постановник повинен "виходити з музичної композиції твору", його музичної драматургії».

Серед жанрів музичного театру Скляренко виділяє оперету, де співпраця балетмейстера і режисера вкрай необхідна. «В опереті прозові діалоги, ансамблеві сцени впливають з музичних виступів <...> Чергування, послідовність "прози" (як кажуть в опереті) і музики, їх справне сценічне танцювально-пластичне розв'язання — запорука успіху вистави».

Музика як основа мізансценування — один з аспектів роботи режисера над сценічним втіленням оперних творів. Саме цьому присвячений рукопис В. Скляренка «*Задум і втілення масових сцен*», з підзаголовком «Бесіди старого режисера». До того ж там є чимало авторських замальовок масових мізансцен, на яких кольоровими олівцями позначені напрямки, рухи окремих груп та учасників.

Цей рукопис — кладезь знань, посібник для режисерів — як початківців, так і практиків. Ось декілька стислих і водночас ємних і влучних порад. Режисер, «створюючи просторову партитуру, композицію масових сцен, орудує як кресляр, художник і скульптор. <...> Імпровізація під час репетицій масових сцен неприпустима. <...> Від постановника вимагається точний план, організованість, чіткі розпорядження і стислі пояснення. <...> Образ масової сцени мусить бути викарбований, відлитий, як скульптура у різьбяр. Тоді він (образ) впливає на динаміку розгортання дії і на сприйняття глядачів».

Свої теоретичні посилання щодо мізансценування масових сцен в оперних виставах Скляренко довів на практиці, ставлячи такі масштабні оперні вистави, як «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Лоенгрін» Р. Вагнера, «Арсенал» Г. Майбороди та ін.

У деяких оперних спектаклях Володимир Михайлович застосував фронтальні мізансцени. Це, скажімо, одна зі сцен опери «Арсенал» Г. Майбороди — сцена перед останнім боєм.

«Я розташував чоловічий хор (понад 60 чоловік) на авансцені, — читаємо у рукописі, — центром групування була знаменита гармата, що тепер височить на пам'ятнику. На ящиках з-під набоїв, колодах, шпалах, а то й просто на землі сиділи і лежали люди, а дехто стояв у задумі, спершись на рушницю. Звучала пісня арсенальців, які були в облозі, — пісня мужня, повільна: в ній і роздуми, і туга, і рішучість, і гнів. Це був ніби скульптурний барельєф, кожна постать промовляла, і всі разом виявляли трагічне напруження перед останнім боєм. “Знавці-теоретики” мали нагоду докоряти мені за статичне рішення цієї важливої масової сцени. Воно, може, було б і так, якби я на задньому плані не дав прохід людей, які несли і вели поранених бійців. За ними йшов невеличкий кортеж зі спущеним знаменом — це арсенальці проводжали в останню путь свого товариша. Повільно рухалась вся процесія в темпі співу хору. Прохід не відволікав увагу глядача від пісні, а лише підкреслював її мовчазний, сувро-величний дух. Завдяки такій мізансцені картина набувала об'ємного звучання. Динаміка і статика — ось ключ до побудови цієї мізансцени».

Способом фронтального розв'язання масової сцени Скляренко вирішив й сцену весільного кортежу Ельзи і Лоенгріна до костюлу в другій дії опери Р. Вагнера «Лоенгрін». Вона була розроблена на протиставленні «світла, радості, піднесеності, безтурботності, прозорості й чистоти» (Ельза, Лоенгрін, прославний хор) і зла, лиха, темних сил (Тельрамунд, Ортруда та їх спільники). Весільна процесія була розподілена на частини (відповідно до кількості музичних тактів хорового співу), її учасники прямували до храму. «Це була одна лінія руху маси на фоні хору, який зображав мешканців середньовічного міста».

Контррух становила група змовників, плічників Тельрамунда, одягнутих у чорні плащі. <...> Ця група, що також рухалась на фоні хору, становила другу лінію; її час від часу було видно крізь світлі постаті кортежу. <...> Ця, на перший погляд, нехитра композиція, в якій прямолінійність руху ускладнювалась контррухом, що поз-

бавляв сцену одноплановості та одноманітності, створювала динамічне напруження, відчуття лиха, яке наближалось, звучало, як передгроззя».

Вибудовуючи масові сцени, прагнучи добитись необхідного звучання, режисер, на думку Скляренка, має знайти образ кожного з учасників і усіх в цілому, захопити їх цікавими завданнями, покласти на них творчу відповідальність. Тоді це буде не юрба, а багатоголосна поліфонічна маса. Щодо цього показовими є замальовки й детальний опис сцени з опери М. Лисенка «Тарас Бульба» — «Козаки збираються на раду» (назва режисера).

На замальовках окремими літерами позначені певні групи: **А** — «шибайголови», які найзапальніші та найактивніші; **Б** — група козаків середнього віку і молодих; **В** — старі й літні козаки та ін. Рух і динаміка кожної з груп позначені лініями та стрілками різного кольору, їх перехід, пересування — цифрами.

Далі — невеликий фрагмент з детального опису Скляренком образу даної сцени. «Я визначаю його як повинь, коли окремі струмки, долаючи всі перепони, зливаються у нестримні потоки, в одне річище, що стримить вперед, до моря. (Сцена ради, присяги і вирушення у похід). Цей образ мобілізував масу і дав їй зрозуміти зміст і динаміку подій. Образ народився тоді, коли стали зрозумілими причини бурхливого протесту козацтва проти “сплячки” старшини, яка не дуже квапилась у похід, щоб відплатити ворогам за знуцання над народом. Заклик Тараса та його друзів запалив козацтво, і воно кинулось по куріням із закликом: “На раду! Геть кошового — бабу!” І тоді забили на сполох литаври. Масу розподіляю на декілька груп, кожна з яких несе свою тему і, зливаючись в один потік, має виявити загальний настрій і домінуючий темп, розроблені (як визначають музиканти) контрапунктично. Паралельність руху тем, їх одночасне звучання є, по суті, поліфонічним. Контрапунктичне, поліфонічне розуміння композицій — невід'ємна частина техніки мізансценування».

Переглянувши, проаналізувавши й оприлюднивши частину рукописних матеріалів Володимира Михайловича Скляренка, розумієш, що це лише ескіз, начерк його творчого портрета. Рукописи потребують більш глибокого та досконалого вивчення цього скарбу тривалого і плідного досвіду режисера-постановника, вихователя режисерської памолоді. Вони мають стати надбанням режисерів — початківців і практиків, викладачів та студентів мистецьких навчальних закладів, всієї театральної і музичної громадськості.

АЛГОРИТМ НАРОДЖЕННЯ МЕТАФОРИ

Автор детально висвітлює процес творення театральних метафор, алгоритм народження сценічного образу, посилаючись на власний багаторічний режисерський досвід.

Стаття розрахована на дослідників театрального мистецтва, викладачів та студентів творчих вузів, теоретиків і практиків театру, широке коло шанувальників сцени.

Ключові слова: метафора, театральна вертикаль, сценографія.

Автор детально воспроизводит процесс создания театральных метафор, алгоритм рождения сценического образа, ссылаясь на собственный многолетний режиссерский опыт.

Статья рассчитана на исследователей театрального искусства, преподавателей и студентов творческих вузов, теоретиков и практиков театра, широкий круг почитателей сцены.

Ключевые слова: метафора, театральная вертикаль, сценография.

Author reproduces in details the process of creating a theatrical metaphor, the algorithm of birth of a scenic image. The author is referring to his numerous years of experience of his on directing practice.

This article is intended to the theatrical art teachers and researchers and art students, theater theoreticians and practitioners, a wide range of scenes fans.

Keywords: metaphor, theatrical vertical, scenography.

«Мистецтво має таке ж відношення до життя, як вино до винограду».

Ф. Грільпарцер

Метафора є перлиною мистецтва, Вибухом пізнання, проникненням у Суть явища, трансплантацією в Дух людини. Саме тому вона здійснює мистецький твір у філософсько-естетичну вертикаль, на вершину театральної піраміди.

Молодому поколінню режисури конче необхідно вивчати досвід своїх попередників з корти режисерів образного, метафоричного віроповідання — М. Рейнхардта, В. Мейєрхольда, О. Таїрова, О. Курбаса, П. Брука, П. Штайна, Є. Грозовського, Ю. Любимова, Р. Стуруа, Е. Някрошюса, Р. Віктюка, А. Жолдака тощо. Однак численна театральна література, тлумачачи їх образну лексику, не торкається найпотаємнішого — творчої лабораторії цих митців, способів, шляхів та методів народження їх мистецьких винаходів, алгоритму народження метафор. Самі ж режисери з різних причин рідко дарують нам свої творчі секрети.

Саме тому я змушений у цій статті покласти на власний режисерський досвід, оскільки со-

рок років свого творчого життя присвятив вивченню метафоричного феномену сцени та створенню театру виключно метафоричної естетики.

Отже, як народжувалась метафорична лексика героїчної поеми «Кров та попіл» Ю. Марцинкявічуса на сцені Київського театру «Золоті ворота»?

Попередивши мене, що перша постановка в Академічному театрі Литви зазнала поразки, автор поеми Ю. Марцинкявічус висловив подив йому впертому бажанню «пролити *кров* і посипати голову *попелом*» на київській сцені. Причина провалу поеми в Литві для мене була очевидною — у 80-ті роки всі академічні сцени радянського простору лежали на *горизонталі*. Приємні винятки, що лише підтверджували правило, борозни не псували. А побутовим ключем відчиняти поетичний текст — безумство.

У Києві вистава «Кров та попіл» стала творчим маніфестом метафоричного театру.

Висвітлю лише одну з її метафор.

Друга світова війна. За зв'язок селянина з партизанами гестапівці живцем спалюють усіх жителів села.

Сценографія вистави — підняті у повітря вибуховою хвилею жмути попелу та обвуглені залишки сільського побуту: колодязне відро на ланцюгу, коромисло, колесо воза, церковний хрест, свічники та ін.

Звершилося злодіяння, згасло вогнище, стихли стогони, жмути попелу повільно і мляво спадають на тліючий жар... Подальше народилося з поезії автора.

У Марцинкявічуса:

*«О, Неман! Воды пресные свои
Ты в ненависть святую переплавь,
Когда они придут к твоим пределам,
Свой крест и меч на берег положив,
Опустятся устало на колени,
Чтоб кровью перепачканные руки
В реке ополоснуть.
Вскипит волна,
Из ненависти слитая.
По локоть*

*Сожги им руки ненавистью этой, —
Чтоб не смогли держать они отныне
Крест — в левой. В правой — меч».*

На сцені в промені світла — німецький офіцер, який керував стратою. В мертвій тиші, що запала після трагедії, він простягає перекручені судомою кисті своїх рук (певне, наслідок суворого окопного життя). Пальці тремтять від болю. Їм, звісно, допоміг би холодний компрес. Офіцер повільно занурює палаючі кисті у колодязне відро з крижаною водою. І враз обличчя його спотворюється жахом — вода у відрі закипає! Вона буквально клекоче! Реальним клекотом! Реальним паром!

Фашист миттю висмикує руки з окропу і, вражений тим, що сталося, задкує, неспроможний відірвати погляду від оскаженілої води. У нічній темряві ще довго клекотатиме гнівне виверження водяної стихії.

Так літературна метафора, яка начебто не має нічого спільного з лексикою театру, перетворилася на метафору пластичну.

Чому «маленькі трагедії» ніколи не мали сценічної історії? Чому після кількох прем'єр вони зникали зі сцени? Насамперед тому, що (нехай вибачать мене пушкінознавці) вони не є п'єсами в класичному, аристотелівському розумінні цього поняття. Геніальний поет, не претендуючи на лаври драматурга, скромно назвав їх лише «досвідом драматичних вивчень». А, об'єднані в одну виставу (вони ж «маленькі»), ці *досвіди*, немов Лебідь, Рак і Щука, розривають віз на шматки. І от уже майже два століття летять колеса врізнобіч, безцеремонно розчавлюючи на своєму шляху безумців,

які наважуються випробувати на собі підступний характер далеко не маленьких трагедій.

Тому вони вимагають до себе особливого ставлення. По-перше, з метою «безпеки руху» розправлятися з «маленькими трагедіями» я б радив поодиноці. А по-друге, — пушкінським ключем. І закодований він саме у *досвіді драматичних вивчень*. *Досвід <...> вивчень* — це ж знак ескіза, пошуку, проби, визнання автором незавершеності твору, рухомості його структури. Завершити ж цей *досвід* покликаний театр. І неодноразово. А втім, не завершити, а завершувати. Століттями. Бо не вичерпати Пушкіна.

Київський культурний центр «Український Дім». Широкі мармурові східці урочистих сходів. У холодному мавзолейному мармурі тривожним мерехтінням віддзеркалюються свічки бронзових канделябрів. Чорно-білий ритм східців графічно відтворює ритм клавіатури: *Сходи–Рояль*.

Танцюючи просто на Роялі, «гуляка праздний» Моцарт на очах у трудоголіка Сальєрі «лівою ногою» викрешуватиме ноти безсмертного Requie. Осліплений генієм, Сальєрі не зможе творити. На самоті він молитиме Моцарта піти зі шляху, а дозрівши до вбивчого рішення, — здиратиме з «болвана» (приспосовування для перук у формі черепа) моцартівську французьку перуку, немов скальпуючи його голову.

«Нет! Не могу противиться я доле

*Судьбе моей: я избран, чтоб его остано-
вить,...*

<...> Так улетай же! Чем скорей, тем лучше». (Скальп знято!)

Коли сонце згасне і отруєний Моцарт піде по клавіатурі вгору, перед Сальєрі, нарешті, відкриється шлях до Рояля. Він люто накинеться на клавіатуру, намагаючись повторити генія, однак замість музики — німота! Він оскаженіло вбиватиме ноги-цвяхи в клавіші-мармур, але марно! Жодної ноти!

І раптом розум Сальєрі вражає усвідомлення повної творчої імпотенції. Від потрясіння безглуздістю вчиненого злочину розум полишає Сальєрі. Божевільний чіпляє на себе чорні окуляри і лахміття сліпого музиканта, що його маскарадно зображав Моцарт, і вмить перетворюється в столітнього сліпця. Безцільно плетучись і постукуючи смичком по підлозі, він наражається на «скальповану» голову Моцарта, піднімає її, ніжно притискає до щоків і, юродиво хихикаючи, хрипить у небеса:

«Ужель он прав,

*И я не гений? Гений и злодейство —
Две вещи несовместные. Неправда:*

*А Бонаротти? Или это сказка
Тупой бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана?»*

Раптом з мертвої тиші вибухнула *Lacrimosa*. Сліпець шанобливо знімає капелюха перед чарівними звуками. Але його душить сміх. Він повзе до клавіатури. Наростає *Requie*, дужчає дикий регіт. Сліпець дереться по клавіатурі вгору, все вище й вище, туди, за Моцартом. І з кожним кроком за його спиною чорні клавіші Рояля *плавляться*, немов годинники Сальвадора Далі, утворюючи чорні хвости, що тягнуться услід Сальєрі. *Staccato* реготу безумця на *fortissimo Requie* Моцарта. Сальєрі зникає за обрієм. Залишилися сміх, *Lacrimosa* і нескінченне чорне багатохвістя, що повільно повзе, звільняючи білий мармур клавіатури від чорного лиходійства.

Вистава пройшла 105 разів. Лише безлузда загибель блискучого актора Старикова–Сальєрі перервала її щасливу долю.

Вирвати з монолітного тіла «Убивці» окрему метафору для наочної ілюстрації — справа майже безнадійна. І все ж ризикну це зробити, спонукуваний надією, що, навіть ампутована, вона все одно сповістить про себе корисну інформацію з приводу досліджуваної теми.

А почати слід з того, що вся історія зародження, визрівання та скоєння злочину, як і подальше каяття Раскольникова, розігрується зграєю обдертих і голодних злидарів та навіжених. Хіба не злидні в усі часи були і будуть найсприятливішим ґрунтом для зрощування злочину? «*Війна є породженням злиднів та марнославства*» [3, 97].

Ця апокаліптична фантазмагорія відбувається на паперті на тлі богослужіння. Головним сценічним контрапунктом є труноподібна шухляда, з якої виростатиме *лялька* лихварки.

До цієї ляльки Раскольников, оточений юрбою навіжених, з піднесеними над головами сокирами, боязко підкрадатиметься, та, подолавши зрештою страх, під багатоголосе «Хрррясь!» зриватиме голову з її плечей. Проте цілковитого відриву голови від тулуба не станеться. Залишиться червона артерія між ними. Раскольников спробує видерти її, та марно. Вона, немов реквізит фокусника, ще довго тягтиметься з тіла старої.

Відчувши небезпеку, убивця спробує втекти, не випускаючи з рук голови жертви. Однак артерія нескінченна. Метушлива спроба позбутися її заплутує Раскольника в червоному павутинні, яке спеленало все його тіло. Нарешті, зачепившись в утробі старої, артерія витяглась в струну. Цікавість долає Раскольника. Обережно пере-

бираючи руками по струні, він підкрадається до торса старої і, як завзятий рибалка, смикає волосінь-струну. Однак вона не піддається. Врешті-решт нерви його не витримують — Раскольников щосили смикає уперту волосінь, і з черева колишньої ростовщиці вилітає крихітний *гаманець*. Невдалий рибалка дивиться на жалюгідний улов, що знушально погойдується на кінці червоного шнура. І віднині й назавжди тіло Раскольникова буде обплутане червоним павутинням.

Але все це буде потім. А щоб визріти до криавого бунту, бідний студент мав пройти всі кола земного пекла, досхочу настраждатись безпросвітними злиднями, уразитися несправедливістю світоустрою і, нарешті, покохати Сонечку та вистраждати її трагічне сходження на панель. Безперечно, саме цій події судитиметься стати в ряд головних подій-каталізаторів, що сформують Раскольникова-вбивцю. Саме цій події відведена у виставі роль шоку, роль потрясіння Раскольника. Він разом з жебраками начебто присутній при Сониній «роботі». Адже в цьому театрі злиднів усі підіграють один одному.

Шановний читач, затятий захисник класики від режисерського варварства, отримав вагомий підстави обуритися: мовляв, у Достоєвського гріхопадіння Сонечки залишається за кадром. У кадри — лише повернення її з панелі. Яке цинічне паплюження класики!

Доречно буде пояснити віртуальному опонентові, що формат роману дає письменнику неосяжні можливості для поступового вирощування на благодатному, ураженому ґрунті Раскольника злості зерно. Формат же вистави спонукає до гострішої інтенсивності розвитку героя. Тут вимагаються шоківі дози вражаючої свідомості ін'єкції. В нашому випадку після трьох-чотирьох емоційних струсів убивця повинен «дозріти». Літературний опік свідомості слід перетворити на пластичний, зоровий. Адже очевидець сприймає події набагато гостріше, ніж читач.

Акцентую на цьому увагу лише тому, що не забута ще давня бурхлива дискусія в засобах масової інформації про ставлення театрів до класичної спадщини, головним пафосом якої був істеричний вереск: «Руки геть від класики!» Скільки списів зламано, скільки доль покалічено, скільки дисертацій на кістках режисерів захищено, а все в пісок. Тому що Його Величність Життя неспростовно довело, що живим є лише той театр, котрий займається не обслуговуванням літератури, а синтезом всіх наявних видів мистецтв, у тому числі й мистецтва письменника. Це чудово розу-

мів і сам Достоевський, який, немов передбачаючи можливість такої дискусії, в листі до княгині Оболенської писав:

«Є якась тасмниця мистецтва, згідно з якою епічна форма ніколи не знайде собі відповідності в драматичній. Я навіть вірю, що для різних форм мистецтва існують і відповідні їм ряди поетичних думок, так що одна думка не може ніколи бути виражена в іншій, не відповідній їй формі.

Інша справа, якщо Ви якомога більше переробите та зміните роман, зберігши від нього лише один якийсь епізод, для переробки в драму, або, взявши початкову думку, зовсім зміните сюжет...» [2, 225].

Навіть один з ідеологів МХАТу В. І. Немирович-Данченко, який поклав життя на створення драматургії для головного театру Росії, зробив визнання, яке згадувати не годилося б. І все ж згадаємо: *«...кажуть, що театр має “слухати автора” <...> А між тим це може стосуватися лише такого театру, що задовольняється роллю виконавця, передавача та слуги автора. Театр, що хоче бути творцем, що хоче витворити твір крізь себе, той не буде “слухатися”» [4, 107].*

Отже, отримавши індульгенцію від незаперечних авторитетів, відправимося разом із Сонечкою на панель.

А втім, щоб оцінити її крок, згадаймо, в якій Росії вона жила. В Росії часів Достоевського грішна жінка терпіла неймовірні фізичні та моральні тортури. За одним з ранніх оповідань Горького, за вчинення плотського гріха дівчину раздягали догола, мазали тіло дьогтем, обсіпали пір'ям і, прив'язавши до воза, батоном сікли оголене тіло, волочачи грішницю вулицею під улюлюкання, виття, свист і сміх дикої юрби.

Я не знаю у світовій літературі більш тендітного, незахищеного, ніжного, шляхетного створіння, ніж Соня Мармеладова. Як же цьому янголу во плоті перестрибнути безодню, що пролягає між честю та безчестям? Як переступити катастрофічну межу, сама лише гадка про яку спроможна позбавити розуму?

Отже, спонукувана щоденним голодним плачем молодших сестричок, Соня зійшла на свою Голгофу.

П'ятачок панелі — все та ж труноподібна шухляда, що відриває Соню від землі, роблячи її ганебно відкритою з усіх боків і, звісно ж, знизу, відкіля вона обстрілюється цікавими поглядами п'яниць і бомжів. Ось вони починають обертати шухляду навколо осі — і Соня з безглуздим бантом на голові та дірявою парасолькою над головою

пливе, відкрита всьому світові. Це коло ганьби триває нестерпно довго. Нарешті в коло входить гладкий літній пан зі спотвореним стовбуром дерева з безліччю наростів-бородавок. Простягнувши перед собою цей глум природи, пан заарканує гаком-наконечником Сонину осину талію та повільно притягує її до себе.

Смакуючи кожну мить сластолюбного процесу, пан повільно здирає з бідолашної клапті одягу. Змонтована липучками з багатьох частинок, тканина рветься з таким звуком, що створюється враження здирання людської шкіри. Все відбувається під хоріві стогони-хвилі (музика Е. Артемьєва).

Ці тортури продовжувалися б нескінченно, якби Сонечка не втратила свідомості. Натішившись беззахисним тілом, спітнілий пан дістає з кишені сюртука жменьку розмінної монети. Катерина Іванівна враз підставляє глиняний глечик під мідяки. Падають вони теж довго. Поодинці. Від їхнього дзенькоту здригається розіп'яте на труні дівоче тіло.

Цей епізод без жодного слова триває близько восьми хвилин. А це близько 500 секунд. 500 здригань серця Раскольниковова, кожне з яких невблаганно наближає його до фатальної межі.

Горизонтальна, з тенденцією до *діагоналі*, але надзвичайно витончена п'єса. Чудовий привід для *вертикальної* вистави. По-перше, тому, що вона про кохання. А кохання — це, як правило, вертикаль. А по-друге, у цій п'єсі кохання просвічене променями чарівного античного міфу про Орфея та Еврідіку. Отже, міф про кохання надав можливість *завертикалити* три чверті *горизонталі*.

А як же зіграти на сцені кохання? І чи можливо взагалі його зіграти? Питання — одне з вічних.

Ще в юні студентські літа педагог Влад. Неллі спантеличив нас одкровенням: *кохання на сцені зіграти неможливо*. Тоді ж ми дізналися, що при перекладі на мову сценічної дії почуття кохання трансформується в технологічний процес підвищеної уваги до обожнюваного об'єкта. Підтвердження цій технологічній «відмичці» знаходимо і у К. Станіславського: *«Треба знайти дійове вираження любові, а воно полягає, перш за все, у бажанні зробити приємне коханій людині. Треба уважно стежити за кожним словом, за кожним жестом коханої та виконувати навіть ледь помітні, незначні її бажання» [5, 162].*

Таким чином, з технологією сценічного кохання на побутовому рівні все зрозуміло. А на рівні образному? Де шукати відповідь? В нашому випадку — у міфі про Орфея та Еврідіку.

Ким є Орфей у Жана Ануя? Бродячим музикантом, який заробляє на життя грою на скрипці. Евридіка — актриса провінційного театру. Зустрілись — покохали. Це побутовий рівень. Зовсім інша річ в античній міфології. Орфей є винахідником чудодійної музики та поезії. Його талант примушував каміння розступатися, хаші схилитись, диких звірів підкорятися.

Тому пальці мого Орфея мають творити диво і з Евридікою: від їх дотику до її волосся, до її чутливого тіла все єство дівчини перетворюється на музичний інструмент — то на сумну віолончель, то на триумфуючу скрипку, то на ніжну арфу.

Еврика! Евридіка в руках Орфея — сама Музика. Знайдено єдино можливий ключ, що відкриває мистецьку, образну мову спілкування, пластичну природу єднання саме цих героїв. Єднання Музикою. Глядачі захоплено сприймають їхню Музику Кохання. І не виникає жодних сумнівів у глибині та щирості почуттів героїв. А знадобилася для цього не побутова, а лише поетична логіка.

Один театрал, схвилюваний «Евридікою», в захваті вигукнув: *«Подібне потрясіння востаннє я зазнавав на концерті великого Давида Ойстраха!»* Не хотілося того вечора йому заперечувати. Хоча іншим разом я поділився б з ним глибоким відчаєм від того, що не вдалося *завертикалити* всього Ануя.

Хоча О. Блок децю заспокоює: *«У будь-якому творі мистецтва (навіть у маленькому вірші) — більше немистецтва, ніж мистецтва»*. А далі ще обнадійливіше: *«Мистецтво — радій <...>*

воно здатне радіоактивністю опромінити все найтяжче, найгрубіше, найнатуральніше: зміст, тенденцію, почуття, побут» [1, 213–214].

То, можливо, лише кількох розсипаних у виставі радіоактивних перлин вистачить для опромінення решти грубого матеріалу? Питання, питання, питання...

На превеликий жаль, дедалі менше залишається п'єс, яким відчинилися б «Золоті ворота». Тому на черзі диво світової драматургії — «Фауст» Гете. Протягом двох століть лише найвідчайдушніші режисери наважувалися розкусити цей твердий горішок.

Чи не сама доля великодушно відчиняє переді мною «Золоті ворота» до «Фауста»? А може, не переді мною? Тоді перед ким?

На ринг, колеги! До бою! Влаштуймо ристалище! Започаткуймо перлинне намисто ХХІ століття!

