

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 22

Київ
2018

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., 2018 р. – Вип. 22. – 198 с.

У розділі «Сценічне мистецтво» № 22 «Наукового вісника» широко представлені статті, що розкривають роль і важливе значення образної мови, музики, метафори, танцю тощо у сценічних постановках. Не оминули увагою автори й історичний шлях українського театру, сучасне його інтегрування в європейський простір, міжнародні зв'язки нинішніх театральних закладів. Сучасні тенденції та засоби привертають увагу й авторів розділу «Екранні мистецтва»: естетика кліпу, інтерактивність шумів та пауз, проекти віртуальної реальності – як різновид варіативного екранного твору та інші. Читачі знайдуть цікаві розвідки й у розділах «Мистецька педагогіка», «Культурологія», «Архів», познайомляться з книжковими новинками.

*Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
(протокол № 5 від 29 травня 2018 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» КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого з 2015 року
представлено в міжнародних наукометричних базах Google Scholar, Scientific Journals Impact Factor,
Scientific Indexing Services та PИИЦ.*

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;

Владімірова Наталія Вікторівна, доктор мистецтвознавства, професор;

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

Горпенко Володимир Григорович, доктор мистецтвознавства, професор;

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

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

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

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

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

Пучков Андрій Олександрович, доктор мистецтвознавства, професор;

Росляк Роман Володимирович, кандидат мистецтвознавства (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.

ЗМІСТ

Олексій Безгін, Ольга Успенська Вища мистецька освіта в Україні: питання підготовки науково-педагогічних кадрів	7
--	---

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Петро Кравчук До питання першого сценічного втілення п'єс Л. Старицької-Черняхівської «Гетьман Дорошенко», «Крила» та «Останній сніп» на сцені театру Миколи Садовського (До 150-річчя від дня народження письменниці)	15
Оксана Палій Діяльність театру імені Марії Заньковецької перехідного періоду (1925–1926 рр.)	27
Галина Миленька Музика як один з вихідних чинників становлення режисерського мистецтва Вс. Е. Мейерхольда	34
Валерій Фіалко Образна мова сценічного мистецтва в осмисленні теоретиків і практиків театру	42
Валерій Пацунов Метафора як перлина театрального мистецтва	48
Сергій Дем'яненко Фестиваль комедії «Золоті оплески Буковини»	52
Катерина Юдова-Романова Вогняні засоби дизайну сценічного простору	58
Петер Фекете Безпека виступу артиста сценічного мистецтва: особливості її забезпечення	65
Янь Чао До проблеми рецепції принципів європейського психологічного театру в сценічному мистецтві сучасного Китаю	68
Олена Шаповал Шляхи інтеграції сучасної української сценографії в європейський культурний простір	75

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

Оксана Мусієнко «Злива» Івана Кавалерідзе. Спроба реконструкції	82
Катерина Станіславська Символізм музичної цитати у кіно (На прикладі фільму О. Балабанова «Про вродків та людей»)	89
Галина Фількевич Танець та екранні мистецтва: започаткування і розвиток контактів	94

CONTENTS

Oleksii Bezgin, Olga Uspenska Higher education in Ukraine: problems of training scientific-pedagogical specialists	7
---	---

SCENIC ART

Petro Kravchuk On the problem of first stage interpretation of plays of L. Starytska-Cherniakhivska «Hetman Doroshenko», «Kryla» and «Ostannii snip» on stage of Mykola Sadovskyi Theatre (For 150 anniversary of writer's birthday)	15
Oksana Palii Activities of Mariia Zankovetska Theatre of transition period (1925–1926)	27
Halyna Mylenka Music as one of the initial component of the development of directing art of Vs. Meyerhold	34
Valerii Fialko Imaginary language of stage art in reflection of theatre theorists and practitioners	42
Valerii Patsunov Metaphor as a gem of theatre art	48
Serhii Demianenko Festival of comedy «Golden applause of Bukovyna»	52
Kateryna Yudova-Romanova Fire instruments of design of stage space	58
Peter Fekete Safety of performance of stage artist: specificities of its provision	65
Yan Chao On the problem of reception of principles of European psychological theatre in stage art of modern China	68
Olena Shapoval Ways of integration of modern Ukrainian scenography in European culture space	75

SCREEN ARTS

Oksana Musiienko «Zlyva» by Ivan Kavaleridze. Attempt to reconstruct	82
Kateryna Stanislavska Symbolism of music citation in cinema (On example of film of O. Balabanov «About freaks and people»)	89
Halyna Filkevych Dance and screen arts: starting and development of contacts	94

Валерій Папченко	
Інтерактивність шумів і пауз у звуковому образі фільму	101
Ірина Якубовська	
Специфіка споживання кінопродукту як каталізатор новітніх мистецьких технологій.....	108
Оксана Бут	
Діалог класичного і модерного напрямів у звукорежисурі (До питання визначення професії).....	112
Іван Канівець	
Реалізація проектів віртуальної реальності як різновиду варіативного екранного твору	120
Анастасія Собольєва	
Естетика кліпу у сучасному соціокультурному просторі.....	126

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Наталія Велігура	
Феномен прозорої поліфонії кольорів у акварелі	135
Маріанна Голубенко	
Концептуальний підхід до дослідження темпоральності фонокультури.....	139

МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА

Олена Абрамович, Катерина Пивоварова	
Умови актуалізації творчого потенціалу студентів у ході освітнього процесу.....	147
Олександр Безручко	
Специфіка навчання В. Б. Кісіна у Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого	152
Валерія Штефюк	
Вплив викладача на розвиток творчої активності студентів.....	157
Олександра Рудницька	
Методологічні аспекти формування мовленнєвої культури студентів-першокурсників, майбутніх акторів	162

АРХІВ

Роман Росляк	
Війна поміж „Союзкіном“ та „Українфільмом“ точилася вже давно...» (Матеріали з історії неформальних взаємин керівників союзної та української кінематографії).....	168

Valerii Papchenko	
Interactivity of noises and pauses in audio image of film.....	101
Iryna Yakubovska	
Specifics of cinema product consumption as accelerator of innovational artistic technologies	108
Oksana But	
Dialog of classic and modern directions in sound directing (On the problem of profession definition)	112
Ivan Kanivets	
Implementation of projects of virtual reality as a type of variable screen work of art	120
Anastasiia Sobolieva	
Esthetics of clip in modern social-cultural space.....	126

CULTURE STUDIES

Nataliia Velihura	
Phenomenon of polyphony of colors in watercolor	135
Marianna Holybenko	
Conceptual approach to research of temporal character of phono culture	139

ARTISTIC PEDAGOGICS

Olena Abramovych, Kateryna Pyvovarova	
Conditions of actualization of artistic potential of students during educational process	147
Oleksandr Bezruchko	
Specificity of education of V. B. Kisin in Kyiv National Karpenko-Karyi University of Cinema, Theatre and Television	152
Valeriia Shtefiuk	
Influence of teacher on development of artistic activities of students	157
Oleksandra Rudnitska	
Methodological aspects of forming of language culture of first year students, future actors	162

ARCHIVE

Roman Rosliak	
«War between „Soiuzkino“ and „Ukrainfilm“ has been long ago...» (Materials from history of non-formal relations of governors of union and Ukrainian cinematography)	168

Сергій Кот

Битва за український кінематограф: документи,
пов'язані з діяльністю Олександра Довженка під час
Другої світової війни 179

Serhii Kot

Battle for Ukrainian cinema: documents, related
to activities of Oleksandr Dovzhenko
during World War II 179

БІБЛІОГРАФІЯ**BIBLIOGRAPHY****Роман Росляк**

Погребняк Г. П. Кіно, телебачення та радіо в
сценічному мистецтві : підручник..... 188

Roman Rosliak

Pohrebniak H. P. Cinema, television and radio
in stage art: textbook 188

Валентина Слободян

Протоколи Правління ВУФКУ (1922–1930 рр.):
збірник архівних документів 190

Valentyna Slobodian

Records of Board of VUFKU (1922–1930):
collection of archive documents 190

Людмила Новікова

Черков Г. А. Шахта. Енергетика кіногенічності:
монографія..... 192

Liudmyla Novikova

Cherkov H. A. Mine. Energetics of cinematicity:
monography 192

Про авторів..... 194

About authors..... 194

ВИЩА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ПИТАННЯ ПІДГОТОВКИ НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНИХ КАДРІВ

У статті розглянуті питання, пов'язані з реформуванням вищої мистецької освіти та методології підготовки фахівців на третьому освітньому рівні. Приведений порівняльний аналіз методики підготовки доктора філософії у галузі мистецтв та доктора мистецтв на прикладі програм університетів США.

Ключові слова: вища мистецька освіта, доктор філософії у галузі мистецтв, доктор мистецтв.

В статье рассмотрены вопросы, связанные с реформированием высшего образования в сфере искусств и методологии подготовки специалистов на третьем образовательном уровне. Приведен сравнительный анализ методики подготовки доктора философии в сфере искусств и доктора искусств на примере программ университетов США.

Ключевые слова: высшее образование в сфере искусств, доктор философии в сфере искусств, доктор искусств.

The article considers questions with issues related to the reform of higher education in the field of arts and the methodology of training specialists at the third educational level. A comparative analysis of the methodology for the training of the PhD in the field of arts and the Doctor of Arts is exemplified by the programs of US universities.

Key words: higher education in the field of arts, the PhD in the field of arts, Doctor of Arts.

Мистецька освіта є центральним елементом культурної політики держави, основою духовного розвитку національної культури та основою культурного формування і творчої реалізації людини впродовж життя.

Розвиток демократичного суспільства, громадянська освіченість, компетентність, професійна підготовленість нерозривно пов'язані зі змінами й удосконаленням системи освіти, в тому числі й мистецької освіти. Нещодавно прийнятий новий Закон про освіту (далі Закон) чітко визначає: «Освіта є державним пріоритетом, що забезпечує інноваційний, соціально-економічний і культурний розвиток суспільства» [1, 5].

Реформування освітньої галузі безпосередньо стосується мистецької освіти в цілому та, зокрема, вищої мистецької освіти. Вивченню реального стану вищої мистецької освіти, пошуку підвищення ефективності підготовки фахівців присвячені праці багатьох вітчизняних дослідників, таких як Безгін І. Д., Безгін О. І., Волков С. М.,

Висоцький Ю. П., Кремень В. Г., Отич О. М., Рожок В. І. та ін.

Актуальними питаннями дослідження проблем мистецької освіти стають питання методології підготовки фахівців на третьому освітньому рівні для галузі культури і мистецтва з урахуванням вимог державної політики у сфері освіти, міжнародних зобов'язань, вітчизняного та іноземного досвіду.

Положення Довгострокової стратегії розвитку української культури про те що: «Мистецька освіта вимагає кардинального осучаснення як у різних секторах культури, так і в системі загальної освіти» [2], отримало реалізацію в новому Законі, де у ст. 21 наводиться визначення мистецької освіти, її мета та детально визначаються етапи здобуття:

молодший бакалавр;
бакалавр;
магістр;
доктор філософії/доктор мистецтва та доктор наук.

Кожен етап полягає у набутті компетентностей відповідного ступеня освіти за певною мистецькою спеціальністю. Як бачимо, для вищої мистецької освіти вводиться на третьому освітньому рівні, окрім «доктора філософії» та «доктора наук», нова кваліфікація «*доктора мистецтв*».

Як наголошується в новій редакції Закону про освіту, головною метою змін є інтеграція в європейське освітнє й наукове середовище та введення в Україні європейських освітніх норм. Закон скасовує науковий ступінь кандидата наук (для тих, хто почав навчання за новим Законом з 2016 року) та вводить замість нього ступінь доктора філософії (PhD). Ступінь доктора наук (Dr.hab) залишається і, вочевидь, відповідатиме міжнародним вимогам.

За визначенням у Законі про освіту, доктор мистецтв – це освітньо-творчий рівень вищої освіти, який є аналогічним освітньо-науковому рівню PhD і передбачає «оволодіння методологією мистецької та мистецько-педагогічної діяльності, здійснення самостійного творчого мистецького проекту, здобуття практичних навичок продукування нових ідей і розв’язання теоретичних та практичних проблем у творчій мистецькій сфері» [1].

Проблема полягає в тому, що немає чітко го уявлення, як здійснювати підготовку доктора мистецтв у вищих закладах освіти України мистецького спрямування, якою має бути програма з підготовки доктора мистецтв та її наповнення, на який термін вона повинна розраховуватись та яким має бути кінцевий результат.

Метою цієї статті є визначення завдань, які ставляться при підготовці доктора філософії у галузі мистецтв (PhD) та доктора мистецтв (Doctor of Arts), порівняльний аналіз методологічних підходів до їх підготовки на прикладі університетів США та використання досвіду їх застосування в Україні.

Насамперед потрібно зробити визначення термінів. Науковий ступінь «доктор філософії» (PhD) у визначеній галузі, (у цьому разі – галузі мистецтв), і доктор мистецтв (у визначеній галузі мистецтв) є вищим освітнім і науковим ступенем, який здобувається на третьому освітньому рівні на основі ступеня магістра. В деяких країнах, таких як США та Канада, цей ступінь є вищим науковим, а в деяких інших – таких як Франція або Німеччина, є вищі ступені, приблизно еквівалентні звичному у нашій країні ступеню доктора наук. Тому згідно з міжнародною стандартною класифікацією освіти (МСКО) «З метою порівняння

даних на міжнародному рівні для позначення вищого 8-го рівня МСКО використовується термін „докторантура або її еквівалент“» [3].

Таким чином, у світовій практиці ступені доктора філософії у галузі мистецтв і доктора мистецтв (у визначеній галузі мистецтв) за своєю метою – забезпечення вищих закладів освіти мистецького спрямування науково-педагогічними кадрами – вважаються рівнозначними. Хоча ступінь доктора мистецтв вважається рівним PhD [4] та все ж його отримання має суттєві відмінності.

Ступінь доктора філософії (PhD) присвоюється як свідчення значного вкладу в розширення знань у відповідній галузі, передбачає дослідницьку роботу і завершується написанням наукової праці (дисертації) та її захистом. Тому програма підготовки доктора філософії заснована, передусім, на науковому дослідженні, а не лише на теоретичному вивченні матеріалу курсу.

Ступінь доктора мистецтв припускає наявність глибоких знань у визначеній галузі мистецтв, але не передбачає дослідницьку діяльність і захист дисертації. Згідно з міжнародним класифікатором [3] цей ступінь може надаватися у таких галузях мистецтв, як:

- образотворче мистецтво: малюнок, живопис, скульптура;
- виконавське мистецтво: музичне, драматичне, танцювальне, циркове;
- графічне та аудіовізуальне мистецтво: фотографія, кінематографія, створення музичних творів, створення радіо- і телевізійних передач, видавнича справа.

Для того щоби провести порівняльний аналіз програм з підготовки доктора філософії в галузі мистецтв і доктора мистецтв у вищезазначених галузях, доцільно використати критерії МСКО для докторантури або її еквіваленту:

- вимоги до письмової роботи (дисертації);
- вимоги до вступу;
- мінімальна тривалість програми.

Успішне завершення програми 8-го рівня МСКО, до якого, як зазначено вище, належать програма підготовки доктора філософії в галузі мистецтв і доктора мистецтв, потребує написання «тез дисертації, дисертації або рівнозначної письмової роботи, яка може бути опублікована» [3, 62].

Тривалість програми цього рівня становить не менш ніж три роки денної (очної) форми навчання за умови вступу на навчання після закінчення магістратури.

Додатковим параметром є орієнтація програми:

академічна освіта;
професійна освіта.

Слід зазначити, що у новому Законі про освіту наголошено: ступінь доктора філософії присуджується спеціалізованою радою ВЗО у разі успішного виконання відповідної освітньо-наукової програми з аспірантури, проведення особистого комплексного дослідження, яке забезпечує вагомий приріст нового системного знання і є основою для відкриття нових напрямів досліджень, та публічного захисту дисертації. Також і для отримання ступеня доктора наук, який здобувач наукового ступеня може отримати після присвоєння ступеня доктора філософії, потрібен публічний захист дисертації. Термін підготовки доктора філософії при денній формі навчання становить 4 роки.

Підготовка доктора філософії здійснюється на основі освітньо-наукової програми за певною спеціальністю, яка затверджується вченою радою вищого закладу освіти, та проведення власного наукового дослідження. Навчальний план за цією програмою повинен містити обсяг навчальних дисциплін у розмірі 30–60 кредитів Європейської кредитної трансферно-накопичувальної системи (ЄКТС). Навчальні дисципліни, включені до програми, мають забезпечити набуття аспірантом необхідних для цього рівня компетентностей, відповідно до Національної рамки кваліфікацій [5].

Це означає, насамперед для мистецької освіти, набуття навичок критичного осмислення і розуміння широкого кола питань культурної політики як України, так і інших країн. Оскільки кожна мистецька галузь потребує фахівців із загальними знаннями, навичками та більш специфічними, вузькими компетенціями, це вимагає створення навчальних програм для різних секторів культури і мистецтва, на різних рівнях та у різних комбінаціях. Важливими також є навички командної роботи, лідерства, самоаналізу, самостійності й активності в професійній діяльності, за специфічних суспільних, економічних і культурних умов.

Слід зазначити, що у галузі культури і мистецтва, виникає багато питань щодо підготовки майбутніх фахівців, особливо після переходу на дворівневу систему бакалавр – магістр для виконавських спеціальностей. Якщо введення ступеня магістра для цих спеціальностей залишається відкритим, виникають такі питання: як має виглядати оптимальне співвідношення теорії та практики у навчальних програмах; хто викладає краще – університетські викладачі чи практикуючі фахівці, наприклад, для акторської майстерності;

як визначити збалансованість обсягу підготовки таких фахівців з урахуванням потреби держави, суспільства, роботодавців; як саме мають реагувати розробники навчальних програм на потреби того чи іншого сектору мистецької практики, що дуже швидко змінюються.

Питання наповненості освітньої частини програми підготовки доктора філософії також потребує подальшої розробки й удосконалення. Важливо, щоб програми були різними, багатоаспектними, унікальними та обов'язково зорієнтованими на результати навчання, тобто на здобуття якісних знань, що мають бути отримані незалежно від типу чи специфіки програми, за якою навчається докторант, та вміння застосувати набуті знання на практиці.

У США програми PhD у галузі мистецтв, зокрема в театральному мистецтві, пропонуються крупними дослідницькими університетами, такими як Колумбія, Браун, Норсвестерн Чикаго, Пітсбург. Більшість із цих програм спрямовані, насамперед, на поєднання викладацької та мистецької практики та мають міждисциплінарний характер. Вони розглядають гендерні, расові, етнічні та класові дилеми як базові галузі наукового і мистецького дослідження.

Розглянемо програму підготовки доктора філософії в галузі театального/виконавського мистецтва Америки, яка застосовується Аризонським державним університетом [6] (PhD Theatre (Theatre/Performance Americas)). Кандидати, які бажають вступити до докторантури (аналогічна назва в Україні – аспірантура), мають право подати заявку на участь у програмі, якщо вони отримали ступінь магістра у відповідній галузі в регіонально акредитованій установі.

Програма навчання складається з курсів з історії театального/виконавського мистецтва, теорії та практики культурної діяльності, курсів міждисциплінарних, які пов'язані з основною темою дослідження. Такі курси наявні у структурі різних департаментів і факультетів університетів, окремі курси передбачають тісну співпрацю між кількома департаментами (наприклад, між мистецьким та бізнес-школою). Програма включає обов'язкові лекції, одночасно забезпечуючи гнучкість у виборі спеціалізованих семінарів та практичних занять. На першому році навчання докторанти освоюють теоретичні та практичні основи методів досліджень, здобувають необхідні компетентності для продукування нових ідей. На другому курсі докторанти складають план наукового дослідження, визначеного в перший рік через спе-

ціалізовані курсові роботи та практичний досвід, проводять власне наукове дослідження, результати якого мають наукову новизну, теоретичне та практичне значення.

Вимоги до виконання навчального плану: 90 кредитних годин, екзамен з іноземної мови, письмовий комплексний екзамен із спеціальності, усний комплексний екзамен із спеціальності, автореферат та дисертація. Детально це має приблизно такий склад:

Обов'язковий курс (24 кредитних години)

Факультативи (12 кредитних годин)

Дослідження (12 кредитних годин)

Заключний досвід (12 кредитних годин)

За рішенням Вищої колегії та Наглядової ради університету дозволяється зарахування до цього навчального плану 30 кредитних годин з раніше отриманого ступеня магістра. Два з курсів факультативного вибору, за узгодженням з Наглядовою радою, докторант повинен пройти за межами даного університету.

Згідно з вищевказаними вимогами, докторанти, за узгодженням з Наглядовою радою, можуть вибирати театральні курси в таких сферах, як драматургія, театральна історія, театральна теорія та критика, а також тематичні семінари за вказаними напрямками.

Докторанти також можуть проходити курси у таких сферах, як критичні та культурні дослідження галузі, вивчення мови та літератури, а також теорії естетики за межами університету, в таких установах, як Школи кіно, танцю та театру. Всі курси відбирають, аби допомогти докторантам досягти цілей програми та розвинути здатність стати лідерами в галузі театального і виконавських мистецтв.

Перевірка навчання студента за курсами та розвиток навичок досліджень, художніх навичок та компетентностей у навчанні проводяться Наглядовою радою наприкінці кожного семестру. По завершенню навчання студенти складають комплексні екзамени. Вони складаються з письмових і усних компонентів, зосереджених на театральній історії, літературі та критиці й сфері досліджень докторанта. На кожен екзамен дається шість годин, і це передбачає ґрунтовну відповідь з висновками. Докторант не має заздалегідь списку можливих питань: мається на увазі, що претендент володіє інформацією з усіх питань за фахом.

Після складання комплексних завершальних екзаменів докторант працює над дисертацією, яка має завершитися її захистом. Слід зазначити, що термін перебування в докторантурі (аспірантурі)

становить до 6-ти років для денної форми навчання (full time) і до 8-ми років для інших форм навчання. Стосовно тривалості навчання зазначимо, що 6 і 8 років – це максимальний термін перебування в докторантурі. Зазвичай докторант прагне якнайшвидше закінчити навчання і захистити дисертацію, бо оплачує він своє навчання з власної кишені, хоча може отримати гроші на навчання від якогось грантодавця. Багато організацій і фондів, таких як Фонд Фулбрайта, на конкурсній основі надають гранти талановитим студентам.

Як бачимо, програма підготовки доктора філософії цього університету в основному збігається з вимогами Порядку підготовки здобувачів вищої освіти ступеня доктора філософії та доктора наук, прийнятого в Україні у 2016 році [7] за винятком терміну перебування в докторантурі, який становить 4 роки згідно з цим документом.

Кваліфікація *доктор мистецтв* для виконавських спеціальностей, яка вводиться новою редакцією Закону, вочевидь, має відповідати аналогічній Doctor of Arts /in Music (D.M.) /in the Fine Arts (D.F.A.) тощо, прийнятій у світовій практиці [4].

Статтею 17 Закону про освіту, вперше на законодавчому рівні легітимно вводиться асистентура-стажування як складова освітньої програми вищої освіти мистецького спрямування у підготовці доктора мистецтв. Асистентура-стажування є післядипломною освітою, яка передбачає набуття нових та вдосконалення раніше набутих компетентностей на основі здобутої вищої професійної освіти та практичного досвіду. Вона запроваджується в університетах і академіях на основі ступеня магістра і є основною формою підготовки мистецьких виконавських кадрів вищої кваліфікації.

До цього часу асистентура-стажування існувала як форма післядипломної підготовки висококваліфікованих науково-педагогічних кадрів на творчих, практичних кафедрах мистецьких ВНЗ і діяла згідно зі спільним наказом Міністерства освіти України від 27 листопада 1992 р. № 193 і Міністерства культури України від 12 листопада 1992 р. № 251. При цьому кількість місць державного замовлення для мистецьких ВНЗ на підготовку кадрів в аспірантурі та асистентурі-стажуванні було загальним, без урахування особливостей підготовки творчих кадрів в асистентурі-стажуванні, що породжувало багато питань, таких як наповнення освітньої та творчої програми, написання наукової/методичної розробки зі спеціальності, форми підсумкового контролю тощо. Адже асистентура-стажування передбачає як підвищення кваліфікації, тобто вдосконалення раніше набутих

компетентностей у межах професійної діяльності, так і саме стажування як набуття особою практичного досвіду. Така форма підготовки мистецьких виконавських кадрів не передбачає проведення дослідницької діяльності та написання дисертації.

Згідно зі змінами в Законі асистентура-стажування віднесена до третього освітньо-наукового/освітньо-творчого рівня вищої освіти. Освітньо-творчий рівень вищої освіти «передбачає оволодіння методологією мистецької та мистецько-педагогічної діяльності, здійснення самостійного творчого мистецького проекту, здобуття практичних навичок продукування нових ідей і розв'язання теоретичних та практичних проблем у творчій мистецькій сфері» [1]. Як бачимо з цього формулювання, підготовка не передбачає дослідницьку діяльність і написання дисертації, але виникає питання, як тоді розуміти «розв'язання теоретичних проблем»? Далі, у частині 6 прикінцевих положень Закону, асистентура-стажування розглядається як перший етап здобуття ступеня доктора мистецтв, який дає право на подальше навчання у творчій аспірантурі. На жаль, сьогодні порядок здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтв, як і порядок навчання в асистентурі-стажуванні відсутній і потребує детальної розробки, яка, вочевидь, за поданням Міністерства освіти завершиться нормативним документом, затвердженим аналогічно з порядком підготовки докторів філософії. Якщо врахувати, що згідно з Законом строк підготовки доктора мистецтв у творчій аспірантурі становить три роки і на цю підготовку закладається 30–60 кредитів ЄКТС, то з урахуванням асистентури-стажування загальний строк навчання може становити 4-5 років, що є аналогічним строку підготовки доктора мистецтв згідно з міжнародною класифікацією.

Слід зазначити, що на теперішній час розглядається питання скорочення терміну перебування в асистентурі-стажування до одного року або можливе навчання в творчій аспірантурі без асистентури-стажування. Навряд чи таке скорочення терміну навчання сприятиме підвищенню якості підготовки доктора мистецтв і може спричинитися до зниження рівня міжнародної стандартної класифікації цього ступеня.

Незрозумілим залишається питання щодо органу, який присуджує ступінь доктора мистецтв. Аналогом такого органу в Україні може бути спеціалізована вчена рада, яка присуджує ступінь кандидата наук (доктора філософії), але хто може входити до цієї ради і за якими критеріями має відбуватися відбір членів ради – зали-

шається незрозумілим, також як і те, що саме і у якій формі має представити здобувач на спеціалізовану раду. Таким чином, потребує розробки не лише положення про таку спеціалізовану раду, що має пройти акредитацію Національного агентства із забезпечення якості вищої освіти, якого, до речі, теж поки що не існує, а й визначення виду кінцевого продукту (творчого мистецького проекту), який представляється здобувачем ступеня доктора мистецтв на спеціалізовану раду. Якщо цей кінцевий продукт (творчий мистецький проект) передбачає згідно з Законом «публічний захист», то, вочевидь, такий захист потребує визначеного нормативного порядку і критеріїв оцінки. Можливо, з розвитком університетської автономії, ці речі будуть надані для розробки самим мистецьким ВЗО, але поки що українські державні університети залишаються повністю залежними від держави, а тому не мають можливості перебрати на себе повну відповідальність з цього питання.

Таку форму навчання, як доктор мистецтв, можливо розглянути на прикладі програми підготовки доктора музичних мистецтв (Doctor of Arts in Music) Університету Меріленду, Коледж Парк, США, яку представив доктор музичних мистецтв, професор цього університету Д. Назаренко [8].

Згідно з програмою цього університету ступінь доктора музичних мистецтв – це остання ланка триступеневої системи вищої освіти у США. Перша ланка – ступінь бакалавра – приблизно 4 роки. Приблизно тому, що набір необхідних кредитів студент може отримати за менший період за належного виконання усіх завдань і тестів. Друга ланка – ступінь магістра, що зазвичай триває 2 роки. Третя вища ланка – це докторантура, котра надає один з варіантів ступеня: доктор філософії у визначеній галузі наук (PhD), в даному прикладі – музикознавства у теоретиків, або доктор музичних мистецтв (Doctor of Arts in Music) у студентів на виконавському відділенні.

До докторантури приймаються студенти, які отримали ступінь магістра та пройшли конкурс за результатами вступних екзаменів із спеціальності. Потрібно наголосити, що згідно з новим Законом про освіту в Україні на третій рівень освіти (аспірантури/асистентури-стажування) теж приймаються студенти зі ступенем магістра.

Після зарахування до докторантури студент приступає до першої частини навчання. Вона складається з відвідування занять та успішного складання обов'язкових предметів. Ці предмети можуть включати теоретичну поглиблену підго-

товку із спеціальності, методику наукового дослідження, методику викладання тощо.

У даному конкретному прикладі, зі спеціальності фортепіано, ці предмети включали два семестри семінарів з фортепіанної літератури, зокрема семінари по сонатах Бетховена, Ліста, з історії фортепіанної педагогіки, музичного дослідження. Окрім того, потрібно було виконати два сольних концерти, в яких представити твори різних фортепіанних стилів і підготувати один концерт-лекцію. Концерт-лекція мав складатися з рівних пропорцій виконавської й пояснювальної розмовної частини. Розмовна частина оформлювалася в окремий документ, не менш як 15 сторінок комп'ютерного тексту, з бібліографією та цитатами.

Таким чином, ця частина навчання, яка займає два роки, завершується успішним складанням обов'язкових предметів, сольних концертів, котрі підтверджують рівень виконавської майстерності, проведенням майстер-класу (концерту-лекції у цьому разі) з оформленням розмовної частини за вимогами та обсягом наукової статті.

Після завершення першої частини навчання студент допускається до кандидатського екзамену, який складається з двох частин: перша частина – загальна (теоретична) для усіх музичних спеціальностей, а друга – з конкретного інструмента.

Загальна частина перевіряє знання з історії музики та музикальних жанрів, знання особливостей стилю творів композиторів, навички аналізу музики. Кожному студенту дається 10 уривків із музичних творів різних жанрів. Уривки подані без прізвища композитора чи назви твору. Кожен уривок має розмір однієї сторінки музики і включає усі музичні стилі від григоріанського розспіву до авангардної музики ХХ–ХХІ ст. Студент вибирає шість уривків з десяти і пише на кожен докладний аналіз. На екзамен відведено шість годин, і це передбачає ґрунтовну відповідь з висновками.

Друга частина екзамену (у цьому разі) теж складається письмово у вигляді відповідей на тестові запитання, на які потрібно детально відповісти. Питання стосуються історії виконавського мистецтва, знання репертуару, історії педагогіки та методики. Студент не має заздалегідь списку можливих питань: мається на увазі, що претендент володіє інформацією з усіх питань за фахом.

Після успішного складання кандидатського іспиту здобувач ступеня вибирає тему і вид творчого проекту, який затверджується дисертаційною радою університету.

Для здобувача ступеня доктора музичних мистецтв це може бути, наприклад, виконавський

проект, що включає три сольних концерти об'єднаних загальною тематикою. Кожен концерт доповнюється письмовими записами, котрі оформлюються в один документ із вступом і висновками. В ньому вказується мета творчого проекту, описується набутий у результаті його виконання досвід. Розмір письмових записів становить не менш ніж 20 сторінок тексту, оформленого за правилами, визначеними для наукової праці.

Захист творчого проекту відбувається у присутності всіх членів дисертаційної ради.

Висновки.

Реформування сфери культури, що відбувається в Україні, є частиною не лише гуманітарної політики, а й політики соціально-економічного розвитку. Як наголошується у Довгостроковій стратегії розвитку української культури, метою реформування є «створення умов для творчої активності громадянина і формування в Україні громадянського суспільства європейського рівня в розумінні забезпечення політичних, громадянських, економічних, соціальних і культурних прав, засвоєння та використання новітніх знань і технологій, збереження безцінної культурно-духовної спадщини» [2]. У цьому ключі реформування вищої, в тому числі мистецької освіти, відповідає вимогам часу і позитивною ознакою є включення культурно-мистецької освіти до середньострокового плану пріоритетних напрямів діяльності Кабінету Міністрів України на 2017–2020 роки.

Вперше у новому Законі України «Про освіту» визначено статус спеціалізованої мистецької освіти, закладів мистецької освіти та умов мистецько-освітньої діяльності. Нове освітнє законодавство визнає специфіку мистецької освіти й надає стимули для підвищення її якості та розвитку. На законодавчому рівні легітимно вводиться як складова освітньої програми вищої освіти мистецького спрямування асистентура-стажування, яка буде формою підготовки виконавських кадрів вищої кваліфікації та основою для навчання за програмою підготовки доктора мистецтв.

Позитивним є запровадження у вищій освіті ступеня доктора мистецтва як основи підготовки науково-педагогічних кадрів, котрі розвивають національну виконавську школу в кожному виді академічного мистецтва. Як бачимо з наведеного порівняння навчальних програм з підготовки доктора філософії в галузі мистецтв і доктора мистецтв для виконавських кадрів, між ними є багато спільного. Кінцевий продукт підготовки за цими програмами суттєво різний: дисертація за науковим дослідженням – для доктора філософії

та творчий проект з опублікованою теоретичною частиною – для доктора мистецтв,

Потребує подальшої розробки нормативна база, встановлення чітких вимог до рівня освіти та компетенцій здобувача ступеня доктора мистецтв.

Потребує оновлення перелік та зміст професійних кваліфікацій та модернізація кваліфікаційних характеристик професій у сфері культури і мистецтва для забезпечення зв'язків культурно-мистецької освіти з професійною сферою.

Якщо вважати, що головними завданнями в галузі мистецької освіти є осучаснення і вдосконалення освітнього процесу та посилення мистецькоосвітніх зв'язків з країнами Європи та світу, то у контексті інтеграційного процесу треба враховувати позитивний досвід організації мистецької освіти в цих країнах, в тому числі навчання доктора мистецтв як форми підготовки мистецьких виконавських кадрів вищої кваліфікації.

Література

1. Закон про освіту. Відомості Верховної Ради (ВВР), 2017, № 38-39.
2. Довгострокова стратегія розвитку української культури – стратегія реформ. Розпорядження КМУ від 1.02.2016 р. № 119-Р. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/119-2016-%D1%80>
3. Міжнародна стандартна класифікація освіти, 2011. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://unesdoc.unesco.org/images/0021/002116/211619r.pdf>
4. Structure of the U.S. Education System: Research Doctorate Degrees. U.S. Department of Education, 2012. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ed.gov/international/usnei/edlite-index.html>

5. Національна рамка кваліфікацій / Кабінет Міністрів України. – Постанова від 23.11.2011 №1341. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://zakon0.rada.gov.ua/laws/show/1341-2011-%D0%BF>
6. Arizona State University: degree programs. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://filmdancetheatre.asu.edu/degree-programs/theatre-performance-america-phd-phd>
7. Порядок підготовки здобувачів вищої освіти ступеня доктора філософії та доктора наук у вищих навчальних закладах (наукових установах) / Кабінет Міністрів України. – Постанова від 23.03.2016 № 261.
8. Назаренко Д. Підготовка Doctor of Arts in Music / Д. Назаренко // Культурно-мистецька освіта на сучасному етапі: прагнення, виклики та перспективи: матеріали Міжнародної наукової конференції. – Київ, 23-24 листопада 2017.

References:

1. Zakon pro osvitu. Vidomosti Verhovnoi Rady (VVR) (2017), № 38-39.
2. Dovgostrokova strategiya rozvytku ukrainskoi kultury – strategiya reform. Rozporjadjennya KМУ vid 1.02.2016 r. № 119-P. – URL : <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/119-2016-%D1%80>
3. Mizhnarodna standartna klasyfikaciya osvity, 2011. – URL: <http://unesdoc.unesco.org/images/0021/002116/211619r.pdf>
4. Structure of the U.S. Education System: Research Doctorate Degrees. U.S. Department of Education (2012). – URL : <http://www.ed.gov/international/usnei/edlite-index.html>
5. Nacionalna ramka kvalifikacij / Kabinet Ministriv Ukrainy. – Postanova vid 23.11.2011 №1341. – URL: <http://zakon0.rada.gov.ua/laws/show/1341-2011-%D0%BF>
6. Arizona State University: degree programs. – DOI : <https://filmdancetheatre.asu.edu/degree-programs/theatre-performance-america-phd-phd>
7. Poryadok pidgotovky zdobuvatchiv vystchoi osvity stupenya doktora filosofii ta doktora nauk u vystchyh navtchalnyh zakladah (naukovyh ustanovah) / Kabinet Ministriv Ukrainy. – Postanova vid 23.03.2016 № 261.
8. Nazarenko D. Pidgotovka Doctor of Arts in Music // Kulturno-mystetcka osvita na sutchasnomu etapi: pragnennya, vyklyky ta perspeknyvy: materialy Mizhnarodnoi naukovoї konferentcii. – Kyiv, 23-24 November 2017.

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО



**ДО ПИТАННЯ ПЕРШОГО СЦЕНІЧНОГО ВТІЛЕННЯ П'ЄС
Л. СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ
«ГЕТЬМАН ДОРОШЕНКО», «КРИЛА» ТА «ОСТАННІЙ СНІП»
НА СЦЕНІ ТЕАТРУ МИКОЛИ САДОВСЬКОГО
(До 150-річчя від дня народження письменниці)**

У статті вперше зроблено спробу реконструкції сценічних версій найкращих різножанрових драматичних творів талановитої письменниці Л. М. Старицької-Черняхівської – «Гетьман Дорошенко», «Крила» та «Останній сніп».

Ключові слова: символічна драма, історична драма, психологічна драма, жанр драматичного твору, модернізм, стилізація, режисерська інтерпретація п'єси, акторське виконання.

В статье впервые сделана попытка реконструкции сценических версий лучших разножанровых драматических произведений талантливой писательницы Л. М. Старицкой-Черняховской – «Гетман Дорошенко», «Крылья» и «Последний сноп».

Ключевые слова: символическая драма, историческая драма, психологическая драма, жанр драматического произведения, модернизм, стилизация, режиссёрская интерпретация пьесы, актёрское исполнение.

The article first attempts to reconstruct stage versions of the best dramatic works in different genres of talented writer Liudmyla Mykhailivna Starytska-Cherniakhivska – «Hetman Doroshenko», «The Wings» and «The Last Sheave».

Key words: symbolic drama, historical drama, psychological drama, genre of dramatic work, modernism, stylization, director's interpretation of the play, acting performance.

Людмила Михайлівна Старицька (після одруження Старицька-Черняхівська) народилася 28 серпня (у деяких документах – 29 серпня) 1868 року в селі Карпівка Могилів-Подільського повіту Подільської губернії (тепер Вінницька обл.) у старовинній дворянській родині. Батько її – відомий український письменник, драматург, один із корифеїв професіонального театру Михайло Петрович Старицький, а мати, Софія Віталіївна, – рідна сестра класика української музики, композитора Миколи Лисенка. У сім'ї Старицьких Людмила була молодшою донькою – улюбленицею батька, – тому, мабуть, і перейняла майже всі його таланти. В українську культуру вона увійшла авторкою високохудожніх прозових творів, творцем видатних оригінальних п'єс, поетесою, публіцисткою, лібретисткою (лібрето до кількох опер Лисенка), перекладачкою на

українську мову творів німецьких, французьких та російських авторів, рецензенткою, театрознавцем, мемуаристкою, а також полум'яною громадською діячкою, яка до самозабуття любила рідну Україну.

Разом з батьком написала історичні романи «Перед бурею» та «Останні орли». Її перу належать п'єси «Сапфо» (1908), «Аппій Клавдій» (1909), «Гетьман Дорошенко» (1911), «Крила» (1913) і лібрето до опер М. Лисенка «Енеїда» та «Ноктюрн».

У 1914–1919 роках Людмила Старицька включилася в активну громадсько-політичну діяльність. Вона стала засновником і членом Літературно-артистичного товариства у Києві, Українського клубу та Українського наукового товариства «Просвіта». Після смерті Лисенка, який очолював Український клуб, перебрала на себе його

обов'язки, пізніше клуб відновив свою діяльність під назвою «Родина». Після Лютневої революції письменниця дуже захопилася політичними ситуаціями – масовий ентузіазм людей, свобода слова, антивоєнний рух тощо. Людмила Старицька бере активну участь у національно-визвольному русі, що реалізувався в Українську Центральну Раду, в формуванні першого уряду України, стає членом-засновником Комітету Українського Національного театру, очолює видавничу й репертуарну комісію при Генеральному Секретареві освіти. І разом з тим не полишає літературної праці – у 1917 році вийшла п'єса «Останній сніп», авторка працює над драмою «Милость Божа» (1919), завершує талановиті історичні п'єси – «Розбійник Кармелюк», «Іван Мазепа», «Богдан Хмельницький» та інші.

У січні 1930 р. Л. Старицьку-Черняхівську разом з чоловіком О. Черняхівським, професором медицини, було заарештовано за причетність до міфічної Спілки Визволення України (СВУ). Черняхівських без вини було засуджено до п'яти років таборів і трирічного заслання. Після повернення до Києва у 1939 р. в таборах ГУЛАГу все ще перебувала їхня донька Вероніка Черняхівська-Ганжа, а пізніше, 20 липня 1941 р., Людмилу Старицьку-Черняхівську разом із сестрою Оксаною Стешенко (вдовою колишнього Генерального Секретаря освіти, письменника й науковця І. Стешенка) було знову заарештовано та вивезено на заслання до Казахстану. Під час етапу в товарному вагоні Людмила Старицька померла, і до сьогодні місце вічного спочинку цієї глибоко творчої людини залишається невідомим. Адже за часи тоталітарного більшовицького правління навіть згадувати ім'я великої патріотки української землі було заборонено.

У роки, коли починала свою творчу діяльність Л. Старицька, театральний процес, як і все мистецьке життя в Україні перших десятиліть ХХ ст., був надзвичайно багатим і різноплановим – тут активно діяли театри побутово-реалістичного спрямування, а також на сценах започатковувались і проростали риси модерної театральної стилістики.

У найкращих драмах Л. Старицької-Черняхівської – «Саффо», «Аппій Клавдій», «Гетьман Дорошенко», «Крила», «Останній сніп» та «Іван Мазепа», де глибока обізнаність письменниці з «ною» драмою, «тонке відчуття прийомів стилізації виявилися передусім у виборі авторкою актуальної для модерністських пошуків тематики» [14, 37], відтворених у драматургічній формі.

Літературознавці Т. Свербілова, Н. Малютіна і Л. Скорина, досліджуючи жанрово-стильову парадигму української драматургії першої третини ХХ ст. у своїй колективній монографії, виокремлюють, у перехідній драматургії порубіжжя, ознаки символізації образності: «Своєрідний колаж візійної символізації ознак натуралістичної і неореалістичної драми, експресіоністичного і імпресіоністичного стилів, ліризації й епізації спостерігаємо у драмах В. Пачовського, Лесі Українки, Олександра Олеся (драматургія яких найбільше відповідає поетиці символізму) <...> у деяких драмах С. Черкасенка та Л. Старицької-Черняхівської» [14, 36].

Сама Л. Старицька-Черняхівська у статті «Двадцять п'ять років українського театру» (1907), характеризуючи різновиди драматургічних творів – символічну драму, драму настрою і соціальну драму, об'єктом зацікавлення сучасного їй символізму вважала «сферу різноманітних моментів особистого “Я”, визволеного й незалежного од часових, соціальних та політичних форм конкретного життя, з'єданого лише з життям природи» [17, 726]. Проте, попри безнастанну увагу дослідників до вивчення естетики модернізму і його значення у розвитку української літератури та, зокрема, драматургії, слід зауважити, що в практичній сценічній діяльності цей стиль не став визначальною ознакою у театральній творчості. Дослідниця театрального процесу театрознавець Г. Веселовська стверджує, що в українському театрі першої третини ХХ ст. не відбулося визначних модерністських відкриттів: «Більше того, консервативність саме у цій справі призвела до того, що театр не зміг своєчасно витворити ні нових форм, ні дати поштовху розвитку драматургії чи сценографії» [5, 14]. Продовжуючи свою думку, авторка стверджує, що «в численних мистецтвознавчих розвідках не раз зазначалося, що навіть незначні модерністські просування театру забезпечувалися насамперед літературною основою чи сценічним оформленням» [5, 14]. Відтінки модерністичних виражальних засобів, на розуміння Л. Старицької-Черняхівської, могли найбільше виявлятися у символізмі, що «одірвав драму од малювання пошлої буденщини; він нагадував нам про вічні, ґрунтовні проблеми людського духу, незалежні ні од соціальних, ні од політичних форм життя» [17, 739].

І ці «вічні і ґрунтовні проблеми людського духу» драматург могла висвітлювати в історичних подіях та постатях як світової, так і вітчизняної давноминувшини. Авторка сама визначала головне естетичне спрямування свого творчого

уподобання: «Історична драма – найтриваліша форма драматичної творчості: вона не боїться подиху часу, вона не старіє, не робиться *de mode* (не модною (фр.). – П. К.). Разом з тим вона сливе однаково цікава всім народностям, бо переважно розробляє, хоча й пристосовані до тих або інших форм життя, але загальнолюдські мотиви: героїзм, боротьба між бажанням власного щастя й громадським обов'язком» [17, 672].

Історія України давала багатий матеріал для творчості письменниці-драматургові, звідси – «Милость Божа», «Богдан Хмельницький», «Гетьман Дорошенко», «Іван Мазепа», «Останній сніп» та «Розбійник Кармелюк». Всі ці п'єси трактують драму як форму усвідомлення людиною суперечностей дійсності і, насамперед, як вираз суспільних суперечностей людського буття. В історичному жанрі письменниця своїм світобаченням яскраво відтворювала сучасну боротьбу українського народу проти соціальних кривд і політичних утисків: «Тепер, коли кожне з'явисько природи чарує тонке почуття людини своєю красою. Коли розум людини з кожною хвилиною прорубує все далі сходи в глибоке царство таїни знаття, коли люди навчилися жити кожним фібрим своєї істоти, – страчувати життя – зовсім марнотратство», – і далі: «Людина піднялась душею понад душі богів. З'ясувати душевну боротьбу такого героя не можна вже настроями... цвіркунами та краплями дощу. Сама думка про те огидою проймає мозок! Велетню, богочоловіку дзеркалом може бути тільки велична драма дії та боротьби» [17, 736–737].

Такими велетнями для Л. Старицької-Черняхівської стали її улюблені герої – Богдан Хмельницький, Іван Мазепа, Устим Кармелюк, Петро Дорошенко, які збуджували її письменницьку уяву і ставали найшанованішими для публіки персонажами у виставах, котрі висвітлювали події з історичної минувшини України та викликали асоціації з обставинами сьогоднішнього дня. Яскравою ілюстрацією наших міркувань є постановка однієї з кращих історичних драм Л. Старицької-Черняхівської «Гетьман Дорошенко» в одному з найсильніших у художньому відношенні – Київському театрі Миколи Садовського, першому взагалі стаціонарному українському театрі. У ньому, щоправда, модернізм не мав виразного яскравого вираження (хоча і виставляв театр модернові п'єси В. Винниченка, Ол. Олесь та С. Черкасенка). Там ознаки модерну радше виявлялися у комплексних проявах – у драматургії, акторській творчості, сценографії та музиці. І якщо в теоретичних роздумах авторка ратувала за модерновий театр, то

у «Гетьманові Дорошенку» і в ідейно-тематичній трактовці, і в поетиці виразно були відчутні ознаки класично-традиційної театральної стилістики.

Прем'єра вистави «Гетьман Дорошенко» відбулася 9 листопада 1911 року. П'єсу ставив сам М. Садовський, він же й виконував центральну роль Дорошенка, що значною мірою сприяло великому художньому й матеріальному успіхові постановки і визначило надалі багату сценічну історію п'єси. Вистава народжувалась у тісній співпраці режисера і драматурга, окремі сцени, як говориться, і переписувались, і скорочувались. Пізніше М. Садовський згадував, що після завершення роботи над п'єсою авторка запросила до себе його та ще кількох акторів театру для ознайомлення з новим творінням. «П'єса справила на нас надзвичайне враження, але я звернув її увагу, що, на жаль, навряд щоб цензура дозволила її, бо історична правда, введена тут, не думаю, щоб прийшлася цензурі до смаку» [13, 108–109]. Однак цензуру вдалося здолати, і вона дала дозвіл для постановки на сцені цієї гостросюжетної п'єси. І коли відбулась уже прем'єра, то на першій виставі «один з чорносотенців звернувся до голови театральної комісії, теж чорносотенця <...> з запитанням: “Как вы могли разрешить к постановке такую пьесу?” На це той йому, схибно посміхаючись, відповів: “А что же тут, по-вашему, худого? Прекрасная пьеса! Прекрасная! Мне очень нравится, и цензура разрешила”» [13, 109].

У сценічному втіленні «Гетьмана Дорошенка» велике значення мала обізнаність режисера в питаннях історії України, побуту, народних звичаїв та костюмів. Літературно-поетичний текст у поєднанні з реалізмом сценічного буття підносився до одухотвореного та глибоко продуманих символів мистецького узагальнення. В емоційному забарвленні вистави велику силу відігравала музика геніального М. Лисенка. Садовський згадував, що композитор «написав знаменитий марш, який так і зветься марш “Гетьмана Дорошенка”». Цей марш так пасує до загального враження від самої п'єси і створював такий гнітючий настрій, що публіка плакала. Я сам, граючи (роль гетьмана Дорошенка – П. К.), ні разу не міг кінчити ролю без сліз, які мимоволі текли з моїх очей. Правда, вже останні сцени прощання із стягами болноче вражали, а цей марш піддавав ще більшого гніту» [13, 110].

Історик театру Олександр Кисіль постановку «Гетьмана Дорошенка» відносив до видатної вистави, «поставленої надзвичайно уважно з зовнішнього боку, з новими спеціальними декораці-

ями художника І. Бурячека, стильовими меблями та вбранням» [10, 127].

У виставі, як і в п'єсі, центральною постаттю був М. Садовський (Дорошенко), який «оживив всю п'єсу своєю натхненною грою, такою барвистою, соковитою й глибоко щирою» [16]. У сценічному виконанні М. Садовським роль гетьмана Дорошенка належала до вершин акторської майстерності митця у жанрі героїко-романтичних і трагедійних образів. Цьому сприяли не лише його зовнішні і внутрішні дані, якими природа щедро обдарувала майстра: велична постать, глибокий темперамент, мужній вираз обличчя, чистий і сильний голос, пластичність тіла, а й знання та використання автобіографічних та історичних умов, у яких жив і діяв його персонаж. Все життя і діяльність Петра Дорошенка були спрямовані на досягнення повної державної незалежності та збереження територіальної цілісності України. Саме ці ідеї героя були близькими світоглядним поглядам М. Садовського, адже напередодні Першої світової війни актуально поставала проблема єдності українських земель, бо у роки війни трагедія українського народу вже вкотре повторилася – українці входили як до австрійської, так і до російської армій і змушені були вбивати один одного.

Дорошенко Садовського сприймався глядачами як воїн, політик-філософ, гуманіст, великий патріот і вболівальник за долю рідного краю. Театральний рецензент В. Чаговець зауважував: «Важко розмежувати, що дано автором і що зроблено актором, але Дорошенко вийшов найбільш випуклий і цікавий» [20]. До найкращих сцен Садовського–Дорошенка рецензенти зараховували прийом московського посланця (Є. Рибчинський), де Дорошенко спершу звинувачував Російську державу за укладення з Польщею Андрусівського мирного договору, що остаточно поділив українські землі на два гетьманати: Лівобережний, підпорядкований Росії, та Правобережний – Польщі. Внаслідок цього в українських землях почався період кривавих заколотів та міжусобиць, які підривали сили народу, руйнували господарство, а значні простори української території перетворювались у пустелю. У зустрічі зрештою відбувся кульмінаційний момент. Садовський–Дорошенко рішуче стверджував, що «я гетьман від голови до п'яти», а після цього наважився нагадати Московії про переяславські угоди та про її зрадницьку політику:

«Скажи мені,

Хто право дав вам нами торгувати?

Не шаблею взяли нас. Гетьман наш
Богдан Хмельницький, сам по добрій волі
Злучився із Москвою, знаєш як?
Як вільний з вільним, рівний з рівним».

Не дивно, що саме цей епізод поліція вимагала зняти у виставі, як крамольний і «мазепинський». Виразними були сцени, де Садовський–Дорошенко приймав державні рішення. Вагомим був епізод, у якому гетьман вирішував запросити турецького хана на допомогу у боротьбі з ворогами. Рецензенти називали його «сценою-мрією Дорошенка»:

«Ох, дух займа, коли згадаю я
Про те, що жде Україну кохану!
Князівство ми закладемо своє
Обаполи Дніпра, зміцнимо межі,
Осадимо фортецями, і Січ
Узброємо напрочуд, щоб зуби
Всяк поламав, хто схтів би проглинуть
Україну. Владнаємо поспільство,
Наставим шкіль, колегій. Зацвіте
Україна хорошим, рясним цвітом
Під захистом Туреччини, а там,
Як підросте, то вб'ється пташка в пір'я,
То полетить у вирій вже сама
Без помочі. Невже се вже не мрія,
Не сон, не жарг?»

Майстерно й переконливо М. Садовський проводив кульмінаційну сцену вистави: Дорошенко в облозі військами Самуїловича і московського воєначальника Ромоданівського; і в цих безнадійних ситуаціях гетьман раптом наказує музикантам грати і йде в танок (Садовський був знаменитим танцівником): «Ну ж, шкварче грай! Танцює Дорошенко... Козак вмира, але не йде на ласку». Садовський був майстром високохудожнього танку в характері й обставинах, у яких перебував його персонаж. Оптимізм і високий патріотичний дух вселяв митець у звучання сцени, що мала характер безвихідного становища.

Саме ці сцени, разом із епізодами розмови гетьмана з дружиною Прісеєю (М. Малиш-Федорець) та матір'ю (Л. Ліницька) рецензент В. Королів називав «справжніми шедеврами і доведеними до апогея» [16].

Не можна не сказати і про те, що спектакль, у якому було багато епізодичних ролей, мусив вирізнитися своєю акторською психологічною ансамблевістю і вимагав великої уважності та напруження акторських сил кожного виконавця, бо в протилежному разі грандіозна постать Садовського–Дорошенка своєю могутністю могла б приглушити другорядні персонажі. Міцною

ансамблевою зіграністю і переконливим виконанням своїх навіть епізодичних, але важливих у ідейно-художньому звучанні постановки ролей, відзначилися І. Мар'яненко (Самуйлович), Л. Ліницька (мати Митродора), М. Петлішенко (Мазепа), Є. Рибчинський (московський посланець), О. Корольчук (Сірко), О. Полянська (полковниця Шульга), М. Малиш-Федорець (Пріся), Є. Хуторна (Галя).

Важлива роль у донесенні головної ідеї вистави відводилася постаті матері Дорошенка – стариці Митродори. Вона з'являлась у найвідповідальніших моментах діянь та прийняття рішень гетьманом. У авторки Митродора – не лише мати Дорошенка, в останніх картинах вона приходила як провісниця і як символічно-узагальнена постать матері України. Л. Ліницькій було визначене надто складне завдання – відтворення не лише конкретно-психологічної особи матері гетьмана, а й донесення узагальнено-символічної постаті Жінки-України. І це артистці було цілком по силах. На цей час у неї виразно вже виявлялися риси модерністсько-витонченої гри. Вона «стала носієм культу розуму, раціостриманості, виваженості». Микола Вороний порівнював її гру з раціональною грою Сари Бернар. «Вишукано-манерна, штучна гра цієї видатної артистки <...> сподобалася не всім. Але такий тип гри мав місце на українській сцені» [5, 19].

Перша значна сцена Ліницької–Митродори – не лише благословіння сина і його війська на боротьбу з ворогом, а чітка настанова, за що слід боротися:

«Сину,
Тобі господь високий дав талан,
Та пам'ятай, що мусиш так ти дбати,
Щоб не за славу, не за владу й честь,
Щоб ти ішов за сльози людські й горе
Й насущний хліб братам своїм добув <...>
Не спокушайсь на славу.
Не булаві, а людові служи,
І пам'ятай, що материнське серце
Не стішиш ти клейнодами...»

Навіть у віршованій формі діалогу артистка вміло знаходила психологічну правду, не позбавляючи його театрального піднесення, притаманного стилю класичної трагедії.

У традиційному жанрі мелодрами проходила друга сцена «Материнське прокляття», за те, що син віддає Україну у підданство турецькому султанові. Детально розроблена архітектонічно сцена мала чітку композиційну побудову від зав'язки до розв'язки. Спершу мати-монахиня вивідувала,

чи правда, що син хоче віддати Україну під протекторат туркам. І, переконавшись, що це так, – вступала у двобій:

«Мати. Сину,
На бусурман звиряєшся, та їм
Закон велить винищувать, губити
Всіх християн.

Дорошенко. А християнам що
Велить закон? Братів обороняти?
На те вони й наймають військо знов,
Щоб нас усіх тут вигубить дощенту».

У фіналі сцени неузгодженість поглядів та непорозуміння між персонажами призводить до материнського прокляття:

«Дорошенко. Нема того, хто б зупинив мене...»

Мати. Так мій прокльон... Зречусь тебе навіки!
Не я тебе благаю, сльози й кров,
Що пролились вже тут по Україні,
Волають скрізь до тебе з-під землі!
Не розливай же ще їх, бо затопиш
Країну всю, лиши свої думки,
Од бусурман одкинься.

Дорошенко. Ні, нізащо!

Мати. Не одійдеш? Так хай же мій прокльон
Впаде на тебе каменем!»

Перед глядачем поставала постать люблячої матері, але і вольової та мужньої жінки-патріотки. Ситуація на Правобережжі загострювалась, здійснювалися передбачення матері. Турки поводитися як загарбники, а між українцями виникали постійні міжусобиці та біди, які підривали народне терпіння, авторитет Дорошенка падав. Розчарований політикою сусідів та завойовницькими діями Туреччини, Дорошенко вирішив зректися влади і скласти гетьманські клейноди.

Стежкою через макове червоне поле іде зовсім сліпа жінка, дві гарні коси з-під намітки спадають на плечі. Вона іде, спираючись на палицю, – це мати гетьмана. Образ матері артистка доносила у розвиткові – на початку вона проклинала сина за руїну на рідній землі, а в фіналі, збагнувши трагізм подій, – прощає і навіть виправдовує його вчинки. Третя сцена – поява матері, алегоричної постаті України (сліпа, знесилена, розшарпана, але вічно молода), тому голос Ліницької–стариці дзвінкий і молодечий з натиском на нижні регістри. Вона не може не визнати суцільної руїни на українській землі, але крізь сльози віщує Україні майбутнє:

«Дорошенко. Мамо,
Скажи ж мені, невже ж мої думки,
Й заміри всі, і всі мої змагання
Загинули намарно, й тільки кров

Умила землю рідну всю?
Мату. Ні, сину,
Не згинуло життя твоє, і кров,
Проллята тут, не згинула даремно:
Я вирощу її, я переллю її
В нових людей. І всі пекучі сльози,
Пролиті тут, квітками я зрощу,
І зацвіте Україна сльозами
Моїх синів померлих. Ти не вмреш...
Загояться мої криваві рани,
Пролине час, а й через млу віків
Світитиме зорею Дорошенко.
Та провідна зоря осяє шлях
Синам моїм ... Україні
Ти дав минуле, сину, і воно
Уродить нам прийдешне».

Сцени Дорошенка з матір'ю наповнювали виставу високою символікою. Ліницька (Митродора) була переконливим втіленням збореної та згорьованої постаті української Жінки-Матері, захисниці усього живого на рідній землі; наснагою для борців за честь і славу, за народ, а також водночас алегоричним уособленням самої України, розтерзаної як своїми, так і чужоземними завоюваннями, але незламної.

Роль стариці Митродори була не лише етапною у творчості Л. Ліницької в момент переходу її до ролей літніх жінок, вона була вражаючою подією в історії всієї акторської діяльності на Україні. У театрі фактично вперше було введено символічну узагальнену фігуру України як дійову особу. І це завдання блискуче вирішила Л. Ліницька, що мало вирішальне значення для успіху всієї вистави.

Згодом М. Садовський згадував: «Постава п'єси "Гетьман Дорошенко" викликала величезний інтерес не тільки в колах українського громадянства, але й взагалі. Це був <...> "цвях" сезону, і коли вона йшла не більш як двічі на тиждень, то це тільки тому, що надзвичайно тяжка до виконання роль гетьмана Дорошенка, яку грав я» [13, 109]. Цей факт підтверджував один із учасників вистави П. Коваленко – «Миколі Карповичу важко було засвоювати колосальний текст, писаний білим віршем, який треба було місцями висловлювати в досить швидкому ритмі з великим емоційним навантаженням» [7, 136].

Про загальне враження від вистави залишив відгук критик В. Королів: «На аудиторію, що була переповнена вщерть, вистава зробила сильне враження. Безліч квітів, сильні овації виконавцям, привітання автору – все це надавало прем'єрі Старицької-Черняхівської урочистого характеру, зро-

било першу виставу "Дорошенка" (яка – до речі, припала в день роковин його смерті) одмітним з'явищем, що вийшло за рямці щоденного» [16].

Драматургія Л. Старицької-Черняхівської, як і п'єси В. Винниченка, С. Черкасенка, Г. Хоткевича, позначена пошуками нової театральності. «Драматургічна форма, яку вони витворювали й олітературнювали на українському ґрунті, мала прислужитися переборенню традицій народницького "живого", або етнографічно-побутового, театру» [8, 21].

Нова п'єса Л. Старицької-Черняхівської «Крила» (1914), яка присвячена проблемам сучасного життя, написана авторкою у зовсім іншій поетико-стильовій манері, відмінній від історичних, з романтичним забарвленням, картин «Гетьмана Дорошенка». П'єса «Крила» відтворює життя інтелігенції і багато в чому перегукувалась із «Блакитною трояндою» Лесі Українки. На її звучанні можемо відчутти вплив європейської драми таких авторів, як Ібсен, Гауптман, Чехов, Метерлінк та інших. У «Крилах» Л. Старицької-Черняхівська переконливо відтворила трагедію талановитої жінки-письменниці, хист якої гине, придушений атмосферою несприятливого сімейного життя. Свіжа ідея п'єси, як і нові засоби її творення, а згодом і сценічне її втілення, засвідчили, що український театр справді відходить від етнографічно-побутових барв, але залишається вірним провідній художній ознаці – правдивого відтворення характеру в усіх його зв'язках та опосередкуваннях. Авторка при написанні «Крил» використала прийом новітньої європейської драми, де основним засобом переважно було взято невідповідність справжнього внутрішнього стану персонажа його поведінці та вчинкам. Молода талановита письменниця Ліна, головна героїня «Крил», страждає і свої нестерпні муки від хатнього життя приховує до часу від сторонніх людей. Тривалий час залишається з ними наодинці і лише під фінал, шукаючи виходу із сімейної драми, відкриває обставини реальної дійсності. Правильно стверджує сучасний театрознавець Марина Гринишина: «Характер головної героїні п'єси Ліни Федорівни авторка сформувала згідно традицій європейської "нової" драми – показала, як та переживає негаразди родинного життя, поступово усвідомлює власне становище і ставлення до неї оточення» [7, 138].

Вже в експозиції цієї інтелектуальної драми відбувається суперечка письменника Василя Павловича і літератора Григорія Петровича про призначення сучасної жінки та її право на само-

реалізацію. А професор Іван Павлович, який протягом п'єси апелює зверненнями до античності, проводить аналогію характеру Ліни з двома типами античних героїнь – «перший приклад Аспазії, Сапфо, Діотіми, які “доглядали лише святий вогонь своєї творчості”, і другий приклад берегині родинного вогнища – Пенелопи». Під фінал драми професор порівнював «самовідданість Ліни з цілеспрямованістю Антігони, а “Антігони не вміли ніколи гаразд влаштувати власне життя”». Подібні звернення дійових осіб до тем античності мали, за думкою авторки, скерувати дію п'єси на символічний характер. Та й, зрештою, «назва п'єси “Крила” символізує ідею творчого покликання митця і проектується на згадуваний в ситуації вагання героїні щодо права на самореалізацію міф про спалені сонцем крила Ікара» [14, 38]. Античний міф про розплавлені воскові крила Ікара, бо той, хто має природні крила, може летіти назустріч сонцю.

Словами старого професора авторка утверджує вирок жіночій самореалізації: «Горе тій жінці, яка проміняла свій талант на втіхи родинного життя. Жінка, яка має талант, не повинна в'язати себе шлюбом, вона мусить лишатись вільною Аспазією, незалежною ні від кого, лише від свого таланту».

В основі сюжету п'єси – покладений авторкою старий мелодраматичний любовний трикутник. Молода перспективна письменниця Ліна живе в обстановці внутрішнього конфлікту між прагненням творчої реалізації і потребою жертвувати творчим покликанням заради збереження сімейного благополуччя і догляду за хворою дитиною. А чоловік, маститий адвокат Віктор, тим часом зраджує її з найближчою подругою Ліни, честолюбною оперною співачкою Іриною. За задумом драматурга цей трикутник мав би мати символічне звучання, та їй або не вдалося втілити таке звучання, або, зважаючи на стан сценічної практики, вона згладила цю барву спеціально, визначивши жанр п'єси «буденна драма». Перший рецензент п'єси І. Стешенко написав, що п'єса «задумана як новітня психологічна драма, але не написана на рівні кращих її зразків» [19, 94]. Далі І. Стешенко зауважував, що «всю п'єсу збудовано на двох пружинах, далеко не буденного, а часом навіть виключного настрою» [19, 94]. Теоретик навіть визначав можливість режисера у побудові головної лінії розвитку сюжету, при з'єднанні двох сюжетних розвитку: перша наскрізна лінія – це зрада талановитій молодій людині, друга – приборкання її сімейними обставинами, і тут головним для ре-

жисера було поєднати ці дві дієві пружини, щоб вибудувати одну наскрізну дію вистави.

Очевидець вистави В. Василько у щоденнику занотував (запис від 28 січня 1914 р.), що «нова драма Л. Старицької-Черняхівської належить до салонних п'єс» [4]. А критик Г. Александровський, рецензуючи виставу (прем'єра відбулася 23 січня 1914 р.), писав: «П'єса ця, яку написано в значній мірі по-чеховськи, в м'яких полутонах, вимагає таких же форм і з боку сценічної її постановки, і з боку виконання» [1, 99].

Постановку вистави здійснював сам М. Садовський, який мав гостре відчуття сценічності п'єси і користувався методикою акторської режисури. Можливо, режисер не завжди вирізнявся чіткими інтерпретаторськими засобами виразності п'єси, але мав великий смак до розробки переконливих сценічних характерів. Великої уваги при цьому він надавав художньому звучанню «музики слова» – багатство інтонаційного малюнка, мелодика, ритміка, наголоси, манера вимовляння. У цій п'єсі така робота над роллю і над собою становила першу необхідну умову. Щоправда, жоден з рецензентів не давав оцінки підготовчої роботи режисера над виставою. Лише Г. Александровський зауважив про вдалу розробку масових сцен у першій дії. Хоч тут слід пригадати старий театральний жарт про те, що в хорошій виставі режисерської праці не видно. А «Крила» була сильною постановкою, котра вражала визначним рівнем психологічної акторської ансамблевості. У газеті «Рада» писалося: «У “Крилах” і драматург, і артисти цим разом вийшли переможцями. <...> Окремі місця просто захоплювали глядачів. Прекрасна продумана гра артистів немало допомагала успіхові» [15].

Головні ролі у виставі виконували – Ліна Федорівна (Л. Ліницька), Віктор Олександрович (І. Мар'яненко), Ірина Павлівна (М. Малиш-Федорець), Письменник (М. Петлішенко), Літератор (Є. Рибчинський), Професор (С. Паньківський), Патронеса (О. Полянська), Куховарка (П. Колесникова).

При величезному творчому багажіві Л. Ліницькій майже не доводилося грати ролей такого яскравого психологічного плану. Зрештою не лише їй. М. Вороний з цього приводу зауважував: «Майбутній актор нового репертуару з глибшим психологічним змістом щойно формувався, і потрібен був довгий час для його виховання» [6, 369]. Великою працею над собою, над процесом народження думки, а з нею донесення правди руху, слова і дії щоденно займалася артистка. І результат

не забарився. У ролі Ліни Л. Ліницька намагалася не лише виявляти яскраві душевні переживання, а й те, що звалося «настроєм». Критик Г. Александровський писав, що у виставі: «Перше місце належить Ліницькій, що грала молоду письменницю Ліну. Артистка зуміла тими м'якими полутонами, в яких написана її роль, без зайвих підкреслень, художньо змалювати привабливий образ, повний душевної чистоти та красоти, разом з тим і важку драму, яку вона переживала» [1, 100].

У сценічному втіленні Ліна Ліницької – інтелегентна молода особа, талановита письменниця. В успішній творчій роботі вона знаходить красу життя. Вона покохала популярного адвоката Віктора. Одружившись, віддала коханому чоловікові душу і серце. Прийшло материнство, яке приносить їй багато хвилювань та гризот, безсонні ночі, страждання біля хворої дитини, але все це творило ще повнішу гармонію щастя. Проте від творчості відривають всілякі господарчі дрібниці – перепечений пиріг, дрова, конфлікти служниць, часті гості і т. ін. Виходом із цього всього могла стати увага приват-доцента Віктора до цих сімейних дрібниць і, передусім, – співчутливе ставлення до письменницького хисту своєї дружини, позбавлення її творчості від пирогів, сирих дров, гостей і всяких непорозумінь. Тоді дружина могла б творити і не почувалася б приниженою у своїй літературній праці та й з певного часу не була б самотньою. Але популярний адвокат – типовий панок, егоїст і хворіє на особливу тугу за красою життя. Він не може оцінити становище своєї дружини та задовольняється атмосферою сімейного щастя і закохується у чарівну оперну співачку Ріну (М. Малиш-Федорець), найкращу подругу Ліни. Утворюється серйозна сімейна драма. Переконавшись у тім, що з чоловіком їй не по дорозі, Ліна глибоко переживає своє становище і в результаті зважується рішуче скінчити з неможливим життям та, віддавши перевагу творчості незалежної людини, кидає чоловіка з дитиною, йде від нього.

Рецензенти відзначали найкращі сцени у роботі Ліницької–Ліни – це, за творчою роботою, сцена з Ріною, прохання до Віктора не йти в театр на бенефісну виставу Ріни та фінальна сцена – прощання з чоловіком.

В. Василько у щоденнику досить конкретно описав переважну більшість акторського виконання у виставі та найвище оцінював гру Ліницької – «найкраще враження на мене зробила гра Л. Ліницької. Мені здавалося, що я бачив чеховську героїню» [4]. Пізніше, у спогадах про твор-

чість Ліницької, видатний митець писав: «Дивуєшся, яким чином вона (Л. Ліницька) знаходила в собі талант і силу одухотворити ці надумані, а головне буденні сірі схеми і створювати на сцені живих людей. Лише вроджене благородство, інтелегентність і розум Ліницької рятували її на сцені від банальності і сірості. Актриса знаходила якісь свої психологічні нюанси і засоби, що підтримували увагу публіки» [3, 136].

Особливо майстерно Ліницька–Ліна проводила сцену прощання з чоловіком, у якій героїня поставала людиною сильної волі, розсудливою і рішучою: «Щастя не буде і шлюбу не було і не буде, поки чоловік не стане людиною, а замість одалісок придуть смілі і чисті жінки. Прощай, Віктор, ти дав мені багато горя, але за хороші хвилини спасибі – вони проросли в моїй душі». І мимоволі у героїні очі наповнювались сльозами, а глядачам надовго залишався у пам'яті фінальний плач Ліни під радісний закулісний спів і сміх Ірини. Гра Ліницької у ролі Ліни мала одностайні оцінки, яка базувалась «на півтонах» та «без зайвих підкреслень».

Тогочасні критики по-різному оцінювали гру партнерів Л. Ліницької. Так рецензент газети «Рада» зазначав, що «бездоганим був І. Мар'яненко, гра якого вище всяких компліментів» [15]. Інший критик Г. Александровський у грі І. Мар'яненка бачив суттєві недоробки – «актор не цілком зжився з психологією тої особи, яку виявляв з себе Віктор. У виконанні чувся іноді холодок, він губив часом простий і щирий тон і збивався на декламаційний пафос» [1, 101]. Про виконання ролі Ріни також не було однакових оцінок. У газеті «Рада» відзначалась сцена першої появи співачки, сцена з Ліною, де «артистка мала змогу виявити свій хист у тонкій передачі різномірних почувань – від щирості й розпачу до образи і обурення» [15]. А згадуваний вже Г. Александровський писав про гру М. Малиш-Федорець зовсім інше. Вона у ролі Ріни здалася йому «занадто прямолінійною, без тонких нюансів, без того чогось, у якому міститься справжній артистизм, виявлялись здебільшого різкі, грубі тони, не потрібні в п'єсах такого типу. Це була іменно “гра”, а не переживання, через що глядач слухав її з холодним серцем» [1, 96].

У загальному плані всі дописувачі сходились на позитивній оцінці сценічного ансамблю вистави, майже всіх виконавців. Згадуваний рецензент «Ради» робив висновок, що «взагалі п'єса відіграла блискуче, прийнята з початку публікою дещо стримано, але драма під кінець захопила і зробила враження» [15].

М. Садовський намагався засобами театру відобразити ще не бачені на українській сцені сториони життя. Тому його театр ішов у ногу з життям, з передовою частиною діячів культури. Він підтримував шукання молодих драматургів, вони ж вливалися своїми творчими новаторськими пошуками в діяльність театру, несучи все нове й прогресивне, що з'являлось у житті і драматургії. Певний час вистава «Крила» була окрасою репертуарної афіші театру. І цілком має рацію талановита дослідниця театральних процесів на Україні Г. Веселовська, стверджуючи, що в «сенсі розвитку новітніх шляхів сценічності постановка "Крил", практично забутої істориками театру драми Л. Старицької-Черняхівської, важила не менше, а може й більше, ніж драматургія Лесі Українки» [11, 179].

Микола Садовський, як і всі шанувальники творчості його театру, зокрема Л. Старицька-Черняхівська, з оптимізмом сприйняли події Лютневої буржуазно-демократичної революції 1917 року. Вже 5 березня у Києві проходили масштабні маніфестації, у яких активну участь брала трупа театру М. Садовського, на мітингу співала «Заповіт» Т. Шевченка, революційні та народні пісні. Великим імпровізованим хором диригував сам Микола Карпович. Згодом розпочалося формування першого Національного уряду України – Центральної Ради України, до якого ні М. Садовський, ні Л. Старицька-Черняхівська не були сторонніми людьми. В умовах громадянської війни та іноземної інтервенції внутрішня ситуація у Києві набувала катастрофічного характеру як для усього населення, так і для діячів української культури. Майже одночасно з відходом з Києва уряду УНР Садовський заявив про виїзд з міста театру у січні 1919 року до м. Вінниці, а згодом до м. Кам'янця-Подільського. У Кам'янці-Подільському театр перебував з грудня 1919 по травень 1920 року. У складі театру працювало майже все його ядро – С. Черкасенко, В. Авраменко (пізніше видатний хореограф), актори – Г. Березовський, Н. Горленко, Є. Іванова, Т. Івлєв, І. Ковалевський, О. Корольчук, М. Малиш-Федорець, М. Марченко, М. Миленко, В. Терентьєв, П. Чугуй та ін. У Вінниці долучились до театру – Л. Болобан, Г. Ігнатович, Л. Липківський, В. Маслюченко, П. Няtko, М. Склярова, О. Швачко, а в Кам'янець-Подільську – Є. Коханенко, О. Левицький, М. Тінський та інші. До творчого складу театру входили чудові митці, яскраві особистості. У театрі працював художником А. Петрицький, а завідував музичною частиною М. Грінченко. Тому репертуар колек-

тиву був змістовним і різноманітним – «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Катерина» М. Аркаса, «Дві сім'ї» М. Кропивницького, «За двома зайцями» М. Старицького, «Сорочинський ярмарок» за М. Гоголем, «Лісова квітка» Л. Яновської, «Ясні зорі» Б. Грінченка. Серед прем'єрних постановок були – «Куди вітер віє» С. Васильченка, «Бояриня» Лесі Українки та «Останній сніп» Л. Старицької-Черняхівської (прем'єра січень 1920 р.).