Джерела та література

1. Блок А. Записные книжки 1901–1920 ; [сост., подг. текста, общ. ред. В. Н. Орлов] / Александр Блок. — М. : ИХЛ, 1965. — 664 с.
2. Немирович-Данченко В. Театральное наследие / В. Немирович-Данченко. — Т. 1. Статьи. Речи. Беседы. Письма ; [сост., ред., примеч. В. Я. Виленкин] — М. : Искусство, 1952. — 442 с.
3. Достоевский Ф. Собр. соч. : в 30 т. / Ф. Достоевский. — Т. 29., кн. 1. Письма. 1809–1874 ; [подгот. текста, примеч. А. В. Архиповой]. — Л. : Наука, 1986. — 374 с.
4. Дрейдер И. Кредо великого зодчего / И. Дрейдер // Новый мир. — 1972. — № 2.
5. Станиславский К. Из записных книжек / К. Станиславский // Театр. — 1962. — №12.

ПРО ДЕЯКІ АСПЕКТИ ПЕДАГОГІКИ МИСТЕЦТВА ТА МИСТЕЦТВА ПЕДАГОГІКИ

Про новітні освітянські технології в царині гуманітарних знань та необхідність формування нової системи етико-моральнісних цінностей. Про мистецтво як квінтесенцію духовного буття суспільства і педагога мистецтва як творчу особистість і модератора художницьких послань глядачеві.

Ключові слова: совість, моральність, гуманізм, мистецтво, синергетика, синестезія.

Об инновационных образовательных технологиях в сфере гуманитарных знаний и необходимости формирования новой системы этического-нравственных ценностей.

Об искусстве как квинтэссенции духовного бытия общества и педагога искусства как творческой личности и модератора художественных посланий зрителю.

Ключевые слова: совесть, нравственность, гуманизм, искусство, синергетика, синестезия.

About innovative educational technologies in the field of human knowledge, and the need for formation of a new system of ethical and moral values.

About art as a quintessence of spiritual being of society, and art tutor as a creative personality and moderator of artistic messages to viewers.

Keywords: conscience, morality, humanism, art, synergetics.

*«Мистецтво є естетичною
школою моральності»*

О. Герцен

Зміна загальної геополітичної картини світу, процеси глобалізації, коригування ідеологічних векторів всередині країни, прагнення до національної та культурної самоідентичності, критика старих і народження нових міфологем, нарешті, технологічний прогрес та експансія цифрових технологій у медіа-просторі — як позитивна і водночас драматична колізія в формуванні суспільної та індивідуальної свідомості, — все це розмаїття історичного та соціокультурного контенту вимагає відповідного фундаментального переосмислення системи етико-моральнісних цінностей.

Мистецтво є квінтесенцією духовних процесів життя, а «очі художника, то є очі людства» (О. Вайльд). Пізнаючи цінності мистецтва, людина пізнає людське в людині, піднімаючи себе до прекрасного, — так казав великий український педагог-гуманіст Василь Сухомлинський.

Триєдність — художня обдарованість, обдарованість серця і розуму — має складати домінанту

мотивації навчання як у спеціалізованих інноваційних закладах для обдарованих дітей, так і в творчих закладах Вищої школи. Саме в гуманітарно-мистецьких співтовариствах напрацьовуються наразі системні *синергетичні* методики, що базуються на взаємовпливі когнітивних та емоційних факторів у осягненні наукових знань. Мистецтво як таке і педагогіка мистецтва, як модератор авторської творчої думки та комунікатор її із суспільством, стають надійними спаррінг-партнерами і потребують таких же радикальних іманентних змін і новітніх освітніх технологій. Принцип взаємозв'язку мистецтв формує цілісну художню картину світу, а отже, є методологічним єднаючим принципом змісту багатьох напрямів освіти.

Педагогіка мистецтва охоплює широкий спектр прикладних знань у різних видових напрямках та спрямуваннях наукового засвоєння світу — філософії, культурології, етики, релігії. Їх змістовне наповнення конкретизоване предметом викладання, вмотивоване формуванням художнього мислення та розвитком креативних здібностей. Багатовимірність сучасних теорій навчання та виховання вимагає визначеності у

власних національних педагогічних векторах і моделях.

Формула «Творчість як естетика і мораль» могла б стати епіграфом до будь-яких фундаментальних педагогічних ідей сучасної школи. Лише вона спроможна забезпечити умови для формування й розвитку як творчої, так і інтелектуальної еліти Української держави. Ставлячи національну еліту у контекст європейських культур та розглядаючи її як *синтез рівнів етики культури і системності інтелектуального мислення*, ми виділяємо в ній, насамперед, позитивні моральні вартості. Відомо, що криза афінської демократії примусила Сократа поставити питання «що є благо?». Це перше питання аксіології як науки про природу цінностей на теренах ідеї добра.

Ідеї гуманізації є пріоритетними для багатьох світових освітніх систем, одні з котрих інтенсивно оновлюються сучасними технологіями, інші зберігають усталені класичні традиції академізму.

Система закритих шкіл-інтернатів сімейної педагогіки Дж. Локка в Англії співіснує з новітніми вищими закладами, де домінують принципи «відкритого» і мобільного навчання.

Освітня концепція «нових матеріальних засобів навчання та виховання» С. Френч у Франції, заперечуючи традиціоналістські шкільні системи, по суті формалізує процес навчання, надаючи провідну роль радикальним організаційним методикам, як то розвиток перцепції, рухової активності та координації шляхом набору текстів у шкільній друкарні.

Поруч з низкою «Паблік скулз» — державних шкіл для знедолених — у США активно розвивається концепція освіти «Liberal Art. Liberal Education», коріння якої в ліберальній гуманістичній освіті Стародавніх Греції та Риму, де діти з привілейованих прошарків суспільства вивчали так звані *artes liberalis* — вільні мистецтва (діалектику, риторику, астрономію, музику і латину) і яка покликана формувати духовних і політичних лідерів нової формації.

Досвід загальної американської освітньої системи є доволі продуктивним і активно поширюється в навчальних і наукових закладах гуманістичного напрямку країн слов'янського регіону під назвою «Асоціація *Artes liberalis*», метою якої є впровадження ідеалів та методів гуманістичної освіти.

Система наукової педагогіки М. Монтесорі, виховуючи загальну почуттєвість (активні, термічні, стереогностичні почуття), опікується також розвитком активної самодисципліни та незалежності

в практиці повсякденного життя, вчить будувати кар'єру, прогнозувати свої вчинки та рішення. Останню тенденцію прагматичних підходів до реальності характеризує методика роботи київського ліцею «Гранд» і є безумовно плідною, проте надміру раціоналістичною, інструментально-прикладною, що не залишає зон вільного чуттєвого діхання.

Не можна обминати увагою й Міжнародний альтернативний культурно-освітній рух, що об'єднує 500 шкіл і понад 1000 дитячих садків у Німеччині, Скандинавії, Англії, Японії та Східній Європі, і котрий втілює антропософічні та педагогічні погляди німецького філософа Р. Штайнера — засновника відомої Штутгартської школи. І хоча в системі чимало радикального й на перший погляд неприйняттого (а саме: ведення всіх предметів з першого по восьмий клас одним класним керівником, відсутність директора і надання права управління учительській колегії), досвід вальдорфської школи перегукується з новітніми концепціями української Школи в головному — *в цілісному баченні особистості дитини*.

На вітчизняній ниві між тим розвиваються інноваційні заклади, котрі готують обдаровану молодь до сповненого драматичних колізій життя як професіоналів мистецтва, сповідуючи передусім духовні засади творчості. Педагогічна парадигма закладу для творчо обдарованих дітей «Київська дитяча Академія мистецтв» містить ідеї надбання студентами не лише знань і вмінь, не лише засвоєння мови мистецтв (театрального, музичного, образотворчого, хореографічного), а й глибоких особистісних переконань, типів поведінки та діяльності. Педагогічний процес в Академії, механізми його організації ґрунтуються на розумному поєднанні дисциплін різної спрямованості, єдиному поліхудожньому просторі, що стимулює діяльність як інтелекту, так і психофізіологічного апарату дитини. Працюючи в системі поліхудожнього навчання та ранньої професійно-мистецької орієнтації студентів, педагоги всіх напрямів зорієнтовані на таку методологію викладання, яка б сприяла переходу від перцептивного рівня пізнання до вищих понятійних і творчих рівнів. Урешті-решт прагнуть головного — виховати почуття моральності, примусити працювати душу, повернути дитину до внутрішнього особистого простору, в якому є місце самопізнанню. Суть філософії освіти і філософії виховання в Академії становить *принцип калокагатії*, поєднання прекрасного і морального.

Ідеї гуманізації освітянського простору є провідними й для інших, спеціально орієнтованих

вітчизняних закладів середньої ланки. Це Український гуманітарний лицей, філософією та методологією якого є українознавство як інтегративна система, що поєднує Школу гуманістичного виховання з концепцією успіху; Острозька гімназія, де домінують закони ліберальної гуманістичної освіти, вивчення кількох класичних мов (включаючи латину та давньослов'янську), формування лідерських якостей майбутніх студентів Києво-Могилянської академії.

Моралізаторсько-гуманістична педагогіка Української народної школи, що розвиває ідеї та ідеали родинного виховання і щастя, живиться як принципами народної моралі, так і принципом «живого серця» В. Сухомлинського, засновника Павлівської школи на Кіровоградщині і адепта педагогіки добра і людяності.

До зазначеного типу педагогіки «нового гуманізму», традиції якої започатковані ще Я. Корчаком і збагачуються в гуманітарних закладах України, безумовно близькі гуманістично-особистісні технології Ш. Амонашвілі та школи адаптуючої педагогіки Е. Ямбурга, Б. Бройде (Росія) – тенденція, що засвідчує цілісність і унікальність слов'янського менталітету. Подібний напрям філософії освіти характеризує також: ідеї М. Ліпмана — керівника Інституту з розвитку філософії для дітей (США), котрий закликає від стереотипізації, від мислення блоками «добро–зло» і виховує навички елементарних моральних чеснот та соціальних смислів.

Критичні запозичення розумного творчого та наукового досвіду, як і інтеграція власних, гідних наслідування й поваги, наробок у міжнародні педагогічні та культурологічні системи, є плідною організуючою тенденцією «діалогу культур».

Намагаючись зрозуміти ідеї та принципи функціонування Болонської системи, котру заявлено в перспективних державницьких планах реформування освітньої галузі України, відчуваєш внутрішній опір і бажання захистити те, чим можна було пишатися на теренах вітчизняної науки та мистецтва.

Попри антидемократичні, а часом і репресивні процеси, попри панування ідеологічних кліше і міфологізованої свідомості, радянська та пострадянська системи освіти, література і мистецтво як метанаями суспільного континууму зберегли себе на рівні дивного феномену — *феномену гуманістичності*. Гуманістичності як антиподу прагматизмові душі та механістичності мислення. На рівні мистецтва і освіти держава підтримувала *високе в людині*.

Болонська система з її концепцією внутрішнього відчуження свідомості студента від праці в стабільному колективі, в умовах індивідуального засвоєння науки та індивідуального виживання на ринку праці наразі сприймається як чужа слов'янському менталітету з його відкритістю й безпосередністю спілкування на рівні професійному і особистісному. Обмін енергетиками на рівні тактильності та живого дискусійного спілкування стає сьогодні відчутним психоемоційним дефіцитом в контексті тотальної поляризації ідеологій і тотального втручання Інтернет-технологій.

Вітчизняною школою педагогіки напрацьовано й творчо запозичено чимало цікавих теорій, котрі чекають на динамічне впровадження в формі конкретних методик в усіх ланках національної освіти. Теорії синестезії, синергетики, сугестології, естетичного універсалізму, наскрізної компаративістики об'єднані власне єдиною холистичною (гармонійно-цілісною) концепцією, котра може забезпечити наукову системність навчання. Проте їх реальна висока вартість може бути забезпечена лише високим рівнем естетизації виховного процесу та етичним рівнем педагогічного середовища. Надмірна інформатизація життя, пов'язана з запровадженням комп'ютерних технологій, викликає досить радикальні погляди на комп'ютер, як провокативний інструмент, що по суті скасовує необхідність академічних знань і високої культури. Стандарти сучасної молодіжної субкультури з її кліповим мисленням, схильністю до клонування моделей життя, вестернізацією ідеалів не завжди рухаються, на жаль, у гуманістичних напрямках. Долаючи опір розбалансованого суспільства, маємо напрацьовувати свої ідеї та ідеали, серед яких чимало майже міфологізованих, але не закреслених часом добродійностей, — вірності та відданості обов'язку й відповідальності, слова честі ти справи честі.

Гуманістично орієнтовані моделі не заперечують сучасних технологічних реалій, необхідності придбання навичок соціально-громадської поведінки та програмно-раціоналістичної вибудови власного життя. Але вони надають цим прагненням смислу. Лише гуманізуючи особистість ще в сенситивному, найбільш сприятливому для засвоєння етичних та естетичних почуттів віці, можливо домогтися гармонізації душевно-особистісного простору молодій людині, допомогти їй у подоланні бар'єру між знаннями і вчинками на *рівні формування совісті*. У праці «Психологія мистецтва» Л. Виготський писав і про цю важливу моральну категорію (котрою переймалися найви-

датніші філософи людства) як про основний закон розвитку внутрішньої культури. Цей закон є усталеним і незмінним імперативом для кожного митця, бо, як сказав один з експериментаторів театральної режисури В. Мейєрхольд, ми бачимо світ за допомогою окулярів, які носить той чи інший художник.

Вища школа гуманітарних та спеціалізованих творчих напрямів, розвиваючись саме в цьому контексті гармонізації духовних і матеріальних вимірів життєдіяльності, покликана гуманізувати знання, передусім *виховувати почуття*. Зрозуміло, процес цей неможливий поза власне педагогічним полем і власне *мистецтвом педагогіки*.

Кожна епоха висуває свої вимоги до педагогіки як науки і до постаті педагога. Для Ж.-Ж. Руссо педагог — охоронець дітей від поганого впливу, для Л. Толстого — приклад для наслідування.

Безцінним на теренах сучасної мистецької освіти України є теоретичний (як науковців) та практичний (як викладачів) внесок у *філософію педагогіки мистецтва* та створення нових викладацьких технологій І. Зязюна, Л. Левчук, П. Кононенко, О. Сухомлинської, Т. Рудницької, В. Моляко.

Визначний театральний педагог М. Кнебель у праці «Поезія педагогіки» пише: «В основі педагогічного почуття — жадоба інтересу до людей <...> Найстрашніше виховати ремісника». Про необхідність виховання засобами кіномистецтва таких фундаментальних морально-етичних понять, як духовність, сором, совість, суспільний сором, «втрата яких стає небезпечною хворобою сучасної цивілізації» йдеться в академічних працях професора М. Братерської-Дронь, зокрема, в праці «Інтерпретації наріжних понять моральної свідомості в кіномистецтві».

Школа Виховання майстрів кіно, театру, образотворчого мистецтва і виховання власне педагогів мистецтва має домінуючі естетичні, психологічні, світоглядні складові: бачити невидимі зорові таємниці та подробиці життя, вміння спостерігати і чути, вміння відбирати матеріал і його монтувати; це відчуття стилю і динаміка емоційної пам'яті, це своєрідна обдарованість до накопичення інтелектуальної інформації на кшталт моделі сучасного тезаурусу, це і готовність до спонтанних актів творчого самовиявлення, коли момент експромту, імпровізації стає результатом найвищого злету педагогічного натхнення.

Кожна яскрава педагогічна постать формує власні закони спілкування зі студентами, власний стиль «творчої поведінки» (вислів М. Пришвіна),

власні естетичні технології. Згадуючи досвід роботи над «Creative dance», визначний танцівник і балетмейстер М. Фокін наводить епізод репетиції «Павільйону Арміди» з великими А. Павловою та В. Ніжинським. Помітивши послаблення інтересу до репетиції, Фокін вдався до вербального жанру, виголосивши цілу промову щодо стилю, перевтілень та інших, власне драматургічних та ідейних елементів балетної вистави.

Модель використання біографій — персоналій видатних людей минулого і сучасного — є блискучою педагогічною знахідкою лекційної діяльності Л. Левчук. В її науково-мистецтвознавчих інтерпретаціях літопису життя і творчості філософів, письменників, режисерів, історичні постаті наближаються до нас у часі, набуваючи об'ємності живих особистостей. Розважливі інтонації Д. Степовика, його інтелігентна манера і благородна простота оповідей з історії української культури та світового релігієзнавства натхнені внутрішнім темпераментом вченого, залюбленого в мистецтво. Повагою до традицій української театральної Школи позначені телевізійні діалоги О. Вергеліса з визначними, а часом і напівзабутими глядачем, митцями національної сцени. Спокійна, психоделічна терапія його голосу гіпнотизує щирістю, делікатністю і теплом людської співучасті.

Замість згаданих *монологічних форм* спілкування вчених-мистецтвознавців із слухачами *діалогічні прийоми співтворчості* є звичними в підготовці фахівців творчих професій — акторів, режисерів, телеведучих. Гаряча, запальна енергетика Л. Сердюка — як керівника майстерні кіноактора у КНУТКТ ім. І. Карпенка-Карого, виявляла природно-генетичний код таланту, успадкованого від батька — видатного театрального актора, котрий синтезував традиції школи психологічного переживання і романтичної експресії. Натомість у стилі Сердюка-педагога, як і в його виконавчому акторському стилі (досить згадати роль Данька в постпоетичному фільмі І. Миколайчука «Вавилон ХХ»), була та особлива медитативно-споглядальна, самоіронічна інтонація, котра характеризує і спосіб національного мислення, і спосіб національного висловлювання, і, власне, орієнтує студентство на пізнання філософії життя і правди почуттів.

Цікавим видається експеримент із введення в навчальну програму підготовки майбутніх кінодраматургів курсу «Майстерність актора», котрий цілком відповідає сучасному дискурсові щодо вироблення системних навчальних методик, котрі базуються на ідеях взаємовпливу когнітив-

них та емоційних факторів, на механізмові співвідношення свідомості студента з об'єктами зовнішнього та внутрішнього сприйняття (так званих ноємах), на емоційно-образному рівні осягнення науки. Ефективним і перспективним для роботи в медійних сферах, що потребують від спеціалістів навичок мистецтва власної публічної репрезентації, є читання курсу «Педагогічна майстерність» на кафедрі кінознавства.

Пасіонарна постать Олександра Довженка як громадянина, художника і педагога кіно поза сумнівом надихала викладацький і режисерський досвід знаних майстрів-педагогів українського кінематографа 1960–90-х рр. — В. Івченка, Т. Левчука, В. Денисенка, Ю. Ілленка, М. Мащенко. У більшості з них, а також у класиків радянської доби — Л. Кулешова, М. Ромма, С. Герасимова, К. Виноградської — пріоритетне місце посідала *виховна парадигма* навчання. Виховання *творчої особистості*. Адже і кінорежисура, і кінодрама-тургія, що формуються як професії у всеозброєнні універсальних канонічних знань, є професіями насамперед *світоглядними*. Ремесло, котре за влучним висловом Антоніо Сальєрі, слід класти біля підніжжя всякого мистецтва, в сучасних інтерпретаціях розглядається як сума технологій. Творчий адреналін зазвичай стимулюється *«протуберанціями серця»*, якщо переримувати відомий поетичний образ Сонця у Івана Драча. Саме вони, ці *«протуберанці»* провокують викиди громадянського темпераменту, і так званого еллану — високої режисерської температури та творчої енергетики.

Класикою української школи кінопедагогіки з підготовки режисерів телевізійного кіно стали теоретичні та практичні набутки професорів КНУТКТ ім. І. Карпенка-Карого В. Кісіна та В. Чубасова.

Справжня кінопедагогіка, втім, як і педагогіка театральна, знаходиться в царині *духовної творчості*, в царині *творення особистості*. Змістом та метою цієї педагогічної творчості стають

внутрішні, іманентні, невидимі для сторонніх процеси рефлексії майбутнього фахівця — самопізнання, саморегуляції, самообмеження, самокритичності, самовимогливості, самоздатності до радикальних рішень, самозреченості — власне самовиховання і самоаналізу. Педагог мистецтва скеровує ці процеси у правильне русло, де не було б місця деструктивізму, самозневірі або самозакоханості. Важливо не прогавити той кризисний момент, коли у художника починають згасати етичні ідеали та «моральнісний закон всередині нас» (І. Кант), коли починається канонізація власних досягнень. Імунітет проти подібних збочень має напрацьовуватися на рівні студентства.

Імунітет цей закріплюється традиціями вузу, естетизацією навчального середовища та гуманізацією навчального процесу, відкритістю і толерантністю міжособистісного спілкування, кліматом вимогливої доброзичливості. Уроки соціожиттєвого та творчого досвіду в Alma mater стають уроками духовної зрілості.

Гіпотетична модель, або *професіограма*, педагога мистецтва могла б видаватися доволі привабливою, якби її обов'язковими складовими були творча та наукова обдарованість викладача, патріотичність і розуміння державницьких інтересів, системність мислення і водночас схильність до особистісної рефлексії, талант комунікатора і риторика. «Компенсаційний пакет» педагога чи то «Почесна дотація» — як вид винагороди, встановлений давньогрецьким майстрам пера ще за часів Геродота, міг би слугувати приємним заохоченням цих чеснот. Та справжньою моральною компенсацією для педагога стає момент усвідомлення, що на рівні викладач–студент виховано не лише професіонала, виховано *позитивну особистість* — з гідними етичними настановами, гуманістичним типом мислення, з розвиненим почуттєвим апаратом і відчуттям персональної відповідальності за результати власної творчості. Всі ці підходи відповідають концепції актуальних сьогодні загальноцивілізаційних та ліберальних цінностей.

ДІАЛОГ З ГЛЯДАЧЕМ У КОНТЕКСТІ РЕЖИСЕРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

У статті проаналізовано сучасний стан режисури, її проблеми та здобутки. Вітчизняну режисуру розглянуто на тлі світової, зокрема такого напрямку, як «театр Пітера Брука» та його діалогу з глядачем. Основна увага надана визначенню художніх умінь фахівця у сучасній мистецькій галузі, функціям та творчим здібностям режисера.

Ключові слова: мистецтво, режисерська майстерність, публіка, вистава, театр Брука, «human connection», емпатія.

В статье проанализировано современное состояние режиссуры, ее проблемы и достижения. Отечественная режиссура рассмотрена на фоне мировой, в частности такого ее направления, как «театр Питера Брука» и его диалога со зрителем. Основное внимание уделено определению художественных учений специалиста в сфере современного искусства, функциям и творческим способностям режиссера.

Ключевые слова: искусство, режиссерское мастерство, публика, постановка, театр Брука, «human connection», эмпатия.

The current state of direction, its challenges and achievements is analyzed. The domestic directing is considered on the background of the world one, including such direction as the Peter Brook's theater and its human connection. The focus is given to the definition of the artistic skills of the specialist in contemporary art, to the functions and creative abilities of the director.

Keywords: art, director's skills, audience, performance, Brook's theater, human connection, empath.

Як слушно зауважують сучасні мистецтвознавці, аналіз передумов формування вітчизняної теорії театральної режисури та драматургії демонструє нам, що вся розроблена теорія належить діячам мистецтва радянських часів і відображає ідеологію того часу, а тому не може бути актуальною на сучасному етапі розвитку сценічних мистецтв [5, 126]. Справді, згадана теорія повною мірою не може слугувати завершеною основою для постановок театралізованих форм, а тому потребує оновлень і ретельної переробки відповідно до умов сучасності [1; 2]. Така відсутність системних теоретичних визначень у галузі специфіки професії режисера і визначає актуальність теми статті. У вузькому сенсі, предметне обрання цієї теми науково виправдане також і нагальною потребою розглянути проблему так званого «humanconnection» — проблему емпатії, режисерських засобів, що дають можливість встановити діалог із публікою.

Тому метою дослідження обрано визначення тих професійних якостей режисера, котрі потрібні йому задля встановлення такого емпатичного зв'язку актора і глядача протягом вистави. Методологічну базу статті становлять загальні та особливі підходи. До перших відносимо компаративний метод, системний і структурно-функціональний аналіз, до других — синергетичний підхід.

Торкаючись теми режисерської майстерності, передусім слід пригадати, що сучасний театр — це театр режисерський. Він, як відомо, прийшов на зміну акторському, який свого часу посів місце авторського театру. Початок сучасної режисури зазвичай асоціюється з Мейнінгенським театром, заснованим 1874 року Георгом II, герцогом Саксен-Мейнінгенським. Справжнім новатором для свого часу постає К. Станіславський, який наголосив важливість абсолютної ідентифікації акторів з їх ролями. Майже відразу після того, як

реалізм у режисурі отримав перевагу, були розроблені різні антиреалістичні театральні напрями, починаючи з *Théâtre d'Art* («Театру мистецтва») Поля Фора (1890). На додаток до зростання художніх режисерських можливостей антиреалізм надав ще важливішого значення практичним вмінням режисера (оформлення вистави, освітлення тощо). Тим часом у американському театрі протягом ХІХ і на початку ХХ століття запанували режисери, які, починаючи з Девіда Беласко, творили у напрямі реалізму. Така тенденція тривала до появи *Group Theatre* (1931–41), заснованого Гарольдом Клерманом, Лі Страсбергом і Шеріл Кроуфорд. Наступний етап розвитку режисури — народження театру абсурду і театру жорстокості (змусити глядача закричати як гасло) — подарував режисерам більше творчої свободи, ніж будь-коли. Багато режисерів, серед яких Пітер Брук, почали включати музику, акробатику, танці, кіно та пантоміму до своїх вистав, чи то у п'єси Стоппарда, чи В. Шекспіра. Однак уже органістичне мистецтво Джуліана Бека, вистави його «живого театру» із залученням публіки може розглядатися не лише як надання режисерові необмеженої свободи, а й як невиконання ним своїх «функцій». Хоч як би там було, на кінець ХХ століття в переважній більшості театральних постановок фігура режисера стає ключовою. Загалом продовжуючи напрям Пітера Брука, сучасні режисери (такі як, приміром, Аріана Мнушкіна у Франції, поляк Тадеуш Кантор, німецький режисер Петер Штайн та Пітер Селларс у США) подарували світові своє індивідуальне та новаторське творче осмислення класичних і модерних творів. Для сучасної ж нам режисури характерний широкий спектр підходів: це — стурбованість соціальними проблемами (Августо Боал в Бразилії і Лев Додін в Росії); експериментаторство (такі письменники-режисери, як американці Роберт Вілсон і Марія Ірен Форнс, канадець Роберт Лепаж і японець Сюдзі Тераяма) та різноманітні творчі методи (Джонатан Міллер у Великобританії, Юкіо Нінагава у Японії, Луїс Паскуаль у Іспанії, Джулія Теймор у Сполучених Штатах Америки).