П'єса «Останній сніп» написана у 1917 році, а відтворені у ній події належать до епохи Катерини II, зокрема, руйнування й знищення Запорозької Січі. Але відтворювала їх письменниця з передчуттям відродження незалежної України. Навесні 1917 року в Україні події розвивалися у руслі загальноросійської революції. Так, 1 травня 1917 року в Києві мирно розійшлися з різними гаслами три колони демонстрантів: більшовицька, армійська та прихильників Центральної Ради. Питання вірності та зради українському відродженню в умовах руйнівної анархії поставало дуже актуально. Авторка у драматичній формі «Останнього снопа» прекрасно відтворила, з одного боку, деморалізацію та ренегатство козацької старшини за часів Катерини II, а з іншого – вияскравила єдність поколінь: старого запорожця та його онучки Ганусі за збереження державності Запорозької Січі, жорстоко розтягнутої і знищеної хижими ворогами. Актуальність «Останнього снопа» визначалася суспільно-політичними паралелями між історичними подіями і сучасним станом боротьби за Україну. Навала російського війська Муравйова насувалась на Київ, знищуючи на своєму шляху все українське. Театрознавець Л. Барабан зазначав, що злободенність твору авторки у тому, що «він побачив світ у той момент, коли розбуханість суспільства, лихоліття військового часу, революційна дистрибуція, листопадові дні 1917 року принесли повний розгром українського культурно-національного життя» [2, 66].

Уперше твір «Останній сніп» був надрукований у Києві у видавництві товариства «Час» в 1917 році. Драматична дія п'єси розвивається в атмосфері складних психологічних запропонованих обставин життя людей у перші роки після знищення Запорозької Січі. Старий козацький полковник Андрій Нещадим намагається описати події знищення Січі, щоб залишити безцінний документ для нащадків. Та раптом йому приносять записки від давнього товариша, Переяславського полковника Ганжі, який був свідком падіння ко-

зацької держави. У листі повідомляється, що Січ було знищено за допомоги зрадництва Кременчуцького полковника Семена Нещадима, який провів царське військо генерала Текелії таємними степовими дорогами. За це Семен отримав царські нагороди, чим зумів «своє життя приборати в пишні шати». У відкритій суперечності батька з сином Семеном про негідні його зрадницькі вчинки на бік старого полковника стає його п'ятнадцятилітня онука Гануся, яка безмежно шанує дідуся і поділяє його тривоги, болі та думки. Дідусь та онука відстоюють лінію широго й романтичного служіння ідеям козацької вольності, а Семен живе думками й вчинками раціонального пристосовництва до завойовників та поневолювачів, російських царедворців. Семен Нещадим, виправдовуючи свою зраду, заявляє: «Розважаю розумом, що треба скоритись, не битись марно, а вбиватися в колодочки помалу, Щоб задніх нам не пасти тут. Так, так, бо на чиему возі, кажуть, ідеш – того й пісні співай».

Актуальний своїм змістом «Останній сніп» не залишив критиків та літературознавців байдужими. Відразу після виходу твору з друку авторитетний критик В. Королів (Старий В.) у часописі «Книгар» (1917 р., № 1) відзначав: «П'єса-мініатюра “Останній сніп” – невелика, але коштовна як з боку літературного, так і з боку сценічного <...> Це канва того сумного малюнка з далекої минувщини, що покладена в основу історичного етюдю Л. Старицької-Черняхівської, який з'явився на нашій сцені саме до речі в обставинах сучасності особливого інтересу. П'єса написана майстерно, з великим знанням сцени, білим віршем, добірною мовою, в якій додержано запашного історичного колориту» [7, 137].

Сучасні літературознавці у своїх дослідженнях відзначають наскрізну символіко-алегоричну образність «Останнього снопа», сильну «символізацію художньої образності», а посиляючись на твердження мистецтвознавця Я. Мамонтова, навіть виділяють три символічні образи п'єси: «Козака-лицаря Андрія Нещадима, який викриває колишню зраду свого сина і є персоніфікованим втіленням символічного образу “останнього снопа”»; ренегата Семена Нещадима, з діями якого пов'язана символіка “обжинків”, що стають знаком споживацького побуту; а також його дочки Ганусі, символічного втілення пісенної душі народу, українського народного духу» [14, 39]. У своїй колективній праці авторки, підводячи підсумки, заключають: «Символічні образи драматичного етюдю “Останній сніп” тяжіють до алегоричного

прочитання і виявляють відверту ідеологічну авторську тенденційність» [14, 40]. Але це, зрештою, накладає певні зобов'язання на сценічну образність. Можна погодитися з дослідниками, вони керуються літературною основою – текстом п'єси. Та слід зауважити, що символізм Л. Старицької певною мірою був поміркованим. Вона, звичайно, насамперед орієнтувалась на сценічне втілення свого твору. Хоч сучасний театрознавець Марина Гринишина тепер більш прискіпливо оцінює п'єсу Старицької. Не принижуючи її виразного ідейного звучання, вона вказує про надмірний мелодраматизм, про трафаретну фабулу, шаблонний образ сина Семена та схематичний – старого Нещадима [7, 137]. Певна доля правди в цьому є, хоч твір слід оцінювати не як чотири-п'ятиактну драму, а як одноактний драматичний етюд, п'єсу-мініатюру з колосальною конденсованістю дії. Хоч з боку сценічної практики композиційна побудова подій є бездоганною, і постановка п'єси у прифронтному театрі, що була однією з найкращих, мала історичне значення. «Виставу дивились вояки, січові стрільці, мирне населення, учні старших класів, студенти вузів, зосереджених у Кам'янці-Подільському, чиновники і державні мужи» [9, 113]. На всіх виставах «Останнього снопа» можна було бачити письменників – П. Губенка (Остапа Вишню), І. Дніпровського, В. Сосюру, В. Свідзинського, Ю. Смолича, відвідували спектакль і керівники Директорії – В. Винниченко та С. Петлюра.

У виставі режисерську працю й виконання головної ролі Андрія Нещадима М. Садовський поклав на себе. Вистава, сповнена страдницькою долею України, стала алегоричним відтворенням сучасної дійсності, тому не залишала глядачів байдужими. У місцевій газеті «Наш шлях» постановку було названо «конгеніальною, і враження від того залишалось яскравим та живим уже завжди» [12].

Шістдесятичотирирічний М. Садовський у роль Андрія вкладав увесь свій талантизм та уміння, тому у глядачів з першого моменту складалося враження як про величю й благородного мужа. Якщо роль Гетьмана Дорошенка була занадто об'ємною і складною, про яку митець заявляв сам, що при її виконанні він сильно втомлювався, то Андрія Нещадима актор грав буквально на одному подихові. Головним в образі було те, що митець виразно розподіляв характерні барви персонажа. Він надзвичайно лагідним і сердечним був зі своєю онукою Ганусею, коли вона злякалася постатей вуличного різдвяного вертепу, котрі

відтворювали злих і фантастичних персонажів; а в фіналі «гарний, як орел», козак побив усіх ворогів та ще й пісню заспівав. Садовський–Нещадим, ласкаво пригортаючи Ганусю, сердечно говорив: «Унученько! Сама ти, наче пісня: Весела, дзвінка і сумна». На противагу грізно і по-батьківськи настирливо звучали слова Садовського–Андрія, сповнені внутрішнім драматизмом, синові Семенові про його прагнення догоджати російським правителям, алегорично втілювались у найважливішу селянську працю – завершення жнив:

«А! Скінчив...

Упорався. Иди ж, справляй обжинки,
Вже все пожав, усе домолотив,
Домолоти ж ще сніп оцей останній,
Та й розкошуй, мели і шеретуй,
Щоб не лишилось і зерна малого
Того життя. Души твоїх братів».

Багатолітній досвідчений воїн, патріот і охоронець рідної землі перед смертю з глибокою силою трагізму (як умів це робити видатний митець, неперевершений виконавець ролей Богдана Хмельницького і Тараса Бульби) проклинав зрадницькі діяння рідного сина:

«Продав усе, усе занапастив.

Так будь же ти, будь проклятий, Іуда!
Клянущ тебе усім, що в світі є!
Сльозами тими, що лились у Січі,
Землею рідною, нехай вона
Камінням труну твою покриє!
Клянущ тебе всією кров'ю, що
Лилася тут колись за нашу волю.
Залийся нею, утопись!»

Семен стояв неподалік і насміхався з батьківських прокльонів, а батько, не витримуючи глуму і наруги сина над козацькою честю та пам'яттю полеглих за волю козацької держави, втрачаючи свідомість, падав, мов беззахисний солом'яний сніп. Євген Маланюк, який перебував тоді у Кам'янець-Подільську, дивився декілька разів виставу і залишив свої враження про гру М. Садовського у ролі Нещадима, у якій досвідчений і неперевершений майстер перевтілення досягав у цьому образі апогею. А в передмові до видання драми «Останній сніп» у Нью-Йорку в 1958 році Є. Маланюк написав: «Навіть жупан, в якому виступав у ролі Андрія Нещадима М. Садовський, був підкреслено алегоричним солом'яного кольору. І коли М. Садовський падав, ранений на смерть сердечним ударом, то падав, як підтятий дуб, падав, справді, як важкий, злотавий сніп, не згинаючись, цілою своєю випростовано штивою старокозацькою статурою» [18, 67]. В органічно-

му художньому ансамблі разом з М. Садовським виступали Є. Іванова, О. Левицький, В. Стороженко, М. Асюкевич, Т. Демчук, П. Чугай та О. Шклярський.

Театр М. Садовського, проводячи свою прощальну декаду вистав у Кам'янець-Подільську, 13 травня показав спектакль «Останній сніп», це була остання вистава цього колективу, що розпочав свою діяльність Першого українського стаціонарного театру у Києві у 1907 році.

Різноманітні та різноматематичні п'єси «Гетьман Дорошенко», «Крила» та «Останній сніп» були окрасою репертуару цього славетного театру, що своєю творчістю пристрасно закликав глядачів до боротьби за соціальне та національне визволення, за цілісну й незалежну Україну. Сценічне втілення драматургії Л. Старицької-Черняхівської разом з творами Лесі Українки, В. Винниченка, С. Черкасенка, Ю. Словацького, Л. Ріделя мало вирішальне значення для утворення театру європейського спрямування, а головне для виховання акторських сил модерністських стильових можливостей та вмінь, що давало надію сподіватися на оновлення вітчизняного театрального мистецтва.

У роки відродження незалежної України, її демократизації, замовчуване більшовицькою бюрократією та радянською владою ім'я талановитої і багатопланової діячки Людмили Старицької-Черняхівської повністю реабілітоване. Відкинено усі фальшиві та злісні звинувачення на її адресу, а художня спадщина майстрині поволі повертається до духовного служіння та естетичного збагачення українського народу.

Джерела та література

1. Александровський Г. Український театр: «Крила» буденна драма на IV дії Л. Старицької-Черняхівської // Сяйво. – 1914. – № 14. – С. 94–102.
2. Барабан Л. Людмила Старицька-Черняхівська. Тернистий шлях творчості / Л. І. Барабан. – Вінниця: «Велес». – 2003. – 89 с.
3. Василько В. Спогади про Ліницьку // Зб. Любов Павлівна Ліницька. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. – 177 с.
4. Василько В. Щоденник 1914–1918 / Музей театального, музичного та кіномистецтва України. – Ф. № 10369.
5. Веселовська Г. Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х рр. / Ганна Веселовська. – К. : Гнозис, 2007. – 326 с.
6. Вороний М. Театр і драма / Микола Вороний. – К. : Мистецтво, 1989. – 406 с.
7. Гринишина М. Театральна культура рубежу XIX–XX століть / Марина Гринишина. – К. : Фенікс, 2013. – 342 с.
8. Історія української літератури XX століття / Книга перша; [за ред. В. Г. Дончика]. – К. : Либідь, 1993. – 782 с.
9. Історія українського театру : т. 2 (1900–1945) ; [ред. кол. Г. А. Скрипник (голов. ред.) та ін.]. – К. : НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. – 866 с.

10. Кисіль О. Український театр / Ол. Кисіль. – К. : Книгоспілка. – 1925. – 179 с.
11. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. ; [гол. наук. ред., упор. М. О. Гринишина, редкол. В. Сидоренко (голова) та ін]. – К. : ПСМ АМУ, Інтертехнологія, 2006. – 1052 с.
12. Наш шлях / Кам'янець-Подільськ. – 1920. – 20 квітня.
13. Садовський М. Мої театральні згадки / М. К. Садовський. – К.–Харків : Державне видавництво України, 1930. – 121 с.
14. Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Тетяна Свербілова, Наталя Малютіна, Людмила Скорина. – Черкаси, 2009. – 598 с.
15. Ст. Театр і музика. Бенефіс С. Паньківського. «Крила» // Рада. – 1914. – 25 січня.
16. Старий В. [Королів В.]. Український театр // Рада. – 1911. – 11 листопада.
17. Старицька-Черняхівська Л. Вибрані твори / Людмила Старицька-Черняхівська. – К. : Наукова думка, 2000. – 598 с.
18. Старицька-Черняхівська Л. Останній сніп. – Нью-Йорк, – 1958. – 78 с.
19. Стешенко І. «Крила». Буденна драма на IV дії Л. Старицької-Черняхівської / Іван Стешенко // Сяйво. – 1914. – № 14. – С. 94–96.
20. Чаговець В. «Гетьман Дорошенко» / В. Чаговець // Киевская мысль. – 1911. – 12 ноября.
4. Vasylo, V. Shchodennyk 1914–1918 / Muzei teatralnogo, muzychnogo ta kinomystetstva Ukrainy. – F. № 10369.
5. Veselovska, H. (2007). Teatralni perekhrestia Kyieva 1900–1910-kh rr. – K. : Hnozis, 326 [in Ukrainian].
6. Voronyi, M. (1989). Teatr i drama. – K. : Mystetstvo, 406 [in Ukrainian].
7. Hrynyshyna, M. (2013). Teatralna kultura rubezhu – XIX–XX stolit. – K. : Feniks, 342 [in Ukrainian].
8. Istoriia ukrainskoi literatury XX stolittia / Knyha persha ; [za red V. H. Donchyka] (1993). – K. : Lybid, 782 [in Ukrainian].
9. Istoriia ukrainskoho teatru : t. 2 (1900–1945) ; [red. kol. H. A. Skrypnyk (holov. red.) ta in.] (2009). – K. : NAN Ukrainy, IMFE im. M. T. Rylskoho, 866 [in Ukrainian].
10. Kysil, O. (1925). Ukrainskyi teatr. – K. : Knyhospilka, 179 [in Ukrainian].
11. Narysy z istorii teatralnogo mystetstva Ukrainy XX st. ; [hol. nauk. red., upor. M. O. Hrynyshyna, redkol. V. Sydorenko (holova) ta in.] (2006). – K. : IP SM AMU, Intertekhnolohiia, 1052 [in Ukrainian].
12. Nash shliakh (1920) / Kamianets-Podilsk. – 20 kvitnia [in Ukrainian].
13. Sadovskiy, M. (1930). Moi teatralni zghadky. – K.–Kharkiv : Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy, 121[in Ukrainian].
14. Sverbilova, T., Maliutina, N., Skoryna L. (2009). Vid modernu do avanhardu: zhanrovo-stylova paradyhma ukrainskoi dramaturhii pershoi tretyny XX stolittia. – Cherkasy, 598 [in Ukrainian].
15. St. Teatr i muzyka. Benefis S. Pankivskoho. «Kryla» (1914) // Rada. – 25 sichnia [in Ukrainian].
16. Staryi, V. [Koroliv, V.] (1911). Ukrainskyi teatr // Rada. – 11 lystopada [in Ukrainian].
17. Starytska-Cherniakhivska, L. (2000). Vybrani tvory. – K. : Naukova dumka, 598 [in Ukrainian].
18. Starytska-Cherniakhivska, L. (1958). Ostanii snip. – Niu-York, 78 [in Ukrainian].
19. Steshenko, I. (1914). «Kryla». Budenna drama na IV dii L. Starytskoi-Cherniakhivskoi // Siaivo. –№ 14. – S. 94–96 [in Ukrainian].
20. Chahovets, V. (1911). «Hetman Doroshenko» // Kyevskaia musl. –12 noiabria [in Ukrainian].

References

1. Aleksandrovskiy, H. (1914). Ukrainskyi teatr: «Kryla» budenna drama na IV dii L. Starytskoi-Cherniakhivskoi // Siaivo. – № 14. – S. 94–102 [in Ukrainian].
2. Varaban, L. (2003). Liudmyla Starytska-Cherniakhivska. Ternystyi shliakh tvorchosti (2003). – Vinnytsia: «Veles», 89 [in Ukrainian].
3. Vasylo, V. (1957). Spohady pro Linytsku // Zb. Liubov Pavlivna Linytska. – K. : Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury, 177 [in Ukrainian].

ДІЯЛЬНІСТЬ ТЕАТРУ ІМЕНІ МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ ПЕРЕХІДНОГО ПЕРІОДУ (1925–1926 рр.)

У статті розглянуто діяльність театру імені Марії Заньковецької після смерті Олександра Корольчука у Запоріжжі (1925 р.), але перед приходом Олександра Загарова. Йдеться про так званий «темний», або перехідний, період, після якого радянська влада призначила «згори» Олександра Загарова. Відтак період діяльності театру між О. Корольчуком і О. Загаровим, справді є найменш вивченим.

Ключові слова: Олександр Корольчук, Олександр Загаров, Борис Романицький, Панас Саксганський, Вільям Шекспір, театр імені Марії Заньковецької, драматургія, сцена.

В статье рассмотрена тема деятельности театра имени Марии Заньковецкой после смерти Александра Корольчука (1925 г.) и перед приходом Александра Загарова. Речь идет о так называемом «темном», или переходном, периоде, после которого, советская власть назначила художественным руководителем Александра Загарова. Соответственно, период деятельности театра между двумя художниками А. Корольчуком и А. Загаровым наименее изучен.

Ключевые слова: Александр Корольчук, Александр Загаров, Борис Романицький, Панас Саксганский, Уильям Шекспир, театр имени Марии Заньковецкой, драматургия, сцена.

The article deals with the activities of the theater named after Maria Zankovetska after the death of Alexander Korolchuk in Zaporozhye (1925), but before the arrival of Alexander Zaharov. This is about the so-called «dark» or transitional period, after which the Soviet government appointed «from above» by Alexander Zaharov. Therefore, the period of the theater between O. Korolchuk and O. Zaharov is indeed the least learned.

Key words: Alexander Korolchuk, Alexander Zaharov, Boris Romanytskyi, Panas Sackshanskyi, William Shakespeare, Maria Zankovetska Theater, drama, stage.

Як відомо, свого мистецького керівника Олександра Корольчука заньківчани поховали у Запоріжжі. Згодом В. Яременко лаконічно зазначив у своїх спогадах: «3 березня (тобто 1925 р. – О. П.) заньківчани поховали там одного з найактивніших своїх фундаторів – Олександра Корольчука. То була значна втрата для театру» [1, 30]. При цьому гастролі у Запоріжжі тривали до 6-го березня. Припускаємо, що головною причиною цього стало те, що згідно з наказом на удержавлення театр імені Марії Заньковецької мав обов'язання здійснювати так зване культурне обслуговування не лише Катеринослава, а й території всієї губернії [2, арк. 24].

По поверненні до Катеринослава у театрі імені Марії Заньковецької відбулася реорганізація колективу: так Борис Романицький перебрав на себе функції голови Ради театру, а Максим Лебідь водночас із посадою директора обійняв посаду

уповноваженого колективу. Одним із перших документів колективу, виданих вже новим керівним складом, було звернення зі словами подяки громадськості, від якої надходила численна кількість листів та телеграм до колективу зі словами щироного співчуття. Звернення було надруковане на сторінках харківської газети «Вісті ВУЦВК»: «Держдрам театр ім. Заньковецької висловлює свою глибоку подяку всім установам, організаціям та поодиноким товаришам відчувшим нашу тяжку втрату – смерть Олександра Івановича Корольчука. Удари гартують. Ми не схибимо, не зійдемо зі свого шляху. Голова Ради театру ім. Заньковецької Борис Романицький та Уповноважений театру Максим Лебідь» [3, 6].

Як довідуємося із повідомлень запорізького оглядача газети «Красное Запорожье» під криптонімом «А»: «26 і 27 марта в Запорожье из Катеринослава приезжает одна из лучших украинских

труп – театр имени Марии Заньковецкой. Репертуар этой труппы не только чисто украинский, а будут также представления по произведениям мировой драмы, переведенным на украинский язык. Месяц труппа будет играть в театре имени Ленина, а после этого уедет в районы. Запорожская публика не должна оставаться глухой к лучшим драматическим силам на Украине» [4, 2].

Отже, можемо припускати, що вже наприкінці 1925 р. заньківчанська труппа знову відновила свої гастролі за раніше складеним маршрутом виступів. І по суті розпочала їх знову в Запоріжжі. У рамках цих гастролей колектив відвідав не лише Запоріжжя та його райони (передовсім Оріхів і Гуляй-поле), а й Павлоград, Мелітополь, Кривий Ріг. Маршрут цих гастролей, а також репертуар, що його колектив презентував місцевій публіці у згадуваних населених пунктах, укладав ще тогочасний керівник колективу Олександр Іванович Корольчук.

На нашу думку, слід зазначити, що під час організації маршруту гастролей були внесені певні корективи, котрі не зазначалися у публікаціях та спогадах заньківчан про історію колективу цього періоду [5, 240–241]. Тому ми, спираючись, на архівні документи, спробуємо уточнити вже наявну інформацію про маршрут та тривалість цих гастрольних виступів. Адже із листування Олександра Корольчука довідуємося, що ще в грудні 1924 р. через організаційні труднощі було відмінено виступи у Кременчуці. Як зазначав у своєму листі сам О. Корольчук: «Я все-таки певен, що наші постановки в Кременчуці своє взяли б, але ми проситься не будемо, бо нас вже зараз підвели. Нам не цікавий Кременчук <...> У нас є що показати, до нас підуть залюбки, є чим розворушити, полонити. В кінці-кінців нам пощастило – нас удержавили, а це Вам не фунт ізюму» [6, арк. 2]. Вочевидь, на етапі перемовин про гастролі в Кременчуці не вдалося домовитися про прийнятні для колективу умови виступів, відтак Кременчук випав із гастрольного маршруту заньківчан ще в грудні 1924 р. Відтак у наявну інформацію про виступи заньківчан у Кременчуці в 1925 р., на нашу думку, слід внести корективи: гастролі колективу в цей час не відбулися [5, 240–241].

Також у фондовій збірці Музею театрального, музичного і кіномистецтва України (Київ) збереглася чернетка службової записки О. Корольчука до відділу мистецтв при Миколаївській окрінспектурі при Наросвіті. У цьому документі, тогочасний керівник колективу Олександр Корольчук закликав місцеву владу посприяти колективі

під час гастролей у отриманні податкових пільг на електрику та оренду приміщення [7, арк. 1-3]. Напевно, реакція місцевих чиновників на запит О. І. Корольчука була позитивною, адже вже незабаром до митця надійшов лист від Миколаївського відділення спілки Робмис, в якому було прохання уточнити можливу дату прибуття на гастролі та репертуар [8, арк. 1].

А вже згодом заньківчани отримали так зване письмове посвідчення № 1542 від Миколаївського районного відділення Всеросійського відділення союзу металістів. Із цього документа довідуємося, що заньківчанський колектив впродовж липня виступав на сцені клубу при Державному суднобудівельному заводі імені Марті і Бадена. За цей час було продемонстровано 30 спектаклів, які, попри гідний рівень артистів-виконавців все-таки не здобули широкий резонанс серед місцевих глядачів, незважаючи на гнучку систему пільг при оплаті квитків [9, арк. 4]. Відтак чітко простежуємо, що так анонсовані широкомасштабні гастролі передовсім були покликані покращити матеріальний стан колективу. Насичений маршрут та динаміку цих гастрольних виступів у важких матеріальних умовах наголошував у своїх спогадах і В. Яременко [1, 30]. Показова деталь: 17 листопада 1925 р. до театру імені Марії Заньковецької надійшла пропозиція про виступ із виставою труппи (назва спектаклю не вказана – *О. П.*) від політвідділу 15-ї дивізії Червоної Армії, за підписом заступника командира цієї дивізії – Ізельсона [10, арк. 5]. Тобто можемо припускати, що сезон 1924–1925 рр. колектив закінчив на гастролях у Миколаєві в серпні, а не в травні. Однак, як простежуємо із документів, із поодинокими виставами колектив виїздив на запрошення тієї чи іншої організації чи промислового підприємства, громади того чи іншого населеного пункту на Катеринославщині тощо. Відтак можемо уточнити і розширити інформацію, наведену у статті М. Лебідя [11, 29–30]. У цій публікації директор театру зазначив, що заньківчани закінчують сезон 17 травня в Катеринославі, оскільки мистецький керівник труппи Б. Романицький їде на виставку в Париж [12], а після цієї перерви, з 10 липня, колектив почне гастрольні виступи на Криворіжжі [11, 29]. Однак із цитованих вище документів фондової збірки Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України (Київ), ми довідуємося, що заньківчани насправді закінчили сезон наприкінці серпня у Миколаєві.

Опосередковано інформацію про літні гастролі у Миколаєві також підтверджують і самі

Б. Романицький і В. Яременко у своїй замітці в місцевій пресі майже через півстоліття: «Ми висловлюємо глибоку вдячність миколаївцям, які стояли біля колиски нашого творчого розквіту. <...> Наш колектив вперше побував на гастроліях у Миколаєві ще 1924 р., а потім 1925 р. і 1927 р. ми знову гастролювали у Вашому чудовому місті» [13, 2] Але через відсутність потрібної інформації у пресі ми не маємо можливості реконструювати репертуар колективу під час цих гастролей. Відтак таке широке цитування згадуваних документів для нас важливе як джерело, з якого можемо уточнити, а іноді наново вписати окремі сторінки про історію функціонування колективу в цей час.

Так чи інакше театр імені Марії Заньковецької не раніше вересня 1925 р. повернувся до Катеринослава, де розпочалася активна фаза підготовки до сценічного першопрочитання «Отелло» В. Шекспіра у режисерській інтерпретації Панаса Саксаганського на українській сцені радянського періоду. Прем'єра цього спектаклю відбулась 6 лютого 1926 р. у Катеринославі [5, 240]. Принагідно слід зауважити, що у репертуарі ілюстрованого видання «Заньківчани», щодо хронології останнього видання, присвяченого історії театру імені Марії Заньковецької, помилково зазначено, що режисером-постановником спектаклю «Отелло» В. Шекспіра був Б. Романицький [14, 42]. Окрім того, відомості про цю постановку ми можемо знайти практично у всіх книжках, присвячених історії заньківчан, зокрема у монографії Б. Кордіані та Л. Мельничук-Лучко [15], а також у книжці О. Кулика [16]. Також концепції основних акторських образів: Отелло – Борис Романицький [17]; Дездемона – Варвара Любарг [18]; Яго – Василь Яременко [19] посідають чільне місце у книжках, присвячених творчій біографії цих митців.

Однак у згадуваних працях ніде не знаходимо відомості про передумови створення цієї постановки, а також окремі аспекти творчої діяльності колективу у цей період свого функціонування. Так, скажімо, ми у жодній друкованій праці не бачимо інформації про те, що у «намітках репертуару», що їх складав тогочасний керманіч колективу Олександр Корольчук як у сезоні 1923–1924 рр. [20], так і в «намітках репертуару» сезону 1924–1925 рр. [21] у параграфі «план роботи колективу» твори В. Шекспіра посідали важливе місце. Причому перелік п'єс В. Шекспіра, котрі планував увести до репертуару заньківчан О. Корольчук у сезоні 1923–1924 рр., містив різножанрову драматургію: «Кумасі з Віндзору» та «Отелло», «Юлій Цезар» [20, арк. 1]. А ось вже у наступному сезоні

1924–1925 рр. О. І. Корольчук тепер дещо змінив у параграфі «план роботи» на 1924–1925 рр. у документі «Намітки репертуару»: «В плані роботи: “Гамлет”, “Отелло”, “Космата мавпа”, “Лісова пісня”, “Балядина”, “Хвесько Андібєр”, “Адвокат Патлен” [21, арк. 1]. Тому припускаємо, що вибір цієї драматургії на сезон 1925–1926 рр. був не випадковим, а певним продовженням запланованих постановок для розвитку колективу. Тобто можемо констатувати, що незважаючи на складні умови функціонування, реорганізацію трупи, колектив театру імені Марії Заньковецької намагався продовжувати працювати стабільно, крок за кроком розвиваючи власну режисерську та акторську стилістику. Адже, як відомо, втілення драматургії творів В. Шекспіра є добрим своєрідним мистецьким тренажем для випробування на професіональну зрілість театру.

Справді, театр імені Марії Заньковецької вів перемовини із Костянтином Станіславським щодо можливостей постановки на своїй сцені трагедії «Гамлет» В. Шекспіра [22, арк. 1]. Припускаємо, що посадовою особою, який вів ці перемовини від імені колективу, був саме директор театру Максим Лебідь, а не Борис Романицький, як припускають інші сучасні дослідники. Вважаємо, що М. Лебідь як директор театру був посвячений у творчі плани О. Корольчука щодо постановок творів Шекспіра на заньківчанській сцені. Відтак, після смерті О. Корольчука, М. Лебідь для налагодження подальшої послідовної і систематичної роботи театру імені Марії Заньковецької, задля уникнення можливої творчої кризи та використовуючи особисті дружні взаємини із керівництвом відділу мистецтв при Комісаріаті народної освіти, зокрема М. Христовим [23], спробував запросити для постановки «Гамлета» В. Шекспіра у славленого режисера К. Станіславського. А тому М. Лебідь спочатку вів листування із секретарем знаменитого режисера, сьогодні зберігся лише один такий лист [24, арк. 1].

Таким чином, із цього листування простежимо, що перемовини заньківчан із К. Станіславським тривали впродовж певного часу. На жаль, лист колективу театру імені Марії Заньковецької до К. Станіславського не зберігся в архіві МХАТу. Проте у фондовій збірці Музею театрального, музичного і кіномистецтва України зберігається відповідь К. Станіславського заньківчанам щодо можливої постановки трагедії «Гамлет» [25, арк. 1]. Згодом цей лист був передрукований у 8-му томі праць К. Станіславського [26, 114]. Тобто постановці «Отелло» передувала спроба колективу

зосередитися на постановці «Гамлета», яка виявилася невдалою. Слід, проте, зауважити, що Панас Саксаганський систематично виступав у трупі заньківчан у виставах за творами класичної драматургії у своїх коронних ролях. Як довідуємося із листа О. Корольчука, навіть свій творчий ювілей П. Саксаганський святкував на заньківчанській сцені [27, арк.1–3].

На нашу думку, в контексті історії сценічного прочитання трагедії «Отелло» В. Шекспіра на сцені театру імені Марії Заньковецької в режисерській інтерпретації П. Саксаганського, слід також навести окремі штрихи про передумови виникнення цього спектаклю зі спогадів першого завідувача літературної частини заньківчан письменника Євгена Кротевича. Адже у спогадах драматурга Є. Кротевича знаходимо побіжну згадку про те, що під час кількох виступів у Полтаві до колективу приїхав Панас Саксаганський. [28, 124–139]. І під час цих короткотривалих гастрольних виступів автор спогадів зустрічався зі славетним актором у приватній обстановці [28, 124–125]. Отож Є. Кротевич мав можливість бачити, як знаменитий артист у своєму готельному номері репетирував роль Франца Моора із «Розбійників» Ф. Шіллера [28, 125]. Також письменник відвідував артиста у його помешканні, адже на час полтавських гастролей вони мешкали поруч: «Якось сталося так, що його номер у полтавському готелі був поряд із номером, в якому мешкав я з дружиною, на тоді актрисою театру імені Марії Заньковецької. І щодня я бачився із Панасом Карповичем» [28, 125].

Також Євген Кротевич у своїх спогадах досить докладно описав, як Панас Саксаганський працював над своїми ролями. І в підсумку своїх спогадів зазначив таку показову деталь, яка «випала» з уваги практично всіх дослідників сценічних прочитань творів В. Шекспіра на заньківчанській сцені: «Часто Панас Карпович, коли я сидів у нього, читав напам'ять цілі монологи з шекспірівських п'єс. Великий артист Саксаганський так любив Шекспіра, що сам перекладав текст з російської на українську мову. Особливо любив він роль Фальстафа і шекспірівських блазнів взагалі. Але мені чомусь найчіткіше запам'ятався монолог у виконанні Саксаганського – можливо, через різкий контраст до комедійних образів» [28, 125]. Тобто навіть у найскрутніший момент колектив заньківчан тією чи іншою мірою, наскільки це було можливо, намагався включити до свого репертуару шекспірівські твори. Отож назви «Гамлет» і «Отелло» В. Шекспіра в параграфі «План

роботи» у «Намітках репертуару» з'явилися не випадково і залучення Панаса Саксанського, вважаємо, також було для колективу досить органічним і послідовним.

Із здобуттям Україною незалежності фахове зацікавлення дослідників діяльністю театру імені Марії Заньковецької – саме 20–30-х рр. ХХ ст. – знайшло своє відображення у концептуально новаторській монографії Н. Чечель «Театральне відродження. Західна класика на українській сцені 20–30-х рр.: проблеми трагедійної вистави» [29]. У своїй праці дослідниця проаналізувала режисерську концепцію та основні акторські образи цього спектаклю, спираючись, передовсім, на матеріали фондової збірки Музею театального, музичного і кіномистецтва України: рукописи режисера П. Саксаганського, нотатки учасників вистави, а саме виконавців ролей: Брабанціо (Олесь Олесь), Яго (В. Яременко), Дездемони (Варвари Любарт), Отелло (Б. Романицького). Також Н. Чечель залучила до розгляду програмки та світлини цього спектаклю, перші телевізійні коментарі зазначених митців щодо їх участі у виставі «Отелло» В. Шекспіра [29, 35–56]. Отже це було хронологічно перше ґрунтовне дослідження з цієї теми в сучасному вітчизняному театрознавстві.

Крім того, нещодавно в Києві була в перекладі українською монографія канадської дослідниці українського походження І. Макарик «Перетворення Шекспіра: Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 20-х років» [30]. У третьому розділі цієї монографії «Справжній Шекспір: “Отелло” Саксаганського» реконструюється здійснена Панасом Саксаганським постановка «Отелло» В. Шекспіра у 1925 р., але вже в контексті тогочасної культурної політики радянської влади [30, 147–177]. При цьому авторка аналізує цей матеріал у руслі постколоніальних методологічних стратегій, що надає особливої актуальності цій праці в царині історії вивчення перших сценічних прочитань драматургії Вільяма Шекспіра на українському кону [30, 11–16]. Оскільки ми не маємо на меті спеціально вивчати історію сценічних прочитань драматургії В. Шекспіра на заньківчанській сцені, то не будемо дублювати шлях, пройдений відомим істориком театру Іреною Макарик.

Також принагідно зауважимо, що заньківчанський спектакль «Отелло» В. Шекспіра, як зауважила у своїй монографії І. Макарик, зазнавав змін в акторській обсаді. Причому слід уточнити інформацію, наведену дослідницею: на світлинах вистави театру імені Марії Заньковецької «Отел-

ло» В. Шекспіра у постановці П. Саксаганського справді відображені зміни у прізвищах артистів другорядних ролей [30, 308]. А вже після 1927 р., тобто після втрати стаціонарного приміщення у Катеринославі, цю постановку фактично зняли з активного репертуару колективу. В цей час із труппи вийшли учасники цього спектаклю: зокрема артистка Катерина Даценко, яка виконувала роль Емілії. А після стаціонування заьківчан у Запоріжжі у 1936 р. відбулося капітальне поновлення цього спектаклю режисером Василем Харченком, причому, як наголошувалося у пресі, концепція, стиль спектаклю залишилися саме Панаса Саксаганського [31, 268–276].

Крім того, заьківчани ще раніше на початку свого запорізького періоду здійснили ще одне важливе сценічне прочитання «Отелло» В. Шекспіра у режисерській інтерпретації І. Чабаненка, яке через «формалізм» було тривалий час затерте і фактично замовчуване в історії й заьківчанської та й національної шекспіріани зокрема [32, 302–311]. Припускаємо, що у фондовій збірці Музею театрального музичного і кіномистецтва України у Києві не впорядковані світлини фактично трьох сценічних прочитань трагедії «Отелло» В. Шекспіра на сцені театру імені Марії Заньковецької: 1926, 1932 і 1936-го років відповідно. Тому виникають непорозуміння із підписами на фото у ілюстраціях до видань, присвячених діяльності заьківчан.

Окрім того, слід зазначити, що сьогодні в національному театрознавстві гостро відчутна актуальність вивчення і концептуального узагальнення режисерського доробку П. Саксаганського, а отже і його хронологічно останнього спектаклю як постановника [33, 239–240]. А вже монографія Л. Мельничук-Лучко «Панас Саксаганський – актор», до того ж написана майже півстоліття тому, у радянський період навряд чи давала можливість вичерпно прокоментувати режисерську концепцію заьківчанського спектаклю «Отелло» В. Шекспіра у режисурі того ж таки П. Саксаганського [34]. Зрештою, як зазначив переконливо через півстоліття один із виконавців Яго у виставі «Отелло» Василь Яременко: «По суті, на сцені театру імені Марії Заньковецької було здійснено три сценічні редакції “Отелло”. Понад п’ятнадцять років ми пропагували цей великий твір. Я особисто зіграв трьох Яго – і всі вони різні» [35, 18].

Таким чином, можемо стверджувати, що заьківчанська постановка трагедії «Отелло» В. Шекспіра це водночас і важлива сторінка в історії національної шекспіріани, й важливий етап

в історії діяльності самого колективу. Цей період функціонування театру ми окреслили як перехідний період, адже як державному колективу Головополітосвіта, після смерті О. Корольчука призначила заьківчанам іншого мистецького керівника, який мав прибути з-за кордону, а саме – Олександра Загорова. Але це вже інший, хоч і не тривалий, період в історії труппи.

Джерела та література

1. Яременко В. Десять років праці / Василь Яременко // Театр ім. Марії Заньковецької 1922-1932 ; [ред. кол. Б. Романицького, М. Фінна, В. Яременка, П. Руліна]. – Х. : ДВОУ «Мистецтво», 1933.
2. Наказ на удержавлення Державного драматичного театру імені заслуженої Народної артистки Марії Заньковецької. – Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (далі – ЦДАВОВУ України). – К. – Ф. 166. – Спр. 593. – Арк. 24.
3. Романицький Б., Лебідь М. Лист до редакції! / Борис Романицький, Максим Лебідь // Вісті ВУЦВК. – Х., 1925. – 21 березня. – № 64.
4. А. Театральная жизнь / А. // Красное Запорожье. – Запоріжжя, 1925. – 24 березня. – № 87.
5. Палій О. Репертуар прем’єр театру імені Марії Заньковецької (1921-1970) з архіву В. С. Яременка / Оксана Палій // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Вип. 9. – Львів, 2009.
6. Лист Корольчука Олександра Івановича до Павла Андрійовича [прізвище особи не встановлено]. – Музей театрального, музичного і кіномистецтва України (далі – МТМКУ). – Відділ рукописів. – Інв. № 9302. – Арк. 2.
7. Корольчук Олександр До Миколаївського відділу мистецтв при окрінспектурі при Наросвіти. – МТМКУ. – Відділ рукописів. – Інв. № 900с. – Арк. 1-3.
8. Письмо к А. И. Корольчуку от Николаевского отдела секции Робмис (Николаев, от 4 августа 1924 г.). – МТМКУ. – Відділ рукописів – Інв. №1303 – Арк. 1.
9. Посвідчення № 1542 театрові імені Марії Заньковецької. – ЦДАВОВУ України. – Ф. 166. – Од. зб. 593. – Арк. 4.
10. Лист Изельсона до колективу театру ім. Заньковецької (Миколаїв, 17 листопада 1925). – ЦДАВОВУ України. – Ф. 166. – Од. зб. 593. – Арк. 5.
11. Лебідь М. Державний драмтеатр ім. М. Заньковецької / М.[аксим] Лебідь // Зоря. – Катеринослав, 1925, травень. – № 5.
12. Щодо відомостей, які навів у цій публікації М. Лебідь про можливі відвідини Б. Романицького виставки у Парижі, на наш погляд, слід зауважити таке: тогочасний художник театру імені Марії Заньковецької Андрій Іванович Таран у 1918-1922 р. навчався в Паризькій академії мистецтв у Анрі Матісса.
13. Після повернення в Україну, на запрошення О. І. Корольчука, з 1923-го по 1926 рр. А. І. Таран працював художником-постановником у заьківчанському колективі. За невідомими даними у 1924 р. та 1926 р. під час роботи заьківчан на стаціонарі у Катеринославі, вистави театру імені Марії Заньковецької відвідало подружжя знаменитих французьких малярів Анрі Матісс та Лідія Делекторська. Такі відвідини могли бути реалізовані під час їхньої мандрівки з Парижа до Санкт-Петербурга. Відтак припускаємо, що запрошення на «виставку Паризьку», про яку згадував М. Лебідь у своїй публікації, напевно, було отримане керівництвом заьківчан під час відвідин митцями спектаклів труппи.

14. Романицький Б., Яременко В. Сердечний привіт. (До початку гастролей Львівського державного театру імені М. Заньковецької) / Борис Романицький, Василь Яременко // Південна правда. – 1970. – 30 травня.
15. Заньківчани. Ілюстроване видання ; упоряд. М. Оверчук. – Львів, 1999.
16. Кордіані Б., Мельничук-Лучко Л. Театр імені М. Заньковецької / Б. Кордіані, Л. Мельничук-Лучко. – К. : Мистецтво, 1965. – 99 с.
17. Кулик О. Львівський театр імені М. К. Заньковецької / Олексій Кулик. – К. : Мистецтво, 1989. – 166 с. : іл.
18. Завадка Б. Борис Романицький / Б. Завадка. – К. : Мистецтво, 1978. – 144 с.
19. Мельничук-Лучко Л. Народна артистка / Л. Мельничук-Лучко. – Львів. : Каменярь, 1964. – 55 с.
20. Завадка Б., Турчин Ю. Василь Яременко / Б. Завадка, Ю. Турчин. – К. : Мистецтво, 1973. – 147 с.
21. Режисерські намітки Театру імені Марії Заньковецької на сезон 1923/1924 рр. Склав голова Ради театру Олександр Корольчук. – МТМКУ. – Відділ рукописів. – Інв. № 1646. – 3 арк.
22. Режисерські намітки Театру імені Марії Заньковецької на сезон 1924/1925 рр. Склав голова Ради театру Олександр Корольчук. – МТМКУ. – Відділ рукописів. – Інв. № 1648. – 3 арк.
23. Лист колективу театру імені Марії Заньковецької до Костянтина Станіславського (Катеринослав, 1925 р.) – МТМКУ. – Відділ рукописів. – Інв. № 44951 – 1 арк.
24. Яскравими свідченнями, на нашу думку, які підтверджують висловлену нами гіпотезу, є кілька збережених листів М. Лебідя до М. Христового, що нині зберігаються у фондовій збірці Центрального державного архіву вищих органів влади і управління України (Київ). Христовий Микола Федорович (1894-1938) – державний службовець. З 1924 по 1929 рр. очолював відділ мистецтв при Народному комісаріаті освіти УРСР.
25. Лист секретаря К. Станіславського. – МТМКУ. – Відділ рукописів. – Інв. № 1619/67. – 1 арк.
26. Лист колективу театру імені Марії Заньковецької до Костянтина Станіславського (Катеринослав, 1925 р.). – МТМКУ. – Відділ рукописів. – Інв. № 44951. – 1 арк.
27. Станіславський К. С. Собрание сочинений : в 8 т. Письма 1918-1938 / К. С. Станіславський ; глав. ред. М. Н. Кедров. – М. : Искусство, 1961. – Т. 8. – Письмо № 84.
28. Корольчук Олександр. Лист до всього товариства. – МТМКУ. – Відділ рукописів. – Особовий фонд Олександра Корольчука. – Інв. № 9418. – 3 арк.
29. Кротевич Є. Київські зустрічі. Спогади / Євген Кротевич. – К. : Мистецтво, 1965.
30. Чечель Н. Українське театральне відродження. (Західна класика на українській сцені 1920-1930-х років. Проблеми трагедійної вистави) / Н. Чечель. – К. : Мистецтво, 1993. – 144 с.
31. Макарик І. Перетворення Шекспіра : Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років / Ірина Макарик ; авториз. пер. М. Климчука. – К. : Ніка-Центр, 2010. – 348 с.
32. Палій О. Репертуарна афіша Театру імені Марії Заньковецької запорізького періоду (1931-1941): постанови за творами класичної драматургії / Оксана Палій // Записки Наукового Товариства ім. Шевченка. Праці театрознавчої комісії. – Львів, 2011. – Т. ССLXII.
33. Палій О. Заньківчанська шекспіріана запорізького періоду: до історії сценічних прочитань трагедії «Отелло» В. Шекспіра (1931-1941рр.) / Оксана Палій // Музейний вісник. Науково-теоретичний щорічник. – Запоріжжя, 2014. – №14.
34. Пилипчук Р. Життя і творчість Панаса Саксаганського в дослідженнях сучасних театрознавців / Ростислав Пилипчук // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, 2010. – Вип. 7.
35. Мельничук-Лучко Л. Панас Саксаганський – актор / Леонтина Мельничук-Лучко. – Львів. : Книжково-журнальне видавництво, 1958. – 252 с.
36. Яременко В. Згадую кілька вистав... / Василь Яременко // Український театр, 1972. – № 4. – Липень-серпень.

References

1. Iaremenko, V. (1993). Desiat rokov pratsi // Teatr im. Marii Zankovetskoï 1922-1932 ; [red. kol. B. Romanytskoho, M. Finna, V. Yaremenka, P. Rulina]. – Kh. : DVOU «Mystetstvo» [in Ukrainian].
2. Nakaz na uderzhavlennia Derzhavnogo dramatychnoho teatru imeni zasluzhenoï Narodnoï artystky Marii Zankovetskoï. – Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vladly ta upravlinnia Ukrainy (dali – TsDAVOVU). – K. – F. 166. – Spr. 593. – Ark. 24.
3. Romanytskiy, B., Lebid, M. (1925). Lyst do redaktsii! // Visti VUTsVK. – Kh., 21 bereznia. – № 64 [in Ukrainian].
4. A. Teatralnaia zhyzn (1925) // Krasnoe Zaporozhe. – Zaporizhzhia, 4 bereznia. – № 87 [in Russian].
5. Paliy, O. (2009). Repertuar premier teatru imeni Marii Zankovetskoï (1921-1970) ; z arkhivu V. S. Yaremenka // Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia mystetstvoznavstvo. – Vyp. 9. – Lviv [in Ukrainian].
6. Lyst Korolchuka Oleksandra Ivanovycha do Pavla Andriiovycha [prizvyshche osoby ne vstanovleno]. – Muzei teatralnogo, muzychnogo i kinomystetstva Ukrainy (dali – MTM-KU). – Viddil rukopysiv. – Inv. № 9302. – Ark. 2.
7. Korolchuk, Oleksandr. Do Mykolaiivskoho viddilu mystetstv pry okrinspekturi pry Narosvity. – MTKU. – Viddil rukopysiv. – Inv. № 900c. – Ark. 1-3.
8. Pysmo k A. Y. Korolchuku ot Nykolaevskoho otdela seksyy Robmys (Nykolaev, ot 4 avhusta 1924 h.). – MTKU. – Viddil rukopysiv – Inv. №1303 – Ark. 1.
9. Posvidchennia № 1542 teatrovï imeni Marii Zankovetskoï. – TsDAVOVU Ukrainy. – F. 166. – Od. zb. 593. – Ark. 4.
10. Lyst Izelsona do kolektyvu teatru im. Zankovetskoï (Mykolaiv, 17 lystopada 1925). – TsDAVOVU Ukrainy. – F. 166. – Od. zb. 593. – Ark. 5.
11. Lebid, M. (1925). Derzhavnyi dramteatr im. M. Zankovetskoï // Zoria. – Katerynoslav, traven. – № 5 [in Ukrainian].
12. Shchodo vidomostei, yaki naviv u tsii publikatsii M. Lebid pro mozhylyvi vidvidyny B. Romanytskym vystavky u Paryzhi, na nash pohliad, slid zauvazhyty take: tohochasnyi khudozhnyk teatru imeni Marii Zankovetskoï Andrii Ivanovych Taran u 1918-1922 r. navchavsia v Paryzkii akademii mystetstv u Anri Matissa.
13. Pislia povernennia v Ukrainu, na zaproshennia O. I. Korolchuka, z 1923-ho po 1926 rr. A. I. Taran pratsiuvav khudozhnykom-postanovnykom u zankivchanskomu kolektyvi. Za nepidverdzhenyimi vidomostiamy u 1924 r. ta 1926 r. pid chas roboty zankivchan na stacionari u Katerynoslavi, vystavy teatru imeni Marii Zankovetskoï vidvidalo podruzhzhia znamenytykh frantsuzkykh maliariv Anri Matiss ta Lidiia Delektorska. Taki vidvidyny mohly buty realizovani pid chas yikhnoi mandrivky z Paryzha do Sankt-Peterburha. Vidtak prypuskaemo, shcho zaproshennia na «vystavku Paryzku», pro yaku zghaduvav M. Lebid u svoii publikatsii, napevno, bulo otrymane kerivnytstvom zankivchan pid chas vidvidyny myttsiamy spektakliv trupy.
14. Romanytskiy, B., Yaremenko, V. (1970). Serdechnyi pryvit (Do pochatku hastrolei Lvivskoho derzhavnogo teatru imeni M. Zankovetskoï) // Pivdenna pravda, 30 travnia [in Ukrainian].

15. Zankivchany. Ilustrovane vydannia ; uporiad. M. Overchuk (1999). – Lviv [in Ukrainian].
16. Kordiani, B., Melnychuk-Luchko, L. (1965). Teatr imeni M. Zankovetskoï. – K. : Mystetstvo, 99 [in Ukrainian].
17. Kulyk, O. (1989). Lvivskyi teatr imeni M. K. Zankovetskoï. – K. : Mystetstvo, 166 : il. [in Ukrainian].
18. Zavadka, B. (1978). Borys Romanytskyi. – K. : Mystetstvo, 144 [in Ukrainian].
19. Melnychuk-Luchko, L. (1964). Narodna artystka. – Lviv : Kameniar, 55 [in Ukrainian].
20. Zavadka, B., Turchyn, Yu. (1973). Vasyl Yaremenko. – K. : Mystetstvo, 147 [in Ukrainian].
21. Rezhyserski namitky Teatru imeni Marii Zankovetskoï na sezon 1923/1924 rr. Sklav holova Rady teatru Oleksandr Korolchuk. – MTMKU. – Viddil rukopysiv. – Inv. № 1646. – 3 ark.
22. Rezhyserski namitky Teatru imeni Marii Zankovetskoï na sezon 1924/1925 rr. Sklav holova Rady teatru Oleksandr Korolchuk. – MTMKU. – Viddil rukopysiv. – Inv. № 1648. – 3 ark.
23. Lyst kolektyvu teatru imeni Marii Zankovetskoï do Kostiantyna Stanislavskoho (Katerynoslav, 1925 r.) – MTMKU. – Viddil rukopysiv. – Inv. № 44951 – 1 ark.
24. Iaskravymy svidchenniamy, na nashu dumku, yaki pidverdzhuiut vyslovlenu namy hipotezu, ye kilka zberezhenykh lystiv M. Lebidia do M. Khrystovoho, shcho nyny zberihaiutsia u fondovii zbirtsi Tsentralnoho derzhavnoho arkhivu vyshchykh orhaniv vlady i upravlinnia Ukrainy (Kyiv). Khrystovyi Mykola Fedorovych (1894-1938) – derzhavnyi sluzhbovets. Z 1924 po 1929 rr. ocholiuvav viddil mystetstv pry Narodnomu komisariati osvity URSR.
25. Lyst sekretaria K. Stanislavskoho. – MTMKU. – Viddil rukopysiv. – Inv. № 1619/67. – 1 ark.
26. Lyst kolektyvu teatru imeni Marii Zankovetskoï do Kostiantyna Stanislavskoho (Katerynoslav, 1925 r.). – MTMKU. – Viddil rukopysiv. – Inv. № 44951. – 1 ark.
27. Stanislavskyi, K. S. (1961). Sobranie sochyneniï : v 8 t. Pysma 1918-1938 ; glav. red. M. N. Kedrov. – M. : Yskusstvo. – T. 8. – Pysmo № 84.
28. Korolchuk, Oleksandr. Lyst do vsogo tovarystva. – MTMKU. – Viddil rukopysiv. – Osobovyï fond Oleksandra Korolchuka. – Inv. № 9418. – 3 ark.
29. Krotevych, Ye. (1965). Kyivski zustrichi. Spohady. – K. : Mystetstvo, 1965 [in Ukrainian].
30. Chechel, N. (1993). Ukrainske teatralne vidrodzhennia. (Zakhidna klasyka na ukraïnskii stseni 1920-1930-kh rokiv. Problemy trahediinoï vystavy). – K. : Mystetstvo, 144 [in Ukrainian].
31. Makaryk, I. (2010). Peretvorennia Shekspira : Les Kurbas, ukraïnskyi modernizm i radianska kulturna polityka 1920-kh rokiv; avtoryz. per. M. Klymchuka. – K. : Nika-Tsentr, 348 [in Ukrainian].
32. Palii, O. (2011). Repertuarna afisha Teatru imeni Marii Zankovetskoï zaporizkoho periodu (1931 -1941): postavy za tvoramy klasychnoi dramaturhii // Zapysky Naukovoho Tovarystva im. Shevchenka. Pratsi teatroznavechoï komisii. – Lviv. – T. SSLKhII [in Ukrainian].
33. Palii, O. (2014). Zankivchanska shekspiriana zaporizkoho periodu: do istorii stsenichnykh prochytan trahedii «Otello» V. Shekspira (1931-1941rr.) // Muzeinyi visnyk. Naukovo-teoretychnyi shchorichnyk. – Zaporizhzhia. – №14 [in Ukrainian].
34. Pylypchuk, R. (2010). Zhyttia i tvorchist Panasa Saksahanskoho v doslidzhenniakh suchasnykh teatroznavtsiv // Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho. – Vyp. 7 [in Ukrainian].
35. Melnychuk-Luchko, L. (1958). Panas Saksahanskyi – aktor. – Lviv : Knyzhkovo-zhurnalne vydavnytstvo, 252 [in Ukrainian].
36. Yaremenko, V. (1972). Zghaduii kilka vystav... // Ukrainskyi teatr. – № 4. – Lypen-serpen. [in Ukrainian].

МУЗИКА ЯК ОДИН З ВИХІДНИХ ЧИННИКІВ СТАНОВЛЕННЯ РЕЖИСЕРСЬКОГО МИСТЕЦТВА ВС. Е. МЕЙЄРХОЛЬДА

Простежено режисерські експерименти Вс. Е. Мейєрхольда першого періоду творчості. Артикульовано положення, що лягли в основу його режисерського методу, а також пошуки базових режисерських прийомів з відпрацювання принципів умовного театру. Наголошено, що одним з вихідних чинників формування його режисури стає музичне мистецтво.

Ключові слова: режисер, умовний театр, музичне мистецтво, контрапункт, процесуальність, ритм, пауза, актор.

Прослежены режиссёрские эксперименты Вс. Э. Мейерхольда первого периода творчества. Артикулированы положения, которые легли в основу его режиссёрского метода, а также поиски базовых приёмов по отработыванию принципов условного театра. Подчеркнуто, что одним из исходных факторов формирования его режиссёрского искусства становится музыкальное искусство.

Ключові слова: режиссёр, условный театр, музыкальное искусство, контрапункт, процессуальность, ритм, пауза, актер.

The director's experiments of Vs. Meyerhold the first period of creativity are traced. Articulated position, which formed the basis of his directorial method; the searches for basic techniques for working out the principles of a conventional theater. It is emphasized that one of the initial factors is the formulation of his director's art become musical art.

Key words: director, conditional theatre, musical art, counterpoint, procedurality, rhythm, pause, actor.

Значна роль в оновленні засобів сценічної виразності належить Вс. Е. Мейєрхольду, театральні ідеї котрого не втратили своєї актуальності й у XXI столітті. Початок його активної режисерської діяльності – початок ХХ ст. – припадає на період надзвичайно серйозних і суттєвих змін, які визначалися революційними потрясіннями. Цей був час інтенсивних пошуків і в галузі художньої творчості, адже «... різке розширення всього світу соціальних відносин» продемонструвало, «що побутова картина світу лише у певних масштабах здатна давати уявлення про об'єктивну реальність» [8, 222-223]. Для театрального мистецтва викликом ставало відпрацювання зовсім інших принципів театральної виразності, інших співвідношень сцени і дійсності. Не випадково, саме у театрі та літературі завдання втілення нового змісту, поза побутовими смислами проявляється найбільш конкретно й явно.

Центральним явищем, що визначило естетичний зміст початку ХХ ст. та сприяло виникненню

принципово нових театральних форм, стала драматургія А. П. Чехова. Чеховські «підводна течія», підтекст, «другий план», який містив справжній зміст драми та був частиною ліричного «музично організованого потоку», [14, 124], провокували виникнення «фізичного» відчуття плинності часу, який, своєю чергою, створював «фізичне» відчуття музики, зачаровуючи глядачів «саме видовищем і музикою повсякденної течії життя» [3, 157]. Особливість драматургії А. П. Чехова передбачала обов'язкову єдиноначальність у підготовці вистави. Віднині художня єдність спектаклю передбачала змістовну функцію всіх компонентів п'єси. Новий тип драми спонукав до виникнення нового типу художньо-організаційних зв'язків вистави, де головною постаттю ставав режисер. Драматургія А. П. Чехова відкрила для Мейєрхольда нові естетичні горизонти і підштовхнула до відпрацювання відповідних засобів виразності. Режисер бачив шлях створення «Нового театру» через ліричний талант музичного Чехова» [11, т. 1, 123],

але, на відміну від своїх учителів, він намагався відійти від показу життєподібності у відображенні побуту. Мейерхольд прагнув до «Театру настрою», де «Влада Тайни» стала б не лише художньою недомовкою, а й заплутаністю внутрішніх стосунків людей. Підтвердження своїм пошукам він знаходив у словах А. П. Чехова стосовно того, що «сцена <...> вимагає певної умовності» і «відображає у собі квінтесенцію життя» [11, т. 1, 120]. Аналізуючи «Вишневий сад», Мейерхольд стверджував, що у цій «драмі Чехова, як і у драмах Метерлінка, є герой, котрий не видимий на сцені, але він відчувається щоразу, коли завіса опускається» [11, т. 1, 119].

Вс. Е. Мейерхольд став тим режисером, котрий одним з перших пішов шляхом піднесення споконвічної умовності театального мистецтва в основоположний естетичний принцип. Його цілеспрямований і принциповий шлях від реалізму до умовного театру визначався як новою системою образного мислення, що було характерно для мистецтва початку ХХ ст., так і індивідуальними особливостями його світовідчуття. Режисер вважав умовність неминучою у театрі, а «намагання хоч що б там стало показати все, острах тайни, недомовленості перетворює театр у ілюстрування слів автора» [11, т. 1, 120]. Проте умовний метод, на думку Мейерхольда, здатен у сконцентрованому образі передати істинний смисл буття, надає можливість режисерові проникнути за межу відчутного світу і виявити потенційний сенс явищ, тобто розкрити їх справжню сутність.

Драматургія А. П. Чехова підштовхнула Мейерхольда до застосовування законів музичного мистецтва у режисурі. Зокрема, режисерське рішення третього акту «Вишневого саду» з метою максимально повного виявлення його внутрішньої сутності він бачив у такий спосіб: «Всі навколо живуть якимось тупо: ось задоволені – вони танцюють під монотонне побрязкування єврейського оркестру і, як у кошмарному вихорі, кружляють у нудному сучасному танці, в якому немає ані захоплення, ані азарту, ані грації, ані навіть хіті, – не знають, що земля, на якій вони танцюють, зникає з-під ніг. Лише Раневська передбачає біду й чекає її, і метушиться, і на хвилину зупиняє колесо, що рухається, цей танок маріонеток у їхньому балаганчику... Якщо перевести на музичну мову, це одна з частин симфонії. Вона містить у собі: основну тужливу мелодію зі змінними настроями в *pianissimo* і спалахами в *forte* (переживання Раневської) і тло – дисонантний акомпанемент – однотонне брязкання закуткового оркестру і танок

живих трупів (обивателів). Ось музична гармонія акту» [11, т. 1, 118].

Відкриття внутрішньої музикальності чеховських п'єс дало змогу Мейерхольдові виокремити формоутворюючу функцію музики у сценічному втіленні режисерської концепції. Вже на ранньому етапі режисерської діяльності його пошуки художньої цілісності вистави були пов'язані з прагненням знайти у її композиції відповідність законам побудови твору музичного, зокрема сонатно-симфонічного циклу. Мейерхольд був переконаний, що «компонувати спектакль потрібно за всіма правилами оркестрової композиції, <...> Партія актора кожна окремо ще не звучить, потрібно її обов'язково ввергнути в масу груп інструментів-ролей, сплести цю групу в дуже складну оркестровку <...> Якщо режисер не музикант, – вважає Мейерхольд, – то він не зможе побудувати справжню виставу <...> Ціла низка труднощів неподоланні лише тому, що не знають як підійти до речі, як її музично розкрити» [11, т. 2, 140, 156-157]. Без цього міркування вже зрілого Мейерхольда навряд чи можна достатньо точно зрозуміти значення його експериментів раннього періоду, періоду формування концепції умовного театру. Саме це прагнення до композиційної стрункості й точності гармонійних поєднань через взаємодію різних тематичних пластів, до процесуальності розвитку основних тем, динамічне нюансування, музичний ритм тощо змушує режисера постійно звертатися до законів симфонічної музики. У розмовах із студентами режисерських курсів він неодноразово зазначав, що музика є «найдосконалішим мистецтвом», і навіртал майбутніх майстрів сцени частіше відвідувати симфонічні концерти, при цьому, «слухаючи симфонію думати про театр <...> Зміна контрастів, ритмів і темпу, поєднання основної теми з побічною – все це так само необхідне у театрі, як і у музиці. Композиційне розв'язання музичних творів нерідко може допомогти вам знайти якісь композиційні принципи розв'язання вистави» [11, т. 2, 506]. У прагненні до мистецтва великих узагальнень, до «надпобутового» театру Мейерхольд пропонував використовувати закони симфонічної музики як структуруючий чинник у побудові вистави.

Характерне для театру Чехова перенесення акцентів з дії зовнішньої на дію внутрішню було використане Мейерхольдом у розробці ідей «Нерухомого театру», де сценічний драматизм здобувався шляхом внутрішньої емоційної концентрації при зовнішній статичній пластиці. Пластичний малюнок кожної ролі, будь-який сценічний

рух мислився як «музика пластичних рухів», яка має дати зовнішній малюнок внутрішнього переживання. За Мейерхольдом, «техніка “Нерухомого театру” надає перевагу скованості жесту й економії руху жесту загального місця». Техніка такого театру, стверджує Мейерхольд, «боїться» зайвих рухів, аби не відвертати увагу глядача від складних внутрішніх переживань [11, т. 1, 125]. У зв'язку з цим істотно посилюється роль музичної складової у виставі, яка мала виконувати функцію змістовного контрапункту. У «Нерухомому театрі» музика не претендувала на відповідність психологічному станові героя, і взагалі, Мейерхольд мав на увазі не лише музику, що звучить у виставі, а й її невербальні можливості у її побудові, котрі були б спроможні позначити те, що стоїть на протилежному боці конфліктної межі. Особливо наочно він висловлює це у листі до А. П. Чехова щодо постановки у МХТ «Вишневого саду»: «Ваша п'єса абстрактна, як симфонія Чайковського. І режисер повинен вловити її слухом насамперед. У третьому акті на тлі глупого «тупотіння» – ось це «тупотіння» треба почути – непомітно для людей входить «Жах»: «Вишневий сад продано». Танцюють. «Продано». Танцюють. І так до кінця. Веселощі, в яких чутні звуки смерті. В цьому акті є дещо метерлінківське, страшне. В Художньому театрі від третього акту не залишається такого враження. Гло мало згущене <...> люди танцюють і не відчувають біди <...> У МХТ вкрай повільним є темп цього акту. Хотіли зобразити нудьгу. Помилка. Потрібно зобразити безтурботність <...> Тоді трагізм акту сконцентрується» [11, т. 1, 85-86]. Таким чином, режисерське моделювання цілого шляхом одночасного виявлення конфлікту змістовних тем (мотивів) через застосування специфіки музичного формоутворення певною мірою визначає вихідні точки мейерхольдівського методу.

Теоретичне обґрунтування і практичне застосування постановницьких принципів «Умовного театру» неминуче приводять Мейерхольда до стилізації, яка, відзначає він, невід'ємно пов'язана з ідеєю споконвічної театральної умовності й виникла на початку ХХ ст. як необхідність «вивести акторів з анархії натуралістичного театру» [11, т. 2, 40]. Вперше принцип стилізації, що передбачав максимально повне використання можливостей сценографічного і музичного мистецтва, був застосований режисером під час роботи над постановкою п'єси Г. Гауптмана «Шлюк і Яу» в Студії на Поварській (1905). Під стилізацією Мейерхольд розумів не точне відтворення стилю даної доби,

а виявлення всіма засобами виразності внутрішнього синтезу епохи або явища: «відтворити приховані характерні їхні риси, які бувають у глибоко прихованому стилі будь-якого художнього твору» [11, т. 1, 109]. Стійкий інтерес до музичного начала проявився й у пошуках режисерського рішення «стилізованих» вистав Вс. Мейерхольда. З одного боку, посилюється емоційно-змістовна роль музики, з іншого – набуває нового значення її формоутворююча функція. У цих виставах музика стає наче камертоном, що визначав стрункність усіх компонентів вистави. Він стає одним з перших, хто стосовно сценографічного рішення вистави вводить поняття тональної співзвучності і тонального контрасту за принципом тонально-тематичної залежності у музичному мистецтві. За Мейерхольдом, вся «побудова» вистави має бути «суворо підкорена ритмічному руху ліній і музичній співзвучності колоритних плям» [11, т. 1, 135].

Якщо у прагненні до візуальної гармонії та цілісності сценічної дії у постановці «Шлюка і Яу» Мейерхольд доволі легко знайшов форму підкорення живописно-музичного боку вистави загальному режисерському завданню, то значно складніше було вирішити аналогічне завдання в роботі з актором. Найбільш загальною вимогою в галузі акторського виконання стали для нього ритм і «музичність». Він акцентував, що «актор працює за партитурою, даною йому режисером, партитурою чітко вивіреною і точно розрахованою. Найменше відхилення у будь-якій частині завданої партитури тягне за собою руйнацію композиційної цілісності спектаклю» [11, т. 2, 262]. Досягти цієї гармонії, за переконанням Мейерхольда, може лише музично і пластично підготовлений актор, адже його «рухи, його мова мають бути пронизані музикою» [10, т. 1, 284]. Можливо, це не вирішувало проблеми акторського виконання в цілому, але було неодмінною вимогою акторської техніки умовного театру, вважав режисер.

Наступним кроком відпрацювання принципів умовного театру у творчості Вс. Е. Мейерхольда стала його робота в Театрі на Офіцерській, коли він захоплювався символізмом, найбільш впливовою течією модерного театру початку ХХ ст. Слід зазначити, що умовний театр, як своєрідний тип художнього мислення, і символізм мали багато спільного. У філософському обґрунтуванні символізму людина уявлялася як замкнена, самодостатня система, яка існувала за законами власного духовного світу. Оточена незрозумілим, чужим середовищем, людина цурається його як такого, що є обивательським і здійснює пагубний вплив на

високі духовні устремління. Таким чином, предметом мистецтва ставала душа людини, а не реальний світ, в якому вона мешкає, а значення митця визначалося тим, наскільки глибоко він «розумів і переказав свою душу» [4, 45]. Основою розуміння світу стає пізнання митцем уявлення про нього, а отже виникає не аналітично-логічна, а інтуїтивно-особистісна система проникнення у сутність світу, здатна відхилити завісу над таїною буття. Світ у символістів наче втрачав свою реальну конкретність й починав існувати у сприйнятті тієї чи іншої людини, котра до нього доторкала. Такий спосіб пізнання дійсності і зближував завдання умовного театру і символізму.

Умовність розглядалася символістами як природна властивість театру. Маніфест символізму в галузі сценічного мистецтва – стаття одного з теоретиків символізму В. Брюсова «Правда, яка не потрібна», – надав теоретичну основу «новому мистецтву», котре давно вже почало обтяжуватися фотографічною копією дійсності, що пропонувалася театром натуралістичним. Оскільки предмет мистецтва – душа митця, то правда уречевленого побуту, що заступила собою «потрібні» аспекти правди, є хибною. У маніфесті наголошено, що «відтворити правдиво життя на сцені неможливо» [4, 69], оскільки «сцена за своєю сутністю умовна» [2, 170].

Для символістів «музика – душа всіх мистецтв» і твори всіх мистецтв оцінюються мірою їх наближення до «духу музики» [2, 179], зокрема у театральному мистецтві – музика максимальним чином «допоможе глядачу в найлегший спосіб відновити в уяві обстановку, що закладена у фабулі п'єси» [4, 72]. Прагнення до символічної складності і злиття різних видів мистецтва породило симфонії О. Скрябіна і живописні «сонати» М. Чюрльоніса, котрий передавав текучість і рух музики в звучності кольору. Особливо наочно це простежується у художній практиці поетів-символістів. Вони намагалися застосувати до літератури принцип музичної композиції. У поетичних симфоніях лідера символізму А. Білого теми розгорталися не логічним розвитком думки, не ходом фабульної дії, а через розвиток декількох словесних лейтмотивів, їхнього зіставлення, варіювання, повторення на кшталт розвитку тем у симфонічній музиці. Поезія символістів будувалася за принципом ритмічної реорганізації вірша з висуненням музичного боку. Вяч. Іванов у «музичному приреченні» бачить те, «що немислиме при гнівному світлі слова» [6, 174]. Для А. Білого – це «вікно, з якого ллються у нас чарівні потоки Вічності й

бризкає магія» [2, 225]. У художніх концепціях О. Блока сама історія перетворюється на музичний потік. Спираючись на філософію А. Шопенгауера і Ф. Ніцше, теоретики символізму вважали, що музика стоїть над усіма іншими мистецтвами і якоюсь мірою їх визначає; що музика найбільш повно охоплює всі сфери буття і духу, вбираючи у себе можливості та засоби виразності всіх інших мистецтв.

Вс. Е. Мейєрхольд, так само, як символісти, розумів, що оновлення театру пов'язане з розширенням конструктивної ролі музики. Він продовжує шукати загальні закономірності у підході до рішення спектаклю шляхом привнесення принципів музичної композиції, пропонуючи принцип поліфонічного співіснування тем і основних лейтмотивів, домагаючись процесуальності сценічної дії за аналогією з музикою. Горизонтальний розвиток тем на сцені набував ще й вертикального виміру, що привносився музикою. Драматична тема сценічної дії продовжувала свій розвиток у темі музичній, чим забезпечувала безперервність її існування (або розвитку) протягом усієї вистави. Вперше такий прийом був використаний режисером при постановці «Сестри Беатріси» М. Метерлінка у Театрі на Офіцерській (1906), коли музика відновлювала символ – статую Діви, – що зникав зі сцени.

В період захоплення символізмом Вс. Мейєрхольд експериментує з функціональними можливостями музичного мистецтва, зокрема з реалізацією мотиву двійників у виставі «Балаганчик» О. Блока (Театр на Офіцерській, 1906). Мотив подвійності світу був вельми характерним для творчості символістів. О. Блок відчував її як хворобу сучасності «кожної людської душі, яку потрібно перемагати» [12, 598]. Саме у зв'язку з цим одним з найважливіших мотивів творчості символістів стає тема протиставлення світу сутності, який пізнається лише засобами мистецтва, і світом видимості, який є доступним усім. Цим пояснюється значущість поняття маски як поняття закритості сутності, невідомості її та відчуття світу як трагічного балагану. Не випадково Вс. Мейєрхольд так зацікавився «Балаганчиком», де панують принципи вивільнення від маски, пошуки цілісного, що його не можна розкласти, не маскарадного у житті й людині. Але театралізована, пустотлива гра вимагала опори на справжнє, в інакший спосіб все могло знецінитися. У суцільному маскараді, де одна маска змінюється іншою, а друга – третьою, людина могла і не відшукати власного обличчя. Як нерозкладну цінність, споконвічну якість душі

Мейерхольд услід за О. Блоком виявляв у своєму «Балаганчику» ліричне начало, яке живе у П'єро, його музичне, художнє ставлення до світу.

Задля втілення теми двоїстості світу Мейерхольд відпрацьовує новий прийом, що посилював поліфонізм його режисерського рішення, – гротеск, і знов шукає його втілення через музику, роль якої у виставі значно ускладнюється. «Гротеск, – відзначає режисер, – зумів покінчити всілякі рахунки з аналізом. Його метод суворо синтетичний. Гротеск, без компромісу зневажаючи всілякими дрібницями, створює (в умовній неправдоподібності) всю повноту життя» [11, т. 1, 225]. Музика, що звучала у «Балаганчику», була водночас і маскою на «обличчі» вистави, і тим ліричним началом, яке напосідливо пробивалося крізь цю маску, відкриваючи істинну сутність людської душі. Отже, важливий для сценічного гротеску мотив підміни, який був спроможним раптово «вивести глядача з одного, щойно осягненого ним плану, в інший, що його глядач жодним чином не очікував» [11, т. 1, 227], успішно використовувався і вирішувався Мейерхольдом за допомогою музики, яка і відкривала «тонкому спостерігачеві таємничі натяки» [11, т. 1, 229], показуючи справжнє і безсумнівне у житті.

Гротеск не лише як художній прийом, а й як система світогляду, неможливий без контрасту, проте сам Мейерхольд рішуче заперечував наявну думку, що «гротеск покликаний лише як засіб створювати контрасти або їх встановлювати» [11, т. 1, 226]. Для нього це не прямолінійне протиставлення протилежностей, а їх одночасне «врівноважене» співіснування. Розуміння режисером гротеску на даному етапі максимально зближувалося з тлумаченням поняття «романтична іронія», як О. Блока, так і німецьких романтиків, зокрема, А. Шеллінга та Л. Тіка, котрі вважали це системою об'єднання нез'єданого, переходу з однієї площини сприйняття в іншу, поєднання світу реального з ірреальним, внаслідок чого створювалося те магічне коло гри, з якого виростало саме життя. І хоча контраст – поняття загальне для всіх видів мистецтва, Мейерхольд використовує його саме за принципом музичного контрасту, коли розвиток якоїсь однієї теми виявляє в процесі розвитку непримиренні суперечності, але розділити і протиставити їх не можна, оскільки зникнуть повнота і цілісність даної теми, порушиться процесуальність її розвитку. У цьому і полягає «завдання сценічного гротеску, щоб постійно тримати глядача у стані того двоїстого ставлення до сценічної дії, що змінює свій рух контрастними штриха-

ми» [11, т. 1, 226-227]. Використання принципу контрасту надавало режисерові можливість поглиблювати перспективу драматичного сюжету, розчленовувати різні плани театрального образу, змішувати їх, зіштовхувати між собою, досягаючи створення сценічного життя в його особливих часових і просторових вимірах.

Починаючи з 1908 р., після відходу з Театру на Офіцерській, Мейерхольда починають дедалі більше захоплювати форми допрофесіонального театру. Вивчення прийомів іспанського та італійського народних майданових театрів мало надзвичайний вплив на подальше формування його режисерської естетики. Художнє осмислення, а почасти переосмислення прийомів допрофесіонального театру, вміння їх трансформувати і стало тим інструментом, який дав йому пізніше можливість віртуозно реалізувати систему стилізації як основний режисерський прийом. Замість сценічної статичності, приглушених голосів, скульптурних мізансцен у наступних постановках з'явилися бурхливі рухи, масові танці, імпровізації. Подальша робота Мейерхольда з розширення виражальних можливостей театру пов'язана зі зверненням до класичної спадщини. Новий напрям його режисерських шукань 1908–1917 рр. відбувається в межах програми театрального традиціоналізму, яка, за його задумом, передбачала створення сучасного сценічного видовища на основі використання різноманітних форм умовного театру, всього його досвіду, завдяки чому режисер намагався відтворити стиль театру минулих часів. Визнаними досягненнями Мейерхольда у цьому напрямі були постановки в Маріїнському («Тристан та Ізольда» Р. Вагнера, «Орфей Х.-В. Глюка) і Александрінському («Дон Жуан» Ж. Б. Мольєра, «Гроза» О. Островського, «Маскарад» М. Лермонтова) театрах, а також низка пантомім у Домі інтермедій («Шарф Коломбіни» А. Шніцлера на музику Е. Донаньї, «Арлекін – адвокат весіль» В. Люсциніуса на музику Гайдна і Арайя) та у Групі пантоміми з воскресіння техніки старовинних театрів («Закохані» на музику К. Дебюссі).