Отже з плином часу мистецтво сценічної режисури докорінно змінилося [1; 3], а значить змінилися й принципи, форма та зміст театральних вистав. «Театральний режисер сьогодні — це не постановник, це автор вистави. Можливості режисера у трактуванні п'єси сьогодні безмежні. Його роль у створенні вистави (і відповідальність, відповідно) виросла в багато разів, навіть у порівнянні з роками розквіту режисерської творчості

самого К. С. Станіславського <...> не потрібно боятися визнати це, як взагалі не потрібно боятися визнавати природні зміни у мистецтві...» [6, 28].

Професіоналізм режисера передбачає наявність у нього точних знань і навичок у галузі створення організованої цілісності видовища. Така цілісність визначається емоційно-образним змістом цього видовища. Різноманітні, різножанрові номери у постановці театралізованого дійства підпорядковуються загальним законам драматургії. При цьому кожен окремий номер, що розташований у відповідній послідовності по лінії наскрізної дії, має розкривати деяку загальну режисерську мету, мету вистави. Природа сценічного мистецтва є синтетичною і вимагає від режисера знання всіх естрадних жанрів: розмовного, музичного, вокального, хореографічного, оригінального. Короткочасність номера змушує режисера чітко підбирати виразні засоби, домагатися стрімкого розвитку дії, вміти концентрувати увагу глядача на ідейній сутності вистави, знаходити яскраві засоби для виявлення творчої індивідуальності актора. Фахова майстерність режисера базується на вмінні будувати кожен номер за законами драматургії, створювати його за художніми вимогами сучасності. Зазвичай методологія роботи над дією не включає завдання створити номери, з яких ця дія складається: режисер поєднує вже готові номери сюжетною лінією, єдиною темою та вибудовує наскрізну дію вистави. Він також організовує темпоритмічну структуру номера, вирішує завдання музичного, сценографічного, світлового оформлення, тобто перед ним стоїть низка художніх і організаційних проблем, які вимагають вирішення загалом у програмі [4; 5].

Переходячи від «сухої» теорії до практики, до «живого» досвіду, до вже згаданого нами на початку «humanconnection» — уявімо актора, який стоїть на сцені. Він починає говорити, і, коли він це робить, серця глядачів завмирають. Актор висловлює своє кохання до жінки у пісні, або ж він присягається помститися людині, яка вбила його батька, або дивиться на потилицю свого найкращого друга за мить до того, як натиснути на курок.

Глядач щось відчуває у кожній конкретній ситуації: він божеволіє від людини, якій освідчуються; він злиться на людину, яка вбила батька актора; і він співчуває людині, яка змушена вбити свого кращого друга. Коли глядачі можуть по-справжньому відчувати ці емоції, співчувати їм — це успіх актора. Коли публіка сидить, нудьгуючи, слухаючи лише слова, та не відчуваючи емоцій, — це акторський провал. Ця ідея є суттю роботи Пітера Брука як ре-

жисера, актора і письменника. За Бруком, без такої емпатії («humanconnection») неможливий хороший театр — і саме Брука наслідують більшість сучасних режисерів, як вже сказано вище. Тому видається доцільним зупинитися на його школі.

Брук визначає «humanconnection» по-різному і зазначає, що цей емпатичний зв'язок потрібен режисерові для стимуляції вияву внутрішнього багатства актора [9, 61]. Те, що він описує, — це не спрямована режисура. Для того, щоб актор достовірно відчув, що саме його персонаж покликаний відчувати, він повинен знайти ці емоції на свій розсуд, без режисера, кажучи йому, які вони. Робота режисера полягає у тому, щоб згодом спробувати видобути назовні наявні всередині емоції актора. Якщо це буде зроблено успішно, то справжня емпатія виникне й між актором та глядачем.

Брук знищив традиційні методи дії, постановку і виконання. Він замінив «квазіреалістичні постановки» на «сценографію, яка часто виявляла механіку сцени і створила вражаючі візуальні ефекти» [7, 1]. Брук часто використовував акробатику в своїх спектаклях, зміщуючи акцент з мови до дії. Простіше кажучи, це питання того, щоб дозволити дії говорити гучніше за слова.

Побачивши знамениту постановку короля Ліра, один рецензент сказав: «Акторська гра така правдоподібна, що глядачі часто були занадто приголомшені і налякані, щоб аплодувати» [7]. Підходи Брука не були обов'язково новими, насправді багато ідей він запозичив у своїх авангардних сучасників, але Брук був унікальний у своїй здатності уявити ці ідеї на сцені. Він зробив це через експерименти з самою природою театру: можливо, найвідомішими з яких є постановки жанру «театру жорстокості» за участю Королівської Шекспірівської трупи.

Створений Антоненом Арто, Театр Жорстокості прагнув «скасувати межу між публікою і сценою» [10, 1]. Шляхом агресивних освітлення, постановки і дії Театр Жорстокості вражав публіку. У сенсі подиву, шоку слово «жорстокість» не означає насильство; Арто використав його для позначення «всесвітньої строгості або невблаганної необхідності нав'язування себе шляхом акторства» [10, 2]. Пітер Брук на власний розсуд втілює ідеї Арто.

У Театрі Жорстокості Брука дотримувалися тих самих характеристик цього методу шоку та благоговіння, але, на відміну від Арто, Брук спромігся втілити точно цю концепцію на сцені. 1935 року Арто зробив виставу під назвою «Ченчі, п'єса про вбивство та інцест». Постановці «не вдалося ясно втілити ідеї [Арто] на сцені, і вона заверши-

лася через сімнадцять днів» [10, 1]. Арто врешті-решт опинився у психлікарні у Франції, де перебував протягом дев'яти років. Згодом дав лише один спектакль — після того, як його виписали, незадовго до своєї смерті 1948 року. Заснований Пітером Бруком Театр Жорстокості виявився не тільки більш успішним, ніж продемонстрована Арто концепція, він також мав дещо іншу мету.

У той час як Брук справді використовував методи, що їх описав Арто, він не був настільки ж духовним, як француз. Арто вважав, що його жорстокий театр міг виступати як керівництво до просвітління; що він був інструментом для духовного пробудження всього суспільства. Віра Брука була простіша: його «мета полягала в тому, аби вдихнути нове життя в театр через театральні засоби виразності, не прив'язані до мови» [7, 1]. Риторика більше не слугуватиме основним засобом для комунікації. Брук використав всі сценічні засоби для цього: освітлення, комплект, реквізит, костюми і, найголовніше, дію. Все слугувало тому, щоб представити публіці реальний, «сирий», емоційний досвід.

Сенс однієї із вправ, котрі Брук практикував у своєму Театрі Жорстокості, полягав у тому, що актор намагався зобразити певний стан без використання тілесності взагалі:

«Ми поставили актора перед нами, попросивши його уявити собі драматичну ситуацію, яка не передбачає будь-якого фізичного руху, а потім всі ми намагалися зрозуміти, в якому стані він перебував. Звичайно, це було неможливо, що було суттю вправи» [9, 49].

Вправи, такі як ця, пояснюють, яким видом Театру Жорстокості був театр Брука. Достовірність людської поведінки та емоцій викликає співчуття. Приміром, ми більше співчуваємо жінці, чиє тіло б'ється в риданнях, ніж тій, яка стоїть спокійно, щосили напружуючись, щоб видавити з себе єдину сльозу.

Цей стиль емоційно наскрізної дії був протилежним театральному стилю минулого століття. Перевага більше не надається видовищності. Брук не відчував ніякого інтересу до театру, який би імітував реальність: «Ми, — стверджує він, — більш проймаємося імітацією, ніж реальністю» [9, 34]. Якщо метою режисера є імітація реальності, вона ніколи зможе вийти за рамки цього. Натомість, наполягає Брук, сама дійсність має бути метою. У розділі «Порожній простір» книжки «Святий театр» Брук описує цю теорію як «невидиме». «Невидиме» є актом спілкування між актором і глядачем, що з'являється з необхідності

передати певні емоції. Глядачі можуть свідомо не визнавати той факт, що вони зворушені якимись емоціями, але вони все ж зворушені, невидимо. Брук каже, що «це як перетнути прірву на канаті: необхідність раптом пробуджує надзвичайні сили» (9, 50). Завданням акторів є, через невидиме, отримати доступ до «прихованих імпульсів людини» [9, 71] і, нарешті, встановити той самий *humanconnection*, «зв'язок між людьми», який властивий публіці.

Це не означає, що Брук не використав абстрактні методи для досягнення цієї доступності. Насправді, відстороненість у виконанні стала знаком якості для постановок Брука: сенсаційність його «Марата» чи чарівність «Сну в літню ніч» 1970 року. Це твори, якими Брук запам'ятується. Критик Нью-Йорк Таймс Клайв Барнс зазначив, що «Сон у літню ніч» Брука є «театральною постановкою, про яку говоритимуть доки існує театр» [8, 1].

Брук забув гасло і мету вийти за межі всього, що глядачі вже випробували. Він змінив думку — і не без суперечності самому собі — на те, який вплив може мати театр. За його власними словами, він намагався «відділити незмінну правду від зовнішніх змін» [9, 16]. «Незмінна правда» є «невидимою», це внутрішні емоції людини, а «зовнішніми змінами» є соціальні маски, варіанти, як саме представити чи приховати внутрішню правду. «Я можу взяти будь-який порожній простір і назвати його порожньою сценою, — говорить Брук. — Людина йде цим порожнім простором в той час як хтось спостерігає за нею, і це все, що потрібно для сценічного акту» [9, 9]. Таким чином, він створює щось чесне і справжнє: «*humanconnection*». І завдяки цьому діалогу акторів з публікою приховані емоції кожного глядача рухаються назовні — вони пробуджуються.

Підсумовуючи вищесказане, можна зробити висновок, що втілення драматургічного твору, перетворення його на твір сценічний — зміст роботи режисера. Показником фахової майстерності останнього є те, як саме він працює над літературним матеріалом, наскільки самостійною, оригінальною і новаторською є розробка постановоч-

ного плану, якою є допомога режисера акторам у створенні характерів їх персонажів, розкритті їх внутрішнього життя. А також — співпраця з художником, композитором, балетмейстером: розроблення ескізів декорацій і костюмів, організація допоміжних елементів дійства (освітлення, шуми, кіно, радіо) тощо. Головним змістом роботи режисера можемо визначити об'єднання зусиль усіх учасників, творців вистави задля розкриття ідеї, що лежить в його основі. Як організатор творчого процесу режисер насамперед повинен мати чітку художню програму та бути «душею», диригентом, лідером колективу, який визначає і сприяє сценічному втіленню надзавдання. І таким надзавданням — окрім деякої конкретної художньої мети — постає «місток» між діячами сцени і публікою, що єдиним нервом зв'язує актора з глядачем.

Джерела та література

1. Борис І. О. Джерела формування професій режисера й актора театру в їх історичному розвитку / І. О. Борис // *Культура України. Серія : Мистецтвознавство*. — 2015. — Вип. 51. — С. 152–161.
2. Борис І. О. Процес становлення професії актора та режисера / І. О. Борис // *Культура України*. — 2014. — Вип. 46. — С. 180–189.
3. Борис І. О. Робота режисера з актором у сучасному театрі / І. О. Борис // *Культура України. Серія : Мистецтвознавство*. — 2016. — Вип. 53. — С. 165–173.
4. Донченко Н. П. Режисура та акторська майстерність : навч. посібник / Наталія Петрівна Донченко. — К., 2006. — 260 с.
5. Мельник М. М. Професійні якості режисера як фахівця сценічних мистецтв / М. М. Мельник // *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : Щоквартальний науковий журнал / М-во культури України, Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв*. — Київ : Міленіум, 2012. — № 2. — С. 126–130.
6. Товстоногов Г. А. Круг мыслей / Георгій Александрович Товстоногов. — Л. : Искусство, 1972. — 360 с.
7. Aronson, Arnold. Exhibition on the Stage. — New York : NY Times. — 25 May 2005. — Web. — 1 Dec. 2009.
8. Barnes, Clive. Historic Staging of a Dream / Clive Barnes. — New York : New York times. — 27 Aug. 1970. — Print.
9. Brook, Peter. The Empty Space / Peter Brook. — New York : Simon and Schuster, 1968. — Print.
10. Kramer, Andreas. Antonin Artaud / Andreas Kramer. — Ebsco Host. — Web. — 1 Dec. 2009.

APXIB



«„СОЮЗКІНО“ УТВОРЮЄ ТАКУ ОРГАНІЗАЦІЙНУ СТРУКТУРУ, ЯКА В РОЗУМІННІ БЮРОКРАТИЗАЦІЇ КЕРІВНИЦТВА ЙДЕ НАВІТЬ ДАЛІ, НІЖ ЦЕ БУЛО ДО ЦЬОГО ЧАСУ»

Документи й матеріали з історії функціонування української кінематографії під владою союзного центру (початок 1930-х рр.)

У статті проаналізовано взаємини української кінематографії з союзним центром, передумови реформування радянської кінематографії, особливості формування її нормативно-правової бази. До наукового обігу вводиться комплекс документів і матеріалів з означеного питання.

Ключові слова: реформування, «Українфільм», «Союзкіно», Головне управління кінофотопромисловості.

В статье проанализированы взаимоотношения украинской кинематографии с союзным центром, предпосылки реформирования советской кинематографии, особенности формирования её нормативно-правовой базы. В научный оборот вводится комплекс документов и материалов по данному вопросу.

Ключевые слова: реформирование, «Украинфильм», «Союзкино», Главное управление кинофотопромышленности.

The article analyzes the relationship between Ukrainian cinematography with the Union center, background of Soviet cinema reforming, especially the formation of its legal and regulatory framework. To introduce complex scientific use of materials and documents definite issue.

Keywords: reform, «Ukrainfilm», «Soiuzkino», General Directorate of Film photo industry.

На початку 1930-х рр. у радянській кінематографії розпочалися кардинальні зміни, що стали наслідком централізації влади, посилення тоталітарних тенденцій.

Загалом суть названих перетворень зводилася до створення дієвої системи управління кіногалуззю, здатної забезпечувати безумовне виконання всіх поставлених партією більшовиків завдань, а головне — насадження засобами кіно комуністичних ідей найширшим масам «однієї шостої» частини світу.

Система управління кіногалуззю, що існувала в 1920-х рр. (коли республіканські кіноорганізації мали автономний статус, тобто підпорядковувалися не загальносоюзному органу, а народним комісаріатам відповідної республіки), якщо і не унеможливила ефективне ідеологічне керівництво з боку Москви, то принаймні дещо його ускладнювала.

Навіть той факт, що в кожній республіці існував свій кіноцензурний орган, що нерідко на влас-

ний розсуд давав дозвіл до демонстрування чи забороняв фільм іншої радянської республіки, викликав занепокоєння в центрі. В цьому контексті доцільно згадати т.зв. прокатну війну між ВУФКУ і «Совкіно», коли українські фільми заборонялися російською цензурою, а російські стрічки — українською (хоча причина конфлікту двох радянських кіноорганізацій крилася не в ідеологічних відмінностях, а в економічних аспектах; власне кажучи, в спробі російського монополіста, яким було «Совкіно», нав'язати свою модель прокату фільмів, що, природно, викликало цілком прогнозований спротив в Україні).

Переломним моментом для радянських кіноорганізацій став 1930 рік, коли внаслідок ухвалення вищими державними органами влади та управління СРСР відповідних нормативно-правових актів (постанови Ради Народних Комісарів СРСР від 13 лютого 1930 р. «Про утворення загально-

союзного об'єднання кінофотопромисловості», Ради Праці й Оборони СРСР від 11 травня 1930 р. «Основні положення статуту Загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості» та ін.) всі вони втратили автономію, тобто були вилучені з підпорядкування республіканських наркомосів і передані до новоствореного всесоюзного кінофотооб'єднання «Союзкіно». На базі ВУФКУ створено Державний український трест кінопромисловості «Українфільм».

Найбільш болючим для вітчизняної кіногалузі стала втрата монополії прокату. Делегована ще на початку 1920-х рр. державою згадана монополія стала визначальним чинником у відновленні зруйнованої війною кінематографічної інфраструктури, а згодом піднесення вітчизняної кіногалузі. Монополія прокату означала, що лише єдина установа (ВУФКУ) мала право здійснювати прокат на території УСРР. Всі інші радянські чи іноземні установи й організації свою кінопродукцію реалізовували через ВУФКУ. Відміна монополії прокату фактично позбавляла українську кіногалузь фінансової самостійності.

Відмінено й іншу монополію — експортно-імпортних операцій. Це унеможливило оперативну закупівлю за кордоном широкого спектра необхідного обладнання, кіноматеріалів тощо. Відтак і продаж українських фільмів за кордон мав здійснюватися лише через союзні структури.

Згадані особливості формування нової нормативно-правової бази розглянуто в попередній статті [6]. Мета ж запропонованої публікації — проаналізувати деякі аспекти взаємин української та союзної кінематографії, передумови та особливості реформування радянської кінематографії, створення нової нормативно-правової бази; уже традиційно ставимо за мету ввести до наукового обігу архівні документи та в комплексі — масив відповідних нормативно-правових актів з означеної проблематики.

Актуальність теми позначена теоретичною (дослідження маловідомих сторінок, що слугуватиме творенню цілісної концепції історії українського кіно) та практичною складовою (використання минулого досвіду в процесі реформування кіногалузі на сучасному етапі). Як засвідчує аналіз наукового доробку з означеної проблематики (зокрема, Ю. Горячева [1], В. Михайлова [3], О. Кузюк [2], Р. Росляка [7; 8]), тема ще не стала предметом окремого комплексного дослідження, що додатково переконує в її актуальності.

Якщо конкретизувати хронологічні рамки публікації, то це друга половина 1930 р. — 1933 р.

Та навіть такий, здавалося б, незначний проміжок часу за проблемно-хронологічним принципом умовно можна поділити на три етапи. На першому (друга половина 1930-го — 1931 р.) кіногалузь адаптується до нових умов функціонування; водночас в Україні розпочинається спротив політиці кінооб'єднання «Союзкіно». Упродовж другого етапу (1932 р.) відбувається дискусія про реформування кіногалузі, розробляється нова нормативно-правова база з питань кіно, триває її обговорення. Нарешті, на завершальному етапі (1933 р.) ухвалюється нова союзна і республіканська правова основа, що визначала діяльність кіногалузі.

...Створена у 1930 р. нормативно-правова база надала союзному кіновідомству широкі повноваження. Наступні кроки «Союзкіно» лише звужували і так доволі обмежені права республіканських кіноорганізацій, що викликало цілком обґрунтоване незадоволення.

Наприклад, керівництво союзного кіновідомства намагалося нав'язати республіканським кіноорганізаціям тематичний план виробництва фільмів на 1931 рік, який... саме ж і розробило. «Це „думання за всіх“ є інтелігентсько-барське, а суттю шовіністичне ставлення до національних республік Союзу, це є невірря на практиці в політичну й культурну їхню міць. Це є не планування тематики, а бюрократизація цієї роботи»», — обурювався завідувач АПВ ЦК ЛКСМУ В. Мускін [5]. Аналогічні обвинувачення на адресу союзного кінооб'єднання лунали і зі сторінок газети «Комсомолец України», де зауважувалося, що «через централізаторське опрацювання тематичного плану, відірваність від зустрічних планів „Союзкіно“ нав'язало тематичний план республіканським трестам, який цілком ігнорує культурні запити національних республік» [4].

До вищого партійного керівництва республіки неодноразово звертався і голова Правління тресту «Українфільм» П. Косячний. Одна з його доповідних записок, у якій аналізуються взаємини із «Союзкіно», закінчується такими словами: «Я зовсім не маю на меті виправдати незадовільну роботу „Українфільму“ на окремих ділянках лише оцим ставленням „Союзкіно“, але ж всі заходи, скеровані на поліпшення роботи системи „Українфільму“, не можна не пов'язати з ліквідацією того стану, в якому опинився „Українфільм“ завдяки такої політики й практики союзного керівництва кінематографії» [9, арк. 22 зв.].

Ситуація загострилася до того, що на захист вітчизняної кінематографії став секретар ЦК КП(б) У Станіслав Косіор. 11 квітня 1932 р. у листі до

до ЦК ВКП(б) він наголошує на таких негативних фактах діяльності союзного кінооб'єднання: вилученні з відання тресту «Українфільм» механічних заводів, фотофабрик, Харківської фабрики кінохроніки; самовільному поділу «Українфільму» на два трести; списанні зі статутних капіталів республіканських трестів усього фонду кінокартин; забороні трестам без дозволу центру демонструвати фільми власного виробництва у внутрішній мережі; обов'язкових вимогах кінофабрикам надсилати на розгляд до Москви сценарії та ін.

Насамкінець С. Косіор висловлює думку щодо зміни статусу вітчизняної кіногалузі: «Виходячи з того, що українська кінематографія за своєю базою (дві великих кінофабрики і одна невелика), за своєю мережею (4000 апаратів і до 15000 екранів), за своєю прибутковістю (відрахування до держбюджету 38 млн крб), наявністю великого навчального комбінату (кіноінститут, робітфак, технікум) і наявністю до 200 власних кінотеатрів, потребує єдиного керівного центру на Україні, — ЦК КП(б)У просить дозволити створити на Україні кінооб'єднання, підлегле в оперативному відношенні — республіканським організаціям, а в загальносоюзному плануванні і керівництві — „Союзкіно,»» [9, арк. 3].

На процес реформування кіногалузі намагався впливати і керівник кінооб'єднання «Союзкіно» Б. Шумяцький. У листі до другого секретаря ЦК КП(б)У В. Строганова він пропонував створити не один змішаний трест, а два: перший займатиметься лише виробництвом фільмів, другий — їх прокатом і експлуатацією кінотеатрів. Логіка в його словах, слід сказати, була. Однак, навчені гірким досвідом (керівництво «Союзкіно» намагалось ще раніше, в адміністративному порядку, поділити «Українфільм» на два трести), українські кінематографісти до пропозицій, що лунали з Москви, ставилися, м'яко кажучи, дуже обережно. Про що й пише невдоволений Шумяцький: «Але проти цього рішуче повстали працівники “Укрфільму” з міркувань небажання розлучатися зі знеосібкою і переходити на більш важку роботу, кожен крок якої, крім інших методів перевірки, повернеться ще суворим контролем карбованцем» [9, арк. 24].

Тиск боку керівників союзних республік, пертурбації з Вищою Радою Народного Господарства СРСР (якій підпорядковувалося «Союзкіно», і після ліквідації якої у 1932 р. кінематографію підпорядкували... Наркомату легкої промисловості) та інші чинники спонукали союзні органи розпочати реформування кіногалузі.

У 1932 р. комісія, очолювана російським наркомом освіти А. Бубновим, розробила проект постанови про реорганізацію кінофотооб'єднання «Союзкіно». Документ, зокрема, передбачав створення чотирьох госпозрахункових контор: із виробництва та збуту кіноапаратури і запасних частин до неї, кінотеатральної (що опікувалася б кінотеатрами всесоюзного значення і будівництвом нових кінотеатрів всесоюзного значення), із здійснення державної монополії кінопрокату на території СРСР, з експортно-імпоротної роботи і зв'язку із закордонною кінематографією [9, арк. 12].

Саме цей, третій, пункт викликав категоричне заперечення в Україні (власне кажучи, намір створити три перших кіноконтори). 6 грудня 1932 р. секретар ЦК КП(б)У у своєму листі до ЦК ВКП(б) пише про те, що немає потреби створювати всесоюзну кіноконтору із виробництва та збуту кіноапаратури. Виробництво кіноапаратури й так уже зосереджено в одному союзному тресті, тож зазначена установа, по суті, стане зайвою бюрократичною надбудовою.

Не менш рішуче ЦК КП(б)У заперечувало і проти створення всесоюзної кінотеатральної контори: якщо вже було визнано за недоцільне централізувати у всесоюзному масштабі процес експлуатації кіномережі, який же тоді сенс виокремлювати з усієї кінотеатральної мережі кілька кінотеатрів та ще й створювати для управління ними спеціальну кіноконтору [9, арк. 9].

Жодної потреби не було і в створенні всесоюзної контори зі здійснення державної монополії кінопрокату на території СРСР, адже це питання вже було прописано у шостому пункті проекту.

Зате жодних заперечень не викликала контора зі здійснення експортно-імпорتنих операцій: по-перше, ніхто вже навіть не сподівався на розширення повноважень української кінематографії до тих, які були в 1920-х рр., а по-друге, така установа вже діяла і небезуспішно.

11 лютого 1933 р. союзний Раднарком ухвалив постанову «Про організацію Головного управління кінофотопромисловості при РНК Союзу РСР», відповідно до якої кінофотооб'єднання «Союзкіно» було реорганізоване в Головне управління кінофотопромисловості, що підпорядковувалося безпосередньо РНК СРСР. Важливо, що республіканські трести з виробництва і прокату фільмів також виділили з системи «Союзкіно» та підпорядкували їх безпосередньо радам народних комісарів союзних республік. За ГУКФ залишалися розгляд і затвердження планів виробництва фільмів, їх цензурування.

На виконання постанови союзного Раднаркому 7 березня 1933 р. РНК УСРР видав постанову «Про підпорядкування тресту „Українфільм“ Раді Народних Комісарів УСРР та про надання йому прав Головного управління в справах кінофотопромисловості УСРР».

Історик кіно В. Михайлов висловив версію, що прийняття Раднаркомом СРСР постанови від 11 лютого 1933 р. пройшло якимось чином повз увагу Й. Сталіна [3, 17]. Та через декілька місяців він зініціював прийняття додаткової постанови РНК СРСР — «Про затвердження статуту про Головне управління кінофотопромисловості при РНК Союзу РСР» від 27 травня 1933 р., в якій права республіканських кінематографій були звужені...

1 липня 1933 р. Рада Народних Комісарів УСРР ухвалює постанову «Про затвердження статуту Всеукраїнського тресту кінофотопромисловості УСРР „Українфільм“».

Таким чином, на початку 1930-х рр. кіногалузь зазнала двох масштабних реформувань. Створена

в 1930 р. нормативно-правова база кардинальним чином змінювала «розклад сил» у радянській кінематографії, надаючи величезні повноваження центрові і позбавляючи таких республіки. Незадоволення, що почало поступово наростати в республіках, та інші чинники змусили керівництво СРСР піти на певні поступки. У 1933 р. на різних рівнях було ухвалено нормативно-правову базу, що надавала більше прав республіканським кіноорганізаціям. Однак таке послаблення повноважень союзного центру було тимчасовим кроком. І, як показав подальший перебіг подій, у 1933 р. процес реформування кіногалузі не завершився. Пошук «оптимальної» моделі управління кінематографом у масштабах СРСР тривав ще впродовж кількох наступних років. Утім, це вже тема іншої публікації.

Запропонована публікація не претендує на вичерпність. Перспективним напрямом наукового пошуку є, зокрема, вивчення досвіду взаємин союзного кіноцентру та тресту «Українфільм» упродовж наступних років.

Доповідна записка голови тресту «Українфільм» П. М. Косячного¹ до ЦК КП(б)У про негативні факти діяльності кінооб'єднання «Союзкіно» та необхідність утворення на території УСРР кінооб'єднання²

Між 19 січня і 11 квітня 1932 р.³, м. Київ

ДО ЦК КП(б)У

ДОПОВІДНА ЗАПИСКА

В постанові ЦК ВКП(б) про стан кінематографії дано спеціальну директиву щодо трестів союзних республік, а саме:

«Укріпить організацію союзних трестов в союзних республіках, як бази производства художественных фильм, обеспечив руководство ими со стороны ЦК нацкомпартий»⁴.

Пізніше в передовиці «Правди» від 14 грудня говорилось:

«До сих пор “Союзкино” не обращало должного внимания на развитие кинодела в национальных республиках и областях, всячески суживало производственные функции киноорганов нацреспублик (напр., „Украинфильм“), оставляя за ними только коммерческие функции проката»⁵.

Здавалось би, що після цього слід було взяти рішучу лінію на розкрупнення «Союзкіно» шляхом надання більшої оперативної самостійності і прав місцевим організаціям. Практика керівництва «Союзкіно» доведе про інше, а саме:

1) За останній місяць «Союзкіно» адміністративними бюрократичними засобами, без погодження з українськими організаціями, вилучило з системи «Українфільму» Одеський старий і новий механічний завод⁶.

2) Відібрало нову й стару фотофабрики.

3) Вилучило всю роботу кінохроніки і разом з Харківською фабрикою підпорядкувало безпосередньо собі.

4) Телеграмою від 19.I [1932 р.] в порядку повідомлення сповістило, що з 23 січня трест «Українфільм» розбивається на два трести — виробництва фільмів і трест кінофікації, призначивши навіть керівників цих трестів без погодження з ЦК КП(б)У.

5) Спеціальною постановою заборонило «Українфільму» мати будь-які стосунки з українськими організаціями щодо виробництва техфільмів, передавши і цю справу організованому Всесоюзному тресту «Техфільм», залишивши на фабриках «Українфільму» лише часткове виробництво цих фільм на правах оренди та заказу, без будь-якого втручання навіть до тематики цих фільм.

В своїх дальших діях «Союзкіно»:

1) Вилучило весь фонд кінокартин з трестів і відповідно зменшило статутний капітал трестів, по суті, зробивши їх технічними прокатними конторами.

2) В цій справі через голову тресту заключило локальні угоди на замовлення та на здачу продукції безпосередньо з фабриками «Українфільму».

3) Ввело систему надсилки сценаріїв перед пуском в роботу на розгляд «Союзкіно».

4) Стало на шлях переброски робітників з фабрик на фабрики без погодження з трестом і партійними організаціями.

5) Позбавило трест випуску картин, прийнятих українськими організаціями, для обслуговування мережи України без їх наряду і розпорядження.

Завдяки цьому 63 картини «Українфільму» півроку, а окремі і більше не випущені на екрани СРСР та України.

6) В своєму плянуванні зовсім не враховує об'єктів зйомок і місцевих умов, чим призведе до того, що в Одесі знімають до 10-12 груп інш[их] фабрик, а Одеська ф-ка знімає в Москві і в інших місцях; або на Дніпрельстані забороняється ставити реж. Довженку фільм «Рапорт комсомолу», а передається ця тема реж[исеру] Московської ф-ки, і чимало інших прикладів.

7) Навіть додумалось до друкування неписьменних⁷ гасел українською мовою до весняної засів-кампанії і запропонувало в 25 примірниках демонструвати в Україні.

Ще чимало можна було б навести фактів, але і цих досить, щоб зробити висновок, що «Союзкіно» не лише надає більше прав місцям, а навпаки утворює таку організаційну структуру, яка йде навіть далі (в розумінні бюрократизації керівництва), ніж це було до цього часу. Так, «Союзкіно», крім надзвичайно великої кількості секторів, утворює зовсім непотрібні управління при наявності трестів. Зокрема, на Україні «Союзкіно» вважає утворити два трести — один по виробництву лише масових художніх фільмів і другий — по кінофікації, що непосредньо будуть підлягати відповідним управлінням «Союзкіно».

Ніякого об'єднуючого органа всього кінематографічного процесу на Україні не передбачено, більш того, «Союзкіно» таке об'єднання заперечує.

Тому просимо ЦК КП(б)У, виходячи з ухвал ЦК ВКП(б) про потребу розкрупнення «Союзкіно» і надати більш ініціативи і прав місцям, затвердити на Україні об'єднання кінематографії з функціями виробництва і кінофікації, кожна галузь якого знаходиться на повному госпрозрахунку.

Це об'єднання підлягає в оперативній своїй роботі безпосередньо українським організаціям, а щодо загальносоюзного плянування — до «Союзкіно».

За голову тресту «Українфільм» /Косячний/

ЗГІДНО: (підпис)

ЦДАГО України. — Ф.1. — Оп.20. — Спр.5306. — Арк.16-17. Типографський примірник.

Лист секретаря ЦК КП(б)У С. В. Косіора⁸ до ЦК ВКП(б) про негативні факти діяльності кінооб'єднання «Союзкіно» та утворення на території УСРР кінооб'єднання 11 квітня 1932 р., м. Харків

ЦЕНТРАЛЬНОМУ КОМИТЕТУ ВКП(б)

ЦК ВКП(б), рассматривая вопрос о кинематографии, дал ряд директив «Союзкино» для улучшения руководства кинематографией в целом и, в частности, трестами союзных республик.

Однако ряд фактов показывает, что практика осуществления решения ЦК ВКП(б) со стороны «Союзкино» в отношении «Украинфильма» не гарантирует правильного его выполнения. Эти факты следующие:

1. «Союзкино» административным путем без всякого согласования, и даже предварительного уведомления украинских республиканских органов, изъяло из ведения треста «Украинфильм» механические заводы в Одессе (старый и новый); киевские фотофабрики (старую и новую); Харьковскую фабрику кинохроники, подчинив эти предприятия непосредственно своим управлениям и союзным трестам.

2. «Союзкино» запретило тресту «Украинфильм» вести какую-бы то ни было работу в области развития производства техфильм, оставив на украинских фабриках лишь изготовление этих фильм, устранив таким образом «Украинфильм» и республиканские хозяйственные и научные организации даже от участия в таком важном вопросе, как тематика и изготовление техфильм.

3. «Союзкино» без согласования с ЦК КП(б)У дало директиву о расчленении уже суженных функций «Украинфильма» на два треста, административно назначило руководителей этих трестов и подчинило непосредственно тресты своим управлениям.

К этому необходимо добавить, что «Союзкино» своими ранее изданными решениями:

а) Обезличило весь фонд кинокартин в трестах союзных республик и стоимость их списало из уставного капитала этих трестов и, по сути, свело их на роль технических прокатных контор.

б) Запретило трестам изготовленную ими кинопродукцию и принятую республиканскими органами выпускать на экраны по своей сети без разрешения и наряда «Союзкино» (десятки картин месяцами лежат на полках и не могут попасть на экран).

в) Ввело систему хозрасчетных договоров по заказу и приемке картин между своими управлениями и непосредственно кинофабриками, устранив, таким образом, тресты от руководства своими фабриками.

г) Обязало фабрики перед постановкой картин посылать на рассмотрение пускаемые в производство сценарии, рассмотренные и утвержденные республиканскими организациями по общему тематическому плану, что значительно задерживает процесс производства, так как «Союзкино» не имеет возможности рассматривать эти сценарии в таком централизованном порядке.

д) До сих пор уклоняется от окончательного решения выпускать художественные звуковые картины на украинском и русском языке.

е) Изготавливало у себя неграмотные лозунги к посевной кампании на украинском языке и предложило их демонстрировать на Украине.

Все эти факты подтверждают, что практика реализации постановления ЦК ВКП(б)⁹ со стороны «Союзкино» требует решительного изменения.

Исходя из того, что украинская кинематография по своей базе (две крупных кинофабрики и одна небольшая), по своей сети (4000 аппаратов и до 15000 экранов), по своей доходности (отчисления в госбюджет 38 млн рубл.), наличии крупного учебного комбината (киноинститут, рабфак, техникум) и наличии до 200 собственных кинотеатров нуждается в едином руководящем центре на Украине, — ЦК КП(б)У просит разрешить создание на Украине кинообъединения, подчиненного в оперативном отношении республиканским организациям, а в общесоюзном планировании и руководстве — «Союзкино».

№0951051/т

11.IV-32 г.

СЕКРЕТАРЬ ЦК КП(б)У КОСИОР

Верно: (підпис)

ЦДАГО України. — Ф.1. — Оп.20. — Спр.5306. — Арк.1-3. Машинопис. Засвідчена копія.

Проект постанови РНК УСРР про реорганізацію тресту «Українфільм»

квітень 1932 р.¹⁰, м. Харків

СЛУХАЛИ: Про реорганізацію «Українфільму».	УХВАЛИЛИ: 1. Утворити на Україні об'єднання кінопромисловости з центром у м. Харкові зі входженням у «Союзкіно» з такими основними трестами: а) виробництва масового художнього та технічного фільму; б) тресту по кінофікації й керівництву міськими театрами та міською кіномережею; в) тресту по кінофікації села та сільської кіномережі. 2. Просити ЦК ВКП(б) затвердити зазначену реорганізацію й доручити в цій справі тов. Хвилі скласти доповідну записку.
---	--

ЦДАГО України. — Ф.1. — Оп.20. — Спр.5306. — Арк.11. Машинопис. Копія.

Лист голови кінооб'єднання «Союзкіно» Б. З. Шумяцького¹¹ другому секретареві ЦК КП(б)У В. А. Строганову в справі реорганізації тресту «Українфільм»

27 липня 1932 р., м. Москва

Уважаемый тов. Строганов¹²

Обстоятельства работы снова так складываются, что ранее осени не смогу быть у Вас. А буду обязательно.

Три последних месяца (апрель-июнь) болел, делал себе операцию, после которой был в отпуску, выбыл надолго из строя.

За это время многое изменилось, многое в нашей работе проверено на опыте.

Тем с большей уверенностью пишу Вам это письмо.

Вы знаете, что между нами, союзным объединением «Союзкино», и нашим союзным трестом «Укрфільм»¹³ идет спор по организационному вопросу.

Основываясь на решениях Политбюро ЦК ВКП(б) от 8/ХІІ-31 г. о том, что внутри союзного кинообъединения кинотресты должны быть построены по принципу дифференциации и специализации работы¹⁴, мы, в развитие этой директивы и на основе ее детальной расшифровки в Комиссии ПБ¹⁵ у Кагановича-Стецкого, разработали проведение такой реорганизации, которая обеспечивала бы выполнение названных директив.

С этой целью, учитывая уже практику работы, мы решили в каждой союзной республике иметь не один смешанный к[ино]трест по производству картин и по их показу на экранах, обезличивающий нашу главную задачу — производство картин — и утопляющий ее в тысяче мелочей коммерческой эксплуатации кинотеатров и передвижек, а создать там два треста, из которых первый занимался бы только производством кинокартины, а второй — только ее эксплуатирующий и управляющий кинотеатрами и передвижками.

Работы для каждого из двух трестов — непочатый край. Оба они в отношении местных ЦК партий и наркомпросов остаются в том же положении, что и ныне существующий один кинотрест. Зато дело от этого выигрывает необычайно.

Впервые за все годы существования советской кинематографии создается реальная возможность бороться за художественно-идеологическое качество кинокартин и вести работу с творческими кадрами.

До сих пор в едином тресте эти главные задачи обезличивались и перекрывались огромным количеством вопросов и нужд эксплуатации картины, чему работники треста — желали они того или нет — отдавали исключительное внимание, ибо природа хозяйственной работы с ее тысячами оперативных мелочей и с большей легкостью, чем творческая работа, такова, что она занимала внимание руководителей треста на 99%.

Отсюда все наши союзные тресты в союзных республиках забросили борьбу за качество кинокартины, более трудную работу с творческими кадрами, обеспечивающими это качество.

Да и структура финансовой базы в едином тресте этому способствовала: зачем работнику треста особенно стремиться к изготовлению лучших по качеству кинокартин, когда находящийся до сих пор в его же руках другой карман с выручкой от кинотеатров позволяет ему в ущерб требованиям рабочего и колхозного зрителя самостоятельно и самовольно оплачивать производство любой, даже самой плохой по качеству, картины по принципу «своя рука — владыка», грубо нарушая требования партии и правительства о хозрасчете.

Все это легко будет избежать, когда в союзной республике, скажем, как у Вас, в УССР, будет существовать два специализированных треста, и каждый будет заниматься только своим делом, а его работа будет проверяться нами и Вашими директивными органами и контролем рублем.

Но против этого решительно восстали работники «Укрфильма» из соображений нежелания расставаться с обезличкой и переходить на более трудную работу, каждый шаг которой, помимо других методов проверки, повернется еще суровым контролем рублем.

Другие наши союзные тресты по тем же мотивам (хотя формально они их обосновывают другими соображениями) также возражали против подобной реорганизации; но на сегодня, испытав ее в ряде мест на практике, охотно пошли по этому пути, и мы уже имеем четыре республики (в том числе и РСФСР), где разделение доселе единого союзного треста на два специализированных уже фактически проведено и начало давать прекрасные результаты.

Очень прошу тебя ознакомить с этим письмом членов ЦК [КП(б)У] и помочь нам провести эту во всех смыслах прогрессивную меру. Иначе никакой борьбы за качество картин, особенно отстававшее за эти годы, в «Укрфильме» проводить нельзя. Снова придется мириться с тем серым средним уровнем качества, который характерен для всей нашей кинематографии, и украинской в том числе. «Укрфильм» дал в этот год-полтора массу низкокачественных картин. Многие из них нами забракованы. Но без того, чтобы наши мероприятия по борьбе за качество картин твердо не оперлись бы на хозрасчет, дело не изменить.

То, что работники «Укрфильма», как и некоторых наших других союзных трестов, упираются против этого, должно убедить Вас в реакционности их позиции, в нежелании перестраиваться на работу по-новому, в пассивности перед трудностями по-новому работать, по-новому руководить.

Я отдаю себе отчет в том, что многое во всем прошлом «Укрфильма» зависело и от нас. Своей ответственности за это я отнюдь не снимаю. Но я хочу, чтобы члены ЦК КП(б)У узнали природу наших разногласий, знали бы, что мы боремся за развитие украинской кинематографии, боремся не за ограничение возможностей воздействия украинских органов на наши оба будущих союзных треста в УССР, а за еще большую связь последних с этими органами, за еще большее обслуживание требований украинских рабочих и колхозных масс.

Помогите же нам скорей провести эту крайне нужную для Вас и для нас реорганизацию. Во имя ее мы и настаивали на переезде «Укрфильма» в Харьков, дабы два будущих союзных треста были бы под большим Вашим контролем, дабы их планы лучше учитывали Ваши потребности и из них только и выросли.

Это письмо передаст Вам мой ближайший помощник и один из наших лучших работников — член Правления «Союзкино» т. Король¹⁶.

Прошу оказать ему доверие и содействие. Будьте уверены, что он не станет проводить ни великодержавнической, ни местнической практики.

Вместе с тем, он не будет безпринципно лавировать, а будет последовательно ставить и проводить в тресте «Укрфильм» вопросы планово-директивного руководства им со стороны Объединения «Союзкино» и укреплять оперативную самостоятельность треста, не противопоставляя одно другому.

А ведь у нас на деле из-за указанной выше борьбы треста против создания на его основе двух специализированных трестов связь его с Объединением и дело выполнения «Укрфильмом» директив «Союзкино» необычайно ослабло.

Это, конечно, нетерпимо, ибо создает безответственность и возможность всякий недочет работы сваливать на другого.

Жму руку. С комприветом (*підпис*) /Б.ШУМЯЦКИЙ/
27/VII-32 г.

ЦДАГО України. — Ф.1. — Оп.20. — Спр.5306. — Арк.23-25. Машинопис. Оригінал.

**Доповідна записка голови тресту «Українфільм» П. М. Косячного секретареві ЦК КП(б)У
П. П. Любченку про стан української кінематографії та взаємини з кінооб'єднанням «Союзкіно»
Не раніше 30 червня — не пізніше 1 серпня 1932 р.¹⁷, м. Київ**

Таємно
Особисто

СЕКРЕТАРЕВІ ЦК КП(б)У П.П.ЛЮБЧЕНКО

Від тресту «Українфільм»

ДОПОВІДНА ЗАПИСКА

На протязі першого півріччя цього року «Українфільм» і пролетарська громадськість не раз сигналізували про небезпечний стан, в якому може опинитись вся кінематографія й, зокрема, українська.

Питання про це здіймалось в українській пресі («Пролетарська правда», «Комсомолец України») та в пресі союзній («Правда», «Комсомольская правда», «За индустриализацию», «Легкая индустрия»), внаслідок цього було скликано 23 травня ц.р. спеціальну нараду в справах кіна при ЦК ВКП(б).

Минув уже досить довгий час, проте практично справа не тільки не покращала, а ще й погіршала. До цього часу «Союзкіно» не стало на шлях рішучих і практичних заходів щодо внесення відповідної ясності в організаційні питання та взагалі покращання умов роботи в республіканських трестах. Про це яскраво промовляють такі факти:

1. «Союзкіно» на практиці переконалось, що встановлені на початку цього року ліміти витрат на виготовлення картин (90 тис. на художньо-масову картину і 40 тис. на технічно-навчальну) є нереальні, й на друге півріччя збільшило ліміти поки що на художньо-масові картини до 135 тисяч. Але замість доасигнувати відповідні кошти, «Союзкіно» це збільшення лімітів перевело за рахунок скорочення виробничого програму з художніх картин, що їх мав виготовити «Українфільм» (замість 21 німої од[иниці] і 6,5 звукових од. програм зменшено до 14 німих од. і 6 звукових), що за наявного голоду на кінокартини надзвичайно ускладнить справу обслуговування широкого робітничого й колгоспного глядача.

2. Формально розв'язавши справу про ліміти на виготовлення картин, «Союзкіно» не вжило жодних заходів, щоб забезпечити нормальні умови для виконання промфінплану на виробництві. Визначивши розмір фінансування обох кінофабрик — Київської та Одеської — на III квартал у сумі 1584 тис. крб, «Союзкіно» повідомило, що частину цієї суми (1050 тис. крб) буде перекрито банківською позикою (чого за теперішніх умов абсолютно неможливо використати), а 534 тис. крб буде надіслано від «Союзкіна» порядком фінансування. Проте на сьогодні на виробництво ще не спущено жодної копійки. Якщо до цього додати ще, що «Союзкіно» систематично затримує оплату грошей за здану продукцію (заборгованість Київській кінофабриці за готову продукцію становить на сьогодні 295 тис. крб), стає цілком ясно, що третій квартал — основний здійсальний період — стоїть перед загрозою зриву.

Фінансове становище кінофабрик — катастрофічне. Зарплатню ще не сплачено за другу половину червня. Сформовані групи не мають змоги за відсутністю грошей виїхати для здійснення натур, а групи, які перебувають в експедиції, не мають можливості провадити там роботу або повернутись на фабрику. Це збільшує собівартість продукції, зриває терміни випуску готової продукції й, взагалі, зриває виконання пляну. «Українфільм» безсилий зарадити цьому, бо фінансування провадиться виключно централізованим порядком.

Таким чином, «Українфільм», маючи цілу низку власних хиб і огріхів у системі свого виробництва, не тільки не зустрічає допомоги від союзного керівництва кінематографії у подоланні їх, а навпаки — союзне керівництво ставить його в умови, за яких будь-яка праця неможлива.

3. ЦК ВКП(б) у своїй постанові з 8/ХІІ-31 р.¹⁸ дало директиву «Союзкіно» забезпечити в 1932 році 2 мільярди відвідувань по всій кіномережі. На Україну, відповідно до її питомої ваги, яку «Союзкіно» визначає в 22%, з цієї кількості мало припасти 440 млн відвідувань. Але «Союзкіно» не тільки не мобілізувало уваги до всієї кінематографії на здійснення цього завдання, а навпаки, своїми пляновими передбаченнями зорієнтувало союзну кінематографію лише [на] 1024135 тис. відвідувань, по Україні — [на] 181515 тис. відвідувань. Проте практично і реалізацію навіть цієї, що явно ігнорує директиву ЦК ВКП(б), цифри не було забезпечено: в першому кварталі було заплановано капіталовкладання по лінії кінофікації в сумі 1736 тис. крб, але не одержано від «Союзкіна» нічого; у другому кварталі було заплановано капіталовкладень на кінофікацію 1387 тис. крб, — так само не одержано нічого. На третій квартал на кінофікацію нічого не відпущено.

Проекційна апаратура, яку через мобілізацію коштів зовні одержує «Українфільм», не може бути освоєна через відсутність динамоприводів, постачання яких залежить від «Союзкіна». Усі намагання «Українфільму» одержати потрібні динамоприводи не дали бажаних наслідків, через що апаратура лежить нерухомим капіталом на склепах. Замість дати динамоприводи, «Союзкіно» вимагає, щоб «Українфільм» усю неосвоєну апаратуру передав до інших республік.

За постановою ЦК ВКП(б) треба було в 1932 році побудувати в промислових центрах і на новобудовах по Союзу 30 нових кінотеатрів. Для України було затверджено 9 кінотеатрів. «Українфільм» склав угоди з місцевими організаціями на будівництво кінотеатрів у таких містах: Риково, Краматорське, Горловка, Сталіно (два театри — зимовий і літній), Алчевське, Кадіївка, Луганське, причому 50% витрат на будівництво мають йти за рахунок місцевих організацій, решта 50% — за рахунок «Українфільму». Майже по всіх зазначених об'єктах практично вже приступлено до підготовки до будівництва, але своїм розпорядженням в листі з 12/VI-32 року «Союзкіно», по суті, стало на шлях консервації цього будівництва. Таким чином, усю підготовчу роботу, яку перевів «Українфільм», зведено нанівець. «Українфільм» дискредитовано, а найголовніше — настирливі вимоги Донбасу і цього року не будуть реалізовані.

4. Кінокартини, що ними доводиться обслуговувати наявну сільську кіномережу, — низької ідеологічної, художньої й технічної якості. На це цілком слушно нарікає вся громадськість, але фільмотека «Українфільму» — стара, поновлення фонду не провадиться. Надсилка копій картин від «Союзкіна» відбувається зовсім незадовільно, а саме:

За річним пляном «Союзкіно» мало надіслати «Українфільмові» 4100 копій або по 1025 копій на квартал пересічно. Затвердивши такий річний плян, «Союзкіно» своїми кварталними плянами ігнорує його, значно зменшуючи забезпечення копіями проти річного пляну: на перший квартал «Союзкіно» запроектувало 214 копій, але фактично одержано від «Союзкіна» 160 копій; за пляном на другий квартал «Союзкіно» мало надіслати 255 копій, але фактично надіслано 160 копій.

Таким чином, на всіх своїх зменшених проти річного пляну і мінімальних для задоволення потреб України кварталних плянів «Союзкіно» теж не виконує.

Одночасно в склепі «Українфільму» лежить 150 копій картин, які не можна пустити на екран через те, що в них немає написів, а лябораторії написів друкувати не можуть, бо через несплату грошей за плівку Шостенській фабриці остання припинила постачання плівки.

5. У постанові ЦК ВКП(б) вказувалось на потребу звукофікувати в 1932 році 3,5 тис. кіноустановок. За річним пляном «Союзкіна», на Україні передбачалось звукофікувати 675 кіноустановок. Але одержано від «Союзкіна» на протязі першого півріччя проекційної звукової апаратури всього 15 комплектів (30 апаратів). «Українфільм» примушений був заходитись коло виготовлення цієї апаратури кустарними засобами у своїй власній механічній майстерні, яка й виготовила 14 комплектів (28 апаратів). Загалом звукофіковано на цей день 29 стаціонарних кіноустановок і працює одна пересувка. За пляном «Союзкіна», на третій квартал передбачається звукофікувати 41 міську кіноустановку і 28 сільських. Таким чином, намічений для України плян звукофікації зірвано, і саме «Союзкіно» плянує всього лише 84 установки. Коли ще до цього додати, що навіть для звукофікованих екранів бракує достатньої кіль-

кости звукових копій і ми примушені демонструвати німу продукцію на цих установках, то цілком вичерпується характеристика стану звукофікації.

6. У такому стані «Українфільм» опинився, незважаючи на те, що він виконує свої зобов'язання перед «Союзкіно» за промфінплянном, зокрема за фінансовим пляном, а саме:

ПЕРШИЙ КВАРТАЛ

Прокат		Держкінотеатри міські		Сільська мережа	
Плян	Факт. вик.	Плян	Факт. вик.	Плян	Факт. вик.
3150 тис. крб	3292 тис. крб	6539 тис. крб	8896 тис. крб	3535 тис. крб	2629 тис. крб

ДРУГИЙ КВАРТАЛ

Прокат		Держкінотеатри міські		Сільська мережа	
Плян	Факт. вик.	Плян	Факт. вик.	Плян	Факт. вик.
3035 тис. крб	2850 тис. крб	7195 тис. крб	8668 тис. крб	3739 тис. крб	2108 тис. крб

Щодо фінансового пляну, то показники виконання його такі: належало переказати до «Союзкіно» в першому кварталі 2918 тис. крб; фактично переказано 2731 тис. крб. 1931 рік «Українфільм» закінчив з прибутком 8 млн крб¹⁹.

Отже, замість обопільних зобов'язань щодо розвитку кіносправи на Україні, «Союзкіно», як видно з зазначеного вище, нічого трестові «Українфільм» не дало. Усі домагання «Українфільму» перед «Союзкіно» ні до чого не призводять, і «Українфільм» розглядають лише як організацію, з якої можна викачувати гроші, нічого не даючи їй на дальший розвиток.

7. Наприкінці слід зазначити, що система і методи плянування з боку «Союзкіно» не витримують жодної критики. Досить сказати, що протягом 1931 року роботу провадилось без річного пляну, оскільки такого зовсім не було. Щодо пляну 1932 року, то ми мали безліч варіантів цього пляну, останній з яких одержано оце лише недавно, а кварталні пляни, навіть після погодження в «Союзкіні», щоразу змінюються, що мало місце, зокрема, і з пляном третього кварталу.

Про це неодноразово «Українфільм» сигналізував перед об'єднанням «Союзкіно». Зараз вважаю за свій обов'язок подати це до Вашого відому й прошу вжити відповідних заходів.