Реалізація програми театрального традиціоналізму приводить Мейерхольда до ідеї сценічного контрапункту (у цей період у режисерській роботі Мейерхольда продовжується відпрацювання прийому сценічного контрапункту). У своїх режисерських рішеннях він вільно використовує різні сценічні плани, сміливо перемикає дію від однієї сюжетної лінії до іншої, при цьому не перериваючи розроблення попереднього сценічного плану.

Одночасне сценічне існування і розвиток двох або більше тем, що були передбачені режисерською концепцією, забезпечувалося функціональним співвідношенням пластичної і звукової складових вистави. Одна тема могла розвиватися через сценічну дію персонажів, інша – у контрапунктному викладенні проводилась у музиці або будувалася на складному переплетінні сценічної дії, музики, елементів тощо.

Проблема співвідношення слова, руху і музики спонукала Мейерхольда звернутися до теоретичних опусів Ріхарда Вагнера, театральні та загально естетичні ідеї котрого викликали великий інтерес у художніх колах на початку ХХ ст. Спираючись на його теорію музичної драми, Мейерхольд робить висновок: «Як у музичній драмі проспівана співаком фраза, так само і в драмі слово – недостатньо сильне знаряддя, щоб виявити внутрішній діалог. <...> проголошувати слова, навіть добра проголошувати їх, ще не означає сказати. Виникла необхідність випробувати нові засоби виразити недоказане, виявити приховане. Як Вагнер про душевні переживання дає говорити оркестру, так я даю про них говорити пластичним рухам». Але, уточнює режисер, ідеться не про пластику, що суворо узгоджена зі словами, котрі проголошуються, а про «пластику, що не відповідає словам» [11, т. 1, 135]. Мова і пластика актора у спектаклі умовного театру мають бути побудовані в такий спосіб, щоб сконцентрувати увагу на суттєвих моментах сценічного буття. Мейерхольд вирішує цю проблему через контрапунктний зв'язок слова і руху, констатує при цьому, що це є «вкрай складною річчю» [11, т. 2, 156]. У зв'язку з цим він вважав своїм завданням надати рухам і позам акторів такого малюнка, щоб це допомагало «глядачу не лише слухати їхні слова, а й проникати у внутрішній прихований діалог». І якщо режисер, занурившись у «тему автора», почув музику внутрішнього діалогу, «він пропонує актору ті пластичні рухи, які <...> здатні змусити глядача сприйняти цей внутрішній діалог таким, яким його чує режисер і актори». За Мейерхольдом, режисер має виявити приховані взаємовідносини персонажів у мізансценах, у невербальних засобах сценічної виразності. Він вважає, що «різниця між старим і новим театром та, що в останньому пластика і слова підкорені кожне своєму ритму, подеколи перебуваючи у невідповідності». Тому просторово-пластичне рішення спектаклю було орієнтоване на оголення внутрішнього діалогу (підтексту), на «розгадування душевних переживань дійових осіб» [11, т. 1, 135-136].

Вс. Е. Мейерхольд розумів, що, окрім ретельної організації сценічного простору, не менш важливою є й ретельна вивіреність сценічного часу. Захоплення пошуками засобів виразності, здатних передати рух часу на сцені, змушує його знов апелювати до законів музичного мистецтва, головними з яких він вважав темпо-ритмічну організацію сценічного часу *за аналогією з законами музичної композиції* та прагнення передати відчуття процесуальності сценічної дії. У своєму прагненні привести у гармонійну відповідність усі складові спектаклю, Мейерхольд відчував, що потрібно виявити дещо, що буде об'єднуючим началом, яке і надасть художню цілісність усій виставі. У процесі тривалих міркувань і численних студійних експериментів він доходить висновку, що таким началом може стати ритм як універсальна сила, що проявляється у всіх компонентах театрального дійства, ритм як споконвічна даність усіх видів мистецтва. Для Мейерхольда ритм у всій його подальшій режисерській роботі став тією об'єднуючою домінантою, що зводила воедино всі сценічні компоненти. Він констатував, що «ритм є ритм. Можна все брати у цьому естетичному зовнішньому розрізі, раз і назавжди сказати, а потім не говорити. Ритм це є ритм з усіма його особливостями, він проявляється назовні, але внутрішньо насичений якимись думками – інакше це не ритм» [11, т. 2, 452]. Розуміння ритму залишалося одним з основних формоутворюючих чинників у побудові вистави, адже режисер був упевнений, що «театр як видовищне дійство має отримати форму у ритмі, оскільки ритм є неодмінною умовою будь-якого мистецтва <...> А музика є кульмінаційний пункт перемоги ритму. У музиці ритм знаходить свої закони і засоби свого відображення» [1, 22].

Проблема ритму стала майже ключовою точкою міркувань теоретиків і практиків мистецтва початку ХХ ст.. Вона хвилювала поетів, які досліджували закони ритмічної структури вірша. Ідея ритмічної пульсації музики захоплювала Айседору Дункан, палким прихильником якої був Мейерхольд. Через пульсацію ритму музичного твору Дункан надавала йому пластичної інтерпретації. Передача ритмічного візерунка музики, екстатичне захоплення руху під музику й були основою її творчості. Великий інтерес виявляв Мейерхольд і до системи Жака Далькроза, який в обґрунтуванні своєї ритмопластичної теорії спирався на музичне мистецтво. Згідно з Далькрозом, у кожної людини свій ритм. Тому першою умовою творчості є здатність перейняти чужий ритм. І якщо А. Дункан це «Я», що танцює, то

у Ж. Далькроза – це музика, що танцює [5, 167]. У «ритмічному русі людського тіла у просторі» [13, 76] вбачає сутність драми Георг Фукс, котрий справив великий вплив на формування режисерської системи Мейерхольда. Г. Фукс вважав, що, лише оволодівши ритмом, актор може хвилювати серця глядачів. Рухи тіла актора мають бути наближені до ритмічно організованої пластики танцівника, але не уподібнюватися їй повністю. Зрозуміти ритм життя – означає справді відкрити шляхи нового мистецтва, стверджував відомий на той час театральний критик О. Кугель, – і «великі митці завжди, в той чи інший спосіб, видобували з життя його ритм, надаючи можливість відчувати його словом. Але ритм видобувається не лише словом. Найближчим вираженням ритму є рух» [7, 171]. Творчість балетмейстерів цього періоду, зокрема М. Фокіна, який займався проблемою відношення танцю до музичного ритму і з яким, на певному етапі своєї творчості, співпрацював і Мейерхольд, – так само прояв пошуків загальної ритмічної єдності.

У річищі загальної зацікавленості проблемою ритму, Мейерхольд визначав і завдання театрального мистецтва, стверджуючи, що театр, в якому діє «закон часовий» і «закон просторовий», вимагає від режисера «бути музикальним», «мати хороший слух», «вміти лічити час, не виймаючи годинника», а ритм «дає орієнтацію стосовно того, як потрібно розпоряджатися часом» [11, т. 2, 272-273].

Поряд з виокремленням ритму як універсальної сили, Мейерхольд прагне використовувати за аналогією й інші формоутворюючі закони музики у побудові вистави. З вирішенням ритмічної цілісності спектаклю нерозривно пов'язаний його інтерес до пауз і цезур, які використовувались ним як ефективні моменти у розвитку сценічної дії. Зупинка зовнішньої дії сприяла концентрації уваги на дії внутрішній, що забезпечувало безперервність сценічної дії в цілому. Наявність пауз, а також їх кількість і тривалість ретельно осмислювалася; паузи не були випадковими або штучно впровадженими у партитуру вистави. За суворими законами ритму, паузи органічно знаходили собі місце у сценічній тканині вистави, не руйнуючи логіки побудови дії і сприяючи максимальній змістовності у втіленні режисерського задуму.

Велику увагу Вс. Мейерхольд приділяв розробленню мовної партитури вистави, яка мала включати інтонаційний лад мови актора, голосові модуляції, паузи та їх тривалість (аж до секунд), особливості тембрального звучання голосів.

Мейерхольд шкодував, що в театрі не знайдено спосіб «синтетично збирати слова у своєрідну прозову мелодію» [11, т. 1, 286], фіксувати знайдену інтонацію і в потрібний момент з точністю її відтворювати, на кшталт того, як це відбувається у музиці. Інтонаційно-мовна партитура розроблялася режисером у взаємозалежності з партитурою пластичною, але сценічне втілення розробленої режисером партитури багато в чому залежало від умінь актора їх реалізувати. «Я можу інструментувати партитуру лише разом з актором, з живим інструментом мого твору» [11, т. 2, 501], – відзначав Мейерхольд. Звідси його прагнення до суворої фіксації зовнішнього малюнка кожної ролі. Якщо мова актора, зауважує режисер, складається з чергування слова і мовчання, то мова пластична – з чергування руху і пози, тобто пластика актора, яка діє на зір, має максимально використовувати простір, а голос, який діє на слух, – таку категорію як час. Через це, на його думку, простір і час є невблаганними умовами, в які актор поставлений і з яких не може вийти, Завдання режисера співвиміряти, організувати, привести до загальної тональності і ритму пластичну і мовну складові вистави, знайти ритмічну супідрядність слова і руху.

Таким чином, відчуття і дотримання запропонованого режисером ритму стає моментом організації акторського виконання. Мейерхольд із сумом зауважує, що він «досі стикається з акторами, які слово “ритм” вживають тоді, коли потрібно говорити “метр”, і навпаки. Цю область актор повинен знати <...> Що таке темп руху? Яка різниця між легато і стаккато? Адже якщо актор не розрізняє різниці метра і ритму, то він не знає різниці легато і стаккато» [11, т. 2, 152]. Проте Мейерхольдові потрібен не «ритм метронома», а музичний ритм, оскільки «канвою руху завжди є музика, або реально існуюча у театрі, або така, що передбачається, така, що наче відспівується дійовою особою» [9, 62]. Вочевидь, режисерський підхід Мейерхольда передбачав добре підготовленого актора, через що він і вимагав від актора «тих спеціальних знань теорії музики, того спеціального вивчення законів метра і ритму, які так необхідні Новому театрові» [11, т. 1, 238].

Для Мейерхольда музика була значно більш широким поняттям, ніж просто елемент, фактор, навіть вид мистецтва. Вона була для нього своєрідним проявом пульсації життя (щоразу зі своїм ритмом, метром, нюансуванням, відтінками), тим, через що могло проявитися надпобутове.

Неодноразово, впродовж усього творчого шляху, він проголошував думку про «сувору від-

повідність» між основною ідеєю і «внутрішньою музикою» твору [11, т. 1, 237]. Першочерговим завданням режисера при цьому було почути точний тон твору, визначити основну ідею і, відштовхуючись від цього, шукати адекватну форму його вираження, спираючись на закони музичного мистецтва, власне, створити композицію вистави. Вельми показовим є таке його побажання молодим режисерам: «Коли почнете вивчати музичну форму, ви побачите, що багато спільного у побудові музичної форми з тим, як будується драматургічний матеріал; тому часто використовують вислів: вистава тричастна або чотиричастна. Це запозичене у музикантів <...> звідси вміння розв'язати питання щодо розбивання спектаклю на частини <...> Всі ці речі містяться в сфері музичної побудови вистави» [11, т. 2, 272-273]. Наступним етапом постановницької роботи режисера Мейерхольд вважає «інструментовку створеної режисером музики-постановки» [11, т. 2, 502], коли відбуваються пошуки потрібного для втілення режисерського задуму темпо-ритму, точної інтонації, пластики, мізансцен, музичного оформлення.

Змінювалися погляди Вс. Е. Мейерхольда на засоби сценічної виразності, змінювалися його естетичні, навіть філософські переконання, але звернення до музичного мистецтва залишалося незмінним пріоритетом у його режисерській роботі. Музика була для нього не лише формоутворюючим чинником, що само по собі було суттєвим досягненням у галузі композиційної побудови вистави. Через формоутворюючі можливості музичного мистецтва Мейерхольд ішов до створення цілісної системи театрального видовища, тієї органічної єдності, де форма стає змістом, а зміст будує форму.

Джерела та література

1. Архангельский А. Музыка и ритм сценического действия / А. Архангельский // Маски. – М., 1912–1913. – № 6.
2. Белый А. Арабески / А. Белый. – М. : Мусагет, 1911. – 501 с.
3. Берковский Н. Я. Литература и театр : Статьи разных лет / Н. Я. Берковский. – М. : Искусство, 1969. – 639 с.

4. Брюсов Вал. Собр. соч. : в 7 т. / Валерий Брюсов. – М. : Художественная литература, 1975. – Т. 6. – 389 с.
5. Волконский С. Человек на сцене / Сергей Волконский. – СПб. : Аполлон, 1912. – 182 с.
6. Иванов Вяч. Борозды и межи Опыта эстетические и критические / Вячеслав Иванов. – М. : Мусагет, 1916. – 244 с.
7. Кугель А. Р. Утверждение театра / А. Р. Кугель. – Л. : Театр и искусство, 1922. – 192 с.
8. Лотман Ю. М. Труды по знаковым системам / Ю. М. Лотман. – Тарту : Тартуский университет, 1970. – 425 с.
9. Любовь к трем апельсинам : журнал доктора Дапертутто. – 1914. – № 1.
10. Марков П. А. О театре : в 4 т. / П. А. Марков. – М. : Искусство, 1974.
11. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, беседы, речи : в 2 т. [сост. А. В. Февральский] ; общ. ред. и вступ. статья Б. И. Ростокский / В. Э. Мейерхольд. – М. : Искусство, 1968.
12. Орлов В. Н. Пути и судьбы / В. Н. Орлов. – М ; Л. : Советский писатель, 1963. – 668 с.
13. Фукс Г. Революция театра : история Мюнхенского Художественного театра / Г. Фукс. – СПб. : Изд-во «Грядущий день», 1911. – 288 с.
14. Шах-Азизова Т. К. Чехов и западноевропейская драма его времени / Т. К. Шах-Азизова. – М. : Наука, 1966. – 151 с.

References

1. Arhangel'skiy, A. (1912–1913). Muzyka i ritm stsenicheskogo deystviya // Maski. – M. – № 6 [in Russian].
2. Belyiy, A. (1911). Arabeski. – M. : Musaget, 501 [in Russian].
3. Berkovskiy, N. Ya. (1969). Literatura i teatr : Stati raznykh let. – M. : Iskusstvo, 639 [in Russian].
4. Bryusov, Val. (1975). Sobr. soch. : v 7 t. – M. : Hudozhestvennaya literatura. – T. 6, 389 [in Russian].
5. Volkonskiy, S. (1912). Chelovek na stsene. – Spb. : Apollon, 182 [in Russian].
6. Ivanov, Vyach. (1916). Borozdyi i mezhi Opyita esteticcheskie i kriticheskie. – M. : Musaget, 244 [in Russian].
7. Kugel, A. R. (1922). Utverzhdenie teatra. – L. : Teatr i iskusstvo, 192 [in Russian].
8. Lotman, Yu. (1970). M. Trudyi po znakovyim sistemam. – Tartu : Tartusskiy universitet, 425 [in Russian].
9. Lyubov k trem apelsinam : zhurnal doktora Dapertutto. – 1914. – № 1.
10. Markov, P. A. (1974). O teatre : v 4 t. – M. : Iskusstvo [in Russian].
11. Meyerhold, V. E. (1968). Stati, pisma, besedy, rechi : v 2 t. [sost. A. V. Fevral'skiy] ; obsch. red. i vstup. statya B. I. Rostotskiy. – M. : Iskusstvo [in Russian].
12. Orlov, V. N. (1963). Puti i sudbyi. – M ; L. : Sovetskiy pisatel, 668 [in Russian].
13. Fuks, G. (1911). Revolyutsiya teatra : istoriya Myunhenskogo Hudozhestvennogo teatra. – SPb. : Izd-vo «Gryaduschiy den», 288 [in Russian].
14. Shah-Azizova, T. K. (1966). Chehov i zapadnoevropeyskaya drama ego vremeni. – M. : Nauka, 151 [in Russian].

ОБРАЗНА МОВА СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА В ОСМИСЛЕННІ ТЕОРЕТИКІВ І ПРАКТИКІВ ТЕАТРУ

У статті розглянуто коло питань, пов'язаних із образною мовою театру, сформульованих у працях режисерів і театрознавців. Основна увага сфокусована на теоретичному доробку видатних реформаторів сцени Вс. Мейєрхольда, Леся Курбаса та їх учнів. Окреслюючи наукові пріоритети діячів сцени другої половини ХХ століття, автор виокремлює роботи Г. Товстоногова, Д. Лідера, М. Рехельса, М. Френкеля та ін.

Ключові слова: мова театру, сценічна лексика, Вс. Мейєрхольд, Лесь Курбас.

В статье рассмотрен круг вопросов, связанных с образным языком театра, сформулированных в работах режиссеров и театроведов. Основное внимание сфокусировано на теоретическом наследии выдающихся реформаторов сцены Вс. Мейерхольда, Лесь Курбаса и их учеников. Очерчивая научные приоритеты деятелей сцены второй половины ХХ столетия, автор выделяет работы Г. Товстоногова, Д. Лидера, М. Рехельса, М. Френкеля и др.

Ключевые слова: язык театра, сценическая лексика, Вс. Мейєрхольд, Лесь Курбас.

The article considers a number of issues related to the figurative language of the theater, formulated in the writings of the directors and theater critics. The main focus is on the theoretical studies of the prominent reformers of the stage, such as Vs. Meyerhold, Les Kurbas and their students. Outlining the scientific priorities of the figures of the second half of the twentieth century, the author singles out the works of G. Tovstonogov, D. Leader, M. Rekhels, M. Frenkel and others.

Key words: theater language, stage vocabulary, Vs. Meyerhold, Les Kurbas.

Питання образної мови театру впродовж багатьох десятиліть не втрачають своєї актуальності. Пильна увага до цього кола проблем, що її проявляють як митці-практики, так і теоретики театру, зумовлена постійним оновленням сценічної лексики, динамікою трансформацій художніх структур, появою нових театральних систем та ін. В процесі осмислення набутого творчого досвіду відбувалося теоретичне осмислення методологічних засад і технологічних прийомів режисури, виокремлення принципів створення образної системи вистави, узгодження театральної термінології та ін., що знайшло своє висвітлення в теоретичних працях практиків і теоретиків театру.

Мета цієї статті – проаналізувати коло питань, безпосередньо пов'язаних із образною мовою театру, сформульованих у працях режисерів і театрознавців.

Особливе місце в цьому ряду посідають праці видатних реформаторів театру ХХ століття. У

статтях, доповідях, лекціях та інших матеріалах, що становлять теоретичну спадщину Вс. Мейєрхольда, мова театру, сценічна лексика посідають чільне місце в контексті фундаментальної розробки концепції умовного театру. «Я брав і вивчав прийоми як такі, у плані технічному, і тому я міг би вже сьогодні, на основі цього вивчення, написати книгу, але яку книгу? – наприклад, «Технологія акторської гри», або «Технологія режисури», або «Технологія драматургії». <...> Коли я кажу про технологію, я також кажу про необхідність створення, приміром, театрального енциклопедичного словника, адже нам треба домовитися про цілу низку термінів» [1, 229; 230]. Книжка, про яку йшлося у виступі Вс. Мейєрхольда на дискусії «Творча методологія театру імені Мейєрхольда», так і не була написана майстром. Однак уже в редактованому Вс. Мейєрхольдом журналі «Любов до трьох апельсинів» виразно простежується збільшення питомої ваги наукових публі-

кацій. Як зазначає О. Клековкін, «суть повороту, здійсненого журналом, – у зміні орієнтації і переході від академічних проблем до проблем практичних, у пошуку відповіді на питання, що його згодом висунуть формалісти: *як це зроблено?*» [2, 40]. Дослідження діапазону виражальних засобів, прийомів, якими оперує режисер, створюючи виставу, – наскрізна лінія теоретичної спадщини Вс. Мейєрхольда.

На Курсах майстерності сценічних постановок, згадував О. Грипич (секретар цих курсів): «Мейєрхольд учив, що у театрі не слід імітувати життя, намагаючись повторити його зовнішню форму, адже театр має свої театральні способи вираження. Все, що існує у театрі, підкоряється загальним театральним законам. Театр не конгломерат літератури, живопису, музики. Театр – мистецтво дії, що має власний самостійний зміст, специфічну, одному театрові притаманну форму». [3, 143].

Ключовим у системі теоретичних поглядів Вс. Мейєрхольда є таке визначення: «Режисерський театр – це акторський театр плюс мистецтво композиції цілого» [4, 313]. Біомеханіка, система акторських ампула, образ-маска; гра, як першооснова сценічного мистецтва (гра актора з предметним світом вистави, зі своїми костюмами, гра з конструкцією); прийоми передгри, які «так готують глядача до сприйняття сценічного положення, що глядач усі подробиці отримує зі сцени в такому опрацьованому вигляді, що не мусить для засвоєння змісту, вкладеного в сцену, витрачати жодних зусиль» та ін. [1, 93], кардинально змінювали уявлення про принципи і методи творення образу актора.

Мистецтво композиції цілого базувалося на принципово відмінних від запровадженого Аристотелем послідовного викладу подій у побудові твору. Формування позатекстової сценічної реальності, що її впроваджував у своїй практиці Вс. Мейєрхольд, передбачало монтажний принцип побудови образної системи вистави. Всі виражальні засоби театру: музична, пластично-просторова, світлова, темпоритмічна, часова партитури, прийоми балагану, цирку, пантоміми та ін., підпорядковуючись принципу монтажу, збагачували спектакль «новими образотворчими засобами, організм його розростався й ускладнювався, набуваючи *форми складної театральної симфонії*» [5, 22].

Питання образної мови театру закономірно посідає центральне місце у системі поглядів Леся Курбаса на сценічну культуру, органічно впливає з його місії реформатора вітчизняного театраль-

ного мистецтва. Всю теоретичну спадщину, яка відбиває погляди Леся Курбаса на проблему образної мови театру, можна умовно поділити на окремі рубрики.

До першої належить корпус статей митця, надрукованих у різномісних виданнях упродовж 1910-х–1930-х років, що позначилося на змісті й характері викладу, хоча й не завадило авторові постійно апелювати до зазначеної проблематики [6]. Врешті у МОБі він засновує журнал «Барикади театру» (1923–1925 рр.), аби зробити більш ефективним оприлюднення власного естетичного кредо.

Втім, основний масив документальних свідчень про погляди видатного митця на природу сценічного мистецтва, його генезу, мотивацію змін у способах образного висловлювання – цей масив утворюють численні протоколи окремих підрозділів колективів, створених і керованих ним самим. Йдеться, приміром, про діяльність Режисерської лабораторії чи Режисерського штабу, Термінологічної комісії чи Станції фіксації та систематизації досвіду тощо. До цієї ж категорії матеріалів належать чернетки статей, теоретичних розвідок, які залишилися незавершеними.

Нарешті, принципово важливими свідченнями інтелектуальної праці Леся Курбаса, його ідей і рефлексій у відповідній сфері є щоденникові записи [7].

Якщо спробувати коротко окреслити коло найважливіших для Леся Курбаса тем, що уварізнують саму категорію образної мови як такої, то слід зауважити: всі вони (ці теми) поставали в його творчій свідомості ще з середини 1910-х років, у час започаткування й розбудови ним режисерського театру. Для його позначення митець вживав вираз «театр єдиної волі», тим самим концептуально окреслюючи нові естетичні підходи. В цьому сенсі на особливу увагу заслуговує акцентуація ролі просторових чинників у створенні образу вистави, переосмислення фактора часу як джерела «видобування» потужної образної енергії. На ці процеси нашаровуються спроби Леся Курбаса прищепити національному театрові інтерес до експресіоністської культури, запровадити конструктивістську модель побудови сценічного середовища. Тим самим він утворює радикально інакше творчу ситуацію сценічного існування актора. В межах посталої у тих процесах нової «художньої реальності» Леся Курбаса переосмислює традиційні засади національного сценічного мистецтва, особливо прискіпливо розглядає категорії сценічного часу, ритму, темпу, пауз, енергій, акцентованої дії тощо.

Всі ці процеси сукупно утворили плідний ґрунт для формування та впровадження методу «образних перетворень», по суті своєрідного способу образного мовлення, яке щонайкраще естетично характеризує Театр Леся Курбаса. У його межах склалася оригінальна мистецька школа, відома як «березільська», чії представники, передусім режисери (В. Василько, М. Верхацький, С. Бондарчук) вирізнялися загостреною увагою до теоретичних аспектів театральної практики [8; 9; 10]. Їхні статті й книжки демонстрували прагнення митців школи Леся Курбаса до створення теорії театру, режисури. Це можна стверджувати й стосовно вже їхніх власних учнів. Показовим у цьому сенсі є приклад В. Довбишенка, якому В. Василько прищепив інтерес до проблем теорії театру, систем його образного мовлення [11].

Дослідження природи образної мови театру посідає центральне місце в монографіях і статтях практиків радянського театру другої половини ХХ століття. В естетичних вимірах психологічного театру проблеми створення художньої цілісності вистави розглядалися А. Поповим [12]. У працях Г. Товстоногова системно аналізується широке коло питань щодо формування образної системи вистави, всебічно осмислюється запроваджений К. Станіславським термін «природа почуттів», який «стосується не лише існування актора на сцені, а й поєднання цього існування зі світом твору, з авторським баченням життя, з тією точкою зору, з якої творець п'єси, основи вистави, дивиться на події, на дійсність, на людей. <...> Природа почуттів – це не компонент спектаклю, а те єдине, що обумовлює всі його компоненти, осереддя своїм обираючи актора, який грає дану роль у даній п'єсі у постановці даного режисера» [13, 51; 52].

Технологію режисури досліджував у своїх працях Л. Варпаховський. Спираючись на досвід співпраці з Мейерхольдом, він творчо переосмислює методологічні засади створення образної партитури сценічного твору, діагональної композиції вистави, принципів побудови сценічної дії за законами музичної композиції, розробку методів фіксації вистави. Леонід Варпаховський зазначає: «... доти, доки ми не навчимося переносити виставу на папір, ми не зможемо досліджувати будь-який його елемент у статичній формі, ми не зможемо цитувати його. Коли ми навчимося записувати спектакль, наука про театр перестане бути примарно невловимою» [14, 160].

У переважній більшості теоретичних праць практиків сцени питання образної мови виокрем-

лювались у контексті аналізу співтворчості авторського колективу вистави, режисерської інтерпретації драматургічного матеріалу, жанрово-стильового вирішення вистав, *образної побудови сценічної дії*, що засвідчують роботи М. Акімова, А. Васильєва, А. Гончарова, С. Данченка, М. Захарова, О. Реміза, М. Рехельса, М. Резніковича В. Харченка, Л. Танюка та ін.

Данило Лідер у статтях і бесідах (зафіксованих мистецтвознавцями) всебічно розглядає створені ним образно-пластичні структури вистав. Разом з тим Д. Лідер визначає притаманні йому методологічні засади творення зорового образу вистави, котрі обіймають вивчення комплексу питань, пов'язаних із п'єсою, особливостями поетики автора, з формулюванням особистих позицій щодо проблем, які містяться в тексті, а також щодо проблем дійсності, відбитих у драматургії; крім того, митець окреслює свої позиції щодо визначення певних питань, зокрема, за якими законами узагальнювати матеріал п'єси, які її події будувати відповідно до лінії образності, через які матеріальні предмети виразити метафору тощо [15; 16]. Спираючись на ці методологічні засади, учні Д. Лідера суттєво вплинуть на оновлення образної мови українського театру 1980–1990-х років.

Узагальнюючи принципи функціонування дієвої сценографії в практиці художників радянського театру 1960 – першої половини 1980-х років, сценічна лексика розглядалась у монографіях М. Френкеля «Пластика сценического пространства: Некоторые вопросы теории и практики сценографии» [17], «Современная сценография» [18].

Творчі пошуки Е. Барби, П. Брука, Є. Гротовського, що знайшли своє осмислення в презентованих ними теоретичних працях, висвітлюють процеси кардинального оновлення образної мови європейського театру другої половини ХХ – початку ХХІ століття [19; 20; 21].

У театрознавчих дослідженнях мова театру, її образна лексика постала предметом наукового вивчення в працях лєнінградської театрознавчої школи, очолюваної А. Гвоздевим [22]. Ґрунтуючись на методологічних засадах М. Германа, представники цієї школи у дослідженні театру спиралися насамперед на виставу. Історія драми поступила місцем історії сценічного мистецтва. Предметом театрознавчих досліджень були позалітературні елементи театру, що кардинально змінило методологічні принципи аналізу його образної мови.

Розвиток, взаємовплив і взаємозбагачення різноманітних художньо-естетичних напрямів і течій в театрі кінця XIX – першої третини XX століття простежується в працях Б. Алперса [23] і П. Маркова [24]. Водночас ці дослідження виходять далеко за межі фіксації мистецьких процесів означеного періоду. По суті, вони виявили певні закономірності оновлення образної лексики сценічного мистецтва XX століття.

Художньо-естетичні трансформації другої половини XX століття і, відповідно, різні аспекти розвитку театральної мови, досліджено у працях В. Бєрьозкіна, Н. Корнієнко, Р. Кречетової, В. Максимової, О. Мальцевої, К. Рудницького, А. Смелянського, Т. Шах-Азізової тощо. Істотні зміни в естетиці сучасного європейського театру висвітлено в теоретичних працях К. Бальме та Г.-Т. Леманна [25; 26].

В аспекті зазначеної у статті проблеми на увагу заслуговує монографія А. Михайлової «Образ спектаклю» [27]. Аналізуючи художній образ як динамічну цілісність, А. Михайлова розглядає основні стадії його буття: образ-замисел, художній твір, образ-сприймання, образ твору (або образ-підсумок). Поряд із цим підходом, зауважує А. Михайлова, «в теорії мистецтва загально-прийнятим є вивчення художнього образу як синхронної (“горизонтальної”) системи – комплексу пов’язаних рівновеликих образів, які розглядаються в рамках даного твору мистецтва як такі, що існують немовби одночасно (що не виключає, звісно, розгляд кожного з них у розвитку, обмеженому, проте, межами його буття в структурі твору» [27, 8]. Думку про існування у структурі твору різномасштабних образів А. Михайлова підтверджує судженнями Б. Асаф’єва, В. Виноградова, В. Пудовкіна, С. Ейзенштейна, М. Гея: «Можна вважати твір єдиним великим образом, межі якого визначені чітко й всередині якого відбувається рух окремих образів, чийм порогом безкінечного розвитку є твір» [28, 91]. Адаптація «горизонтального» підходу розгляду художнього образу до функціонування образної системи спектаклю передбачає виокремлення змістового аспекту «малого» образу (термін А. Михайлової) сценічного твору. Спираючись на теоретичні праці практиків театру, які розглядали партитуру вистави як «ланцюг безперервних конфліктів, поєдинків, які доходять, так би мовити, до “психологічного боксу”, створює партитуру спектаклю» [29, 242], «ланцюг дій у безперервному розвитку» [30, 166], «ланцюг мізансцен» [30, 105], можна стверджувати, що, йдучи за логікою режисерського мислення, саме

мізансцени є тими малими образами, з яких формується образна система вистави. Грунтуючись на практиці театру 1960–1980-х років, М. Рехельс висновок: «Мізансцена – пластичний та звуковий образ, у центрі якого перебуває жива, діюча людина. Колір, світло, шуми та музика – додаткові, а слово і рух – основні її компоненти. Літературний образ під час переводу його в образ сценічний набуває форми мізансцени... Мізансцена, якщо вона точна – образ» [30, 105].

Оперування такими естетичними вимірами простежується ще в режисурі Л. Курбаса. Адже курбасівське «перетворення», за Н. Корнієнко, не слід розуміти «... утилітарно й шукати в ньому тільки метафору, символ, ейзенштейнівській “атракціон” тощо. Бо естетичне перетворення не тільки разовий знак певної реальності, як це поясняв Курбас попервах, натомість процес, тобто дія, акція, перевтілення ситуації. Таким чином, “перетворення” є двоїтим. У вузькому сенсі це близьке метафорі та символу іносказання, чиє завдання – викликати одиничну, разову асоціацію. Проте Курбас розширив це поняття до вистави, синтетичної за своєю природою. Всі сценічні компоненти включаються у цілісний світ режисерського замислу. Акторські “перетворення” поєднуються з “візуальним” світом спектаклю, і тоді цілісним перетворенням стає мізансцена...» [31].

У другій половині 1980-го – 1990-х роках були здійснені спроби визначити сутнісні характеристики поняття «мова театру». Спираючись на різні підходи (семіотичні, культурологічні, театрознавчі), своє трактування родової ознаки театрального мистецтва запропонували П. Паві [32], Ю. Лотман [33], О. Клековкін [34] та ін. Однак наукового консенсусу не було досягнуто.

Здійсненій аналіз дає змогу стверджувати, що впродовж багатьох десятиліть відбувався інтенсивний пошук відповідей на питання про сутність і специфіку образної мови театру. Складність цього завдання, зумовлена самою природою досліджуваного явища, не зупиняла, проте, ані митців, які намагалися дати теоретичне обґрунтування власних творчих пошуків, ані науковців, які прагнули досягнути динамічну й мінливу лексику театру в його постійних перетвореннях.

Джерела та література

1. Мейерхольд В. Э. Из выступления на дискуссии «Творческая методология театра имени Мейерхольда» (25 декабря 1930 г.) / В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы : в 2 ч. – М. : Искусство, 1968. – Ч. 2 : 1917–1939. – 523 с.

2. Клековкін О. Doctor Dappertutto: Театр фантазій Всеволода Мейерхольда / О. Клековкін. – ІПСМ НАМ України. – К. : Арт Економі, 2014. – 208 с.
3. Грипич А. Учитель сцени // Встречи с Мейерхольдом : Сб. воспоминаний. – М. : ВТО, 1967. – 662 с.
4. Гладков А. Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком / А. Гладков. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы : в 2 ч. – М. : СТД РСФСР, 1990. – Т. 2. – 473 с.
5. Гвоздев А. Театр имени Вс. Мейерхольда (1920–1926) ; чертежи Э. Каплана / А. Гвоздев. – Л. : Academia, 1927 // Современный театр. – Вып. 1. – 55 с.
6. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників: документи. – Балтимор ; Торонто : Українське Видавництво «Смолоסקип» ім. В. Симоненка, 1989. – 1026 с.
7. Курбас Лесь. Березиль: із творчої спадщини / Лесь Курбас. – К. : Дніпро, 1988. – 517 с.
8. Василько В. Фрагменти режисури / В. Василько. – К. : Мистецтво, 1967. – 382 с.
9. Михайло Верхацький. 100: дні і праця, листування, спогади сучасників: до 100-річчя з дня народження ; упоряд. Лабінський М. – К. : Проза, 2004. – 240 с.
10. Бондарчук С. К. Молодий театр [с.103–166] / Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи / упоряд. Лабінський М. – К. : Мистецтво, 1991. – 316 с.
11. Довбищенко В. С. Театр / В. Довбищенко. – К. : Мистецтво, 1984.
12. Попов А. Д. Творческое наследие / А. Д. Попов. – М. : ВТО, 1979. – 517 с.
13. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: в 2-х кн. / Г. Товстоногов. – Л. : Искусство, 1980. – Кн. 2. – 311 с.
14. Варпаховский Л. В. Наблюдения. Анализ. Опыт / Л. В. Варпаховский. – М. : ВТО, 1978. – 275 с.
15. Лідер Д. Образ вистави // Український театр. – 1972. – № 4. – С. 7–8.
16. Лідер Д. Театр для себе / О. Ковальчук // Студії мистецтвознавчі. – К. : ІМФЕ НАН України, 2007. – № 3(19). – С. 141–142.
17. Френкель М. А. Современная сценография / М. А. Френкель. – К. : Мистецтво, 1980. – 132 с.
18. Френкель М. Пластика сценического пространства (Некоторые вопросы теории и практики сценографии) / М. Френкель. – К. : Мистецтво, 1987. – 183 с.
19. Барба Е. Паперове каное / Е. Барба. – Л. : Літопис, 2001. – 288 с.
20. Брук П. Пустое пространство. Секретов нет / Питер Брук. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 367 с.
21. Гротовский Е. К Бедному театру / Е. Гротовский. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2009. – 298 с.
22. Гвоздев О. З історії театру і драми / О. Гвоздев. – Львів : ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2008. – 200 с.
23. Алперс Б. В. Театральные монографии / Б. В. Алперс. Театральные очерки : в 2-х т. – Т. 1. – М. : Искусство, 1977. – 567 с.
24. Марков П. А. Из истории русского и советского театра / П. А. Марков. О театре : в 4-х т. – М. : Искусство, 1974. – Т. 1. – 542 с.
25. Бальме К. Вступ до театрознавства / К. Бальме. – Львів : Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2008. – 199 с.
26. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман. – М. : ABCdesign, 2013. – 312 с.
27. Михайлова А. А. Образ спектакля / А. А. Михайлова. – М. : Искусство, 1978. – 247 с.
28. Гей Н. К. Искусство слова / Н. К. Гей. – М. : Наука, 1967. – 364 с.
29. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены : в 2-х кн. / Г. Товстоногов. – Л. : Искусство, 1980. – Кн. 1. – 304 с.
30. Рехельс М. Режиссер – автор спектакля. Этюды о режиссуре / М. Рехельс. – Л. : Искусство, 1969. – 231 с.
31. Корниенко Н. Театральная эстетика Лесь Курбаса / Лесь Курбас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. – М. : Искусство, 1987. – 463 с.
32. Паві П. Словник театру / П. Паві. – Львів : ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. – 639 с.
33. Лотман Ю. Язык театра // Театр. – 1989. – №3. – С. 101–104.
34. Клековкін О. Theatrica: Лексикон / Олександр Клековкін. – ІПСМ НАМ України. – К. : Фенікс, 2012. – 800 с.

References

1. Meyerhold, V. E. (1968). From the presentation to the discussion 'The creative methodology of the Meyerhold theater' (December 25, 1930) / Meyerhold V. E. Articles, letters, speeches, conversations: in 2 parts. – Moscow : Iskusstvo. – Ch. 2 : 1917–1939, 523 [in Russian].
2. Klekovkin, O. (2014). Doctor Dappertutto: Theatre of fantasies of Vsevolod Meyerhold. – IPSM NAM Ukrainy. – Kyiv : Art Ekonomy, 208 [in Ukrainian].
3. Gripitch, A. (1967). Teacher of the stage // of Meeting with Meyerhold : Sb. remembrances. – Moscow : VTO, 662 [in Russian].
4. Gladkov, A. (1990). Five years with Meyerhold. Meetings with Pasternak / Meyerhold V. E. Articles, letters, speeches, conversations: in 2 parts. – Moscow : STD RSFSR. – T. 2, 473 [in Russian].
5. Gvozdev, A. (1927). Vs. Meyerhold Theatre 1920-1926; drafts of E. Caplan. – L. : Academia // The modern theatre. – Vyp. 1, 55 [in Russian].
6. Les Kurbas in theater activities, in the estimations of contemporaries: documents (1989). – Baltymor ; Toronto : Ukrainske Vydavnytstvo «Smoloskyp» im. V. Symonenka, 1026 [in Ukrainian].
7. Kurbas, Les. (1988). Berezil: from the creative heritage. – Kyiv : Dnipro. – 517 [in Ukrainian].
8. Vasylo V. (1967). Fragments of directing. – Kyiv : Mystetstvo, 382 [in Ukrainian].
9. Mikheil Verhatsky. 100: days and labor, correspondence, memories of contemporaries: to the 100th anniversary of birth ; uporiad. Labinskyi M. (2004). – Kyiv : Proza, 240 [in Ukrainian].
10. Bondarchuk, S. K. (1991). The Young Theater [p.103-166] / The Young Theater: Genesis. Task. Ways ; uporiad. Labinskyi M. – Kyiv : Mystetstvo, 1991, 316 [in Ukrainian].
11. Dovbyshchenko, V. S. (1984). Theatre. – Kyiv : Mystetstvo, 204 [in Ukrainian].
12. Popov, A. D. (1979). Creative heritage: memories and reflections on the theatre. – Moscow : VTO, 517 [in Russian].
13. Tovstonogov, G. A. (1980). Mirror of the stage: in 2 books. – Leningrad : Iskusstvo. – Kn. 2, 311 [in Russian].
14. Varpahovskiy, L. V. (1978). Observations. Analysis. Experience. – Moscow : VTO, 275 [in Russian].
15. Lider, D. (1972). The image of the performance // Ukrainian Theater. – № 4. – S. 7–8 [in Ukrainian].
16. Lider, D. (2007). Theater for myself // Art studies studios. – Kyiv : IMFE NAN Ukrainy. – № 3(19). – S. 141–142 [in Ukrainian].
17. Frenkel, M. A. Modern scenography (1980). – Kyiv : Mystetstvo. – 132 s. [in Russian].
18. Frenkel, M. Plastics of the stage space (Some questions in the theory and practice of scenography) (1987). – Kyiv : Mistetstvo, 183 [in Russian].
19. Barba, E. Paper Canoe (2001). – Lviv : Litopis. – 288 [in Ukrainian].
20. Bruk, P. An empty space. There are no secrets (2003). – Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 367 [in Russian].
21. Grotovskiy, E. To The Poor Theater (2009). – Moscow : Artist. Rezhisser. Teatr, 298 [in Russian].

22. Gvozdev, O. About the history of the theater and drama (2008). – Lviv : VTs LNU im. I. Franka, 200 [in Russian].
23. Alpers, B. V. Theatrical monographs (1977). Alpers B. V. Theatrical contrasts: in 2 volumes. – T. 1. – Moscow : Iskusstvo, 567 [in Russian].
24. Markov, P. A. From the history of Russian and Soviet theater (1974) / Markov P. A. About the theater: in the 4th century. – Moscow : Iskusstvo. – T. 1., 542 [in Russian].
25. Balme, K. Introduction to Theater Studies (2008). – Lviv : VTs LNU im. Ivana Franka, 199 [in Ukrainian].
26. Lemann, H.-T. Post-drama Theater (2013). – Moscow : ABCdesign, 312 [in Russian].
27. Mihaylova, A. A. The image of the play (1978). – Moscow : Iskusstvo, 247 [in Russian].
28. Gey, N. K. The Art of the Word (1967). – Moscow : Nauka, 364 [in Russian].
29. Tovstonogov, G. A. Mirror of the scene: in 2 books. (1980). – Leningrad : Iskusstvo. – Kn. 1., 304 [in Russian].
30. Rehels, M. The director is an author of the spectacle. Etudes about directing (1969). – Leningrad : Iskusstvo, 231. [in Russian].
31. Kornienko, N. Theatrical aesthetics of Les Kurbas / Les Kurbas: Articles and memoirs about Les Kurbas (1987). – Moscow : Iskusstvo, 463 [in Ukrainian].
32. Pavi, P. The Dictionary of the Theater (2006). – Lviv : VTs LNU im. Ivana Franka, 639 [in Ukrainian].
33. Lotman, Yu. The Language of the Theater (1989) // Teatr. – №3. – S. 101–104. [in Russian].
34. Klekovkin, O. Theatrica: Lexikon (2012). – IPSM NAM Ukrainy. – Kyiv : FENIKS, 800 [in Ukrainian].

МЕТАФОРА ЯК ПЕРЛИНА ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Стаття належить до циклу статей «Алгоритм народження метафори», перша глава якої опублікована у Віснику № 20 КНУТКТ. Автор детально висвітлює процес творення театральних метафор, алгоритм народження сценічного образу, посилаючись на власний багаторічний режисерський досвід на прикладах вистав «Король вмирає» Е. Йонеска та «Собор Паризької Богоматері» за романом Віктора Гюго..

Стаття розрахована на дослідників театрального мистецтва, викладачів та студентів творчих вишів, теоретиків та практиків театру, широкого кола прихильників сцени.

Ключові слова: театр абсурду (парадоксу), апокаліпсис, сценографія.

Статья принадлежит к циклу статей «Алгоритм рождения метафоры», первая глава которой опубликована в Вестнике № 20 КНУТКТ. Автор детально освещает процесс создания театральных метафор, алгоритм рождения сценического образа, ссылаясь на собственный многолетний режиссерский опыт на примерах представлений «Король умирает» Е. Йонеско и «Собор Парижской Богоматери» за романом Виктора Гюго.

Статья рассчитана на исследователей театрального искусства, преподавателей и студентов творческих вузов, теоретиков и практиков театра, широкого круга поклонников сцены.

Ключевые слова: театр абсурда (парадокса), апокалипсис, сценография.

The article belongs to the cycle of articles «The algorithm of the birth of the metaphor», the first chapter of which is published in the Journal No. 20 of the Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University.

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 Production of the performances «The King dies» by E. Ionesco and «The Cathedral of Our Lady of Paris» based on Victor Hugo's novel .

This article is intended to the theatrical art teachers and researchers and art students, theater theoreticians and practitioners, a wide range of scenes fans.

Key words: theatre of absurdity (to the paradox), apocalypse, scenography.

Сучасна історія нашої держави оригінальна тим, що майже всі президенти незалежної України (а на час написання цих рядків спливає її третє десятиліття) на фініші владної кар'єри зазнавали нищівної електоральної поразки, залишаючи по собі чергову політичну та економічну кризу. З огляду на це п'єса вождя абсурдизму Ежена Йонеска «Король вмирає» може слугувати нам з вами красномовною метафорою нежиттєздатності вітчизняних керманів і не лише, до речі, часів Незалежності, а й радянських часів. Чи не тому вже понад століття ми плетемося у хвості цивілізації? А втім, будь-яка влада стоїть

або на «торф'янику», що палко жадає спалахнути у будь-який час, або на болоті, що мріє її поглинути.

У Йонеска з кожним ударом королівського серця тріщать стіни його палацу, разом зі згасанням Короля з катастрофічною швидкістю зникають під водою ліси, поля, міста, державні установи, люди. З колись грандіозного королівства залишилися лише маленькі острівці та затонулі міністри. Але генієві абсурду й цього замало: загибель королівства він супроводжує катаклізмами Всесвіту – зіштовхує між собою Планети та знищує Галактики. Армагеддон! Блискучі літератур-

ні, а водночас і кінематографічні метафори! Театрові нема чого тут робити.

Як це таке яскраве «кіно» перепплавити в не менш яскраву (а бажано більш яскраву) сценічну метафору? Яким має стати сценографічний образ *приреченості нікчемної влади*? До речі, чи звернули ви увагу, дорогі мої читачі, на те, що сценічна метафора, як правило, проростає зі сценографії? З матеріального середовища, з костюма, з реквізиту, зі світла, з кінетики, з пластики. Під акомпанемент звуку.

І от кілька років п'єса лежала на полиці моєї шафи недоторканою – інтуїція моя спала, не дарувала мені ніяких адекватних темі картинок, яскравіших та багатших за авторські. Здавалось, що надто грандіозні планетарні метафори автора були непідйомними в умовах скромних матеріальних та просторових можливостей мого театру.

І от одного прекрасного дня в одному зі спортивних магазинів я наштовхнувся на надувний басейн діаметром 5 метрів, висотою 70 см. американського виробництва. Еврика! Держава на воді! Вона потопає! Всесвітній потоп!

Наливаємо 25 кубометрів теплої води, а в центрі цього «моря» ставимо на воду королівський трон! От тепер все зійшло! До всесвітнього потопу (макрокосм) додаємо хиткість влади на воді (мікрокосм)!

І оцей рятівний Басейн диктує мені увесь подальший сценографічний набір: надувні крокодили, надувні леви, плавальне спорядження, ласти, вудочку, на яку виловлюють з «моря» тіла міністрів (голови, тулуби, руки та ноги дитячих ляльок-пупсів). А головне – королівський трон у вигляді великого надувного крісла-кенгуру. Неначе всі бутіки України та Болгарії (я й туди мотнув) змовились та викинули того літа в продаж конче необхідні для мого абсурду дотепні курортні аксесуари.

І, о, диво! Коли на першій водній репетиції Король приплив до трону-кенгуру і намагався його осідлати, в нього геть нічого не виходило – трон вислизав з-під нього! Актор нервував, лаявся, проклинав режисера, (він же – сценограф), басейн, кенгуру разом з крокодилами, згадував їхніх матерів, але все було марно – трон нахабно ігнорував свого хазяїна. А я у захваті верещав у залі: *«Геніально! Це образ твоєї ідіотської влади! Продовжуй борсатись у боротьбі за трон!»* Так, випадково, вмить загострилося відчуття хиткості влади. Будь-якої влади! Буквально! Фізично! Натуралістично!

Та чи випадково знайшлося це рятівне рішення? За законами *діалектики* ця випадковість була

проявом закономірності, втіленням щойно народженої Конституції вистави, прописаної Диво-Басейном. І от тепер він, Басейн, став режисером та сценографом. А я лише покійно виконував його вказівки!

І коли, нарешті, розлючений актор долав цей слизький владний бар'єр та важко дихаючи, падав у його лоно знесиленим, наставляла мить рідкісної для театру мистецько-філософської гармонії. І на сцені, і в глядачевій залі. Бо і ми, глядачі, спіймали й Смисл, і Нерв вистави. І Розумом, і Відчуттям. Щаслива мить! «Мить, зупинись, бо ти прекрасна!» – як сказав класик.

Однак це була лише половина справи. Бо хиткість влади є лише локальним фактом цієї історії. А як її глобалізувати? Якби збожеволіли б усі королі та президенти планети Земля, то чи не розкололася б наша куля? А слідом за нею чи не порушилася б гармонія Світу, фізика Космосу, на що і натякав Йонеско?

Сценічне рішення цієї філософської сентенції теж впало на мою голову цілком «несподівано» – її продиктував усе той же Басейн. Уявіть собі, друзі, що ви сидите в глядачевій залі. Як відомо, планшет сцени має висоту 80 см. Висота нашого басейну – 70 см. Разом – півтора метри. То чи будете ви з вашого крісла бачити воду з крокодилами? Дзуськи! Все котові під хвіст!

Що ж робити? *«Споруджувати наді мною овальне дзеркало!»* – кричить мені Басейн. *«П'ятиметрове у діаметрі!»* – додає. І я слухняно виконую волю цього Диктатора, підвішую на трюсах величезне дзеркало і отримую у його віддзеркаленні Двійника Басейну з усіма його водними пригодами. Слава Богу, море з крокодилами та затонулими міністрами врятоване! Подальші дії диктує мені новонароджений Двійник. *«Для полегшення монтажу ріж мене на вісім дольок!»* – волає. *«Які своїми краями пролягають від периметру кола до його центру!»* – додає. Слухняно виконую його примхи та отримую легко керовану штанкетами восьмичастинну конструкцію дзеркала. І, вже не чекаючи підказок новоявленого Диктатора-Двійника, самостійно злітаю у Космос! Тепер з кожним ударом серця Короля дзеркальне небо над королівством буде розколюватись та тріщати, з кожним ударом грому здригатись та розхитуватись! Таким чином, у моїх руках опиняється дивовижний трансформер з безліччю образних перетворень – якщо підняти одночасно гострі вершини трикутних дольок, як пелюстки квітки, то отримуємо величезну корону; якщо ці гострі пелюстки опустити донизу, то одержимо гостро-

зубі щелепи якогось страхітливого чудовиська. До того ж ці зуби можуть «дихати», розкриватись за закриватись, загрожуючи проковтнути все, що трапиться на їх шляху.

Фінал вистави – голову Короля, що стоїть по груди у воді (трон вже щез під хвилями всесвітнього потопу) покриває густий мокрий сніг (генератор мокрого снігу). Під «Космогонію» польського авангардиста Кшиштофа Пендерецького на сніжну голову Короля повільно опускаються з Небес величезні щелепи страхітливого космічного чудовиська та поглинають останню людину грішної Землі. Апокаліпсис! Чи Армагеддон. Обирайте, що кому до вподоби!

Щасливий випадок, на який режисер натрапив у спортивному магазині? Так. А хіба не всі відкриття народжуються з випадків? Як і життя. Хіба воно не є випадком? Збігом обставин? Як і цей мій опус. Тож хай живе Його Величність Випадок!

В архівах київських театрів мені не пощастило знайти постановок французького шедевр «Собор Паризької Богоматері». Ніхто з режисерів (а були ж і видатні) не наважився на підйом цієї надважкої штанги. А для мене ця обставина видається явною провокацією, що породжує в моєму ЕГО сакраментальне: «Якщо не я, то хто?» Може, тому майже всі мої постановки ніколи не мали київської прописки. Саме через це знову сверблять мої руки. Ставити чергову виставу, аби ставити, я не можу. Мені потрібен спортивний, змагальний азарт. Лише в його котлі я закипаю. Але за умов, що драматургічне «паливо» має неодмінно відповідати моїм філософсько-естетичним уподобанням, моїм образно-метафоричним «збоченням».

Отже, «Собор...». Грандіозне полотно! Певен, мої глядачі обізнані зі світовим паризьким шедевром мюзиклу «Нотр дам де Парі», і який їм клопіт до того, що я був розчарований тим французьким шлягером, у якому Квазімодо – не моральний ідеал в образі огидної потвори, а сексуально заклопотаний красень, який готовий віддати життя за ніч з Есмеральдою, а це нанівець знищує головний сенс роману Гюго. Есмеральда паризького мюзиклу теж спантеличує мої сподівання – вона не 16-річне незаймане дитя природи, а надто доросла (м'яко кажучи) жіночка та надто вже (якомога м'якше кажучи), не Джина Лоллобріджида, що остаточно відкидає славнозвісний світовий шедевр на смітник літератури, де тліють сценарії попсових мильних опер. Париж запропонував попсі (хай вибачать мені за щирість) типовий зразок ринкової маскульти, добряче сколочений та загорнутий у красивий фантик. Мені більш до впо-

доби дотепна думка австрійського композитора Арнольда Шьонберга: «Якщо це мистецтво, значить, це не для всіх; а якщо це для всіх, значить, це не мистецтво».

Однак розчарування паризьким шлягером лише підлило олії у вогонь, і мене охопив величезний спортивний азарт! Виявляється, з Парижем можна змагатись! Але не їх зброєю з багатомільйонним бюджетом, а своєю, метафоричною, яка нічого не коштує, окрім безсонних ночей. Отже, до Бою!

То ж чим будемо брати? Не втомлююсь повторювати студентам режисерських кафедр та слухачам майстер-класів, що в сучасному театрі мистецька цінність вистави твориться не тоннами металу, не кубометрами дров на сцені та не кілометрами коштовних тканин і не солідним бюджетом, а мізками режисера та сценографа, які винахідливою образною лексикою здатні здійснити сценічний твір на таку височінь, звідки всі ці тонни, кубометри та кілометри здаватимуться жалюгідним хламом. Цю аксіому усьому світові блискуче демонстрували і Пітер Брук, і Єжи Гротовський, і Юрій Любимов, і Еймунтас Някрошюс (далі можете продовжити за власною ерудицією), а нині – нове покоління авангардної європейської режисури, хоча й перебуває воно вже у приємках славнозвісної Золотої Ери.

Вочевидь, будувати на сцені Собор Паризької Богоматері ми не будемо, хоча й більшість подій відбувається саме в ньому та біля нього. В пошуках образного рішення сценічного простору поставимо перед собою запитання: Що є духовною серцевиною твору Гюго? Чим він потрясає? Хто є його головним героєм? Есмеральда? В жодному разі! Красивих героїнь в літературі – море. А от аналогів Квазімодо не знайдемо ніде. Він уособлює духовний ідеал Людини, максимально наближеної до ідеалу божественного, тому позбавлений автором роману гріховних статевоїх ознак. Таким його створив Гюго і виграв любов людства. На протигагу генієві його земляки-парижани забажали іншого – сексуально заклопотаного героя-коханця, готового віддати життя лише за одну ніч з коханою. Для цього вони створили «Нот Дам де Парі» і... програли любов людства, але виграли любов попси. Bravo! Кесарю, як писано в Євангелії, кесарево, а як кажуть у нас: «Хто на що вчився».

Отже, Квазімодо. Навколо нього й слід будувати цю історію, запропонувавши суспільству в наші смутні часи ідеальну модель Людини та людських відносин. Де живе Квазімодо? У дзвіниці собору, служачи в ньому дзвонарем. Немає

сенсу будувати й дзвіницю. Будь-яке копіювання приводить митця до глухого кута. З чим найбільше контактує Квазімодо? З канатами дзвонів. От і звисимо зі штанкетів канати додолу на всю височінь дзеркала сцени. Скільки? Мені знадобилось двадцять два пенькових канати. Чорний оксамит і ліс канатів.

До речі, доля Есмеральди перегукується з долею Мауглі – вона виросла в лісових хащах, серед розбійників. Отже ліс канатів – це і її природне середовище.

Нарешті, середньовічний Париж був театром масових страт під овації публіки. Натуральних страт. На кожній площі – по шибениці. Отже, кінці кожного канату піднімаємо на півтора метри та закріплюємо карабінами на канаті й отримуємо зашморг для повішення. От вам і ліс шибениць. Цими канатами ми вже вбили трьох зайців – вони є знаряддям праці Квазімодо-дзвонаря, природним середовищем Есмеральди та середньовічним Парижем з численними шибеницями, на яких і має завершити своє життя наша красуня.

Канатний ліс подарував нам універсальну систему, що надала можливість шляхом певних композиційних комбінацій на очах у публіки творити безліч образів місця дії та самої дії – музику дзвонів, судові засідання, тюремні ґрати, тортури підвішеного на канатах Квазімодо, постіль-гамак для інтимної зустрічі Есмеральди з Фебом, гойдалки, польоти мух, келію-схованку для Есмеральди, ешафот, і, нарешті, сцену страти Есмеральди.

Опишу деякі образні сцени, пов'язані з канатами.

В променях світла бачимо рій мух, що літають під звуки власного дзижчання. Це актори, «запряжені» в петлі канатів, розкинувши руки-крила, «літають» у просторі сцени. З'являється архідиякон Клод, який за романом у виставі полює на Есмеральду, розставляючи їй, немов павук, всіляке павутиння. З появою священика наростає звук рою.

КЛОД. Ти літаєш, ти тріумфуєш. Ти тільки що народилася. Ти жадаєш весни, вільного повітря, свободи! Але варто тобі наштовхнутися на павутину, як до тебе підповзає огидний павук.

(Чуємо звуки мушачого рою та бачимо, як він у виконанні акторів-мух б'ється в агонії). З відірваними крилами ти б'єшся в залізних лапах долі, але павук пожирає тебе (рій завмирає).

Якби тобі навіть і вдалося прорвати цю небезпечну павутину своїми мушачими крильцями, то невже ти сподіваєшся, що виберешся до світла? Як здолати тобі скло *(бачимо та чуємо, як мухи-актори пластичними засобами б'ються об скло)*, цю прозору перешкоду, непохитну, як скеля? Скільки мудреців розбиваються об неї на смерть! Скільки людських доль стикаються і дзижчать на цьому вічному склі? *(Мухи замертво падають на підлогу).*

Судове засідання над Есмеральдою:

Високо над залом засідання сидить гігантський Суддя в чорних окулярах (у Гюго він глухий, а у нас він і глухий, і сліпий). Величезна пурпурна суддівська мантия розкинулася по всьому простору сцени. По боках – підвішені на канатах, як на гаках у м'ясній крамничці тушки, покалічені жертви судочинства. По центру авансцени – Есмеральда, пов'язана канатами, що тягнуться вгору до Судді. В залі суду – свідки та нерозлучна подруга Есмеральди – Коза (маріонеткова лялька).

Після завершення допиту Кози та Есмеральди Суддя урочисто проголошує промову-вирок. Раптом нерви Кози не витримують і вона починає бігати по залу, за нею кидається в погоню охорона, зчиняється загальний галас, Раптом Коза стрибає вгору на Суддю та під загальний вереск присутніх здирає з нього мантию. Настає тиша, всі ошелешені виглядом Судді: без мантиї – це лише голе, худе та мале тільце. Без мундира відкрилась його нікчемна суть. А ми хіба не за мундиром сприймаємо людину? Як бачите, шановні читачі, для викриття антинародної сутності суддівської системи ми застосували два сценічних тропи: Суддю від гіперболи скинули у літоту (або антигіперболу) і отримали вражаючий образно-філософський прийом, який творить узагальнену соціальну історію на противагу французькій, сексуальній. А який шлях мистецьки багатший, змістовніший – судити Всевишньому.

ФЕСТИВАЛЬ КОМЕДІЇ «ЗОЛОТІ ОПЛЕСКИ БУКОВИНИ»

У статті йдеться про організаційні аспекти театрального фестивалю «Золоті оплески Буковини» та його роль у театральному просторі України. Розглянуто загальну спрямованість та функціонування цього фестивалю від його початку становлення до наших днів.

Ключові слова: фестиваль, театр, вистава, актор, Чернівецький академічний обласний український музично-драматичний театр імені Ольги Кобилянської.

Статья освещает организационные аспекты театрального фестиваля «Золотые аплодисменты Буковины» и его роль в театральном пространстве Украины. Рассмотрена общая направленность и функционирование этого фестиваля от начала его становления до наших дней.

Ключевые слова: фестиваль, театр, спектакль, актер, Черновицкий академический областной украинский музыкально-драматический театр имени Ольги Кобылянской.

The article deals with organizational aspects of the theatrical festival «Golden applause of Bukovina» and its role in theater space of Ukraine. The general orientation and functioning of this festival from its beginning to the present day is considered.

Key words: festival, theater, performance, actor, Chernivtsi academic regional Ukrainian musical drama theater named after Olga Kobylianska.

Театральне відродження незалежної України багато в чому завдячує різноманітним театральним фестивалям, що проводились у багатьох містах, Основною їх метою було заохочення глядача до театрів у фінансово та культурно важкі роки. Серед них – «Золотий лев» у Львові, «Прем'єри сезону» в Івано-Франківську, «Мельпомена Таврій» в Херсоні та інші. Роль та творча користь цих заходів залишається значною мірою ще не дослідженою. Докладаючи організаційних зусиль у організації фестивалів, театральні установи мають на меті не лише отримання прибутку, а й розширення співпраці між театрами, визначення їх кращих творчих здобутків.

Ця стаття присвячена аналізу театрального фестивалю «Золоті оплески Буковини», – фестивалю, що мав вплив на все театральне мистецтво України.

На початку ХХІ століття в нашій незалежній державі розпочалося зрушення тектонічних плит театрального мистецтва. У місті Чернівці, згідно з постановою Кабінету Міністрів України від 17.05.01 р. № 529, у 2003 році на базі Чернівецького академічного обласного українського музично-

драматичного театру імені Ольги Кобилянської було започатковано регіональний фестиваль комедії «Золоті оплески Буковини» [1, 2]. Того ж року Чернівецька театральна громада активно починає роботу над підготовкою цього заходу, який би мав відбутися восени. На «перші проби» було запрошено театри з Рівного, Львова, Івано-Франківська, Тернополя, Хмельницька та Ясс (Румунія). Єдина вада свята полягала у відсутності професійної оцінки та критики, на той період у Чернівцях таких фахівців, на жаль, не було, а запросити просто не здогадалися.

Засновниками цього унікального і єдиного комедійного фестивалю виступили Міністерство культури України, Львівське регіональне відділення Національної спілки театральних діячів України, Чернівецька обласна державна адміністрація, управління культури Чернівецької обласної державної адміністрації та Чернівецький академічний обласний український музично-драматичний театр імені Ольги Кобилянської.

У організації фестивалю акцентувалося, головним чином, на налагодженні прогресивних тенденцій у розвитку українського національного

театрального мистецтва та формуванні оптимістичного світогляду громадян молоді незалежної Української держави. Основною метою фестивалю було пропагування театрального мистецтва, зокрема найоптимістичнішого драматургічного жанру – комедії, із залученням до участі у фестивалі найкращих професійних театрів України. Він також вельми сприяв творчому поступу Чернівецького академічного обласного українського музично-драматичного театру. Також під час проведення фестивалю значна увага приділялася культурному та естетичному вихованню громадян України на кращих здобутках театрального мистецтва та національних культурних цінностях. Завдяки цьому фестивальному рухові відбувається налагодження дружніх зв'язків та обмін досвідом творчих працівників театрів (артистів, директорів, художніх керівників, режисерів, сценографів), обговорення і вирішення проблем розвитку національного театрального мистецтва та їх взаємозбагачення під час творчих зустрічей і проведення прес-конференцій за участю представників державних, культурно-мистецьких організацій, установ та засобів масової інформації. Завдяки театральному фестивалю комедії «Золоті оплески Буковини» розпочалося розширення співпраці різних театральных колективів та визначення їх найкращих творчих здобутків на конкурсній основі.

У 2003 р. у першому фестивалі взяли участь шість театрів заходу України: Львівський Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької, Тернопільський академічний обласний український драматичний театр імені Тараса Шевченка, Івано-Франківський обласний драматичний театр імені Івана Франка, Чернівецький обласний український музично-драматичний театр імені Ольги Кобилянської, Львівський Перший театр для дітей та юнацтва, Коломийський обласний драматичний театр. Перший фестиваль не мав конкурсної основи, проте кожен колектив отримував диплом учасника. Зацікавлення глядачів та преси перевершило будь-які сподівання – на виставах був аншлаг. Під час перегляду вистав щовечора, зала була переповнена, а шпальти місцевих газет яскравили різними емоційними рядками [1, 2].

Поступово підвищувався організаційний рівень, до фестивальної мапи приєднувалися дедалі більше міст (Вінниця, Чернігів, Київ, Брест). Невдовзі виникає нова конкурсна програма, з'являються нові номінації, професійне журі. А з ініціативи нового завідувача літературної частини

Наталії Федорович, останні два роки відбувається «Форум на канапі»: після перегляду кожної вистави, у фойє на другому поверсі збираються актори, глядачі, журі й обговорюють побачене, лунають критичні думки театрознавців, щирі враження звичайних любителів, обговорюються деталі акторської та режисерської професій. По закінченні фестивалю поважне журі обирало переможців у різних номінаціях, як-от: найкраща головна чоловіча та жіноча роль, найкраща роль другого плану, найкраща вистава, режисура, сценографія, музичне оформлення й спеціальна премія журі.

З 28 березня по 3 квітня 2005 р. відбувся другий театральный фестиваль комедії «Золоті оплески Буковини» [1, 2]. У ньому взяли участь сім театрів: Львівський Національний театр ім. М. Заньковецької з виставою «Романтики» Е. Ростана, Тернопільський академічний обласний український драматичний театр імені Тараса Шевченка з комедією «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого, Івано-Франківський обласний драматичний театр ім. Івана Франка з постановкою «Дерева вмирають стоячи» А. Касона, Чернівецький обласний драматичний театр імені Ольги Кобилянської з виставою «Джаз подружнього життя» Мюррея Шизгала, Хмельницький обласний музично-драматичний театр ім. Г. Петровського з постановкою «Євангеліє від Івана» А. Крима, Волинський обласний український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка зі спектаклем «Неаполь – місто попелюшок» Н. Ковалик, Духовно-мистецький центр «Голос» з постановкою «Мина Мазайло» М. Куліша [2, 1].

У 2006 році у фестивалі продовжують щорічно брати участь зарубіжні колективи – театри з Румунії, Білорусі. Того року в театральному заході взяли участь вісім колективів: Тернопільський академічний обласний український драматичний театр ім. Т. Шевченка з постановкою «Труфальдіно із Бергамо» К. Гольдоні, Чернігівський обласний академічний український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка з виставою «Бригадир» інсценізація, Яський національний театр ім. Васіле Александрі з постановкою «Шлюб з примусу» Г. Рябкіна, Чернівецький обласний музично-драматичний театр ім. О. Кобилянської з комедією «Заповіт цнотливого бабія» А. Крима, Волинський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка з комедією «Приборкання норовливої» В. Шекспіра, Івано-Франківський обласний драматичний театр ім. Івана Франка з виставою «Моделі сезону» Г. Рябкіна, Хмельницький обласний музично-дра-

матичний театр ім. Г. Петровського з виставою «Весільний марш» В. Азернікова, Львівський національний театр ім. М. Заньковецької зі спектаклем «Хелемські мудреці» М. Гершензона [3, 1]. Починаючи з 2006 року театральний фестиваль «Золоті оплески Буковини» стає однією з головних мистецьких подій України.

В 2007 році відкриття фестивалю збіглося з відкриттям 77-го театального сезону Чернівецького театру. Головою журі того року було запрошено народну артистку України, професора Київського театального університету В. Зимню, свого часу – провідну актрису Чернівецького театру. Того року ж участь у фестивалі взяли колективи майже з усієї України та Румунії [4, 4]. Впродовж десяти днів глядачі мали змогу побачити найкращі комедійні вистави Львівського, Тернопільського, Чернігівського, Рівненського, Вінницького театрів. Другий рік поспіль брав участь Ясський національний театр ім. Васіле Олександрі з Румунії. Постановки оцінювалися у дев'яти номінаціях: нагороду за найкращу виставу «Потрібен брехун» (Д. Псафас) отримав Вінницький театр ім. Садовського, номінацію на кращу сценографію отримала робота у виставі «Дивна місіс Севідж» художника-постановника Чернівецького театру ім. О. Кобилянської – Петра Магратія. Нагороду за найкраще музичне оформлення вистави отримав Рівненський обласний академічний музично-драматичний театр; за найкраще пластичне вирішення вистави – Чернігівський театр ім. Т. Шевченка. Номінацію за найкращий акторський ансамбль було присвоєно Ясському театру ім. В. Александрі. Нагороду за кращу головну жіночу роль отримала народна артистка України, актриса Тернопільського театру ім. Т. Шевченка Людмила Давидко. Номінацію за найкращу чоловічу роль виграв Анатолій Вольський, актор Вінницького театру ім. Садовського. Артистка Чернівецького театру Наталія Богач отримала нагороду за найкращу жіночу роль другого плану у виставі «Дивна місіс Севідж» [5, 6].

У 2009 році участь у фестивалі беруть два національних театри – Київський ім. Івана Франка з виставою «Одруження» М. Гоголя та Львівський ім. М. Заньковецької з постановкою «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого [6]. Участь брали й інші театри: Вінницький, Рівненський й Івано-Франківський академічні музично-драматичні театри. Вони продемонстрували глядачам вистави «Хелемські мудреці» М. Гершензона, «На щастя всім розбілася супниця» Р. Ламуре, «Дуже проста історія» М. Ладо. Чернігівський молодіжний театр предста-

вив увазі глядачів «Декамерон» Д. Боккаччо. Також того року до фестивальної афіші було внесено феєрію «Сон літньої ночі» В. Шекспіра. А також «Безіменну зірку» М. Себастьяна в постановці театру-студії «Голос» та «Як лисиця ведмедя обманула» М. Супоніна – обласного театру ляльок. На відкриття та завершення «Золотих оплесків Буковини» було запрошено шоу Буковинського театру вогню «Фенікс». Слід відзначити й учасників із зарубіжжя – Білоруський державний молодіжний театр із Мінська з музичною комедією «Банкрут» О. Островського [7, 8]. Режисер фестивалю А. Романов відзначав: «Білоруська театральна школа відмінна від української. Інакшість завжди інтригує, приваблює. Це своєрідний імпульс до взаємозбагачення, що його має за мету кожен фестиваль».

З кожним роком успіх фестивалю зростає, як наслідок росла зацікавленість українського глядача театральним мистецтвом, зумовлюючи потребу в організаціях таких заходів. Завдяки цьому театральному фестивалю глядачі отримали можливість досягнути найкращі здобутки українського театального мистецтва, як прояву національної культури. Оцінку мистецького доробку фестивалю забезпечувало авторитетне журі, головою якого був заслужений діяч мистецтв України Петро Денисович Колісник, режисер, художній керівник Театру-студії «Голос». Заступником – Сорокоумов Ігор Анатолійович, начальник управління культури Чернівецької обласної державної адміністрації. Члени журі – Г. Канарська, театрознавець, головний редактор журналу «Театральна бесіда» (м. Львів), І. Вишневецька, начальник відділу інформації Чернівецької міської ради, Л. Сергєєва, головний редактор ТРК «Чернівці» Л. Годнюк. Поступово зростала підтримка театального фестивалю меценатами. Покращувалось фінансове забезпечення на місцевому рівні [7, 8].

Творчі колективи привезли найкращі свої роботи в 2010 р. Захід того року був рекордним за тривалістю – 9 днів. Фестиваль відбувся з 23-го по 31 жовтня 2010 року. Було представлено десять вистав.

Уперше до Чернівців завітав Київський національний театр оперети із виставою «Звана вечерея з італійцями» Ж. Оффенбаха. Столицю представляв і Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка з виставою «Швейк» за Я. Гашеком. Вінницький обласний український академічний музично-драматичний театр ім. М. Садовського звернувся до французької комедії «Bon appetite, або Гарнір по-французьки» М. Камолетті. Львівський національний академічний український дра-

матичний театр ім. М. Заньковецької привіз п'єсу на одну дію – «Венера в хутрі» Л. фон Захер-Мазоха. Чернігівський обласний молодіжний театр пародіював Шекспіра з виставою «Агов, Джульєтто» за п'єсою єврейського автора Е. Кішона. Івано-Франківський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. І. Франка виступив із комедією М. Фрейна «Театр». Тернопільський академічний обласний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка запропонував музичну комедію «Як повернути чоловіка» – лібрето Ю. Рибчинського. Гості із сусідньої Румунії – Ясський національний театр ім. В. Александрі привіз комедію румунською мовою «Made in est (Зроблено на заході)» М. Кеяну. Господарі відкривали фестиваль прем'єрною історією кохання «Мандрівні зорі, або життя – театр» В. Л. Воробйова за Шолом-Алейхемом. Чернівецький театр-студія «Голос» подарував народну комедію «Батьківські пороги» за Г. Тютнником [8].

У 2011 році з 21–30 жовтня відбувся сьомий фестиваль «Золоті оплески Буковини. Того року у фестивалі взяли участь одинадцять колективів: Тернопільський академічний обласний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка з комедією «Супниця, або Порцелянові пристрасті» Р. Ламуре, Білоруський державний молодіжний театр з виставою «Якби я мав золоті гори» М. Ладо, Львівський національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької з комедією «Небиліці про Івана» за мотивами І. Миколайчука, Чернівецький академічний обласний український музично-драматичний театр ім. О. Кобилянської з постановкою «Шалене суботнє надвечір'я» М. Мітуа, Черкаський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка з виставою «Боїнг, боїнг» М. Камолетті, Ясський національний театр ім. В. Александрі зі спектаклем «Natura moarta cu nepot obez» І. Сапдару, Київський національний академічний театр оперети з постановкою «Ключ на бруківці, або Пригоди весільної ночі» Ж. Оффенбаха, Коломийський академічний обласний український драматичний театр з комедією «Отак загинув Гуска» М. Куліш, Театр-студія «Голос» зі спектаклем «Патріот» за мотивами творів І. Франка, Івано-Франківський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. І. Франка з виставою «Vivat Women» А. Менчела та Київський національний академічний драматичний театр ім. І. Франка з комедією «Приборкання норовливої» В. Шекспіра. Цього ж року спостерігається суттєве збагачення репертуару [9, 1].

У 2012 році фестиваль тривав з 22 по 30 жовтня. Того року у фестивалі узяли участь такі колективи: Тернопільський академічний обласний український драматичний театр імені Т. Шевченка з комедією «Господиня заїзду» К. Гольдоні [10, 4], Львівський національний академічний український драматичний театр імені М. Заньковецької з виставою «Ромео і Джульєтта в кінці листопада» Я. Отченашека, Миколаївський академічний художній російський драматичний театр з постановкою «Руководство для желающих жениться» А. Чехова, Румунський театр імені Міхая Емінеску зі спектаклем «O poarte nebuna, nebuna» («Шалена, шалена ніч») Р. Куні, де вистава йшла мовою оригіналу, Вінницький обласний український академічний музично-драматичний театр імені М. Садовського з комедією «Ревізор» М. Гоголя, Київський національний академічний театр оперети з постановкою «За двома зайцями» М. Старицького, Чернівецький академічний обласний український музично-драматичний театр імені О. Кобилянської з комедією «Шельменко Денщик» Г. Квітки-Основ'яненка та Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка з комедією «Жона є жона» А. Чехова. Того ж року після закінчення фестивалю відбувся «круглий стіл» за участю драматургів України О. Гавроша та В. Маковій, завлітів театрів – учасників фестивалю та журі [11, 8].

У 2013 році в театральному фестивалі «Золоті оплески Буковини» взяли участь дев'ять театральних колективів: Ясський національний театр ім. В. Александрі з постановкою «Карнавал у Яссах» В. Александрі, Чернігівський обласний академічний український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка з виставою «Інцидент» Л. Лушарі, Коломийський академічний обласний український драматичний театр ім. І. Озаркевича зі спектаклем «Мораль пані Дульської» Г. Запольської, Черкаський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка з виставою «Дванадцята ніч» В. Шекспіра, Київський національний академічний театр оперети «Таке єврейське щастя» О. Каневського, Закарпатський обласний український музично-драматичний театр з комедією «Здрастуйте, я ваша тітонька» Б. Томаса, Львівський національний академічний український драматичний театр імені М. Заньковецької з виставою «Пані міністрові» Б. Нушича, Румунський театр ім. Міхая Емінеску зі спектаклем «Безіменна зірка» М. Себастьяна, Київський національний академічний драматичний театр ім. І. Франка з спектаклем «Грек Зорба» Н. Казандзакіса [12].