Я зовсім не маю на меті виправдати незадовільну роботу «Українфільму» на окремих ділянках лише оцим ставленням «Союзкіна», але ж всі заходи, скеровані на поліпшення роботи системи «Українфільму», не можна не пов'язати з ліквідацією того стану, в якому опинився «Українфільм» завдяки такої політики й практики союзного керівництва кінематографії.

КЕРІВНИК ТРЕСТУ «УКРАЇНФІЛЬМ» (підпис) /КОСЯЧНИЙ/

ЦДАГО України. — Ф.1. — Оп.20. — Спр.5306. — Арк.21-22 зв. Машинопис. Оригінал.

Проект постанови РНК СРСР про реорганізацію кінофотооб'єднання «Союзкіно»

Не пізніше 6 грудня 1932 р.²⁰, м. Москва

ПРОЕКТ ПОСТАНОВЛЕНИЯ

О реорганизации «Союзкино»

Ввиду повышающегося значения кинематографии, роста за последние годы кинопромышленности и ее производственно-технической базы, а также в целях некоторой децентрализации управления кинопромышленностью и усиления влияния на нее нацреспублик — провести следующую реорганизацию «Союзкино»:

1. Союзное кинофотообъединение («Союзкино») реорганизовать в Главное управление кинофотопромышленности и подчинить его непосредственно СНК СССР.

2. В непосредственном ведении Главного управления по кинофотопромышленности находятся следующие всесоюзные тресты:

- а) по производству пленки и фотохимикалий;
- б) по производству киноаппаратов и запасных частей;

в) трест по производству художественных кинокартин.

Этот трест выполняет художественные кинозаказы по линии РСФСР. При нем создается художественный совет, возглавляемый наркомпросом²¹ РСФСР или одним из его заместителей;

г) по производству учебных, научных и технических фильм;

д) трест по кинохронике.

3. Кроме того, при Главном управлении организуются следующие хозрасчетные конторы:

а) по кинотеатрам, которая ведает кинотеатрами всесоюзного значения и строительством новых кинотеатров всесоюзного значения;

б) по экспортно-импортной работе и связи с заграничной кинематографией;

в) по осуществлению государственной монополии кинопроката на территории Союза (покупка и реализация новых картин и картин наличного фонда);

г) по заготовке и сбыту киноаппаратуры и запасных частей к ней.

4. Главное управление осуществляет общее руководство всей подготовкой кадров по кинематографии и непосредственно ведает всеми кинематографическими вузами.

5. Главное управление ведет работу по тематическому планированию кинофильм. Оно рассматривает и утверждает годовые тематические планы по производству кинофильм, которые должны обязательно проходить через ежегодно созываемое всесоюзное тематическое совещание.

6. Из системы «Союзкино» выделяются республиканские тресты по производству и прокату, с подчинением их непосредственно совнаркомам союзных республик. Эти тресты по плану, утверждаемому Главным управлением, производят для потребности обслуживаемой каждым трестом республики, в пределах отпускаемых им средств и материальных ресурсов, художественные, учебные и технические фильмы, а также кинохронику.

Функции кинопроката каждым республиканским трестом осуществляются лишь в пределах обслуживаемой им республики.

На основе осуществления государственной монополии проката взаимоотношения между Главным управлением и республиканскими трестами регулируются специально заключенным между ними договором.

7. Республиканские тресты ведут в пределах своей республики всю работу по кинофикации, за исключением той ее части, которая находится в непосредственном ведении Главного управления.

8. На республиканские тресты возлагается работа по подготовке кинематографических кадров средней квалификации (ФЗУ²², техникумы и специальные курсы).

9. При республиканских трестах создаются художественные советы, возглавляемые наркомпросом или его заместителем.

10. При Совнаркоме РСФСР создается специальный трест по осуществлению проката на основе, устанавливаемой для всех союзных республик. Кроме того, создается специальный республиканский трест по производству кинокартин для нацреспублик и областей на территории РСФСР («Востокфильм»).

11. Признать необходимым в первую очередь произвести выделение треста «Госкинопром Грузии».

12. Предложить Совнаркому СССР при выделении Госкинопрома Грузии разрешить вопрос о специальных оборотных средствах для него.

13. Всю реорганизацию «Союзкино» закончить к 1 января 1933 года.

/А.БУБНОВ²³/

ЦДАГО України. — Ф.1. — Оп.20. — Спр.5306. — Арк.12-14. Машинопис. Копія.

Зауваження ЦК КП(б)У щодо проекту реорганізації радянської кінематографії

6 грудня 1932 р., м. Харків

ЦК ВКП(б), тов. Постышеву²⁴

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА²⁵

ЦК КП(б)У считает необходимым внести следующие изменения в проект реорганизации кинематографии, разработанный Комиссией тов. БУБНОВА:

1) ЦК КП(б)У считает совершенно ненужным создание всесоюзной конторы по заготовке и сбыту киноаппаратуры и запасных частей. Производство к/аппаратуры в Союзе сосредоточено в одном союзном тресте и, следовательно, заготовка и распределение к/аппаратуры в этих условиях может быть наилучше организована на основе непосредственных хозяйственных связей республиканских кинотрестов с трестом по производству к/аппаратуры. Организация конторы по заготовке и сбыту к/аппаратуры явится, по сути, созданием ненужной и излишней бюрократической надстройки.

2) ЦК КП(б)У также решительно возражает против создания конторы по эксплуатации так называемых кинотеатров всесоюзного значения. Комиссия совершенно правильно признала нецелесообразность централизовать во всесоюзном масштабе эксплуатацию к/сети, и становится непонятным, почему нужно было стать на путь выделения из всей к[ино]театральной сети нескольких театров (Комиссия протоколно определяет, что их должен быть десяток) и создания для эксплуатации специальной всесоюзной конторы. Ведь ни один к/театр не может быть ограничен или поставлен в привилегированное положение в части проката кинокартин, поэтому отличительными признаками могут быть только размер и место нахождения театра. Но вряд ли это является достаточным для деления к/театров на республиканские и всесоюзные.

3) Вопросы кинопроката решаются пунктом 6-м проекта постановления. Поэтому подразд[ел] «в» п.3 является излишним.

Исходя из этого, ЦК КП(б)У предлагает п.3 принять в следующей редакции: «Кроме того, при Главном управлении организуется хозрасчетная контора по экспортной и импортной работе и связи с зарубежной кинематографией».

ЦК КП(б)У считает необходимым дополнительно ввести [в] п.3 следующий абзац: «Промышленное строительство и строительство кинотеатров осуществляется каждым кинотрестом, как всесоюзным, так и национальным, в пределах планов, утверждаемых Главным управлением, которое распределяет и перераспределяет средства и фонды капитального строительства».

СЕКРЕТАРЬ ЦК КП(б)У (*підпис*)

6 декабря 1932 г.

г. Харьков

№0951508/с

ЦДАГО України. — Ф.1. — Оп.20. — Спр.5306. — Арк.9-10. Машинопис. Оригінал.

Постанова Ради Народних Комісарів СРСР «Про організацію Головного управління кінофотопромисловості при РНК Союзу РСР»

11 лютого 1933 р., м. Москва

59. Про організацію Головної управи кінофотопромисловості при РНК Союзу РСР

Рада Народніх Комісарів Союзу РСР постановляє:

Щоб піднести роль і значення кінематографії як величезного чинника культурного піднесення і щоб максимально використати ресурси організацій Союзу РСР і союзних республік, перевести таку реорганізацію «Союзкіно»:

1. Союзкінофотооб'єднання («Союзкіно») реорганізувати на Головну управу кінофотопромисловості, підпорядковану безпосередньо Раді Народніх Комісарів Союзу РСР.

2. У безпосередньому завідуванні Головної управи кінофотопромисловості при РНК Союзу РСР є такі всесоюзні трести:

а) трест для виробництва плівки і фотохімікалій «ФОКХТ»;

б) трест для виробництва кіноапаратів і запасних частин («Кіномехпром»);

в) трест для виробництва художніх кінокартин, що виконує художні кінозамовлення лінією РСФРР («Союзфільм»);

г) трест для виробництва шкільних, наукових, технічних і воєнно-технічних фільм («Союзтехфільм»), причому Головна управа повинна забезпечити в тресті належну виробничо-технічну базу для виробництва так технічних, як і воєнно-технічних фільм;

д) трест по кінохроніці («Союзкінохроніка»).

3. При Головній управі кінофотопромисловості при РНК Союзу РСР організується госпрозрахункова контора для експортно-імпоротної роботи і зв'язку з закордонною кінематографією («Союзторгкіно»).

4. Головна управа кінофотопромисловості при РНК Союзу РСР керує кінематографічними вишами і підготовкою кадрів кінематографії, за винятком республіканських вишів, технікумів, спеціальних курсів і ФЗУ.

5. Головна управа кінофотопромисловості при РНК Союзу РСР наглядає за змістом кінокартин, розглядає і затверджує основні плани виробництва важливіших кінофільм.

6. З системи «Союзкіно» виділяють республіканські трести виробництва фільм і прокату, підпорядкувавши їх безпосередньо радам народніх комісарів союзних республік.

Республіканські трести за пляном, затверджуваним від Головної управи кінофотопромисловости при РНК Союзу РСР, виробляють художні, наукові, шкільні й технічні фільми, а також кінохроніку для республік, що вони обслуговують, в межах видаваних їм коштів і матеріальних ресурсів.

7. Всесоюзні трести виробництва кінокартин і республіканські трести мають право проката кінофільм, що вони виробляють, на території всього Союзу РСР. Взаємини між цими всесоюзними трестами і республіканськими трестами, а також між республіканськими трестами в ділянці проката регулюються спеціально складуваними між ними договорами.

8. Республіканські трести провадять в межах своєї республіки всю роботу кінофікації, за винятком тої її частини, яка є в безпосередньому завідуванні Головної управи кінофотопромисловости при РНК Союзу РСР.

9. При республіканських трестах, а також і при «Союзфільм» утворюються художні ради, на чолі яких стоїть народній комісар освіти відповідної союзної республіки або його заступник.

10. При Раді Народніх Комісарів РСФРР утворюються спеціальні трести:

а) трест проката кінофільм на території РСФРР («Роскіно»), що здійснює прокат на основах, встановлених для всіх союзних республік, і

б) трест виробництва кінокартин для нацреспублік і областей, що належать до складу РСФРР («Востокфільм»).

11. Всю реорганізацію «Союзкіно» закінчити до 15 березня 1933 р.

Голова РНК Союзу РСР В. Молотов (Скрябін)

Заст[упник] керівничого справ РНК Союзу РСР І. Мірошніков

Москва-Кремль

11 лютого 1933 р.

№190

Опубл.: *Збірник законів та наказів Робітничо-селянського уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. — 1933. — №11 [23 лютого]. — Відділ перший. — С.123-124.*

**Постанова Ради Народніх Комісарів УСРР «Про підпорядкування
тресту „Українфільм“ Раді Народніх Комісарів УСРР
та про надання йому прав Головного управління
в справах кінофотопромисловості УСРР»**

7 березня 1933 р., м. Харків

172. Про підпорядкування тресту «Українфільм» Раді Народніх Комісарів УСРР та про надання йому прав Головної управи в справах кінофотопромисловости УСРР

Відповідно до постанови Ради Народніх Комісарів Союзу РСР з 11 лютого 1933 року «Про організацію Головної управи кінофотопромисловости при РНК Союзу РСР» (3[бірник] з[аконів], 1933 р., №11, арт.59) Рада Народніх Комісарів УСРР п о с т а н о в и л а:

1. Виділений із системи об'єднання «Союзкіно» трест кінопромисловости «Українфільм» підпорядкувати безпосередньо РНК УСРР, надавши йому права Головної управи в справах кіно- й фотопромисловости УСРР.

2. Всеукраїнське державне фотооб'єднання вилучити з відання Наркомосвіти УСРР і передати «Українфільмові» з активом і пасивом за баянсом на 1 квітня 1933 року. Передачу здійснити до 1 квітня 1933 року.

3. У безпосередньому відданні тресту «Українфільм» є:

а) Одеська комсомольська кінофабрика,

б) Київська кінофабрика,

в) всі кінотеатри та кіномережа, крім сільської, за баянсом на 1 січня 1933 року.

г) Київський учбовий комбінат у складі: кіноінституту, робфаку і кінотехнікуму,

д) школи ФЗУ при Одеській та Київській кінофабриках,

е) всі підприємства та торговельні заклади, що були в складі «Укрфотооб'єднання».

4. Трест «Українфільм» здійснює на території УСРР:

а) виробництво художніх, наукових, навчальних, технічних фільмів, а також кінохроніки,

б) керування та експлуатацію всієї підпорядкованої йому кіномережі,

в) кінофікацію так безпосередньо, як і через відповідні організації (профспілки, будинки колективіста, колгоспи тощо),

г) прокат кінофільмів так на території УСРР, відповідно до наданої йому монополії прокату, як і на території інших союзних республік за договорами з кінотрестами цих республік,

д) регулювання та керування всією фотосправою на Україні.

5. Сільську стаціонарну й пересувну кімережу з 15 квітня 1933 року передати у відання системи Наркомзему УСРР, УповНКРадгоспів СРСР при уряді УСРР та Наркомосвіти УСРР, поклавши на «Українфільм» постачання всій мережі кінофільмів і кадрів кіномеханіків, а також організацію ремонту кіноапаратури на договірних засадах.

Держплянові УСРР, спільно з Наркомземом, УповНКРадгоспів, Наркомосвіти, «Українфільмом» та НКФ УСРР, протягом 5 днів установити порядок передання сільської кімережі, забезпечивши безперервну її роботу.

6. Щоб спрямувати художньо-ідеологічну роботу «Українфільму», доручити народньому комісарові освіти УСРР організувати художню раду під своїм головуванням.

Доручити народньому комісарові освіти УСРР протягом декади подати на затвердження РНК УСРР персональний склад зазначеної ради.

7. Доручити «Українфільмові» до 10 квітня 1933 року опрацювати й подати на затвердження РНК УСРР проект статуту тресту.

Харків, 7 березня 1933 року

Голова РНК УСРР В. Чубар

Вик[онувач] об[ов'язків] керівничого справ РНК УСРР А. Блеєр

Опубл.: *Збірник законів та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. — 1933. — №15 [5 квітня]. — С.2-3.*

Постанова Ради Народних Комісарів СРСР «Про затвердження положення про Головне управління кінофотопромисловості при РНК Союзу РСР»

27 травня 1933 р., м. Москва

203 а. Про затвердження устави про Головну управу кінофотопромисловості при РНК Союзу РСР

Відповідно до постанови Ради Народніх Комісарів Союзу РСР від 11 лютого 1933 року про утворення Головної управи кінофотопромисловості при Раді Народніх Комісарів Союзу РСР (З[бірник] з[аконів] СРСР, 1933 р., №11, арт.59) Рада Народніх Комісарів Союзу РСР постановляє:

1. Затвердити уставу про Головну управу кінофотопромисловості при Раді Народніх Комісарів Союзу РСР.

2. Скасувати:

а) постанову РНК Союзу РСР від 13 лютого 1930 р. про утворення Державного всесоюзного кінофотооб'єднання «Союзкино» (З[бірник] з[аконів] СРСР, 1930 р., №15, арт.165);

б) статут Державного всесоюзного кінофотооб'єднання «Союзкино», затверджений від Вищої Ради Народнього Господарства Союзу РСР 21 травня 1930 р. (З[бірник] з[аконів] СРСР, 1930 р., відділ II, №34, арт.193).

Голова РНК СРСР В. Молотов (Скрябін)

Заст[упник] керівничого справ РНК СРСР Г. Леплевський

Москва-Кремль, 27 травня 1933 р., №1074

Опубл.: *Збірник законів та наказів Робітничо-селянського уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. — 1933. — №34 [9 червня]. — Відділ перший. — С.394.*

Положення про Головне управління кінофотопромисловості при РНК Союзу РСР

27 травня 1933 р., м. Москва

203 б. Устава про Головну управу кінофотопромисловості при РНК Союзу РСР

А. Засади

1. Головну управу кінофотопромисловості при РНК Союзу РСР засновується, щоб піднести роллю й вагу кінематографії й фотосправи як величезних факторів культурного піднесення, розвиваючи виробництво кінофільм, фото, фотохімічної й кіномеханічної промисловості, організуючи просування всіх видів кінофотопродукції й максимально використовуючи для цього ресурси організацій Союзу РСР і союзних республік.

Б. Завдання Головної управи

2. Головна управа кінофотопромисловости при РНК Союзу РСР виконує такі завдання:

- а) керує діяльністю підурядних їй організацій і кінотеатрів всесоюзної ваги, затверджує їх статuti, устави й виробничі пляни і визначає розміри їх капіталів;
- б) є представником в усіх урядових установах Союзу РСР у питаннях кіно й фото;
- в) розглядає й затверджує річні й кварталні пляни всіх союзних і республіканських трестів з виробництва масових художніх, науково-навчальних, технічних, воєнно-оборонних і хронікальних кінокартин;
- г) розглядає й затверджує пляни Акційного товариства «Межрабпомфільм»;
- г) укладає зведені перспективні пляни й контрольні числа розвитку всієї кінофотопромисловости Союзу РСР і укладає оперативні пляни й контрольні числа організацій, безпосередньо їй підурядних;
- д) плянує виробництво і розподіл негативної, позитивної та спеціальних сортів плівки, всіх видів кіно- і фотоапаратури, запасних частин до них, фотохімікалій і фотоматеріалів як радянського, так і закордонного виробництва;
- е) опрацьовує пляни бюджетного фінансування й банківського кредитування й розподіляє бюджетні асигнування й банківські кредити серед підурядних їй організацій союзної ваги;
- є) плянує капітальне, промислове, й кінотеатральне будівництво, а також затверджує проекти й наглядає за переведенням будівництва підурядними їй організаціями;
- ж) опрацьовує й подає, порозумівшись з належними урядництвами, на затвердження Уряду Союзу РСР пляни постачання сировини, матеріалів, устаткування й палива для підурядної їй кінофотопромисловости;
- з) здійснює керівництво у питаннях організації праці, технічного нормування, тарифікації, охорони праці, робітничого постачання й матеріально-побутових умов кадрів у підурядній їй кінофотопромисловості;
- и) керує підготовою, обліком і розподілом художньо-творчих і технічних кадрів вищої кваліфікації кінофотопромисловости; організує вищі навчальні заклади й науково-дослідницькі інститути з кінофотосправи, залучає чужоземну технічну допомогу й командире за кордон працівників кінофотопромисловости для їхнього удосконалення;
- і) залучає й використовує на роботі в кінематографії творчих працівників суміжних ділянок мистецтва. Опрацьовує й переводить через урядові органи загальні заходи, що сприяють ростові й розвиткові творчих кадрів кінематографії й фотосправи;
- ї) керує роботою щодо підвищення якості кінокартин і фотохроніки всієї кінофотопромисловости Союзу РСР, освоєння й розвитку нової техніки кінофотовиробництва й переводить у підурядних їй організаціях, з метою піднести продукційність праці й знизити собівартість, реконструктивні й раціоналізаторські заходи;
- й) плянує й регулює збут продукції підурядних їй організацій, встановлює основи прокату кінофільм на території Союзу РСР для всіх загальносоюзних і республіканських організацій кінопромисловости;
- к) стежить за змістом кінокартин, що їх виробляють усі союзні й республіканські організації кінопромисловости;
- л) опрацьовує, разом з Народнім комісаріатом зовнішньої торгівлі, експортні й імпортні пляни кінофотопромисловости, здійснює під контролем Народнього комісаріату зовнішньої торгівлі імпорту продукції кінофотопромисловости, розподіляє імпорту кінофотопродукцію і здійснює прокат закордонних картин;
- м) здійснює на основі укладених Союзом РСР міжнародних договорів зв'язок з закордонною кінофотопромисловістю;
- н) організує Всесоюзну фільмотеку (сховище контрольного примірника усіх, що виходять в Союзі РСР, кінокартин) і фототеку (сховище контрольних примірників фотонегативів);
- о) опрацьовує питання обліку й звітності й керує обліком і звітністю у підурядних їй організаціях кінофотопромисловости;
- п) провадить видавничу роботу у питаннях кінофотопромисловости;
- р) видає правила, інструкції й технічні норми з предметів свого відання.

В. Побудова Головної управи

3. На чолі Головної управи кінофотопромисловости при Раді Народніх Комісарів Союзу РСР стоїть начальник. Начальника та його заступників настановляє Рада Народніх Комісарів Союзу РСР. При начальникові Головної управи є колегія, склад якої затверджує Рада Народніх Комісарів Союзу РСР.

4. Внутрішню побудову Головної управи кінофотопромисловости при РНК Союзу РСР щодо числа й найменування й основних завдань її самостійних частин встановлює начальник Головної управи, наперед порозумівшись с Народнім комісаріатом робітничо-селянської інспекції Союзу РСР.

5. Головна управа кінофотопромисловости при РНК Союзу РСР має печатку з зображенням державного герба Союзу РСР і свого найменування.

Голова РНК СРСР В. Молотов (Скрябін)

Заст[упник] керівничого справ РНК СРСР Г. Леплевський

Москва-Кремль, 27 травня 1933 р., №1074

Опубл.: *Збірник законів та наказів Робітничо-селянського уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. — 1933. — №34 [9 червня]. — Відділ перший. — С.394-396.*

Постанова Ради Народних Комісарів УСРР «Про затвердження статуту Всеукраїнського тресту кінофотопромисловости УСРР „Українфільм“»

1 липня 1933 р., м. Харків

529. Про затвердження статуту Всеукраїнського тресту кінофотопромисловости УСРР «Українфільм»

I. Рада Народніх Комісарів УСРР постановила:

затвердити низченаведений статут Всеукраїнського тресту кінофотопромисловости УСРР «Українфільм» на правах Управи кінофотопромисловости при РНК УСРР.

II.

СТАТУТ

Всеукраїнського тресту кінофотопромисловости УСРР «Українфільм» на правах Управи кінофотопромисловости при РНК УСРР

I. Засади

1. Щоб посилити ролю, значення та розвиток кінематографії й фотосправи як важливих факторів культурного піднесення, засновано Всеукраїнський трест кінофотопромисловости «Українфільм», що має права Управи кінофотопромисловости УСРР.

2. Трест «Українфільм» підпорядковано безпосередньо Раді Народніх Комісарів УСРР і є самостійна господарська установа, що діє на засадах господарського розрахунку відповідно до планових завдань, що їх затверджує Рада Народніх Комісарів УСРР.

3. Трест «Українфільм», здійснюючи в усіх галузях і стадіях виробництва й прокату кінофільм державну монополію, має за своє основне завдання:

а) виробництво художніх, наукових, навчальних, технічних і агротехнічних фільмів, а також кінохроніки;

б) керівництво та експлуатацію підпорядкованої йому кіномережі;

в) кінофікацію так безпосередньо, як і через відповідні організації (профспілкові, будинки колективіста, колгоспи тощо);

г) прокат кінофільмів і на території УСРР — відповідно до наданої йому монополії прокату, і на території інших союзних республік — за договорами з кінотрестами цих республік;

д) складання зведених перспективних та оперативних планів і контрольних цифр розвитку кінофотопромисловости УСРР та подання їх на затвердження Ради Народніх Комісарів УСРР;

е) планування, регулювання та безпосереднє керівництво всією фотосправою на Україні в напрямку безпосереднього обслуговування потреб промисловости, с[ільсько]г[осподарського] будівництва, науково-дослідних та культурно-виховних закладів, а також трудящої людности;

ж) планування кінопромислового та кінотеатрального будівництва, затвердження технічних проєктів та здійснення цього будівництва;

з) сприяння розвитку фотохімічної та кіномеханічної промисловости в УСРР та організацію нових підприємств в цій галузі;

и) організацію постачання всій так міській, як і сільській кіномережі на території УСРР кіноапаратури та іншого приладдя;

к) збут власної кінофотопродукції та придбання продукції кінофототрестів інших союзних республік;

л) здійснення через «Союзторгкіно» експорту та імпорту продукції кінофотопромисловости;

м) керівництво всією діяльністю підпорядкованих «Українфільмові» управ і підприємств;

н) підготовку художньо-творчих та технічних кадрів для кінематографії, керівництво вищими школами, технікумами, спецкурсами й ФЗУ та організацію нових учбових закладів в галузі кіно;

о) розвиток науково-дослідної роботи в кінофотопромисловості, озброєння цієї промисловости новітньою технікою та керівництво опануванням цієї техніки; організацію науково-дослідних інститутів і керівництво ними;

п) облік та розподіл вищих творчих та інженерно-технічних кадрів кінофотопромисловости, притягнення закордонної технічної допомоги та відрядження за кордон робітників кінофотопромисловости;

р) здійснення методичного нагляду й керівництва масовою роботою навколо кіна через організацію лекцій, вистав, видання методичної літератури тощо;

с) провадження видавничої роботи з творчих і технічних питань кінофотопромисловости;

т) здійснення, спільно з Центральною комісією кінофікації, нагляду за витрачанням коштів із спеціальних фондів кінофікації;

у) здійснення всіх інших заходів, потрібних для виконання покладених на нього завдань.

4. Художньо-ідеологічну роботу тресту «Українфільм» спрямовує художня рада, що під головуванням народного комісара освіти УСРР.

5. У безпосередньому віданні тресту є:

а) Одеська комсомольська кінофабрика;

б) Київська кінофабрика;

в) усі кінотеатри, перелічені в окремому списку, а також міська кіномережа за балансом «Українфільму» на 1 січня 1933 року;

г) Київський учбовий комбінат у складі: кіноінституту, робітфаку й кінотехнікуму;

д) школи ФЗУ при Одеській та Київській фабриках;

е) всі підприємства та торговельні заклади, прийняті «Українфільмом» від «Укрфотооб'єднання».

6. По всіх своїх зобов'язаннях «Українфільм» відповідає тільки належним йому майном, що на нього за чинним законодавством можна звернути стягнення.

7. Трест «Українфільм», діючи на правах Управи кінофотопромисловости при РНК УСРР, має право безпосередніх зносин з Радою Народніх Комісарів УСРР.

8. Трест «Українфільм» має свою печатку з найменуванням: «Трест „Українфільм“ на правах Управи кінофотопромисловости при РНК УСРР».

II. Кошти тресту

9. Кошти тресту складаються з майна та капіталів підприємств і установ, що увіходять до складу тресту, з безповоротних асигновань за державним бюджетом та інших надходжень.

10. Статутовий капітал тресту визначається орієнтовно в сумі дев'ятнадцять мільйонів крб за станом на день затвердження цього статуту.

У в а г а. Точний розмір статутного капіталу «Українфільм» повинний визначити, порозумівшись з НКФінансів УСРР, і внести до статуту найпізніш через два місяці від дня затвердження звіту за перший операційний рік.

11. Крім статутного капіталу, трест утворює такі капітали: амортизаційний, розширення підприємств, фонд поліпшення побуту робітників і службовців та інші, встановленні в спеціальних постановах уряду.

III. Структура тресту

12. На чолі тресту «Українфільм» є керівник. Керівника та його заступника призначає РНК УСРР.

13. В складі тресту «Українфільм» організовується управи, відділи та інші потрібні частини, що провадять свою роботу на підставі положень, що їх затверджує керівник тресту.

14. Організацію місцевих органів тресту «Українфільм» встановлює керівник тресту.

15. Керівник, на підставі цього статуту, під керівництвом РНК УСРР здійснює зазначені із арт.3 цього статуту завдання, провадить планово-адміністративну й оперативну роботу тресту, керує справами, майном та капіталами тресту, зокрема:

а) складає проекти контрольних цифр, генеральних і перспективних планів тресту та подає їх на затвердження до РНК УСРР;

б) розробляє плани господарських, організаційних, реконструктивних і раціоналізаторських заходів у галузі кінофотопромисловости;

в) реалізує та розповсюджує продукцію підприємств, а також купує та набуває на комісійних засадах продукцію інших виробництв;

г) організує та керує діяльністю всіх органів і підприємств тресту, дає їм інструкцію й директиви про порядок, напрям і обсяг їхньої роботи, визначає їхні права та обов'язки;

д) складає та подає на затвердження РНК УСРР плани капітального будівництва нових виробничих і театральних кінопідприємств, а також затверджує виробничо-фінансові плани тресту відповідно до затверджених від РНК УСРР виробничо-фінансових завдань;

е) подає на затвердження РНК УСРР проекти суттєвих змін затверджених планів;

ж) складає та подає до РНК УСРР на затвердження періодичні звіти та баланси, проекти розподілу зиску і покриття витрат;

з) приймає та звільняє службовців і робітників;

и) наймає, здає в оренду і набуває споруди, устаткування, допоміжні підприємства, а так само набуває право забудови;

к) відкриває на території СРСР відділи, контори, представництва, агентства тресту тощо;

л) складає всякі правочинні акти та договори, в тому числі договори про підряди та постачі, потрібні для здійснення завдань тресту, видає довіреності;

м) має право позивати й відповідати на суді, а так само представляти трест в усіх адміністративних і судових установах особисто, або в особі заступника, не видаючи йому окремої довіреності, або через осіб, уповноважених на те окремими довіреностями.

16. Всіляки правочинні договори, зобов'язання, чеки і довіреності підписує керівник.

Керівник може уповноважити своїм наказом на підпис зазначених документів свого заступника, не видаючи йому на це окремої довіреності.

Грошові документи стверджує головний бухгалтер тресту.

17. Керівник та його заступники повинні вживати всіх заходів, щоб здійснити завдання, зазначені в цьому статуті, виявляючи потрібну дбайливість та передбачливість. Вони несуть дисциплінарну, кримінальну й цивільну відповідальність так за цілість дорученого їм майна, як і за господарче провадження справ згідно з чинним законодавством.

IV. Управління виробничими підприємствами, що належать до складу тресту

18. Безпосередньо керують окремими підприємствами, що належать до складу тресту, завідателі²⁶, що їх призначає керівник тресту одноособово, на підставі окремої постанови про управління цими підприємствами, що її затверджує керівник тресту, і довіреності, що він її видає.

V. Звітність тресту і ревізія його діяльності

19. Щороку в терміни, призначені РНК УСРР, керівник подає через НКФ УСРР до РНК УСРР на розгляд та затвердження звіт, баланс та рахунок зиску та збитків, складені з додержанням затверджених від Ради Праці та Оборони правил, а також проект покриття збитків і розподілу зиску.

У в а г а. Перший операційний період рахується від 15 березня до 31 грудня 1933 року.

20. Ревізує діяльність тресту «Українфільм» РНК УСРР або за її дорученням НКФ УСРР. Харків, 1 липня 1933 року

Заст[упник] голови РНК УСРР П. Любченко

Керівничий справ РНК УСРР Л. Ахматов

Опубл.: *Збірник законів та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. — 1933. — №42 [5 вересня]. — С.10-14.*

¹ Косячний Петро Максимович (1898–1937) — український державний діяч, організатор кіновиробництва. В 1932–1933 рр. — директор тресту «Українфільм». Заарештований 5.07.1937 р. за підозрою «в участі у контрреволюційній троцькістській організації і проведенні антирадянської роботи». Розстріляний 3.09.1937 р.

² В основу документа покладено правлений (чорновий) варіант рукопису доповідної записки з означеного питання голови тресту «Українфільм» М. П. Косячного (ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 5306. — Арк. 18-19 зв.).

³ Датується за змістом документа і листом секретаря ЦК КП(б)У С. В. Косіора до ЦК ВКП(б) про негативні факти діяльності кінооб'єднання «Союзкіно» та

утворення на території УСРР кінооб'єднання (ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 5306. — Арк. 1–3).

⁴ Ідеться про постанову Політбюро ЦК ВКП(б) від 8 грудня 1931 р. «Про радянську кінематографію».

⁵ Ідеться про опубліковану 14 грудня 1931 р. газетою «Правда» передову статтю «На большевистские рельсы» з викладом постанови Політбюро ЦК ВКП(б) від 8.12.1931 р. «Про радянську кінематографію».

⁶ Так у тексті.

⁷ У розумінні безграмотних.

⁸ Косіор Станіслав Вікентійович (1889–1939) — радянський партійний і державний діяч. Генеральний секретар та перший секретар ЦК КП(б)У у 1928–1938 рр. Розстріляний 26.02.1939 р.

⁹ Постанови Політбюро ЦК ВКП(б) від 8.12.1931 р. «Про радянську кінематографію».

¹⁰ Припущення. На нашу думку, даний проект був розроблений в контексті листа секретаря ЦК КП(б)У С. В. Косіора до ЦК ВКП(б) від 11 квітня 1932 р. про негативні факти діяльності кінооб'єднання «Союзкіно» та утворення на території УСРР кінооб'єднання.

¹¹ Шумяцький Борис (Бер) Захарович (1886–1938) — радянський і партійний діяч, адміністратор та ідеолог радянської кінематографії. У 1930–1938 рр. очолював радянську кінематографію. Розстріляний 29.07.1938 р.

¹² Строганов Василь Андрійович (1888–1938) — радянський державний і партійний діяч. В означений період — другий секретар ЦК КП(б)У, член Політбюро ЦК КП(б)У. Репресований.

¹³ Так у тексті, правильно — «Украинфильм».

¹⁴ Ідеться про постанову Політбюро ЦК ВКП(б) від 8 грудня 1931 р. «Про радянську кінематографію». Документ передбачав проведення заходів з розвитку матеріально-технічної бази кінематографії, оптимізації її структури, підготовки кадрів тощо. Реорганізація «Союзкіно» мала полягати в створенні в його складі семи спеціалізованих трестів з широкою оперативною самостійністю: з виробництва масових художніх фільмів, навчальних і технічних фільмів, хроніки, кіноапаратури, кінофотохімікалій, з просування фільмів і будівництва нових кінотеатрів, тресту капітального будівництва (Кремлевский кинотеатр. 1928-1953: Документи. — М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. — С. 156). Однак про диференціацію й спеціалізацію трестів у республіках у постанові не йшлося.

¹⁵ Політбюро.

¹⁶ Король Михайло Давидович (1890–1959) в означений період також редагував газету «Кино». Репресований.

¹⁷ Датується за змістом документа і помітками на супровідному листі (ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 5306. — Арк. 26).

¹⁸ Постанова Політбюро ЦК ВКП(б) від 8 грудня 1931 р. «Про радянську кінематографію».

¹⁹ Помітка в кінці документа: «Такі покажчики по II кварталі дати не можна через зміну взаємин з „Союзкіно“ за фінпляном».

²⁰ Датується за документом: «Зауваження ЦК КП(б)У щодо проекту реорганізації радянської кінематографії» від 6 грудня 1932 р.

²¹ У розумінні народним комісаром освіти.

²² ФЗУ — школи фабрично-заводського учнівства.

²³ Бубнов Андрій Сергійович (1884–1938) — радянський політичний і державний діяч. В означений період — нарком освіти РСФРР. Розстріляний 1.08.1938 р.

²⁴ «Тов. Постышеву» вписано олівцем.

²⁵ Викреслено олівцем.

²⁶ Тобто завідувачі.

Джерела та література

1. Горячев Ю. И. История строительства советской кинематографии (1926–1932 гг.) / Ю. И. Горячев. — М., 1981. — 69 с.

2. 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.

3. 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.

4. Мордерер Я. Відомча метушня і опортуністична практика «Союзкіно», що ховається під формою «локальних договорів»: «Вершники без голови» з «Союзкіно» зв'язують руки національним трестам / Як. Мордерер // Комсомолец України. — 1931. — 9 грудня.

5. Мускін В. Класова боротьба в кіно / В. Мускін // Кино. — 1931. — №11–12. — С. 2.

6. Росляк Р. «Проти повного скасування республіканських організацій ми рішуче заперечуємо»: Документи й матеріали з історії формування нової нормативно-правової бази радянської кінематографії (1930 р.) / Роман Росляк // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. — К., 2016. — Вип. 19. — С. 206–219.

7. 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.

8. Росляк Р. Український кінематограф: формування управлінської вертикалі Росляк Роман // Історія українського кіно. Т.2 : 1930–1945 / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. — К., 2016. — С. 5–14.

9. Центральний державний архів громадських об'єднань України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 5306.

ІСТОРИЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ В КОНТЕКСТІ ДОБИ «ВЕЛИКОГО ТЕРОРУ» (Неформальні автобіографії трьох українських акторів)

У статті розглянуто неформальні автобіографії популярних акторів українського кіно 1920–1930-х років, досліджено взаємозв'язок окремих фактів їхнього життя і творчості. На прикладі М. Надемського, С. Шагайди, С. Мініна і Т. Адельгейм розкрито характерні риси генерації митців, які стали жертвами репресивної машини СРСР.

Ключові слова: Адельгейм, Надемський, Шагайда, Мінін, Довженко, репресії, кінематограф, роль, актор, фільм, біографія.

В статье рассмотрены неформальные автобиографии популярных актеров украинского кино 1920–1930-х годов, исследована взаимосвязь отдельных фактов их жизни и творчества. На примере М. Надемского, С. Шагайды, С. Минина и Т. Адельгейм раскрыты характерные черты поколения артистов, которые стали жертвами репрессивной машины СССР.

Ключевые слова: Адельгейм, Надемский, Шагайда, Минин, Довженко, репрессии, кинематограф, роль, актер, фільм, биография.

The article considers the informal autobiographies of the Ukrainian Cinema 1920-1930s popular actors, investigates the relationship of certain facts of their life and work. On the case of M. Nademskyi, S. Shahayda, S. Minin and T. Adelheim disclosed specific features of the generation of artists who were victims of the repressive machinery of the USSR.

Keywords: Adelheim, Nademskyi, Shahayda, Minin, Dovzhenko, repression, cinema, role, actor, film, biography.

У 1934 році актриса Тамара Адельгейм¹ звернулась до колег, із якими грала у кіно, з проханням надати автобіографію і фільмографічну довідку. Імовірно, вона планувала видати зібрані матеріали за допомогою тодішнього їй близького друга, сценариста і кінокритика Хрисанфа Херсонського². На той час киянка за походженням Т. Адельгейм мешкала й працювала у Москві. Тому вона звернулась до С. Шагайди, з котрим знімалась у «П'яти наречених» (1929), із проханням передати їй звернення іншим українським акторам, передусім тим, з ким працювала на спільних постановках. Хоча йшлося про неформальний варіант короткого життєпису, Шагайда зрештою констатував, що, коли він передав цей запит колегам, багато хто поставився до такого прохання із недовірою. Що цілком зрозуміло: репресивний апарат нарощував активність, кінематографісти, чії біографії рясніли приховуваними від радянської влади фактами,

утримувались навіть від неформальної фіксації відомостей про себе. Ті, хто відгукнувся на прохання Адельгейм, також намагались уникати надмірної відвертості. Три з надісланих їй акторських автобіографій належать провідним українським кіноакторам 1920–1930-х років — Миколі Надемському, Степанові Шагайді, Сергію Мініну. Зібрані актрисою тексти, котрі зберігаються в її фонді в колекції Російського державного архіву літератури і мистецтва (РГАЛИ), представляють інтерес завдяки специфічному індивідуальному стилю письма, лексичним особливостям, які багато промовляють про авторів. Щирість висловлювання поєднується в автобіографіях з обережністю, а постаті замовчування подекуди самі по собі стають додатковим джерелом інформації. Т. Адельгейм виконала чималу підготовчу роботу: склала фільмографічні довідки для своїх респондентів, яким залишалося тільки доповнити або підтвер-

дити вже готовий перелік фільмів і ролей. Метою цієї публікації є оприлюднення неофіційних автобіографій М. Надемського, С. Шагайди і С. Мініна, розкриття прямо чи опосередковано наявних у них фактів життя і творчості митців. Творчі шляхи М. Надемського і Т. Адельгейм перетнулися на знімальному майданчику фільму «Митя» (1927) М. Охлопкова, де актор зіграв поета-репортера.

У короткому життєписі Надемського привертає увагу відсутність згадувань про конкретних осіб — за винятком Шухміна³. Актор вочевидь мав що приховувати й унікав імен свідків свого минулого. Є підстави вважати, що приховував він своє походження. Серед священнослужителів Києва і Київської губернії були цілі династії Надемських, до однієї з яких міг належати Микола Захарович Надемський. На користь такого припущення свідчать якості, чітко окреслені в автобіографії: освіченість, пацифізм, вміння і бажання спілкуватись із широким колом людей, про що ми далі згадаємо окремо. Вочевидь він не мав наміру продовжувати традицію релігійного служіння, воліючи натомість присвятити себе мистецтву. У дванадцять років навчався у театральному училищі. Згодом розпочав роботу в театрі, де вже з перших кроків був не лише актором, а й помічником режисера.

Надемський показав себе послідовним пацифістом, уникаючи збройної участі у будь-яких силових конфліктах. Першу світову він називає «бійнею». Хоча радянські джерела завжди згадують про участь актора у революційному повстанні Кексгольмського полку, де він служив у 1917 р., сам Надемський висловлюється з цього приводу відсторонено, акцентуючи увагу не стільки на власній участі у повстанні, скільки на участі всього полку. Особовий займенник він вживає лише тоді, коли йдеться про мистецтво: «я організував робітничий клуб», «був організатором українського робітничого гуртка», «мої мрії були в кіно». Слід також пам'ятати, що лейб-гвардії Кексгольмський полк був частиною добірних привілейованих збройних сил Російської імперії. Сам факт призову Надемського до цього полку засвідчує приналежність юнака до вищої верстви тогочасного суспільства й матеріальну забезпеченість. Російський кіноактор Петро Вельямінов⁴, який належав до одного з найдревніших російських родів, у своїх спогадах оповідає про те, що його батько вступив до Кексгольмського полку після навчання у Петербурзькому кадетському корпусі й Павлівському військовому училищі. Та оскільки на той час збіднів, не зміг служити у гвардії й під час Першої світової мусив перейти до Гру-

зинського полку [1, 27]. Ремарка Надемського про те, що завжди в його «пам'яті лишалося офіцерство — царське, яке було жорстоким до нас — до солдатів», справляє враження вимушеного пояснення для офіційних органів про приналежність саме до солдатів. Актор цілком розумів, що його автобіографія — навіть попри дружні взаємини з Т. Адельгейм — може потрапити до відповідних служб. Внести ясність у кексгольмську сторінку біографії митця можуть лише військові архіви.

Як за гетьмана Скоропадського, так і за більшовиків Надемський, замість безпосередньо брати участь у бойових діях, то працює вантажником артилерійського складу, то завідує оптичним складом. Інше спільне місце біографій актора радянської доби — його участь у заколоті арсенальців — також знаходить несподівану інтерпретацію в автобіографії: виявляється, він взяв на себе обов'язки завгоспа, постачаючи повстанців харчами. Потім у Печерському ревкомі Надемський працював діловодом. Це означає, що він не лише був письменним, а й знався на правилах обігу документів. Селянин за походженням, Шагайда, наприклад, тільки в армії почав опановувати грамоту.

Про свої політичні переконання Надемський висловлюється обережно: «В партію пропонували вступити, але мене захопило мистецтво, а можливо і мало розбирався в глибинах революції». Революцію з відтінком іронії називає «епопеєю», яку нібито «сприйняв радісно». Та, на відміну від Шагайди і Мініна, які воювали в Червоній армії, Микола Надемський до цієї армії ніколи не належав, а відразу після жовтневого заколоту замість залишитись у більшовицькому Санкт-Петербурзі, повернувся до Києва, який далеко не зразу прийняв радянську владу. І ще кілька років постійно змінював місце роботи, працював у мандрівних театральних колективах, поки остаточно обрав для реалізації своїх артистичних амбіцій кіностудію ВУФКУ, в штаті якої — часто під прибраними прізвиськами — переховувалися чимало митців з лав білої гвардії, петлюрівського війська.

У рік написання цієї автобіографії М. Надемський знявся у 31 картині, серед яких найважливішою сам визнав «Звенигору» Олександра Довженка, де створив архетипічний образ діда і сатиричну мініатюру про царського генерала. Загалом він назвав важливими третину зіграних на той час ролей. До незаконного арешту й розстрілу в 1937 році [2] Микола Надемський зіграв ще в п'ятнадцяти фільмах, зокрема — Тараса Шевченка в «Прометей» (1936) І. Кавалерідзе, пана Халецького в «Назарі Стодолі» (1937) Г. Тасіна,

а також — двохвилинну роль голови зборів у «Депутаті Балтики» (1936) О. Зархі і Й. Хейфіца. Після страти актора з титрів кількох фільмів зникло його прізвище. Його було реабілітовано лише через чверть століття.

Автобіографія Степана Шагайди помітно більше наповнена іменами членів сім'ї, колег і знайомих. Актор не мав потреби щось замовчувати: він доволі докладно оповідає про дитячі роки, говорить навіть про короткий період служби у війську С. Петлюри. Про цей період життя Шагайда завжди, не криючись, згадував у своїх службових анкетах, оскільки потім воював у лавах Червоної армії, де й почалась його сценічна кар'єра, бо він грав у полковому драмгуртку. Його реальна біографія ніби навмисне скроєна за лекалами «типової» радянської людини. Батьки — селяни-бідняки, сам до революції «пас худобу», у молоді літа спочатку зробив «помилковий» політичний вибір, але невдовзі «виправився». «Зробитись актором», за власним виразом С. Шагайди, йому «допомогла Червона армія». Досяг професійного успіху, став депутатом міськради.

Правдивий життєпис митця містить кілька споминок про роль релігії у його житті. Це єдина тема, де прозирає обережність автора. Йдеться про період 1912–1916 рр., коли Шагайда, обдарований від природи густим басом, спочатку навчався на дяка у бурсі у Львові, а потім, завдяки зустрічі із митрополитом Євлогієм, став послушником Свято-Успенської Почаївської лаври, де опанував основи малярства в іконописних майстернях. Ці етапи релігійної освіти актор пройшов із 16-ти до 20 років. Хоча С. Шагайда в автобіографії посиляється на релігійність батьків як на першопричину свого наближення до християнства, а Євлогія називає «чорносотенцем», вочевидь досвід перебування у лоні церкви вплинув на духовний світ актора. Свої спостереження він прямо використав уже в дебютній антиклерикальній комедії «Вендетта» (1924, реж. Л. Курбас), зігравши роль диякона Гордія Святоптіцина. Опосередковано набуто у Свято-Успенській Почаївській лаврі знання про релігію і мистецтво С. Шагайда застосовував у багатьох своїх екранних роботах, зокрема — в стрічці «Охоронець музею» (1930, реж. Б. Тягно), де він створив образ революційного матроса, призначеного комісаром до музею красних мистецтв.

Актор у 1934 р. не вважав за потрібне замовчувати спогади про виїзд родини до Боснії, про власну працю у німців-колоністів. І це тоді, коли Сталін заповзався «перетворити Україну в найкоротший строк на справжню твердиню СРСР», ви-

корінити «посіпак Пілсудського» і «петлюрівців» [3, 389], а транскордонні етнічні зв'язки трактувались як особливо небезпечний канал поширення капіталістичного впливу на території країни. У рік написання Шагайдою автобіографії для Адельгейм було, наприклад, заарештовано провідного кінооператора Данила Демуцького, від якого на допиті вимагали докладно розповісти про своїх родичів, зокрема — про зв'язки з К. П. Демуцьким, активним членом білоемігрантської організації. А учителя і друга актора — Леся Курбаса, на чию честь він назвав Лесиком свого сина, ще наприкінці 1933 року заарештували у справі УВО й засудили до п'яти років таборів. Наприкінці 1937 р. сам Шагайда у катівнях НКВС муситиме підписувати протоколи допитів про його власну «шпигунську діяльність на користь Польщі». Попри те, що він не визнає своє провини, його розстріляють у січні 1938 р. [4].

Третій респондент Тамари Адельгейм — актор російського і українського кіно Сергій Артемович Мінін — вирізнявся вкрай активною натурою. За власним зізнанням, перемінив близько тридцяти професій, що давало йому вельми розмаїтий життєвий матеріал, корисний для наповнення його численних кіноролей. Колега по акторському цеху Петро Масоха залишив виразну замальовку особистості митця: «Передусім мені чогось згадується Сергій Мінін, високий, атлетичної будови, з благородною сивизною. Дуже принадна зовнішність на ролі так званих “соціальних героїв”. Знімався часто. Грав скупю, не перегравав. Голосові дані невиразні (він не театральний актор), але у Великому німому це не так важливо. Грав переважно самого себе. Найбільше йому пасували такі ролі, як робітники, комісари, вибійники, матроси, гладіатори. Він ішов впевненою ходою героя німого кіно» [5, 109].

Написані Мініним варіанти автобіографії містять фільмографію в різних форматах, різні відомості про походження (в одному — з родини службовців, в іншому — з робітників), що виказує намагання приховати певні факти, які актор вважав потенційно небезпечними. Вже на другий рік роботи в кіно С. Мінін був запрошений на роботу до ВУФКУ і знявся в Україні у сімнадцяти ігрових картинах. Однією з найвиразніших у його кар'єрі стала роль інспектора поліції Вайга у фільмі О. Довженка «Сумка дипкур'єра» (1927). В опублікованих на шпальтах журнал «Кіно» спогадах Мінін оповідав, як з дитинства його захопило кіно. Він дивився фільми про індіанців, «читав лише Майн-Ріда, Шерлока Гольмса, Ната Пінкер-

тона та “Задушевне слово” для дітей старшого віку», «поводитись з жінками вчився в Ілюзіоні, у Полонського, Максимова, Руніча та інші» [6, 8]. Образ Вайта став своєрідним художнім підсумком ідеалів юнацьких років.

В автобіографії прозирають творчі амбіції Мініна, який особливо наголошує, що в більшості фільмів зіграв головні ролі, очолював акторську секцію Асоціації революційної кінематографії (АРК). Так само, як і М. Надемський, з яким вони знімалися разом у кількох картинах, С. Мінін також уникає згадування конкретних імен і обставин — за винятком фільмографічних відомостей.

Всі три респонденти Т. Адельгейм — попри різне соціальне, етнічне й географічне походжен-

ня — з різницею всього у кілька днів були репресовані за різними звинуваченнями. Український кінематограф втратив майже одночасно трьох з десятки своїх найпопулярніших акторів 1920–1930-х років. Трагічну долю цих акторів розділив батько Тамари Адельгейм — юрист Фрідріх Адельгейм, заарештований і страчений в Одесі одночасно з М. Надемським і за тією самою статтею. Автобіографії М. Надемського, С. Шагайди і С. Мініна дають змогу глибше осягнути, як формувались їх творчі особистості, які цінності і смисли переносили вони з власного життєвого досвіду до екранних образів. Їхні тексти подано в оригінальному написанні, зі збереженням авторської орфографії і пунктуації.

Автобіографія М. З. Надемського 1934 р.

Николай Надемский

Родился 1893 г. в Киеве.

В 1914 г., не окончивши Театральную школу, вступил в театр Шухмина³. Шухмин держал сезон в городе Гельсигфорсе — Финляндия и Стокгольм[е] — Швеция. В этих городах я и начал маленьким актером и в тоже время был и помощником режиссера. Театр был русский. В тот-же год возникнула война и нас попросили удалиться в Россию. По приезде на родину меня мобилизовали, и я стал невольно участником мировой бойни. В 1917 г. участвовал мой полк в восстании. В то время восстали гвардейские полки Петроградский, Вольнский и Кексгольмский, в котором я и служил.

Потом я прибыл к себе домой в Киев.

1918-1919 год — скрываюсь от новой мобилизации, которую учинял Гетман Скоропадский. А скрывается я легко — поступил в артиллерийский склад грузчиком, и этим избежал позиции. Когда пришли большевики, мне дали более ответственную работу. Я остался в артиллерийском складе заведывающим оптическим складом. Затосковавши о театре, я организовал рабочий клуб. Это был первый рабочий клуб — он объединил артсклад и арсенал. Я был руководителем этого клуба. При восстании Арсенала я принимал активное участие — таскал арсенальцам пищу — вроде завхоза был. Потом, когда был ревком Печерского района, я помогал ребятам — вел бумаги, печатал на машинке приказы. В партию предлагали вступить, но меня увлекло искусство, а, возможно, и мало разбирался в глубинах революции. Я как мальчишка был увлечен этой «эпопеей» и шел радостно. Всегда в памяти было офицерство — царское, которое было жестоко к нам — к солдатам. Позиция дала соответствующую подготовку, и потому я радостно встретил революцию и потому был в ней не безучастен.

1920 г. вернулся в театр. В Киеве-Печерский рабочий театр. Потом попал в Мандривный — театр сахаротреста, обслуживали 38 заводов.

1921 г. Служил в театре им. Леси Украинки в Киеве и Умани. В 1922 г. пригласили меня в сахарный трест в Городище — режиссером. Там я был также организатором украинского рабочего кружка.

1923 г. После того, было отдано мной этому кружку за полтора года я считал, что ничего не дам для них — решил ехать в театр — актер сидевший во мне этого желал и рвался... И вот я в театре им. Франка в г. Харькове — пробыл там до 1924 г. — Потом ушел из театра и поехал в Одессу — мои мечты были там в кино. Ведь я учился в студии в 1919 г. в Киеве. Правда эта студия мало чего дала в смысле познания кино, но кое-какие элементарные познания я приобрел — а самое главное — у меня была любовь к кино.

В 1925 г. удалось мне сниматься в массовке у режиссера Турина⁵, он снимал картину «ВЕЛЕТНИ»⁶. Тут же в Одессе я устроился в театре и попутно пришел на кинофабрику пробовать свои силы.