З 23 жовтня по 2 листопада 2015 році відбувся десятий театральний фестиваль «Золоті оплещи Буковини». Того року в ньому взяли участь одинадцять колективів: Івано-Франківський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. І. Франка з виставою «Енеїда» І. Котляревського, Чернівецький академічний обласний український музично-драматичний театр ім. Кобилянської з постановкою «Густеп та різний «Мотлох»» Р. Байера, Вінницький обласний український академічний музично-драматичний театр ім. М. Садовського з комедією «Медовий місяць, або Ноїв ковчег» В. Селезньова, Чернігівський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка зі спектаклем «Комедія помилок» В. Шекспіра, Київський національний академічний театр оперети з постановкою «Сорочинський ярмарок» М. Гоголя, Львівський національний академічний український драматичний театр імені М. Заньковецької з виставою «Блазні мимоволі» О. Огородника, Ботошанський театр (Румунія) ім. М. Емінеску з виставою «Гроші з неба» («Bani din cer») Р. Куні, Коломийський академічний обласний український драматичний театр зі спектаклем «Езоп» Г. Фігейреду, Київський національний академічний драматичний театр ім. І. Франка з виставою «Дами і гусари» О. Фредро, Тернопільський академічний обласний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка з комедією «Занадто одружений таксист» Р. Куні та Національний академічний драматичний театр ім. Л. Українки з виставою «Нахлібник» («Нахлебник») І. Тургенева [13].

У 2016 році за всі попередні роки спостерігалася найбільша кількість учасників фестивалю з двадцяти колективів [14, 12]. Серед них: Тернопільський академічний обласний театр актора і ляльки з казкою «Алі-Баба та розбійники», В. Сміхова, Львівський академічний театр «Воскресіння» з постановкою «Глорія» (вулична вистава), Львівський національний центр театального мистецтва ім. Л. Курбаса – творча майстерня «Театр у кошику» з виставою «Білі мотилі, плетені ланцюги» за мотивами творів В. Стефаніка, Київський національний академічний театр оперети з концертом «Осіньна феєрія», Рівненський академічний обласний театр ляльок з комедією «Бабусині пригоди», О. Олеса, Рівненський обласний академічний український музично-драматичний театр зі спектаклем «Каліка з острова Інішман», М. Макдонах, Івано-Франківський академічний обласний український музично-драма-

тичний театр ім. І. Франка з постановкою «Слава героям», П. Ар'є, Чернігівський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка з виставою «Целофанове щастя», К. Ходікяна, Чернівецький академічний обласний український музично-драматичний театр ім. О. Кобилянської з п'єсою «Запечатаний двірник», Ю. Федьковича, Київський театр української традиції «Джерело» з постановкою «У Києві на Подолі» за мотивами М. Янчука, Ботошанський театр (Румунія) ім. М. Емінеску з виставою «Ти мій Бог» («Tu esti domnezeul meu»), А. Герні, Ужгородський Закарпатський академічний обласний театр ляльок з казкою «Недотепа із вертепа», Д. Кешеля, Тернопільський академічний обласний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка з комедією «Тітонька Чарлі», Б. Томаса, Хмельницький академічний обласний український музично-драматичний театр ім. М. Старицького з виставою «Не такий, як усі», О. Слаповського, Коломийський академічний обласний український драматичний театр з постановкою «Анничка», І. Озаркевича, Вінницький обласний український академічний музично-драматичний театр ім. М. Садовського з п'єсою «Ніч святого Валентина», О. Марданя, Волинський академічний обласний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка з комедією «Любов до скону», А. Ніколаї та дві вистави Київського національного академічного драматичного театру ім. І. Франка «Не плачте за мною ніколи» за мотивами творів М. Матіос та «Зірка, або Інтоксикація театром», Н. Кауарда [15, 12].

За роки існування фестивалю у ньому взяли участь близько 30-ти різних театральних колективів України (зі Львова, Кисва, Рівного, Тернополя, Чернігова, Івано-Франківська, Вінниці, Луцька, Черкас, Миколаєва). Починаючи з 2006 р. у фестивалі щорічно беруть участь зарубіжні колективи, а саме театри з Румунії, Німеччини та Білорусі.

У 2006 р. вистави переглянуло 4166 глядачів. У 2007 році було вже десять постановок та 4777 відвідувачів. Станом на 2009 рік відбувся показ дев'ятох вистав, які переглянули 4747 осіб. У 2010 р. поставлено дев'ять вистав з аудиторією в 4048 глядачів. У 2011 р. десять вистав відвідало 4085 осіб. Станом на 2012 рік вісім вистав переглянуло 4661 глядачів. У 2013 р. дев'ять постановок зібрали 4882 шанувальники театального мистецтва. Наступного, 2015 року відбулося дев'ять вистав з аудиторією в 4185 осіб. Нарешті в 2016 р. творчий доробок фестивалю надзвичайно виріс: дев'ятнадцять вистав та найбільша кількість гля-

дачів – 6180. Того року фінансування фестивалю відбувається як за рахунок продажу квитків, так і спонсорської допомоги.

Під час перебігу фестивалю головним чином акцент ставиться не лише на вітчизняних творах, а й на зарубіжних матеріалах. З кожним роком простежується тенденція збагачення репертуару. Театральний фестиваль «Золоті оплески Буковини» відіграє неабияку роль в обміні досвідом роботи творчих працівників театрів, артистів, директорів, художніх керівників, режисерів, сценографів. Фестиваль – сцена для обговорення й вирішення проблем розвитку національного театального мистецтва. Шлях до взаємозбагачення під час творчих зустрічей і проведення прес-конференцій за участю представників державних, культурно-мистецьких організацій та установ і засобів масової інформації. З кожним роком фестиваль набирає популярності, він відомий не лише на теренах нашої держави, а й за її межами. Успіх цього фестивалю свідчить про велике зацікавлення буковинців і мешканців інших регіонів нашої держави театральним мистецтвом.

Джерела та література

1. Положення про Всеукраїнський фестиваль комедії «Золоті оплески Буковини» 2003 року / Згідно з Постановою Кабінету Міністрів України № 529 від 17 травня 2001 року // Архів Чернівецького академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. Кобилянської. – Чернівці, 2003.
2. Заславець Г. Чернігівщина стає ближче до Буковини / Григорій Заславець. – 2005. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.bukinfo.com.ua/?archdate
3. Управління культури Чернівецької облдержадміністрації / III регіональний фестиваль комедії // Програмка 2006 р.
4. Фещук Н. Золоті оплески не стихають – 2007. / Н. Фещук // Чернівці. – 2007. – 19 жовтня.
5. Росинська О. Золоті оплески Буковини – 2007. Закінчення / О. Росинська // Молодий Буковинець. – 2007. – № 104. – 17–18 вересня.
6. Фещук Н. Фінальні оплески ще не пролунали – 2009. / Н. Фещук // Чернівці. – 2009. – 6 листопада.
7. На фестиваль комедії приїде театр із Мінська // Молодий буковинець. – 2009. – 8 жовтня.
8. Підлужна А. Фаворит «Золотих оплесків Буковини» у Чернівцях – веселий жанр / Алла Підлужна. – 2010 // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/316059>
9. Супниця, або Порцелянові пристрасті. Золоті оплески Буковини. – 2011. – // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://bukovynaonline.com/zoloti-oplesky-2011-den-1>
10. Чорней В. Ада Роговцева очолить журі фестивалю комедії в Чернівцях-2012 / Валерія Чорней // Молодий буковинець. – 2012. – 20 вересня.
11. Чорней В. Тиждень – тільки комедії-2012 / Валерія Чорней // Молодий буковинець. – 2012. – 5–16 жовтня.
12. Яшан В. Експеримент: Золоті оплески Буковини-2013 / Вікторія Яшан. – 2013. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://geometria.ru/blogs/events/66525>
13. У Чернівцях стартував фестиваль комедії Золоті оплески Буковини-2015 / Погляд. – 2015. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://pogliad.ua/news/culture/u-chernivcyah-startuvav-festival-komediyi-zoloti-opleski-bukovini-2015-125522>
14. Кратко Т. «Золоті оплески» нового формату: аншлаги й зауваги-2016. Свято Мельпомени // Тетяна Кратко // Час. – 2016. – № 43 (4748). – 27 жовтня.
15. Кратко Т. Одинадцять «Золоті оплески Буковини» подавали надію-2016. Духовність нації / Тетяна Кратко // Час. – 2016. – №44 (4749). – 3 листопада.

References

1. Polozhennia pro Vseukrainskyi festyval komedii «Zoloti oplesky Bukovyny» 2003 roku. / Zghidno postanovy Kabinetu Ministriv Ukrainy № 529 vid 17 travnia 2001 roku // Arkhiv Chernivetskoho akademichnoho oblasnoho ukrainskoho muzychnoho – dramatychnoho teatru im. Kobylianskoi. – Chernivtsi.
2. Zaslavets, H. Chernihivshchyna staie blyzhche do Bukovyny (2005). – URL: <http://www.bukinfo.com.ua/?archdate>
3. Upravlinnia kultury Chernivetskoi Oblderzhadministratsii / III rehionalnyi festyval komedii// Proqramka 2006 r.
4. Feshchuk, N. Zoloti oplesky ne stykhaiut-2007 (2007) // Chernivtsi. – 19 zhovtnia.
5. Rosynska, O. Zoloti oplesky Bukovyny-2007 (2007). Zakinchennia // Molodyi Bukovynets. – № 104. – 17–18 veresnia.
6. Feshchuk, N. Finalni oplesky shche ne prolunaly-2009 (2009) // Chernivtsi. – 6 lystopada.
7. Na festyval komedii pryide teatr iz Minska (2009) // Molodyi bukovynets. – 8 zhovtnia.
8. Pidluzhna, A. Favoryt «Zolotykh opleskiv Bukovyny» u Chernivtsiakh – veselyi zhanr (2010) / Alla Pidluzhna. – URL: <http://www.day.kiev.ua/316059>
9. Supnytsia, abo Portselianovi prystrasti. Zoloti oplesky Bukovyny-2011. – URL: <http://bukovynaonline.com/zoloti-oplesky-2011-den-1>
10. Chornei, V. Ada Rohovtseva ocholyt zhuri festyvaliu komedii v Chernivtsiakh-2012 (2012) // Molodyi bukovynets. – 20 veresnia.
11. Chornei, V. Tyzhen – tilky komedii-2012 (2012 // Molodyi bukovynets. – 15–16 zhovtnia.
12. Yashan, V. Eksperyment: Zoloti oplesky Bukovyny 2013 (2013). – DOI: <https://geometria.ru/blogs/events/66525>
13. U Chernivtsiakh startuvav festyval komedii Zoloti oplesky Bukovyny-2015 / Pohliad. – 2015. – URL: <http://pogliad.ua/news/culture/u-chernivcyah-startuvav-festival-komediyi-zoloti-opleski-bukovini-2015-125522>
14. Kratko, T. «Zoloti oplesky» novoho formatu: anshlahy y zauvahy-2016. (2016) Sviato Melpomeny // Chas. – № 43 (4748). – 27 zhovtnia.
15. Kratko, T. Odynadtsiati «Zoloti oplesky Bukovyny» podaruvaly nadiiu-2016. Dukhovnist natsii (2016) // Chas. – №44 (4749). – 3 lystopada.

ВОГНЯНІ ЗАСОБИ ДИЗАЙНУ СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ

Статтю присвячено дослідженню принципів дизайнерського оформлення сценічного простору вогняними засобами від витоків до сучасного стану.

Ключові слова: сценічний дизайн, ритуальний вогонь, ілюмінація, феєрверк, піротехніка, вогняне шоу.

Статья посвящена исследованию принципов дизайнерского оформления сценического пространства огненными средствами от истоков до современного состояния.

Ключевые слова: сценический дизайн, ритуальный огонь, иллюминация, фейерверк, пиротехника, огненное шоу.

The article is about a study of the principles of designing the stage space with fiery means from the origins to the present state.

Key words: stage design, ritual fire, illumination, fireworks, pyrotechnics, fire show.

Предметне коло інтересів сучасних дизайнерів – створення закономірно впорядкованого предметно-просторового середовища для задоволення естетичних потреб людей у різних сферах їх практичної життєдіяльності. Особливим різновидом сфери дизайнерської діяльності є сценічний дизайн. При цьому сценічний дизайн, несучи в собі родові ознаки дизайну – спрямування художньої проектно-конструкторської діяльності на створення і оформлення предметного середовища, має принципову відмінність від інших видів дизайну. Сценічний дизайн передбачає конструювання такого простору, в якому відбувається візуальна дія. В організації цього простору поряд із художником-дизайнером можуть брати участь актори, режисери, композитори, хореографи, архітектори та ін.

Сучасний сценічний дизайн належить до тих видів мистецтва, що в останні десятиліття активно та різновекторно розвиваються. Відображаючи різноманіття концепцій сучасного мистецтва, його образно-змістовні та формально виразові якості, сценічний дизайн є яскравим синтетичним явищем, у якому знаходять віддзеркалення характерні художні тенденції часу. У наш час сценічний дизайн не просто визначає форму мистецького об'єкта або його функції. Він перетворився у своєрідну мистецьку мову, і, як будь-яку мову,

його треба як слід вивчити, щоб використовувати максимально ефективно.

Проблеми національної складової вітчизняного дизайну порушуються у наукових розвідках В. Даниленка, Ю. Дяченко, І. Грицюк, О. Гребінник, О. Гладун, А. Бредихина, В. Косіва, М. Станкевича. Окремі аспекти теорії, історії та практики українського сценічного дизайну розглядалися теоретиками і практиками мистецтва з точки зору його ролі у постановках творів сценічного мистецтва: аспект історичної еволюції – В. Берьозкін, І. Вериківська, Г. Веселовська, Д. Горбачов, Н. Єрмакова, Н. Заболотна, О. Клековкін, Р. Коломієць, Н. Корнієнко, О. Красильникова, А. Липківська, Ю. Станішевський, В. Фіалко та ін.; сучасного стану – О. Ковальчук, О. Красильникова, О. Клековкін, О. Островерх, С. Триколенко та ін.; взаємозв'язків українського сценічного дизайну та світового мистецького процесу – О. Антонова, Т. Астаф'єва, Т. Бачеліс, О. Боньковська, Н. Владімірова, В. Гайдабура, Л. Гітельман, М. Громов, Н. Ізвєков, Д. Ісмагілов, О. Клековкін, Н. Корнієнко, А. Нікітіна, Шеповалов Т. Шехтер та ін. Питання технічного оснащення як інструмента художньої виразності та засобу втілення творчого замислу постановників сценічних творів розглядають В. Базанов, В. Козлінський, Л. Дмитрієв, Л. Предславич, М. Ратімов тощо. Осмислен-

ню власного практичного досвіду українськими сценографами присвячені праці Д. Боровського, М. Левитської, Д. Лідера, А. Петрицького, М. Френкеля та інших. Всі ці дослідження стали вагомим внеском у розвиток теорії та історії не лише вітчизняного, а й світового мистецького процесу. Натомість можна стверджувати, що у вітчизняній науці бракує наукового дослідження, присвяченого вітчизняному сценічному дизайну як особливому різновиду дизайну, де застосування вогню є провідним способом візуалізації художніх образів.

У цьому контексті постає актуальна потреба реалізувати мистецтвознавче дослідження, метою якого є дослідити принципи художнього оформлення сценічного простору пірозасобами.

Найдавніші сліди застосування вогню людиною виявлені на стоянках синантропів¹. Імовірно, що найдавніші люди навчилися послуговуватися вогнем раніше, ніж добувати його: використовували вогонь лісових згарищ, пізніше людина навчилася переносити та підтримувати цей природний вогонь на стоянках [1, 116]. Життєдайна сила вогню зумовила релігійну традицію поклоніння йому та зробила частиною багатьох культових ритуалів.

Найпоширеніший і за всієї імовірності найбільш древній вид ритуального вогню – *багаття*. Воно фігурує майже без винятку у календарних обрядах всіх народів та у деяких релігійних святах, зокрема, у багатьох християнських. Характерна риса ритуальних вогнів, особливо багать, – їх суспільний характер. Навколо вогню завжди збирається колектив: у сільській місцевості – це все село або ж частина його жителів – куток; у містах це міська громада, населення – вулиці, кварталу, приходу. Об'єднувальна риса «вогняних» обрядів – демократичні, колективні, масові, шумні веселощі. Друга характерна риса «вогняних» обрядів – віра в чудодійну життєдайну силу полум'я, до якого треба було доторкнутися. Звідси, мабуть, і походить звичай перестрибувати через багаття. Загалом багаттям та іншим ритуальним вогням народ завжди приписував різні добродійні функції: продуктивні, очищувальні, цілющі. Теплом, світлом від багаття та віруваннями у ритуальну чудодійну силу вогню зумовлювалось центральне композиційне розміщення багаття.

При цьому важлива й естетична насолода глядачів від споглядання полум'я. Видовищно-чаруюча сила натурального вогню багато в чому криється у його дієвій імпровізаційності. Непередбачуваний, раптовий характер формотворення та колористики зумовлює бажання глядача якомо-

га довше спостерігати за візуальним огненним об'єктом. Окрім багать, до таких об'єктів можна віднести й інші: наприклад, розпечене вугілля, смолоскипи, свічки, опудала, різдвяні поліна тощо. Всі вони містять в собі в тій чи іншій формі вогняну складову, але різняться за культурним, сценічно-мізансценічним та дизайнерським призначенням.

В Іспанії, в басків, на Балканському півострові в болгар та в зоні колишнього змішаного розселення болгар і греків відомий звичай ходіння босоніж по *гарячому вугіллю* (болг. «нестинарство»), який, як припускають дослідники, пов'язаний з культом вогню. Надвечір або вночі у музичному супроводі на розсипаному долі у формі сонця-кола розпеченому вугіллі, що слугує мерехтливим жовто-червоно-чорним тлом, виконуються босоніж ритуальні танці.

Широко відомий в різних народів вид ритуального вогню – *смолоскип*. Спочатку це була голувешка, вийнята з будь-якого багаття, згодом – з ритуального вогнища. Під час святкових веселощів вихоплені з вогню палиці, поліна в руках учасників обряду описували кола в повітрі, з ними хлопці бігали один за одним та за жінками та дівчатами, змушуючи їх підскакувати вище – щоб високими вродилися посіви» і т.п. Ритуальні факельні процесії навколо полів, обійсть, хлівів тощо відомі у різних місцях Європи і влаштувались у різні дні язичницьких та християнських календарних свят. Згодом, коли релігійна складова стала втрачати свою системоутворювальну функцію, факельні ритуальні процесії трансформувались у веселу розвагу молоді із факельною ходою. З часом почали застосовувати різноманітні ліхтарі. Так, приміром, відомо про оригінальне дизайнерське рішення саморобних ліхтарів для святкової процесії: «всередині видовбаного і надітого на високу палицю гарбуза встановлювали свічку, в гарбузі вирізали отвори, що імітують людські очі, рот, астральні знаки і т. п.» (перекл. наш – К. Ю.-Р.) [1, 121]. Таким чином, можна розглядати використання смолоскипів не лише як складову дизайну самої процесії як театралізованого заходу, а й окремо, як власне дизайн освітлювального приладу.

У системі релігійного світосприйняття людиною ритуальний вогонь має містити чудотворну складову і тим відрізнитися від повсякденного, можна сказати, побутового вогню. Це має бути «чистий», «божественний» вогонь. Недарма у стародавній Олімпії перед початком чергових Олімпійських ігор запалюють смолоскип за допомогою фокусації сонячного променя у вгнутому

дзеркалі. Далі вогонь смолоскипами переноситься до місця ігор, де він горить негасимим полум'ям упродовж змагань. Також за допомогою смолоскипів переносять вогонь зі священних військових могил, щоб запалити негасимий вогонь на нових поминальних місцях.

Слід зауважити, що якщо багаття і розпечене вугілля можна класифікувати як засоби статичного сценічного вогняного дизайну, то застосування смолоскипів та їх сучасних модифікацій – до рухомого.

У ХХ ст. у багатьох календарних обрядах традиційні вогні замінювалися *свічками*, які стали іноді єдиними джерелами світла. Свічка ввійшла в усі ритуали християнської церкви. Для свята Стрітєння свічка стала головним і необхідним атрибутом. Як і від інших ритуальних вогнів, від стрітєнських свічок чекали чудодійної сили. Слід зауважити, що за таких вірувань використання свічок в обрядах зумовлене більш прагматичними чинниками – магічно-змістовним та утилітарно-освітлювальним призначенням, аніж дизайнерським конструюванням середовища. Але, навіть за умови зміщення акцентів призначення, свічка залишається вагомим складовим дизайнерського вирішення багатьох обрядів. Звернімо також увагу на локальність заходів із застосування свічок щодо їх розмірів та кількості учасників у порівнянні з багаттями, розпеченим вугіллям, смолоскипами та опудалами.

До особливої групи ритуальних вогнів треба віднести ті, що їх традиційно розпалюють під час карнавалу (Масляної) в усіх без винятку народів Європи. Карнавал – це складний комплекс обрядових дій, виконуваних у християнському світі перед великим постом. Апофеозом будь-якого карнавалу є знищення, переважно спалення, *опудала* – символічної фігури персонажа: «зими», «смерті», «м'ясоїду» тощо. При цьому художнього вирішення вимагало як створення самого опудала, так і сценічного простору для самого театралізованого дійства. Як правило, знищенню підлягало солом'яне опудало жінки, яке розміщували у центральній частині карнавалового майдану. У деяких випадках простежується варіативність карнавалової традиції: змінюються календар святкування та самі персонажі. Так в Іспанії та Португалії під час різдвяно-новорічних свят спалювали опудала старого і старої, в Англії спаленню підлягав Старий рік – гротескна солом'яна фігура, яку пізніше замінили на смоляні бочки та старі човни. У Шотландії на 1 листопада засуджували до спалення «відьму», у поляків на страшно-

му тижні згорав на вогнищі «Іуда», а в Іспанії в день св. Йосипа (19 березня) на згадку про традицію відвертали всяку нечисть палаючими сосновими гілками, в деяких місцевостях (у Валенсії) на вогнище відправляли ганчір'яну ляльку, що втілювала образ непопулярного державного діяча. Доповненням до карнавалового багаття було буйство інших вогнів – смолоскипів, вогняних дисків, феєрверків, петард, святкової ілюмінації.

Багатьом народам Європи відоме як складовий ритуальний обряд так зване *різдвяне поліно*. Товстий пень, колода чи велике поліно палало в пічці або каміні, починаючи зі Святвечора, впродовж усіх наступних дванадцяти днів і ночей. У слов'янських народів відомі звичаї, які можна сприйняти за ослаблені, згладжені сліди обряду: на дванадцятидення на передпічці хлібної печі спалювали скіпки, дранки, намагаючись, щоб цей вогник не згас упродовж святкового дня; уважали, що тим самим захищаються від нечистої сили. З точки зору дизайну різдвяне поліно можна трактувати радше як складову дизайну інтер'єру, ніж як сценічний дизайн.

Ритуальні вогні ввійшли в сучасні обряди та інші святкові заходи різного гатунку. Впродовж історичного розвитку, у різних ситуаціях, деякі функції вогню нівелюються, інші, навпаки, розвиваються. Але нині мало не кожне свято має у своєму візуальному образі художнє дизайнерське рішення, де значне місце посідають ілюмінація, феєрверки, петарди та інші піротехнічні прийоми.

Беручи витоки у культовій обрядовості, в сучасному сценічному дизайні вогонь використовується у поєднанні з досягненнями у галузі науки та техніки. Розділ техніки, пов'язаний із виготовленням вибухових і займистих сумішей, сигнальних вогнів, ракет, феєрверків отримав назву «піротехніка». Нині вона широко застосовується як у військовій справі, так і у культових та театральних-видовищних заходах.

Започатковане в Азії багато тисяч років тому мистецтво створення вогню і управління ним – існує з давніх часів. Китайці винайшли свого часу порох для влаштування святкових ритуальних феєрверків – святкових різнокольорових декоративних вогняних ефектів, яким під час релігійних церемоній відганяли злих духів. Згодом феєрверки стали запускати під час фестивалів та інших цивільних свят. У Європі феєрверки вперше з'явилися в середньовічній Італії.

Перші згадки про влаштування феєрверків у Росії датуються 1389 р. – ці т. зв. *«потішні вогні»* для Дмитра Донського з Німеччини привезли куп-

ці. Відтоді феєрверки влаштовувалися дуже епізодично й імпортувалися переважно з Німеччини. Перші російські майстри феєрверків з'явилися близько 1545 р. – тоді був заснований Стрілецький полк, при якому перебував на службі «пороховий завідувач»: він сам придумував, виготовляв і запускав феєрверки.

Традиційним елементом урочистостей феєрверк стає ближче до XVII ст. Святкові заходи – Новий рік, Масляна, святки, народні гуляння, придворні урочистості за Петра I (1672–1725) не обходилися без феєрверків. Замість звичних нам вогняних каскадів із зірок і куль майстри з піротехніки XVII ст. «випалювали» в небі вогняні малюнки із зображенням палаців, фортець, альтанок, епізодів з біблійної історії, сцен історичних військових баталій.

Пригадаймо грандіозне святкування з феєрверком перемоги у Північній війні та Ніштадтського миру в Петербурзі 22 жовтня (2 листопада) 1721 р. Скористаємось для цього спогадами свідка подій – М. І. Кашина²: на Петербурзькому острові навпроти Сенату був збудований храм Януса у вигляді великого фігурного театру й прикрашений різнокольоровими вогнями; на воротах храму вогняним ґнотом викладено план: намальовано Януса древнього, миротворного. Навпроти храму було поставлено дві фігури: перша символізувала Петра Великого, друга – короля Швецького. Далі біля храму ґнотом за планом було викладено піраміди, колеса та різні вогняні фігури. До храму було протягнуто мотузку від сенатської галереї, на кінці якої був прикріплений орел. Організацією всіх приготувань опікувався сам цар та двоє бомбардирів. Після зібрання всього генералітету в Сенаті, від них його величності за його зусилля на благо Російської держави було принесено титул імператорський із визнанням його батьком вітчизни та государем всемілостивим. О 12 годині ночі сам імператор підпалив орла, який полетів просто до храму Януса і запалив план зі статуєю, що почала горіти; після цього фігури пішли з розпростертими руками і зачинили ворота Януса, і з тих воріт раптово вилетіло тисячу ракет, і потім у напрямку міста з гармат на плаваючих по річці Неві галер розпочалась стрілянина, що нагадувала грім і блискавки і продовжувалась з годину. Опісля підпалили два плани – на одному зображувався корабель, що прямує в гавань з написом «Конец дело венчало»; на іншому – корони Російська і Швецька поєднанні на столі написом «Соединение дружбы». Після згорання планів розпочалась дивовижна вогняна потіха з пірамідами, схожими

на діаманти, а нагорі піраміди корона Російська, а на другій корона Швецька, і тривала потіха години чотири [3].

Після Петра I царська родина продовжувала розвивати традицію грандіозних феєрверків. Ось як описує М. І. Пиляєв³ святкові заходи влаштовані імператрицею Катериною II з нагоди приїзду у 1770 р. в Росію принца Генріха, брата короля прусського: «Особливо чудовим був маскарад, даний для нього в Царському Селі <...>. У семи верстах від Петербурга, вони [гості] проїхали крізь великі тріумфальні ворота, чудово освітлені. Потім на шляху через кожні сім верст стояла піраміда, майстерно ілюмінована, і проти неї готель; у кожному з них сиділи люди різних націй, які танцювали і грали на інструментах. На Пулковській горі був представлений Везувій, що вивергав полум'я, – це виверження тривало цілу ніч. Від Пулковської гори до Царського Села стояли дерева, на яких висіли різнокольорові ліхтарі у вигляді гірлянд. Після прибуття в Царське Село, палац був освітлений ґіогно⁴; після танців, за пострілом з гармати, бал припинився, разом з ним згасли і всі вогні в палаці; потім всі стояли біля вікон і дивились чудовий феєрверк. Новий гарматний постріл подав сигнал, і миттю знову засвітився палац; після цього відбулась розкішна вечеря» (переклад наш – К. Ю.-П.) [5]. Досвід феєрверкового театру згодом використовувався для створення сценічних ефектів у театральних постановках і балаганних феєріях.

Феєрверки влаштовувалися не лише в столицях. Їх спостерігали жителі Казані, Полтави, Києва та інших губернських міст. У Києві часто влаштовували «потішні вогні» на воді – феєрверки, які запускали з причалу або з човна, що розташовувався неподалік від берега. Поверхня води використовувалася як дзеркало, що відображає і примножує феєрверк, який від цього ставав пишнішим та більш видовищним [4].

Ілюмінація стала важливою складовою святкового світло-вогняного оформлення нічного Києва. Так 1870-ті рр. увійшли в історію київського побуту як епоха фантастично розкішних нічних гулянь з піротехнічними вогнями святкової ілюмінації по обох берегах Дніпра. Для дизайну міста використовували свічки, виставлені на вікнах, запалені сальні площки на брівці тротуару та на карнизах воріт, смоляні бочки, що їх підпалювали на площах, горах і берегах Дніпра, прозорі картини у вітринах магазинів, підсвічені вензелі й символічні зображення на транспарантах. У дні великих торжеств у таємничій нічній далечині ви-

никали світлі абрис високих дзвіниць, будинків, мерехтливі лінії вулиць розцвічувалися вогненними фонтанами феєрверків, що їх запускали в приватних садибах. Так, 28 червня 1814 р. з нагоди маніфесту про укладання миру із Францією, пише митрополит, були святково оформлені ілюмінацією Софійська й Лаврська дзвіниці. На першій було запалено – 100, а на другий – 200 площок. На вшануваннях коронованих осіб кількість освітлювальних площок обчислювалася тисячами [2].

Слід зауважити, що з 1860 р. у вогненних потіхах стали широко застосовуватися й бенгальські вогні. Про ілюмінації на честь приїзду Олександра II влітку 1869 р. у газеті «Кієвлянин» зазначалось, що Хрещатик і спуски до нього з Липок і зі Старого міста були «блискуче ілюміновані площками, ліхтариками, вензелями й транспарантами. Час від часу в різних місцях запалювали бенгальські вогні, що особливо приваблювали публіку» (переклад наш – К. Ю.-Р.) [цит. за: 2].

Улітку 1878 р., під час російсько-турецької війни, в день іменин цариці у Києві по обох берегах Дніпра було влаштовано вогняне шоу, яким насолоджувались глядачі, курсуючи річкою на п'ятьох пароплавах, та десятки тисяч спостерігали його фрагментарно з ланцюгового мосту та схилів Дніпра. Відповідно до задуму організаторів за сигналом з пароплава в деяких місцях засвічувалась ілюмінація з використанням смоляних діжок, запускались феєрверки та запалювались бенгальські вогні, а біля майстерні Товариства пароплавання на Трухановому острові вогнями було викладено вензель государині імператриці [2].

У XIX ст. у Києві стали досить популярними «прозорі картини» з алегоричними й геральдичними сюжетами. Вони писалися прозорими фарбами на тонкому проолієному полотні й висвітлювались ззаду сальними площками. Ці ілюміновані транспаранти мали значні розміри, досягаючи в довжину до 30-ти, а у висоту – до 12 метрів.

З появою електричного освітлення значення вогняних ефектів у дизайні театральних видовищних заходів не зменшилось. Навпаки, індустріалізація промислового виробництва для створення вогняних ефектів динамічно розвивається. Сьогодні можна стверджувати про потужний художній потенціал сучасної піротехнічної індустрії. Розширюється асортимент кольорів та форм горючих наповнювачів та програмне забезпечення піротехніки.

Сценічна (концертна) піротехніка – це техніка, що застосовується для створення піротехнічних ефектів у закритих приміщеннях. Харак-

терною рисою сценічної піротехніки є відносно низька температура горіння та мала кількість шкідливих продуктів згоряння (дим, запах тощо). Сценічна піротехніка використовується для проведення сценічного феєрверка – піротехнічного супроводу театралізованого заходу на сценічному майданчику.

Сценічну піротехніку можна розділити на три основних групи: ефекти, що створюють полум'я, кольорові димові ефекти, іскристі ефекти. Режим застосування піротехнічних ефектів, що їх можна застосовувати в закритих приміщеннях в тому числі і на закритих сценічних майданчиках, залежить від висоти підйому і радіуса падіння іскор, температурного режиму ефекту, наявності займистих елементів у декораціях, близькості людей, світлових і звукових приладів, а також ступеня вентиляції приміщення.

Сучасні феєрверки традиційно поділяються на висотні, паркові та наземні. Висотні феєрверки зазвичай завершують програму піротехнічного показу і стають яскравим фінальним акцентом. Для надання висотному феєрверкові казковості, насиченості і різноманітності в процесі показу, піротехніки поєднують вироби з різними образотворчими ефектами – у вигляді кулі, пальми, серця, хризантеми, півонії або будь-якої іншої хитроумної фігури.

Феєрверк парковий – феєрверкове видовище, в якому використовуються піротехнічні вироби, котрі після свого запуску залишаються на землі, але випускають угору (на висоту до 50–60 м) вміщені в них піроелементи. Парковий феєрверк є оптимальним рішенням для проведення заходів на невеликому майданчику, де відстань до глядачів становить не більше 50 м.

Окрім місце серед паркових феєрверків посідають *денні салюти*. В них зоровий ефект, що супроводжується тріскотінням та вихлопами, створюється шляхом появи траєкторій різнокольорового диму: червоного, жовтого, синього, зеленого, оранжевого, пурпурного, білого. Деякі з денних салютів вистрілюють парашутами з різнокольоровими вимпелами, на яких спускаються заряди, маюючи при цьому в повітрі різнокольорові димові лінії.

Іноді, зважаючи на обмеженість сценічного простору, можна зробити яскраве і різноманітне піротехнічне шоу, використовуючи лише наземні феєрверки. Феєрверк наземний – це феєрверкова вистава, для якої використовуються наземні піротехнічні вироби, що працюють, не відриваючись від землі, на висоті до 10 м: спалахи, фонтани,

піротехнічні фігури, динамічні колеса, вогняні написи і логотипи, вогнепади та ін. У процесі роботи іскри, що випускаються піроелементами, створюють задану фігуру. Піроелементи можуть бути закріплені як на статичній конструкції (сонце, ялина, зірка) так і на динамічній (млин, колесо). Групувати фігури різних видів, можна створити прекрасну «живу» вогненну картину, а іноді й вогняну виставу – піротехнічне шоу. Особливий різновид наземного феєрверка – феєрверк водний. Тут використовуються водні піротехнічні вироби, що вистрілюють у воду або запускаються з води.

За впливом на аудиторію мало що може зрівнятися з *вогняними гарматами* (вогнеметами), які вивергають довгі язика відкритого сліпучого полум'я на висоту 3–4 метрів. Вогняне шоу чудово поєднується з іншою сценічною піротехнікою, лазерами та світловими ефектами.

Вогонь в акторському виконанні – завжди вражає, приголомшливе, неочікуване й оригінальне видовище. У поєднанні з музикою, хореографією, цирковими номерами, світлотехнікою він справляє незабутнє враження. При цьому застосовується *піротехнічний акторський реквізит*: різного роду піробластери, піророботи, пірокомети, пірогармати, а також гітари-вогнемети чи печатки-вогнемети поруч із петардами, бенгальськими вогнями та вогняними ліхтариками. Не менш естетично виразно на сцені виглядають і *пірокостюми* – сценічний одяг виконавців з піроелементами.

Сьогодні піротехніка широко використовується як один з візуальних засобів сценічного оформлення театральних заходів різного жанрового спрямування. При цьому простежується виокремлення в самостійні жанри сценічного мистецтва вогняних шоу-вистав (фаєр-шоу), в яких піротехнічні ефекти утворюють основний візуальний розвиток дії, та піромузичних шоу, де феєрверк та інші піротехнічні ефекти синхронізуються з музичними підйомами і спадами, наслідують настрій музики.

Жодним іншим ефектом неможливо так яскраво зацентувати потрібний сценічний епізод, як піротехнічним. З метою художнього поєднання піротехнічних ефектів із сценічною дією дизайнер-піротехнік обговорює постановочний план з режисером і пише максимально ґрунтовну партитуру, в якій враховується сумісність роботи ефектів у певний момент часу та інтенсивність зміни феєрверкових картин. Завдяки комп'ютерній системі управління можна з точністю запроєктувати піросценарій, візуалізувати та за потре-

би скорегувати його на комп'ютері за допомогою спеціального програмного забезпечення. Піротехнічний сценарій передбачає запис послідовних піротехнічних елементів, об'єднаних єдиною дією та назвою. Сценарій може бути написаний для піротехнічного концерту, піротехнічної сьїти або піротехнічної вистави.

Підсумовуючи вищезазначене, можна стверджувати, що традиційною складовою сценічного дизайну є вогняні ефекти. До витоків застосування у сценічному дизайні піротехнічних прийомів можна віднести ритуальні вогні: багаття, розпечене вугілля, смолоскипи, свічки, опудала, різдвяні поліна. Натомість можна віднести до первинних статичних засобів вогняного дизайну багаття, розпечене вугілля та спалення опудал, а смолоскипи – до динамічних. Щодо масштабності, слід зауважити, що свічки переважно застосовуються у менш локальних заходах у порівнянні з багаттями, розпеченим вугіллям, смолоскипами та опудалами. Щодо спалювання опудала, то карнавальна традиція вимагала дизайнерського вирішення як створення самої ляльки, так і конструювання предметно-просторового середовища для проведення театральних видовищних дій.

Вогонь як головна складова піротехнічного мистецтва створення вогню та управління ним широко застосовувався у Петровську епоху як домінуюча складова театралізованих дійств. Для дизайну київських публічних святкових театралізованих заходів просто неба у XIX ст. часто застосовувались піротехнічні прийоми: ілюмінація – оздоблення будинків, вулиць, берегів Дніпра свічками, площками, смоляними бочками; феєрверки; підсвічувались прозорі картини у вітринах магазинів, висвічувались вензелі й символічні зображення на транспарантах.

Еволюціонуючи, сценічний вогонь тісно ввійшов у святкову традицію всіх народів світу. Багато нинішніх культових та цивільних свят супроводжуються ілюмінацією й феєрверками. Сьогодні дизайнери у співпраці з режисерами театральних видовищних заходів різних жанрів широко застосовують піротехнічні ефекти.

Досліджуючи тему художнього конструювання як методу проектування предметно-сценічного середовища вогняними засобами, ми лише поверхово торкнулися питання витоків, особливостей історичної еволюції та сучасного стану, залишивши поза увагою конкретні приклади застосування вогню у сучасних театральних видовищних постановках. Окреслений вектор подальших мистец-

цтвознавчих досліджень засвідчують значимість і перспективність даної тематики наукової розвідки.

1. Синантроп – представник найдавніших викопних людей. Абсолютна давність – близько 400 тис. років.
2. Кашин Микита Іванович – російський мемуарист, рядовий, потім сержант російської армії перш. пол. XVIII ст.
3. Пиляев Михайло Іванович (1842–1899) – російський письменник і журналіст, який збирав цікаві історії та анекдоти про петербурзьке життя XVIII – перш. пол. XIX ст.
4. Giorno (італ.) – день.

Джерела та література

1. Иванова Ю. В. Обрядовый огонь [Текст] / Ю. В. Иванова // Календарные обычаи в странах зарубежной Европы: исторические корни и развитие обычаев / ред. кол. : С. А. Токарев (отв. ред.), И. Н. Гроздова, Ю. В. Иванова, С. Я. Серов. – М. : Наука, 1983. – С. 116–130.
2. Иллюминация [Текст] // Малая энциклопедия киевской старины / Анатолий Николаевич Макаров. – К. : Довіра, 2005. – С. 149–150.
3. Кашин Н. И. Поступки и забавы императора Петра Великого (Запись современника) / Сообщ. и предисл. В. В. Майкова [Электронный ресурс]. – Санкт-Петербург : Типография И. Н. Скороходова, 1895. – 22 с. – В серии :

Памятники древней письменности. – Т. 110. – Режим доступа: <http://memoirs.ru/> – Назва з екрана.

4. Потешные огни [Текст] // Малая энциклопедия киевской старины / Анатолий Николаевич Макаров. – Киев : Довіра, 2005. – С. 374–375.
5. Пыляев М. И. Эпоха рыцарских каруселей и аллегорических маскарадов в России [Электронный ресурс] // Исторический вестник, 1885. – Т. 22. – № 8. – С. 319–320. – Режим доступа: <http://memoirs.ru/> – Назва з екрана.

References

1. Ivanova, Yu. V. (1983). Ritual Fir. Calendar customs in the countries of Foreign Europe: historical roots and development of customs. S. A. Tokarev (Ed.). – Moscow : Nauka [in Russian].
2. Makarov, A. N. (2005). Illumination. Small encyclopedia of Kiev antiquity. – Kyiv : Dovira [in Russian].
3. Kashyn, N. Y. (1895). The deeds and entertainment of Emperor Peter the Great (Recording of a contemporary). Russian memoirs: Russia in the diaries and memoirs: site of Mikhail Voznesensky. – Retrieved from <https://memoirs.ru/texts/Kaschin1895.htm>
4. Makarov, A. N. (2005). Amusement lights. Small encyclopedia of Kiev antiquity. – Kyiv : Dovira [in Russian].
5. Pylyayev, M. Y. The era of knightly carousels and allegorical masquerades in Russia. Russian memoirs: Russia in the diaries and memoirs: site of Mikhail Voznesensky. – Retrieved from https://memoirs.ru/texts/Pyl_IV85_22_8.htm

БЕЗПЕКА ВИСТУПУ АРТИСТА СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА: ОСОБЛИВОСТІ ЇЇ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ

У статті розглянуто особливості забезпечення безпеки виступу артиста на сценічних майданчиках. Наголошується специфіка виконавського мистецтва, яка вимагає особливого застосування правил безпеки життя, включає людський фактор і часто покладає відповідальність на технічних фахівців.

Ключові слова: сценічне мистецтво, техніка безпеки, сцена.

В статье рассматриваются особенности обеспечения безопасности выступления артиста на сценических площадках. Подчеркивается специфика исполнительского мастерства, которая требует особого применения правил безопасности жизни, включает человеческий фактор и часто возлагает ответственность на технических специалистов.

Ключевые слова: сценическое искусство, техника безопасности, сцена.

The article deals with the specifics of ensuring the safety of the artist's performance on the stage stages. The specificity of performing skills is emphasized, which requires special application of the rules of safety of life, includes the human factor and often places responsibility on the hands of technical specialists.

Key words: stage art, safety technique, stage.

Завдання режисера щодо художнього дизайну вистави полягає в тому, щоб знайти таке зовнішнє середовище для гри акторів, яке б допомагало їм відкривати зміст кожної сцени та створювати достовірний образ персонажа у виставі. Вочевидь, зовнішні форми сценічної виразності можуть бути різноманітними, й міра сценічної умовності при цьому може бути найрізноманітнішою. Це залежить від особливостей драматургічного твору та його режисерської інтерпретації. Але є обов'язкове правило, якому повинно підкорятися художнє оформлення вистави: воно має бути безпечним для життя актора.

Є правила, які відносно добре страхують життя і гарантують безпеку повсякденної діяльності людини. Адже багато професій є небезпечними для життя, коли працівники по-справжньому ризикують своїм життям. Життєво важливо таку діяльність виконувати точно і безпечно, відповідно до правил, передбачених нормативами безпеки та законом. Оператор крана, будівельник, тесля, промисловий альпініст, водолаз працюють на великих висотах або на запаморочливих глибинах і змушені виконувати заплановане завдання і створювати бажаний «продукт» таким чином, щоб ні

виконавець, ні колеги, ні люди в оточенні не постраждали, не потрапили в небезпечне становище. Правила безпеки відносно добре описують умови роботи кожного конкретного фаху. Наприклад, на висоті понад два метри обов'язково слід користуватись захисною каскою та мати захисні перила; в разі вітру в 6 вузлів не можна піднімати вантаж, що в процесі підйому гойдається; на будмайданчику можуть перебувати лише особи із відповідним дозволом.

Виконання цих правил потребує дисципліни, наполегливості та відчуття постійної відповідальності. Освоєння правил перевіряється екзаменаторами, видається сертифікат, який доводить, що виконавець знає правила, відчуває відповідальність і дотримуватиметься безпеки у виконанні завдань.

Театр, цирк, естрада та інші сценічні майданчики також підлягають загальним вимогам техніки безпеки [1]. Жорстко встановлені вимоги до безпечної експлуатації технологічного і механічного обладнання, безпечної експлуатації сценічного комплексу, експлуатації електроустановок та інженерних мереж. Але специфічні особливості виконавського мистецтва часто вимагають індивідуальних рішень, які виходять за межі загаль-

ноприйнятих правил техніки безпеки та охорони праці.

Перед оркестровою ямою не можна встановлювати перила або бар'єри, бо це обмежувало б бачення того, що відбувається на сцені. Тому країями позначається білою лінією, яка замінює сталеві перила.

Елементи декорації важать сотні кілограмів, і без шолома, за класичними правилами техніки безпеки, під ними не можна було би перебувати і працювати. Але важко собі уявити, як би виглядали актори або танцюристи на сцені в жовтих захисних касках. А якщо потрібно поставити батальну сцену (фехтування, рукопашний бій тощо), то хоча правила безпеки вимагають запобігти травмам акторів та учасників масових сцен, але конкретне вирішення цієї проблеми покладають на постановника цих сцен.

Специфіка виконавського мистецтва вимагає особливого застосування правил безпеки життя, включає людський фактор і часто покладає відповідальність на технічних фахівців, таких як технічні оператори обладнання, менеджери сцени, освітлювачі тощо. Адже іноді за кілька секунд потрібно перемістити елементи декорації, наприклад, стіни, що важать сотні кілограмів, і при цьому артист не має змоги покинути сцену. Його безпека довірена технічному фахівцеві. Освітити акробата чи гімнаста так, щоб глядачі бачили, що вони роблять у повітрі – це питання життя і смерті. Якщо промінь прожектора на кілька сантиметрів піде вище ніж потрібно, то може осліпити артиста, який неточно виконає стрибок, руки зроблять помилковий рух, і він упаде, що може завершитися летальним кінцем.

Управління прожектором світла не автоматичне, його не можна запрограмувати, таким чином, безпека артиста знаходиться в руках техника, який відповідає за освітлення.

Можна звернути увагу на таку особливість виконавського мистецтва: доволі часто артисти самі монтують для себе реквізит. Вони тижнями або часто навіть і місяцями розробляють спеціальні технічні пристрої, дротяні троси, натягувачі, стійки. Впродовж випробувального періоду вони самостійно змонтовують, налаштовують їх для забезпечення безпеки. Потім провадиться «живий тест», виступ.

Зрозуміло, що артисти неспроможні виконати усе самі, зробити налаштування, монтаж. Тому такі роботи виконують технічні спеціалісти, від професіоналізму яких часто залежить життя артиста. Чи добре «затягнутий» затискуючий ключ,

чи добре напружений канат, чи є вага для компенсації? Вертикальний канат – чи справді суворо вертикальний, до десятої частки міліметра? Чи цей канат відповідно напружений?

Починається шоу, і вже потрібно думати про артистичну роль та художній зміст, який треба донести до глядача. Немає часу, енергії на сумніви та вагання, все відбувається у змиг ока. Треба просто довіряти колегам, які за всіма вимогами безпеки встановили все, що потрібно для успішної вистави.

Тобто специфіка безпеки життя артистів сценічного мистецтва значною мірою залежить від професіоналізму людей допоміжних професій. Це також довіра до людей, віра в їх професіоналізм, і від цього мати впевненість у тому, що не треба тремтіти за безпеку життя, не треба займатися реквізитом і завданнями монтажу, тому що монтаж і реквізит будуть зроблені на відповідному рівні. Без довіри неможливо виконати складну творчу роботу, займатися мистецтвом, досягти катарсису.

У суспільстві, при всьому захваті працею артистів, рідко згадується надзвичайна відповідальність технічного персоналу, професіоналів сценічного менеджменту, робітників допоміжних цехів. Але без них неможливий успіх вистави і потрібно вважати їх повноцінними учасниками процесу. Разом із режисером-продюсером та артистами технічний співробітник несе однакову відповідальність за успіх чи невдачу шоу, і аплодисменти звучать і для працівників, що трудяться «за завісою» [2].

Зазначимо, що режисер після отримання атестату зрілості має близько п'яти років для набуття професійних навичок, є учасником серйозного професійного процесу відбору. У Європі актор, танцюрист, артист, в середньому, як мінімум п'ять років навчається, і суспільство забезпечує йому так багато часу та можливостей для набуття навичок та знань, необхідних для професійної творчої роботи, покращення кваліфікації.

Вочевидь, те ж саме повинно стосуватися і підготовки технічних фахівців, які забезпечуватимуть творчість митця і його безпеку, адже через малу помилку життя артиста може опинитися від великим ризиком.

Технічні фахівці іноді працюють у надзвичайно важких умовах. Завжди в центрі уваги артисти, виконавці шоу, а обличчя технічного персоналу ми не бачимо, хоча й відчуваємо їх надзвичайно важливий внесок. Вони також потребують глибоких знань, необхідних для виконання роботи, тому

на суспільство покладається відповідальність за створення належних умов передачі таких знань.

Більшість професіоналів (декоратор, суфлер, костюмер, технік, канатник, технік сцени, менеджер манежу, інспектор манежу) набувають практичні знання і досвід у процесі виконання роботи. Високо ціниться робота «стариків», тому що тільки вони можуть передати істотний професійний досвід, але це одночасно знецінює систему освіти та зменшує відповідальність суспільства в цій галузі.

В європейських країнах технічних фахівців для виконавського мистецтва готують на навчальному рівні бакалаврів та магістрів. У англійських країнах ведеться професійна підготовка працівників театру – менеджер сцени (Stage Manager Ba) та сценограф (Stagedesigner), які отримують поглиблені теоретичні та практичні знання [2]. Окрім того, така підготовка надає можливість оволодіти навичками роботи з новим сучасним обладнанням, яке постійно оновлюється.

Але стосовно галузі циркових мистецтв у більшості європейських країн практично не відбувається передавання знань у рамках професійних організацій і навчальних закладів. Фахівці, які відповідають за безпеку людського життя,

технічні співробітники театру або цирку повинні навчатися оволодівати потрібними навичками та на основі добре виконаної роботи, як і артисти, в разі успіху повинні винагороджуватися аплодисментами глядацького залу.

Слід сподіватися, що таке положення зміниться на краще і в суспільстві з'явиться розуміння необхідності підготовки технічних фахівців для цієї галузі на належному рівні.

Джерела та література

1. Правила охорони праці для працівників театрів і концертних залів. – Наказ від 25.12.2009 р. № 210 / Державний комітет України з промислової безпеки, охорони праці та гірничого нагляду, 2009.
2. Ленглі С. Театральний менеджмент і продюсерство. Американський досвід / С. Ленглі ; пер. з англ. [за ред. І. Д. Безгіна]. – К. : ВВП «Компас», 2000. – 640 с.

References

1. Pravyla okhorony pratsi dlia pratsivnykiv teatriv i kontsertnykh zaliv. – Nakaz vid 25.12.2009 r. № 210 / Derzhavnyi komitet Ukrainy z promyslovoi bezpeky, okhorony pratsi ta hirnychoho nahliadu, 2009.
2. Lenhli, S. (2000). Teatralnyi menedzhment i produserstvo. Amerykanskyi dosvid / per. z anhl. [za red. I. D. Bezghina]. – Kyiv : VVP «Kompas», 640 [in Ukrainian].

ДО ПРОБЛЕМИ РЕЦЕПЦІЇ ПРИНЦИПІВ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ПСИХОЛОГІЧНОГО ТЕАТРУ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ СУЧАСНОГО КИТАЮ

У статті здійснено спробу висвітлити особливості рецепції принципів європейського психологічного театру в сценічному мистецтві сучасного Китаю на основі аналізу досвіду кількох провідних театральних діячів України й Російської Федерації, запрошених до роботи в китайських театрах. Висвітлено особливості роботи режисерів над виставою в китайському театрі. Охарактеризовано основні позитивні риси та складнощі у роботі режисерів з китайськими акторами та цехами. Виявлено, що китайська розмовна драма тягнє до школи фіксації форми і школи удавання, шляху від зовнішнього до внутрішнього, що було притаманно режисерським системам Вс. Мейєрхольда, Леся Курбаса та інших.

Ключові слова: китайська розмовна драма, Пекінська театральна Академія, китайський театр.

В статтє предпринята попытка осветить особенности рецепции принципов европейского психологического театра в сценическом искусстве современного Китая на основе анализа опыта нескольких ведущих театральных деятелей Украины и Российской Федерации, приглашенных для работы в китайских театрах. Освещены особенности работы режиссеров над спектаклем в китайском театре. Охарактеризованы основные положительные черты и сложности в работе режиссеров с китайскими актерами и цехами. Выявлено, что китайская разговорная драма тяготеет к школе фиксации формы и школе представления, пути от внешнего к внутреннему, что было характерно для режиссерских систем Вс. Мейерхольда, Леся Курбаса и других.

Ключевые слова: китайская разговорная драма, Пекинская театральная Академия, китайский театр.

The article attempts to highlight the peculiarities of the European psychological theater principles reception in contemporary Chinese are based on the analysis of experience of several leading theatrical figures of Ukraine and the Russian Federation experience, invited to work in Chinese theaters. The features of the directors' work over the performance in the Chinese theater are highlighted. The main positive features and complexities of directors' work with Chinese actors and workshops are described. It is revealed that Chinese spoken drama tends to the school of fixation of the form and the school of representation, the path from the external to the inner, which was typical for the director systems of Vs. Meyerhold, Les Kurbas and others.

Key words: Chinese Spoken Drama, Beijing Theater Academy, Chinese Theater.

Китайська «розмовна драма», що ґрунтувалася на запозиченні й адаптації в національному соціокультурному середовищі європейських форм драматичного театру, від початку свого існування природним чином орієнтувалася на західні зразки. Починаючи з середини ХХ ст. одним з найважливіших орієнтирів стала сформована в СРСР модель психологічного театру з її ядром, «системою Станіславського». Значення цієї моделі для китайського мистецтва залишається незмінним, попри

бурхливі процеси останніх десятиліть: фактичну заборону драматичного театру в період культурної революції, численні експерименти й авангардні пошуки кінця 1970 – початку 1980-х рр., економічний спад, відтік театральних кадрів 1990-х тощо.

Однак канон психологічного театру в Китаї в процесі його адаптації до місцевих культурних реалій був суттєво переосмислений, відтак його трактування істотно відрізняється від поширеного в Європі.

Метою пропонованої розвідки є спроба висвітлити особливості рецепції принципів європейського психологічного театру в сценічному мистецтві сучасного Китаю на основі аналізу досвіду кількох провідних театральних діячів України й Російської Федерації, запрошених до роботи в китайських театрах.

Матеріалом для аналізу слугували як опубліковані праці режисерів [1; 2; 3], так й інтерв'ю, взяті автором [4; 5; 6; 7; 8]. У фокусі уваги опинилися: *Юрій Висоцький* (декан факультету театального мистецтва КНУТКіТ ім. І. Карпенка-Карого), *Наталія Колотова* (режисер-постановник МДТ, доцент кафедри режисури РДІСМ), *Володимир Норенко* (професор акторської кафедри РДІСМ), *Станіслав Мойсєєв* (режисер, керівник акторського курсу КНУТКіТ ім. І. Карпенка-Карого), *Володимир Петров* (професор школи-студії МХАТ, художній керівник Воронежського академічного театру), які співпрацювали з театральними колективами різних рівнів – від театральної Академії до Пекінського народного художнього театру.

Театральний обмін між європейським і китайським театром, налагоджений на короткий період ще у 1920-х роках, було відновлено й активізовано у середині 1950-х років після підписання договору про дружбу між КНР і СРСР; це був саме двосторонній процес, спрямований на взаємозбагачення різних культур.

Дещо урізноманітнився склад запрошених для роботи в драматичному театрі Китаю митців наприкінці 1970-х років, коли внаслідок зміни політичного курсу до нашої країни стали приїждити не лише радянські, а й західноєвропейські та американські театральні діячі.

Одним із перших, хто «відкрив вікно» Китаю у театральну культуру західного театру, був Артур Міллер, перший візит якого відбувся восени 1978 року, безпосередньо перед встановленням китайсько-американських дипломатичних відносин. Під час свого візиту Міллер спілкувався з багатьма китайськими драматургами, режисерами, акторами й іншими театральними діячами, брав участь у численних зустрічах з китайськими вченими. Повернувшись до США, Міллер видрукував деякі зі своїх подорожніх нотаток у статті під назвою «В Китаї» (*The Atlantic Monthly*, 1979, № 3). Пізніше він разом із дружиною Інге Мората видав під назвою «*Chinese Confounders*» свій подорожній фотошоденник.

П'єси Міллера були надруковані в Китаї ще 1962 року, однак це видання вийшло дуже малим накладом. У 1980-ті зроблено переклад творів

А. Міллера «Всі мої сини», «Смерть комівояжера» та інші. Ці видання стали можливими завдяки новій програмі Міністерства освіти, спрямованій на те, щоб «вирватися за попередні обмеження щодо вибору творів, а також сприяти поширенню найвизначніших зарубіжних літературних творів» [9].

1983 року у Народному театрі Пекіна Міллер здійснив постановку власної п'єси «Смерть комівояжера», котра й досі входить до репертуару театру, а наступного року видрукував статтю «Комівояжер у Пекіні», в якій проаналізував культурні відмінності, що виявилися під час роботи над виставою. Ця постановка, на думку літературного критика Ванг Цзулайан, засвідчила, що «у китайських перекладачів гарний смак, у китайських акторів – гарні здібності, а китайський глядач добре відчуває мистецтво і готовий вивчати його нескінченно. Все це дозволяє їм зрозуміти і оцінити всі чудові драми з усього світу» [10]. На думку літературознавця та історика драми У Венькван, вплив Артура Міллера на драматичний театр Китаю як драматурга в цілому, та цієї вистави зокрема, можна визначити у трьох аспектах: «По-перше, дедалі більше й більше китайських трагедій почали мати справу з розчаруванням простих людей. По-друге, реалістичний метод став поглинати експресіоністський “потік свідомості”, що копірився у внутрішньому світі персонажів. Нарешті, всі прийоми модерного театру, а не лише метод Станіславського, стали широко використовуватися у виставах» [11]. Однак акцент на системі Станіславського залишався незмінним («Станіславський у них бог, і до всіх, хто володіє системою вони ставляться з великим пієтетом і дуже уважно слухають» [5]). Про таке саме ставлення до Станіславського та його ідей свідчить як подальша практика провідних театральних колективів, так і кваліфікаційні вимоги у провідних навчальних закладах у галузі сценічного мистецтва¹.

Найбільший серед столичних театральних колективів досвід співпраці з іноземними режисерами має Пекінська театральна академія, котра по праву вважається головним центром підготовки майбутніх майстрів театру Китаю. Такий ухил можна пояснити прагненням створити школу психологічного театру в Китаї і налагодити безпосередній діалог не лише між педагогом, який володіє методом Станіславського, і студентом, а й між запрошеним режисером і китайським педагогом,

¹ Приміром, за період 2008–2017 рр. кількість запрошених режисерів до пекінських театрів із пострадянського простору практично дорівнює сумарній кількості запрошених західноєвропейських та американських режисерів.

прикладом чого може бути досвід Володимира Петрова, який здійснив постановку з викладачами Академії.

Разом із тим, неможливо недооцінювати відмінності, котрі існують між європейською і китайською національною школою. Про специфічність сучасного стану школи психологічного театру в Китаї свідчать відгуки зарубіжних режисерів про китайські вистави. «Драматичний театр, – пише Н. Колотова, – представлено в Китаї в основному одним, незвичним для нас, жанром – “розмовна драма”. Назва повністю відображає те, що відбувається на сцені. Актори, одягнені в різні, відповідні до сюжету костюми, ходять, стоять, сидять і... розмовляють. Такий собі візуалізований радіотеатр. Режисерське рішення полягає у спробі з більшим або меншим успіхом проілюструвати текст п'єси» [1, 58].

Втім, такий занадто загальний та емоційно забарвлений погляд не дає змоги виявити специфіку рецепції традицій реалістичної сцени у драматичному театрі Китаю. На вирішення цього завдання були спрямовані інтерв'ю з режисерами, котрі у різних формах співпрацювали з сучасними театральними колективами, здійснюючи там постановки.

Найменш проблемним елементом роботи над виставою всі запрошені режисери назвали готовність до сприйняття вистави глядачем і роботу зі сценографом – щоправда, з певними застереженнями, адже більшість режисерів мала вже готове вирішення вистави: «У мене, – розповідав В. Норенко, – все було вирішено в голові. Зібрали все необхідне ввечері по аудиторіях, і з першої репетиції у мене було все. <...> З художником зустрілися два-три рази, і все, але я думаю, що режисер сам повинен придумати, знайти, все сформулювати та представити» [4]. Цього ж принципу дотримується і В. Петров: «З художником ми працювали до початку репетицій, в основному я сам знаю, що хочу» [5]. Станіслав Мойсеєв, незважаючи на певні складнощі в роботі, також залишився задоволеним співпрацею: «Я розповів, що мені потрібно, запропонував головну ідею, хоча технічно вона й не була реалізована повною мірою. Разом із цим було повне порозуміння» [7].

Серед безумовних труднощів на першому плані, напевно, стоїть проблема особливостей національної театральної школи і культурної традиції, котрі, у поняттях системи Станіславського, безперечно, слід пов'язати з театром удавання: «Вони, – згадував В. Петров, – намагаються грати психологічний театр, хоча, коли там ставить

китайський режисер, проскакує театр показу – “я злякався”, “я зрадив”, є заданість у пластиці» [5]. Для деяких постановників навіть виявилися несподіванкою і система прийомів, на які спирається актор традиційного китайського театру, і система амплуа, що в ньому панує: «В принципі, в Китаї знають, як грати росіян, як грати американців, а решта національностей, так чи інакше, вкладаються в ці два типи. Росіяни зазвичай багато страждають і багато думають. Отже, тон сценічної дії багатозначний і нудний, а ритм майже нульовий. Я з подивом виявила, що і китайським артистам притаманні інтонації, які режисери у нас називають співом. Тобто коли людина не говорить, а інтонує. Коли я зробила зауваження, мовляв, ви не розмовляєте, ви співаєте, перекладачка заступилася: “Це китайська мова, там чотири тони, так китайці розмовляють”. Довелося мені розіграти цілий спектакль, когось розсердити, когось образити, на когось накричати, і треба ж, артисти тут же заговорили своїми голосами, і чотири тони їм зовсім не заважали» [2, 27].

Іноколи ці традиції істотно впливали на комунікацію між режисером-постановником і акторами: «Головна складність полягала в тому, що на певному етапі прийшов куратор курсу і я просив її нічого не говорити студентам; коли вона подивилася, то зробила коментар що це все не “по-китайськи”, тобто не в традиційній системі штампів (стара жінка має ходити маленькими кроками, приміром), і деякі актори дуже сильно завагалися» [8].

Готовність або неготовність до сприйняття цих особливостей була зумовлена рольовим вибором самого режисера. Адже навіть в обмеженому колі режисерів, які здійснювали вистави у Китаї, виявлено принаймні дві ролі: одна – роль режисера, котрий здійснює постановку вистави; інша – роль місіонера, котрий має намір прищепити китайському театрові систему Станіславського. Так, скажімо, С. Мойсеєв вважав, що його завдання «полягало не лише в тому, щоб поставити виставу, мені потрібно було дати їм уявлення про аналіз, адже систему Станіславського їм викладають китайські фахівці, тобто ця система певною мірою перетрактована, і не в напрямі, що наближує, до Станіславського. В застольному періоді я намагався надати їм інформацію про той культурний контекст, що закладений у п'єсі. Практична робота можливо навіть зайняла менше часу, ніж коментар та роз'яснення щодо тих чи інших подій. От, наприклад, навіть на побутовому рівні: їм було дуже складно зрозуміти, як чоловік Васси міг її

вдарити. Такі ментальні речі було дуже складно пояснити» [7]. Значною мірою саме ці рольові відмінності визначили і ставлення режисерів до творчих проблем, що виникали у них у процесі репетицій.

Спільною і найголовнішою проблемою всі режисери одноголосно назвали проблему перекладу. Зокрема, це виявляється у процесі спілкування під час репетицій: «Я кажу “сцена брудна”, – згадує Н. Колотова, – А що це таке? Якщо ж я почну пояснювати, що таке “брудна сцена”, я ніколи в житті виставу не поставлю, я тільки й буду 45 днів пояснювати. Мені потрібне було пряме спілкування, а перекладач внутрішньо мені заважав» [6]; таку саму проблему називає і Юрій Висоцький, який розповідає, що «розумів, що мовна проблема буде найголовнішою. Мій перекладач мав режисерську освіту, тому співпраця була дуже плідна. Крім того, я просив, щоб викладач сценічної мови був присутній. Ця практика мала свої результати, і керівництво Академії говорило, що й надалі продовжуватиме такий формат репетицій. Так, звісно, і без слів має бути зрозуміло, що відбувається, але слово, на мій погляд, вкрай важливе» [8].

Причому ці особливості виявлялися не лише на рівні несприйняття метафоричної мови режисера та його завдань, а й у плутанині термінологічній, що змушувало з особливою вимогливістю ставитися до перекладача: «Мені дуже пощастило з перекладачкою, – розповідав В. Петров, – яка вісім років прожила в Москві, тому вона дуже добре розуміла, що і навіщо я роблю. Звісно, це дуже особлива праця, але вони дуже добре слухають. Відучити їх брехати [удавати] можна, навчити їх діяти – можна. На початковому етапі йшла велика редакторська праця [близько двох тижнів], бо переклади це вже “зрадники”, слід було зробити так, щоб мені було зрозуміло, що відбувається» [5].

Однак не всі проблеми вирішувалися за допомогою перекладача. Так, Володимир Норенко змушений був відмовитися від застольного періоду, що було зумовлено складністю спілкування через перекладача; він побудував свою роботу через показ: від показу першої сцени – до невеличкого обговорення [4], що, зрештою, знівелювало саму методологію Станіславського і сприяло радше поширенню зовнішньої форми психологічного театру, а не методу його створення. Адже «проблема, – згадувала Н. Колотова, – не в мовному бар’єрі, хоча перекладати з російської на китайську мову режисерські зауваження складніше, ніж наукову статтю. Проблема в тому, що і російською, і китайською, і будь-якою іншою мовою

система Станіславського вимагає вивчення через практику. Не можна прочитати книгу Станіславського (хоча треба прочитати!) або послухати лекцію і вважати, що система у тебе в кишені. <...>. Ми, знову ж таки, завдяки Станіславському навчені, перш ніж почати репетирувати, вивчити час дії, місце дії, побут, якщо треба історію держави, тобто зануритися в той світ, який доведеться відтворювати на сцені. І навіть якщо не доведеться, якщо виявиться, що можна зіграти на порожній сцені в уніформі, це нічого не змінює в підході. Щоб відмовитися, потрібно знати, від чого відмовитися. Прийнято читати книги, ходити в музеї, зрештою, заглянути в комп’ютер і знайти там те, що потрібно. Працюючи в Пекіні, я з подивом виявила, що подібного роду підготовчу роботу не робить ніхто. <...>. Включаючи художника-постановника і художника по костюмах. <...> в драматичному театрі немає традиції, немає звички вивчати, що називається, матеріал» [2, 24].

Відмова від застольного періоду, своєю чергою, змушувала відмовитися і від етюдного методу («Станіславський, етюдний метод – “з показу” вони працювати могли, все ж таки це був випускний курс. Все, що я хотів зробити з акторами, мені зробити вдалося <...> До етюдного методу (методу дієвого аналізу) навіть гарні актори можуть бути не підготовлені. Були актори, які не могли імпровізувати, але вони при цьому досить пристойні актори – ставиш їм завдання і вони роблять» [4]).

Іншою перепоною у діалозі культур стала проблема культурної традиції і контексту. Інколи це було пов’язано лише з конкретними історичними і побутовими реаліями («Якість перекладу впиралася у знання реалій життя, що описує драматург. Я наведу приклад: “Тригорій. <...> І знайшла ж кого, буфетного мужика сиволапого! Адже ж ти тільки почала навчатися і з ким зв’язуєшся?” Переклад: “знайшла собі грубого чоловіка з ресторану. Адже ти тільки здобула освіту”» [2, 25]). Але набагато частіше все було зумовлено загальнокультурним контекстом, світоглядними традиціями тощо.

Поряд із культурними відмінностями, що заважали повноцінній роботі, режисери виявили і ті ознаки, котрі збагатили їхній досвід і варті запозичення. Хоча більшість режисерів працювала над попереднім розподілом ролей через акторське портфоліо (попередньо надсилалися фото- чи відеоматеріали з невеличким коментарем куратора курсу), однак на практиці довелося здійснювати уточнення у процесі репетиційної роботи. Так, Станіслав Мойсеев кілька днів «витратив на те,

щоб, спираючись на етюдний метод роботи, здійснити розподіл ролей. Вони [актори] виховані начебто в “системі”, але ж зрозуміло, що, насамперед, крізь призму національної ментальності все це трансформовано. Всі спроби грати в психологічний театр для них доволі складні, бо їх все одно тягне до існування в прямолінійних параметрах – чорне/біле. Та проте такий кастинг дав мені можливість зробити правильний вибір» [7].

Найбільша проблема виникла з найголовнішим етапом роботи над виставою у системі психологічного театру, а саме з т. зв. застольним періодом. «У перші дні читки, – згадував Алімов, – я став говорити виконавиці ролі Наталки, сестри Нехлюдова: “Вам доведеться співати французьку пісеньку, яку вони співали в дитинстві”. – “Добре, але чому французьку?” – запитала вона. Я почав пояснювати, що в російських дворянських сім’ях першою мовою найчастіше був французька. Два дні читав лекцію на цю тему і не міг пробитися. Вона так і не зрозуміла, чому з дитинства розмовляють мовою чужої країни, чому нянька (гувернантка) розмовляє цією мовою. Доводилося просто читати лекції» [3]. Коли стало зрозуміло, що працювати як звично не вийде, згадував Юрій Висоцький, «я намагався підлаштовуватися під те, що пропонували вони. З першої читки вони почали “пробувати”, не грати характер, а саме пробувати, формат роботи був, я б сказав, “напівпроби”. Але поступово ж треба було зупиняти і щось оговорювати, але спинатися на ноги вони почали з першого разу» [8].

Наступну проблему зумовлено особливістю знакових систем, отже, виражальних засобів актора. Приміром, Володимир Петров, розповідаючи про досвід постановки у Китаї, акцентував увагу на іншому інтонаційному словнику. «Театр, – казав він, – це мистецтво інтонації. Кожен час народжує свою інтонацію. Коли ви кажете “I love you”, я розумію, маєте ви на це право чи ні. Там інша мова, інші контексти – це складніше відчувати. Наче не бреше, а може і бреше, ніби діє, хоча, коли йдеться про дію, тут я ще можу зрозуміти» [5].

Серед традицій, котрі викликали у режисерів заздрість і бажання запозичити їх, всі без винятку постановники називали високий рівень мотивації («Китайські студенти дуже мотивовані під час роботи. Університетська система просто вимагає цього, адже якщо актор протягом року не зіграв у жодній з трьох випускних вистав, він, незважаючи на сплачені кошти за навчання, здані іспити, просто не отримає диплом» [7]).

Мотивація, у свою чергу, впливала на готовність і вміння фіксувати знайдене під час репетиції («Вони достатньо в’їдливі, – вважає В. Петров, – задають багато питань, особливо обдаровані з них. Непогано фіксують. Єдине, що в них є така особливість – якщо вони раптом щось забувають або втрачають якийсь логічний ланцюг, – їх дуже важко потім повернути в необхідне русло» [5]), а також на високий рівень фізичної підготовки: «Зазвичай вони добре підготовлені фізично, хтось займається бойовими мистецтва або що, але все ж таки рівень їхнього зажиму дуже високий, в порівнянні з нашими студентами вони значно більш зажаті. Рівень володіння словом, враховуючи і їхній національний темперамент, значно кращий» [7]. Водночас цей рівень фізичної підготовки відрізняється від тих особливих вимог, що диктує школа Станіславського. На думку С. Мойсеева: «Тіло [китайських студентів – Я. Ч.] вимагає розкріпачення» [7]. Цю тезу підтримує і Ю. Висоцький: «Пластична культура наших студентів краща. Там я відчував проблему в танцях, пластичному русі, та й взагалі естетична підготовка студентів мені здається вимагає покращення» [8].

Загалом режисери, котрі здійснювали постановки у китайському театрі, відзначали незвичний рівень організації репетиційного процесу: «Це був надзвичайно цікавий досвід, у тій роботі було певне зачарування. Вони дуже люблять вчитися і вважають, що вчитися потрібно в усього світу. Для них ті люди, які приїжджають, вони майже священні: приїхав учитель – він нам дає знання. Таке ставлення, звісно, створює особливий внутрішній стан» [7]. Разом із тим, «якоїсь домашньої роботи у них я не відчував, але що важливо – в них немає комплексів, вони вільно та впевнено пробують, дуже демократичні у ставленні один до одного. Однак там потрібна сильна рука: слухати тебе не лише тому, що ти доросліший або приїхав звідкись, вони вимагають доказів» [8].

Втім, деякі режисери відзначали, що, незважаючи на працездатність, китайські актори не завжди здатні витримувати психологічні перевантаження «Мені здавалося, – згадував Юрій Висоцький, – що вони досить високоорганізовані, але ні – демократизм у роботі з китайськими студентами я б не рекомендував. Для них складні були психологічні навантаження, вони не звикли працювати 7–8 годин. Коли педагог годинами працює – вони не готові. В них інший зв’язок “викладач–студент”: педагог сказав, і вони пішли самостійно працювати» [8]. Причому цю неготов-

ність до психологічного перевантаження зумовлено, вочевидь, іншим, незвичним для європейської театральної культури, «рівнем вимог»: «Для Китаю, – вважає Н. Колотова, – робота артиста – це, насамперед, зйомка в рекламі і в нескінченних серіалах. І це – вершина кар’єри. Кіно – з галузі фантастики, тому що це справа щасливого випадку. А в драматичному театрі, по-перше, як і всюди, мало вільних місць, по-друге, як і всюди, невелика заробітна плата <...>, по-третє, <...> – це доля ентузіастів. Та все це породжує психологію не творця, а виконавця, нехай сумлінного, старанного. <...> Репетиції в Китаї російської класики територією конфлікту роблять сам підхід до репетиції і до результату репетицій – спектаклю. Бо твори Чехова, Достоевського, Толстого, Пушкіна, Островського не можна просто добре зіграти. <...> Масштаб особистості навіть найбільш негативного або непоказного персонажа настільки вищий від масштабу особистості найстараннішого артиста, що репетиції стають схожі на “американські гірки”, коли режисера кидає то вгору від надії, то вниз від повного відчаю. <...> перша за значимістю проблема – це вироблення загальних професійних критеріїв» [2, 31].

Так само відзначають режисери і недостатню ініціативність у процесі роботи над роллю. «Вони дивляться мені в рот, – згадує Володимир Петров, – і чекають, коли я все їм розповім <...> Ми не створювали виставу разом, в мене не було часу дозволяти їм імпровізувати [репетиції тривали два місяці]. <...> Коли я кажу, що ти щось робиш, головне питання – чому? Чого ти прагнеш? Яким способом ти до цього прагнеш? Всі ці маркери я їм даю. Це робота гончара. Я все за них вибудовував, а перекладач дуже точно перекладав. Я бачив ескіз вистави, звісно індивідуальність артиста дає про себе знати, але все ж таки я дотримуюсь свого плану, а інакше режисерові ніщо не болить» [5].

Розмірковуючи з приводу перспектив оволодіння технікою розмовної драми і системою Станіславського акторами китайського театру, найбільш важливими місцями режисери вважають «відсутність імпровізаційної школи, потреба працювати над органікою» [5]. Поряд із цим маємо й протилежну думку: «Вони достатньо імпровізаційні. Вони не знають систему, більш того, трепету перед ім’ям Станіславського немає. Вони беруть все корисне, що можуть взяти, але залишаються на своїх позиціях. В їхньому театрі дуже великий елемент яскравої, підкресленої гри, зображення, але вони намагаються поєднати це з процесом проживання. Такий баланс» [8]. Не виключено,

що такі суперечливі враження зумовлено не особливостями акторської школи Китаю у цілому, а лише особливостями підготовки студентів у конкретному навчальному закладі, конкретним викладачем.

Аналіз постановочної практики кількох провідних українських та російських діячів мистецтва в театрах Китаю дає змогу стверджувати, що в процесі роботи над виставами розмовної драми і впровадження системи Станіславського у режисерів виникали доволі специфічні труднощі, які було зумовлено істотними розбіжностями у культурних традиціях. Так, у культурі Китаю і нині домінує конфуціанське ставлення до традиції та ритуальної повторюваності форми, тому європейська парадигма мистецтва, орієнтована на індивідуальну творчість, залишається для діячів театру Китаю неорганічною. У контексті реценції принципів європейського психологічного театру (системи Станіславського) в сфері розмовної драми це означає не шлях пошуку, а тяжіння до школи фіксації форми і школи удавання, шлях від зовнішнього до внутрішнього, що було притаманно режисерським системам Вс. Мейерхольда, Леся Курбаса, а у сучасному театрі – виставам Роберта Вілсона, Ромео Кастелуччі та ін.

Джерела та література

1. Колотова Н. Китайский набор. Проблемы и преимущества // Театрон. – СПб, СПбГАТИ, 2017. – № 2. – С. 57–67.
2. Колотова Н. Тезисы к докладу «Проблемы постановки русской классики на китайской сцене» // Сборник Международной конференции «Запад есть запад? Восток есть восток?» // Института Конфуция в СПбГУ. – СПб, 2015. – С. 21–31.
3. Романова М. «Воскресение» Л. Н. Толстого на китайской сцене // Иные берега. – СПб, 2016. – № 1. Режим доступа: <http://www.inieberega.ru/node/719>
4. Інтерв’ю з В. В. Норенко з приводу постановки «Одруження» М. Гоголя в Центральній Академії драми. – Санкт-Петербург. – 27.12.2017. – Інтерв’юер Янь Чао // Особистий архів Янь Чао.
5. Інтерв’ю з В. С. Петровим. – Воронеж. – 08.02.2018. – Інтерв’юер Янь Чао // Особистий архів Янь Чао.
6. Інтерв’ю з Н. А. Колотовою з приводу постановки «Плоди Просвіти» Л. Толстого. – Санкт-Петербург. – 26.02.2018. – Інтерв’юер: Янь Чао // Особистий архів Янь Чао.
7. Інтерв’ю з С. А. Мойсеевим з приводу постановки «Васка Железнова» М. Горького в Центральній Академії драми. – Київ. – 26.02.2018. – Інтерв’юер Янь Чао // Особистий архів Янь Чао.
8. Інтерв’ю з Ю. П. Висоцьким з приводу постановки «Тартюф» Ж. Б. Мольєра. – Київ. – 6.02.2018. – Інтерв’юер Янь Чао // Особистий архів Янь Чао.
9. Gu Zhichuan. Replies on the New Senior High School Textbook of Chinese. Режим доступа: http://www.360doc.com/content/11/0328/05/503199_105231591.shtml

11. Huang Zuoliang. The Exciting Performance in May: After Seeing Death of a Salesman // Drama Journal. – 1983. – № 6. – p. 8.
12. Wu Wenquan, Chen Li, Zhu Qinjuan. Arthur Miller: Reception and Influence in China // The Journal of American Drama and Theatre. – N.-Y., 2015. – Vol. 27, № 3. – С. 1–16.

References

1. Kolotova, N. (2017). Kitayskiy nabor. Problemy i preimuschestva // Teatron. – St. Peterburh, SPbGATI. – № 2. – S. 57–67 [in Russian].
2. Kolotova, N. (2015). Tezisy k dokladu «Problemy postanovki russkoy klassiki na kitayskoy stsene» // Zbornik Mezhdunarodnoy konferentsii «Zapad est zapad? Vostok est vostok?» Instituta Konfutsiya v SPbGU. – St. Peterburh. – S. 21–31[in Russian].
3. Romanova, M. «Voskresenie» L. N. Tolstogo na kitayskoy stsene // Inyie berega. – SPb, 2016. – No. 1. – URL : <http://www.inieberega.ru/node/719>
4. Interviu z V. V. Norenko z pryvodu postanovky «Odruzhennia» M. Hoholia v Tsentralnii Akademii dramy (27.12. 2017). – St.-Peterburh. – Interviuer Yan Chao // Osobystyi arkhiv Yan Chao.
5. Interviu z V. S. Petrovym (08.02.2018). – Voronezh. – Interviuer Yan Chao // Osobystyi arkhiv Yan Chao.
6. Interviu z N. A. Kolotovoii z pryvodu postanovky «Plody Prosvity» L. Tolstoho. – Sankt-Peterburh. – 26.02.2018. – Interviuer Yan Chao // Osobystyi arkhiv Yan Chao.
7. Interviu z S. A. Moiseievym z pryvodu postanovky «Vasa Zhelieznova» M. Horkoho v Tsentralnii Akademii dramy (26.02.2018). – Kyiv. – Interviuer Yan Chao // Osobystyi arkhiv Yan Chao.
8. Interviu z Yu. P. Vysotskym z pryvodu postanovky «Tartiuф» Zh. B. Moliera (6.02.2018). – Kyiv. – Interviuer Yan Chao // Osobystyi arkhiv Yan Chao.
9. Zhichuan, Gu. Replies on the New Senior High School Textbook of Chinese. – URL:
10. http://www.360doc.com/content/11/0328/05/503199_105231591.shtml
11. Zuoliang, Huang (1983). The Exciting Performance in May: After Seeing Death of a Salesman // Drama Journal. – № 6.
12. Wenquan Wu, Li Chen, Qinjuan Zhu (2015). Arthur Miller: Reception and Influence in China // The Journal of American Drama and Theatre. – N.-Y. – Vol. 27, № 3.

ШЛЯХИ ІНТЕГРАЦІЇ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНОГРАФІЇ В ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР

У статті досліджуються питання, присвячені визначенню шляхів інтеграції в європейський культурний простір та виявленню проблем і перспектив розвитку мистецтва сучасної української сценографії.

Ключові слова: сценографія, образотворче мистецтво, фестиваль, конвенція, арт-резиденція.

В статье исследуются вопросы, посвященные определению путей интеграции в европейский культурный процесс, а также проблемы и перспективы развития современной украинской сценографии.

Ключевые слова: сценография, изобразительное искусство, фестиваль, конвенция, арт-резиденция.

Questions, devoted to determining ways of integration into European culture area and detecting problems and perspectives of developing art of modern Ukrainian scenography, are investigated in this article. They are mainly about determining ways of integration into European culture area and detecting problems and perspectives of developing art of modern Ukrainian scenography, are investigated in this article.

Key words: scenography, art, festival, convention, art residence.

Мистецтво художника-сценографа – невід’ємна частина світу образотворчого мистецтва, де творчу діяльність художника та художника-сценографа можна визначити за певними спільними рисами та закономірними відмінностями. Поняття «образотворче мистецтво», як вид художньої творчості, об’єднує різні види живопису, графіки і скульптури. Втілюючи зорове сприйняття світу на площині або в просторі, образотворче мистецтво обмежене в передачі дії в часі, проте це не означає, що воно зображує світ статично. Образотворче мистецтво здатне передавати рух та показувати життя в розвитку.

Якщо порівняти творчі завдання художник-живописця або графіка та театрального художника, останній має справу не з площиною полотна чи паперу, а з простором сцени, в якому створює візуальне сприйняття вистави. Це особливий вид художньої творчості. За словами Олександра Оверчука – художника, скульптора, сценографа: «На відміну від сценографії, декоративно-прикладне мистецтво не працює з драматургією і для свого втілення не потребує театру. Покликання ж і функція сценографа неможливі поза драматургією» [6]. Сценограф зобов’язаний

мати художню освіту, володіти аналізом драматургії і вміти результатом цього аналізу матеріалізувати на сцені в художній формі.

Є декілька тлумачень терміна «сценографія». Один із найпоширеніших такий: «Сценографія – вид художньої творчості, що займається оформленням вистави і створенням її зображально-пластичного образу, який існує в сценічному часі й просторі». У театральному видовищі до мистецтва сценографії належить усе, що оточує актора (декорації), усе, з чим він має справу – грає, діє (це якісь матеріально-речові атрибути) і все, що є на ньому (костюм, грим, маска, інші елементи). При цьому сценографія може використовувати такі виражальні засоби: по-перше, те, що створено природою, по-друге, предмети побуту або виробництва і, по-третє, те, що виникло в результаті творчої діяльності художника (від масок, костюмів, речового реквізиту до живопису, графіки, сценічного простору, світла, динаміки та ін.) [5, 150]. На думку В. Берьозкіна «сценографію слід розглядати як широке й містке поняття, яке об’єднує всі способи, прийоми та методи оформлення вистави» [2]. Але ми можемо сформулювати головне завдання театрального художника як

«оформлення простору для сценічної дії і матеріально-речово-світлове забезпечення кожного моменту цієї дії» [5, 153].

Сценографія, як оформлення сценічного простору, завжди неповна, це об'єднана «заява» художника, режисера та візуального виконавця про їхній погляд на п'єсу, оперу або танець, яка сприймається аудиторією як спільна праця. Сценограф тісно взаємодіє з режисером, він повинен завжди враховувати його творчий задум і допомогти його реалізувати. Однак, щоб називатися театральним художником, пасивного втілення ідеї режисера часто буває замало. Якщо художникові-сценографу вистачає досвіду і багатогранності таланту, він може розширити, збагатити режисерську ідею, стати його співавтором. Об'єднуючи зусилля, режисерський та художній задум, можна досягти неймовірного за силою результату. Сценограф – це свого роду архітектор сцени, він повинен розуміти її «будову» зсередини, тобто сценограф зобов'язаний знати, як власноруч виготовити декорації і костюми хоча б для того, щоб контролювати процес роботи й бачити, як саме втілюється його творчий задум. Винахідливість, просторове мислення, багата фантазія – все це має бути притаманне театральному художникові. Якоюсь мірою сценограф – це ще і культуролог, який добре знає історію театру, культури, архітектури, костюма.

Проте, незважаючи на суперечності між художниками та художниками-сценографами, бажання бути впізнаваним і успішним на території України та за її межами, є спільним. І задля його втілення є чимало шляхів презентувати своє мистецтво – гастролуючи, беручи участь у різноманітних українських та міжнародних виставках, проектах, фестивалях тощо. Історичний аналіз української сценографії дає можливість стверджувати, що перетинати кордони та працювати на чужих сценах українські митці-декоратори почали ще у XIX столітті. Декоратором Придворної опери Відня був Т. Яхимович (1836–76); у різних театрах Праги і Парижа – М. Андрієнко-Нечитайло (з 1924-го в театрах «Odeon» і «Arc en Ciel»); В. Перебийте – у Кракові (з 1922-го театр «Bagatela») і в Парижі (1926–30); М. Кричевський у «Theatre des Arts» (Париж, 1939) і «Theatre Hebertot» (1942); у Буенос-Айресі (Аргентина) в Національному театрі – О. Климко та ін.

У дослідженні питань теорії та історії сценографії, творчості самих художників-сценографів, ми маємо змогу спиратися на:

– теоретичні праці (К. Станіславського, В. Немировича-Данченка, О. Таїрова, В. Мейсрхольда, Є. Вахтангова, Г. Крега, О. Попова, П. Брука, В. Базанова, Т. Бачеліс, В. Бєрьозкіна, М. Громова, М. Куніна, В. Листовського, А. Михайлової, С. Серліо, Н. Субботіні, Й. Фуртенбаха, П. Сонреля, Ф. Краніха, І. Ескузовича, А. Петрова, Н. П. Ізвекова);

– історію української сценографії попередніх історичних періодів (І. Вериківська, Г. Веселовська, І. Волицька, М. Гринишина, Н. Єрмакова, Н. Заболотна, Е. Загурська, О. Клековкін, Г. Коваленко, О. Ковальчук, Р. Коломієць, Н. Корнієнко, О. Красильникова, Я. Леоненко, А. Липківська, А. Новикова, О. Попов, Ю. Раєвська, Л. Сокирко, Ю. Станішевський, С. Тобілевич, В. Фіалко, Г. Фількевич, В. Шпаковська та ін.);

– наукові праці з сучасної української сценографії (О. Ковальчук, О. Красильникової, О. Клековкіна, О. Островерх та ін.), а також рецензії, критичні відгуки в періодичних виданнях та на електронних носіях.

У 70-х роках XX століття, коли сценографія асоціювалася з такими славетними іменами, як Давид Боровський, Март Катаєв, Едуард Кочергін, Дмитро Афанасьєв, в Україні – Данило Лідер, Інна Биченкова, Євген Лисик, Мирон Кипріян, Федір Нірод, пошуки відповіді на ці питання у театрознавців були доволі інтенсивними. За словами В. Базанова, «ніколи ще за всю історію театр не розвивався в таких суперечливих формах, як у другій половині XX століття. Ніколи ще не велося так багато дискусій з приводу нових форм театального простору, які відображають, в кінцевому рахунку, сучасний стан театру, його роль у суспільному житті» [1].

Але щодо порушення питань інтеграції української сучасної сценографії у європейський культурний простір фундаментальні дослідження, базовою основою яких стали б вітчизняні матеріали, майже відсутні. Бо ці проблеми не лише теоретичні, а, передусім практичні та надсучасні, а тому потребують аналізу не лише мистецтвознавчого, а й економічного, що ґрунтується на практичному досвіді арт-менеджменту. Тому актуальність цієї статті не потребує додаткових обґрунтувань. Втім, ми спробуємо визначити проблеми та перспективи розвитку сучасної української сценографії та показати, якими можуть бути шляхи інтеграції сучасних українських художників в європейський культурний простір.

Загальний рівень української сценографії у наш час визначають представники школи Данила Лідера. Можна сказати, що він – фундатор

Школи української сценографії. Сценографічні пошуки цього покоління художників спираються на фундамент, закладений Лідером, – школу дієвої сценографії. Прорив у розвитку сценографії того часу – це усвідомлення нових завдань художника-сценографа, робота якого стала полягати не в створенні місця дії, а в створенні самої дії. Сценографія стала такою ж важливою частиною спектаклю, як і робота акторів та режисера. Сама дія формувалася під впливом змісту, це була фізична трансформація ідей і тексту п'єси. Учнями Данила Лідера стала низка українських сценографів, серед яких Володимир Карашевський, Марія Левитська, Сергій Маслобойщиков, Ігор Несміянов, Олег Луньов, Андрій Александрович-Дочевський, який продовжив педагогічні традиції та методики Данила Лідера, відродивши в навчальному процесі сучасних молодих сценографів практику залучення студентів до театрального процесу.

Сучасні українські сценографи, які не є учнями Данила Лідера, але також творять сучасну історію сценографії, усім своїм творчим потенціалом поринають у світ новітніх технологій, критеріїв, напрямів. Станіслав Петровський – художник у Національній опері ім. Т. Г. Шевченка, Андрій Злобін – учень Євгена Лисика, який створює унікальні проекти разом із «Київ модерн-балетом», Олександр Білозуб, який з 1997-го по 2001 роки співпрацював з режисером Андрієм Жолдаком у багатьох театрах України, Росії та Європи як актор та художник, а з 2002 року і понині працює художником-постановником з режисером Аттілою Віднянським у театрах Угорщини. За його словами «..Національний театр має говорити сучасною мовою» [13], а задля цього художник повинен експериментувати із усіма можливими формами, світлом, звуком. Володимир Стецькович – молодий та амбітний сценограф зі Львова, який у тісній співпраці з художником Львівського академічного театру імені Леся Курбаса Петром Гуменюком опанував нову для себе техніку лінориту (ліногравюра (від «лінолеум» і «гравюра») – опукла гравюра, створювана вирізуванням малюнка на лінолеумі. За технікою виконання та художніми засобами подібна до ксилографії) [8]. У розумінні Стецьковича «...сучасна сценографія, створюється тут і зараз, не по старих шаблонах, а із залученням нових технологій, та нового бачення, яке нам диктує сучасність. Проста формула – постійно робити щось нове» [9].

Поділяючи загальні визначення дослідників та практичні тенденції сучасних сценографів, у свою чергу наголошуємо, що українська сцено-

графія, базуючись на доробках та досвіді попередників, має вміти опанувати величезний сучасний матеріал, технічні можливості та тенденції світового мистецтва сценографії. У своїх роздумах про українське мистецтво та митців, Данило Лідер зауважував, що «...прогрес культури тільки в тому і полягає, щоб зробити людину здатною сприймати чужі світи. Це розуміли Леся Українка, Шевченко, Сковорода, Курбас <...>. Відродження у мистецтві можливе від поєднання глибоких давніх джерел із розвинутою на світовому рівні сучасною культурою» [4]. Наприклад, сучасний європейський театр інтегрується не лише за національними ознаками. Домінантою західних постановок є змішання найрізноманітніших стилів і подолання кордонів стилістики, простору та гри. Європейська сцена активно використовує елементи кіно, відео, art performance, сучасної музики та літератури, contemporary dance. Отже, розвиваючи думку про співучасть українських митців з європейським процесом, маємо підстави стверджувати, що для цього слід перебувати в об'єднаному європейському просторі, лише тоді тенденції стають загальнодоступними. Але, на думку Станіслава Мойсеєва, ми «герметизовані в своєму просторі, і що більше було б інтеграційних спільних проектів, копродукції, то швидше ми б стали співучасниками європейського процесу» [10].

Для образотворчого мистецтва загалом є декілька шляхів інтеграції в Європу – насамперед це європейські гранти, обмінні виставки між художниками та самостійні пошуки можливості виставлятися в музеях та галереях. Але багато митців стикаються з фінансовою проблемою, бо в європейський простір пробитися без грошей не так легко, а в порівнянні із європейськими цінами українське образотворче мистецтво коштує небагато. Тому багато художників вирішують не переїздити до Європи, жити в Україні, але продавати свої твори на Заході. Зазначимо, що у колі європейського арт-маркету дуже важливо вміти довести, що твоє мистецтво має продаватися, і вміти переконати, що воно потрібне.

Як уже зазначалось, одним зі шляхів інтеграції виступають європейські гранти. В Європі є арт-резиденції, в яких створені умови для взаємного обміну досвідом і творчого партнерства вільних художників. Більшість із пропозицій зазвичай покриває резидентам чи то значну частку, чи навіть усі витрати, і вже точно кожна обіцяє занурити в атмосферу активного творчого пошуку і продуктивного професійного спілкування. Назвемо деякі з найбільш відомих та активно працюючих арт-ре-

зиденцій. Наприклад, ArtsLink – (США) та ACC Galerie Weimar (Німеччина) спеціалізуються на скульптурі, фото, медіа, мультимедіа, малюванні, живописі, театрі, танцях, перформансах, літературі. Арт-резиденція Künstlerhaus Lauenburg (Німеччина) надає стипендії для митців у сфері живопису, графічного дизайну, фотографії, танцю, театру, кіно, візуального й концептуального мистецтва.

Більш імовірні шляхи інтеграції для сценографії – це гастролі, міжнародні театральні фестивалі, спільні міжнародні проекти. Культурне співробітництво як одна з форм взаємодії нашої держави з зарубіжними партнерами дає унікальну можливість познайомитись із національними традиціями, з усім багатством художньо-мистецької спадщини. Театральне мистецтво як частина національної української культури покликане вирішувати завдання щодо подолання культурних кордонів. Театральні фестивалі є однією зі специфічних форм обміну художнім досвідом.

З багатьох міжнародних мистецьких заходів можна виокремити такі:

– Міжнародний Фестиваль Українського театру «Схід–Захід», заснований у 2014 році Фондацією Масових Видовищ і Шоу-програм та Центром Молоді ім. док. Х. в Кракові. Мета фестивалю – підтримка та популяризація українського театру, представлення найкращих зразків сучасного українського театрального мистецтва в Польщі;

– Міжнародний фестиваль Porto Franko в Україні. Фестиваль включає три напрями: театральний, музичний та візуальний;

– Фестиваль «Драбина» – міжнародний фестиваль недержавного, незалежного і аматорського театру. Відбувається з 2004 року у м. Львові;

– Авіньйонський фестиваль – один з найстаріших театральних фестивалів у Європі, відомий своєю особливою увагою до новаторських постановок. Щороку у фестивалі беруть участь близько сорока спектаклів. Це лабораторія прем'єр і місце дослідження нового як для театральних діячів, так і для глядачів. Театральних діячів і їх проекти відбирає безпосередньо сам художній керівник фестивалю;

– Единбурзький міжнародний фестиваль і Единбурзький Фріндж (Шотландія). Фріндж, у свою чергу, є найбільшим фестивалем театального мистецтва в світі;

– Міжнародний фестиваль «Золотий лев» є державним плановим фестивалем України, який відбувається щодва роки у м. Львові на базі Львівського академічного духовного театру «Воскресіння»;

– Міжнародний фестиваль в Сібіу, Румунія, третій за обсягом і масштабністю в Європі після фестивалів у Единбурзі й Авіньйоні;

– Міжнародний театральний фестиваль «Мельпомена Таврії»;

– Pro.Act Fest – перший англomовний театральний фестиваль України. Фестиваль організовано ProEnglish Theatre – англomовним театром-студією та проводиться за підтримки НСТДУ (Національна спілка театральних діячів України) та Центру Леся Курбаса. Цей проект дуже цікавий, тому що мета фестивалю – зробити Україну більш англomовною та театальною. Тим паче якщо в Україні ставитимуться вистави англійською мовою, це дасть поштовх до гастролей на новому рівні.

Безперечно, участь у міжнародних фестивалях сприяє тому, щоб українські театри не опинились у обмеженому, ізольованому від світових тенденцій колі. Перегляд вистав театрів інших країн, мистецтвознавче спілкування та обговорення найактуальніших тем, опанування інноваційних технологій дають усі підстави для дальшого розвитку театальної справи в Україні. Фестивалі можна розглядати також і як майданчик для презентацій аматорських театрів, яких на Україні чимало. Скажімо, Україна бере участь у заходах АІТА/ІАТА (Міжнародної асоціації аматорських театрів), що проводяться в Данії, Індії, Німеччині, Угорщині, Монако.

Можна сказати, що одним з наймасштабніших шляхів інтеграції сценографії та театально-го мистецтва загалом є Європейська Театральна Конвенція (ЄТК) – це мережа європейських публічних театрів, заснована в 1988 році для сприяння сучасному драматичному театру, підтримки мобільності художників та розвитку мистецького обміну по всій Європі та за її межами. Завдяки театральним проектам ЄТК використовує театр для підтримки міжкультурного діалогу та своєї діяльності, формує європейський культурний простір, пропонуючи доступ до культури для всіх поколінь, та бере участь в обміні найкращими практиками та ідеями між європейськими інституціями, державами-членами та суспільством, організовує зустрічі, інвестує в освітні та навчальні можливості. ЄТК стала найбільшою загальноєвропейською мережею такого типу, що представляє понад 40 театральних колективів у 25-ти країнах, 8 000 000 глядачів театру, понад 11 000 платників податків, зайнятих у державних театрах, тисячі майстрів у більш ніж 20-ти країнах та 16 000 виставок і публічних заходів на рік. Крім цього, ЄТК – це ме-

режа художніх театральних спілок, що розвиває міжнародні проекти та проекти з художньої мобільності з акцентом на багатомовність і художню освіту. Політична ситуація в Україні дає підстави для зміцнення зв'язку ЄТК з театрами і митцями країн, які у нині перебувають в умовах кризи, аби будувати мости та об'єднуватися з партнерами мережі ЄТК для побудови тривалих відносин і створення нових професіональних перспектив [12]. У 2016 році ЄТК ініціювала новий проект «Театр Діалогу – Діалог культур: європейське співробітництво зі східноєвропейськими театрами» спільно з Staatstheater Braunschweig і у співпраці з українськими та грузинськими театрами.

Не менш важливим шляхом є Опера Європи – одна з найбільш впливових міжнародних оперних асоціацій світу, яка сприяє обміну інформацією й театральним досвідом та просуванню опери як інтернаціонального виду мистецтва [11]. Проте, як вже зрозуміло з назви, діяльність асоціації більш вузько спрямована, тому що стосується лише оперних театрів. Сьогодні до асоціації входять три українських театри, зокрема Національна опера України, Київський національний театр оперети та Львівська національна опера, на черзі подання від Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. В. Лисенка. Стосовно оперних театрів, де інтеграція відбувається саме через гастролі, асоціація дає можливість обмінюватись досвідом та організовувати гастрольну діяльність. Керівництво здійснює зв'язки з імпресаріо інших країн, таких як Італія, Греція, Японія та ін. Виступаючи на конференції «Опера Європа-2017 у Києві. Мистецтво, що об'єднує», директор Національної опери України Петро Чуприна наголосив: «На законодавчому рівні зарубіжна гастрольна діяльність українських театрів не регламентована... кожен з нас вибудовує цей напрям діяльності, спираючись на власний досвід...» Співпраця з асоціацією Опера Європа, допоможе українським оперним театрам чіткіше упорядкувати гастрольну діяльність.

Гастролі українських театрів вимагають від сценографів вирішення багатьох завдань, одне з них полягає в тому, що за кордоном – різні сцени і до кожної слід знайти свій підхід. Технічні характеристики сцен диктують свої правила в сценографії. Іноді доводиться відмовлятися від деяких елементів декоративного оформлення, намагаючись не порушити задум художника. Але запозичення досвіду та незвичайних технологічних рішень є важливою складовою інтегрування українських сценографів у європейську сцену.

Спільні театральні міжнародні проекти, які залучають на українську сцену багатьох талановитих митців з різних країн, сприяє розвиткові сучасного українського театального мистецтва та є важливим шляхом його інтеграції. Міжнародна творча кооперація відкриває українським театрам нові можливості творчого пошуку та реформації театального процесу. Насамперед, новий погляд на формування репертуарної політики розширив рамки творчих можливостей колективів з урахуванням сучасних тенденцій і критеріїв розвитку європейського культурного процесу.

Визначною подією для сценографів усього світу є Празький Квадрієнале. Міжнародний конкурсний показ сценографії та театральної архітектури – це найбільший і найпрестижніший у світі захід в такому ключі. Празький Квадрієнале являє собою унікальну платформу для зустрічі театральних культур і художників, пропонуючи їм рідкісну можливість обмінятися досвідом, відкрити для себе нові театральні тенденції й технічні можливості або спробувати нові прийоми роботи у рамках семінарів. Зазначимо, що наші корифеї української сценографії – Давид Боровський, Федір Нірод, Данило Лідер, Євген Лисик, Март Китаєв, Валерій Левенталь – свого часу експонували свої роботи на Празькому Квадрієнале. Головне, чого вчить Квадрієнале, – повна свобода творчого мислення, відмова від будь-яких кордонів, забобонів, стереотипів.

Наразі, після переліку деяких із можливих шляхів інтеграції української сценографії у сценографію світову, потрібно окреслити проблеми, що постають перед митцями та заважають вітчизняним сценографам розвиватися інтенсивніше. Скажімо, щоб скористатися однією з закордонних можливостей, треба робити нестандартні речі, тобто створювати сучасну, нову та цікаву сценографію, бо «театр масових видовищ здатний запропонувати таке розмаїття форм, рівних яким навряд чи можна знайти в будь-якому іншому виді мистецтва» [3]. Але тут постає аспект впливу та залежності художника-сценографа від режисера, від театру, які іноді заважають розвиткові в сфері сценографії. Деякі з митців бачать проблему розвитку сучасної сценографії в недостатньому фінансуванні театрів, а фінансування театрів, у свою чергу, залежить від економічної ситуації в країні. Взагалі, фінансовий аспект є першочерговим для сценографів. Реновація освітлювальної техніки, сценічних майданчиків, залучення та опанування новітніх технологій у сфері сценографії без фінансової підтримки неможливі. Пробле-

мою розвитку, за словами молодого сценографа Петра Богомазова, є відсутність стартового майданчика для молоді з проектним фінансуванням, наприклад із грантовою системою. Це дуже потрібно, адже молоді спеціалісти не можуть одразу робити проекти на сцені великого театру, їм треба десь напрацьовувати свої уміння, отож це дасть змогу набути досвід.

Крім того, проблема полягає в застарій системі освіти. Потрібні спільні курси – режисерсько-сценографічні, які працюватимуть ще з акторськими групами. Також важливо, щоб такі курси мали театральне приміщення, де могли б вільно працювати, тому що сьогодні художники працюють у майстернях та бачать театр, у найкращому разі, з глядацьких місць. За приклад, до якого треба прагнути, Петро Богомазов ставить школу російського сценографа Дмитра Кримова. На думку Богомазова, Кримов використовує незвичну техніку, цікаві методи і підходи до створення сценографії вистави, і те, що він робить, займає перші позиції в світі. «Вони працюють із точністю атмосфери, образу, висловлювання» [7]. Дмитро Кримов викладає в ГІТІСі на кафедрі сценографії, та його творча лабораторія стоїть в авангарді сучасної театральної педагогічної практики.

Таким чином, перспективи розвитку української сценографії можна поділити на два аспекти: перший – творчий – це спілкування із різними сценографами, стартові майданчики, пошук сучасних рішень, взаємодія художника і режисера, театральні фестивалі, мистецькі гранти тощо. І другий – фінансовий, завдяки якому можна допомогти зробити українську сценографію більш сучасною, технологічною, інформаційною та, як наслідок, інтегрованою у світові мистецькі процеси.

Джерела та література

1. Базанов В. Техника и технология сцены / В. Базанов. – Л., 1976. – 361 с.
2. Березкин В. Театр Йозефа Свободы / В. Березкин. – М. : Изобразительное искусство, 1973. – 31 с.

3. Березкин В. Дмитрий Кривов. Книга о лаборатории. Театр художник / В. Березкин/ М : Московский Культурный центр АРТ МИФ, 2012. – 732 с.
4. Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. Сценографы России: Давид Боровский. Даниил Лидер / В. Березкин. – М., 2008. – Т. 6. – 617 с.
5. Набоков Р. Сценография як просторове рішення театру масових видовищ / Р. Набоков // Культура України : зб. наук. пр. – М-во культури України, Харків. держ. акад. культури – Харків. – 2012. – Вип. 38.
6. Олександр Оверчук: «Будь-яка професія в театрі має бути гнучкою» // Кіно-театр. – 2012. – № 4.
7. Смоляков О. Тот самый ГИТИС / О. Смоляков // Алгоритм. – 2004. – С. 40.
8. Електронний ресурс: <https://en.wikipedia.org/wiki/Linocut>
9. Електронний ресурс: <https://dyvys.info/2017/04/01/suchasna-ukrayinska-stsenografiya-za-prostoyu-formuloyu-postijno-robyty-shhos-nove-foto/>
10. Електронний ресурс: <https://lifepravda.com.ua/culture/2009/10/15/28705/>
11. Електронний ресурс: <https://www.opera-europa.org/>
12. Електронний ресурс: <https://www.etc-cte.org/>
13. Електронний ресурс: http://www.etc-cte.org/https://dt.ua/CULTURE/yak_zvyazati_rozirvani_nitki_rezhiser_oleksandr_bilozub_u_bud-yakiy_krayini_ti_chuzhiy.html

References

1. Bazanov, V. (1976). *Tehnika i tehnologiya stseny*. – Leningrad, 361 [in Russian].
2. Berezkin, V. (1973). *Teatr Yozefa Svobody*. – Moscow, *Izobrazitelnoe iskusstvo*, 31 [in Russian].
3. Berezkin, V. (2012). *Dmitriy Krymov. Kniga o laboratorii. Teatr hudozhnik*. – Moscow, 732 [in Russian].
4. Berezkin, V. (2008). *Iskusstvo stsenografii mirovogo teatra. Stsenografy Rossii: David Borovskiy. Daniil Lider*. – Moscow, ART MIF, 617 [in Russian].
5. Nabokov, R. *Stsenografiya yak prostorove rishennia teatru masovyh vydovyshch* (2012). – Harkiv. – Vyp. 38.
6. Overchuk, Oleksandr (2012). *Bud' yaka profesiya v teatri mae buty gnuchkou*. *Kino-teatr*. – Kyiv.
7. Smoliakov, O. (2014). *Tot samyi GITIS*. – Moscow, *Algorytм* [in Russian].
8. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Linocut>
9. URL: <https://dyvys.info/2017/04/01/suchasna-ukrayinska-stsenografiya-za-prostoyu-formuloyu-postijno-robyty-shhos-nove-foto/>
10. URL: <https://lifepravda.com.ua/culture/2009/10/15/28705/>
11. URL: <https://www.opera-europa.org/>
12. URL: <https://www.etc-cte.org/>
13. URL: https://dt.ua/CULTURE/yak_zvyazati_rozirvani_nitki_rezhiser_oleksandr_bilozub_u_bud-yakiy_krayini_ti_chuzhiy.html

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА



«ЗЛИВА» ІВАНА КАВАЛЕРІДЗЕ. СПРОБА РЕКОНСТРУКЦІЇ

У статті розглядається можливість реконструкції фільму І. Кавалерідзе «Злива», який вважається втраченим, спираючись як на свідчення самого автора, так і сучасників – критиків і кінознавців, письменників. Використовується також візуальний матеріал, який зберігся.

Ключові слова: реконструкція, світло, символічність, екранний простір, монтаж.

В статье рассматривается возможность реконструкции фильма И. Кавалеридзе «Ливень», который считается утраченным, опираясь как на свидетельства самого автора, так и современников – критиков и киноведов, писателей. Используется также визуальный материал, который сохранился.

Ключевые слова: реконструкция, свет, символичность, экранное пространство, монтаж.

The article examines the possibility of reconstruction of the film of I. Kavaleridze «Zlyva», which is considered lost, relying on both the testimony of the author himself and his contemporaries - critics and cinema researchers, writers. Also the visual material that has been preserved is used.

Key words: reconstruction, light, symbolism, screen space, editing.

Дебютний фільм уже знаного на той час скульптора Івана Кавалерідзе «Злива» (1929 р.) розділив сумну долю багатьох українських фільмів, що не збереглися. Та в світовій культурі є практика відновлення об'єкта лише за описами та матеріальними залишками. Така реконструкція певною мірою можлива і в кінематографі.

Втім, спочатку – про історію створення фільму. Сам Кавалерідзе у своїх мемуарах розповідає про свій прихід у кінорежисуру. Вирішальну роль тут зіграла майже випадкова зустріч із Зіновієм Сідерським – на той час заступником голови ВУФКУ. Сідерського Кавалерідзе знав ще за спільною роботою в Ромнах. У цій розмові Сідерський зізнався, що керівництво ВУФКУ провадить «велике полювання» на митців із різних галузей, насамперед літератури й театру, для залучення їх до кінематографа, який на той час вельми потребував людей високої культури.

Та на пропозицію старого знайомого спробувати свої сили в кіно Кавалерідзе відповів рішучою відмовою, зауваживши, що його «дратує суєта на екрані, герої завжди бігають». Сідерський зауважив, що він отримає повне право на експеримент, лише хай запропонує тему. Митець розповів про своє враження від «Гайдамаків» у театрі Курбаса і рішуче заявив: «"Гайдамаків"

ставив би!» Так почався його режисерський шлях у кіно.

Та то була не перша зустріч із кінематографом. Вона відбулася в 1911–1915 роках, коли молодий, але вже відомий як автор монумента княгині Ользи в Києві скульптор, отримав запрошення працювати художником-оформлювачем у відомій кінофірмі «Тіман і Рейнгардт». Тут Кавалерідзе проявив себе передусім як майстер портретного гриму. Завдяки його роботі авторові Шатернікову вдалося настільки точно відтворити зовнішність Льва Толстого, що в стрічці «Відхід великого старця» Я. Протазанова і Є. Тіман ігрові кадри абсолютно природно монтувались із хронікальними. Та це був лише початок, кінематограф дедалі активніше захоплює молодого скульптора. Дружба з режисером і художником Ч. Сабінським розкриває перед Кавалерідзе можливості молодого мистецтва. Як скульптора його привертає насамперед той колосальний виражальний потенціал, який має в кінематографі світло, причому світло рухоме.

У картині Я. Протазанова «Енвер-паша, зрадник Туреччини» він пробує за допомогою мерехтіння світла імітувати поверхню моря. Для відтворення простору художник використовує чорний оксамит, сірі тканини, драпіруючи ними декорації в екранізації роману Л. Толстого «Війна і мир»

(реж. В. Гардін, Я. Протазанов). Це давало можливість закамуювати їх штучність, відмовитись від непотрібної деталізації, що лише відвертала б увагу глядача від акторської гри, переобтяжувала б простір екрана.

Беручись до роботи над фільмом «Злива» уже як режисер, Кавалерідзе досить чітко визначив своє кредо: «Кіно з'єднується з літературою, музикою, театром і балетом. “Злива” – спроба поєднати його зі скульптурою» [1, 92].

Виникає питання – чи був подібний досвід в історії кіно? В 1915 році вийшла книжка «Мистецтво кіно», автор якої, один із піонерів кінотеорії американець Вегел Ліндсей, звернув увагу на вплив живопису, скульптури і архітектури на жанроутворення в кінематографі.

«Ліндсей у своїх працях наводить десятки прикладів із різних фільмів, показуючи, як на композицію кадрів впливають живописні, скульптурні і архітектурні концепції, що давно існують у пластиці» [5, 131].

Про такі впливи можна говорити, згадавши всесвітньо відомі шедеври 30-х років, як «Кабінет доктора Калігарі» Р. Віне, або фільми Ф. Ланга «Нібелунги» і «Метрополіс».

Стрічка Віне викликала бурхливу реакцію критики саме через незвичайне вже на той час зображальне рішення. Адже кіно вже сміливо вийшло на натуру, а тут раптом пропонувалися мальовані, максимально умовні декорації, де навіть тіні і світло були передані на екрані зусиллями художника, а не оператора. Один з оформлювачів фільму, художник-експресіоніст Герман Варм вважав, що фільм має бути малюнком, що оживає. Адже експресіоніст повинен творити свій особистісний світ, який зовсім не обов'язково має повторювати реальні природні форми. Вся стрічка Віне мала відображати внутрішній стан і світосприйняття героя. Фільм мав підзаголовок – «Світ очима безумця».

Щодо Ланга, то слід згадати слова відомої дослідниці експресіоністського кінематографа Лотте Айснер: «По своїй суті Ланг – архітектор». Справді, архітектурні рішення в його фільмах містять відчутне символічне навантаження. Саме архітектурна організація простору на екрані є ключем для трактування подій, що розгортаються. Так, будівлі Вормса, столиці бургундів, впевнено розташувались на землі, акцентуючи непорушність порядку, котрий тут встановлено. Величні споруди освітлено холодним рівним світлом. Живі люди, що перебувають у цих залах, здаються архітектурними деталями. І трубач на вежі, і воїни охорони зі

своїми щитами і списами, і сам король на троні зі своїм почтом, здаються частинами орнаменту, що оздоблює палац. Костюми персонажів, візерунки на них набувають чітких геометричних форм. Це дало привід Кракауєрові зауважити: «Перед нами торжество орнаментального над людським. Необмежена влада виражається у тих привабливих орнаментальних композиціях, де використані люди» [4, 112].

Контраст з архітектурою Вормса становить архітектура замку Брунгільди, що неначе виростає зі скелі і тягнеться у височинь. Його силует з покрученими лініями стіни, що обриваються урвищами, – все це хаотичне переплетіння площини сприймається як повна протилежність простору бургундів і як віддзеркалення особистості їх господині – войовничої, буйної Брунгільди.

На думку тої самої Айснер, «тіло кожної людини використовується як елемент декорації».

Гадаємо, І. Кавалерідзе ставив перед собою інше завдання: скульптурні постаті оживали, розкривалися в русі, але в русі максимально лаконічному, стриманому, далекому від «мельтешіння», яке так драгувало митця у комерційному кіно.

Отже, на екрані постав «зухвалий експеримент» митця – поєднати кіно зі скульптурою. Здавалося, це неможливо. Адже кіно – передовсім рух, а скульптура – статика. Фільм Кавалерідзе, знятий в оригінальній експериментальній манері, викликав, як зазначав один критик, «зливу відгуків».

Навколо фільму розгорнулася палка дискусія. Всі – як професійні критики, літератори, кінематографісти, так і пересічні глядачі – висували свої аргументи «за» і «проти». Та нас цікавить передусім, на які екранні деталі вони звертали увагу, формулюючи свої аргументи.

І все ж, перше слово варто надати самому авторові-постановнику, який у своїх мемуарах дає досить докладний опис ключових епізодів свого твору і тих кінематографічних засобів, до яких він вдається. «Світло, тінь... Могутня мова... Світло – різець скульптора... Невдала підсвітка – форма втрачає. Світло, світло і світло... Всі пошуки – точка і світло» [2, 162].

«Вибираю світлом те, що мені потрібно, в тій силі, якій я хочу. Хочу – кричу, хочу – зовсім мовчу – кидаю в глибоку тінь» [1, 162]. У цих висловах розкривається бачення режисером ролі та значення освітлення на екрані. Завданням було не лише зробити об'єкт доступним глядацькому зору, але, що важливо, надати йому емоційного забарвлення – «хочу кричу, хочу мовчу – кидаю у глибоку тінь». Не забуваймо, що наприкінці 20-х,

коли створювався фільм, експресіонізм, ще не став повністю історією, а був живою практикою.

І саме в експресіоністських стрічках світло стало одним із найважливіших і надієвіших виражальних засобів у кінематографі. Важливим є і зауваження про точку зору апарата. Як скульптор Кавалерідзе прекрасно усвідомлював, як багато важить точно вибраний ракурс, в якому буде побачений об'єкт. Це ж він переносив і на екран, вибудовуючи свої композиції.

Досить детально пояснював режисер, чому він відмовляється від, здавалось би, органічно притаманної кінематографу «фотографічності». Описуючи епізод оранки, митець наголошує своє прагнення надати цим кадрам високого символізму. Тому з-під плуга падала не «натуральна» земля, яка «падає і розсипається як хоче». За задумом митця, «брили піднімалися великі, вставляли грізно і падали, створюючи чергуванням світла і тіні потрібний ритм» [2, 162].

Кавалерідзе шукав гармонії між символічним образом «матері – сирій землі і монументальною постаттю Орача – С. Шкурата. Власне Шкурата режисер обрав заради спини, заради ручищі його, заради душевної простоти і теплоти, заради широкого обличчя Микули Селяниновича» [1, 162].

Щоб і звичайні воли гармоніювали з багатирською постаттю Шкурата, роги їх були подовжені, а ребра затемнені.

Вже під час зйомок фільму ставало зрозуміло, що режисер іде своїм оригінальним авторським шляхом. Про це свідчать очевидці, що були присутні на знімальному майданчику, зокрема своїми враженнями про методи роботи режисера поділилися в своєму дописі в 2-му числі за 1929 рік часопису «Кіно», режисер і кінокритик А. Кесельман.

Автор прихильно пише про майбутню стрічку, вітаючи сміливий експеримент митця у відтворенні простору за допомогою майстерного поєднання чорного оксамиту і сукна. Так режисер викликає враження туманної далечини, на тлі якої й «пишуться всі офорти до історії гайдамаччини».

І ще одне важливе спостереження: «на тлі туманної далечини в його кадрах часто трапляються архітектурні куби та тяжкі плити. Умілим розподілом кубів і плит він досягає того, що воли, запряжені в плуг, відходячи від апарата створюють враження величезної даліни» [3, 13].

Ці свідчення ще раз підтверджують думку, що Кавалерідзе у такий оригінальний спосіб відтворював глибину кадру, розгортаючи дію у «тривимірному» просторі, практикуючи таким чином своєрідний внутрішньокадровий монтаж.

До свідчень сучасників, які бачили фільм, ми ще повернемося. Та не менш важливі аргументи щодо екранного вирішення фільму надають окремі кадри, що збереглися. На жаль, ми їх можемо бачити лише як фотографії на сторінках часопису «Кіно», що являють собою лише «бліді тіні» порівняно з екранним оригіналом (до речі, вони зібрані також у книзі «Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика»). І все ж, певне уявлення про характер із екранного матеріалу можна скласти. Навіть переглядаючи ці «бліді тіні» кадрів фільму можна переконатися, що у Кавалерідзе світло – справді один з найважливіших зображальних засобів, справді «різець скульптора». Саме завдяки точно знайденому освітленню митець надає виразного об'єму постатям і обличчям на екрані. Об'ємність акцентується, як точно зауважив Кесельман, наявністю кубів, кам'яних брил, колон. Це прочитується в кадрах, де дівчина піднімається за водою до криниці, пагорб при цьому складається з кубів. Сцена прощання дівчини з коханим вибудована так, щоб наголосити глибину кадру: на першому плані кілька зажурених дівчат, трохи осторонь – закохана пара, а в глибині кадру – постаті сільських парубків, що йдуть до гайдамаків. І знов-таки, завдяки освітленню всі ці постаті набувають не лише об'ємності, а й особливої виразності. Світло тут нагадує промені вечірнього сонця, що опускається за обрій, і сцена набуває настрою туги і печалі, що охопили закоханих, які розлучаються.

Говорячи про майстерність освітлення екранних композицій, не можна не назвати одного з найталановитіших українських операторів – Олексія Калюжного.

Його ж камера забезпечувала виразність крупних планів. Оператор, прагнучи максимальних узагальнень, не втрачав індивідуалізації екранних портретів. Тому свідчення – крупні плани ватажків повстання, неначе виліплені світлом, згадані вже обличчя закоханих і, звичайно ж, обличчя хлопчика в брилі, сповнене дитячої безпорадності. Цей кадр прикрашав обкладинку другого числа часопису «Кіно» за 1929 рік.

Разом з тим, не можна не відзначити, що у поглядах режисера і оператора існували розбіжності. Калюжного, який вважав основоположною характеристикою екранного зображення площинність, наводить як взірець єгипетську фреску або старовинну ікону. «Його ідеальний фільм – “Зливу” він не вважає поки що за такий, – тільки малюнок на матовому шклі, що його вставлено в вікно. І призначення цього шкла ховати життя від глядача. Це,

навіть не малюнок, а лише філософія на матовому шклі. Її Калюжний й зове відродженням кінематографії, розкріпаченням її від натуралізму» [6, 37].

Як бачимо, і режисер, і оператор прагнули відійти від фотографічності – створити символи подій, а не відтворити самі події. Кавалерідзе, попри домінування скульптурного, об’ємного начала, теж вдавався до площинних композицій, що закладено було вже у самому підзаголовку фільму в слові «офорти».

Так, офорти нагадують кадри, де озброєні косами селяни вирушають на бій з панським військом, або селянки, що працюють у полі.

У той же час постаті придворних видаються витканими на гобеленах, за словами самого режисера, їх світ – то примарний світ, тло епохи, а не сама епоха. Треба сказати, що такий підхід не влаштовував Калюжного, він вважав таке поєднання штучним і тому невдалим.

Повертаючись до статті Кесельмана, нагадаймо, що автор звертає увагу на те, наскільки Кавалерідзе скупий у використанні реквізиту. «Одне коромисло або гарненький столик з інкрустаціями одразу показують, що дія відбувається в селянській хаті або в палаці цариці» [3, 13].

Такий підхід давав можливість режисерові максимально зосередити увагу на дії в кадрі, не переобтяжуючи екранний простір зайвими деталями. Втім, кожна з них, потрапляючи в кадр, набувала особливої виразності. Згадаймо епізод молитви селянки перед іконою Богородиці. По щоді скривдженої жінки стікає сльоза, і вона бачить, що ікона теж плаче. В ті часи «войовничого атеїзму» це було досить сміливе рішення. Хоч як це парадоксально, але експеримент Кавалерідзе – «частина замість цілого» – спливе на екрані через багато десятиліть у данського режисера Ларса фон Трієра в його знаній стрічці «Догвіль». І там образ американського містечка, його побут, будуть відтворені через такі деталі, як телефон моделі 30-х років, залізне ліжко, етажерка та інші елементи обстановки пересічного помешкання, і вся ця «антикінематографічна» відмова від реальної обстановки ніскільки не зменшить достовірність подій, що відбуваються на екрані.

Як твердить Кесельман, «у гримі, що він його дав акторам, теж почувасться рука скульптора» [3, 13].

Обличчя селян, загримовані у темних тонах, нагадують бронзу, цариця і її придворні уподібнені мармуровим статуям, а фрейліни наче створені з порцеляни. На це звертає увагу і сам Кавалерідзе у своїх мемуарах. Майстер скульптурного портрета, Кавалерідзе надавав особливого значення

фактурі, матеріалу. Тим же шляхом режисер ішов, відтворюючи своїх персонажів на екрані.

Звернімося ще до однієї думки. Хрисянф Херсонський, вже відомий на той час авторитетний кінокритик, сценарист, пише про свої неоднозначні враження від екранних рішень Кавалерідзе: «Його умовні фігури людей, групи й портрети часом неперевершені, доки не рухаються. Але щойно вони починають рухатися, кіно викриває їх реальний матеріал, який починає конфліктувати з умовним малюнком. Це грубе порушення стилю, яке руйнує цілісність впливу» [2, 546].

Інші критики були більш однозначними у негативному ставленні до фільму. Так, Микола Лядов закидав йому «фізіологічну невиразність» – твердячи, що «“Злива” – це балетно-театральна умовність мізансцен, рухів і жестів, це умовний театр, статична фотографія, гіпертрофована рембрандтівщина. Але аж ніяк не кіно» [2, 549]. Не сприйняв Лядов і декораційне рішення, що нагадує «давно зжиті театром “сукна”».

Інші автори були налаштовані ще критичніше. В цьому аспекті чи не найдошкульнішими були інвенктиви Якова Савченка, критика, публіциста, педагога, автора книжки «Народження українського радянського кіно» (1930 р.), присвяченої творчості О. Довженка. Савченко безжальний у своїх висновках. Якщо певні критики готові були прийняти фільм Кавалерідзе як експеримент, то автор відмовляє йому і в цьому: «“Злива”, коли цю картину брати як експеримент – явище реакційне. Адже “Злива” рішуче деформує матеріал і закони кіна самим своїм принципом <...> “Злива” – убійна статистика. Альбом статуєток... В “Зливі” немає принципів кінодії та кінокомпозиції <...> це той експеримент, що заводить кіно на манівці...» [2, 541].

Чи не найбільшу ваду в роботі Кавалерідзе Савченко бачить у тому, що така картина в принципі не може бути змонтована, що режисер порушує закони монтажу. «Монтувати таку картину – значить руйнувати всю картину, робити з неї хаос» [2, 541].

До речі, Х. Херсонський теж досить безапеляційно зазначав, що «Кавалерідзе не зрозумів кіномонтажу».

Згадаймо, на той час домінантною була концепція структурного монтажу, що знайшла своє ідеальне втілення в художній практиці С. Ейзенштейна. Та були режисери, котрі надавали перевагу монтажу внутрішньокадровому, і серед них знайдемо такі знані імена, як Е. Фон Штрогейм, або В. Ф. Мурнау. Судячи навіть з тих кадрів, що

залишилися, бачимо, що багатофігурні композиції не лишалися статичними. На різних фото зафіксовані різні розташування фігур, перехід до крупних планів. Це і юнак, який прощається з дівчиною, і хлопчик у брилі, що йде поруч з орачем. Зафіксовані динамічні кадри бою на шаблях. І, нарешті, сам Кавалерідзе детально описує фінальний епізод, коли відлуння історії звучить у сучасності, пронизує її своїми силовими лініями. «Бунт... Повстання селян... У тому ж павільйоні (тридцять метрів на двадцять) в хаосі кубів, що рухаються, йдуть колони озброєних селян під швидко пробігаючим в різних напрямках промінням прожекторів. Це створює враження могутньої повстанської зливи... Зміна епох, революційний катаклізм: в потоці повстанців, що йдуть, зненацька виразніше стали рухатись площини кубів, в них завертілися колеса возів, бричок, фаєтонів, що належать панам, які тікають від повстанців... Куби крутяться все хутчіше, обертання набирає таку швидкість, при якій від фаєтонів можна перейти до двадцятого століття – до автомобілів буржуазії, що тікає від пролетарської революції... Прожектори то освітлюють, то кидають у глибоку тінь цей потік, що швидко мчить» [3, 164].

Цей текст з нашої точки зору являє собою фрагмент екранної версії, що її митець відтворив в своїх мемуарах. Перед нами взірць монтажного мислення, поєднання умовних об'єктів (кубів) з цілком реальними (перехід від фаєтонів до автомобілів). До того ж автор тут ще раз акцентує зображально-виражальну функцію світла (проміння прожекторів, що пробігає в різних напрямках). Згадаймо ще і багатократні експозиції, до яких вдавався Калюжний. «"Злива" – рекорд багаторазової експозиції... Калюжний у сценах боїв збільшив кількість експозицій до 32-х. Він здійняв одну на одну хвилясті лінії, що рухаються в різних напрямках, масиви, що завалюються, биття світла на темно-сірій поверхні. І на нагромадженні диму, і променів, і геометричних фігур Калюжний сфотографував деталі бою» [6, 39].

До речі, Калюжний визнавав, що, використовуючи багатократні експозиції, він ішов за знахідками О. Довженка в «Звенигорі». Втім, багаторазово збільшивши їх кількість.

Отже можна твердити, що і режисер-постановник, і оператор фільму вдавалися до суто кінематографічних прийомів – гра світла, багатократні експозиції – для надання максимальної динамічності екранному зображенню.

Втім, деякі критики закидали надмірну статичність кадрам «Зливи», наголошуючи, що в

«Арсеналі» Довженко майстерно «перебиває динаміку статикою».

Все ж були думки, далекі від суцільного заперечення творчого експерименту Кавалерідзе. Так, художник, мистецтвознавець і педагог Іван Врона, закидаючи авторові «Зливи» «статичність, фрагментарність, абстрактну умовність оформлення», разом з тим вважав цей фільм «за дуже цінний вклад в українську кінематографію» [2, 542].

Близький до світу образотворчого мистецтва, Врона не міг не побачити і очевидних достоїнств стрічки Кавалерідзе. Зокрема критика привертає «пластична скульптурність кінообразів, чеканна виразність і продуманість композиції кадрів». У цьому Врона вбачає насамперед благодійність впливу образотворчих мистецтв на кінематограф.

Однією з серйозних претензій щодо фільму було звинувачення його в елітарності, в тому, що він залишається рафінованим твором «"мистецтва для мистецтва", картиною для кінопрацівників, а не для глядачів» [2, 543].

Та, попри таку точку зору, керівництво ВУФКУ цілком позитивно сприйняло експеримент Кавалерідзе, вважаючи, що такі картини потрібні для виховання кіноглядача.

Мабуть, найбільш послідовно висловив цю позицію на шпальтах часопису «Кіно» Ф. Лучанський. У своєму дописі, який мав промовисту назву «Проти "зливи" відгуків – за "зливу" культурної революції», автор твердить, що нам потрібні експерименти, бо кінематограф «мусить іти не на поводи, а на переді глядача, вести глядача за собою, підтримувати в ньому паростки нової людини» [2, 548]. На думку автора, «"Злива" прошуміла гураганом <...> розбурхала застояне болото» [2, 547].

Втім, Лучанський констатує невдалий, на його думку, вибір теми, залишаючи, разом з автором, право вільного мистецького трактування історичного матеріалу.

Та вийшло, що саме за трактування тих історичних подій Кавалерідзе і наразився на критику у найбільш глибоких і послідовних виступах, що належали перу письменників Валеріана Підмогильного і Бориса Антоненка-Давидовича.

Підмогильний взяв участь у дискусії щодо фільму «Злива» в «Кіно-газеті» № 11 за 1929 р. Назва його виступу була досить сувора: «Невиправданий експеримент». Втім «жалюгідним і невинуватим експериментом» письменник називає роботи Кавалерідзе-сценариста. Підмогильного справедливо обурює «перекручування історії Гайдамаччини у фільмі "Злива"». До речі, в мему-

арах саме режисер з болем згадує, як важко було йому спотворювати образи таких героїв, як Гонта і Залізняка і в «Зливі», і в «Коліївщині». Робилося це на вимогу панівної ідеології. Йому гірко було читати похвали за це трактування від таких партійних критиків, як О. Корнійчук та Ів. Юрченко.

Щодо зображального вирішення фільму, то Підмогильний, навпаки, розгледів тут високий творчий потенціал режисера-дебютанта. Він звертає увагу на окремі кадри великої глибини і яскравості. Такою є, наприклад, «група селян, яких уся постава переконує вас, що люди ці справді тягнуть ярмо; сцена прощання дівчат із гайдаками, стихійний рух гайдаків, «монументальність» оранки; поодинокі, неначе вирізьблені постаті, як от дівчина з відром, свідчать, що в дальшій роботі, коли Кавалерідзе не спиниться на руйнуванні кіна, а зуміє з цих руїн створити позитивну синтезу, поновити кіно свіжими засобами, уяскравити і підкреслити показ людини на екрані, то ми можемо сподіватись від нього високо пожиточної праці для українського кінематографа» [2, 540].

Слід зауважити, що гостре око критика бачить ті вдалі екранні рішення, що їх пропонує режисер, наголошуючи що вони не суперечать кінематографічним виражальним засобам. І дає зрозуміти – традиційні мистецтва, в тому числі й скульптура, можуть стати продуктивним елементом «позитивної синтези» щодо кінематографа.

Більш прискіпливим був Антоненко-Давидович, котрий повністю зосередився на неприйнятному, з його точки зору, трактуванні історії Гайдямаччини в фільмі. Автор не відмовляє собі в гострому сарказмі, зауважуючи, що, ставлячи знак рівняння між повсталими селянами і реаліями громадянської війни, режисер спотворює історію. Подаючи у фільмі й Гонту, і Залізняка як представників правлячого класу, автор статті пропонує паралель – якби російські кінематографісти, екранізуючи «Капітанську дочку» О. Пушкіна запропонували би трактування Пугачова як персонажа «відомого своїми монархічно-самодержавними ідеями», котрий «видаваючи себе за імператора Петра III, обманув довіру селянства і трудових мас козацтва» [2, 557]. З тим самим успіхом, на думку автора, можна було б показати подвійною експозицією і декабристів у війську Денікіна.

І все ж навіть цей суворий критик не відмовляє в праві режисерові «знайти свою стежку, свій кіно-стиль». «Шукання режисера Кавалерідзе, що ними позначена вся майже від першого до останнього кадру ця картина, варті уваги і може подекуди й наслідування» [2, 554].

Антоненко-Давидович – один з тих небагатьох критиків, що звертає увагу на роботу оператора О. Калюжного, зазначаючи, що, напевно, слід писати сценарії не лише на відповідного режисера, а й оператора. Саме таким «майстром світла» був Калюжний.

Досі ми посилалися на думки вітчизняних критиків. Але ж «Зливу» бачили і зарубіжні кінознавці. Зокрема, фільм було послано до Англії, де він викликав увагу і зацікавленість кінематографічної спільноти. На стрічку відгукнувся кінокритик Моріс Добб. Він із захопленням твердив: «“Злива” Кавалерідзе та Калюжного здається мені новою сторінкою в історії кінематографічної техніки. Може, такою ж сторінкою, яка була відкрита “Потьомкіним” <...> фільм нагадує твори Леонардо і великих майстрів Відродження» [2, 164].

Як зазначає чеський кінокритик Любомир Лінгарт, «І. Кавалерідзе не задовольняли традиційні методи постановки історичних фільмів. Він прагнув монументалізму історичних полотен та емоційного впливу драматизму і пафосу на глядача... Кавалерідзе шукав при цьому не тільки нові методи історичних подій, а й нові елементи мови кіно як своєрідного мистецтва».

Як бачимо, картина Кавалерідзе привертала не лише тим, що виносила на екран нові елементи мови кіно, а була справді хвилюючим видовищем, що пробуджувала в глядачах сильні емоції.

Та найбільш глибоке розуміння творчості українського митця продемонстрував Г.-Й. Шлегель, відомий німецький дослідник східноєвропейського кінематографа. Німецький кінознавець познайомився з творчістю Кавалерідзе, переглянувши в Києві на початку 2000-х фільм «Прометей». Ще тоді він побачив суголосні пошуки Кавалерідзе і Бертольда Брехта у прагненні митців відійти від плоского ілюзіонізму, відтворити історію як епічну трагедію.

Пізніше, ознайомившись докладніше з творчим спадком українського режисера, Шлегель зауважував, що «із духу скульптури Іван Петрович Кавалерідзе розвинув епічну кінематографічну форму, що виявилась надзвичайно інноваційною і продуктивною. Історії світового кіно ще тільки належить відкрити цю якість його фільмів» [2, 20].

Та повернімося до української кінознавчої думки.

Українські історики кіно наполегливо і в більшості випадків марно намагалися визначити місце Кавалерідзе у вітчизняному кінопроцесі.

Починаючи зі «Зливи» критики намагалися зіставити стрічки Івана Кавалерідзе з фільмами

Олександра Довженка. Причому на адресу «Зливи» звучали звинувачення у неприкритому наслідуванні естетики «Арсеналу».

Втім, мали місце також інші, об'єктивні, оцінки творчості режисера. В цьому аспекті здається переконливою позиція мистецтвознавця і критика з української діаспори Ігоря Костецького. У своїй доповіді, виголошеній на другій мистецтвознавчій конференції УВАЛ учений теж зіставляє творчість Довженка і Кавалерідзе, вважаючи в їх доробку дві сторони українського кінематографа, що органічно доповнюють одна одну.

«Що ці два кіномайстри суть діти однієї доби, одного світоглядно-стилістичного намагання, де особисті їхні творчі школи не сходяться, а різняться одна від одної» [2, 527]. Далі Костецький дає визначення їх стилістиці, наголошуючи, що індивідуальний стиль Кавалерідзе незрівнянно чіткіший, сухіший за Довженка... «Світ Кавалерідзе раціонально-конструктивний з виразно збагненим в своїй консистенції і ритмічно обмежений у своїй побудові» [2, 529].

Стиль зазначених митців, своєрідний, неповторний, оригінальний, знаходить в особі Костецького, як він твердить, «гарячого прихильника і патріота».

Зіставляючи ці дві мистецькі постаті, автор вважає, що вони доповнюють одна одну, створюючи вражаючу своїм багатством і різнобарвністю картину українського національного кінематографа [2, 527].

Судячи зі сприйняття першої стрічки Кавалерідзе глядачами, серед яких були як професійні

кінематографісти, режисери і кінокритики, так і письменники, і функціонери ВУФКУ, і просто пересічні глядачі, можна судити, що фільм справді «пройшов гураганом», розбурхав думки, викликав дискусії. Кавалерідзе заговорив своєю кінематографічною мовою, і згодом його справді уявні прорахунки і досягнення сприяли створенню його авторського, особистісного світу.

Джерела та література

1. Кавалерідзе І. Сборник статей и воспоминаний ; сост., прим. Е. С. Глушенко / Иван Кавалеридзе. – К. : Мистецтво, 1988. – 180 с.
2. Иван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика / Упоряд. С. Мензелевський. – К. : Національний центр Олександра Довженка, 2017. – 688 с.
3. Кесельман А. Злива // А. Кесельман. – «Кіно». – 1929. – № 2.
4. Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера – психологічна історія німецького кіна / Зігфрід Кракауер. К. : Грані-Т, 2009. – 384 с.
5. Теплиц Е. История киноискусства ; пер. с польск. / Ежи Теплиц. – М. : Прогрес, 1974, – Т. 4 (1939–1945) – 316 с.
6. Ушаков Н. Три оператори. – К. : Теакіновидав, 1930. – 40 с.

References

1. Kavalieridze, I. (1988). Sbornik statey i vospominaniy ; sost., prim. E. S. Gluschenko. – K. : Mistetstvo [in Russian].
2. Kavalieridze, Ivan. (2017). Dramaturhiia. Publitsystyka / Uporiad. S. Menzelevskiy.– K. : Natsionalnyi tsentr Oleksandra Dovzhenka [in Ukrainian].
3. Keselman, A. (1929). Zlyva. – «Kino». № 2 [in Ukrainian].
4. Krakauer, Z. (2009). Vid Kalihari do Hitlera – psyholohichna istoriia nimetskoho kina. – K. : Hrani-T [in Ukrainian].
5. Teplyts, E. (1974). Istoriya kynoykusstva ; per. s polsk. – M. : Progres. – T. 4 (1939–1945) [in Russian].
6. Ushakov, N. (1930). Try operatory. – K. : Teakinovydav [in Ukrainian].

СИМВОЛІЗМ МУЗИЧНОЇ ЦИТАТИ У КІНО (На прикладі фільму О. Балабанова «Про виродків та людей»)

Авторка долучається до роздумів музикознавців щодо використання музики в кіно. Розглядаються питання застосування популярної класики в художньому фільмі та використання музики у функції символу на прикладі фільму «Про виродків та людей» Олексія Балабанова.

Ключові слова: *музика в кіно, класична музика в кіно, музична цитата в кіно, символічна функція музики на екрані.*

Автор присоединяется к размышлениям музыковедов по использованию музыки в кино. Рассматриваются вопросы применения популярной классики в художественном фильме и использование музыки в функции символа на примере фильма «Про уродов и людей» Алексея Балабанова.

Ключевые слова: *музыка в кино, классическая музыка в кино, музыкальная цитата в кино, символическая функция музыки на экране.*

The author joins the musicologists' thinking on the use of music in the cinema. The questions of the application of popular classics in the feature film and the use of music as a symbol are considered on the example of the film «About freaks and people» by Alexei Balabanov.

Key words: *music in the cinema, classical music in the cinema, musical citation in the cinema, symbolic function of the music on the screen.*

Тема «музики в кіно», з одного боку, здається вичерпаною завдяки ґрунтовним розробкам українських та зарубіжних науковців (О. Дворниченко, Т. Єгорова, Б. Кац, Т. Корганов, З. Лісса, М. Петровський, Г. Троїцька, Г. Фількевич, І. Фролов, Т. Шак, І. Шилова та ін.), з іншого – спонукає до роздумів у локальних контекстах конкретних творів.

Художній фільм «Про виродків та людей» (рос. «Про уродов и людей») був знятий російським режисером Олексієм Балабановим за власним же сценарієм у 1998 р.; отримав премію «Ніка» у номінаціях «Найкращий фільм» та «Найкраща режисура», був відзначений нагородами ще декількох міжнародних фестивалів.

Дія розгортається у російському місті на зламі ХІХ–ХХ ст., поєднуючи сюжетною канвою лінії двох родин – інженера Радлова та лі-

каря Стасова. Головною ж темою фільму, на мій погляд, є *вторгнення медійних технологій у життя людини* (і людства в цілому). І саме тому на запитання: «Про що фільм?» – я би відповіла: «Про медіа». А тема людини і соціуму, фрейдистські мотиви, сімейні стосунки, дитячі травми, «виродки і люди» – це той сприятливий ґрунт, на якому розквітає медійна «квітка папороті», яку вже не треба шукати чарівної ночі, бо вона з фантастичної вигадки перетворюється на щоденну реальність, яка сама знаходить тебе – і не просто знаходить, а бере у полон.

Фільм, витриманий у стилістиці «раннього кіно», насичений різноманітною символікою – візуальною, вербальною, шумовою, музичною.

Серед візуальних символів (паровоз, грамофон, портрет, картата тканина та ін.) хочу

відзначити посмішку. Усі герої, окрім Віктора Івановича, майже не посміхаються. І в ті моменти, коли це все ж таки відбувається, посмішка сприймається як символ: невідворотності (Толя після першого сп'яніння), диявольського тріумфу (Ліза у сцені вбивства Віктора Івановича), полегшення і звільнення (Іоган на перегляді фільму в передфінальному епізоді).

Візуально-вербальним символом у стрічці виступають і авторські пояснення-коментарі, використані як титри німого кіно. А серед власне вербальних засобів хочу відзначити символіку фрази «вже пізно», яка звучить тричі, трансформуючи й уточнюючи сенс сказаного. Вперше її вимовляє інженер Радлов після чаювання з донькою Лізою і фотографом Путіловим: «Путілов, Вам пора. Вже пізно» (00:19:52). Вдруге у схожій мізансцені чаювання (після поховання Радлова і оголошення заповіту, за яким опікуном усіх коштів Лізи стала покоївка Груня) відбувається обмін репліками Путілова: «Ліза, я врятую Вас!», – і Груні: «Путілов, Вам пора. Вже пізно» (00:40:23). Повторення Грунею фрази покійного Радлова символізує її панівне становище в домі, а сам вислів втілює двозначність: пізній час / пізно рятувати. Нарешті, втретє ця фраза з однозначним смислом звучить у діалозі між фотографом і Лізою після її першої кінозйомки: «Ліза, я врятую Вас!» – «Пізно, Путілов» (00:50:45).

Важливими звуко-шумовими символами у фільмі виступають гудок паровоза, спалах фотоапарата, дзвіночок, бій годинника, характерне поскрипування грамофонної платівки, придушений крик Іогана: «Няня!» – та ін.

Докладніше зупинитися хочу на символіці музичного ряду, оскільки принципом музичного вирішення фільму режисер обрав цитування «класики». Дослідниця медіа-музики Тетяна Шак справедливо зауважує: «Головна мета прийомів цитування – викликати певні асоціації у слухачів, тому прийоми цитування розраховані на ерудованого реципієнта <...> цитата має багаторівневу семантику, ніби розгортаючись углиб, тобто спонукає пригадати, крім самого звучання, ще й багатомірне “поле смислів”, приховане за ним» [3, 113]. Саме тому в кіно у функції символу дуже часто використовуються музичні цитати. Доповнюючи вислів польської дослідниці кіномузики Зоф'ї Лісси, підсумую: «Цитата стає цитатою (і символом – К. С.) лише в ту хвилину, коли глядач упізнає в ній цитату. Не-

впізнана, вона функціонує просто як кіномузика, так чи інакше пов'язана з кінокадром» [2, 362]. Отже символізм тієї чи іншої музичної цитати в кінофільмі може виявитися лише за умови ідентифікації першоджерела й усвідомлення естетичного контексту його включення в екранний образ.

Одним з таких музичних символів у фільмі «Про виродків та людей» став уривок з арії Графині з опери П. Чайковського «Пікова дама». Цікаво, що вже у Чайковського цей фрагмент є цитатою: Графиня наспівує французькою початок арії Лоретти з опери А. Гретрі «Річард Левине Серце». Цей лейтмотив звучить у фільмі тричі: 1) на початку фільму: Ліза ставить платівку і на тлі звучання арії розмовляє з татом про те, як вони поїдуть «на Захід» (00:04:00); 2) Іоган заводить грамофон і ставить платівку, яка грає впродовж роздягання Лізи та її першої зйомки (00:47:40); 3) наприкінці фільму: Ліза «на Заході», офіціант у кафе ставить платівку, музика поступово перетворюється із внутрішньокадрової на закадрову і звучить впродовж перебування Лізи у «кварталі червоних ліхтарів». На мій погляд, ця музична цитата символізує той самий «Захід» (*символ Заходу*), якого Ліза так прагне і в якому розчаровується, опинившись там. На таке тлумачення символу «грає» французька мова (і як «західна» взагалі, і як рідна мова сінематографа), зміст (сумніви закоханої дівчини, якій «і хочеться, і колеться»), а також драматургічний контекст розвитку лінії «Ліза і Захід»: в першому звучанні лейтмотиву Захід є світлою мрією; у другому – батьківщиною кіно, до якого Ліза безпосередньо долучається через зйомку; у третьому – реальністю, в якій заборонені втіхи стають повсякденністю.

У фільмі використані дві п'єси з циклу «Картинки з виставки» М. Мусоргського в оркестровці М. Равеля: «Старий замок» та «Бидло». «Старий замок» звучить тричі, символізуючи і провіщаючи смерть (*символ смерті*). Вперше – у сцені відспівування та поховання Радлова (00:36:35). Вдруге – в епізоді прощання Лізи з хлопчиками, які від'їжджають «на Схід» шукати батька (01:14:40); траурний образ Лізи додає візуальної символіки, передбачаючи трагічний фінал. Тема продовжує звучати на зміні кадрів: хлопчики йдуть засніженим містом і бачать на одному з будинків меморіальну дошку, де зазначено, що тут народився лікар Стасов, – Толя говорить: «Тато», – після чого музика

змовкає. Хлопчики не знають, що їхній тато загинув від кулі Іогана. Востаннє ми чуємо цей лейтмотив, коли Коля плаче на підлозі над померлим Толею (01:18:25), що водночас «фіксує» смерть одного близнюка і передрікає неминучу кончину другого.

«Бидло» звучить у фільмі чотири рази, теж набуваючи властивостей лейтмотиву. Вперше проведення теми спостерігаємо в епізоді «Іоган їде робити пропозицію Лізі» (00:21:22); вдруге – коли лікар Стасов бігає набережною, шукаючи близнюків (00:51:15); втретє – коли Віктор Іванович у передчутті успіху нового бізнесу пливе пароплавом з Путіловим (01:04:30); вчетверте – коли окрилена Ліза їде паровозом «на Захід» (01:19:10). Ці епізоди об'єднує рух у кадрі, активне прагнення героїв до своєї мети і надія на успішний фінал, але всі ситуації завершатимуться крахом. Тому символізм цього музичного матеріалу я охарактеризувала б як «прагнення в нікуди» (*символ безвиході*).

Режисер вводить у фільм і музику С. Прокоф'єва. Тричі лунає вальс з опери «Війна і мир». Це перша музика, яку ми чуємо на титрах фільму. Утворюється аудіовізуальний контрапункт: на тлі еротичних фотографій з оголеними дівчатами, котрих «карають» побиттям, звучить ліричний, натхненний вальс, що в опері Прокоф'єва втілює гаму почуттів Наташі Ростової у сцені її першого балу: нерішучість, хвилювання, надію, піднесення, радісні сподівання. Такий контраст вносить у сприйняття глядача певну двозначність та інтригу очікування. Вдруге ця музика звучить в епізоді прогулянки Лізи з Путіловим (00:27:18), якій передувала пропозиція юнака: «Чи можна мені якось Вас сфотографувати?» Тут уже, безперечно, напрошуються асоціативні паралелі першого балу з першим побаченням, першого танцю – з «першим фотографуванням». На останніх звуках вальсу ми бачимо Груню, яка знаходить у кімнаті Лізи заховані еротичні фотографії. Обрамляючи фільм музичною аркою, втретє вальс лунає на фінальних титрах, витриманих вже в іншій стилістиці: білі букви на чорному тлі нагадують пояснення-коментарі, що з'являлися впродовж фільму, наслідуючи традицію німого кіно. Виведення вальсу в епілог та пролог картини наводить на думку про можливість тлумачення її режисером як основної, головної музичної теми фільму. На початкових титрах легкість, рухливість, світла

щирість музики на контрасті з «сороміцькими» світлинами налаштовує глядача на відпочинкове видовище з ноткою пікантної інтриги («історична підсвідомість» слухача сприймає танцювальну музику як ознаку дозвілля), на фінальних же – ніби знущається: «Ну і як вам відпочинок?» Зважаючи ще й на те, що нібито намічена лінія ліричних почуттів Лізи і Путілова в епізоді прогулянки нічим позитивним не завершиться, я визначила б символізм цієї музичної цитати як оманливі надії, фальшиві почуття, брехню, обман. Повторюючи висловлену вище думку, що цей фільм «про медіа», і враховуючи припущення щодо статусу вальсу як головної музичної теми твору, вважаю цю музичну цитату узагальненим *символом ілюзій*.

Ще у фільмі лунають два фрагменти з балету С. Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта». Перший – «Танець Джульєтти з Парісом» – звучить двічі, супроводжуючи в кадрі Віктора Івановича: коли герой, таємно від Іогана відкривши своє «фотоательє», радісно рухається вглибокий підвал на зйомку близнюків (00:42:24) і коли він їде на квартиру до Путілова і там розуміє, що той утік (01:10:35). На мій погляд, зміст музики першоджерела (небажання Джульєтти цього шлюбу, відчуття пригніченості, поєднання покірності та внутрішнього спротиву) чудово розкриває особистість Віктора Івановича, контекст його стосунків з Іоганом та перспективу (радіше її відсутність) власного бізнесу. І якщо в першому епізоді музика «підіграє» героєві, ніби огортаючи його дії таємничим серпанком, то у другому – сприяє усвідомленню ситуації. Ця тема сприймається як *символ приреченості*.

Другий фрагмент балету – мабуть, найпопулярніший з усієї партитури, – «Танець лицарів». Він цитується один раз, точно посередині фільму (00:44:10), набуваючи рис музичної емблеми. Ми бачимо паровий трамвай, що рухається стрімко, впевнено, швидко, а у вагоні сидять Віктор Іванович і Путілов. У руках Віктора Івановича – грамофонні платівки, Путілов тримає фотоапарат (а далі за сюжетом у будинку Лізи, куди їдуть герої, відбудеться кінозйомка). Агресивно-рішуча музика відкрито, навіть плакатно акцентує наступальний характер нових мистецтв, а їхніх носіїв – таких собі лицарів нового мистецтва – ми й бачимо в кадрі. У контексті вже сказаного визначу цей музичний фрагмент *символом вторгнення медіа*.