Всего 31 картина 23 роли и 14 эпизодов мною сыграно.

Считаю самые большие работы в картине «ЗВЕНИГОРА» роль деда и эпизод генерала.

«ЖОРЖ КЛОУН» — роль Жоржа.

«НОЧНОЙ ИЗВОЗЧИК» — эпизод сторожа.

«ЗАКОНЫ ШТОРМА» — эпизод генерала.

«БЕНЯ КРИК» — роль Кольки Паковского.
«МЕЧТАТЕЛЬ» — эпизод старого еврея.
«ЗЕМЛЯ» — эпизод деда.
«АРСЕНАЛ» — эпизоды — предревком и чиновник.
«КАЗНЬ» — роль Лучика.
«МОЛОДОСТЬ» — эпизод — обыватель и офицер.

РГАЛИ. — Ф. 2769. — Оп. 1. — Спр. 85. — Арк. 12-13. Правлений машинопис.

Автобіографія С. В. Шагайди 1934 р.

Шагайда (Шагадин) Степан Васильевич

Родился в 1896 г. в селе Белоголовка, Зборовского уезда в Галиции.

Родители — крестьяне-бедняки.

Бедность не дала мне возможности получить какое-либо образование. Не окончил даже сельской начальной школы.

До 1909 г. служил пастушком у местного попа и, одновременно, по вечерам обучался сапожному мастерству.

В 1909 г. родители переселились в Боснию, где три года своими скудными заработками поддерживал многочисленную семью. Сначала у немцев-колонистов, как пастух, а потом рабочим на лесопильном заводе в м. Завидовицах.

В начале 1912 г. по настоянию религиозных родителей и при наличии хорошего голоса я поехал в г. Львов учиться на «дядька». Бурса дядьков при церкви св. Юра ничем не отличалась от бурсы Помяловского. До 1914 г. учился натирать поповские паркетные полы и таскать с базара корзины нагруженные обильной провизией.

В конце 1914 г. отморозил себе руки и ноги и был выброшен, как негодный хлам, на улицу.

Черносотенец Евлогий⁸, взяв с меня предварительно священную письменную клятву в том, что я останусь в монастыре на всю жизнь, — отправил меня в Почаевский монастырь на излечение.

Два года послушничал.

1916–1918 г. работал дезинфектором, братом милосердия, пом. завед. продовольственными складами Всероссийского Земского союза.

1918–1919 г. — кашеваром, каптенармусом, пехотинцем, пом. шоффера в Петлюровской армии.

В начале 1920 г. работал столяром в модельном цеху котельно-литейного завода (бывш. Парри) в Москве.

Этот момент сыграл в моей жизни решающую роль, давши мне определение как социальной единице.

После работы на заводе пошел добровольцем в Красную армию, где прослужил до 1922 г.

В Красной армии (45-я Краснознаменная Волынская дивизия) при помощи товарищей-партийцев, военкома полка т. Нагуляка, т. Лазоришака⁹ и других я взялся за ликвидацию своей неграмотности.

Учил грамматику, занимался чистописанием и много читал. Принимал живейшее участие в полковой жизни. Сделаться актером мне помогла Красная армия в лице тов. Лазоришака и других товарищей — партийцев. И по сей день т. Лазоришак следит за моим культурным и художественным развитием и интересуется ним.

Еще тогда, когда я принимал участие у полковом драмкружке, т. Лазоришак заметил мои актерские способности, и в 1922 г., когда я демобилизовался, он меня насильно вталкивает в театральную студию театра «Березиль».

Тогда я не имел никаких средств к жизни. И вот, на протяжении целого года моей студийной работы, штаб 45-й Краснознаменной всячески оказывает мне материальную и моральную поддержку. И если есть во мне что-нибудь хорошее, как в человеке, как в гражданине Советской республики, как в советском актере — то это, я считаю, заслуга исключительно Красной армии. Она сумела выкорчевать из меня все то, что досталось мне в наследие от жизни при капиталистическом режиме.

До 1928 г. работал актером в театре «Березиль». С 1928 г. по 1930-й г. в штате актеров на Одесской кинофабрике.

С 1930 г. по сейчас работаю актером на Киевской кинофабрике.

У кінці автобіографії дописано С. Шагайдою:

Милая Тамара Федоровна!

Мое отчество — Васильевич. А все остальное — это так, как написано в моей краткой биографии. Если она длинная — предоставляю вам право сократить ее. Тamarочка, имейте в виду, что отсылаю Вам все мое драгоценное имущество. Если не все эти фото понадобятся — возвратите, пожалуйста, мне лишние. Кроме одного, которое я посвящаю Вашему альбому. Рецензий у меня никаких нет: я их не собирал и не буду. Это для меня лишний хлам.

С этим внушительным объявлением я подходил ко всем нашим актерам. Многие из них отнеслись с каким-то недоверием.

Я сделал все, что мог. «Любовь»¹⁰ окончательно пошла на полку. Т. Гавронский¹¹ давным-давно «выехал» в Москву. Большинство членов группы уволены с фабрики. А в общем все будет хорошо.

Сердечный привет от жены и Лесика¹². В марте м-е буду в Москве, постараюсь видеть Вас.

Всего хорошего.

Ваш Степочка Шагайда

Перечень картин на Одесской кинофабрике

[Название фильма]	[Роль]	[Режиссер]	[Год]
1. Вендетта	Диакон	Л. Курбас	1924
2. Вася-реформатор	Бандит	Лопатинский и Рона	1926
3. Человек из леса	инженер	Стабовой	1927
4. Жемчужина Семирамиды	старый запорожец	Стабовой	1928
5. Пять невест	офицер-петлюровец	Соловьев	1929
6. Хранитель музея	Матрос	Тягно	1929
7. Шагать мешают	профессор	Стабовой	1930
8. Кармелюк	Кармелюк	Лопатинский	1930

Киевская кинофабрика

Работаю в театре [примітка до пунктів 1-3]

РГАЛИ. — Ф. 2769. — Оп. 1. — Спр. 88. — Арк. 5-6. Правлений машинопис і рукопис.

**Автобіографія С. А. Мініна
1934 р.**

Минин Сергей Артемьевич

Год рождения 1901 г. 17/VI

Место рождения Владивосток

Соц. происх. служащий

уч. Высшее нач. училище

Учился в киношколе Б. В. Чайковского¹³

Стал работать.

1924 г. май Севзапкино

1) Их судьба	реж. Чайковский	пройдоха авантюрист
2) В тылу у белых	реж. Чайковский	Альберт — матрос подпольщик
Госкино фабрика 1924/25 г.		
3) Черное сердце	реж. Сабинский	подпольщик Иван — герой характ[ерный].
Пролеткино 1925 г.		
4) Лензолото/ Ленский расстрел	реж. Новицк. ¹⁴	Старатель герой
ВУФКУ Одесса 1926 г.		
5) Взрыв	реж. Сазонов	фронтвик–герой
6) Спартак	реж. Мухсин-бей	гладиатор Арторикс
7) Беня Крик	реж. Вильнер	роль комиссара Собкова
8) Митя	реж. Охлопков	роль неизвестного
9) Сорочинская ярмарка	реж. Гричер	черт красная свитка
10) Дело № 128	реж. Кордюм	роль прокурора

11) Сумка дипкурьера	реж. Довженко	нач[альник]. английск[ой]. полиции
12) Два дня Совкино фабрика 1927 г	реж. Стабовой	роль сына — комиссара
13) Ухабы	реж. Роом	роль стеклодува Павла комедия
14) Шиворот навыворот (Иван да Марья)	реж. Широков	роль кулака
15) Большие и маленькие 1928 г. Ленингр. ф-ка Совкино	реж. Бассалыго	роль Управдома (отрицатель[ный].)
16) Герои домны	реж. Иванов Барков	роль Фатова (отрицат.)
17) Золотой клюв	реж. Червяков	роль крестьянина середняка Сеньчи
18) Больные нервы	реж. Галкин	роль неврастеника
19) Убитый жив 1929 г.	реж. Толмачев	роль М. Гельца
20) Флаг нации	реж. Шмитгоф	роль репортера (комедийная)
21) Голубой экспресс	реж. И. Трауберг	роль англичанина (отриц.)
22) Кто виноват Трудкино	реж. Галкин	отца ребенка (трагедийная роль)
23) Женщина из леса ВУФКУ Одесса 1929/1930	реж. Доббельт	роль управл[яющего]. Лесозаготовки
24) Шагать мешают Киевск. кинофабрика	реж. Стабовой	роль профессора Цапко (комедийная[?])
25) Секрет рапида	реж. Дольна	директор завода
26) Трансбалт	реж. Белинского	роль рыбака
27) Мирабо 1931 г.	реж. Кордюм	рабочий руковод[ящий]. возстанием
28) Человек и шлак	реж. Френкель	роль сезонника рабочего
29) Черная кожа	реж. Коломойцев	роль директора завода
30) Пламя гор	реж. Кордюм	роль рабочего гуцула (Прикарпатье)
31) Воинствующие дни	реж. Луков	роль директора
32) Ошибка инженера Румянцева 1932/33 Одесск. ф-ка Украинфильм	реж. Тягно	роль инженера
33) Каховский плацдарм ¹⁵ 1932/33 Межрабпом	реж. Штрижак	рабочий в кожанке
34) Карьера Рудди Киевск. кино ф-ка	реж. Немалаяев	роль фашиста
35) Гибель эскадры Межрабпом	реж. Кордюм	роль комиссара флота
36) РУР	реж. Андреевский	роль Тома коммуниста

Сергей Артемьевич Минин

Родился в 1901 году в городе Владивостоке.

Член АРКа. Был председ[ателем]. Бюро акт[ерской]. подсекц[ии]. АРКа.

С 1919 г. служил на Д[альнем]/Востоке в провинц. театрах.

1923 году приехал из Владивостока в Москву, поступив в киношколу Б. В. Чайковского, окончив в 1924 году.

Снимался в главных ролях в картинах произв. Севзапкино.

1) «В тылу у белых»

2) «Их судьба»

1924/25 произв. 1-й Госк[ино]. фабр. в Москв[е] в карт[ине]. «Черное сердце» в главн[ой]. роли

1925 г. произв. Пролеткино карт[ине]. «Лензолото» главн[ой]. роль

1926 г. Приглашен на службу в Одесскую фабрику ВУФКУ

картина «Взрыв» главн[ая]. роль

картина «Спартак» одна из главн[ых]. ролей.

Сейчас снимают в картине «Митя» и «Беня Крик». Играю в каждой одну из ведущих главных ролей в 1925 г. преподавал в 1-й коллективной киностудии в Москве.

Сейчас преподаю в Одесской экспериментальной кинолаборатории при Техникуме кинематографии Прилагая краткую биографию, сообщаю некоторые подробности.

Происхожу из пролетарской среды.

Живя самостоятельно с 15-ти лет, переменил до 30 профессий, занимаясь в то же время самообразованием. Служил в оперетте, драме, фарсе, кабаре и цирке (как борец-любитель).

Служа на Д[альнем]/Востоке в Красной армии, после паратифа и отпуска, поехал в Москву учиться кинематографии имея в кармане 2 руб. Ехал месяц, не имея знакомых. В Москве жил, не имея знакомых, ночуя по пересыльному пункту, весной в парках, в конце-концов устроившись у одного дворника.

От недоедания в 1924 году очень сильно болел, но не бросал учебы в киношколе.

В июне 1924 г был взят Чайковским на главную роль в карт[ине] «Их судьба» на роль авантюриста, сделавшегося графом.

Взят был на эту роль, не имея даже целых брюк. Ввиду того, что не успела дирекция сшить костюм, пришлось мне взять старый костюм из костюмерной Зимина.

Осенью, окончив школу, поехал в экспед. с карт. «В тылу у белых». По смерти Чайковского перешел на работу на 1-ю Госкинофабр[ику].

Минин Сергей Артемьевич

Родился в 1901 году

Кончил кинокурсы Б. В. Чайковского

Картины. 1924 г.

Севзапкино

1) Их судьба — роль авантюриста (на полке)

2) В тылу у белых — Альберт

1-я Госкино фабрика 1924/25

3) За черное сердце — Иван

Пролеткино 1925

4) Лензолото на полке

5) Ленский разстрел Роль старателя Петра [объединено скобкой на пп. 4 и 5]

Одесская фабрика ВУФКУ 1926/27

6) Взрыв — роль Василия

7) Спартак — Артарикс

8) Митя — неизвестный

9) Беня-Крик — комиссар Собков (на полке)

10) Сорочинская ярмарка — чорт свитка

11) Дело № 128 — прокурор

12) Сумка дипкурьера — нач. английск. полиции

13) Два дня — комиссара

1927 г.

1-я фабрика Совкино

14) Ухабы — Павел стеклодув

15) Иван да Марья — кулак

16) Большие и маленькие — Управдома

1928 г.

17) Герои домны — Фатов

1928/29 Ленінгр. ф-ка Совкино

- 18) Золотой клюв — Сеньча
- 19) Больные нервы — неврастеника
- 20) Убитый жив — Гельца
- 21) Флаг нации — репортера
- 22) Голубой экспресс — англичанина
- 23) Кто виноват — Минина

1929 г. Трудикино

- 24) Женщина из леса — управ. лесозаготовки

1930 г. Одесск. ф-ка Украинфильм

- 25) Шагать мешают — профессор Цапко

1930/31/32 Киевск. ф-ка Украинфильм

- 26) Секрет рапида — директор
- 27) Трансбалт — рыбак
- 28) Мирабо — руковод. возстания
- 29) Человек и шлак — Петра
- 30) Черная кожа — директор
- 31) Воинствующие — директор
- 32) Пламя гор — крестьянин
- 33) Ошибка инжен. Румянцева — инженера

1932/33 Одесск. ф-ка Украинфильм

- 34) Суровые дни — рабочего

1933 Межрабпом-фильм

- 35) Карьера Рудди — фашиста Киевск. ф-ка Украинфильм
- 36) Незабываемые сигналы — Шугай Межрабпом фильм
- 37) РУР — Том (снимаюсь)

Потылиха (буду сниматься)

- 38) Поднятая целина — Любишкин
- Все роли центральные и главные

РГАЛИ. — Ф. 2769. — Оп. 1. — Спр. 85. — Арк. 1-8. Правлений машинопис.

¹ Адельгейм Тамара Фрідріхівна (1904–1979) — українська і російська актриса театру і кіно. Навчалася в Одеській музичній академії Товариства музичних діячів (1922–1923), в студії під керівництвом А. Роома в Москві. На початку 1930-х років — актриса ПЮГУ, з 1943 р. — актриса естради. Зіграла у фільмах: «Аеліта» (1924), «Єврейське щастя» (1925), «Мандрівні зорі» (1926), «Митя» (1927), «П'ять наречених» (1929), «Любов» (1933) та ін.

² Херсонський Хрисанф Миколайович (1897–1968) — радянський сценарист, критик, драматург і прозаїк. Закінчив два курси Московського комерційного інституту, навчався в студії Мейєрхольда (Державні вищі режисерські майстерні). Публікуючись з 1918 року, виступив автором понад тисячі робіт, серед яких статті, рецензії, оповідання, нариси. За кіносценаріями Херсонського поставлено фільми: «Пісня на камені» (1926), «Свої і чужі» (1928), «Труба сурмить тривогу» (1931), «Му-му» (1959).

³ Шухмін Микола — російський театральний діяч, антрепренер Александринського театру. В 1909 р. в Ательє О. Дранкова екранізував виставу трупі Петербурзького народного дому «Князь Срібний» за однойменним романом О. Толстого. Фільм не зберігся. Ймовірно, саме Шухмін зацікавив М.Надемського перспективою роботи в кіно. У 1915 р. організував

скандинавські гастролі трупи Александринського театру, в яких брав участь і Надемський.

⁴ Вельямінов Петро Сергійович (1926–2009) — радянський і російський актор театру і кіно, н.а. РРФСР. Походив зі старовинного військового дворянського роду Вельямінових, чиім далеким предком був племінник норвезького короля Хокона II, який разом зі своєю дружиною служив Ярославу Мудрому. У 16 років Вельямінов був репресований і засуджений до десятилітніх виправних робіт у таборах. Реабілітований у 1983 р. У 1994–1997 — віце-голова Санкт-Петербурзького дворянського зібрання. Найвідоміші ролі — у серіалах «Тіні зникають опівдні» (1972), «Вічний поклик» (1973), у фільмах «Солодка жінка» (1976), «Версія полковника Зоріна» (1978), «Пірати XX століття» (1979) та ін. В Україні зіграв у фільмах «Ярослав Мудрий» (1982, князь Володимир), «І чудова мить перемоги» (1984, лікар), «Випадок із газетної практики» (1987, Підберьозов).

⁵ Турін Віктор Олександрович (1895–1945) — російський і український режисер, сценарист. Навчався у театральній школі (Петербург). У 1912 р. виїхав до Бостона (США). Після закінчення Массачусетського технологічного інституту (1913–1916) протягом п'яти років працював у Голлівуді. У 1922 році повернувся до СРСР. В Україні поставив фільми «Боротьба велетнів» (1926), «Провокатор» (1928).

⁶ «Боротьба велетнів» (1926) — соціально-політична кінодрама В. Туріна за однойменним романом С. Лазуріна, створена ВУФКУ (Ялта). Оскільки довідники не містять відомостей про склад масовки, автобіографія М. Надемського — єдине згадування про участь актора у зйомках цього фільму.

⁷ «Бенефіс клоуна Жоржа» (1928) — воєнна драма О. Соловйова, високо оцінена А. Барбюсом, який переглянув картину під час перебування в Україні.

⁸ Євлогій (Георгіївський Василь Семенович) (1868–1946) — митрополит. Закінчив Білівське духовне училище (1882), Тульську духовну семінарію (1888) і Московську духовну академію (1892). У 1912 р. — архієпископ Холмський, в 1914 р. — архієпископ Волинський. Одне з його головних завдань — турбота про сиріт, безпритульних і покинутих дітей. Він розіслав в усі парафії інструкцію з пропозицією підбирати дітей і направляти їх до нього у Львів. Відкрив у місті два притулки для 100 дітей. «Чорносотенцем» називала Євлогія житомирська преса після Жовтневого більшовицького заколоту/перевороту 1917 р. Емігрував з Російської імперії в 1920 році, перебував у країнах Західної Європи. З 1921 року — керуючий західноєвропейськими парафіями Російської православної церкви (з 1922 року — митрополит).

⁹ 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 проходив і С. Шагайда.

¹⁰ «Любов» — (1933) — мелодрама, поставлена для «Українфільму» режисерським подружжям О. Гавронського і О. Улицької. Після арешту О. Гавронського у січні 1934 р. фільм, який перебував у стадії монтажу, було знищено. Т. Адельгейм зіграла в ньому роль подруги героїні.

¹¹ Гавронський Олександр Йосипович (1888 — 1958) — український і російський режисер театру і кіно, культуролог. Вивчав філософію в Марбурзькому університеті, філологію — в Женевському. У 1916–1917 — режисер Цюрихського міського театру, головний режисер Женевського драматичного театру. З 1924 на кількох кіностудіях СРСР створював ігрові й неігрові фільми. Для ВУФКУ поставив драму «Темне царство» (1929) і «Кохання» (1933). Тричі був незаконно арештований. Реабілітований у 1956 р.

¹² Шагайда Олександр Степанович (1926–1985) — син Степана Шагайди. В дитинстві зіграв епізодичні

ролі в картинах «Червона хустина» Л. Френкеля (паніч), «Наталка Полтавка» І. Кавалерідзе (сільський хлопчик). Коли заарештували батька, Олександрові було 11 років.

¹³ Чайковський Борис Віталійович (1888–1924), кінорежисер, сценарист, педагог. З 1909 працював у кінофірмах О. Дранкова, О. Ханжонкова та ін. Автор газетних і журнальних статей про кіно. У 1918 заснував школу-студію кіноакторів, реорганізовану потім в державний навчальний заклад, якому було присвоєно його ім'я. Серед відомих випускників — О. Роу, Б. Долін. До 1917 р. поставив близько 50 картин, серед яких: «Роман балерини», «Маріонетки року» (із Є. Бауером), «Сльота бульварна» (1916), «Засни, неспокійне серце!» (1917). Після революції 1917 знімав агітфільми і пригодницькі картини: «Дипломатична таємниця» (1923), «В тилу у білих» (1925). Художній керівник першого фільму Г. Козинцева і Л. Трауберга «Пригоди Октябрини» (1924). Автор книги «Кінонатурники і кіноактори».

¹⁴ Фільм відомий також під назвами «Хвацьке золото»/«Горбачі»/«Місто золотих доріг». С. Мінін помиляється щодо режисера: картину поставив Володимир Юренев.

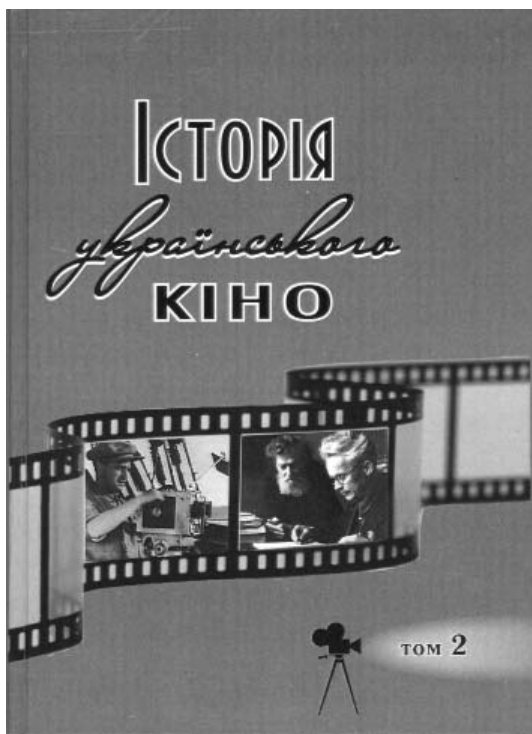
¹⁵ Фільм «Каховський плацдарм» більше відомий під назвою «Суворі дні».

Джерела та література

1. Вельяминов П. Соучастник / Петр Вельяминов // Искусство кино. — 1993. — №8. — С. 26–37.
2. Новікова Л. Справа про «контрреволюційну діяльність» актора Миколи Надемського (за матеріалами Державного архіву Одеської області) / Людмила Новікова // Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого : Зб. наук. праць. — 2015. — Вип. 16. — С. 171–189.
3. Мартин Т. Імперія національного вирівнювання. Нації і націоналізм у Радянському Союзі (1923–1939 роки) / Тері Мартин. — К. : Критика, 2013. — 640 с.
4. Новікова Л. «Шкідником, шпигуном і тому подібною наволоччю ніколи не був і не буду». Матеріали і підтексти справи №83968 зі звинувачення С. В. Шагайди з фондів ЦДАГО України / Людмила Новікова // Науковий вісник КНУКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого. — 2016. — №19. — С. 220–236.
5. Кризь кінооб'єктив часу : спогади ветеранів українського кіно. — К. : Мистецтво, 1970. — 318 с. : іл. (Спогади. Листи. Щоденники).
6. Мінін С. Листи з блокнота: [спогади] / С. Мінін // Кіно, 1930. — № 15/16 (87/88), [серп.]. — С. 6–9.

БІБЛІОГРАФІЯ





Історія українського кіно. Т. 2: 1930 — 1945 / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. — Київ, 2016. — 448 с.

Необхідність відтворення цілісної та об'єктивної картини історії українського кіно, яка би відображала особливості його існування в певних історико-політичних і соціокультурних умовах, набуває дедалі більшої актуальності. Адже сьогодні, відроджуючи духовні цінності — як національні, так і загальнолюдські, — ми не маємо морального права мати лиш приблизну уяву про найкращі традиції національної культури, важливою складовою якої є кінематограф. Чимдалі очевиднішим стає той факт, що українська кінематографія, долаючи нав'язану їй тоталітарним режимом штучну провінційність, вперто прагне сягнути рівня кращих світових досягнень, а тому й має своє майбутнє лише в широкому світовому контексті.

Попри значний доробок у вітчизняному кінознавстві, напрацьований протягом кількох десятиліть, автори другого тому вказаної колективної монографії (у складі Р. Бучка, О. Волошенюк, А. Дорошенка, Л. Кульчицької, Л. Новікової, О. Пашкової, Р. Росляка, С. Тримбача) здійснили досить вдалу спробу всебічно висвітлити один з найтрагічніших й водночас плідних періодів 1930—1945 рр. в історії українського кіно, ретельно реконструювавши основні події, що визначали кінематографічне життя як кіномитців, так і пере-

сичних глядачів. При цьому автори дослідження, виявляючи повагу й демонструючи обізнаність з працями попередників, не впадають в крайнощі категоричного заперечення їх внеску у написання вітчизняної кіноісторії, однак пропонують читачеві справді нові підходи до вивчення й сприйняття українського кінематографа означеного періоду. Так, приміром, дослідники беруть до уваги та дають зважену оцінку одному з останніх системних фундаментальних досліджень «Нариси з історії кіномистецтва України» (створеного 2006 р. колективом вчених Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України), що й справді стало вдалим стартом для подальшої розробки актуальної проблематики історії вітчизняного кіномистецтва й потужним стимулом теоретичного осмислення творчої практики кінематографа. Творці «Нарисів...», торкаючись найрізноманітніших явищ історії українського кіно, ставили собі за мету, досягнувши складний процес становлення й розвитку вітчизняного кіномистецтва впродовж ХХ століття, висвітлити різні його етапи. Це не завадило авторам другого тому «Історії українського кіно» знайти інтелектуальні й моральні підстави визначитися з власним внеском у дослідження та інтерпретацію досить короткого часового проміжку національної кіноісторії.

Нові підходи у висвітленні як важливих, так і другорядних (на перший погляд) суспільно-політичних явищ і процесів; творчої, просвітницької, педагогічної й громадської діяльності митців (визнаних і таких, що потрапили до «другого» мистецького ешелону); струшування «бронзи» (чи то «позолоти») з деяких «кінобогів»; об'єктивний аналіз відомих і невідомих, а також навмисне «забутих», «втрачених» фільмів 1930—1945 рр. стали можливими завдяки залученню значної за обсягом джерельної бази, яка до певного часу була недоступною не одному поколінню українських кінознавців. Нині ж як дослідники, так і широке коло громадськості отримали, нарешті, можливість ознайомитись з багатою художньою і теоретичною спадщиною українських кіномитців, з автобіографічними матеріалами, спогадами (іноді засекреченими або з піднятими із навмисного «забуття») про кінематографістів знайомих і близьких, епістолярієм. Усі ці джерела потребують комплексного наукового вивчення й узагальнення — тож високої оцінки заслуговує проведена названими вище дослідниками справді титанічна пошукова робота, опрацювання й систематизація віднайдених матеріалів у приватних та державних архівах як, скажімо, Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, Центральний державний архів громадських об'єднань України, Центральний державний кінофотоархів України ім. Г. С. Пшеничного, Національний центр Олександра Довженка, Державний архів Київської області тощо.