Як музика всередині кадру (грамофонна платівка) в оселі лікаря Стасова звучать Каватина та Рондо Людмили з опери М. Глинки «Руслан і Людмила» (00:24:45). Лікар гортає з хлопчиками географічний атлас, показуючи місце (десь «на Сході»), де він народився, – саме туди пізніше близнюки даремно відправляються його шукати. Потім терміновий дзвінок змушує Стасова йти до хворого. Яскравої символічності, на мій погляд, фрагмент не містить, втім, зміст Каватини (прощання Людмили з батьком перед заміжжям), в загальному контексті епізоду, дає змогу припустити варіант трактування цієї музичної цитати як *символу прощання*.

З образами хлопчиків-братів пов'язана низка музичних творів, які ними ж переважно і виконуються. Інструментальна п'єса Е. Гріга «Листок з альбому» звучить у фільмі двічі, і обидва ці звучання нерозривно пов'язані між собою, навіть більше: перше ніби пророкує, провіщає друге. В першому епізоді близнюки грають «Листок» в чотири руки на роялі, тим часом як у сусідній кімнаті відбувається кінозйомка Лізи (01:03:36). Вдруге ми чуємо цю ж п'єсу у виконанні тапера в сінематографі, який озвучує це саме кіно з Лізою (01:23:30). В обох сценах спостерігаємо яскравий контрапункт візуального ряду і музики, контраст яких доведено майже до абсурду. Щодо символізму цієї музичної цитати, мені хочеться відзначити, що ця нескладна п'єса – з репертуару маленьких піаністів, її виконують діти (і у фільмі, і в реальній навчально-концертній практиці), тому озвучення такою музикою ранніх кіно-робіт, фактично перших кроків нового мистецтва (з абсурдом невідповідності відеоряду і музики), дає можливість визначити цей твір *символом дитинства*.

Але найяскравіше «музика близнюків» представлена їхнім дуетним співом – це два романси, об'єднані спільною тематикою «дзвіночків»: «Однозвучно гремит колокольчик» О. Гурільова та «В лунном сиянье» Є. Юр'єва. Кожен з цих романсів звучить у фільмі двічі. У першому епізоді Коля і Толя розучують романс Гурільова під мамин супровід (00:11:14), у другому – співають його Іоганові, акомпануючи собі на гармошці (00:54:25). Пізніше хлопчики виступають на сцені, виконуючи вже другий романс (00:59:25), і ми бачимо, як під час концерту Віктор Іванович контролює процес звукозапису на фонограф. Власне, вже цю за-

писану платівку з романсом Юр'єва ми чуємо у фінальному епізоді фільму (01:25:10). Можна розмірковувати і висувати певні припущення, чому саме ці романси співають брати: голоси хлопчиків-дискантів звучать як дзвіночки; «однозвучність», з якою «гремит колокольчик», може символізувати не лише злиття голосів, а й нероздільну єдність сіамських близнюків; своєрідну текстову наступність можна спостерігати у послідовності цих романсів; вочевидь можна знайти сюжетні перегуки змісту творів і почуттів хлопців тощо. Головним же сенсом усього музикування хлопчиків є не зміст романсів і не трагічність їхньої долі, а трансформація самого звучання: музика з «живого» стану перетворюється у фонографічний (в останніх кадрах фільму ми бачимо цю платівку) – хлопчики загинули, але їхній голос закарбовано «навіки». Саме тому я би назвала спів близнюків (не диференціюючи два твори, а сприймаючи їх цілісно) *символом переходу*.

Ось те, про що фільм, те, заради чого, власне, «зчинився гармидер»: ми спостерігаємо, як відбувається культурний злам, зміна парадигм – на людство насувається фонокультура (термін Є. Куца), медіа заповнюють соціокультурний простір. Фотографія, звукозапис, сінематограф розбудовують і встановлюють нові культурні координати, в яких існуватиме людина, зокрема: віртуалізацію часопростору, пряму залежність від розвитку технологій, власну функціонально-символічну знакову систему [1, 21]. У приватній бесіді Євген Куц влучно зауважив: «Медіа – це дух, який усвідомлює сам себе очима людини». І тому останній символ у фільмі, про який хочеться згадати, – це і є «дух медіа». Цей «дух медіа» символізує Іоган. На початку фільму він – дехто з іноземним ім'ям – з'являється «звідкись», ми просто читаємо титри: «Іоган проходить імміграційний контроль і виходить у місто». І потім впродовж усього фільму він займається лише тим, що впроваджує нові технології, радикально долаючи усі перешкоди на цьому шляху. І коли в передфінальному епізоді Іоган дивиться в сінематографі «своє» кіно, залишаючись у залі вже по закінченні стрічки, вираз його обличчя можна трактувати як найвищий ступінь задоволення і полегшення від усвідомлення, що «справу зроблено». У цьому контексті фінальний епізод, коли Іоган, виходячи із сінематографа, підходить до річки, сходиться на

крижину і пливе на ній, сприймається не як самогубство, а як відхід: прийшов нізвідки – пішов у нікуди. «Справу зроблено».

Джерела та література

1. Куш Е. В. Фонокультура как новая парадигма акустического пространства / Евгений Куш // Культурная жизнь Юга России: региональный научный журнал. – 2013. – № 1 (48). – С. 20–21
2. Лисса З. Эстетика киномузыки ; пер. с нем. А. О. Зелениной и Д. Л. Каравкиной / З. Лисса. – М. : Музыка, 1970. – 495 с.

3. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста: науч. издание / Т. Ф. Шак. – Краснодар, 2010. – 326 с.

References

1. Kusch, E. V. (2013). Fonokultura kak novaya paradigma akusticheskogo prostranstva // Kulturnaya zhizn Yuga Rossii: regionalnyy nauchnyy zhurnal. – № 1 (48). – S. 20–21 [in Russian].
2. Lissa, Z. Estetika kinomuzyki / per. s nem. A. O. Zeleninoy i D. L. Karavkinoy (1970). – Moscow : Muzyika, 495 [in Russian].
3. Shak, T. F. Muzyika v strukture mediateksta: nauch. izdanie (2010). – Krasnodar, 326 [in Russian].

ТАНЕЦЬ ТА ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА: ЗАПОЧАТКУВАННЯ І РОЗВИТОК КОНТАКТІВ

У статті розглядається еволюційний процес у співтворчості танцю та екранних мистецтв – кіно, телебачення: від перших спроб фіксації танців на кіноплівці, започаткування і розвитку різних жанрів (ревію, екранізація балету, фільм-портрет, мюзикл) до появи таких експериментальних праць, як кінотанець, телебалет.

Ключові слова: танець, кіно, телебачення, хореограф, екранізація, крупний план, рапід, монтаж, мюзикл, кінотанець, телебалет.

В статье рассматривается эволюционный процесс в сотворчестве танца и экранных искусств – кино, телевидения: от первых опытов фиксации танцев на киноплёнке, зарождения и развития разных жанров (ревью, экранизация балета, фильм-портрет, мюзикл) до появления таких экспериментальных работ, как кинотанец, телебалет.

Ключевые слова: танец, кино, телевидение, хореограф, экранизация, крупный план, рапид, монтаж, мюзикл, кинотанец, телебалет.

This article examines the evolutionary process in co-authorship of dance and screen arts such as cinema and television from the first tests of fixation of dance on the film, conception and development of different genres such as review, screening of ballet, film-portrait, musical and appearance of such experimental works as dance in cinema and television ballet.

Key words: dance, cinema, television, choreographer, screening, close-up, editing, rapid, musical, dance in cinema, television ballet.

Кіно, як синтетичне мистецтво, спирається на традиції літератури, театру, живопису, музики. Воно багато що вбирає до себе, однак не викликає ніяких руйнувань у жодному жанрі мистецтва. Разом з тим, кіно може взяти на себе певні сторони того чи іншого мистецтва і надати їм нових якостей.

«Кінематограф ніби живиться традиціями інших мистецтв, – зазначав В. Пудовкін, – перетворюючи їх на особисті, нові» [1]. За словами видатного кінорежисера, «кінематограф певною мірою володіє силою безпосереднього впливу зоровим образом. Його вільний рух у часі може сповна використовувати і розвивати форми ритму, встановлені музикою та поезією. Він повною мірою може зображати всю складність світу, робити зрозумілими глибокі зв'язки між явищами, легко переносяться у простір і легко повертаючись у часі. Він однаково чітко бачить і деталь, і те загальне, до чого вона належить» [1].

І хоч ці висловлювання В. Пудовкіна про кінематограф стосувалися літератури, театру, живопису, музики, проте їх можна віднести й до танцювального мистецтва.

Здавалося б, екранні мистецтва – кіно, телебачення – далекі від танцю, однак вони також взаємодіють з ним. Це і використання тих чи інших компонентів кіно й телебачення у художньому оформленні балетної вистави, це й екранізації балетів класичної спадщини та сьогодення, а також створення телебалетів і кінофільмів, що вибудовані за законами хореографії та екранних мистецтв.

Перші спроби зафіксувати танець на кіноплівці були здійснені ще до появи кінематографа. Так, у 1894 році *Томас-Алва Едісон* (винахідник фонографа) зняв на кінетоскопі фільм «Танець змії», а в 1899-му *Жорж Мельєс* (механік, художник, фокусник, актор, письменник) зафіксував фрагмент балету «Попелюшка».

Впродовж усієї історії німого кіно робилися спроби ввести танець до художньої тканини фільму. В Росії навіть були зняті фільми-балети (без звуку) «Коппелія» Деліба (1913, за участю Катерини Гельцер) й «Азіаде» (1918, Маргарита Фроман та Михайло Мордкін). До епохи німого кіно належать і перші досліді фіксації балетів з навчальною та документальною метою. Щодо цього особливий інтерес становлять декілька документальних фрагментів, які були зняті за ініціативою відомого американського актора Дугласа Фербенкса; серед них – танець Анни Павлової.

З появою звуку в кіно одним з найбільш популярних жанрів американського кінематографу став фільм-ревю. Передусім тут слід назвати ім'я продюсера *Флоренца Зігфелда*, який вже мав великий досвід роботи у мюзик-холі. Він розпочав свою кар'єру як антрепренер найсильнішої людини у світі – Євгенія Сандова – і завершив власником найбільшого бродвейського театру. На його грандіозній сцені були здійснені постановки надзвичайних за красою і помпезністю вистав за участю зірок естради (співаків, танцівників), відомих майстрів спорту; вартість постановок сягала 175.000 доларів. Такі вистави-ревю, відомі під назвою «Зігфелд-фоліс», були надзвичайно популярні у 1907–1931 роках.

Флоренцові Зігфелду американські кінематографісти присвятили декілька кінострічок, зокрема «Великий Зігфелд» (1936, режисер Роберт З. Леонард, хореограф Сеймур Фелікс) і «Безумства Зігфелда» (1946, режисер Вінсенте Міннеллі, хореографія Роберта Олтона, музика і тексти Джорджа та Іри Гершвін). Це фільм-концерт, створений з номерів різних шоу, ревю у постановці Зігфелда. У фільмі задіяні зірки американської естради: Фред Астер, Люсіль Бремер, Мерилін Міллер, Вілл Роджерс, Естер Вільямс, Едді Кантор, Джин Келлі, Джуді Гарланд та ін.

Високим рівнем хореографії та творчої фантазії відзначені фільми 30-х років, створені режисером *Ллойдом Беконом* і балетмейстером *Басбі Берклі*: «42-а вулиця», «Перед вогнями рампи» (1933), «Чудо-бар» (1934). Серед фільмів-ревю вирізнялися й такі, як «Золотошукачка» (1933, 1935, 1937), «Бродвейська мелодія 1936 року». У кінострічках режисера Д. Маршалла танці поставив видатний хореограф *Джордж Баланчин*. Це «Голдвін-Фолліз» (1938), «На пуантах» (1939), «Я була шукачкою пригод» (1940), «Зірково-смугастий ритм» (1943).

З фільмами-ревю суперничали музичні кінострічки за участю відомої танцювальної пари *Джинджер Роджерс* і *Фреда Астера*: «Політ до Ріо» (1933), «Веселе розлучення» (1934), «Роберта» і «Циліндр» (1935), «Ритм свінгу» (1936), «Потанцюємо?» («Давайте потанцюємо», 1937), «Безтурботний» (1938), «Історія про Вернона і Айрін Кастл» (1939).

Саме цьому періоду взаємин балету і кіно присвячена значна частина американського фільму «That's dancing!» («Це танець!», 1985): композитор Генрі Манчінні, виконавчий продюсер Джин Келлі – одна з танцювальних зірок 30-х–40-х років ХХ ст.

У Франції жанр кіно-ревю не мав поширення. Там для участі у художніх фільмах запрошувалися танцівники паризької Гранд-опера. Це «Умиряючий лебідь» (1937) режисерів Ж. Бенуа-Леві та М. Епштейн з балетмейстером Сержем Лифарем і танцівниками Міа Славенською, Іветт Шовіре, Жанін Шарра. Іветт Шовіре також брала участь у кінокартині «Гріх молодості» (1942). Людмила Черіна (вихованка Ольги Преображенської) знімалась у фільмах «Повернутий» (1946), «Ось вона, Красуня» (1950), «Гран-Гала» (1953). Танцівник Мішель Рено знявся у кінострічці «Капітан» (1945).

Від початку 50-х років у США набули чималого поширення музичні фільми та мюзикли, хореографами яких були *Майкл Кідд* («Сім наречених для семи братів», 1954; «Зірка», 1968), *Герберт Росс* («Смішне дівчисько» з Барбарою Стрейзанд, 1968; «Пенні з неба», 1981), *Роберт (Боб) Фосс* («Любка Черіті», 1968; «Кабаре», 1972; «Увесь цей джаз», 1980), *Джером Роббінс* («Вестсайдська історія», 1961; «Моя чарівна леді», 1964; «Скрипаль на даху», 1970).

Великою популярністю користувались музичні фільми танцівника і хореографа *Джина Келлі*: «Матроси на березі» та «Звільнення у місто» (1949), «Американець у Парижі» (1951), «Співи під дощем» (1952), «Бригадун» (1954–55), «Завжди гарна погода» (1955), «Запрошення до танцю» (1956), «Дівчата з Рошфора» (1967), «Хелло, Доллі!» (1969), «Ксанду» (1980, диско-фільм).

У кількох американських і французьких кінокартинах хореографом був відомий балетмейстер *Ролан Петі*: «Ханс Кристіан Андерсен» (1951), «Все мине» (1956), «Фолі Бержєр» (1956). Він також був постановником фільмів-балетів: «Кришталевий черевичок» (1954), «Чорні трико» («Раз, два, три, чотири», 1960).

Відомий іспанський танцівник і хореограф *Антоніо Гадес* поставив танці у стилі фламенко у фільмі режисера Карлоса Сàури «Криваве весілля» за драмою Ф. Гарсія Лорки (1981). У кінострічці йдеться про те, як балетна трупа під керівництвом Гадеса проводить репетиції та виконує драму Лорки. Засобами двох мистецтв – балету й кіно – у поетичних образах відтворена глибина народної трагедії, цілеспрямованість героїв до кохання і свободи.

У Радянському Союзі, починаючи з кінця 1930-х років, створювалися фільми-концерти, до яких включали окремі балетні номери у виконанні видатних танцівників, а також кінострічки, що вмщували великі фрагменти з класичних балетів. Всі вони становлять документальну цінність для історії балету. Так, фільм «Майстри російського балету» (1954) – це монтаж балетів «Лебедине озеро» П. Чайковського (танцюють Г. Уланова, Н. Дудинська, К. Сергєєв), «Бахчисарайський фонтан» (Г. Уланова, М. Плісецька, П. Гусєв, Ю. Жданов) і «Полум'я Парижа» (В. Чабукіані, М. Готліб) Б. Асаф'єва.

1950-ті–70-ті роки позначені низкою цікавих екранізацій балетів С. Прокоф'єва: «Ромео і Джульєтта» (1956; Г. Уланова та Ю. Жданов, балетмейстер Л. Лавровський) і «Кришталевий черевичок» (1961; Р. Стручкова, хореограф Р. Захаров), «Лебедине озеро» П. Чайковського (1957; М. Плісецька, М. Фадєєв), «Лілея» К. Данькевича (1959; Є. Єршова, Р. Візиренко-Клявін, балетмейстер В. Вронський), «Венеціанський мавр» О. Мачаваріані («Отелло», 1961; виконавець головної партії та хореограф В. Чабукіані), «Анна Кареніна» Р. Щедріна (1976; М. Плісецька, М. Лієпа, Н. Сорокіна; балетмейстери М. Плісецька, Н. Риженко, В. Смирнов-Голованов), «Спартак» А. Хачатуряна (1965; Н. Безсмертнова, В. Васильєв, Н. Тимофєєва, М. Лієпа; хореограф Ю. Григорович) тощо.

Взаємодія балету і кіно в екранізаціях відбувалася, по суті, двома шляхами. Перший – це механічне перенесення балетної вистави на екран (збереження сценічного майданчика, умовних декораций). Другий шлях – урахування при екранізації специфіки кіномистецтва: натурні зйомки, ракурси, крупні плани, збагачення зорового ряду деталями, ідеальне ритмічне злиття руху камери і музики. Відповідно до вимог кінематографа також перероблялися сценарії, планувальні рішення сценографії, змінювалися за потреби просторові рішення мізансцен. До вимог та умов кінозйомки пристосовувались засоби акторської гри й танцювальної техніки.

Наступний етап співпраці танцювального і кіномистецтва – мюзикл. Це синтетичний жанр, в якому специфічними засобами кіномистецтва втілений драматичний сюжет, що базується на відносно рівних засадах співіснування драматичної дії, співу, танцю. Кожний з цих компонентів є важливим структурним елементом. Органічно синтезуючи ці елементи, мюзикл примушує просувати розвиток дії властивими їм способами, утворюючи сцени безперервного розвитку дії, висловлюючи наскрізну думку, що динамічно розвивається. Це так звана «комплексна» драматургія.

Функція хореографії – подавати власний коментар подіям, характерам героїв, наголошувати кульмінації, за допомогою яскравих асоціацій надавати більшій об'ємності образам твору. Хореографія, як активний творець кіномюзиклу, користується усією пластично-танцювальною багатобарвністю: класичний танець і акробатичний, народний танець (сольний і масовий) та бальний (особливо заснований на латиноамериканських ритмах), пантоміма і жест (зокрема шаржований) та ін.

Балетмейстер кіномюзиклу фактично виступає рівноправним співавтором режисера-постановника: це Роберт (Боб) Фосс («Кабаре» Дж. Кандера і Ф. Ебба), «Чикаго» Дж. Кандера («Увесь цей джаз»); Джером Роббінс («Вестсайдська історія» Л. Бернстайна, «Моя чарівна леді» Ф. Лоу, «Людина з Ламанчі» М. Лі); Марко Бро («Звуки музики» Р. Роджерса і О. Хаммерштайна); Онна Вайт («Олівер!» Л. Барта); Дж. Лінн («Cats» Е. Л. Веббера) та ін.

Багатство барв, ритмів, рухів, властивих хореографії, у поєднанні з суто кінематографічними засобами виразності (крупний план, наплив, паралельний монтаж, ракурс) сприяють створенню яскравих образів і зорового ряду в кіномюзиклах.

Досить рідкісне поки що явище – танець як основа кінодії: жодного слова, лише музично-хореографічна драматургія з урахуванням специфіки екрана. Приклад – фільм «Бал» італійського сценариста і кінорежисера *Етторе Скола*. (Провісником цього кінотвору можна вважати фільм 1960 року режисера Джо Янга і хореографа Ролана Петі «Чорні трико»). Кінострічка, створена у Франції у 1983 році, отримала спеціальний приз Міжнародного кінофестивалю у Берліні (1984). У фільмі оповідається про групу людей, які постійно збираються у танцювальній залі упродовж кількох десятиліть: з кінця 20-х років до 70-х (включно). Їхні долі, стосунки за різних часів – довоєнні роки, період Другої світової війни,

повоєнні часи, суспільно-громадянські явища, як-от ставлення до латиноамериканців та людей інших національностей, подані через танці, пантоміму, пластику. До того ж, відібрані танці, що побутували за певних часів, тобто через танці подана характеристика не лише персонажів, а й епохи, місця і часу дії. Їх аранжування, як і написання музики низки танцювальних номерів, здійснив французький композитор *Владимір Косма*.

На телеекрані хореографічні номери з'явилися наприкінці 1930-х – початку 40-х років. Функція телебачення полягала в тому, щоб знайомити глядачів з балетом. Раніше це робило радіо, телебачення ж тепер давало змогу побачити мистецтво танцю. Концертні виступи видатних балерин і танцівників транслювалися безпосередньо з телестудії. В них брали участь Г. Уланова, М. Семенова, О. Лепешинська, Н. Дудинська, К. Сергєєв, С. Корінь та інші.

Вже у 1940 році функціонував «Телевізійний театр мініатюр», де співіснували класика, характерний танець, оперета, естрада, розмовні номери. Програми об'єднувалися певною темою та конференсом ведучих. В освітніх передачах драматичні епізоди сусідували з балетними номерами, постановниками яких у 50-ті роки були такі майстри, як Ю. Григорович та Л. Якобсон.

З 1950-х років телебачення почало знайомити глядачів не лише з окремими танцювальними номерами, а й із повноцінними виставами. Вони транслювалися безпосередньо з театру, і глядачі могли почуватися присутніми у залі (чути настроювання інструментів в оркестрі перед початком вистави, реакцію глядацької зали, аплодисменти).

Поступово поставали проблеми, викликані вимогами телебачення. Насамперед вони стосувалися грамотності телезійомок, тобто роботи телеоператорів: виникли питання **що і як** показувати. Потрібно було враховувати той чи інший хореографічний стиль і обирати відповідні телевізійні засоби. Це стосувалось і прийому «крупного плану». Адже якщо на виставі глядачі самі обирають крупний план різних танцівників, балетних сцен, то при телетрансляції цей вибір залежить від грамотності телережисера і телеоператора.

Важливий для телекамери й вибір виконавця у певний момент, його міміка (не треба, скажімо, зосереджувати увагу на зусиллях і труднощах). Показуючи масові сцени, слід обирати чи загальний план, чи окремі групи. Для цього слід попередньо ознайомитись із задумом і постановкою хореографа.

Телебачення не лише ставило вимоги до балетних вистав, а й розширювало рамки їх сприйняття, застосовуючи різні технічні засоби. Так, нехтуючи законами тяжіння, танцівник може виникнути раптово, як привид, або з'явитися у кадрі згори чи знизу. Можна застосовувати прийом подвійної експозиції (одночасно в кадрі задній план і передній), розташування сценічних майданчиків на різних рівнях, рапід тощо.

Поступово телебачення урізноманітнювало жанри балетних телепередач. Це і хроніка – про нові постановки, світ закуліся, інтерв'ю з балетмейстерами, танцівниками, балеринами. Це і документалістика, науково-популярні телефільми. За приклад можуть слугувати фільми-портрети, створені режисером Ю. Альдохінім, – цикл «Створення танців»: «Роздуми про балет» (про Касьяна Голейзовського), телефільми про хореографів Ю. Григоровича і О. Виноградова, телепередачі про видатних балерин і танцівників – Віолету Бовт («Інтерв'ю, якого не було»), Галину Уланову (репетиції), Володимира Васильєва і Катерину Максимову («Дует»). Це також фільми-портрети інших авторів: «Майя Плісецька» В. Катанян, «Життя у танці» (про Ю. Григоровича і Н. Безсмертнову) В. Граве та ін.

Для самоствердження балету на телебаченні потрібні були оригінальні, спеціально створені постановки, в яких би поєднувалися закони як балетної драматургії, так і мистецтва телебачення. Проте таких можливостей телебачення на той час іще не мало.

Лише наприкінці 50-х років (1959) з'явився перший телебалет, створений на Центральній студії телебачення, – «Граф Нулін» Б. Асаф'єва, за поемою О. Пушкіна, сценарист і балетмейстер-постановник В. Варковицький, оператор Д. Зайцев, художники К. Єфімов та С. Петерсон. У ролях: О. Лепешинська, С. Корень, О. Радунський, Я. Сангович, Е. Кашані та інші. Цей телебалет за стилем наближається до хореодрами, в якій важливу роль, окрім танцю, відіграє пантоміма. Щодо телевізійних прийомів, то дія розгорталась у натуральних інтер'єрах, з великою кількістю крупних планів, відмовою від театральності. Цікаво була використана мультиплікація: прийом «живого» пера у титрах – заставці (назва телебалету на сторінках розкритої книги) і у фінальних кадрах (слово «кінець» так само). Є тут і звернення до засобів ігрового кіно без включення танців, введення панорам пейзажів до танцювальних епізодів, прийом паралельного монтажу, що посилює динамічність хореографічної дії.

Наступний телебалет з'явився лише наприкінці 60-х років: «Ромео і Джульєтта» (1968) на музику увертюри-фантазії П. Чайковського за Шекспіром. Сценаристи і балетмейстери Н. Риженко і В. Смирнов-Голованов, оператор В. Железняков, художник В. Левенталь; у головних ролях: Н. Безсмертна, М. Лавровський.

Постановка цього телебалету, з одного боку, близька театральній поетиці, адже спочатку це був задум постановки на сцені театру: фронтально побудовані мізансцени й хореографічні композиції, певна театральність художнього рішення (сцена-коробка, незмінність декорацій упродовж дії тощо). З іншого – постановка пов'язана з телевізійною специфікою: використання рапиду, напливу, динамічного монтажу, крупного плану, подвійної та потрійної експозицій.

Так, в адажіо Ромео і Джульєтти вперше у телебалетах був застосований рапід, що створив відчуття нескінченно-просторового буяння закоханих і став надзвичайно співзвучним емоційно-виразній музиці Чайковського. Динаміку танцювальних фрагментів, контраст ліричних і драматичних сцен посилили монтаж, техніка зйомок.

Надалі Н. Риженко і В. Смирнов-Голованов разом з творчим об'єднанням «Екран» неодноразово зверталися до жанру телебалету: «Трапеція» на музику С. Прокоф'єва (1970), «Пустотливі частівки» Р. Щедрина (1970), «Білі ночі» на музику секстету «Просвітлена ніч» А. Шонберга (1972), «Федра» О. Локшина (1972), «Московська фантазія» В. Артемова (1972).

Приклад поєднання на телеекрані різних видів мистецтва (літератури, музики, балету, драматичного театру, телемистецтва) – «Фантазія» (1976), поставлена театральним режисером Анатолієм Ефросом за мотивами роману І. Тургенєва «Весняні води» («Вешние воды»); хореографія Валентина Єлізарєва. У головних ролях – Майя Плісецька та Інокентій Смоктуновський. Сюжет розгортається у двох площинах: драматичного мистецтва – зовнішні події, мовою хореографії – внутрішнє життя героїв. Балетні сцени – це не просто ілюстрація драматичних подій. Пластикою висловлені емоції героїв, їх пристрасті, підсвідоме прагнення одне до одного.

Подальші пошуки у жанрі телебалету пов'язані з Ленінградським (нині Петербурзьким) телебаченням, з ім'ям режисера *Олександра Белінського*. Він співпрацював на Лентелефільмі з такими хореографами, як Д. Брянцев, В. Васильєв. Перша спільна робота режисера була з Д. Брянце-

вим – «Галатея» (1977) за мотивами п'єси Б. Шоу «Пігмаліон» і музикою мюзикла Ф. Лоу «Моя чарівна леді» (у довільному аранжуванні Т. Когана); оператор С. Черняк, художник Л. Луконіна. У ролях: К. Максимова, М. Лієпа, В. Гуляєв, В. Кузнєцов та інші. Якщо у Лоу та мюзиклі професор фонетики Генрі Гігінс навчає продавщицю квітів Елізу Дулітл правильній англійській вимові для того, щоб потім у вищому світі представити її як герцогиню, то в сценарії телебалету Гігінс дає Елізі уроки класичного танцю, навчаючи хореографічній мові.

О. Белінський і Д. Брянцев відмовились від різних телеефектів: комбіновані зйомки, зміна ракурсів, наплив тощо. Лише тричі й досить обережно був використаний рапід. Це були повторені в уповільненому темпі танцювальні рухи, що раніше подавалися на екрані у звичайному темпоритмі.

Цій постановчій групі належить ще один телебалет – «Старе танго» (1979). У сценарії використані сюжетні мотиви кінофільму «Петер» (1934). Т. Коган написав музику, стилізовану під популярні танцювальні мелодії та ритми 20-х–30-х років (танго, чарльстон, тустеп тощо), а також увів до музичної тканини дві цитати з музики М. Бродського до кінострічки «Петер». Сам телебалет вирішений у стилі ретро.

Упродовж 1980-х років Олександр Белінський плідно працював у жанрі телебалету як сценарист і постановник. Його партнерами-хореографами були Г. Абайдулов, В. Васильєв. Найбільш плідною була співдружність Белінського з *Володимиром Васильєвим*. Це телебалети «Жиголо і жиголетта», «Анюта», «Дім біля дороги».

«Жиголо і жиголетта» (1980) створена за оповіданням Сомерсета Моєма на музику Астора П'яццолли. У цій телевізійній роботі поєдналися виражальні засоби драматичного театру й кінематографа. Ролі у телебалеті виконували як танцівники – К. Максимова та В. Васильєв, так і драматичні актори – М. Миронова, М. Перцовський, Р. Ніфонтова, М. Підгорний тощо. Як і у «Фантазії», сюжет поданий засобами балету і драми: реальне життя персонажів розкрито у діалогах, їх спогади – ігрова пантоміма, танець; це виправдано самим змістом оповідання: герої – професійні танцівники (жиголо і жиголетта – платні танцівники).

Взаємодія різних видів мистецтва для музично-хореографічного образного рішення літературних творів яскраво виявилась у телебалеті «Анюта» (1982) на музику Валерія Гавриліна (сцена-

рій О. Белінського, постановники О. Белінський і В. Васильєв, хореографія В. Васильєва).

У хореографічному рішенні Васильєв поєднав виражальні засоби класичного танцю і хореодрами. Танцювально-пластична лексика головних персонажів (виконавці – Катерина Максимова, Володимир Васильєв, Галі Абайдулов) індивідуалізована. Це стосується і кордебалету, де кожен учасник має свою виразну пластику, зовнішні пристосування.

Для розкриття тих чи інших сцен застосовані різноманітні виражальні прийоми екранного мистецтва. Так, прийом напливу використаний у сценах снів головних героїв. Це сон Анюти, в якому оживає її минуле – дитинство, де вона танцює з матір'ю й батьком. Це й нереально-маячні видіння – мрії Модеста Олексійовича про орден Анни другого ступеня. Це також сон-примара Петра Леонтійовича, батька Анни, який поданий за допомогою напливу – оживлення старої фотосвітлини з сімейного альбому.

Цікаво застосований і прийом крупного плану ніг (він буде використаний і в телебалеті 1984 року «Дім біля дороги»). Передусім це сцена роботи чиновників: вони сидять за столами, передаючи один одному незримі папери, вдаряючи рукою по столу, імітуючи штампування. Водночас у цьому ж темпо-ритмі рухаються їхні ноги, подані крупним планом (що неможливо на сцені). Поступово рух ніг одного з чиновників уповільнюється і раптом зупиняється – чиновник заснув (крупний план переходить у середній) і зупинив цей бюрократичний механізм.

В основу сценарію «Дім біля дороги» (1984) була покладена однойменна поема Олександра Твардовського, яку сам поет назвав «ліричною хронікою».

Музику написав Валерій Гаврилін спеціально для телебалету. В ній відчутна фрагментарність, риси снютності, що виправдано виражальними засобами телебачення: кадрова побудова, напливи, монтаж спогадів і реальності тощо.

Телевізійні засоби виразності превалюють у більшості сцен-епізодів, як-от, показ крупним планом ніг танцівників у сцені сільського свята (ноги хлопців і дівчат, які вистукують під столом у такт музиці), підборів чобіт німців у сцені «Полон» (дві шеренги німців, одна проти одної, які підборами умисно-розмірено вистукують ритм музики). Своєрідна монтажна хореографія наявна в епізоді «Бій»: чергування рапідної зйомки стрибків або бігу персонажів з панорамою села, що огорожене колючим дротом.

Упродовж другої половини 1980-х років було створено ще низку оригінальних телебалетів: «Сині троянди для балерини» (1985; музика О. Бальчева, балетмейстери Н. Касаткіна і В. Васильєв), «Принц і жебрак» (1985; композитор Н. Симонян, хореограф Н. Волкова), «Місячний вальс» (1986; музика І. Дунаєвського, сценарій і постановка О. Белінського, балетмейстер С. Виногодова), «Валенсіанська удова» (1986; композитор А. Хачатурян, хореографія Б. Барановського), «Чаплініана» (1987; кіномузика Чарлі Чапліна, сценарій і постановка О. Белінського, балетмейстер Г. Абайдулов).

Розвиток контактів та взаємодії танцю й екранних мистецтв викликав появу цілої низки цікавих експериментальних праць. Це постановки хореографа Модеста Пандлтона за участю балерини Діани Вишневи «Лебедині сні» і «Дзеркальне пробудження», балет «Шазам» хореографа Філіппа Декуфле. Це й роботи кінорежисера і відеохудожника *Чарльза Атласа* та хореографа *Мерса Каннінгхема*: «Блакитна студія» (1976), «Варіації Райнер» (2002) – відеопортрет режисера і хореографа Івонн Райнер, «Види на камері» та «Види на відео» (обидва 2005 року). Ці та низка новаторських творів у жанрі кінотанцю були створені Атласом на базі танцювальної трупи хореографа Каннінгхема (Merce Cunningham Dance Company), де він був постійним режисером (1974–1983), який відповідав за зйомки балетів цієї трупи. Його 90-хвилинний телевізійний фільм «Мерс Каннінгхем: життя у танці» (2000) був відзначений призом за найкращий документальний фільм на фестивалі у Монако «Танець на екрані» (Dance Screen).

У жанрі кінотанцю вирішена кінострічка «Канали/Вставки» (1981) – режисер, монтаж і костюми Чарльза Атласа, хореографія Мерса Каннінгхема. Музика композитора *Девіда Тудора* спрямувала постановників на пошуки своєрідного зорового ряду: приміщення, де розгортається дія (сцена, кімнати, коридори), костюми танцівників (спортивно-тренувальні), ритмічні рухи, жести й пози, що періодично повторюються (навіть без наявності музики).

Ч. Атлас співробітничав й з іншими хореографами, зокрема британцем Майклом Кларком. У 80-ті роки він зняв два телефільми на замовлення 4-го каналу в Лондоні, що базуються на роботах цього балетмейстера. Атлас – автор новаторських багатоканальних відеоінсталяцій, повнометражних документальних фільмів, творів відеоарту для телебачення та живих електронних перфомансів.

Він був удостоєний багатьох нагород: тричі Призом «Бессі» («Bessie») в галузі театру й танцю у Нью-Йорку, призом американського композитора Джона Кейджа на Бінале Фонду Сучасного Мистецтва.

Як бачимо, діалог танцю та екранних мистецтв (кіно, телебачення), їх взаємодія і взаємозбагачення – це характерна тенденція сьогодення.

Джерела та література:

1. Пудовкин В. О монтаже // В. Пудовкин. Избранные статьи. – М. : Искусство, 1965. – С. 107–108, 114.

References

1. Pudovkin, V. O montazhe // V. Pudovkin (1965) Izbrannyye stati. – M. : Iskusstvo. – S. 107–108, 114 [in Russian].

ІНТЕРАКТИВНІСТЬ ШУМІВ І ПАУЗ У ЗВУКОВОМУ ОБРАЗІ ФІЛЬМУ

Стаття присвячена взаємодії тиші і шумів у кіно. Будучи включеними у єдину систему звукового образу фільму, тиша і шуми перебувають у стані інтеракції, що виражена в естетичній, семантичній і психологічній сферах. На основі аналізу конкретних фільмів показано багатоаспектність функціонування і взаємного впливу тиші і шумів.

Ключові слова: кінематограф, звуковий образ фільму, тиша, шуми, пауза, звукорежисура, саунд-дизайн.

Статья посвящена взаимодействию тишины и шумов в кино. Будучи включенными в единую систему звукового образа фильма, тишина и шуми находятся в состоянии интеракции, выраженной в эстетической, семантической и психологической сферах. На основе анализа конкретных фильмов показана многоаспектность функционирования и взаимного влияния тишины и шумов.

Ключевые слова: кинематограф, звуковой образ фильма, тишина, шумы, пауза, звукорежиссура, саунд-дизайн.

The article is devoted to the interaction of silence and noises in the cinema. Being incorporated into a single system of sound image of the film, silence and noises are in a state of interactivity expressed in the aesthetic, semantic and psychological spheres. Based on the analysis of specific films, multifunctioning and mutual influence of silence and noises are shown.

Key words: motion film, sound image of the film, silence, noises, pause, sound engineering, sound design.

Питання взаємодії візуальної і звукової сфер кінематографа здавна цікавило теоретиків. Так, одним з перших на цю тему висловлювався ще С. Ейзенштейн. З часу появи звукового кіно питання аналізу ролі звуку у сприйнятті фільму досліджені досить широко. Вочевидь, першим об'єктом для наукової рефлексії стала саме музика у фільмі. Цим проблемам присвячені фундаментальні праці З. Лісси, Т. Корганова й І. Фролова, серед сучасників – Т. Шак («Музика у структурі медіатексту»). Поряд з двома, безперечно, важливими компонентами кінозвуку – мовою і музикою – інтерес дослідників викликають шуми і пауза. Водночас аналіз звукового образу фільму у сукупності всіх його елементів є нечастим явищем у наукових розвідках. Так, в українському мистецтвознавстві чи не єдиною суттєвою працею у даному напрямі є дисертація О. Бут [2]. Серед авторів, що так чи інакше торкались цієї сфери, також можна назвати Л. Трахтенберга, В. Маньковського, Р. Казаряна, Ю. Закревського, але це переважно вузькоспеціалізовані праці.

Проблематика функціонування шумів і паузи у кіно, як загалом і сфера саунд-дизайну, є доволі малодослідженим явищем. Саме цим і обумовлена актуальність статті.

Аналіз наукових розробок дав змогу зробити висновок: дослідники доволі фрагментарно звертаються до шумів і паузи, досліджуючи їхній можливий взаємозв'язок і взаємовплив. Саме тому метою нашої статті є виявлення інтерактивності (взаємозв'язку, взаємовпливу, взаємної трансформації) таких важливих компонентів звукового фільму, як шуми і паузи, і у даному контексті – аналіз їхньої ролі у формуванні емоційної звукової палітри фільму.

Як зазначає Р. Ширман, «Шуми – один з найцікавіших виразних засобів. Їх вміле використання може надати всьому фільму або певному його епізоду абсолютно нової якості» [7, 107]. Відносно паузи автор цікаво зазначає: «Тиша, пауза – це не руйнування або знищення звукового ряду, а найважливіші елементи звукової виразності»

[7, 121]. У праці відомого кінознавця В. Горпенка також відзначається важлива роль паузи: «Тиша, мовчання – це не відсутність звуку. Це особливий стан, який набуває певного значення». Також автор робить цікаве спостереження: «Пауза в фільмі завжди містить в собі відлуння попереднього» [3, 203]. З. Лісса влучно стверджує, що «шум тоді має право на існування і перетворюється у художній засіб, коли він сам що-небудь додає до кадру, а не тільки супроводжує кадр» [5, 240]. У дисертації М. Єрмишевої проведено глибоке дослідження ролі шумів у телевізійному документальному фільмі і наголошується їх важливість і специфічність у цьому жанрі, але не досліджено роль паузи [4].

У професійній лексиці для позначення «відсутності» використовуються два терміни: «пауза» і «тиша». Варто внести певну ясність у їхню семантику, оскільки термін «тиша» видається у контексті даної статті більш перспективним. Зрозуміло, що ці два терміни у певній своїй частині є синонімічними, разом з тим, маємо й принципову відмінність. «Пауза» апелює до утилітарного аспекту, «тиша» – до онтологічного. Пауза часто є *вимушеною* (або принаймні запланованою) зупинкою певного процесу. Наприклад, пауза у нотах музичного твору. Відтак у терміні «пауза» завжди наявний певний дисциплінарний присмак – як те, що *повинно* бути дотриманим. При цьому пауза нічого не повідомляє нам про *власний стан* речей – лише про те, що процес перервався. При цьому пауза є, по суті, бінарною ознакою («так/ні»), позбавленою усякої двозначності та релятивності. Паузу неможливо уявити «більшою» або «меншою» за глибиною, лише за тривалістю. Тож пауза позбавлена *якісних* характеристик, будучи цілком нейтральним позначенням міри часу. Як «секунда», «хвилина» чи «місяць».

Тиша, навпроти, має глибинний вимір, що автоматично ставить питання про *відносність* звукової матерії. Тиша ніколи не буває абсолютною, тому є, передусім, *функцією* драматургії. До того ж, тиша апелює радше не до стану конкретного процесу, а до стану *простору* загалом. Фактично тиша надає часу додаткового виміру – виміру *глибини*. Якщо пауза має відношення до «об'єктивного» часу (такого, який можна виміряти), то тиша ймовірніше апелює до суб'єктивного переживання часу. Пауза просто *триває*, тоді як тиша *наповнена*. Відтак тиша не сповіщає про *відсутність*, вона завжди має на меті певну *ємність*, що прагне бути заповненою. Саме через цей аспект тиша несе чимале смислове навантаження.

Парадоксально, але тишу можна *відчутити* і не релятивно. Пригадаємо хоча б вислів «звучання тиші». Пауза завжди містить у собі певний діяльнісний аспект. Зробити паузу можна лише у тому процесі, який є власноруч «запущеним» і контролюється. Тоді як тиша є *положенням* речей, які раптово прийшли до певного стану. Звісно, можна сказати, що тиша настає в результаті дії паузи. Але це, по-перше, не факт, а по-друге, для настання тиші потрібен збіг обставин, більший, аніж просто воля того, хто «ставить на паузу». Тиша є сукупністю об'єктивних і суб'єктивних факторів, не лише «акустики». Тож ми доходимо простого висновку: пауза є «інструкцією», що виникла за сценою перформативних мистецтв; технічним терміном, котрий відміряє час. Тиша є *категорією*. Причому категорією як мистецтва, так і самого життя.

У кожному з напрямів звукорежисури (кіно, студія, театр, концерт, телебачення, радіо) є місце для художнього самовираження митця. Майстерність звукорежисера, хоч у якій би з зазначених сфер він працював, завжди базується на: а) здатності творчо використовувати звук як засіб створення художніх образів («звук, як виражальний засіб»); б) точно виконувати операції запису і міксування; в) умінні знайти ефективний спосіб запису. Залишивши за дужками дві останні сторони мистецтва звукорежисера (безперечно, дуже важливі), розглянемо особливості використання шумів і паузи (тиші) в кіно, зокрема, їхній взаємозв'язок і взаємовплив у контексті формування емоційної картини кінофільму. Шуми і тиша відіграють важливу роль у сприйнятті ідей режисера, і тут важко не погодитися з великим Джорджем Лукасом, який вважав звук одним з найважливіших компонентів фільму [8].

Взаємодія тиші і шумів у кіно апелює до давнього фундаментального питання музики як того мистецтва, що виникає «поміж паузами». Але якщо в музиці пауза є життєдайною силою ритму і без пауз не обходиться жодна (практично) п'єса, то у кінематографії повна звукова пауза є швидше винятком, аніж правилом. Але при цьому саме пауза відкриває фундаментальну можливість, закладену у всіх перформативних мистецтвах – якийсь час бути *відсутнім*. Зображення у кіно не може бути цілком відсутнім із зрозумілих причин. Врешті-решт візуальність – «головний канал» цього виду мистецтва. Звук витісняється на рівень підсвідомості (принаймні те, що не стосується його семантичної функції) [2, 54]. Але саме звук лишається тією єдиною силою, за допомогою якої кіно здатне найбільш гостро усвідомити свою ча-

соплинність, оскільки лише звук у просторі фільму може дозволити собі розкіш якийсь час взагалі не існувати. Саме слух є «аналізатором часу», як стверджують психологи, тому не дивно, що звук у кіно є носієм тонких аспектів темпоральності, у тому числі на часових проміжках, що перевищують розподільчу здатність зору людини.

Звуковий образ сучасного фільму є складною багатокомпонентною системою, що поєднує у собі різні типи організації простору, різні семантичні «нашарування», різні хронотопи; окрім того, безліч різних типів технік і технологій, за якими стоїть праця десятків співробітників звукового цеху. Вочевидь, будучи системою (а не просто механістичним поєднанням), між елементами звукового образу є певна інтеракція, що виявляється у різних формах: дифузія, конвергенція і дивергенція, взаємна деформація та мутація. Тож саме системність структури звукового образу фільму являє собою цікавий матеріал для аналізу мистецтвознавців.

Взаємодія тиші і шумів являє собою граничний випадок інтеракції звукових елементів, оскільки масмо справу відразу і з «буттям», і з «небуттям», які одночасно перетікають одне в одне. Тут ми торкаємось саме *лімітів* звуку як такого. Як відомо, верхньої межею семантичної організації звуку є білий шум, коли складність структурних зв'язків і інтенсивність подій призводять до відчутного ефекту «хаосу». Нижньою межею, цілком логічно, є тиша. Але в природі не існує ані абсолютно білого шуму (оскільки це означатиме нескінченний спектр), ані абсолютної тиші. Будь-яка «тиша» є потенційним шумом, а будь-який шум – лише раптово вихопленим фрагментом тиші.

У цьому сенсі цікавим є дослідження взаємодії шумів і тиші з позиції психоакустики. Як відомо, динамічний діапазон людського слуху (близько 140 дБ) обмежений порогом чутності знизу і больовим порогом зверху. Але адаптаційні можливості слуху дають можливість легко зміщувати поріг чутності, як це успішно доводять експерименти у безеховій камері або при постійному навантаженні слуху гучними звуками (внаслідок чого чутливість зменшується). Наприклад, психологічний ефект від «зміщення порогів» давно став жанровим кліше у фільмах жахів, коли гучні шумові (або шумо-музичні) акценти несподівано роздирають тишу, сповнену зловісним передчуттям.

Якщо розглядати шуми і тишу як компоненти цілісного звукового «тіла» фільму, то стає зрозумілим, що шуми, будучи «складками» цього тіла, формуючи його рельєф, ніколи не бувають повні-

стю відірваними від тиші, на тлі якої вони народжуються. Це сприяє уявленню їх як єдиного «континууму», або процесу перетікання звукової енергії, із власними точками згущення і розрідження. Будь-який шум просякнутий тишею, а тиша у будь-який момент може вибухнути шумом. Відповідно, до аналізу шумових фактур фільму може бути застосована також і інша методологія, окрім звичного аналізу їхньої семантики. Наприклад, спектрморфологія Деніса Смоллі [6], що бере початок із теорії П'єра Шеффера і застосовується для аналізу конкретної й електронної музики.

Скажімо, Смоллі веде мову про різні типи «впізнання» – кореляції звуку і його джерела. Причому момент невпевненості щодо походження звуку (при відсутності візуального зв'язку) може стати потужним виражальним фактором саме у кіно. Так, доволі часто ми стикаємось не лише із закадровим використанням шумів, а й із шумами і звуковими ефектами, походження яких є незрозумілим, щоб не сказати загадковим. Це типовий прийом для фільмів жахів, ефект саспенсу яких часто ґрунтується саме на ситуації семантичної невизначеності звукових і візуальних елементів.

Оскільки кіно, як будь-який вид мистецтва, є засобом передачі дійсності через художню образність, доречно шукати причини трансформації шумового ландшафту фільму у реальному акустичному оточенні, що також еволюціонує разом із науково-технічними прогресом. Зоф'я Лісса згадує, що на першому етапі існування звукового кіно музика ілюструвала практично кожен рух у кадрі [5, 118]. Згодом ця своєрідна гіпернасиченість поступила місцем більш розважливому використанню музичного ресурсу. Відсутність тиші у сучасному кіно легко пояснюється насиченим звуковим ландшафтом індустріального світу. З появою електричного виробництва з'явилися нові типи шумів, наприклад, так званий «continuous noise», або «hum» [9, 125], що остаточно залишили людину без відчуття тиші. Відповідно до того, що «речей» у світі стало набагато більше, то й сучасний шумовий ландшафт став перенасиченим.

Про зникнення тиші з нашого життя свого часу виразно писав Жан Бодрійяр: «...надлишок знань байдуже розсіюється по поверхні в усіх напрямках, при цьому лише відбувається заміна одного слова іншим. Інтерфейс під'єднує співрозмовників одне до одного, як штекер у електричній розетці. Комунікація відбувається шляхом єдиного миттєвого циклу, і для того, щоб усе йшло добре, необхідний темп – часу для тиші не лишається. Тиша вигнана з екранів, вигнана з комуні-

кації. Зображення, що їх надають засоби масової інформації (а тексти подібні до зображень), ніколи не змовкають: зображення повідомлень мають прямувати одне за одним безперервно» [1, 22].

Засновник акустичної екології Мюраї Шефер використовує для цього стану довілля термін «lo-fi» [9, 76]. Французький філософ Анрі Лефевр свого часу ввів термін «виробництво простору». Це певною мірою можна віднести і до простору акустичного. Із розвитком екології звуку і взагалі із підвищенням уваги до шумового забруднення, постало питання про контроль акустичного простору, про створення окремих зон зі зниженим шумовим навантаженням. З певного моменту «тиша» стала не просто акустичним феноменом, а й суспільною цінністю. Справді, виробництво акустичного простору відтепер фокусується навколо тиші, яка з природної «даності» перетворилась на продукт, котрий має цінність і на вироблення якого потрібно витратити певні технічні та людські ресурси.

Певну аналогію можна провести і з кіно. Із становленням гіпернасиченого «барокового» звукового образу [2, 110], особливо із розвитком систем просторового звучання тиша почала осмислюватись не просто як «пауза» у звучанні, а як специфічний виразний елемент, ефективність якого зростає пропорційно до загальної насиченості шумового ландшафту. Можна сказати, що у кіно сьогодні спостерігається навіть не виробництво тиші, а виробництво *дефіциту* тиші. Тож ми вже не можемо розглядати тишу у кіно як «стихійне» явище, що просто відділяє одне від одного музичні фрази, діалоги і шуми. Радше тиша виникає як специфічний продукт *картографії* звукового ландшафту фільму, як цінний ресурс. Але, незважаючи на його цінність, надмірна наявність тиші у фільмі несе іншу загрозу. Розвиток технологій і становлення розгалуженого звукового цеху у кіновиробництві *вимагає* не лише дотримання певної якості звучання, а й забезпечення потрібної міри насиченості. Така тенденція загалом характерна для економіки споживання з її гаслом «швидше, більше, сильніше». Зниження рівня інтенсивності спричинить гальмування економіки, тож сьогодні зовсім «тихі» фільми нікому не потрібні. Таким чином, тиша включена у подвійну економічну логіку: цінною одночасно є і її наявність, і її відсутність.

Відомо, що звук у фільмі може виконувати декілька функцій, головними з яких є ілюстративна (безпосередня прив'язка звуку до зображення) і асоціативна (розширення рамки відеокадру за рахунок стимулювання, домислювання глядачем).

У перші роки звукового кінематографа режисери залюбки ілюстрували звуком будь-які внутрішньокадрові події. Спочатку це викликало захоплення глядачів, але з часом такий шаблонний прийом дедалі більше втрачав виразність. Згодом режисери зрозуміли, що набагато ефективніше спрацьовують більш складні звукові фактури, ніж суто ілюстративні. У кіно з'явилася «поліфонічність» шумового оформлення.

Як і всі компоненти фільму, звук схильний до художнього відбору і організації. При цьому звуковий ряд фільму піддається критичному аналізу як з боку його творців, так і з боку глядачів. Від того наскільки збігаються ці результати, залежить успіх фільму. Разом з відеорядом звук формує образну фактуру фільму, більш того, звук може мати самостійне смислове навантаження і створювати власні художні образи. Приклад цього – класичний фільм «Мертвий сезон» (реж. Сава Куліш), де оригінально використані шуми і тиша. Стеження за головним героєм-розвідником супроводжується стоп-кадрами з гучними клацаннями фотоапарата і подальшою паузою, причому вони взаємопов'язані: чим гучніше клацання затвора, тим більш зловісною здається пауза. В цьому разі можна стверджувати, що в цих сценах саме звук, а не зображення містить головне емоційне навантаження. Асоціативності доречно підіграють «холодні» звуки клавесина (відстороненість, тривога), клацання затвора (небезпека, постріл, арешт), тиша (смерть, небуття). Це той рідкісний випадок, коли звуко-режисер фільму Галина Гаврилова певною мірою «переграла» кінооператора. Запропоноване нею звукове рішення сцен вичерпно передає драматизм ситуації в кадрі: вимкніть звук – і зникне трагедійна сутність епізодів і загострення пристрастей.

Відомо, що звук, безпосередньо прив'язаний до зображення (положення, руху) його джерело в кадрі виконує банальну ілюстративну функцію, але в сучасному кіно ілюстративність не є головним завданням. Наприклад, звук цокання годинника (що так полубився кінорежисерам) частково оздоблює кадр з годинником, але нічого не додає до глибинного сенсу зображення. Коли ж годинника в кадрі немає, але звук його чутний, таке рішення різко розширює рамки сприйняття в бік його емоційного домислювання глядачем. Асоціації з цоканням годинника можуть означати багато: і невблаганний плин часу, і близьку трагічну розв'язку, тривогу очікування, тобто викликати у глядача ширші асоціації. Але де пауза у цій сцені?

У психоакустиці відомий «ефект годинника», коли мозок людини через деякий час після появи

монотонного ударного звуку починає його ігнорувати, наприклад, звук барабана або маятника. Саме тому ми не чуємо будильник, що цокає всю ніч біля нашого вуха, хоча він постійно посиляє імпульси в наші слухові рецептори. Тобто пауза з годинником в цьому кіно-прикладі стає *віртуальною*, нечутною.

Подібний підхід до асоціативного звуку може внести у фільм потужний емоційно-драматичний смисл. Застосування ж звуків лише за ознакою їхнього суто службового, ілюстративного призначення (наприклад, на екрані скаче кінь – чути тупіт його копит) не обов'язково підведе глядача до задуманих авторами асоціацій. Для розуміння ідеї авторів звуковим фактурам, як і зображенню, слід надати відповідну форму: лише тоді вони будуть акцентувати сенс дії. Приклад: при відтворенні запису свисту кулі в фільмі «Матриця» режисерів братів Вачовські первинний записаний в тирі звук кулі при його відтворенні через гучномовці студії не лише не передавав стрімкість руху в кадрі, а й узагалі слабко «читався», різко знижуючи зорове сприйняття швидкості. Уповільнене відтворення фонограми і обробка її в комп'ютерних програмах вирішили проблему в бік асоціативності; звук став швидкісним, пронизливим і польотним. Тож не дивно, що цей фільм отримав чотири «Оскари», серед яких дві премії «за кращий звук» і «кращий монтаж звукових ефектів».

Вибір звукової фактури може відтінятися контекстом кадру. Приклад: той самий шумовий ефект (наприклад, гудок пароплава), залежно від оточення і зображення, може передати кілька характеристик: сумний, тривожний, комічний тощо. За прикладами далеко ходити не варто – звернімося хоча б до класичних фільмів «Волга-Волга» Григорія Александрова (комічний, упевнений), «Жорстокий романс» Ельдара Рязанова і «Титанік» Джеймса Кемерона (тужливий, трагічний). І тут важлива пауза між гудками, котра додатково відтіняє їхню фактурну приналежність, взаємозв'язок, інтерактивність.

На наш погляд, найбільш образний і складний в роботі вид кінозвуку – це пауза. Пауза – далеко не порожнеча, це елемент звуку, точніше його відсутність [7]. На жаль, драматична сила паузи (тиші) в кіно використовується досить нечасто. Пауза, яка виникла не випадково, а предметно і цілеспрямовано, може містити в собі значний смисловий акцент. Приклад: у фільмі з характерною назвою «Тиша» Володимира Басова героїня доторкається рукою до маятника годинника, зупиняючи його. Звук годинника змінює тиша: для

героїні *час* зупинився. Інший приклад: війна, вибухи, солдати. У якийсь момент звук вибухів різко зникає, і настає мертва тиша. Глядач крупним планом бачить широко відкриті очі воїна... Ми розуміємо, що воїн втратив слух, він контужений, і глядач теж уже *не чує вибухів* (тут виявляється інтроспективний підхід, про який ітиметься нижче). Потужний вибух вплинув на появу подальшої мертвої кінематографічної тиші.

Абсолютна звукова пауза не завжди рівноцінна тиші. В кіно вважається, що якщо кінематографічна тиша триває більше 5–6 секунд, то вона має бути «розбавлена» будь-якими звуками другого плану – тихим шурхотом, потріскуванням дров у каміні, неголосним нявчанням kota тощо, інакше така пауза здається глядачеві нестерпно довгою (знову – взаємозалежність шумів і паузи). Приклад: герой, що причаївся в нічному лісі, навколо повна тиша. Цю картину через деякий проміжок часу звукорежисери поєднують з характерними для нічного лісу звуками – тихим хрускотом гілки під ногами, шурхотом листя, цвіркунами. Природно, ці шуми (при документальному підході до звуку в образному кіно) мають відповідати контексту: можна, звичайно, на тлі нічного лісу запустити гучний звук працюючого гідронасоса або уривки промов М. Горбачова – але це вже буде справжній авангард! До речі, таку авангардність в звукові, гротескно змішану з документальністю в культовому фільмі «Кін-дза-дза!», чудово використовує звукорежисер Катерина Попова-Еванс.

Вибір звуків, що акомпанують тиші, багато в чому залежить від сюжетної лінії фільму. Це може бути все що завгодно, що наголошує саме драматичну роль тиші в даний момент, головне – доречність цих звуків. До оригінальних знахідок при «вклеюванні» відрізків тиші в звукову палітру фільму можуть привести лише творчі пошуки і фантазія звукорежисера, з подальшим зіставленням цих вклейок з конкретним відеорядом, його сенсом і настроєм дії. Справжня тиша – велика рідкість і кошовність XXI століття, і нею ніяк не можна нехтувати у сучасному кіно.

Художній звуковий образ виникає в творчому процесі, його підказує фантазія звукорежисера, суб'єктивне сприйняття якого значно впливає на вибір звукового рішення фільму. Для одного і того ж епізоду, наприклад, щоб висловити звуком стан тривоги, одному звукорежисерові знадобиться використати закадрові кроки героя, іншому – віддалений гуркіт грому, а третій обере мертву паузу.

Діалектику тиші і шумів також слід розглянути як функцію *інтроспекції*. Погляд людського ока

подібний до світлового променя, що «висвічує» фрагменти реальності. Завжди має місце *точка зору*. Візуальний ряд фільму завжди є точкою зору, цей «погляд» завжди є локальним (нехай і постійно змінюється), адже він має чіткі просторові координати («звідки ми дивимось») і оперує певною дистанцією, хоча цей погляд і відбувається зазвичай зі сторони «третьої персони». Щодо звукового ряду фільму ситуація доволі неоднозначна. По-перше, специфіка сприйняття звуку людиною апелює до інших просторових принципів, аніж зір. Тут варто використовувати метафору «сфери» замість зорового «променя». Відтак звуковий образ фільму не має визначеної локальності у кожен момент часу.

Якщо немотивована (закадрова) музика, якої в фільмі більшість, звучить «нізвідки», не маючи на власному тілі слідів зображуваного акустичного середовища, то закадрові шуми так чи інакше локалізовані. Принаймні вони мають власне джерело, реальне чи уявне. Але плановість шумового ряду художнього кіно є більш умовною, ніж плановість візуальна. Частково це пов'язано із дотриманням необхідного рівня розбірливості шумів, адже наближення до «радіусу гулкості» неодмінно загрожуватиме якості звучання внаслідок ослаблення поля прямого звуку. Відтак принцип документальної достовірності поступився естетиці. Загалом естетика шумового оформлення сучасного кіно (а надто масового кіно) може бути охарактеризована як «аугментативна» – спрямована на *перебільшення*. Така тенденція бере початок ще з часів Джека Фолі.

Технології перезапису шумів у нейтральних студійних умовах дають змогу отримати максимально чіткий, рельєфний шумовий ряд, позбавлений негативного впливу натурального акустичного середовища, де відбуваються зйомки. Тому зрозуміло, що плановість шумів тяжіє до певного «укрупнення» порівняно із плановістю візуальною. Не буде значним перебільшенням сказати, що сучасне кіно намагається «нейтралізувати» первинне акустичне поле, а сам шумовий ряд при цьому глибоко синтетичний – змонтований із сотень «клаптиків», що мають різне походження і можуть взагалі не корелювати зі своїми екранними референтами, маючи цілком відмінне реальне джерело (*яке саме* – часто знають лише саунд-дизайнери).

Отже, шумовий ряд сучасного кіно існує у певному сенсі поза «точкою зору». Якщо будь-який ракурс камери чітко демонструє позицію спостерігача, то звучання шумів і діалогів часто є ідеалізовано-нейтральним, як нібито вухо спостерігача було наближене на певну фіксовану відстань

одночасно до практично *усіх* внутрішньокадрових джерел звуку, сприймаючи звуковий ландшафт максимально детально, що, звісно, є недосяжним в реальних умовах слухацького досвіду. Шумовий ряд сучасного кіно є у певному сенсі *мікроскопічним* (чи, логічніше, мікрофонічним). Але слухова мікроскопія, на відміну від візуальної, не є «звуженням променю» і «наведенням на фокус», вона є саме функцією рельєфу, цілком *адитивною*, що передбачає граничне насичення і деталізацію без звуження «горизонту». Якщо зміна візуальної дистанції так чи інакше призводить до «фільтрації» певних елементів (оскільки око не може одночасно дивитись в усіх напрямках на 360 градусів і фокусуватись одночасно на усіх предметах), то для слуху, як більш «поліфонічного» органу, є цілком нормальною ситуація співіснування одночасно кількох планів із надмірним рівнем деталізації – словом, те, чого у природних умовах не може відбутись хоча б через неможливість забезпечити власним вухам «всеприсутність», яка саме і має місце при багатомікрофонному запису і при синтезуванні звукового образу фільму. Зауважимо, що терміни «субтрактивний» і «адитивний» (по відношенню до формування звукового образу) запозичені з дослідження О. Бут [2]. Щоправда, у цій статті терміни використано у більш вузькому, «технічному» сенсі.

Інтроспекція, про яку йдеться, є ефектом цілеспрямованого звуження звукового горизонту – від «всеприсутності» до конкретної «точки зору». Інтроспективний шумовий рельєф є вираженням сприйняття дійсності з точки зору конкретного персонажа. При цьому відбувається не «додавання», а «віднімання», своєрідна фільтрація крізь призму персоналізованого сприйняття. Часто до подібного прийому вдаються за наявності певних «додаткових» акустичних умов. Наприклад, у фільмі «Гравітація» (реж. Альфонсо Куарон) під час виходу героїв у відкритий космос ми чуємо певні шуми у спотвореному вигляді – так, якби їх насправді можна було б почути крізь скафандр (якби звук міг поширюватись у вакуумі, звісно). Інший широко вживаний прийом – імітація сприйняття звуку людьми із вадами слуху (як це відбувається, скажімо, у фільмі «It's All Gone Pete Tong», реж. Майк Доус) або відтворення певного фізичного чи психологічного стану героя (раптове запаморочення, шок, травма тощо). Так, у фільмі «Пил» (реж. Сергій Лобан) розпач головного героя під час прогулянки демонструється практично повною тишею, що різко контрастує зі змістом самих кадрів, наповнених людськими постатями, які рухаються і розмовляють.

Діалектика шумів і тиші в інтроспективних епізодах виявляється передусім у зіставленні реального шумового рельєфу з віртуальним – опосередкованим сприйняттям героя. Тут можна навести приклад «зворотної фільтрації», коли зовнішня тиша переростає у «голоси» всередині героя або просто обертається нестерпним шумом його власної свідомості. Такий прийом, щоправда, засобами музики (нехай і доволі «шумоподібної»), часто використовується у фільмі «Сяйво» Стенлі Кубрика. В усякому разі, у подібних випадках виявляється *релятивність* шуму і тиші, їхня здатність переростати одне в одне крізь призму людського сприйняття. Зрештою, внутрішня «тиша» людини, що поміщена в безехову камеру, згодом обертається на шум течії її власної крові у судинах.

Отож шуми і тиша є фундаментальними компонентами звукового образу фільму і, будучи в системній єдності, перебувають у постійній взаємодії. Шуми і тиша не є дискретними елементами, вони формують єдиний звуковий континуум. У взаємодії даних елементів виявляється їхня *релятивність*. Інтерація шумів і тиші виявляється не лише через драматургію фільму (тобто функціонально), а й психоакустично.

Звуковий образ сучасного художнього кіно демонструє здебільшого «агументативну» (спрямовану на перебільшення) естетику. Шумовий ряд є гіпердетальним і сформований «адитивно» – додаванням безлічі фрагментів, що можуть мати абсолютно різне акустичне походження. Позиціонування шумів демонструє «зближення» плановості, що часто не збігається з плановістю зображення. Сприйняття шумів відбувається з позиції «усеприсутності», частково ігноруючи умови реального слухачького досвіду (такі, як акустична перспектива і локалізація). Це здійснюється для збагачення шумової палітри при збереженні максимальної чіткості, відтак виконуючи не лише естетичну, а й семантичну функцію. Разом із тим став можливим прийом «інтроспекції» – свідомого звуження перцептивного горизонту задля передачі «точки зору» конкретного персонажа. У статті також здійснено спробу семантичного аналізу понять «тиша» і «пауза» і обґрунтовано перспективність використання саме першого з них.

Майстерність звукорежисера завжди проявляється в художній мотивації, сміливості в застосуванні звукових фактур, образної виразності та точності зв'язку з контекстом фільму, бо вдале звукове тло – запорука успішного фільму. Саме

у цьому контексті автор вбачає подальші мистецтвознавчі дослідження даної тематики.

Джерела та література

1. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / Жан Бодрийяр. – М. : Добросвет, 2000. – 258 с.
2. Бут О. В. Звук як компонент образної структури фільму : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.04 / Бут Оксана Василівна. – К., 2007. – 196 с.
3. Горпенко В. Архітектоніка фільму. Кадр. Монтаж. Фільм. Питання режисерської майстерності. Частина II. Монтаж / В. Г. Горпенко. – К. : Видавництво КДІТМ, 1997. – 232 с.
4. Ермишева М. Звук как пластически-смысловое выражение идеи телевизионного документального фильма : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.13 «Кино-, теле- и другие экранные искусства» / М. Н. Ермишева. – М., 2010. – 21 с.
5. Лисса З. Эстетика киномузыки / Зофья Лисса ; пер. с нем. А. О. Зелениной, Д. Л. Каравкиной. – М. : Музыка, 1970. – 494 с.
6. Смирнов А. Спектрморфология. / Андрей Смирнов [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://asmir.info/lib/spectromorphology.htm>
7. Ширман Р. Умное телевидение. Мастер-класс / Р. Н. Ширман. – К. : ЗАО Телерадиокурьер, 2011. – 360 с.
8. Dabbs, A. The revolution will not be televised: How Lucas modernised audio in film / Alistair Dabbs // The Register [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://www.theregister.co.uk/2017/05/26/star_wars_new_hope_40_lucas_revolutionises_cinema_sound/
9. Schafer, M. The Soundscape : Our Sonic Environment and the Tuning of the World / Murray R. Schafer. – Rochester, VT : Destiny Books, 1994. – 320 p.

References

1. Bodryiia, Zh. (2000). Prozrachnost zla. – Moscow : Dobrosvet, 258 [in Russian].
2. But, O. V. (2007). Sound as component of vivid structure of film: dys. ... kand. mystetstvovnavstva : 17.00.04. – Kyiv, 196 [in Ukrainian].
3. Horpenko, V. (1997). Arkhitektonika filmu. Kadr. Montazh. Film. Pytannia rezhyserskoi maisternosti. Chastyna II. Montazh. – Kyiv : Vydavnytstvo KDITM, 232 [in Ukrainian].
4. Ermisheva, M. (2010). Zvuk kak plasticheski-smyslovoe vyirazhenie idei televizionnogo dokumentalnogo filma : avtoref. dis. na soiskanie uch. stepeni kand. iskusstvovedeniya : spets. 17.00.13 «Kino-, tele- i drugie ekrannye iskusstva», 21 [in Russian].
5. Lissa, Z. (1970). Estetika kinomuzyki ; per. s nem. A. O. Zeleninoy, D. L. Karavkinoy. – Moscow : Muzyka, 494 [in Russian].
6. Smirnov, A. Spektromorfologiya. – URL : <http://asmir.info/lib/spectromorphology.htm>
7. Shirman, R. (2011). Umnnoe televidenie. Master-klass. – Kyiv : ZAO Teleradiokurer, 360 [in Russian].
8. Dabbs, A. The revolution will not be televised: How Lucas modernised audio in film // The Register. – DOI : https://www.theregister.co.uk/2017/05/26/star_wars_new_hope_40_lucas_revolutionises_cinema_sound/
9. Schafer, M. (1994). The Soundscape : Our Sonic Environment and the Tuning of the World. – Rochester, VT : Destiny Books, 320 [in English].

СПЕЦИФІКА СПОЖИВАННЯ КІНОПРОДУКТУ ЯК КАТАЛІЗАТОР НОВАЦІЙНИХ МИСТЕЦЬКИХ ТЕХНОЛОГІЙ

У статті досліджується питання кіноспоживання, його поступове перетворення з публічного в приватне у зв'язку зі стрімким розвитком технологій. Ставиться питання про зміну специфіки кіноспоживання як причину впровадження нових технологій звуку і зображення в кінотеатрах, а також розглядається вплив цих нововведень на кіномову.

Ключові слова: кіноспоживання, системи багатоканального звуку, просторовий звук, Dolby Stereo, Doldy Atmos, DTS, SDDS, широкоформатні кінематографічні системи, IMAX Digital, кіномова.

В статье исследуется вопрос потребления кино, его постепенное превращение из публичного в частное в связи со стремительным развитием технологий. Ставится вопрос о смене специфики потребления кино как о причине внедрения новых технологий звука и изображения в кинотеатрах, а также рассматривается влияние данных нововведений на киноязык.

Ключевые слова: потребление кино, системы многоканального звука, пространственный звук, Dolby Stereo, Doldy Atmos, DTS, SDDS, широкоформатный кинематографические системы, IMAX Digital, киноязык.

The article describes a research of cinema consumption and its gradual transformation from public to private. It also lightens a question of change consumption specifisity as a reason of implementing new sound and image technologies in Cinema. In addition, it indicates influence of mentioned innovations on cinematic language.

Key words: cinema consumption, multichannel sound systems, surround sound, Dolby Stereo, Doldy Atmos, DTS, SDDS, widescreen cinema systems, broadcast cinematic language.

Ми живемо в постіндустріальному суспільстві, яке характеризується значними змінами соціокультурного контексту. Розвиток технологій і глобалізація не могли не вплинути на кіноспоживання. Якщо раніше воно було централізованим, то з часом спостерігається тенденція до індивідуалізації кінопереглядів, чому значною мірою посприяла поява нових носіїв, а також перенесення систем зображення та звуку в домашні умови. Кіноспоживання з публічного стає дедалі більш приватним, домашнім.

Сучасні українські дослідники Ю. Сорока, Н. Костенко, Р. Шульга, а також російські – М. Жабський, Ю. Фохт-Бабушкін [6] та К. Тарасов багато уваги приділили питанню кіноспоживання, його впливу на розвиток суспільства, політику та культуру. Також російський кінознавець М. Хренов у своїй дисертації «Культурологічний

аспект вивчення публіки як комунікативної спільноти» 1992 року розглядав еволюцію сприйняття кіно – від простого видовища, яке має на меті компенсувати дефіцит емоцій, до його формування в соціальний інститут [5]. Канадський філософ Маршалл Маклюен вважав, що глядач сприймає кіно радше через співпереживання і активне залучення, ніж через засвоєння інформації, і подекуди втрачає критичне мислення, тож пріоритетною є емоційна складова [7].

Сучасний культурний плюралізм зумовив перетворення кіноаудиторії з пасивного споживача на творця власного кінодосвіду [2]. Розмаїття жанрів та носіїв сприяло тому, що кінотеатр уже давно не є єдиною можливістю для споглядання фільмів. Бурхливий розвиток телебачення в 1950-х роках, а згодом поширення фільмів на носіях та в мережі Інтернет здешевили для спожи-

вача перегляд фільмів і зробили його можливим в домашніх умовах.

Вибір фільму для перегляду більше не обмежується політикою місцевого кінотеатру, він обумовлений винятково побажаннями глядача. В свою чергу, досить часто глядачеві вже недостатньо просто цікавого сюжету, аби вирішити відвідати кінотеатр. Дуже часто він іде в кінотеатр заради того, чого не може отримати при домашньому перегляді, – надвеликого екрана, тривимірного зображення та просторового звуку. Отримати яскраві зорові, слухові відчуття та подекуди відчуття втрати рівноваги, яке досягається за допомогою подразнення звуками вестибулярного апарата внутрішнього вуха. І саме прагнення знову повернути культурну практику споглядання кіно з дому в кінотеатр спричинило активний розвиток новітніх технологій звуку та зображення.

Ще в 1940 році в «Фантазії» Волта Діснея вже було цілих три незалежних канали звуку. Система Fantasound від звичного монофонічного звуку одразу зробила ривок до 3-канального. Діснея надихнув твір Ніколая Римського-Корсакова «Політ джмеля». Він хотів, щоб звук у його фільмі переміщувався, «літав» в усіх частинах кінотеатру. Ефект просторового звуку був досягнутий за рахунок суми та різниці фази.

Демонстрація фільму вимагала від 30-ти до 80-ти гучномовців, встановлених по периметру залу та за екраном. Також стрічка вирізнялась більш насиченим звуком, що досягалося за рахунок ширшого динамічного діапазону. На жаль, такі масштабні покази фільму були не вигідними для кінотеатрів. До того ж, Друга світова війна на деякий час відсунула роботу над об'ємним звуком на другий план.

Справжнім проривом стала демонстрація стрічки «Це – "Сінерама"!» (реж. Меріан К. Купер) у Бродвейському театрі Нью-Йорка у вересні 1952 року. Розробники представили глядачам революційну панорамну кінематографічну систему з горизонтальним кутом огляду 146 градусів та одразу 7-ма каналами звуку [1]. Вже цілих п'ять каналів слугували панорамуванню звуку, інші два були каналами «оточення».

Слід відзначити, що початок фільму – чорно-білий, зі стандартним співвідношенням 4:3. Журналіст Лоуелл Томас читає лекцію про еволюцію рухомого зображення від первісних печерних малюнків до приходу кольору і звуку в кіно. Закінчує лекцію він словами «Це – "Сінерама"!», і екран розширюється до стандарту Сінерами 2,65:1, а зображення стає кольоровим.

Надалі кількість каналів звуку лише збільшувалась, згодом з'явився також окремий канал низькочастотних ефектів для більшого впливу на глядачів. Компанії Dolby Laboratories Inc., DTS та Sony влаштували справжні «перегони озброєнь», пропонуючи споживачеві дедалі більше занурення в атмосферу за допомогою об'ємного звуку. Стрічки «Зоряні війни: Нова надія» (1977 рік, реж. Джордж Лукас) з 4-канальним звуком від Dolby Stereo, «Бетмен повертається» (1992 рік, реж. Тім Бертон) в системі Dolby Stereo Digital (п'ять повнодіапазонних каналів і один канал низькочастотних ефектів, її також називають 5.1), «Парк Юрського періоду» (1993 рік, реж. Стивен Спілберг) в системі DTS з 5.1-канальним звуком, «Останній кіногерой» (1993 рік, реж. Джон Мактірнан) у системі SDDS від Sony та подальші фільми з просторовим звуком яскраво демонструють стрімкий розвиток багатоканальних систем та прагнення розробників створити ще більш насичений і вражаючий звуковий простір для глядача [3].

Але з часом багатоканальний звук став можливим і при домашньому перегляді. Ефектне оточення звуком і переміщення джерел звуку для більшої реалістичності зображуваного вже не були прерогативою лише кінотеатрів. Тому згодом перед розробниками постало завдання створити принципово нову звукову систему, аби вразити вже досвідченого глядача.