Обравши для дослідження зважену і чітку структуру, яку визначають проблемно-хронологічний підхід, логічність і послідовність внутрішньої архітекtonіки, автори книги розглядають український кінематограф крізь призму пластичних концепцій фільмового простору й у контексті світоглядно визначеної візуалізації національних стратегій, що достатньою мірою пояснює його жанрово-стилістичні й зображальні особливості. Важливо, що, аналізуючи як ігрові, так і неігрові кінострічки, дослідники виявляють в них не лише актуальний для свого часу кінематографічний матеріал, а й окреслюють його неприхований симбіоз із першообразами архаїчних міфів, виокремлюючи й обґрунтовуючи риси власне національної художньої культури, які сягають корінням ще в прадавній український примітив, народний іконопис, духовну культуру епохи Бароко.

Визначаючи вектори розвитку передовсім ігрового кіно 1930-х рр., автори дослідження демонструють модерністське трактування сутності

кінопроцесу в Україні. Спираючись на глибокі знання естетики модернізму, що має глибокі історичні корені й наслідує давню філософську традицію, вчені виявляють інтуїтивну, ірраціональну, алегорично-символічну природу художньої творчості, зокрема, кінематографічної. Такий підхід уможлиблює обґрунтування та висвітлення процесу формування та розвитку української операторської школи як школи «пластичного мислення», основне ядро якої склали видатні особистості з потужним мистецьким осягненням світу, зі своєрідним трактуванням форми, простору, руху, символу — О. Калюжний, Д. Демуцький, М. Топчій, досягненнями яких користуватиметься не одне покоління митців.

Розглядаючи гостру проблему української акторської кіношколи (коли часто-густо акторам, на жаль, доводилось залишатись на других ролях), що спиралася на вітчизняну театральну школу, тісно пов'язану з народною творчістю, С. Тримбач доводить, що українські виконавці, інтуїтивно відшуковуючи глибинні художні архетипи, черпали переживання й відчуття із надр колективної свідомості, підсвідомості й надсвідомості. У такий спосіб, попри невпинний наступ естетики соціалістичного реалізму, природно виникав живий зв'язок із предками, їхнім тисячолітнім психологічним досвідом, їхніми методами духовного виживання, що виявлялися співзвучними сучасності саме своїм пошуком гармонійних відносин з природою, з космосом, своєю метаморфічністю, вмінням переключатися з високого духовного регістру на низький, матеріально-тілесний, виповнювати побут символікою, знаходити вихід з трагедії життя в рятівному народному гуморі.

У підрозділі, присвяченому системі навчальних закладів вітчизняної кінематографії, важливим є виявлення Р. Росляком двох суперечливих особливостей, які справили найбільший вплив на кіноосвіту як-то: значний розвиток кінематографа — з одного боку, та втрата вітчизняною кінематографією автономії — з іншого.

Аналізуючи систему кіноосвітніх закладів як цілісну єдність взаємопов'язаних елементів, дослідник зазначає, що в навчальних установах здійснювалась підготовка майже з усіх необхідних кіновиробництву спеціальностей, за винятком хіба що художників. Автор вказує на виховання в освітніх закладах фахівців різних рівнів: науковців та педагогів, з вищою освітою, середнього і молодшого персоналу; наявність очної та заочної форм навчання; можливість підвищення кваліфікації як шляхом додаткової освіти, так і

вступу до середніх спеціальних і вищих навчальних установ. При цьому іноді (як це доводить Р. Росляк) доцільно вести мову про потенційні можливості навчального закладу, як у випадку з Київським державним інститутом кінематографії (реалізувати його високий творчий потенціал не дали голод, репресії, війна). Автор логічно підсумовує, що формування системи навчальних закладів в Україні у 30-х рр. ХХ ст. завершило процес становлення кіноосвіти. При цьому випускники навчальних закладів зробили внесок у розвиток кінематографа, який у якісному плані, природно, був неоднорідним.

Слід відзначити також ґрунтовність проведеного у другому томі «Історії українського кіно» аналізу стану кінопрокату й кіномережі, розбудова котрих була спрямована як на відволікання від шкідливих звичок населення (що видається нам досить актуальною нині проблемою передовсім сільських мешканців), так і утримання потенційних глядачів, що становили значну частку населення України, під ідеологічним контролем. Проте при читанні сторінок, присвячених потужним капіталовкладенням та швидким темпам кінофікації українського територіального обшину 1930-х рр., мимоволі виникає бажання провести паралелі між нинішнім сумним станом кіномережі й кінопрокату, що за більш ніж чверть століття перетворились на суцільну руїну й навіть деяке розширення обсягів виробництва фільмів не виправдовує відсутність належної (як для цивілізованої країни) кількості пристойних умов їх демонстрації.

Надзвичайно корисним, на наш погляд, є успішні поки що лише спроби А. Дорошенка (на превеликий жаль, кілька місяців тому він пішов з життя) та Р. Бучка розкрити та проаналізувати (практично невідомі як значній частці науковців, так і читачам-глядачам, поціновувачам українського кіно) мистецькі пошуки українських кінематографістів, які, працюючи за кордоном тогочасної України, створювали фільми європейського стибу і вперше сміливо поєднали їх у загальну картину загальнонаціонального фільмотворення. Це ж стосується й вперше запропоно-

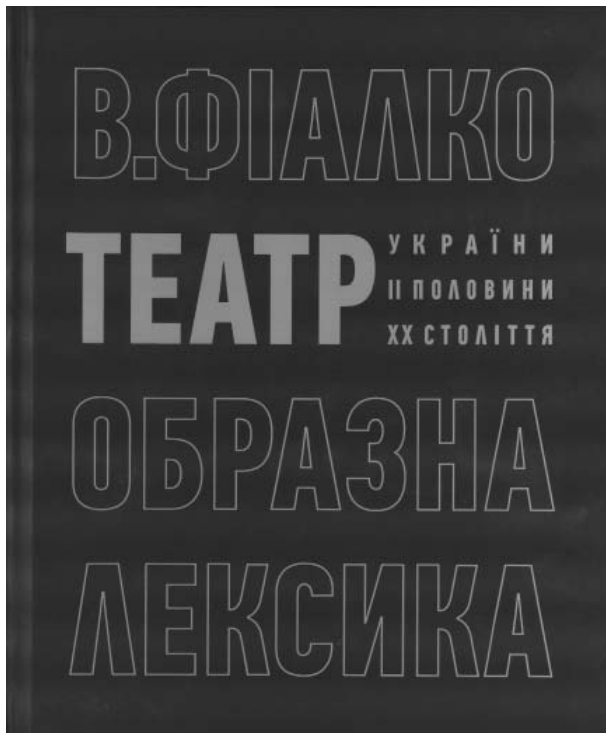
ваного аналізу публікацій спеціальної (і, як виявилось, численної) періодичної (до певної міри об'єктивної й незаангажованої) кінопреси Західної України, що знаходилась у більш комфортних незаідеологізованих умовах, аніж українські радянські видання.

Наповненим новим, невідомим до того матеріалом видається нам підрозділ, підготовлений О. Пашковою й присвячений просвітницькому кіно 1941—1945 рр., зокрема діяльності Київської студії технічних фільмів, котра, використовуючи дидактичні принципи, продукувала стрічки-лекції, стрічки-практикуми, котрі передовсім знадобилися населенню, яке перебувало в тилу або ж опинилось на окупованих територіях, а також військовим на фронтах. Сумно констатувати той факт, якою б корисною виявилась сьогодні в умовах неоголошеної війни подібна кінопродукція.

Автори О. Волошенюк та А. Дорошенко цікаво висвітлюють досі невідомий, дещо несподіваний та потужний (а багато в чому й просвітницький) вплив на населення окупованих у часи Другої світової війни українських територій документальних пропагандистських фільмів, а також легковажних ігрових кіно постановок любовно-пригодницького жанру, що викликали у глядачів задрість щодо європейського способу життя й виявились «міною уповільненої дії» для радянської влади.

Отож хочеться висловити авторам другого тому «Історії українського кіно» щирі подяки за створення сучасної, високоінтелектуальної, наповненої численними новими фактами книги, котра, зрозуміло, матиме продовження пошуків і досліджень у наступних томах. На наш погляд, багатоаспектна праця, котра справді на часі, буде надзвичайно цікавою не лише вузькому колу фахівців, а й (що слід тлумачити як щирий комплімент) широкому читацькому загалу, оскільки написана доступно, не надмір переобтяженою складною термінологією, мовою й дає плідний ґрунт для міркувань (а можливо, й рішучих дій) щодо справжнього, а не віртуального відродження й стрімкого розвитку українського кіно.

Галина ПОГРЕБНЯК



Фіалко В. Театр України II половини XX століття: образна лексика / Валерій Фіалко. — К. : Видавничий дім «Антиквар», 2016, — 430 с.

Книжка Валерія Фіалка «Театр України II половини XX століття: образна лексика» побачила світ дуже своєчасно. Актуальність її важко переоцінити. Потреба у ній назріла саме нині, коли мистецтво минулого століття можна побачити й оцінити з певної дистанції, котра дає змогу об'єктивно розглянути у повсякденному житті театру саме процеси, виділити в них як сталі тенденції, так і тимчасові, скороминущі явища.

У розглядуваний період як мінімум двічі відбувалася зміна поколінь, як мінімум двічі відбувався перегляд традицій, рішучі зміни драматургічних, літературних орієнтацій. І все це на тлі змінюваного (і часто доволі різко) ідеологічного клімату. Безперечно, при написанні тексту, що охоплює мистецтво такого значного часового діапазону — половина століття, — розмови про це не уникають. Можна, в принципі, все на такій розмові й побудувати — подібна література представлена сьогодні вельми широко.

Автор вибирає інший шлях та інакшу методологію. Не випадково назва дослідження має другу конкретизуючу її частину: «розвиток образної лексики». Тобто В. Фіалка насамперед цікавить театральний твір як незалежний та самостійний факт мистецтва. Його образність, його художність і його включеність в естетичні проблеми

часу. Втім, не просто включеність, а здатність ці проблеми визначити й спрямувати. Важливо зазначити й таке: для свого дослідження В. Фіалко залучає явища надзвичайно різноманітні — не лише визначні й етапні, що стали розпізнавальними знаками театального мистецтва певного часу. Вершинні саме в сенсі образної лексики. Вони, безперечно, наявні у тексті. Їм присвячені детальні та захоплені розгляди. Проте автор чудово розуміє, що історія мистецтва (а книга В. Фіалка, звичайно ж, історія українського театального мистецтва другої половини XX століття, на чому слід особливо наголосити!) — це зовсім не історія шедеврів. Чи, краще сказати, історія не лише шедеврів.

Оповідь побудована таким чином, що на сторінках книжки виникає свого роду єдиний театральний простір часу — живий, рухливий, він трансформується, згущується і розріджується. Простір, наділений художньою пам'яттю, так само як і здатністю утримувати в цій пам'яті явища давно минулі, котрі, проте, не вичерпали свою образну енергію, що час від часу спалахувала й засліплювала своєю сучасністю та вражаючою новизною (згадати хоча б всілякі ремінісценції березільської естетики, які доволі часто давалися тоді знаки). З іншого боку — рішуча здатність

відторгати від себе віджиле й непотрібне, позбавлене перспектив розвитку.

Автор, слід сказати, вибрав дуже вдалу і надзвичайно плідну для історичної праці інтонацію — позбавлену агресивного максималізму й негативізму, осуду та зневаги. Інтонація спокійного розуміння неподоланності деколи визначених естетичних норм (особливо — у царині драматургії) і водночас розуміння життя мистецтва, яке, всупереч усьому, не припинялося й не зупинялося у своєму розвитку.

Спостереження В. Фіалка над цим життям проникливі та переконливі. Сучасний погляд, здавалося, міг би на багато чому й не затримуватися. Однак автор має на меті інше: виявити процеси розвитку образної лексики. Дослідницька оптика спрямована, повторимо, саме на них. І автор свідчить про них, наближає їх до читача. Не приховуючи свого ставлення до часто-густо недосконалого, іноді просто поганого драматургічного матеріалу, він ознаки життя, розвитку й навіть оновлення нової образної лексики спектаклю віднаходить в акторському виконанні, у сценографії...

Стосовно останньої — впродовж усього тексту свої праці автор ніколи не випускає з поля зору цю складову театрального твору. Його спостереження вкрай серйозні, описи ґрунтовні, а відтак висновки — переконливі. Цей момент не випадково виходить на один з перших і головних планів. Річ у тім, що у найскладніші періоди життя українського театру сценографія завжди була «територією свободи». Завжди була включена у головні проблеми мистецтва, причому не лише вітчизняного. Чимало рішень українських театральних художників здобули світове визнання у ряді європейських та всесвітніх оглядів сценографії (на Паризькій Квадрієнале, наприклад), без розмови про них уже давно не обходиться жодне дослідження вітчизняного і світового театально-декораційного мистецтва другої половини ХХ століття. Головне: сьогодні можна з упевненістю говорити про українську національну школу сценографії — саме про школу! В. Фіалко про неї пише захоплено й аргументовано. Наводить незаперечні докази. Книжка, крім усього іншого, являє собою дуже докладну історію всіх етапів становлення цієї школи.

У дослідженні не випадково так багато місця приділено сценографії. У радянський період в українському театрі досить часто лише сценографічне рішення вистави несло головне навантаження. Воно розширювало масштаби драматургії, укрупнювало режисерський замисел. Воно слугу-

вало надійною опорою — образною опорою! — акторському виконанню.

Лише один приклад. Буквально на початку свого тексту автор, аналізуючи спектакль «Кров'ю серця» у Театрі ім. І. Франка, розглядає тільки пластичне рішення Д. Боровського. З цього розгляду стають зрозумілими і режисерська ідея, і навіть особливості акторського виконання — в такому середовищі можна було грати лише певним чином. Інакше кажучи, образна лексика художника визначала й особливості образної лексики всіх компонентів вистави, тобто всієї вистави.

Фактологічний матеріал, залучений до тексту, — величезний. Складність у тому, що при його розгляді виникає проблема структурування явищ, відбору фактів. Критеріїв такого відбору, принципів структурування. Уже згадувалося, що автор своїм критерієм обрав образну лексику. Структурний же принцип визначається тенденціями загальних процесів у радянському театрі. Через це у тексті не раз йдеться про «Современник», про А. Ефроса, Г. Товстоногова, Ю. Любимова. Про грузинський театр, про Е. Некрошюса. І це абсолютно виправдано, інакше не можна. Інакше й не було: український театр не жив у ізоляції, був природною частиною радянського театру. Й багато в чому його образність визначилася єдиними процесами.

Кожен автор, звісно, вільний у виборі фактів. Однак у мене жодного разу не виникало відчуття, що вибрані В. Фіалком явища виокремлені випадково чи тенденційно. Всі вони свідчать про тяглість процесів, про їхню динаміку, так само, як і про ослаблення або наростання цієї динаміки.

Вельми суттєвий і такий момент: більшість спектаклів, про які йдеться, автор бачив сам. І особисті враження, переживання надають тексту особливої достовірності й переконливості.

Уже згадувалося, що В. Фіалко відсторонюється від досить поширених нині в розмовах про творчі процеси відкритих і прямих політичних характеристик часу. Це аж ніяк не означає, що він нехтує історичною реальністю, розглядаючи явище поза часом і простором. Реальний час наявний у тексті. Але — віддзеркалений у творі мистецтва. Відбитий в образній структурі, закарбований в особливостях образної лексики.

Дуже умовно метод автора можна було б назвати — «із часу в простір». Автор немовби розмірковує (залучаючи, що важливо, до своїх міркувань читача) про те, якою була театральна реальність української сцени в той чи той період другої половини ХХ століття. Він не вважає, що ця реальність ви-

черпана, що вона пішла назавжди, ставши надбанням стрімко відлетілого часу. Власне кажучи, такий підхід притаманний усьому обсягові дослідження. Що не дає змоги читачеві поставитися до прочитаного тексту як до чогось цікавого лише з історичної точки зору. Навпаки, цей текст про явища, котрі давно відбулися, — змушує задуматися про багато дечого в сучасному українському театрі. Про вічні питання, що їх пред'являють творів мистецтва. Про традиції й новаторство. Про перспективність тих чи тих пошуків. Про відкриття. Про помилки, врешті. Й про включеність у час, тобто про те, що таке нинішня образна лексика театрального твору.

Дивна річ: за всієї очевидної потреби такої праці, на неї мало хто міг наважитися. Все дуже близько, це, по-перше. По-друге, так багато хочеться забути, від чималої частки, здається, слід зректися назавжди. Аргументи для цього виникають самі собою. Й вони, зрозуміло, суто ідеоло-

гічного характеру. Проте хіба не корисніше вгледітися у все спокійно, розуміючи скороминущість ідеологічних інвектив. Угледітися в мистецтво, лише в нього. Можливо, промине ще півстоліття, і з точки зору того, ще невідомого нам, мистецтва в цьому періоді знайдеться щось інше, сьогодні нами невидиме й неусвідомлене — так було і так завжди буде. Можливо, тоді в книзі В. Фіалка з'являться нові смисли, а інші відійдуть на дальній план.

Важливо, що така книжка написана саме тепер. Призначена для читача, оточеного зовсім інакшою театральною реальністю, для тих, хто прагне цю інакшу — сьогоднішню — театральну реальність зрозуміти.

Безперечно, ця книжка потрібна й усім, хто вивчає історію українського театру, — на неї, справді, давно чекали.

Георгій КОВАЛЕНКО



Кіно народжене Україною. Альбом антології українського кіно / С. В. Тримбач. — К. : Техніка, 2016. — 384 с. : іл.

З упевненістю можна стверджувати, що чи не найцікавішою стає та книга, автор якої є загальнознаним знавцем предмета, ба більше — закоханий у предмет, і водночас володіє літературним словом і відчуттям стилю та вміє звернутися до аудиторії, передати не лише свої знання, а й свої відчуття, свою любов до справи.

За задумом «Кіно народжене Україною» — книжка, про яку замість надто шаблонного «розрахована на широке коло...» варто сказати інакше: вона жива та відкрита і ніби сама розгортає чи не найцікавіший світ — світ кіно. Кіно в масштабі історії окремої країни — України — має такі індивідуальні риси, ознаки, особливості естетики, традиції оповідності і впізнавану пластику кадру, які сукупно роблять його самобутнім фрагментом мозаїки світової культури.

Книжку написано як ілюстровану оповідь, хронологічно та драматургічно вибудовану, в якій кадри з фільмів і фотографії (в тому числі архівні, деякі рідкісні) перебувають у певному діалозі з текстом, сумісно створюють тканину сюжету і пластичну виразність. Авторіві вдалося у такий спосіб досягти враження особливої, оповідно-наочної моделі історії українського кіномистецтва.

І за цією формою стоїть, без перебільшення, віртуозне знання предмета. Читач, відкрив-

ши книгу на сторінці будь-якого розділу, на описі будь-якого фільму — прочитає текст, створений на основі безпосереднього знайомства автора з кінотекстами. Що начебто і логічно, і має так бути. Однак це колосальний масив фільмів, період, більший за століття. За цим знанням — роки копіткого вивчення екранних творів, пошуки й перегляди архівних фільмів, опрацювання історичних документів, занурення в біографічні перетини доль митців, в переплетіння творчих шляхів, що на відстані років, наявні у фрагментах, іноді складають майже детективний ребус.

Зазначимо також, що кінематограф — вельми складний процес, в якому змішано, злито політику, мистецтво, соціальний розвиток; розуміти і бачити його динаміку, рух і трансформацію жанрів, тем, зіткнення методів і стилів упродовж культурної історії країни, вміння аналітично простежити цей процес, виокремити і акцентувати на ключових аспектах — надзвичайно складне завдання.

Структурно книга складається з шести розділів, на які за хронологічним і змістовним принципом поділено історію українського кіно від кінця ХХ ст. до сьогодення. Розділи, окрім власне часових меж, позначені певною концептуальністю, віддзеркалюючи історичне значення кожного періоду в загальному русі національного кінемато-

графа і, ширше, — національної історії: становлення українського кіно, епоха індустріалізації та роки війни, повоєнна доба, часи «відлиги»... Кожний розділ починається з короткого нарис-у-характеристики періоду і далі містить розповідь про фільми, поєднану з ілюстративним матеріалом.

Текстова частина водночас є і лаконічною за формою, і, в певному розумінні, поліфонічною за змістом. Адже в ній поєднуються кілька аспектів: біографічні відомості, соціально-політичний контекст культурного життя, ключові характеристики фільмів і власне мистецтвознавчі авторські оцінки. У такий спосіб авторові вдається створити стереоскопічну картину кіно як явища на соціокультурному тлі, з органічним перетином різних смислових шарів, так, як це існує у реальному перебігу подій, у реальному часовому зрізі історії.

Книга, за авторським ставленням, — виразне есе, в якому за авторською інтонацією, стилем, відбором фрагментів і їх поєднанням, описом, вибудовується, наче за іманентною властивістю самого кіно, картина руху кіномистецтва у часі.

Книга позначена певним естетичним «історизмом», про це сказано вже підзаголовком «Ілюстрована історія». Як відомо, історія буває об'єктивною — як процес безпосереднього перебігу подій, та суб'єктивною — нею є оповідь про ці події, тобто власне такою є викладена історія. Не торкаючись складних аспектів наративної історії тощо, зазначимо, що представлена книжка в цьому відношенні являє собою особливий вид. У вступній частині автором зазначено: «історія ХХ століття прозирається нами значною мірою крізь призму кінокамери» [с. 9]. Це справді так. І відтак запропонована книжка виступає в певному розумінні як структура багаторазового переломлення: в ній предмет пізнання — події Історії — віддзеркалені у фільмах, і в цьому сенсі Кіно стає ніби суб'єктом (естетичного) пізнання; водночас фільми самі постають як предмет пізнання в очах читача.

Суб'єктивна кіноісторія, кінематографічна репрезентація людського буття в складному змінному русі епох — має певну особливість: вона не примушує глядача (і, в цьому разі, читача) неод-

мінно шукати відповіді на складні історичні питання; вона пропонує значно комфортніше заняття — налаштуватись на сприйняття естетичної інтерпретації облич різних епох, якими їх зуміли побачити і втілити митці, сучасники й очевидці тих подій. Напевно, одним із завдань цієї книжки й було налаштувати читача і потенційного глядача на особливу культурно-естетичну співзвучність, на здатність відчувати певний консонанс, торкаючись фільмів, що несуть в собі відголос (відгомін), відлуння, частку атмосфери епох, назавжди зниклих зі сцени буття.

В авторському баченні кінопроцесу особливе місце посідають міф і, сказати б, певне відчуття екзистенціальності — як особливого кінематографічного бачення й екранної фіксації екзистенціального часу і буття (пригадаймо категорії Буття і Часу за концепцією Гайдеггера). Так кіно предстає перед читачем (і глядачем) як галерея особливих — естетичних — переживань буття, переживань почасти непізнаваних раціонально і вловимих хіба що відчуттям, спрямованим на ті чи інші модуси, позначеним тими чи іншими інтенціями, — що розкривається жанрово-тематичними та стилістичними ознаками фільмів. Тому і власне структура оповіді про історію кіно підкоряється не лише і не стільки фізичному часові, хронології подій, скільки особливому відчуттю буття — і окремих людей, і цілого народу — і його кінематографічного втілення (чи віддзеркалення). В цьому, напевно, полягає авторський підхід до трактування кіномистецтва, у фокусі якого людське життя з усіма рухами і зіткненнями характерів, а також щоразу змінне обличчя реальності, екранне втілення якого поєднує у собі фіксацію миті існування форми і незліченну різноманітність форм.

Стилістично виважене, ілюстративно багате, позначене естетичним смаком та інтоноване літературно, видання «Кіно, народжене Україною» є прикладом такої оповіді «про кіно», яка здатна й людину, добре обізнану у справі, і людину далеку від цього фаху, однаково підкорити красою цього культурного феномену, а також й авторським умінням його розкриття.

Георгій ЧЕРКОВ

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Абрамович Олена Олександрівна — кандидат педагогічних наук, доцент кафедри режисури та акторського мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

Бабак Ольга Анатоліївна — аспірантка кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Безручко Олександр Вікторович — доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури телебачення Київського національного університету культури і мистецтв.

Вержицький Богдан Володимирович — заслужений діяч мистецтв України, оператор-постановник вищої категорії, доцент, завідувач кафедри кінотелеоператорства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Веселовська Ганна Іванівна — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Вічна Анастасія Володимирівна — магістр театрального мистецтва.

Деркач Тетяна Петрівна — здобувач кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Захарченко Анатолій Іванович — викладач Другої кафедри акторського мистецтва та режисури драми Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Коваленко Георгій Федорович — доктор мистецтвознавства, дійсний член (академік) Російської академії мистецтв.

Ковтун Тетяна Іванівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Миленька Галина Дмитрівна — доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені 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 імені 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 відділу екранно-сценічних мистецтв і культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Онщенко Олена Ігорівна — заслужений діяч науки і техніки України, доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри суспільних наук 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.

Пацунов Валерій Петрович — заслужений діяч мистецтв України, професор Київського національного університету культури і мистецтв.

Пасічник Артем Юрійович — старший викладач кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Погоріла Марія Сергіївна — аспірантка кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Погребняк Галина Петрівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри сценічного та аудіовізуального мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Прядко Олександр Михайлович — заслужений працівник культури України, кандидат технічних наук, доцент, доцент кафедри операторської майстерності Київського національного університету культури і мистецтв.

Росляк Роман Володимирович — кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з науково-педагогічної роботи Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Сітенко Тетяна Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного виховання Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Фіалко Валерій Олексійович — заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Фількевич Галина Миколаївна — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри музичного виховання Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого

Чурпіта Тетяна Миколаївна — кандидат педагогічних наук, доцент кафедри класичної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв.

Шлемко Ольга Дмитрівна — заслужена артистка України, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри режисури естради та масових свят Київського національного університету культури і мистецтв.

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 майстерності акторів Київського національного університету культури і мистецтв.

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 **15 сторінок**. За зміст статті, **достовірність фактів, цитат, дат тощо відповідає автор**.

Структура наукової статті відповідно до вимог ВАК України повинна мати такі необхідні елементи: постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор; виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Матеріал обов'язково має 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.

Аспірантам і студентам слід обов'язково мати рецензію на свої 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 форматуватися 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 20

*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 15.06.2017 р. Формат 60×84/8.
Папір офсетний. Гарнітура Таймс.
Друк офсетний. Обл.-вид. арк. 26,51.

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.