Компанія Dolby Laboratories Inc., яка починала зі створення систем пониження шуму, згодом взялася за розробку аналогового, а надалі й цифрового багатоканального звуку. В 2012 році вона презентувала технологію об'ємного звуку Dolby Atmos, вперше застосовану в анімаційному фільмі «Хоробра серцем» (реж. Марк Ендрюс, Бренда Чемпмен, Стів Пурсел). Новітня система демонструє принципово новий підхід до багатоканального звуку. Усі складові звукової партитури розподіляються на статичні (наприклад, музика) і динамічні (рухомі джерела звуку). Звукові надається така сама траєкторія, як і видимим об'єктам. Така технологія багатоканального звуку була використана в фільмах «Гравітація», «Ла Ла Ленд», «Шалений Макс: Дорога гніву», «Легенда Г'ю Гласса» «3 міркувань совісті» та ін.

Слід зазначити, що вже в 2014 році компанія Dolby Laboratories Inc. анонсувала прихід Dolby Atmos в домашні кінотеатри. Першим телесеріалом, що використав таку технологію, став серіал виробництва каналу НВО «Гра престолів». З 2016 року серії видаються на дисках Blu-ray з застосу-

ванням технології Dolby Atmos. Цей факт дає певні підстави висловити припущення, що незабаром розробники анонсують новий звуковий «атракціон» для кінотеатрів.

Не стояло на місці і зображення. Спроби перейти від двовимірного зображення до тривимірного мали місце невдовзі після запуску «сінематографа» братів Люм'єр – наприкінці 1890-х років британський винахідник Вільям Фрізе-Грін подав патентну заявку на метод виробництва стереоскопічного фільму з використанням двох плівок. Також у 1900 році Фредерік Юджин Ів запатентував устаткування для стереозйомки [4].

Перший показ стереоскопічного фільму відбувся 27 вересня 1922 року в Лос-Анджелесі. Це була стрічка «Сила любові» режисерів Ната Девєріча та Гаррі Фейролла. Винайдення в 1929 році поляризуючої плівки стало новим витком у розвитку стереозображення.

Треба зауважити, що «золотий вік» стереокінематографа збігається з розвитком телебачення, зокрема, з запуском кольорового телебачення. Глядачеві потрібен був яскравий атракціон, а кіностудіям – надійна «зброя» у протистоянні з телебаченням. І касовий успіх стереоскопічних фільмів «Дім воскових фігур» (реж. Андре де Тот) кіностудії Warner Brothers та «Людина в темряві» (реж. Лею Ландерс) виробництва Columbia Pictures продемонстрував, що стереокінематограф насправді став дієвим інструментом для приваблювання глядачів у кінотеатри.

Черговий спалах інтересу до стереокіно з'явився з винайденням одноплівкового формату. А в 1980-х роках величезну популярність завоювала широкоформатна система стереокінематографа IMAX.

IMAX (від «Image Maximum» – «максимальне зображення») від корпорації «Мультискрін» вимагав лише однієї камери та одного проектора. Площа кадру і, відповідно, площа екрана втричі більші, ніж у решті широкоформатних систем. Перший кінотеатр IMAX «Кіносфера» був відкритий у Торонто в 1971 році. В 2008 році був запуск цифровий стандарт IMAX Digital. А в 2014 році в Торонто відкрився перший кінотеатр з новітньою системою цифрової проекції за допомогою двох лазерних проекторів з розширенням 4К.

Технічні інновації викликали зміни і в кіномові. Особливої популярності набули фільми «екшн» з насиченою драматургією, динамічним монтажем та нерідко з вражаючою комп'ютерною графікою. Кінематографічний «атракціон» дає змогу отримати гострі враження, подібні до

катання на «американських гірках». Відчуті невагомість космосу, політ, вибухи тощо. Щоб увага глядача не розсіювалась, його постійно тримають у напрузі, регулярно додаючи певні подразники. Це може бути різка зміна кадру, яскравий візуальний ефект, несподіваний голосний звук або неочікувана звукова фактура.

Поява багатоканального звуку також дала можливість скоротити кількість загальних планів. Просторовий звук дає вичерпне уявлення про розташування об'єктів у кадрі, тому немає потреби постійно нагадувати про це глядачеві повторенням загального плану. Таким чином, з'явилася можливість «наблизитись» до екранних подій, сконцентрувавшись на середніх та крупних планах. Акценти на емоціях героїв, які найбільше проявляються саме в крупних планах, та деталізація дають змогу глядачеві не спостерігати збоку, а самому зануритись у зображувані події та відчути себе їх учасником.

Сьогодні кінематограф переживає етап трансформації. Важко зробити однозначний висновок, чи революційні візуальні та звукові ефекти посядуть місце безпосередньо кіномови, чи стануть ще одним її інструментом. Зважаючи на те, що подібні суперечки супроводжували і прихід звуку в кіно, можна зробити оптимістичне припущення, що технологічний бум стане черговим витком у розвитку кінематографа.

Зміна специфіки споживання кіно перетворила його з яскравою подією в житті на елемент буденного життя. Тому творці фільмів часто прагнуть, аби кіно знову захоплювало і вражало, застосовуючи для цього і видозмінену кіномову, і новітні технічні надбання.

Джерела та література:

1. Tomlinson, Holman (2007). *Surround sound: up and running*. – Focal Press. – 240 p.
2. Типологія кіноспоживання в сучасному соціокультурному просторі України [Текст] : автореф. дис... канд. соціол. наук : 22.00.04 / Виставкіна Дар'я Олегівна ; Харківський національний ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2009. – 21 с.
3. Чекалин Д. Г. О многоканальном звуковоспроизведении // «Мир техники кино». – 2008. – № 8. – С. 14–19.
4. Проворнов С. М. Глава VIII. Стереоскопическое кино // Кинопроекторная техника. – изд. 2-е. – М. : «Искусство», 2004. – Т. 1. – 458 с.
5. Хренов Н. А. Избранные работы по культурологии. – М. : Согласие, 2014.
6. Фохт-Бабушкин Ю. У. Художественная культура: Проблемы изучения и управления / Ю. У. Фохт-Бабушкин. – М. : Наука, 1986. – 343 с.
7. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека / М. Маклюэн ; пер. с англ. В. Николаева. – М. : Жуковский, «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. – 464 с.

References

1. Tomlinson, Holman (2007). *Surround sound: up and running.* – Focal Press, 240 [in England].
2. Typolohiia kinospozhyvannia v suchasnomu sotsiokulturnomu prostori Ukrainy [Tekst] : avtoref. dys... kand. sotsiol. nauk : 22.00.04 / Vystavkina Daria Olehivna ; Kharkivskiy natsionalnyi un-t im. V. N. Karazina. – Kharkiv, 2009, 21 [in Ukranian].
3. Chekalin, D. G. (2008). O mnogokanalnom zvukovoproizvedenii // «Mir tehniki kino». – № 8. [in Russian].
4. Provornov, S. M. (2004). Glava VIII. Stereoskopicheskoe kino // Kinoproektsionnaya tehnika. – izd. 2-e. – T. 1. – Moscow : Iskusstvo, 458 [in Russian].
5. Khrenov, N. A. (2014). Izbrannyye raboty po kulturologii. – Moscow : Soglasie [in Russian].
6. Foht-Babushkin, Yu. U. (1986). Hudozhestvennaya kultura: Problemy izucheniya i upravleniya. – Moscow : Nauka, 343 [in Russian].
7. Maklyuen, M. (2003). Ponimanie media: vneshnie rasshireniya cheloveka ; per. s angl. V. Nikolaeva. – Moscow : Zhukovskiy, «KANON-press-Ts», «Kuchkovo pole», 464 [in Russian].

ДІАЛОГ КЛАСИЧНОГО І МОДЕРНОГО НАПРЯМІВ У ЗВУКОРЕЖИСУРІ (До питання визначення професії)

У статті розглянуто проблематику термінологічних визначень та складових професії «звукорежисура», запропоновано точку зору на це питання в минулому і сучасності та на особливості класичного й модерного її напрямів, навчання фаху. Стаття знайомить із провідними постатями у цій сфері.

Ключові слова: звукорежисура, звукорежисер, фонофіксація, звукове рішення, естетика звуку, засоби виразності.

Статья рассматривает проблематику терминологии и составляющих профессии «звукорежиссура», предлагает взгляд на этот вопрос в прошлом и современном контексте и на особенности классического и современного её направлений, обучение специальности. Статья знакомит с ведущими специалистами в данной сфере

Ключевые слова: звукорежиссура, звукорежиссёр, фонофиксация, звуковое решение, эстетика звука, средства выразительности.

The article examines the problems of terminology definitions and components of profession «Sound production», look at this question in the past and the present, as the features of classical and modern it directions, teaching professions; introduces the leading figures in the specialty.

Key words: sound production, sound producer, sound recording, sound design, aesthetic of sound, means of expression.

Звукорежисура за визначеннями багатьох дослідників (наприклад, В. Дінова, Ю. Закревського, В. Маньковського, Ю. Козюренко, А. Нісбетта, Л. Трахтенберга, Я. Харона та ін.) розглядає майстерність з точки зору створення технічними засобами фіксації та обробки звукової картини, що максимально точно передає задум автора (композитора) і створює художній образ, за впливом на глядача тотожний або адекватний «живому», реальному виконанню. При цьому розвінчується думка звичайних слухачів, що фіксація дійсності – це проста технічна маніпуляція за допомогою якісного мікрофона та пристрою звукозапису, що потребує лише дотримання допустимого рівня та натискання кнопок. Заради справедливості зазначу, що багато процесів особливо на телебаченні в умовах обмеженого часу саме так і відбувається – «технічно грамотно, без браку». У згаданих дослідників, зокрема у В. Дінова [1] бачимо такі важливі для творчого маркера визначення, як градація від «мікрофонного прийому акустичних

об'єктів» до «фонографічної стилістики». Сучасні дослідники, як П. Ігнатов, В. Дьяченко (недавній захист дисертаційного дослідження якого і послугував поштовхом для написання статті), звертають увагу на еволюцію засобів художньої виразності та створення фонокомпозиції як художньої інтерпретації об'єктів мистецтва. Питання самої термінології в періодизації становлення професії є зовсім непростим. Наприклад, я б уникала у подальших наукових дослідженнях термінів «традиційна» і «сучасна» без відповідного уточнення. Автори так називали запис, здійснений відповідно одним-двома мікрофонами і аналогічний сприйняттю звуку слухачем з найкращого місця колонної зали – і багатомікрофонний/багатоканальний запис з можливістю подальшої корекції та зведення. Але для нас, сучасників і той, і другий метод є традиційною (академічною, класичною) школою звукорежисури – ідеологія фіксації звукової картини, максимально наближеної до природного слухового сприйняття. Тому запропо-

ною використовувати терміни класичного і модерного напрямів у звукорежисурі, що відповідатиме філософії відповідних мистецьких стилів.

Класична звукорежисура, як уже зазначалося, розглядає майстерність з точки зору створення технічними засобами фіксації й обробки звукової картини, максимально близької до реального звучання. Але чи завжди виходить очікуваний результат і фіксація є копією (бажаним наслідуванням) дійсності? Зовсім ні. Під час дії навколишнього середовища виникають складні фізичні та психофізіологічні процеси сприйняття потоку звукової інформації й розпізнавання образів – перетворення почутого в поняття та емоційне відчуття. Наприклад, ми присутні на вечірці, де гучно грає музика, відбуваються цікаві розмови. У реальному житті ми налаштуємося на наших співрозмовників, їх тембр, читаємо дещо по губах, жестах й інтонації. Якщо ми розмістимо якісний мікрофон і зробимо запис у цьому середовищі – то будемо розчаровані, бо мова виявиться нерозбірливою. Цей простий досвід нам показує, що реальність і фонофіксація не тотожні. Для того щоб зробити запис, адекватний сприйняттю нашого слуху, потрібно взяти особливий мікрофон-гармату гіперкардіоїдної спрямованості, що, як прожектор з темряви, вихопить для нас на гучному тлі потрібний голос. Або ми можемо взяти індивідуальний мініатюрний петличний мікрофон і розмістити його максимально близько до джерела звуку. Але в цьому разі отримаємо ненатуральний «близький» план голосу, що не створюватиме відчуття перебування на вечірці, але максимально виділить голос з натовпу. Всі ці три випадки цілком вписуються в «технічно грамотну фонофіксацію без браку за допомогою якісного мікрофона та рекордера», але представляють абсолютно різні звукові картини, що інтерпретують дійсність: загальне тло та атмосфера видовища; вибіркоче сприйняття напрямку та вихоплення «події», дійової особи в середовищі видовища; якісне донесення інформативної частини про видовище, де останнє відіграє ілюстративну роль, а не активно впливає на глядача/слухача. Таким чином, як і оператор за допомогою оптики, звукорежисер також має можливість наближати та віддаляти звукову картину з відповідною мірою трансформації та спотворення тембру і простору в порівнянні з фізичною реальністю. Тобто так само, як мозок людини створює психофізіологічну реальність звукової картини, так звукорежисер віднаходить подібність саме їй з мінімальними спотвореннями та збереженням натуральності співвідношень елементів і тембраль-

ної окраски. Часто цей результат досягається не під час звукозапису, а у подальшому зведенні кількох одночасно записаних сигналів із різних мікрофонів в одну фонокомпозицію. Саме в створенні цих вражень від звуку реальності, а не фонофіксації й полягає майстерність звукорежисера, що технічними засобами в межах формату (наприклад, моно/стерео) та обмежень тракту – частотного і динамічного діапазону – створює слуховий образ звукової картини за власним художньо-естетичним смаком.

Але навіть цих засобів виразності для сучасної **модерної звукорежисури** та створення медіапродукту є недостатньо. У перенасиченні інформацією для привернення уваги слід здійснювати психофізіологічний тиск на глядача. Таким чином саме особливими спотвореннями, незвичними обробками, синтезом звуків, нових для слуху, надкрупними планами, що входять у фізичний простір слухача, монтажним та динамічним насиченням, загальною гучністю чи різкістю звучання тощо досягається силуване враження слухача звуком. При цьому такий ефект має найбільшу концентрацію у творах малої форми – трейлерах до фільмів, рекламі, поп-музиці тощо та існує окремо як атракціон у фільмах 4-12D. У трейлерах фільмів це зазвичай різкі динамічні ефекти, швидкий монтаж, пришвидшення музичного темпу та ритму (спільно зі зменшенням тривалості та наповнення рухом кадрів) або насичення певним кольором та атмосферою стилістикою, національним чи фантастично-казковим колоритом з використанням класичного саундтреку (яскрава мелодія у виконанні оркестру, особливо магнетичні тембри голосів, буяння незвичних звуків), що цілком відповідає метричному, ритмічному та тональному монтажу за С. Ейзенштейном. Специфіка трейлера полягає також у тому, щоб звучати вражаючи і в просторових системах, і в звичайному стерео. Тому часом трейлери створюють різні: для 3D кіно і звичайної дистрибуції. Перші насичують візуальними і звуковими ефектами, другі – драматургічними засобами виразності. І це різні речі. Як кажуть, вухо слухає, а чує мозок. Сучасний кінотеатр здатний змусити вібрувати все тіло людини на фізіологічному рівні. За таким мобілізаційним імпульсом навіть проста, але професійно вибудована частина історії вражатиме глядача. Ми сьогодні знаємо цілу низку таких фільмів, як, скажімо, «Гравітація» А. Куарона, де весь твір «складений» із сцен-атракціонів ефектів і розкриває всю потужність нової технології або системи (у цьому разі – Dolby Atmos). Деякі студії наперед

визначають, які сцени будуть задіяні в трейлері та звертають увагу на візуальні та звукові ефекти в них. Загалом для світового кінематографа стало нормою замовляти студіям, що спеціалізуються на цьому, візуальні і звукові ефекти, а кіноакадемія має окрему премію «Оскар» для оцінки цієї роботи. Український кінематограф поки що переважно наслідує традиційні технології виробництва та продюсування, і, відповідно, глядачі часто плутають свої оцінки: «недостатньо видовищний», «зроблений з економним бюджетом» та «нецікавий», «поганий» фільм. Саме вміння не лише створювати ефекти, що впливатимуть на глядача, а й майстерно вплітати їх у канву фільму ще на етапі сценарної роботи та оцінювати їх вартість при можливостях кошторису фільму є надзвичайно важливим набутком. Тому часто саме українські фільми у кооперації або здійснені режисером не українцем, як колись «Тіні забутих предків» – так і тепер набувають дбайливого ставлення та міру заглиблення між національним і кінематографічним. Також впливають наші традиційні процеси на час виробництва фільму. Через те, що в Україні ефекти та й взагалі відповідальність за ціле все ще покладаються на особистості, а не на командну роботу, через те, що процеси виробництва запускаються послідовно, а не паралельно (і часто з перервами через вичерпаність фінансування) і тим більше не зосереджені на роботі концерну (співдружність профільних студій, що одночасно працюють над різними гранями фільму), – виробництво, а потім дистрибуція розтягується на роки, а не місяці, як це практикується на заході, й ці самі знахідки та технічне втілення ефектів перестають бути вражаючими для глядача. Таким чином, через активну зміну, модифікації, розвиток та вдосконалення технологій і техніки видовищна та звукова частина втрачають свою актуальність при надто тривалому виробництві. Також у роботі концерну практично виключається людський фактор помилки – бо різні служби студій постійно перевіряють одна одну і корегують. Ще Зоф'я Лісса помітила таку тенденцію: певний сегмент глядачів стверджуватиме, що ефекти, просторовість картинки і звуку тощо – речі напливові, та головне, щоб фільм був хорошим. На жаль, більшість творців українських фільмів займають позицію втілення власних творчих амбіцій та одноосібного керування, ігнорування порад і пропозицій. Тим часом глядачі звикають до максимальних вражень від перегляду і відвідують у кінотеатрі «видовищні» стрічки, решту відклавши для домашнього перегляду. Також рада з

нагляду кіновиробництва складається переважно з режисерів та кінокритиків, а не продюсерів та дистриб'юторів кіно. Тому, можливо, навіть при персональній відповідальності за фільм режисера (у західній практиці це продюсер, що може в процесі замінити і режисера, і будь-яких інших виконавців) ми сьогодні маємо кіноринок із значними перекосами – хороші, потрібні фільми, котрі кладуться на полиці після прем'єри і не мають навіть у намірах дистрибуції, і, навпаки, фільми з шаленою рекламою і трейлером, в який вкладено пів-бюджету фільму. Але після прем'єри спрацьовує «сарафанне радіо» реакції глядачів на цілісну картину і, відповідно, відбувається різке падіння/зростання відвідуваності.

Корінь питання ми бачимо навіть у термінологічних визначеннях процесу. У радянській системі синхронні/не синхронні шуми – у світовій практиці звукові ефекти/атмосфера. Психологічно ставлення до шуму як чогось, що заважає, є мало важливим або просто фізіологічно супроводжує дію, та звукового ефекту, атмосфери як вражаючого елемента, котрий занурює в простір дії. Класична звукорежисура, наприклад, у працях В. Дінова, Д. Гібсона оперує поняттям фонографічної композиції в паралелі з фотографічною композицією. Тобто звучання у просторі розглядаються як сталі елементи, які потрібно розташувати у рамках звукового поля (кадру). За всієї поваги до авторів, сучасне кіно має дуже присутню динаміку в порівнянні з минулим часом. Наприклад, багато років поспіль точилася дискусія про переваги цифрового та аналогового звукозапису. Сьогодні вже остаточно можна сказати, що мають рацію... обидві сторони. Просто прихильники аналогового звукозапису подібні до меломанів, які слухають платівки і навіть патефон. Цифровий звук не є гіршим. Він цілком інший: має чітку деталізацію, насичений високими частотами, практично не обмежений за циклами перезапису, кількістю обробок тощо. Навіть штучна механістичність голосу-робота в системах GPS навігації сприймається водіями як привабливість. Тобто переважно негативна оцінка спотвореного голосу в минулому – у сьогоденні позитивна, як «помічника». Реалістичний якісний тембр голосу, який передає практично будь-яка цифрова сучасна техніка, став нормою життя людини. Тому в професійному звукозаписові вже не прийнято приділяти надмірну увагу якості запису, яка априорі має бути – а більше самому звучанню: натуральності, прозорості, насиченості, деталізації або, навпаки, наслідування аналогової м'якості й теплоти.

Естетика модерного звуку сформувалася в середовищі електронної музики. У 1980-х британська група Art of noise створила «мистецтво шуму». До творчого осередку, крім музичного продюсера і власне композитора й сесійних музикантів, були залучені інженер, програміст для роботи з на той час не дуже типовим і поширеним семплюванням звуків. Тобто метою цієї та подібних груп авангарду електроніки став пошук незвичних звучань та комбінування їх між собою. Більш глобальний розвиток цього явища ми бачимо на прикладі діяльності Р. Майлса та особливо – Пітера Габрієла. Продюсерський концерт П. Габрієла є флагманом сучасного «саунду», на який орієнтується решта світу. Таким чином маємо ще один термін «word music» – мікшування національних, стильових, жанрових та індивідуальних досягнень сучасної світової культури. До того ж, «авторитети» не варто наслідувати: особливе звучання, що зробило надпопулярним платиновий сингл «Belive» британської співачки Шер – майже моментально стало «штампом» і «несмаком» у інших спробах повторити цей успіх.

Тлумачення звукорежисури як професії та сфери діяльності (звукооператор, тонмейстер, нім. – Tonmeister, франц. – Tonregisseur, англ. – Sound producer) – одне з провідних учасників творчого процесу, пов'язаного з акустично-електронними перетвореннями та архівацією звуку у відповідних видах і жанрах музичного та видовищних мистецтв. Як керівник цього процесу, звукорежисер визначає умови створення й бачення звукового образу, зафіксованого на тому чи іншому звуконосії, що передається в ефір чи відтворюється у просторі через електронно-акустичні пристрої. Витоки професії з часу винайдення механічного (1877), оптичного (1889), магнітного (1898) звукозапису проглядаються у діяльності «керівників запису», «помічників механіка», «техніків» доби фонографа, котрі, для запобігання деформації звуку, розташовували виконавців особливим чином перед апаратом, а під час виконання стежили, щоб при високих і голосних звуках вони віддалялися від рупора, а під час слабких – наближалися до нього тощо. Сама професія звукооператора виникла наприкінці 1920-х – поч. 1930-х, з утвердженням поряд механічного, оптичного та магнітного звукозапису, а на їх основі виникли та стали бурхливо розвиватися радіомовлення, грамзапис і звукове кіно. У 1931 році в Ленінграді відбулася I Всесоюзна акустична конференція. У ній брали участь Центральна лабораторія дротового зв'язку (керівник О. Шорін), лабораторія «Межрабпом-

фильма» (керівник П. Тагер), лабораторія тонсектору Київської кінофабрики (керівник І. Нікітін). На цей час в Україні було зроблено два тонфільми: «Симфонія Донбасу» та «Фронт». І. Нікітін та Л. Розенберг мали вже певні досягнення в розробках систем запису звуку на плівку у звуковій лабораторії при тонсекторі (у жовтні 1930) і виступили з чотирма доповідями. У 1932 році Київська кіностудія випустила вже 7 звукових кінокартин, серед яких «Іван» О. Довженка [2, 46-47]. Спершу функції звукорежисера (або тонмейстера – майстра звуку) полягали у технічно бездоганній фіксації чи трансляції звукового образу, створеного виконавцями. Основна увага приділялася зниженню рівня сторонніх шумів і становленню загального звукового балансу для забезпечення розбірливості тексту, чіткому прослуховуванню окремих голосів та інструментів при загальному бездоганному ансамблеві. З удосконаленням техніки, зокрема появою багатоканальної апаратури, розширенням її можливостей починається усвідомлення творчої ролі звукорежисера: він перетворюється на повноправного учасника творчого процесу з розв'язанням не лише суто технічних, а й художніх завдань. Визначаються жанрові особливості звукового рішення в усіх видах мистецтва.

Таким чином, професія стає профільною в таких сферах діяльності, як кінематограф, радіо, телебачення, студії звукозапису, театр та концертні майданчики. Так, студійний запис вимагає створення еталонного звукового образу, з одного боку, і експериментального нового внаслідок пошуків та застосування електроніки – з іншого. Навіть у минулому столітті ця тенденція мала місце та простежується від застосування мікрофонного звучання тихих інструментів в оркестрових партитурах С. Прокоф'єва, знахідки обробки голосу та гітари групи Бітлз та інших у естрадній музиці тощо. Натомість пряма трансляція цінується своєю неповторністю, унікальністю, одномоментністю співпереживання події за участю слухачів. Тут важливою є передача індивідуальної звукової атмосфери з притаманними їй сторонніми шумами й виконавськими випадковостями.

Розквіт професії в сфері кінематографа припадає на післявоєнні десятиліття – запровадження й удосконалення технології магнітного звукозапису-відтворення. На кіностудії впроваджено техніку дублювання та випуск національних варіантів фільмів. У 1930 році у Києві був заснований Київський кіноінститут. З консерваторії в кіновиробництво прийшли працювати А. Демиденко, Г. Са-

лов. Після реорганізації кіноінститут перетворився на інститут кіноінженерів, перший випуск яких відбувся в 1947 році. Таким чином на кіностудію прийшли працювати І. Ілюшек, Н. Трахтенберг, А. Грузов, Н. Росохата, О. Матісон. На початку 50-х інститут закінчують С. Остахнович, Б. Остахнович, М. Козін, В. Швачко, В. Ігнатовський, Г. Коломійченко, Г. Матус, О. Тисенко, А. Чернооченко, Л. Вачі, Ю. Риков та ін. Останній випуск цього інституту відбувся у 1955 році [2, 78]. Технічний прогрес 1960-х пов'язаний з двоканальною стереофонією і новим поглядом на звучання (новою художньою якістю звучання). З монофонічного запису, що обумовлював діалог із глядачем, звук перетворюється на віртуальне середовище, атмосферу події, а глядач – безпосереднього учасника цієї події. У 1957 р. А. Карді винайшов стереофонічний звукозапис на платівку, 1961 рік – святкуємо як День народження стереофонічного мовлення; у 1963 році вийшла перша стереофонічна магнітна компакт-касета. З середини 1970-х – поява цифрової техніки звукозапису і відтворення (стандарт CD прийнятий у 1982 році), стереофонії й її варіантів (зокрема квадрофонії, Dolby A, Dolby SR), багатоканальних комплексів, що стали сьогодні стандартами (Dolby Digital 5:1) а також SDDS та DTS; різного роду процесорів обробки звуку – акустичні фільтри, ревербератори, компресори тощо; приладів для синтезування (створення) нових звуків, семплерів – та об'єднання всього циклу робіт від запису до майстерингу на програмно-апаратному комп'ютерному комплексі – відкривають безмежні можливості маніпуляції зі звуком у кіно. Розвиток телебачення, студій звукозапису, тотальна радіофікація та звукопідсилення концертних майданчиків і стрімка «електронізація» музичних інструментів суттєво розширюють сфери діяльності музичної звукорежисури, роблять цю професію масовою й ведуть до подальшої її диференціації, як, скажімо, звукорежисура конкретного музичного, зокрема естрадного колективу. Так, суто технічне обслуговування надскладної апаратури переходить до звукотехніків, монтажників. У наш час звукорежисер стає основним інтерпретатором і реалізатором ідеї автора й виконавців у створенні звукового образу, а в естрадній та *електронній* музиці – подекуди й безпосереднім співавтором. Згадаймо, принаймні, так званого «п'ятого» з Бітлз – Б. Епстайна та першого звукорежисера групи – Дж. Мартіна. У свою чергу деякі функції звукорежисури переходять до виконавців, які самостійно використовують на сцені прийоми «мікро-

фонного» співу, можливості деформації звуку, що її надають сучасні електронні музичні інструменти, зокрема електрогітари та синтезатори, а також передбачають для виконавців і композитори, які працюють у сфері комп'ютерної музики.

З розвитком комп'ютерної техніки сучасна якість звукозапису та обробки стала доступною не лише вузькому колу спеціалістів галузі індустрії, а й широкому загалу шанувальників. Це дало поштовх до обладнання «домашніх» та «персональних» студій-лабораторій, вільного розміщення продуктів творчості в Інтернеті, бурхливого розвитку жанру електронної музики тощо.

Професія звукорежисера вимагає не лише ґрунтовних технічних знань, вільного володіння спеціальними навичками, а й музичної освіти, глибокого розуміння суті творчого процесу. Тож правомірним стало навчання цій спеціальності у вищих навчальних закладах України. У 1991 році на базі кафедри телережисури факультету кіно і телебачення КІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого (зараз КНУТКТ) В. Лукаш провів перший набір за спеціальністю «звукорежисер». З того часу звукорежисерів навчають у КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого, КНУКІМ, ДАКККІМ, КВМУ ім. Р. М. Глієра, інститутах перепідготовки та підвищення кваліфікації кадрів. Також звукотехніків готують на факультеті електроніки та радіотехніки НТУ (КПІ). Останнім часом навчальні заклади та автори навчальної літератури (А. Севашко, Б. Меєрзон та ін.) повсюдно застосовують термін «звукорежисер» як всеосяжний для всіх напрямів діяльності. Енциклопедичне визначення суті та призначення звукорежисури як професії узагальнює всі попередні назви як більш ранні та історичні. Водночас терміни «тонмейстер», «музичний продюсер», «звукооператор» та «звукорежисер» дуже відрізняються за суттю. На конференціях, присвячених навчальному процесові, зазначається, що розглянута вище специфіка роботи, зокрема в таких сферах, як радіо, театр, музична звукорежисура, розглядається побіжно, а не в обсязі потреб цих напрямів (Третя міжнародна науково-практична конференція «Режисура екранних мистецтв: актуальні питання професії, методологія навчання», КНУТКТ, 20-21.02.2018). Цьому питанню також присвячена стаття М. Ужинського «До визначення сутності професії звукорежисера в сучасному мистецтві». Але дослідник пропонує, як і інші автори, навчати спеціаліста широкого профілю, що на обраній ділянці роботи у виробництві опанує специфіку окремої галузі. Частково у межах місячних курсів

підвищення кваліфікації та семінарів такі завдання почав виконувати Укртелерадіопресінститут, зокрема в сфері радіо, бо саме специфічних знань і не вистачає для поштовху і розвитку окремої ланки виробництва. Тут маємо і законодавчу колізію – у переліку спеціальностей немає профільного різноманіття, пов'язаного, зокрема, з музичною звукорежисурою. **Тонмейстер** (Tonmeister) – майстер звуку, що створює гучність, тембр і просторові характеристики звукового образу в художньому та технічному аспектах, відповідно, користуючись такими параметрами, як: *прозорість* – чіткість звучання, гарне прослуховування всіх звукових ліній партитури, розбірливість; *просторовість* – звукова перспектива (природна чи штучна), просторове враження (акустичний баланс), відповідність акустичного середовища жанру і типу музичного твору (недостатня, оптимальна або завищена), також відповідність історичній традиції виконання, скажімо, творів Моцарта в невеликих салонах, домах знатних осіб, а творів Ліста та Рахманінова – у великих концертних залах зі значною реверберацією; *музичний та ансамблевий баланс*; *відповідність тембральна та звукового плану* – скажімо, на помилково обраному крупному плані скрипка може зазвучати як альт, а голос оперного співака «здушеним» і різким; відповідність *технічним та художнім вимогам запису* певного призначення (динамічний та частотний діапазони, моноsumісність або просторові ефекти, частотні, фазові та амплітудні спотворення, акустичні перешкоди і випадкові шуми) і якість регулювання параметрами (непомітність); *загальна художня оцінка* – цінність, ідея та цілісність сприйняття, відповідність тембру голосу виконавця (фонічне трактування) або провідного інструмента (аранжування чи інструментовка) художньому образу, трактування забарвлення звучання (використання звукових ефектів), трактування виконання твору (інтонаційне, темпове, динамічне, акценти-наголоси, паузи тощо). **Музичний продюсер** (*Sound producer*) має на меті формування не окремого музичного твору, а комплексного проекту, де підбираються автори текстів і музики, виконавці та їх «імідж» (сценічний образ) у технічному та художньому втіленні низкою професіоналів певних галузей, вироблення звукового та аудіовізуального продуктів та ін. У західному варіанті співпраці в студії зазвичай на сесію звукозапису збираються виконавці, музичний продюсер та звукоінженер. Таким чином, це музичний працівник, який повністю відповідає (в художньому та фінансовому

аспекті) за якість звукового продукту (ідею звукового рішення, майстерність виконання та відповідність твору образу і жанру колективу, технічну якість). Також в Україні практично немає спеціалістів, здатних здійснити майстеринг музичного продукту.

Звукооператор, цей термін, як і багато інших радянських термінів, – синхронні та несинхронні шуми, звукові паузи тощо – має умовний характер на позначення професіонала, який працює зі звуком у кіно. Можливо, на зорі кінематографа в цьому напрямі й працювали «випадкові» люди з технічною освітою, які виконували роль операторів звуку – тобто забезпечували якісний запис-перезапис звукової доріжки. Але з часом звукооператори перестали обмежуватися цим винятково технічним завданням. Хоча у західних технологіях виробництва фільму звук створюється колективом вузькогалузевих спеціалістів: редакторів звукових ефектів та текстів (Sound Effects, Dialogue Editor), мікшувальників реплік та звукових ефектів (Foley, Sound Mixer), мікс-режисерів перезапису (Re-Recording Mixers), музичних редакторів (Music Editor), аранжувальників та авторів електронної концепції (Orchestrations and Electronic Score Producer), а також інженерів звуку (sound technician). Певну аналогію творення звукової концепції фільму в західному кіно має звуковий дизайнер (Sound Designer). Хоча його робота найчастіше обмежується ефектними в звуковому плані сценами багатоканальних систем кіно, а не концепцією звукового рішення фільму в цілому. Радянська технологія майже одноосібної відповідальності за звук у фільмі (іноді окрім запису та зведення музики) підштовхнула звукооператора до творчих експериментів і відповідних вимог до професії: «Він має розбиратися в літературі, розуміти музику, творчий задум режисера, композитора, виконавців, зв'язок між звуковими і зоровими складовими, знати телевізійні та кінематографічні здобутки, а також сучасні тенденції розвитку техніки та мистецтва звукозапису» [3]; те саме в іншому не менш знаному виданні Л. Трахтенберга «Майстерність звукооператора», що бачимо навіть з назви книжки. Специфічні особливості практичної роботи профільних спеціалістів у сучасному кіно можемо вивчати переважно за європейським досвідом, зокрема документальними стрічками про створення знакових фільмів та циклами передач телеканалу Дискавері про роботу «концертів мрій».

Посада «**Звукорежисер**» від початку існувала на телебаченні. Але з огляду на потоковість і

масовість роботи (великий масив матеріалу для ефірного часу) часу на режисуру звуку зазвичай на телебаченні не вистачає.

Багато в спогадах режисерів, зокрема О. Довженка написано про майстерні та навчання майстерності. Також існує практика опанування цього ремесла не у вузі, а безпосередньо на виробництві. Звукорежисерську, як і операторську майстерність та інші спеціалізації галузі неможливо відділити від виробничої практики, а також переймання досвіду поза навчальним закладом. Тому важливим було б пригадати майстрів звукорежисерської діяльності. Перелік імен звукорежисерів другої половини ХХ століття наведено наприкінці статті*.

Це далеко не повний перелік фахівців, відзначених в Україні та за її межами. Довідкової літератури на кшталт праці О. Литвинової «Музика в кінематографі України. Каталог» не існує. На жаль, як показує досвід, активний діалог між представниками виробництва та навчальними закладами, що випускають спеціалістів для роботи у цих сферах, відбувається переважно в сферах кіно, телебачення та студійної/концертної звукорежисури. Практично немає наукових досліджень, підручників та довідників, періодичних видань професійного спрямування, а публікації в Інтернеті не завжди є достовірними та професійними. Таким чином виникає колізія, де по статі професіоналів, які зафіксували непересічні виконання творів класики і сучасності, створили цікаві звукові рішення кіно, телефільмів і радіопередач, концептуальне звучання музичних проєктів тощо, лишаються невідомими широкому загалу. З іншого боку, представники кожної сфери мають власне уявлення про професійні навички, здібності та творчі якості працівника галузі в спеціальності «звукорежисер».

* *Звукорежисери на радіо*: багато років справі музичної звукорежисури у Будинку звукозапису Національної радіокомпанії України (РБРЗ з 1956 р.) віддав Л. Бильчинський. У 1994-2004 рр. Л. Бильчинський викладав звукорежисуру в КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого. Його учнями себе вважають відомі укр. звукорежисери М. Дідковський, А. Мокрицький, Т. Сотникова, В. Щегольський, Ю. Щелковський, Т. Вінницька. Ініціатором відкриття Української філії Всесоюзної студії грамзапису фірми «Мелодія» та її багаторічним звукорежисером (1968–93) був Ю. Вінник, який на поч. 1960-х здійснив перші в Україні стереофонічні записи. А. Мокрицький, 1962 р.н., за запис музики до ювілейного концерту Н. Матвієнко «Золотий камінь посіємо» (музика Г. Гаврилець, 1997 р.) та камерного хору «Київ» «1000 років української духовної музики» (1996 р.) як один з авторів проєкту отримав Шевченківську премію. Записи А. Мокрицького «Концерт для скрипки з оркестром» Е. Блоха та Б. Ліза у виконанні

Е. Олівери у 2009 році були представлені на премію Греммі.

Звукорежисери в кіно. Художніх фільмів: Л. Вачі та С. Вачі, Г. Салов та О. Салов, А. Підлісний та Г. Підлісна, Т. Нілова, Г. Калашникова, В. Сулимов, Г. Чупаков, Р. Крупеніна, Ю. Риков, Ю. Горєцький, Є. Пастухов, Т. Чепуренко, Н. Серьга, В. Брюнчугін, Б. Міхневич, Ю. Лавриненко, Ю. Винарський. Л. Цельмер, провідний звукорежисер Національної кіностудії ім. О. Довженка, озвучила кінофільми «Богдан Хмельницький» (2003); також свого часу популярні зимові новорічні казки: «Ніч перед Різдовом» (2002), «Весілля Фігаро» (2003), «Вечори на хуторі біля Диканьки» (2004). Н. Домбругова, заслужений працівник культури України, з 2000 року викладає звукорежисуру у вузах Києва, завідувач кафедри звукорежисури в КНУТКТ, звукооператор фільмів: «Одиниця з обманом» (1984), «Версія» (1986), «Чорна яма» (1987), «Балаган» (1990), «Де кілька любовних історій» (1994), «Москаль-чарівник» (1995), «Тасмний щоденник Симона Петлюри» (2018) та ін. В. Лукаш, заслужений працівник культури України, перший завідувач кафедрою звукорежисури в КНУТКТ, голова Гільдії звукорежисерів НСКУ, звукооператор фільмів «Розпад» (реж. М. Беліков, «Золотий лев» Венеціанського фестивалю), «Повернення з орбіти» (реж. А. Сурін, Золота медаль Паризького фестивалю). Телефільм «Невідомий, якого знали всі» (Вл. Луговський, 4 серії) вважає своєю найкращою звукорежисерською роботою. *Документальних фільмів*: О. Рєнков, Г. Стремоський, І. Барба. Зокрема, Л. Рязанцев – звукорежисер фільмів «Чорнобиль. Хроніка важких тижнів» отримав Державну премію, «Вічний хрест» – приз Міжнародного телефестивалю «Бархатний сезон» (2003), «У неділю рано» – приз «Золотий дракон» Міжнародного кінофестивалю в Кракові (1988), «Суфлер» – диплом Міжнародного кінофестивалю (Лілль, Франція, 1982), «Меланчине весілля» – приз «Срібний голуб» Міжнародного кінофестивалю (Лейпціг, НДР, 1979), «Мужчини і жінки» – гран-прі Міжнародного кінофестивалю (Реймс, Франція, 1973).

Телефільмів: Г. Медведева, начальник відділу звукорежисерів Національної телекомпанії України. 1980 – 1986 рр. – провідний звукорежисер студії «Укртелефільм» відділу постановочних відеофільмів. Професійну роботу на телебаченні Й. Тетяни, І. Четверенової також відзначають колеги по цеху.

Хронікальних, науково-популярних та анімаційних фільмів: І. Погон, К. Коляда, Л. Роман (понад 200 стрічок). Зокрема Л. Мороз, заслужений працівник культури України, багато років викладав у ДАКК-КІМ, звукооператор фільмів «Чи думають тварини», «Сім кроків за горизонт», «Вісім тактів забутої музики»; мультфільмів: «Як козаки в футбол грали», «Теплий хліб», «Людина, яка вміла літати», «Кит і Кіт», «Людина і слово».

Звукорежисери театру: О. Лінецький (театр Російської драми), В. Шпаковська (театр маріонеток), В. Кожевников (Вільна сцена), Д. Богомазов (Сузір'я, також працював звукорежисером на концертах С. Ротару), В. Борисов (театр на Подолі та

ТЮГ), І. Дядько (Театр пластичної драми). О. Курій (театр Драми і комедії на Лівому березі, театру «Київ Модерн-Балет») – саунд-продюсер кінокомпанії «Fresh Production», багаторазовий лауреат премії «Київська пектораль», саунд-продюсер фестивалю «Золота корона», звукорежисер фестивалю «Сходи до неба», «Таврійські ігри» та незмінний учасник найскладніших електроакустичних проєктів у Києві та фестивалю сучасної електронної музики («Час Простір Музика», 2000, «Електроакустика», 2003, 2005, 2007, «ЕМ-візія» 2005, 2007) та ін.

Звукорежисери запису сучасної музики: М. Дідик (студія звукозапису КІМ ім. Р. Глієра), М. Павлов (студія «Мікс»), О. Саранча, Є. Ступка і О. Ступка (студія «Лемма»), В. Григорович (студія «М. Дідковський, І. Прима, А. Сасько», Велика і мала концертна студія Будинку звукозапису НРКУ), І. Завада («VL RECORDS»), К. Костенко, О. Репецький («Комора»), В. Сватенко («Студія ЛЕВА»), А. Віхорєв («Аркадія») та ін.

Звукорежисери шоу-вистав і концертів: В. Коломієць («Комора»), Ю. Звягінцев (палац «Україна»), В. Лещенко, В. Папченко, В. Колісник, Ю. Лінник

(пісенний конкур «Таврійські ігри»), О. Балабан («Нова хвиля») та ін.

Джерела та література

1. Динов В. Звуковая картина / В. Динов. – СПб. : Геликон Плюс, 2002. – 366 с.
2. Фількевич М. Довженківці: сторінки нашої історії ; авт.-упоряд. Галина Фількевич, Георгій Фількевич / М. О. Фількевич. – К. : Стило, 2006. – 178 с.
3. Маньковский В. Основы звукооператорской работы : Учебное пособие / В. Маньковский. – М. : Искусство, 1984. – 240 с.
4. Трахтенберг Л. Мастерство звукооператора / Л. Трахтенберг. – М. : Искусство, 1972. – 191 с.

References

1. Dinov, V. (2002). *Zvukovaja kartina*. – St. Peterburg: Helicon Pliys, 366 [in Russian].
2. Filkevitch, M. (2006). *Dovgenkivci: storinky nashoj istorij*. – Kyiv: Stylos, 178 [in Ukrainian].
3. Mankovskij, V. (1984). *Osnovy zvukooperatorskoj raboty*. – Moscow: Iskusstvo, 240 [in Russian].
4. Trahtenberg, L. (1972). *Masterstvo zvukooperatora*. – Moscow: Iskusstvo, 191 [in Russian].

РЕАЛІЗАЦІЇ ПРОЕКТІВ ВІРТУАЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ ЯК РІЗНОВИДУ ВАРІАТИВНОГО ЕКРАННОГО ТВОРУ

Стаття присвячена огляду сучасних видовищних проектів віртуальної реальності з точки зору використання ними творчих та технічних досягнень кінематографа. Подано огляд тих засобів, що їх проекти віртуальної реальності запозичували у кіно. В статті розглянуто атракціони віртуальної реальності «Зоряні війни. Секрети імперії» та «Мисливці за привидами: Вимір», а також проекти серіального типу «Зникла», «Галькіон». Визначається їх відмінність від подібних кіно- та телепроектів. Розглянуто принципи застосування варіативності в кожному з цих проектів, а також згадано про проекти прямих трансляцій для систем віртуальної реальності. Подано огляд перспектив розвитку подібних творів.

Ключові слова: віртуальна реальність, варіативність, стереокіно, 3D.

Стаття посвящена обзору современных зрелищных проектов виртуальной реальности с точки зрения использования ними творческих и технических достижений кинематографа. Дан обзор тех средств, которые проекты виртуальной реальности заимствовали у кино. В статье рассмотрены аттракционы виртуальной реальности «Звездные войны. Секреты империи» и «Охотники за привидениями: Измерение», а также проекты сериального типа «Исчезнувшая», «Галькион». Определяется их отличие от подобных кино- и телепроектов. Рассмотрены принципы применения вариативности в каждом из этих проектов. Упоминается о проектах прямых трансляций для систем виртуальной реальности. Подан обзор перспектив развития подобных произведений.

Ключевые слова: виртуальная реальность, вариативность, стереокіно, 3D.

The article is devoted to the review of modern spectacular projects of virtual reality in terms of their use of creative and technical achievements of cinema. An overview of the instrumentality that projects of virtual reality borrowed from the cinema is given. The article deals with attractions of virtual reality «Star Wars. Secrets of the Empire» and «Ghostbusters: Dimension», as well as projects of serial type «Gone», «Halcyon». Their difference from similar films and TV projects is determined. The principles of variability in each of these projects are considered. Article also tells about live streaming projects for virtual reality systems. An overview of the prospects for the development of such works is given.

Key words: virtual reality, variability, stereocinema, 3D.

У світі активно розвиваються технології віртуальної реальності. Є певні розробки, такі як Oculus Rift, SteamSight, Project Morpheus, які вже мають комерційне застосування, та багато інших, котір проходять стадії випробувань. Тривалий час основним застосуванням цих розробок були наукові та ігрові проекти, проте останніми кроками їх дедалі частіше використовують у кіно та на телебаченні. При цьому функціонально вони, як правило, пов'язані з інтерактивними проектами. Таке поєднання робить цей вид контенту різновидом варіативного екранного твору. В українських

реаліях реалізація подібних проектів поки що не заохочує великих інвестицій, тому вітчизняні митці мають мало власного досвіду в цій галузі. Водночас український глядач має доступ до світового контенту, який можуть запропонувати проекти віртуальної реальності. Щоб не повторювати помилок піонерів цього напрямку, треба провести огляд зарубіжних проектів цього типу і визначити ключові фактори їх успіху.

Темі віртуальної реальності присвячено безліч літератури технічного, філософського, культурологічного та інших напрямів. Автори полемі-

зують на тему як самого значення терміна «віртуальна реальність», так і впливу різноманітних розробок на всі сфери людського життя. Це твори П. Леві, Г. Рейнгольда, А. Крокера, М. Кастельса, У. Еко, Е. Тоффлера та інших. Проте треба зазначити, що за останні 80 років поняття віртуальної реальності змінювалось зі зміною технологій, і у статті йдеться про «віртуальну реальність», яка створюється конкретними сучасними технічними розробками, що часто надто відрізняється від уявлення про неї в творах вищезазначених авторів. Зокрема твір «Театр та його двійник» Антонена Арто, де вперше введено поняття «віртуальна реальність», хоча і дає уявлення про суть цього поняття та його потенціал у візуальній культурі, не міг в еру, коли не було комп'ютерів у сучасному розумінні цього слова, аналізувати сучасні тенденції цього напрямку. Серед сучасних авторів дотичними є праці дослідників інтерактивної драматургії, зокрема Девіда З. Зальца, Улли Йоргансен, Куанху Фен. Проте ці автори змістили фокус своїх досліджень у бік театру та інсталяцій, тоді як кіно та телевізійне застосування переважно залишились поза їх увагою.

Стаття ставить за мету дослідити поєднання інтерактивних технологій та віртуальної реальності з точки зору створення екранних творів з варіативним сюжетом.

Сучасні розробки у сфері віртуальної реальності значною мірою базуються на технічних та творчих досягненнях кіно. Першим з них є стереозображення, яке зараз називається 3D. У першій половині XIX століття був винайдений стереоскоп. Він отримав чимале поширення у всьому світі після Великої виставки досягнень промисловості усіх націй, яка відбулася у 1851 році. На початку наступного століття стерео прийшло у кіно. Прем'єра спеціально знятої у стерео стрічки «Сила любові» відбулася у 1922 році. У 1933 році Луї Люм'єр презняв у стерео стрічку 1895 року «Прибуття потягу». В цей час користувалися різними системами для зйомки та демонстрації стереофільмів. Було багато фільмів, і назва одного з них «Майже доторкнувшись» («Zum Greifen nah») добре характеризує основну суть тогочасних стереокартин. Сергій Ейзенштейн стверджував, що неможливо сумніватися у переможному майбутньому стереокіно [1, 435]. 1952–1954 роки були золотою ерою стереокіно. Кіностудії створювали об'ємні стрічки, не в останню чергу щоб виграти конкуренцію з телевізором, який надавав усі інші функції, на яке здатне кіно, окрім цієї. Стереоефект використовувався прямолінійно, ви

можете побачити те саме, але значно реальніше. Хоча сьогодні об'єм у фільмах створюється значно майстерніше, проте основна функція 3D в більшості фільмів – це реалізм. Саме це було потрібно сучасним проектам віртуальної реальності. В попередні роки були проекти, які обходилися без стереозображення, проте для успішного виходу проектів на масовий ринок потрібно було 3D.

Наступний елемент, який віртуальна реальність позичила у кіно, це сценарій та, відповідно, драматургія. Адже технологічні проекти віртуальної реальності – це лише засіб, для повноцінного функціонування їм потрібен контент. І тут розробники віртуальної реальності йшли двома шляхами, це використання творчого арсеналу комп'ютерних ігор і використання творчого потенціалу кінематографа. Причому вибір на користь кіно стосується саме останніх розробок.

Зараз Lucasfilm, ILMxLAB, та The VOID готують новий атракціон, побудований на віртуальній реальності: «Зоряні війни. Секрети імперії». Хоча атракціон відкриється лише 16 грудня 2018 року, проте оприлюднено вже достатньо деталей, щоб зробити певні висновки про його побудову. Учасниками мають стати четверо людей, які за допомогою шолому віртуальної реальності, наплічника з обладнанням та лазерної зброї у спеціально обладнаному приміщенні перетворяться на команду повстанців, відправлену на планету Мутафар, аби віднайти важливі для повстанців розвіддані. Їх віртуальним гідом буде робот K-2SO з фільму «Бунтар Один. Зоряні Війни. Історія» [2].

Отже ми маємо не просто теоретичне поєднання кіно та віртуальної реальності, а атракціон, що є фактично частиною історій всесвіту «Зоряних війн». За трейлером можна судити про елементи сюжету атракціону. В нього входять переміщення по планеті з метою пошуку чогось, зіткнення з ворожими силами із застосуванням лазерної зброї, спілкування з віртуальними персонажами. Тут можна побачити необхідні основні елементи кіносценарію: є команда протагоністів, вони мають певну мету, на шляху до цієї мети їм треба буде долати певні перепони. Важко судити, як побудовані перипетії, але виходячи з багатого досвіду Lucasfilm у роботі над фільмами всесвіту «Зоряних війн» можна сподіватися, що на шляху до мети герої переживуть свої успіхи та розчарування, можливо, навіть момент катарсису.

Виходячи з цього, можна сказати що побудова сюжету атракціону відповідає схемі побудови кінострічок з варіативним сюжетом. Те, що складно втілити, працюючи для стандартного кіноекра-

на, стає можливим і навіть необхідним при застосуванні віртуальної реальності [3, 143]. Проте, якщо у фільмі «Розгадка» («Clue») 1985 року була лише одна точка варіативності з трьома кінцівками, які демонструвалися одна за одною, а римейк цього сюжету у серіалі «Псих» («Psych»), серія «100 розгадок» («100 Clues»), демонструвався з різними кінцівками для двох узбереж Сполучених Штатів Америки, то в «Секретах імперії» спільним може бути лише початок, тоді як подальший хід сюжету може сильно змінюватись залежно від дій героїв. Можна уявити, що фінал атракціону має не менше двох варіантів, успішний та неуспішний. Або групу відповідних варіантів, якщо, наприклад, герої доберуться до фіналу не в повному складі. При цьому критикам варіативного кіно, які стверджують, що варіативність убиває творчість, впускаючи глядача до розвитку сюжету, атракціон «Секрети імперії» протиставляє напрямок руху історії, замість звичного для кіноглядача лінійного сюжету. Адже між спільним початком та кінцівкою (чи групою кінцівок) має бути певна лінія, яка визначиться поведінкою героїв. Нехай ця лінія може бути різної форми (якщо уявити точки варіативності сюжету у вигляді графа), проте її напрямок завжди той самий, від початку і до кінця. Отже всі точки варіативності і, відповідно, всі лінії мають бути заздалегідь прораховані авторами, на яких очікує значно складніше завдання, ніж на митців лінійного кіно, проте це надає інші, ширші можливості для творчості. В проекті такого масштабу мають бути десятки, якщо не сотні точок варіативності, з відповідною формою графу типу «дерево».

Окрема специфіка подібного проекту порівняно з наявними кінофільмами з варіативним сюжетом полягає у діленні точок варіативності на класи. Ця специфіка виникає через особливості технічної побудови проектів віртуальної реальності. Якщо ми беремо кінофільм з варіативним сюжетом, то абсолютно всі сюжетні лінії мають бути відзнятими заздалегідь. Це призводить до того, що з'являється сенс робити варіативність лише значного ступеня. Наприклад, у фільмі «Розплата» 1999 року у театральній версії головним негативним персонажем виступає Бронсон у виконанні Кріса Крістоферсена, тоді як у режисерській версії 2006 року це Саллі Келерман. Так само кульмінаційна сцена у версії 2006 року відбувається у метро, тоді як у версії 1999 року в занедбаному приміщенні. Робити варіативність із того, чи влучив герой в опонента з першого пострілу чи з другого, економічно не виправдано, і

не несе нічого додаткового для глядача порівняно з фільмом з лінійним сюжетом.

У «Зоряних війнах. Секрети імперії» зображення, що його бачить глядач (учасник), генерується потужним комп'ютером, який, залежно від поведінки учасників може згенерувати сотні варіантів однієї і тієї ж сцени. Тому постає потреба у поділі точок варіативності на класи. Припустимо, герої потрапляють у певне приміщення, де, як показано у трейлері, їх атакують штурмовики імперії. Отже вхід до цього приміщення та вихід з нього – це основні точки варіативності, адже якщо герої не увійдуть, то їх не атакують, якщо вони не переможуть, то атракціон піде іншим сюжетним шляхом, ніж в разі їх перемоги. Але є й другорядні точки, наприклад, хто із героїв уразив кого із ворогів, де перебував герой, коли робив постріл і т. д. Якщо герої перемогли у цій сцені, то для сюжету неважливо, як вони це зробили, проте варіантів цієї перемоги можуть бути сотні і тисячі, і це, якщо дивитись на хід усього атракціону, також є варіативністю.

Іншим цікавим прикладом поєднання кіно та віртуальної реальності є проект «Зникла» («Gone») 2016 року. На відміну від стрічки «Зоряні війни. Секрети імперії», цей проект, або, як його автори називають, шоу, є повністю відзнятим за допомогою камер, що знімають на 360 градусів. Інтерактивність тут має значно меншу свободу, ніж у попередньому прикладі. Глядач може лише обирати точку, з якої він дивиться сцену, та напрямок погляду [4].

Сюжет цього шоу розгортається навколо мами дев'ятирічної дівчини, яка шукає свою зниклу дочку. Дочка зникає посеред дня, у присутності десятка свідків. Мамі доводиться проводити розслідування, шукаючи розгадки, спілкуючись зі свідками. Шоу розбито на 11 епізодів. Сцени йдуть по 5–6 хвилин, і шоу відбувається в реальному часі, тобто в рамках сцен немає звичного нам кіномонтажу.

Глядач не є безпосереднім учасником шоу, він не асоціюється з жодним персонажем. Завдання глядача – бути уважним. За допомогою шолому віртуальної реальності він може оглядати увесь простір знімального майданчика. Він не залучений до сюжету і не може змінити його хід, але він може оглядати сцену у пошуках «міток», які дають йому можливість перейти на іншу точку огляду, слухати розмови і робити власні висновки щодо проведення розслідування. З розвитком сюжету ці мітки зникають, тому для авторів важливо, щоб глядачі переглядали кожен епізод ба-

гаторазово, повертаючись до сцен, щоб оглянути їх з іншої перспективи. Таким чином, формально в цьому шоу немає варіативності, адже сюжет не змінюється незалежно від того, хоч скільки разів переглядається, і дії глядача не можуть вплинути на сюжет. Проте кожен перегляд для глядача відрізнятиметься від попереднього, адже навіть при перегляді з тієї самої точки глядач крутитиме головою в шоломі віртуальної реальності по-різному, отже для нього шоу буде іншим, відповідно варіативним. Ця варіативність подібна до того, що відчував глядач при перегляді фільму «Расьомон», проте зроблена на іншому технічному рівні.

У шоу такого типу немає точок варіативності у загальному розумінні. Адже варіативність історії зміщується до варіативності перегляду. Це все одно варіативність сюжету, бо побачене та почуте дає змогу по-різному трактувати історію, і глядач при кожному перегляді шоу бачить різне.

Також важливо зазначити, що для «Зоряних війн. Секрети імперії» потрібне спеціальне обладнання, тобто шолом та рюкзак з апаратурою, а також спеціально підготоване приміщення, де рухатимуться герої. Тоді як для «Зниклої» потрібен лише шолом віртуальної реальності, причому не конкретна модель, а одна з багатьох. Таким чином, аудиторія «Зниклої» може бути набагато численнішою за аудиторію «Зоряних війн...». (Наразі такі атракціони планується відкрити лише у двох точках Сполучених Штатів.)

Ще один приклад атракціону з віртуальною реальністю показує, наскільки близькими стають такі атракціони до комп'ютерних ігор, не пориваючи, проте, свої зв'язки з кінематографом. До створення «Зоряних війн. Секрети імперії» компанія The VOID разом із Sony Pictures розробила атракціон «Мисливці за привидами: Вимір», відкритий у 2016 році. Цей атракціон прив'язаний до нової версії відповідного фільму. Учасники атракціону можуть пройти штаб-квартирою мисливців за привидами, поспілкуватися з персонажами, а потім взяти участь у полюванні за привидом [5]. Таким чином, як і в «Зоряних війнах...» є сюжетний зв'язок із фільмом, є певний сюжет, проте порівняно з кіно все надто спрощено. Немає складної сюжетної лінії, немає перипетій, після нескладного вступу починається полювання. Таким чином, цей атракціон стоїть на межі між екранним твором та комп'ютерною грою. На відміну від «Зоряних війн» точки варіативності немає сенсу ділити на категорії, жодна з них не змінює ходу сюжету, вони всі є другорядними, бо змінюють лише дрібниці на шляху героїв від початку до кінця історії.

Іншим цікавим застосуванням віртуальної реальності є проект «Галькіон» («Halcyon»). Це суміш типового телевізійного серіалу та проекту віртуальної реальності. Він складається з 15-ти серій. Десять із них – це звичайні короткометражки, а ще п'ять – інтерактивні проекти віртуальної реальності. Сюжет проекту побудований навколо впровадження віртуальної реальності в життя людства. Існує корпорація, яка вживляє людям елементи, що підключають їх до системи доповненої реальності, у них з'являється віртуальний асистент, який допомагає їм у їхніх справах. Є також рух опору, який виступає за «чисте людство». На початку першої серії відбувається таємниче вбивство голови ради директорів корпорації, і детектив Джулія Довер та її віртуальний партнер Аша беруться до розслідування [6].

Загальний сюжет твору залишається незмінним, відзняті десять серій не мають жодних варіантів, проте серії, призначені для віртуальної реальності, керуються глядачем, який може пересуватися місцем злочину, збирати докази, шукати сліди злочинця та іншими методами допомагати розкрити злочин.

Серії, призначені для віртуальної реальності, розташовуються на часовій вісі між звичайними серіями і мають відповідну нумерацію: 1,5, 2,5, 4,5 і т.д. Сама побудова проекту не викликає сумнівів, що перед нами екранний твір із типовою серіальною драматургією. Точками варіативності тут виступають кінці та початки серій для віртуальної реальності. Таким чином, якщо побудувати сюжетну лінію як графу, ми побачимо прямі лінії на місці звичайних серій, і великі розгалуження на місці віртуальних. Звісно, віртуальні серії не є зразком «відкритого світу» і робити в них глядач може лише те, що передбачено авторами проекту. В цих серіях немає активної дії, і вони не передбачають суттєвих перипетій на шляху розвитку сюжету. Ці серії радше допомагають глибше зрозуміти сюжет проекту, заглибитись в атмосферу 2040 року та часу, коли людство живе в умовах віртуальної реальності.

Подібна побудова проекту нагадує підхід, коли телевізійний серіал знімається з розрахунком на випуск не лише багатосерійної версії, а й повнометражного проекту. В такому разі варіативність зазвичай впливає, насамперед, на деталізацію сюжету, не змінюючи його розвитку. Застосування цього приму з використанням віртуальної реальності дає той самий ефект, посилений реалізмом, ефектом присутності та можливістю стати учасником екранної дії.

Проект (його віртуальна частина) надається для перегляду з використанням Oculus Rift та Gear VR, що робить його доступним для доволі широкої аудиторії.

Окремою формою екранних творів із застосуванням віртуальної реальності є прямі трансляції подій, які знімаються на камери з кутом огляду 360 градусів. На початку це були лише окремі трансляції переважно через Інтернет, зараз група Fox розпочала телевізійні трансляції спортивних подій [7]. Ці трансляції йдуть в реальному часі, але глядач може за допомогою шолому віртуальної реальності роздивлятися довкола так, ніби він присутній на відповідній події. Деякі ентузіасти за цим принципом намагаються робити розмовні, комедійні або пізнавальні шоу, проте поки що такий напрям не користується великою популярністю. Можна пояснити це тим, що відмінність таких малобюджетних проектів від звичайних трансляцій за допомогою стандартної відеокамери для глядача є незначною. Створити цікаве зображення поза межами основної сфери зору ведучого такої програми вкрай складно, отже не має особливого сенсу дивитися його із застосуванням віртуальної реальності.

Створення цікавих видовищних проектів із застосуванням віртуальної реальності потребує великих коштів і, відповідно, великої аудиторії для комерційного успіху. Такі проекти як «Зоряні війни. Секрети імперії» та «Мисливці за привидами: Вимір», потребують спеціально підготованого приміщення, отже глядач (учасник) має прибути до цього приміщення. Обидва атракціони мають по дві локації на цілий світ, і, хоча ці локації розташовані у місцях з великим потоком людей (парках розваг), їх аудиторія обмежена самою пропускною здатністю атракціону. Такі проекти як «Зникла» та «Галькіон», доступні для перегляду в домашніх умовах, що робить їх потенційну аудиторію значно ширшою. Щоправда, платою за це є обмеження у русі, адже домашні глядачі не можуть міняти позицію в реальному світі так, щоб це відображалось у віртуальному. Тому в перших двох проектах участь глядача є активною, він стає одним з протагоністів сюжету, тоді як в останніх двох – він другорядний персонаж, втрата якого не є важливою для сюжету. Проект «Галькіон» міг би бути більш цікавим, якби від дій глядача у віртуальних серіях змінювалася сюжетна лінія у звичайних частинах, проте це неодмінно потребувало б значно більших витрат від авторів проекту.

Сьогодні ситуація із впровадженням проектів віртуальної реальності швидко змінюється на краще. З'являються нові шоломи, можливо, не

такі якісні як флагмани індустрії, проте значно доступніші за ціною. Це кардинально збільшує потенційну аудиторію таких проектів. Можливість використовувати мобільні телефони для перегляду проектів віртуальної реальності в рамках Cardboard робить цю розвагу ще доступнішою. Поширенню цих пристроїв слугує те, що за їх допомогою можна переглядати також звичайні 3D фільми, які вже стали достатньо масовими. Вперше з часів появи 3D глядач може насолоджуватись картинами, створеними в часи всіх хвиль популярності стереозображень. Відмінність між різними форматами стереокіно раніше не давала можливості без коштовних операцій переглянути стрічки, створені раніше. Сьогодні завдяки приладам віртуальної реальності все, що переведене у електронний формат є доступним для перегляду у домашніх умовах без використання дорогих 3D-телевізорів. Багато глядачів у своєму сприйнятті розглядають проекти віртуальної реальності (які не є іграми), як 3D фільми з функцією інтерактиву, отже є потенційною аудиторією, яка готова сприймати ці проекти саме як екранні твори нового покоління.

Отже сучасний контент для систем віртуальної реальності значною мірою запозичив творчі та технічні досягнення мистецтва кіно, зі свого боку, збагативши їх можливістю інтерактивності. Варіативність сюжетів, яка наявна у кіно не одне десятиріччя, але яку важко використовувати в рамках сучасного кіно та телебачення, отримує завдяки віртуальній реальності потужну технічну базу. Точки варіативності, кількість яких та ступінь впливу на сюжет були відповідно мінімальні та максимальні, в умовах проектів віртуальної реальності втрачають свої обмеження. Максимум свободи у використанні варіативності надають проекти, в яких зображення не є відзнятим заздалегідь, а створюється в реальному часі комп'ютером. Класичні принципи побудови сценарію залишаються актуальними і для проектів віртуальної реальності. Окремим напрямом є екранні твори традиційного характеру, але відзняті з використанням камер із кутом огляду 360 градусів. Кількість та доступність систем віртуальної реальності швидко зростає, що зумовить збільшення попиту на відповідний контент.

Надалі цікаво було б дослідити розмиття кордонів і взаємовплив між проектами для віртуальної реальності, які тягнуть до екранних творів, та іграми для віртуальної реальності. Також цікаво розглянути елементи драматургії проектів доповненої реальності та театру з ефектом присутності.

Джерела та література

1. Эйзенштейн С. М. О стереокино / Сергей Михайлович Эйзенштейн. Избранные произведения ; собр. соч. в 6 т. – М. : Искусство, 1964. – Т. 3. – 672 с.
2. ILMxLAB and The VOID's Star Wars: Secrets of the Empire Trailer and Details Revealed [Електронний ресурс] // starwars.com. – 2017. – Режим доступу: <http://www.starwars.com/news/ilmxlab-the-void-star-wars-secrets-of-the-empire-trailer-and-details-revealed>.
3. Липков А. И. Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона / А. И. Липков. – М. : Наука, 1990. – 240 с.
4. Lee N. 'Gone' is a VR thriller from 'Walking Dead' team and Samsung [Електронний ресурс] / Nicole Lee // engadget.com. – 2015. – Режим доступу: <https://www.engadget.com/2015/12/04/gone-vr-thriller/>.
5. Giardina C. 'Ghostbusters' Virtual Reality Experience to Open at Madame Tussauds New York [Електронний ресурс] / Carolyn Giardina // The hollywood reporter. – 2016. – Режим доступу: <http://www.hollywoodreporter.com/behind-screen/ghostbusters-virtual-reality-experience-open-892071>.
6. Halcyon [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://halcyonvr.com/#page-2>.
7. Roettgers J. Fox Sports Streams College Football Match in Virtual Reality [Електронний ресурс] / Janko Roettgers //

Variety. – 2016. – Режим доступу: <http://variety.com/2016/digital/news/fox-sports-college-football-vr-1201858653/>.

References

1. Eisenstein, S. M. (1964). About stereo cinema. Selected Works Collected Works in 6 volumes. (Vols. 3). – M. : Isskustvo [in Russian].
2. ILMxLAB and The VOID's Star Wars: Secrets of the Empire Trailer and Details Revealed (2017). – URL: <http://www.starwars.com/news/ilmxlab-the-void-star-wars-secrets-of-the-empire-trailer-and-details-revealed>
3. Lipkov, A. (1990). Problems of artistic influence: the principle of attraction. – M. : Nauka [in Russian].
4. Lee, N. (2015). 'Gone' is a VR thriller from 'Walking Dead' team and Samsung. – DOI: <https://www.engadget.com/2015/12/04/gone-vr-thriller/>
5. Giardina, C. (2016). 'Ghostbusters' Virtual Reality Experience to Open at Madame Tussauds New York. – URL: <http://www.hollywoodreporter.com/behind-screen/ghostbusters-virtual-reality-experience-open-892071>
6. Halcyon. (2016). – URL: <http://halcyonvr.com/#page-2>
7. Roettgers, J. (2016) Fox Sports Streams College Football Match in Virtual Reality. – URL: <http://variety.com/2016/digital/news/fox-sports-college-football-vr-1201858653/>

ЕСТЕТИКА КЛІПУ У СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

У статті в соціокультурному аспекті розглянуто основні етапи формування кліпу як медіа-форми, вплив його символічних образів і фрагментарної структури на сучасний спосіб мислення та світосприйняття.

Ключові слова: кліп, медіа-, культура, символ, образ, кліпове мислення.

В статье в социокультурном аспекте рассмотрены основные этапы формирования клипа как медиа-формы, влияние его символических образов и фрагментарной структуры на современный образ мышления и мировосприятия.

Ключевые слова: клип, медиа, культура, символ, образ, клиповое мышление.

The article covers in socio-cultural aspect the main stages of the clip as a mediaform, the impact of its symbolic images and fragmented structure on the modern way of thinking and worldview.

Key words: clip, media, culture, symbol, image, clip-art thinking.

Кожна епоха породжує нові лідируючі форми культури, що можуть найбільш ефективно задовольнити інтереси і потреби суспільства, та є найбільш дієвими з точки зору його утилітарних функцій. Сьогоднішня епоха – епоха екранної культури, де нас зусібіч оточують потоки інформації. Людині, яка належить до чинної сьогодні інформаційної цивілізації, потрібно не просто витримати ці потоки, не заплутавшись у них, а й, відсіявши зайве, засвоїти. Останнім часом багато йдеться про кліпкультуру і навіть про кліпове мислення. Щоб докладно розібратися в плюсах та мінусах цієї нової системи, слід, для початку звернутися до самого коріння проблеми, зрозумівши, що ж, власне, є кліп.

Кліп (англ. – обрізати, стригти) – надзвичайно популярний і затребуваний останнім часом вид відеопродукції. Відповідно, відеокліп – нарізка кадрів, досить-таки розрізнених, не об'єднаних якимсь одним змістом, а лише загальною художньою стилістикою. Найчастіше використовується задля реклами продукції музичної, політичної, соціальної, комерційної... Сьогодні кліп пронизує собою практично всі сфери людської діяльності, ми бачимо його в місті на LCD-панелях, в Інтернеті – повсюдно, не лише як музичні ролики або трейлери до кінофільмів, а й як заставки, банери

на сторінках Інтернету. Телебачення практично перетворилося на кліпове мовлення, новини подаються блоками, часто не пов'язаними між собою, будь-яка передача перебивається заставкою по кілька разів, а фільм – рекламою. Отже багато речей, які здаються нам звичними і звичайними, насправді давно вже змінилися, набувши форми кліпу.

Слід зауважити, що від самої своєї появи кінематограф тяжів саме до такого стилю викладу і перші фільми мали набагато більше схожості зі знайомими нам музичними кліпами, ніж із художнім кіно, навіть більше ніж мюзикли 60-х років. Перші фільми спеціально синхронізувалися для відтворення під музику, тапер або запрошений оркестр супроводжував своєю грою показ такого фільму. До того ж фільми ці тривали в основному від 30 секунд до хвилини, час, що в майбутньому буде загальноновизнаним як ідеальний для засвоєння відеореклами. Особливий внесок у формування кліпу зробив, звісно ж, Жорж Мельєс своїми короткими роликами з використанням так званого «трюку заради трюку». Потім становленню кліпу сприяв Рене Клер зі своїм експериментальним фільмом «Антракт». «Ефект неіснуючого простору» Льва Кулешова, «монтаж атракціонів» Сергія Ейзенштейна, «парад ексцентрика» Григорія

Козинцева і «монтаж за рухом» Дзиги Вертова, об'єднавшись, створили нову структуру авангардного мистецтва. У цей же період психологія зробила величезний стрибок не лише в розумінні свідомості особистості, а й підсвідомості, а також світу сновидінь. Це розширило уявлення людини не лише про саму себе, а й зіставлення себе з дійсністю.

Після приходу звуку в кіно, і, здавалося б, уже усталеного порядку речей, мала місце нова культурна революція, революція 1960-х. Рок-музика, яка викликала такий шквал протесту і зацікавленості, справді змінила світ набагато більше, ніж сама сподівалася, перетворивши не лише музичне звучання, не лише моду, а й моральні цінності, поведінкові підвалини, і свідомість наступних поколінь. Так, завдяки їй, з 60-х років кліп набуває свою вже оглядову форму і неабияку популярність. «Beatles», «The Kinks», Девід Боуї, а пізніше й «The Queen», «Black Sabbath», «Pink Floyd»... всі хотіли не просто досягти успіху в музиці, а й досягти всенародної слави. Також завдяки чималим старанням того самого Енді Ворхола, поняття «зірка» набуло нового характеру, і багато хто зрозумів, що для більшого успіху потрібен не лише синтез мистецтв, а й тиражування, найнадійніший шлях до цього – кінематограф, ще ліпше – телебачення.

Отже доречно, що 1-го січня 1964 року в ефір ВВС була запущена нова програма «Top of the Pops», яка виходила щотижня і являла собою телеверсію національного хіт-параду, спочатку трансльованого у Великобританії, а потім і в інших країнах світу. Так, зрозумівши переваги нового способу зв'язку з аудиторією, багато виконавців почали знімати на свої пісні спеціальні художні ролики і відправляти їх до телередакції. Водночас деякі заклади стали іменувати себе відеоклубами, найбільш відомий, мабуть, «Max's Kansas City» на Манхеттені, демонстрував концертні відеозаписи в перервах між живими виступами.

Але найзначущіший момент в історії становлення кліп-культури стався 1 серпня 1981 року, коли з ролика «Video Killed the Radio Star» групи «The Buggles» в ефір вийшов абсолютно особливий, не схожий ні на що, до чого звикло телебачення, музичний телеканал MTV.

Телекорпорації не просто лояльно поставилися до такого небаченого досі прибульця, а навіть підтримали його, бо той давав можливість продати набагато більше передплати на кабельне TV, особливо за рахунок сімей з дітьми. Цьому новомодному продукту компанії Viacom, справді першому в історії мистецтва, вдалося звести

всю свою реальність до набору символів і мемів. І якщо спочатку MTV позиціонувався як музичний рок-канал, то з часом, більшою мірою завдяки творчості Майкла Джексона, він мутував у поп, не без домішки джазу, соулу, та хіп-хопу.

Особливий інтерес полягає в тому, що дорослі люди практично не розуміли суті того, що відбувалося на екрані, і вже тим більше викликало подив, чому діти і підлітки просто обожнювали цю, здавалося б, відеонісенітницю. Відповідь полягає в особливостях світосприйняття поколінь. Так само, як монтаж фільму «Нетерпимість» вважався занадто радикальним свого часу, кліповий монтаж каналу MTV абсолютно не сприймався старшим поколінням, більш звиклим до послідовного монтажу. Але діти, як відомо, швидше вчаться всьому новому, підлітки обожнюють музику та схильні до всякого роду протестної поведінки, що ідеально поєднується з тематикою музичного каналу в стилі рок, котрий тяжіє до певного підпорядкованого хаосу і, звісно ж, моделюється не на порожньому місці.

Як наприклад, Мадонна, що не є оригіналом, а зліплена за моделями минулих поп-кумирів, культурних символів, з якими бажає ототожнюватися. При цьому така нова «зірка» більше не займається своєю окремо взятою галуззю, музикою, як це було раніше, але так само залучена й до відеосвіту. Майкл Джексон, Мадонна, Брітні Спірс, Емініем... хоча всі вони знімалися у фільмах, та все ж таки лєвова частка їх популярності вибудувана саме на відеокліпі і на безперервній, завдяки йому, зміні образів. Якщо зірці минулого достатньо було знайти і витримати свій неповторний, характерний стиль, чи то холодна елегантність Марлен Дітріх, чи то спокуслива сексуальність Мерілін Монро, то зіркам сучасності цей образ, навпаки, слід постійно змінювати, інакше суспільство просто виробить так званий імунітет. Дуглас Рашкофф увів для позначення подібних явищ вдалий термін – медіа-вірус.

Найяскравіші зірки сучасності залишаються на п'єдесталі слави саме завдяки своїй здатності до мутування. Але дуже обережного, яке не порушує при цьому основну, так би мовити, специфіку продукту. Лише за один рік Мадонна легко може змінити кілька образів, залишаючись собою в кожному з них, а Леді Гага в одному лише трихвилинному ролику перебирає їх від 5 до 15-ти, кардинально різних, але при цьому так само впізнавано екстравагантних. Безперечно, феномен сучасної популярності виконавців не міг би існувати без допомоги кліпу. Завдяки репрезен-

тації вже знайомого знаку створюється новий, так званий «порожній», який, вийшовши з-під контролю, вже сам, незалежно, генерує нові лінії сприйняття, спираючись на минулі напрацювання культури та на сучасні реалії.

Згадується захоплення Сергія Ейзенштейна ієрогліфами, от, наприклад, як він пише щодо цього: «Річ у тому, що сукупність <...>, скажімо краще, поєднання двох ієрогліфів найпростішого ряду розглядається не як сума їх, а як твір, тобто як величина іншого виміру, іншого ступеня; якщо кожен відокремлено відповідає предмету, факту, то зіставлення їх виявляється відповідним поняттю. Поєднанням двох «зображальних» досягається накреслення графічно «незображувального». Наприклад: зображення води і ока означає – «плакати», зображення вуха поруч малюнка дверей – «слухати», собака і рот – «гавкати», рот і дитя – «кричати», рот і птах – «співати», ніж і серце – «сум» і так далі. Та це ж – монтаж!» [7]. А для кліпу монтаж – це справді головне, це його основа. Таким чином, взятий з минулого образ, поєднуючись з іншим, породжує відмінне значення, яке знову може мутувати у світлі останніх фактів, сенсацій, новин, що знову ж перефарбовують передбачуване у нове. Дійсність, як нескінченна репрезентація.

Пет Офдерхайд, медіа-критик і завідувач відділу культури прогресивної газети «In These Times», одним із перших усвідомив, наскільки кардинально відрізняється досвід перегляду відеокліпів від традиційного телебачення: «Однією з характерних рис музичного відео як засобу соціального вираження є його відкритість, на меті котрої втягнути глядача в ту комунікацію, яку вона встановлює саме з собою, моделювання паралельного світу, в якому образ є реальністю. Це знищення традиційних кордонів між образом і його реальним референтом, між минулим і сьогоденням, між персонажем і дією, між манірним мистецтвом і стилізованим життям» [17, 159].

Канал MTV втілює як дика, не підпорядкована контролю машина мемної інженерії, що, запозичуючи образи з минулого медіа, деформує їх, або ж комбінує, отримуючи таким чином нові. Цей гіперреальний світ симулякрів вільний від диктату як логічних, так і просторово-часових зв'язків. Можна сказати, що саме поява цього каналу, а пізніше і подібних йому клонів, назавжди змінила спосіб світосприйняття наступних поколінь.

Адже світ кліпу повністю ірраціональний. А, за Жаком Лаканом, сенс несвідомого не може бути одним і тим самим як для аналітика, так і для

його пацієнта. Позиція режисера кліпу і глядача не обов'язково повинна збігатися. Радше глядач сам збирає власну цілісну картинку із запропонованих роз'єднаних образів. Збирає не лише на основі особистого досвіду, суджень, на основі ландшафту свого внутрішнього світу, можливо, навіть світу своїх сновидінь. Адже людина намагається надати усьому якийсь особливий сенс. Ще Ернст Кассіреер, стверджував, що таємниця культурогенезу корениться в формуванні людини, як символічної тварини. А, на думку Лакана, знову ж таки без символічного не існує й уявного. Так, запропоновані режисером образи перетворюються нами в емкі символи, здатні за лічені секунди передати тонни інформації. Глядач, певною мірою, стає співавтором, а де є таке безпосереднє залучення, є і прив'язаність. «Якщо це створено мною, воно мені близьке, тому я довіряю йому», – ось вона, найвдаліша модель задля впровадження в нетрі нашої підсвідомості, і так вправно, що ми навіть не будемо опиратися тій інформації, а радше захищатимемо її.

На підтвердження цих слів варто згадати бодай чи не найбільше відкриття в нейробіології за останні десять років: дзеркальні нейрони – нейрони головного мозку, що моделюють та організують рухи вищих приматів, вони ж відповідають і за імітацію. Так, завдяки експерименту з шимпанзе, проведеному в 1996 році італійським вченим Джакомо Різолатті, було встановлено, що нейрони однаково збуджуються як при безпосередньому вчиненню дії особисто, так і при спостереженні дій, здійснених іншими. А найцікавіше, що наш мозок здатен моделювати не лише те, що безпосередньо бачить, а й те, що вже моделював колись. Це може слугувати відповіддю на те, як побачена п'ять років тому реклама підштовхне до вибору товару ту людину, котра вже давно й не дивиться телевизор. Вибудувана один раз емоційно заряджена лінія може програватися знов і знов без усвідомлення особистістю.

Та ще задовго до цього приголомшливого наукового відкриття Едмунд Гуссерль, вивчаючи важелі аналогічного світосприйняття людини, доходить певних висновків, щодо зіставлення однієї людини з іншою. Ми маємо дивовижний хист приписувати, за аналогією з собою, чомусь відмінному подібні нам риси, залучаючи це відмінне до «нашого» загального світу. Так споживач кліпу неминуче ототожнює себе з героєм відео. Що веде до роз'єднаності і надлому системи, не лише особистісної, а й соціальної, де в загальному хаосі давно перестало бути зрозумілим, що є чим.

Той самий музичний кліп, що спочатку мав намір представляти виконавця та альбом, з часом перетворився на вдалу платформу для реклами певних брендів, будь-то автомобільні марки, модні дизайнери, напої, клуби, прикраси тощо. Глядач же сприймає побачений антураж не за художній вимисел, а за явну дійсність, тому й кладе своє життя на п'єдестал рекламних вивертів, намагаючись домогтися такої, як на картинці, білизни зубів, шовковистості волосся... Граючи на гіпертрофованому «его» особистості, що піддалась начебто належному зв'язку речей, кліп просто скидає його у прірву невітлених бажань, чим пригнічує людину, а отже робить її згідною майже на все, що обіцяє змінити наявний стан речей.

Розірваний світ кліпу намагається втілитися завдяки нашим почуттям, емоціям, котрими він і оперує до повного виснаження та задерев'яніння останніх. Так, насправді, ми не лише опиняємось у розірваному просторі понять, а й поступово втрачаємо зв'язок логічного, цілого. Відокремлюючись, стикаємося з «самотністю в натовпі».

Гі Дебор застерігає: «Відчуження глядача і підпорядкування його об'єкту, що споглядається (який є продуктом власної несвідомої діяльності глядача) виражається так: чим більше він споглядає, тим менше він живе; чим з більшою готовністю він впізнає свої власні потреби в тих образах, які пропонує йому панівна система, тим менше він усвідомлює своє власне існування і свої власні бажання» [5].

Так, споживач кліпів зайнятий психотерапевтичною, компенсаторською роботою, роботою над прирученням віртуального, намагаючись оточити себе тими знаками, котрі представлені в кліпі, але так і не досягаючи зростаючого бажаного, по суті постає в амплуа дезорієнтованого істерика, адже, за Жаком Лаканом, істерик – це людина, чий символічний план травматично розбалансований з реальністю.

Можна навіть сказати, що ми вже опинилися замкнутими в суспільстві постійно незадоволених людей, схильних до розладу особистості через неможливість досягнення ідеалу, котрий вічно віддаляється. Адже его-ідеал на котрий і повинен спиратися індивід, досить-таки примарний ідеал помилкових цінностей, що сформувався під впливом кліп-культури. І в цьому разі мета ніколи не буде досягнута, тому що неможливо повною мірою імплантуватись у кліповий простір, відповідно над-его не буде захищене, не буде підкріплене жодною самопохвалою, усвідомленням власної цінності, таким чином, чіпляючись одна за іншу

руйнується вся наявна система особистості. Такий споживач поступово втрачає віру в справжнє «я» або й віру у реальність, тобто втрачає істинне уявлення про те, що є реальним взагалі, де закінчується вигаданий образ і починається справжнє життя, внаслідок цього легко піддається впливу і нав'язуванню.

Жан Бодрійяр, що поширив поняття симулякру і стверджував про те, що всі ми стали лише копіями копій, так само, вельми вдало, сформулював висновки щодо еволюції реклами і кліп-культури в цілому. На першому етапі вона просто інформувала, потім перейшла до навіювання, яке змінилося «непомітним навіюванням», а нині вона має «управляти споживанням», «надавати йому сенс і цінність» або, іншими словами, формувати стиль та ідеологію споживання.

Лаконічність, яскравість образів, символізм кліпу привчає нас до нового типу світосприйняття. Змінюється навколишній ландшафт, змінюється зовнішній світ людини, безперечно, він тягне за собою зміни і внутрішні, зміни бачення, мислення, взаємодій. Проживаючи в певному «режимі не виявлених смислів», ми звикаємо до відсутності логічного зв'язку, до постійного калейдоскопу явищ. Адже ритм подій настільки прискорений, що іноді з уламків інформації потрібно гранично швидко зібрати свою загальну картинку. Так ми з вами спостерігаємо поворотний момент у становленні нової людини в осередку кліпового простору, людини оснащеної віртуальною операційною системою світотворення.

Вісімдесяти-дев'яності роки минулого століття охарактеризувалися вельми значними змінами в устрої та сприйнятті навколишнього світу, певним переходом з індустріальної до інформаційної ери, революційним фактором стало повсюдне використання Інтернету – нової віртуальної реальності, що є по суті кліповою. Незадовго до свого всеосяжного втілення поняття кліпової і віртуальної реальності з'явилося в книгах стилю кіберпанк, який цілком можна назвати літературним нуаром, з єдиною поправкою на постапокаліптичну антиутопію майбутніх часів високих технологій та втрачених моральних цінностей. Паралельно з тим, як фантасти Айзек Азімов, Артур Кларк, Руді Рюгер і, звичайно ж, Вільям Гібсон, описували кіберковбоїв (хакерів), які перетинають простори віртуальних світів техногенного майбутнього, такі філософи, як Жан Бодрійяр, Деніел Белл, Зигмунд Бауман, Жан-Франсуа Ліотар, Умберто Еко, переглядали свої погляди, заговоривши про постмодернізм заново, вже в новому посиленому

світлі. І, до слова, концепції як одних, так і інших досить співзвучні. Але якщо тоді, у вісімдесятих, це був лише один з можливих шляхів подальшого розвитку суспільства, то вже в дев'яностих ці припущення знайшли своє втілення, а в 2000-х стали невідворотною реальністю. Виявилось, що фантастичні світи кіберпанку перейшли у дійсність, а ми, навпаки, частково емігрували до віртуальних світів.

Високотехнічне суспільство третьої хвили не просто вміщене в інформаційне середовище, але деякою мірою і керує ним, адже здатне брати участь у його формуванні; так найважливішим об'єктом людської діяльності стає обмін інформацією. Його вільна творча особливість багато в чому визначає соціокультурну ситуацію. Таким чином, сьогодні мистецтво дедалі щільніше входить у маси, будь-хто за наявності доступного належного технічного оснащення здатен створити власний кліп. Тобто рівень креативності в цілому підвищився, це навіть стало модним, і бодай чи не кожен прагне відкрити в собі художника. Але в більшості своїй сьогоднішнє розуміння творчості змінилося, ставши схожим на збирання пазла. Ми заміщуємо поняття творчості поняттям креативності. Ми чимдалі менше мислимо світ, чимдалі більше уявляємо його, використовуючи готові символи, готові форми.

Вслід прогресу айфонів та андрюїдів, які дають змогу дивитися відео по дорозі на роботу, фотографувати, водночас прослуховуючи музику, та читати новини, спілкуючись із друзями, ми просто не можемо не помітити, як спосіб мислення з понятійного змінюється на кліповий, і розуміємо, що це має спричинити глобальні зміни також і в соціокультурному середовищі. Якщо сприймати сучасне мистецтво, як дзеркало (давно вже облишивши свою елітарність і надавши перевагу масовості), що відображає сьогоднішні реалії, то зможемо роздивитися в ньому і те, якою насправді стала наша цивілізація. Ми зможемо побачити в кліпах себе ідеалізованими, такими, якими хотіли б бути. Якщо звернутися до давньогрецьких скульптур, то ми також помічаємо їх піднесену досконалість, очевидне перевершення над нами повсякденними. Адже мистецтво покликане не лише відображати цінності епохи, а й служити їм величним орієнтиром. І, звісно ж, сучасне комп'ютеризоване мистецтво не менш, ніж «мистецтво минулого», здатне допомогти нам пізнати себе.

Кліпи мають неповторну особливість – здатність обходити логічне судження розуму і потрапляти безпосередньо у підсвідомість. Ми немов

дивимося не відеопродукт, а якийсь забутий сон, в котрому події абсолютно не зобов'язані мати причину або бути виправданими. І в кліпі, як уві сні, головне не те, що відбувається, а те, які відчуття це нам залишає. Весь інтерес в тому, що мозок в цілому не здатний відрізнити реальність навіть від галюцинації... він засвоює лише те, що передають йому органи чуття. А вся особливість кліп-культури побудована саме на тому, щоб стимулювати людські відчуття та емоції. Тоді як пряма ілюстрація є недоцільною, а часом і недоречною.

У кліпі зображення, як правило, стоїть окремо від музичної асоціації думок і являє собою особливий символічний ресурс, за допомогою котрого режисери прагнуть передати не зміст пісні, а її атмосферу, витримавши при цьому певний заданий візуальний стиль, і така тенденція спостерігається майже в будь-якому рекламному ролику. Можна сказати, що основне завдання режисера кліпу полягає в тому, аби певний настрій було точно передано у візуальній формі. Та головним стає не те, що відбувається, а те, яке це справляє на нас враження, яке дарує відчуття, в який занурює стан і на що врешті наштовхує. Таким чином використовуючи, образ-емоцію, кліп оперує й іншими, вдало відокремленими Дельозом: образом-перцепцією (те, що відчуваємо), образом-концепцією (як ми реагуємо), образом-імпульсом (що викликає жагу), образом-дією (що змушує поводитися певним чином), образом-рефлексією (що спонукає до трансформації) та навіть образом-ставленням (що навішує або знімає з нас певні ярлики). Отож кліп живе не стільки світом зовнішнім, як це поширено в кінематографі, а переважно внутрішнім світом, світом сновидінь, таємних бажань і фобій, чимсь прихованим від сторонніх очей, зануреним у нетрі. Андре Бретон вбачав можливість вільних асоціацій, сновидінь у кіно, проте не фільм, а саме кліп, повною мірою зміг втілити «той самий» світ несвідомого.

Цікаво, що у австралійських аборигенів є таке сакральне поняття, як «час сновидінь» – термін, що вживається задля позначення особливої міфології корінного населення континенту, в уявленні котрого наш світ – є сон, що колективно споглядається. А дослідники з Інституту психіатрії Товариства імені Макса Планка в Мюнхені, вивчивши в свою чергу активність мозку сплячих людей, дійшли висновку, що сон сприймається нами за абсолютну реальність і, коли нам щось сниться, у мозку проявляється та ж сама активність, якби події сну відбувалися наяву. Ми відзначаємо це за тим, аби особливим чином наголосити – світ кліпу

насправді найближчий до світу сновидінь і сприймається подібним чином. Відповідно, вивчаючи одне поняття, ми повинні звернутися і до іншого. Згадавши хоча б Зигмунда Фрейда, який зауважував, що всі психічні процеси людини підкоряються принципу задоволення, а сни покликані зняти наше психічне напруження, а також дають змогу задовольнити наші потаємні бажання. Хоч як дивно, але те ж саме можна сказати і про світ кліпів. Люди, які потрапили під цю особливу культуру, не просто занурюються в стан мрій, коли можна не думати, а відразу сприймати, а й залежать від нього, як способу втечі від реальності.

В той же час наука онейрологія вважає, що сновидіння безпосередньо пов'язані з фазою швидкого руху очей (очних яблук), що характеризуються особливим підвищенням активності головного мозку, тоді як м'язи тіла, навпаки, дуже розслаблюються. Саме при цій фазі ми бачимо найяскравіші сни, які й найкраще запам'ятовуємо. Такі відкриття вдало беруть до уваги провідні медіа-фахівці світу.

Популярні останні роки в медіа-системі технології айтрекінгу, відомі й під назвою окулографія, відстежуючи і записуючи переміщення погляду при спостереженні рухомого об'єкта на екрані, дають можливість робити висновки щодо того, які саме точки (зони) цікавлять людину. В цілому ж, цей рух очей не лише відображає розумові процеси індивіда, а й також може і формувати їх. Вимірювання траєкторії руху погляду і точок фіксації погляду, разом з вимірюванням розумової активності швидко висвітлює ті зони затребуваності, в які й варто помістити найцінніші об'єкти повідомлення, що надсилається. Важливо те, що точка ця, частіше за все, не осмислена, а є скоріш подразником і може бути просто мерехтливою крапкою на екрані. Згадаймо, що першим ще Маршалл Маклюєн звернув увагу на роль засобів масової комунікації, особливо телебачення, у формуванні свідомості незалежно від змісту повідомлення. Звідси ж впливає розуміння популярності графічних кліпів, геть позбавлених сюжету, але які являють собою переплетіння ліній, кіл тощо. Медіа-художник, немов шаман індіанських племен, заново розкриває міфологію тотемних образів і за допомогою ритмів, повторювання емблематичних відеосемплів, вводить нас у гіпноотичний транс. Це нагадує нам ту психологію абстрактних форм, ту чуттєвість, котру намагалося втілити так зване «сугестивне кіно». У якому ритміко-музичному шуканні Жермена Дюлака підштовхнули нас до світу сновидчих асоціацій і через певну емоцій-

ність, поезію «чистого кіно» підготували до приходу сюрреалістів, які навчили грати з візуальними складовими реальності, змінюючи їх сенс.

У свою чергу футуролог Джеймс Мартін, що також був одним з провісників Інтернету, розділив людей на два типи: «люди книги» і «люди екрана». Перші пристосовані до більш плавного, послідовного мислення, другі ж, до кліпового, асоціативного. Якщо перші відрізняються особливою уважністю, аналітичністю, то другі реагують гранично швидко і потребують споживання нової інформації дедалі більше й більше, потрапляючи таким чином у залежність. Такі люди краще навчаються за фільмами і картинками, ніж за книгами і схемами, але їх так званий «швидкий відгук» значною мірою заважає координації з іншими. Так, особливо на Заході, ми можемо спостерігати ціле покоління дітей, котрі ще не вміють говорити й писати, але чудово володіють високими технологіями, і вже проглянули більше відеообразів, ніж людина ще якихось років 20–30 тому могла побачити за все своє життя.

І, за словами того ж Джеймса Мартіна, людина в недалекому майбутньому з *Homo sapiens* перетвориться на *Homo futurius*, але в порівнянні з сучасною «людиною майбутнього», неминуче доведеться пережити якимось помутнінням розуму» [12]. Всьому виною високі технології, прискорена і стиснута подача інформації в динамічній, а часом і агресивній формі. Сучасна людина споживає масу подекуди протилежної інформації та емоцій, але не спроможна в такій кількості їх «перетравити» та засвоїти, здатність до навчання, таким чином, падає. Сучасна дитина, що виросла на цій нескінченній зміні кадрів, чий мозок просто перевантажений візуальною інформацією, від якої були захищені попередні покоління, використовує новий спосіб мислення, кліповий, тобто фрагментарний, покликаний захистити свідомість від такого натиску, вибравши лише найцінніші, за розсудом об'єкта, меседжі.

І це лише друге, третє покоління, що виросло на телепереглядах і насамперед із пелюшок увібрало Інтернет-технології. Але вже зараз рентгеновські знімки мозку дітей показують різницю відмінності від мозку їх батьків. У двадцятирічних візуальна пам'ять в півтора-два рази краща ніж у тридцятирічних людей. Разом з тим європейські лектори просто б'ють на сполох, заявляючи про те, що сучасні студенти просто нездатні засвоїти лекцію, якщо вона не оснащена відеорядом і яскравими презентаціями. Діти, що виросли в епоху високих технологій, по-іншому дивляться

на світ. «Їх сприйняття – не послідовне і не текстове. Вони бачать картинку в цілому і сприймають інформацію за принципом кліпу» [16], – говорить професор, доктор психологічних наук, Рада Грановська. Виходить так, що ми дедалі більше і більше моніторимо, збираємо дані, але при цьому дедалі старанніше забуваємо про наявність програми, що ці самі дані обробляє. Інформація, яка надходить, не затримується надовго, змінюється новою. Увага моментально з одного об'єкта перестрибує на інший. Ми освоюємо спосіб моментальної реакції, оснований на інтуїції, а не на аналізі, що, крім часу, передбачає й послідовність міркувань, де мало б місце осягнення усіх даних. Сьогодні подібна схема безглузда, адже не ефективна. Таким чином, закінчується час «великих наративів», дізнаймося про ціле за його уламками.

Безперечно, глобальний зв'язок між високими технологіями і змінами в мисленні і свідомості в цілому очевидний. З кожним роком люди стають дедалі більш візуально-орієнтованими, тому без кліпового мислення їм просто не витримати стресовий потік наростаючого інформаційного сміття. Новий час диктує свої закони, і його відмінні риси вельми очевидні, оскільки в тому і іншому способі мислення задіяні зовсім різні зони мозку. Так попереднє покоління – люди з понятійним мисленням, краще засвоюють інформацію, але повільніше обробляють її, і результат отриманий після такого аналізу вже може бути не актуальним. Кліповики ж сприймають все швидко і реагують так само гранично швидко. Але також швидко забувають, різко переключаються на інші інтереси, емоції і потребують їх постійного поповнення. До того ж кліпове мислення багато в чому є стереотипним. З вихоплених за частки секунд кадрів потрібно не лише вловити сенс, а й сформулювати судження. І мимоволі постає питання, чи завжди правильними будуть такі судження.

Важливо якнайшвидше зрозуміти специфіку кліпу, усвідомити те, що його неконтрольовані образи, міфи і символи дуже легко надходять до нашої підсвідомості і мають беззаперечний вплив. Можливо, найцінніше, що ми можемо створити – це гармонію. В тому числі гармонію між минулим і сьогоденням, яку ми можемо встановити, навчившись повною мірою використовувати обидві півкулі мозку, обидва способи мислення.

Ми вважаємо, що з пришвидшеним перемицанням уваги кліпового мислення можна боротися за допомогою книги, вдумливо читаючи хоча б по кілька абзаців класичної літератури, поступово збільшуючи обсяг прочитаного. За допомо-

гою тренування пам'яті, де згодиться заучування віршів. Йога стане в пригоді у самовдосконаленні, пропонуючи численні техніки з концентрації уваги. Переказування історій, написання сюжетних текстів, прикладна творчість, звісно ж, допоможуть. А іноді слід влаштовувати й розвантажувальні дні, повністю ізолювавши себе від зовнішньої штучної інформації, особливо візуальної, це стосується не лише міського ландшафту з усіма його бігбордами, а й барвистих етикеток, мобільних телефонів тощо. Подеколи ми забуваємо, яким дорогоцінним та збагачувальним може бути просте спілкування з реальними, схожими на нас людьми.

Отже, як завжди, починати слід із себе. І якщо трохи змістити свої власні пріоритети, хоча б із матеріальних на інтелектуальні, то кліп, так само зможе бути неоціненним інструментом освіти. Адже коли ще за допомогою калейдоскопу кадрів, упродовж усього якихось трьох хвилин, можна було скласти уявлення про атмосферу, звичаї, культуру цілої країни завдяки короткій формі презентаційного кліпу.

Кліп не лише впливає на всі верстви суспільства, поміж яких поширюється, а й відображає різні цінності цього суспільства, його соціальну структуру і культуру. Сьогодні кліп, як еталонний продукт постіндустріального суспільства, здебільшого паразитує на соціальному організмі смислів і образів, використовуючи їх переважно для власної потреби. Подолання такої тенденції – ось основне завдання філософа. Адже кліп працює з масовою культурою так, як ще не вдалося жодному фільму, ані серіалу, ні комп'ютерній грі, тим більше книжці, яким, попри всі зусилля, так і не вдалося настільки глибоко зануритися у свідомість мас.

Джерела та література:

1. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / Жан Бодрийяр ; пер. з фр. О. А. Печенкина. – Тула : Тульский Полиграфист, 2013. – 204 с.
2. Бодрийяр Ж. Система вещей / Жан Бодрийяр ; пер. с фр. и сопроводительная статья С. Зенкина. – М. : Рудомино, 2001. – 218 с.
3. Гуссерль Эд. Собрание сочинений. Т. I. Феноменология внутреннего сознания времени / Эдмунд Гуссерль ; пер. с нем. В. И. Молчанова. – М. : Гнозис, 1994. – 162 с.
4. Гуссерль Эд. Собрание сочинений. Т. III (1). Логические исследования. Т. II (1). Исследования по феноменологии и теории познания / Эдмунд Гуссерль ; пер. с нем. В. И. Молчанова. – М. : Гнозис, Дом интеллектуальной книги, 2001. – 576 с.
5. Ги Эрнест Дебор. Общество Спектакля [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://avtonom.org/old/lib/theory/debord/society_of_spectacle.html. – Назв. с экрана.

6. Дери М. Скорость убегаия: киберкультура на рубеже веков / Марк Дери ; пер. с англ. Т. Парфенова. – Екб. : У-Фактория, 2008. – 480 с.
7. Сергей Эйзенштейн. За Кадром [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.metaphor.narod.ru/eisenstein_beyond.htm. – Назв. с экрана.
8. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке: введение в философию человеческой культуры / Эрнст Кассирер ; пер. А. Муравьева. – М. : Гардарики, 1998. – 784 с.
9. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / Мануэль Кастельс ; пер. с англ. ; [под науч. ред. О. И. Шкаратана]. – М. : ГУ ВШЭ, 2000. – 608 с.
10. Кириллова Н. Б. Медиа-культура: от модерна к постмодерну / Наталья Кириллова. – М. : Академический Проект, 2005. – 448 с.
11. Лакан Ж. Семинары. Книга 11. Четыре основные понятия психоанализа / Жак Лакан ; пер. с фр. А. Черноглазова. – М. : Логос, 2004. – 304 с.
12. Человек будущего – мнение футуролога [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fant-usas.at.ua/publ/chelovek_budushhego_mnenie_futurologa/1-1-0-242. – Назв. с экрана.
13. Маклюэн М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Маршалл Маклюэн ; пер. с англ. В. Г. Николаева. – М. : Гиперборея, Кучково поле, 2007. – 464 с.
14. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.
15. Медіа-культура особистості: соціально-психологічний підхід: навч.-метод. посібник / за ред. Л. А. Найдивой, О. Т. Баршипольця. – К. : Міленіум, 2009. – 440 с.
16. Рада Грановская. Люди с клиповым мышлением элитой не станут [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://doctor.kz/health/news/2015/04/07/17216>. – Назв. с экрана.
17. Рашкофф Д. Медиавирус. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание / Дуглас Рашкофф ; пер. с англ. Д. Борисов. – М. : Ультра Культура, 2003. – 358 с.
18. Садуль Ж. История киноискусства от его зарождения до наших дней / Жорж Садуль ; пер. с 4-го фр. издания М. К. Левиной – М. : Инлитиздат, 1957. – 313 с.
19. Уорхол Э., Хекетт П. ПОПизм: Уорхоловские 60-е / Энди Уорхол, Пет Хекетт ; пер. з англ. Л. А. Речная. – СПб. : Амфора, 2012. – 350 с.
20. Ямпольский М. Из истории французской киномысли : Немое кино 1911—1933 гг. / Михаил Ямпольский ; пер. с фр. [предисл. С. Юткевича]. – М. : Искусство, 1988. – 317 с.
2. Baudrillard, J. (2001). The System of Objects. (S. Zenkina, Trans). – Moscow : Rudomino, 218 [in Russian].
3. Husserl, Ed. (1994). Vol. I. On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time. (V. Molchanova, Trans). – Moscow : Gnozis, 162 [in Russian].
4. Husserl, Ed. (2001). Collected works. Vol. III (1). Logical Investigations. Vol. II (1). Studies on phenomenology and theory of knowledge. (V. Molchanova, Trans). – Moscow : Gnozis, Dom intellektualnoy knigi, 576 [in Russian].
5. Guy-Ernest Debord. The Society of the Spectacle. – https://avtonom.org/old/lib/theory/debord/society_of_spectacle.htm.
6. Dery, M. (2008). Escape Velocity: Cyberculture at the End of the Century. (T. Parfenova, Trans). – Ekb : U-Faktoriya, 480 [in Russian].
7. Sergei Eisenstein. Behind frame. – URL: http://www.metaphor.narod.ru/eisenstein_beyond.htm
8. Cassirer, E. (1998). Favorites. Experience of man: an introduction to the philosophy of human culture. (A. Muravev, Trans). – Moscow : Gardariki, 784 [in Russian].
9. Castells, M. (2000). The Information Age: Economy, Society and Culture. (O. Shkaratan, Trans). – Moscow : GU VshE, 608 [in Russian].
10. Kirillova, N. (2005). Media-culture: from the modern to the postmodern. – Moscow : Academic Project, 448 [in Russian].
11. Lacan, J. (2004). Seminars. Book 11. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. (A. Chernoglazova, Trans). – Moscow : Logos, 304 [in Russian].
12. Emelyanenko, V. (2013). The man of the future – opinion of the futurologist. – URL: http://fant-usas.at.ua/publ/chelovek_budushhego_mnenie_futurologa/1-1-0-242.
13. McLuhan, M. (2007). Understanding Media: The Extensions of Man. (V. Nikolaeva, Trans). – Moscow: Giperboreya, 464 [in Russian].
14. Mankovskaya, N. (2000). Aesthetics of Postmodernism. – St. Petersburg : Alateyia, 347 [in Russian].
15. Naydiva, L. & Barshpilts, O. (Eds.). (2009). Media culture of the person: socio-psychological approach. – Kiev : Millennium, 440 [in Ukrainian].
16. Granovskaya Rada. (2015). People with clip-like thinking will not become elite. – URL: <http://doctor.kz/health/news/2015/04/07/17216>.
17. Rushkoff, D. (2003). Media Virus: Hidden Agendas in Popular Culture. (D. Borisov, Trans). – Moscow: Ultra Culture, 358 [in Russian].
18. Sadoul, G. (1957) The history of cinema from its inception to our days. (M. Levin, Trans). – M. : Inlitizdat, 313 [in Russian].
19. Warhol, A. & Hackett. P. (2012). POPism: The Warhol Sixties. (L. Rechnaya, Trans). – Saint Petersburg: Amphora, 350 [in Russian].
20. Yampolskiy, M. (Eds.) (1988). From the history of the French motion picture: Silent cinema 1911-1933. (S. Yutkevich, Trans). – Moscow: Iskusstvo, 317 [in Russian].

References

1. Baudrillard, J. (2013). Simulacra and Simulation. (O. Pechenkina, Trans). – Tula : Tulskiy Poligrafist, 204 [in Russian].

КУЛЬТУРОЛОГІЯ



ФЕНОМЕН ПРОЗОРОЇ ПОЛІФОНІЇ КОЛЬОРІВ У АКВАРЕЛІ

У статті авторка визначає дефініцію феномену «прозорої поліфонії кольорів» у акварелі та обґрунтовує важливість його використання в дослідженні різноманіття кольорово-гармонійного співзвучання в акварельному зображенні, проводить порівняльне зіставлення музичних та живописних художніх засобів для більш глибокого розуміння складної акварельної техніки, виявляє схожість впливу музики та живопису на людину та її образне сприйняття твору.

Ключові слова: акварель, акварельний живопис, гармонія, мажор, міно́р, колір, композиція, поліфонія, феномен.

В статье автор определяет дефиницию феномена «прозрачной полифонии цветов» в акварели и обосновывает важность его использования в исследовании многообразия цвето-гармонического созвучия в акварельной живописи, проводит сравнительное сопоставление музыкальных и живописных художественных средств для более глубокого понимания сложной акварельной техники, обнаруживает сходство влияния музыки и живописи на человека и его образное восприятие произведения.

Ключевые слова: акварель, акварельная живопись, гармония, мажор, мино́р, цвет, композиция, полифония, феномен.

In the article an author determines definition of the phenomenon of «transparent polyphony of colors» in a watercolor and grounds importance of his use in research of variety of colors harmony sounding in the watercolor painting, conducts comparative comparison of musical and picturesque artistic facilities for the deeper understanding of difficult watercolor technique, likeness of influence of music and painting discovers on a man and his vivid perception of work.

Key words: watercolor, watercolor painting, harmony, major, minor, color, composition, polyphony, phenomenon.

Зважаючи на фізіологічні дослідження, колір можна віднести до якісної суб'єктивної категорії, оскільки потік світла з тим самим спектральним складом викличе різне кольірне сприйняття ока у різних людей, і для кожного з них відтінки кольорів будуть різними: хтось вбачає колір у холодних тонах, хтось у теплих. Тому питання до митця «чому така забарвленість?», насправді, не має сенсу, бо естетика сприйняття кольору залежить часто від складних невлімових нюансів, а улюблена фраза художників: «Я так бачу! Тому так пишу!» – взагалі додає інтриги мистецтвознавчому дослідженню, виводячи розуміння твору на інтуїтивний рівень.

Враховуючи, що в живописові кожен стилістичний елемент, у тому числі й колорит, виконує свою функцію: з одного боку – прикрашає зображення, служить декоративним та експресивним

цілям, втілює настрій і є елементом композиції; з іншого – той самий колір ніби заперечує плоске зображення, вносячи в нього близьке і далеке, темряву та світло, проникає в уявний простір та час. Враховуючи все багатство поліхромного сприйняття та виокремлення кольору при дослідженні живопису, не будуть зайвими нові дефініції, зокрема «прозора поліфонія кольору», завдяки якій можна гармонійно-акцентовано розкривати композиційний колорит твору та побачити кольорове звучання в зображенні. Це зумовлює наукову новизну та визначає мету статті – розкрити, обґрунтувати нову дефініцію «прозора поліфонія кольору», яка є особливою властивістю в акварелі, а також трапляється в техніці прозорого написання олійних творів.

Акварель, як це видно з назви, являє собою різновид фарби на водній основі; це техніка, най-

давніша і найпоширеніша в усьому світі до появи олійної фарби. Склад акварельної фарби – це кольорові пігменти, які розчиняються у воді, закріплені за допомогою гуміарабіку, – клейової речовини, що витягується з акації. У самому принципі акварелі лежить прозорість фарб на світлому, зазвичай білому, тлі паперу, часто навіть не повністю зафарбованого. У певному сенсі вона є протилежністю гуаші, де фарби за рахунок додавання клею і білил мають густу консистенцію, вони непрозорі і добре покривають поверхню. Через прозорість і завдяки їй мальовнича основа акварелі – випромінювання світла і нескінченні переливи тонів, багатоголосся кольору. Але акварельний твір може бути або монохромним (одноколірним), як монофонія (один звук), або поліхромним (багатоколірним), а завдяки прозорості – кольорово-поліфонічним, де глибинні кольори, своїм мелодійним звучанням впливаючи на поверхневі, створюють гармонію прозорої поліфонії кольору в творі, перетворюючи живопис у музику, а художника – в композитора з пензлем у руці.

Поліфонія належить до однієї з найбільш ранніх форм музики. Саме слово «поліфонія» в перекладі з грецької означає буквально «багатозвучність» або «багатоголосся», причому таке багатоголосся, де кожен голос є однаково важливим і веде свою виразну мелодію. М. Бахтін зазначав: «Сутність поліфонії саме в тому, що голоси тут залишаються самостійними і поєднуються в єдності вищого порядку» [1]. Те саме можна сказати і про поліфонію акварелі: в багатошаровому, прозорому звучанні – кожен колір у своїй тональності є однаково важливим і веде свою виразну гармонійно-живописну мелодію, де формуються краса та співзвучність зображення.

Також поліфонія – особливий спосіб викладу музичної думки, який, за словами Й. С. Баха, має сприйматися як бесіда голосів: «Якщо одному з голосів нічого сказати, він деякий час повинен помовчати, поки не буде цілком природно залучений до бесіди. Але ніхто не повинен втручатися в середині розмови і не повинен говорити без сенсу і потреби», – радив Бах своїм учням. У слова великого композитора вкладений глибокий зміст. У них наголошується корінний характер поліфонічної музики, народженої не для затвердження індивідуальності кожного голосу, а для вираження загальної ідеї, для розчинення в єдиному потоці звучання [1]. Якщо переосмислити вищезазначене, то прозора поліфонія акварелі – це особливий спосіб живописної думки, яка має сприйматися як бесіда кольорів: якщо одному з кольорів у своїй

тональності «нічого сказати», він повинен «помовчати» (не говорити вголос), поки цілком природно не буде залучений у кольорово-гармонійну співзвучну «бесіду» в зображенні. Тому жоден із кольорів не має «втручатися» в середині живописної гармонії і не має говорити в зображенні без сенсу і тональної узгодженості. В цьому і є корінний характер поліфонічної прозорості акварельного живопису, народженого не для затвердження індивідуальності кожного кольору, а для вираження загального колориту, для розчинення в єдиному потоці живописно-гармонійного звучання твору, де закінчене – не закінчується...

Краса і унікальність живопису і музики можуть бути зрозумілі глядачем-слухачем без тлумачів, перекладачів, гідів. Поряд з твором, ніби в присутності найкращого друга, можна помовчати і, насолодившись звучанням, перейнятися розумінням змісту. Музику в живописові досить добре розумів композитор за першою освітою, а потім і професійний художник Мікалоюс Чюрльоніс (1875–1911). Як композитор-художник він відчував гармонію та зв'язок між живописом та музикою. Багато його живописних робіт мають музичні назви: «Фуга», «Соната моря», «Соната сонця. Алегро», «Зоряна соната», «Гімн», «Похоронна симфонія» Обсяг його «живописно-музичних» творів різноплановий і великий, де враження глядача від майстерного лінійного малюнка до кольорового, гармонійно вишуканого зображення, переходить у площину мальовничої музики.

Поліфонія кольору оточує нас усюди, та особливі багатства кольору спостерігаються в природі, де все так гармонійно узгоджено в єдине композиційне підпорядкування. Сама природа, як великий учитель, настановляє художника в пошуках відтворення природних явищ фарбами через колір, який сама щедро демонструє.

Ще в XV–XVI ст. Леонардо да Вінчі в «Трактаті про живопис» розкривав теорію: «Про світло і тіні, кольори та фарби», зазначаючи: «Прості кольори такі: перший з них білий, хоча деякі з філософів не зараховують ні білого, ні чорного до числа кольорів, оскільки один є причиною кольору, а інший – його позбавленням. Але все ж, оскільки художник не може без них обійтися, ми помістимо їх у число інших і скажемо, що біле в цьому ряду буде першим з простих кольорів, жовте – другим, зелене – третім, синє – четвертим, червоне – п'ятим і чорне – шостим» [2, 11]. Тобто ми бачимо, що, надаючи білому кольору першість, отримуємо його початком кольорової поліфонії в фарбах (що стосовно акварелі набуває унікально-складної

особливості, бо біле тло паперу і є носієм білого кольору), а чорний колір, як занурювач у темряву, – її заключним фіналом, в якому також багато своїх відтінків.

Якщо білий це світло, а чорний це темрява, то спалах сонячного світла пробуджує кольорову поліфонію на землі, яка починається з пробудженням дня і не згасає у темряві ночі, коли зароджується нова мальовнича поліфонія «Місячної сонати», північного саява та зірок. У 1800–1801 рр. німецький композитор Людвіг ван Бетховен створив музичний твір – Сонату для фортепіано № 14 до-ді-ез мінор, ор. 27, № 2. У 1832 р., вже після смерті автора, музичний критик Людвіг Рельштаб назвав першу частину сонати (*Adagio sostenuto*) «Місячною», порівнюючи цей твір з «місячним світлом над Фірвальдштетським озером». Така картина була зображена музичним твором в уяві критика, що вкотре підтверджує, що музика містить в собі кольорову поліфонію живопису, котру можна побачити.

Акварель через свою зручність давала змогу художникам писати на пленері, що стимулювало розвиток спостережливості, вивчення різноманітності кольору та перенесення його в твори, де крізь прозорість з'являлася кольорова поліфонія. У країнах, де атмосфера повітря волога і дає більш м'які переходи колірних градацій, художники спостерігали завжди багатобарвну гру відтінків кольору неба, моря, землі та далечі. Тому світосприйняття було більш мальовничим, що і привело до зародження поліфонічно-кольорового живопису в Венеції, Амстердамі, Лондоні.

У ХІХ ст. англійський живописець-аквареліст Джозеф Мілорд Вільям Тернер (1775–1851) розробив колірну діаграму, побудовану на трьох простих кольорах (жовтому, червоному, синьому), від змішання яких склав дев'ять кольорів: жовтий, жовто-зелений, блакитний, синій, фіолетовий, пурпурний, червоно-рожевий, помаранчевий, коричневий. На заняттях з учнями Тернер читав лекції з теорії світла, тіней, рефлексів. У пейзажному живописі він застосовував контрасти додаткових кольорів, що їх спостерігав у природі. Акварелі «Сонце серед червоних хмар над морем», «Останні промені» наповнені райдужними колірними контрастами жовтих, блакитних, рожевих, коричневих барв, що утворюють у повітряному середовищі цілісну колористичну гармонію кольору і світла.

У своїй творчості Тернер прагнув передати колористичну красу природних явищ: його приваблювали бурхлива стихія моря з пінистими

хвилями, рух хмар, ефекти вечірнього та нічного освітлення. Розвиваючи проблему світла і кольору, Тернер доволі часто використовував темне тло паперу (сіре, коричневе, зелене, синє). Крізь прозорість акварельної поліфонії тло паперу просвічується і додає свій колорит у живописний твір, тому колір паперу постає «фундаментом» для усіх інших кольорів у «багатоголосі» завершеній картині, що є унікальним та притаманним лише акварелі. Ця особливість, поруч із іншими, робить акварельну техніку найскладнішою з усіх.

У період найвищого розквіту свого таланту Тернер відмовився від детального опрацювання форм, його цікавило уловлювання ефектів станів у природі. Це стало помітно після повернення Тернера з Італії – в серії акварелей, виконаних в Петуорте, наприклад, у пейзажі «Ярмутський рейд» художник з дивовижною легкістю акварельного письма передав розбурхану стихію моря.

У 1871 р. К. Моне і К. Пісарро, що перебували в Лондоні, були здивовані феєричними фарбами Тернера. Їх вразили колірні ефекти, завдяки яким англійському майстрові вдавалося передати враження білизни снігу. Вони переконалися, що чудові результати досягнуті ним не самою лише білою фарбою, а нескінченними переливами кольору [3, 32–34], що зливалися в досконалу колористичну поліфонію. Багатство кольору відкриває доступ до таїнства, котре через чуттєве споглядання і пізнання стає важливим для відчуття живописних творів. Імпресіоністи визнали заслуги Тернера, бо і в «Стогах», і у венеціанських пейзажах К. Моне можна вловити відгомони його впливу.

Отже, підсумуємо, що вбачається під поняттям «феномен прозорої поліфонії кольору» в акварелі.

Словникове значення терміна «феномен» пропонується у двох варіантах: 1) незвичайний, винятковий факт, явище; 2) поняття, що означає незвичайне явище, дане нам у досвіді, чуттєвому спогляданні та пізнанні. Також рідкісний факт, те, що важко досягнути [4]. Отже під феноменом можна розуміти все, що може бути об'єктом наукового розгляду, а прозорість акварельних фарб є особливий винятковий факт – явище, яке дає змогу глибинним кольорам у зображенні просвічуватися крізь поверхневі шари фарби та звучати в єдиній мальовничій гармонії твору. Тому в статті наведено історичні факти з творчих надбань визначних майстрів (Л. да Вінчі та В. Тернера), які спостерігали, вивчали, досліджували, виводили та розробляли свої теорії про світло і темряву, зародження в природі безмежності кольорів та їхніх відтінків.

Своїми відкриттями в теорії та практиці вони випереджали свій час і заклали важливий фундамент для художників-живописців наступних поколінь. Їхні здобутки в кольорознавстві стають особливим каналом зв'язку між новаторством минулим та теперішнім, надаючи щедre, фундаментальне джерело для сучасного дослідження поліфонії кольору, де багатоголосне звучання є не окремою естетичною категорією, а в цілому – музикою живопису. Тому є доцільним використання поняття «поліфонія», що дає можливість більш гармонійно для сприйняття розкривати, досліджувати, описувати мальовничо-багатоголосне звучання живописного твору. Враховуючи словникове тлумачення гармонії (давньогрец. – зв'язок, порядок; стрій, лад; злагодженість, домірність, стрункність) [5] та слова Л. да Вінчі, що музика є сестрою живопису, отримуємо доцільність використання в ширшому розкритті та розумінні живопису, на перший погляд, музичного терміна – поліфонія.

Враховуючи, що поліфонія – це те саме, що багатоголосся, то феномен «прозора поліфонія кольорів» у акварелі в світлі наукового дослідження набуває важливого значення, бо дає змогу побачити і зрозуміти особливості живописної акварельної техніки, дослідити колористику та зафіксувати різноманіття кольорово-гармонійного співзвучання в зображенні, а художник, як і композитор, вирішує, в якій тональності (мажорній чи мінорній – при цьому лад трактуємо як забарвленість настрою) звучатиме кольорова композиційна складова твору.

Зважаючи на все вищезазначене, стверджуємо, що «прозора поліфонія кольорів» у акварелі – це особливий наслідок живописної техніки,

яка провокує виникнення бесіди кольорів, де кожен із кольорів повинен мати свою гучність усередині живописної гармонії і не має говорити в зображенні без сенсу і тональної узгодженості – має утворитися кольорово-гармонійна співзвучна «візуальна бесіда». В цьому і полягає корінний характер поліфонічної прозорості акварельного живопису, народженого не для затвердження індивідуальності кожного кольору, а для вираження загальної ідеї, для створення єдиного композиційного живописно-гармонійного звучання твору, де закінчене лише починається.

Джерела та література

1. Выразительные средства музыки: Полифония. – URL: <http://music-fantasy.ru/materials/vyrazitelnye-sredstva-muzyki-polifoniya>
2. Да Винчи Л. Трактат о живописи. – URL : <https://profilib.com/chtenie/148054/leonardo-da-vinchi-traktat-o-zhivopisi.php>
3. Михайлов А. М. Искусство акварели / А. М. Михайлов. – М. : Изобразительное искусство, 1995. – 198 с.
4. Словник іншомовних соціокультурних термінів. – URL : <http://slovopedia.org.ua/39/53410/260979.html>
5. Ушаков Д. Толковый словарь русского языка. – URL : <https://slovar.cc/rus/ushakov/392006.html>

References

1. Expressive means of music: Polyphony. – URL: <http://music-fantasy.ru/materials/vyrazitelnye-sredstva-muzyki-polifoniya>
2. Da Vinci, L. Treatise on painting. – URL: <https://profilib.com/chtenie/148054/leonardo-da-vinchi-traktat-o-zhivopisi.php>
3. Mikhaylov, A. (1995). Art of watercolor. – Moscow : Izobrazitelnoe iskusstvo [in Russian].
4. Dictionary of Ukrainian : Vol. 10, (1979). – URL: <http://sum.in.ua/s/tradycija>. [in Ukrainian].
5. Ushakov, D. Explanatory dictionary of the Russian language. – URL: <https://slovar.cc/rus/ushakov/392006.html>

КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ПІДХІД ДО ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕМПОРАЛЬНОСТІ ФОНОКУЛЬТУРИ

У статті здійснено спробу обґрунтувати концептуальний підхід до дослідження темпоральних аспектів фонокультури. Використано міждисциплінарну теорію часу Дж. Фрейзера. Постульовано, що ієрархічна структура темпоральності фонокультури містить 4 рівні: афроданс медіа (еотемпоральність), перцепцію (біотемпоральність), студійні практики (ноотемпоральність) і суспільну пам'ять (соціотемпоральність).

Ключові слова: темпоральність, фонокультура, медіа, звукозапис.

В статье предпринята попытка обосновать концептуальный подход к исследованию темпоральных аспектов фонокультуры. Использована междисциплинарная теория времени Дж. Фрейзера. Постулировано, что иерархическая структура темпоральности фонокультуры содержит 4 уровня: афроданс медиа (эотемпоральность), перцепцию (биотемпоральность), студийные практики (ноотемпоральность) и общественную память (социотемпоральность).

Ключевые слова: темпоральность, фонокультура, медиа, звукозапись.

The article attempts to substantiate a conceptual approach to the study of the temporal aspects of the phonoculture. The interdisciplinary theory of time of J. Fraser is used. It is postulated that the hierarchical structure of the temporality of the phonoculture contains 4 levels: affordance of media (eotemporality), perception (biotemporality), studio practices (nootemporality), and social memory (sociotemporality).

Key words: temporality, phonoculture, media, sound recording.

Дослідження звукозапису у вітчизняному мистецтвознавстві і культурології являє собою фактично «білу пляму», будучи представленим фрагментарними публікаціями, присвяченими в основному професійним питанням звукорежисури. Не набагато кращою є ситуація в російськомовному сегменті. Маємо низку праць, присвячених звукозаписові як формі культури і діяльності звукорежисера як суб'єкта медіа-культури (П. Ігнатов, В. Шликов, В. Громадін, О. Коваленко, В. Сибіряков). Але й досі не спостерігалося спроб осмислення темпоральних аспектів фонокультури як цілісної системи, що встановлює відмінні від попередніх епох часопросторові відношення. Саме це і обумовлює актуальність цієї статті.

З приходом звукозапису і становленням медіа-культури ми говоримо про культуру *штучного* звуку – записаного, переданого, відтвореного, модифікованого. Фонокультура визначається як «конгломерат високих технологій, художніх і по-

захудожніх аудіальних практик, технічних засобів і теоретичних знань у сфері звукозапису, культурних “об’єктів” (зафіксованих на фізичному носії звукових подій), діалектичних зв’язків, що виникають на стику естетичного й індустріального начал. Також до структури фонокультури можна включити і культуру сприймання штучного звукового середовища» [3, 20].

Як до концептуальної основи для дослідження темпоральності фонокультури ми звертаємось до міждисциплінарної теорії часу, створеної Джуліусом Фрейзером і обґрунтованої, зокрема, у книзі «Of Time, Passion and Knowledge».

У результаті міждисциплінарного вивчення часу Дж. Фрейзер отримує таку схему. Він вважає, що існує п’ять різних темпоральностей, що утворюють ієрархічну структуру зі зростанням складності змісту. Кожна нова темпоральність містить в собі одну або кілька інших темпоральностей нижчого рівня, кожна дає вихід якісно новій свободі творення [2].

Ноотемпоральність, або ноетичний час. Це темпоральна дійсність зрілого людського розуму. Вона характеризується чітким поділом майбутнього, минулого і сьогодення, необмеженими горизонтами майбутнього і минулого і уявним справжнім, з його змінними темпоральними горизонтами, які залежать від уваги.

Біотемпоральність, або біологічний час. Це темпоральна дійсність живих організмів, включаючи людину, оскільки це стосується її біологічних функцій. Дана темпоральність характеризується поділом майбутнього, минулого і сьогодення, але горизонти майбутнього і минулого вельми звужені в порівнянні з подібними горизонтами ноетичного часу. Межі біологічного «сьогодення», певно, стійкі і видоспецифічні. Лише на біотемпоральному рівні можна говорити про сьогодення, оскільки живим організмом потрібно координувати своє циклічне функціонування в «тепер», задля збереження своєї внутрішньої цілісності. Значення біотемпорального «тепер» розширюється в процесі еволюції форм життя.

Еотемпоральність, або «час t фізика» – це найпростіша форма безперервного часу. Це темпоральна дійсність астрономічного всесвіту речовини, що має масу. Вона характеризується так само, як час чистої послідовності. Це безперервний, але неспрямований, непоточний час. У еотемпоральних світах чистої асиметрії виявляється діада «раніше/пізніше», пріоритетний же напрямок часу відсутній.

Час світу елементарних частинок має назву *прототемпоральність*. Феномени, які визначають прототемпоральний світ, обчислювані, але не підлягають упорядкуванню, точна локалізація позбавлена сенсу, час і простір недостатньо диференційовані. Події в прототемпоральному світі можуть бути локалізовані лише статистично, за законом вірогідності. Час у цьому світі не має напрямку, він фрагментарний, а не континуальний.

Атемпоральність апелює до світів, в яких неможливо ототожнювати послідовність або хід часу зсередини самого цього світу. У атемпоральних світах все відбувається відразу. Атемпоральність не означає «ніщо» – радше це час частинок, що рухаються з нульовою швидкістю світла, це стан енергії вакууму. Загалом це подібне до дельозівського Хроносу (описаному у «Логіці смислу») – як часу, позбавленому процесуальності.

Проблема будь-якого медіа полягає у площині дистанції, якщо бути точнішим – у часі, за який ми долаємо цю дистанцію. Власне, екзистенційне напруження, про яке говорить Фрейзер [2], є не що

інше, як функція цієї дистанції. Гайдеггерівське *Dasein* – «буття-до-смерті» – екзистує саме у просторі *обмеженої* дистанції. Дистанція породжує страх, бажання і пристрасть. Висловлюючись метафорично, ця екзистенційна дистанція є ефектом «другого виміру» часу (окрім його тривалості) – те, що робить час *наповненим*, позбавляючи його операціональної нейтральності. Отже, дискурс медіа – це і дискурс бажання, оскільки змістовий ліміт будь-якого медіа – анігіляція дистанції між бажаним і здійсненим. Абсолютна «медіа-могутність» полягає у одномоментності акту «творення» – коли сказане миттєво обертається матерією.

Оскільки культура просякнута бажаннями і пристрастями, поява нових медіа завжди спричиняє вибуховий ефект, часто докорінно змінюючи структуру «силових полів» дискурсивних практик. Темпоральність суспільних практик, пов'язаних із певними медіа, зрештою і визначає «ритм» епохи.

Дослідження темпоральних аспектів фонографії повинне, передусім, спиратись на комплексний аналіз ієрархічної структури різних *Umwelt* (за Фрейзером). Це однозначно розширює поле для майбутніх студій, оскільки виводить за межі суто музикознавства, як вчення про інтрамузичні феномени. Отже попередньо сформулюємо структурні рівні.

1. *Перцепція*. Психоакустика відкрила, що можливості людського слуху не безмежні: є абсолютні диференціальні пороги [1, 108]. Більш того, сама увага (як ключовий елемент будь-якого слухання) є ресурсом, який також вичерпується – про це свідчить, наприклад, відома теорія Данієля Канемана. Музика минулих століть навряд чи ставила питання «вичерпності» психічних ресурсів, принаймні свідомо. Але сьогодні ми говоримо про настільки граничні аспекти звукової матерії, що фактично сучасну фонографічну «економіку» можна без перебільшення назвати гіперперцептивною.

Людський слух нині працює на межі можливостей – з одного боку, навчившись розрізняти найдрібніші, недосяжні для слуху минулих епох, деталі; з іншого – виснажуючись від агресивного шумового навантаження, причому як з боку звукового рельєфу, так і з боку власне музики. Такий структурний рівень апелює до «мікроскопії» – те, що міститься попереду усякої форми (як наративу і як структури), чисті «ефекти» (у дельозівському розумінні). Зрозуміло, що звукова мікроскопія не змінює форму симфонії, але цілком змінює як рельєф сонорного «тіла», так і рельєф професій-

них практик «слухання» (точніше, *вслухування*, як зазначає Джонатан Стерн у книжці «The Audible Past»), що рухаються дедалі у бік дивергенції.

Еволюція перцепції нерозривно пов'язана з так званою комунікативною дистанцією, що, в свою чергу, дає змогу поглянути на це також і з позиції темпоральності. Звук поширюється у просторі із певною граничною швидкістю (доволі незначною, порівняно зі швидкістю світла). У просторі зі звуком відбуваються процеси дисипації (розсіювання енергії), в умовах закритих приміщень – відбиття та поглинання, що призводить до *реверберації* – утворення дифузного поля відбитого звуку. Оскільки музика існує не поза простором (причому у європейській професійній культурі здебільшого у приміщенні), реверберація відіграє надзвичайну роль як у сприйнятті музики, так і в еволюції її жанрової палітри. Не буде перебільшенням сказати, що «кожній музиці личить свій тип простору». Або, навпаки, – у кожному просторі органічно існує свій тип музики.

Висловлюючись метафорично, простір являє собою «машину» для фільтрації інформації, бо хвилі, проходячи крізь простір, втрачають певну частку своєї енергії, що призводить до втрати точності і насичення інформаційного потоку «шумом», словом – зміщує події до «рівновірогідних», посилюючи ентропію. Оскільки семантична насиченість звукового потоку безпосередньо залежить від темпоральної диференціації самого потоку (тобто здатності виокремлювати структурні елементи *коду*), будь-які «відбиття» і «розсіювання» ускладнюють передачу інформації. Не є секретом, що семантичну насиченість людської мови визначають саме приголосні звуки, оскільки вони диференціюють звуковий потік, маючи гострий фронт атаки (на відміну від голосних). В умовах, де чіткість приголосних звуків знижена (наприклад, при сильній реверберації або значній фільтрації високочастотних компонентів спектра), розбірливість мови різко зменшується, подекуди перетворюючись на суцільне «бубоніння».

Зрозуміло, що музика не є мовою, хоча б з точки зору конвенціональності власного «коду» (власне, *чому* музика не є мовою, свого часу чудово писав Морис Бонфельд), але це не відмінняє того факту, що звуковий потік музичного твору є диференційованим на синтаксичні одиниці різних рівнів (якщо не йдеться, звісно, про твори зі специфічним темпоральним режимом – як, наприклад, «Варіації на одну ноту» Джачінто Шелсі). Відтак функціонування музичного твору у просторі у певному сенсі підпорядковується

тим самим семантичним законам, що і людська мова. Звісно, реверберація, як головний «розсіювач» інформації, має і чимале естетичне значення, оскільки, повідомляючи інформацію про простір (нехай, у разі звукозапису, і віртуальний), апелює до первинних (практично архетипічних) образів. Саме тут ми стикаємось із компромісом, де на одній чаші терезів – семантика, на іншій – естетика.

Елементарний приклад кореляції простору і звуку – хорова і (особливо) органна музика. Історично така музика виникла і функціонувала у просторах з чималим часом реверберації, що однозначно вплинуло на її фактуру і темпоритм. Зрозуміло, що твори у швидкому темпі із багатьма ритмічними деталями (наприклад, камерна музика) в умовах реверберованого простору можуть перетворитись на суцільну звукову «пляму». Є і зворотний бік: твори, що орієнтовані на потужне звучання і повільне «розгортання», у камерному приміщенні звучатимуть «сухо», не створюючи потрібної щільності і відповідного «урочистого» ефекту.

Сформулюємо тезу: чим тривалішим є час, потрібний для досягання звуком реципієнта (при фіксованій швидкості звуку в повітрі), тим суттєвішим буде вплив «факторів простору» (реверберація і дисипація), тим більшими будуть втрати інформації звукового потоку. Відповідно, що комунікативна дистанція менше, то менше часу звук «подорожує» простором і, значить, потенційно менші інформаційні втрати. Але сама наявність *можливості* зменшити «пробіг» звуку – як щодо слухача, так і щодо записуючого пристрою (у даному разі мікрофона) – спричинила справжній культурний «шок». Не буде перебільшенням сказати, що обрії фонокультури, вигини і складки її «сонорного тіла» значною мірою сформовані *редукцією* часу і простору.

Якщо порівняти, скажімо, симфонічні записи 1930-х років і сучасні, в око («у вухо») відразу впадає рівень деталізації звуку, що пояснюється як еволюцією самих носіїв, так і вжитком мікрофонів «ближнього плану» (що стало можливим лише з появою багатоканального запису). Але, що набагато важливіше, поступово сама музика еволюціонувала відповідно до нових можливостей. Зокрема, з'явилася «мікрофонна» техніка співу, без якої тепер неможливо помислити поп- чи рок-музику. З'явилися музичні стилі, цілком орієнтовані на мікроскопічні градації звуку (наприклад *Glitch* або *Minimal Techno*). Загалом, сучасна музика, що створюється на студії звукозапису, – уся напрочуд чутлива до найдрібніших деталей, просто небаче-

них і фантастичних для слуху, скажімо, ще початку ХХ століття. Перцепція, нехай і має абсолютні фізіологічні межі, еволюціонує з плином часу. Фонокультура є не лише культурою виробництва і споживання певних товарів, технологій, загалом, певного дискурсу. Вона є культурою *сприйняття*, що в свою чергу адаптується під певні (довготривалі) тренди і водночас є їхньою рушійною силою. І одним з таких мега-трендів є саме імпульсія (стиснення) часу і простору по відношенню до «нормальної» комунікативної дистанції.

2. *Афорданс* (те, що є *дозволенім*). Будь-яке медіа пропонує нам певні можливості, виходячи із фізики власних форм. Власне, медіа, окрім іншого, є і системою обмежень. Але оскільки обмеження системи на нижньому рівні примножують різноманітність на верхньому (закон ієрархічних компенсацій), це є продуктивним чинником, зокрема в сфері жанро- і стилетворення музичного мистецтва. Так, обмеження різноманітності інструментального складу симфонічного оркестру спричинилося до розлогого поширення симфонічної музики через будь-які світові кордони. Врешті-решт стандартизація нижчих системних рівнів (нотний запис, стрій музичних інструментів, ладотональна система, інструментарій тощо) стала запорукою процвітання професійної музичної культури, її здатності чинити комунікативний «опір» дезорганізації та хаосу (в тому числі з боку неакадемічних музичних практик).

Зазвичай продуктивність каналу комунікації (а що є медіа, як не канал комунікації?) оцінюють за його пропускну здатність – кількістю переданої інформації за одиницю часу. Але щодо фізичних носіїв (на які практично 100 років орієнтувався звукозапис) – ситуація дещо цікавіша. Так, можна описати носій з позиції частотного і динамічного діапазонів, з позиції його «багато-канальності» (моно-, стерео- або мультитрек) – це і буде його «шириною». Але ритм (можливо, «мікроритм») темпоральності фонографії забезпечений саме *фрагментацією* часу. Зрештою будь-який музичний жанр має історично сформований хронологічний «формат», який зазвичай балансує між «неквалістю» драматургії і цілком обмеженими можливостями людської пам'яті і уваги. Якщо ритм суспільного тіла музики у доелектричну епоху відмірювався «крупними тривалостями» – операми і симфоніями, і «дрібними» – піснями і мініатюрами, то фонокультура встановлює свій відлік – сингли та альбоми. Відтак розгортання музичної думки вміщено у дещо інший формат.

Назвемо це умовно «афордантною темпоральністю», яка передбачає розглянуті нижче моменти.

Роздільна здатність (*fidelity*) певного фізичного носія. Це є безпосередньо дотичним до біотемпорального рівня (перцепції), оскільки апелює до найдрібніших фракцій звукової матерії, доступних людському сприйняттю. І тут також є два моменти, але обидва стосуються передачі імпульсних сигналів, якщо бути точнішим – передачі фронту атаки. Розглядаючи прямокутну функцію (меандр), зрозуміло, що «крутизна» імпульсу прямо пропорційна щільності гармонічного спектра: чим повніше представлений ряд (в ідеалі спрямований у нескінченність), тим досконалішим буде меандр. Відтак обмеження високочастотної складової спектра автоматично призводить до зниження розподільчої здатності носія, оскільки імпульсні сигнали передаються неточно.

Іноді можна почути думку, що аналоговий звукозапис оперував набагато ширшим спектром, ніж цифровий (через відоме обмеження частотного спектра, що впливає з теореми Найквіста/Котельникова). Але це твердження доволі сумнівне, бо за найсуворішими технічними стандартами частотний діапазон професійної магнітної плівки навряд чи перевищував 18–20 кГц (у найкращому разі). Що вже казати про механічний звукозапис та побутові магнітні носії. Разом із тим цифровий стандарт DXD (впроваджений компанією Digital Audio Denmark) із частотою дискретизації 352,8 кГц забезпечує частотний діапазон у 176 кГц, що вочевидь набагато перевищує можливості людського слуху [7]. Певно, саме натуральним спадом АЧХ пояснюється відома «м'якість» звучання плівки на протигагу цифровій «жорсткості», де високі частоти передані лінійно, аж до частоти Найквіста.

Тож зрозуміло, що цифровий звукозапис, маючи (особливо у професійних форматах, починаючи з «24/96») більшу розподільчу здатність, ніж аналоговий, відкриває нові можливості у «мікротемпоральності». Принаймні частотний діапазон тепер є кодифікованим, жорстко залежним від конкретних технічних параметрів – одним словом тим, що є *обчислюваним*. А те, що виражене у цифрах, має усі шанси стати об'єктивною реальністю. Якщо дискусія щодо «найкоротшого звуку» до появи цифрового звукозапису мала чисто теоретичний характер, то з приходом цифрових носіїв це питання знайшло своє вирішення. Найкоротший звук (імпульс) лежить у межах періоду дискретизації – один цифровий «семпл».

Для $F(d) = 44,1$ кГц (формат Audio-CD) цей звук матиме тривалість близько 23 мкс (або $1/44\ 100$ секунди), що, безперечно, у сотні разів перевищує можливості людського слуху і хоча б з цих причин навряд чи може бути повноцінним «звуком» у нашому розумінні. Втім – є що є. Відтак найкоротша «тривалість» виявлена (причому, на відміну від нотних тривалостей, є абсолютною, а не релятивною), і це теоретично ставить нижню межу темпоральності фонографії – нехай ця межа і поза горизонтом людської перцепції.

Інший момент пов'язаний із співвідношенням «сигнал/шум», що характеризує будь-який фізичний носій (у разі цифрового звукозапису є лише математичним значенням, що виводиться з показника розрядності сигналу). Вочевидь, сигнали, які лежать нижче рівня шуму, зливаються із шумом і втрачають будь-яку інформаційну ємність. На перший погляд може здаватися, що це аж ніяк не стосується темпоральності. Але, враховуючи, що реальні сигнали завжди мають фронт атаки, котрий відрізняється від миттєвого («ідеальний меандр»), так само, як і процес згасання звуку не відбувається миттєво, при «зашумленні» цих перехідних процесів порушується темпоральна структура. Особливо це стосується реверберації (як «післяжиття» звуку), яка є важливим темпоральним компонентом у структурі сприйняття часу.

Вартий уваги також аспект, пов'язаний із *синтезом звуку*, хоч ця сфера є лише дотичною до фонографії. Оскільки синтез звуку (принаймні у його класичних варіантах) оперує «ідеальними» хвильовими формами (наприклад, пила чи меандр), що модулюються генератором огинаючої (ADSR) чи LFO (генератор субнизької частоти), стають можливими темпоральні структури, які не існують у світі акустичних інструментів. Це, безперечно, розширює межі слухового досвіду і навіть зміщує перцептивні пороги. Так, оскільки в синтезаторі джерелом коливань є осцилятор (електричний контур), то процес зародження звуку відбувається практично миттєво, що абсолютно неможливо у разі, коли коливання є механічними (струна, мембрана чи повітряний стовп). Додатковий момент «інерції» виникає також через наявність акустичного резонатора (як, скажімо, корпус у струнно-смичкових інструментів).

Одним словом, усі процеси, пов'язані зі звукоутворенням, відбуваються у синтезаторі без усякої затримки. Можна створити звук із нульовим часом атаки, або взагалі шумовий імпульс граничної тривалості (кілька мілісекунд), що однознач-

но виходить за межі можливостей як акустичних інструментів, так і людського тіла. Елементарний приклад: у синтезаторі ударних інструментів Roland TR-909 є звук, що імітує хай-хет. Але порівняно зі справжніми тарілками атака звуку відбувається швидше [5], відтак за допомогою цього звуку можна створювати більш детальні ритмічні малюнки, аж до «мікроритму».

Як відомо, фізичні можливості людини обмежені – як у здатності вміщувати певну кількість однакових рухів у одиницю часу («репетиція»), так і в точності позиціонування даних рухів («таймінг»). З початку ХХ століття ведуться спроби подолання цих обмежень. Наприклад, п'єси для механічного фортепіано Конлона Нанкароу створені саме з метою вийти за межі «людської» музики. Але, незважаючи на чималу спадщину у вигляді механічних інструментів, справжня «істерія» (іншими словами, зародження тренду) почалася лише у 1970-ті роки (досягнувши піку лише у середині 1980-х), з появою перших аналогових модульних синтезаторів (Moog, Buchla, ARP тощо) і (що в даному разі важливіше!) секвенсорів. Секвенсор дає змогу запрограмувати певну кількість звуків (як правило, максимально 8 чи 16) і нескінченно їх повторювати. Безперечно, головним завданням при створенні секвенсорів було «розвантаження» музиканта від необхідності багаторазового повторення певних фраз при «живому» виконанні. Але, як це часто буває, сама можливість таких дій (афорданс) спричинила революцію в електронній музиці, плоди якої ми гостро відчуваємо і донині. Так з'явилась «машинна естетика» безперервного, рівномірного, роботизованого руху – безперечно, один з мегатрендів студійної музики.

Іншим аспектом, пов'язаним із афордансом звукових медіа, є *хронометраж*. Принаймні це мало величезне значення для епохи фізичних носіїв (вінілових платівок, касет, компакт-дисків тощо). Будь-який носій є обмеженим у часі. Так, ємність Audio-CD становить 80 хвилин. Це автоматично створює певні «правила» відносно того, що може бути записаним на диск. Відповідно, індустрія звукозапису автоматично орієнтується на даний формат при створенні кінцевого продукту – аудіоальбому. Можна прокласти певну аналогію з форматом «живого» концерту і репертуарної політики – адже концерт також не може тривати вічно. Кожен новий носій на ринку диктує свої умови щодо його «заповнення» і здійснює фрагментацію часу відповідно до власних фізичних параметрів [4, 179]. Саме тому навіть сьогодні, коли фізич-

ні носії відходять дедалі у минуле, аудіоіндустрія досі мислить категоріями «альбому» і «синглу» як формами, детермінованими конкретною «фізикою». Альбом, як новітня циклічна форма, є не чим іншим, як наслідком впровадження певного медіа – тут стовідсотково простежується дихання технічного детермінізму.

3. «Процедура». Створення музики у студійних умовах передбачає виконання певних технічних процедур, які можна згрупувати у такі етапи: накопичення матеріалу (власне запис), монтаж, зведення (мікшування), майстеринг. Якщо у випадку афродансу медіа ми маємо справу із детермінізмом (те, що *дозволено*), то у разі студійних практик відбувається *свідоме* втручання у часопросторові характеристики звукового потоку. Режим «лінійного часу» порушується усіма можливими способами. Особливо цікавим у цьому сенсі є монтаж. При монтажі фактично відбувається фрагментація і «суміщення» кількох темпоральних ліній, котрі існували до цього часу відокремлено.

Засобами монтажу можливо створити темпоральний світ із незвичною каузальністю, де у безпосередньому сусідстві перебувають звуки, які в натуральному акустичному середовищі ніколи не долають певної «дистанції», продиктованої самою фізикою музичних інструментів (чи людського голосу). Або ж уявити причину і наслідок у реверсивній послідовності, скажімо, скориставшись ефектом *Reversed Reverb* (зворотна реверберація). При послідовному накладенні кількох дублів (так званий дабл-трек) маємо справу із темпоральною суперпозицією, свого роду «анти-історичністю», згортанням Еону в Хронос, коли події, що мали бути викладені послідовно, зливаються в одноментності.

Розміщуючи звуки надто щільно, «прискорюючи» потік, ми втручаємось у ноотемпоральний горизонт, маніпулюємо моментом «тепер», оминаючи, здається, саму природу перцепції. Можливий і зворотній варіант – граничне «сповільнення» часу. Так, гранулярний синтез, який лежить в основі всіх алгоритмів тайм-стрейчингу, дає можливість здійснювати як зміну тривалості звуку без зміни висоти, так і навпаки.

Не буде перебільшенням сказати, що з приходом звукозапису (як і синтезу звуку) музика остаточно позбавилась диктату «лінійного» часу. У разі традиційного інструментарію і «живого» виконавства введення нелінійної темпоральності так чи інакше існувало на доволі метафоричному рівні (оскільки ніхто не відміняв, зрештою, нату-

ральної каузальності фізичного процесу – є конкретні інструменти, які видають звук, а не *навпаки*). У разі ж звукозапису, коли візуальний контакт відсутній, коли ми перебуваємо у стані абсолютної «загадковості» щодо справжніх джерел звуку (так звана «шизофонія») – темпоральність, позбавляючись сили тяжіння земного світу, стає не умовою, а *матеріалом* для творення. Вочевидь, історія студійної музики (яка налічує вже понад століття) неподільно пов'язана саме із темпоральними маніпуляціями – суперпозицією, згущенням/розрідженням, мутацією часу. Приклади подібних технік можна з легкістю знайти у будь-якій сучасній студійній композиції будь-якого стилю чи жанру.

4. *Суспільна пам'ять*. Кожен наступний рівень темпоральності примножує складність смислу. Що для суспільної пам'яті означає можливість записати звук? Зрозуміло, що у порівнянні із, скажімо, написаним текстом, звук є «гарячим» медіа (за М. Маклюеном), відтак передбачає меншу інтерактивність і насичення інтерпретативними смислами. Але звук пише свою власну історію. Редукція медіальної дистанції створює ілюзію «присутності», що, в свою чергу, наочно демонструє одну істотну річ, котра відрізняє епохи одна від одної, – перцептивну «інфляцію». Якщо текст (будучи доволі опосередкованою формою медіа) залишає поза кадром пристрасті та бажання певної епохи, то звук, маючи меншу семантичну «ємність», повною мірою насичується іншою субстанцією – тим, що Ролан Барт називав «зерно» (стосовно голосу – «*grain of the voice*»); те, що можна охарактеризувати як специфічний «слід» медіа, модульований якраз-таки людськими пристрастями.

З певного часу (можливо, з 1970-х років) саме звук стає об'єктом *бажання* – достатньо пригадати хоча б «стіну звуку» видатного продюсера Філа Спектора [6]. Бажання минулих поколінь тепер *дивно* видаються нам «блідою копією» сьогодення (знову ж таки, завдяки можливості порівняти записи різних часів), і це ще раз доводить, наскільки укоріненим у локальність є наш погляд. (Певно, саме це мав на увазі Мішель Фуко, говорячи про складнощі дослідження дискурсу в «Археології знання».)

Питання, що постало з появою фонографії (як історично першого мистецтва «копіювання» самого часу, відтепер надійно вміщеного у циклічність): що є копією, а що – оригіналом? По-перше, оригінал є доволі часоплинним (враховуючи, що «оригінал» – це жива матерія, строк придатності якої завжди обмежений), а копія – ні, хоча, здава-

лося б, має бути інакше, зважаючи на онтологічну «превагу» оригіналу, що мав би вічно сяяти у ідеальному платонівському світі, позбавленому усякого становлення. Питання оригіналу і копії – передусім темпоральна проблема, оскільки їхній онтологічний статус можна визначити лише через дистанцію, що їх відділяє. У цій же площині лежить і проблема симулякру, оскільки у цьому разі копія *випереджає* оригінал. Взагалі, симулятивний бік фонографії є багатим джерелом для подальших досліджень, оскільки взаємини «копії» і «оригіналу» часто несподівано міняються місцями з плином часу [4, 23].

Отож у статті здійснено спробу створити концептуальний підхід до дослідження темпоральності фонокультури. Спираючись на ієрархічну теорію часу Дж. Фрейзера, було запропоновано розглядати фонокультуру у сукупності різних темпоральних «світів», що формують ієрархію: перцепція (рівень біотемпоральності), афорданс медіа (рівень еотемпоральності), «процедура» (рівень ноотемпоральності) і суспільна пам'ять (рівень соціотемпоральності). Кожен з цих темпоральних світів відміряє час своїми «відрізками» і функціонує за власними каузальними законами. Кожен з цих світів має власний «конфлікт», що діалектично «знімається» на більш високому структурному рівні. У кожен конкретний період часу ми можемо говорити як про технічний детермінізм (афорданс медіа), так і про соціальний конструкціонізм, що призводить до динамічної зміни трендів. Водночас, відповідаючи на виклик нових можливостей медіа, еволюціонує і сама перцепція, наближуючись до своїх фізіологічних лімітів.

Джерела та література

1. Алдошина И. А., Приттс Р. Приттс. Музыкальная акустика: учеб. для вузов И. А. Алдошина. – Санкт-Петербург : Композитор-Санкт-Петербург, 2006. – 720 с.
2. Гансвинд Н., Джулиус Т. Фрейзер и его теория времени. – Режим доступа: URL <http://kanahau.ru/freizer.html>
3. Куш С. В. Электромузыкальный инструментарий как эволюционный фактор музыкальной культуры: монография / С. Куш. – К. : НАКККІМ, 2015. – 160 с. : іл.
4. Куш С. В. Музыка у добу вірусної комунікації: Частина друга / С. Куш // Вісник НАКККІМ, 2017. – № 4. – С. 177–182.
5. Reid, G. The History of Roland : Part 2. – URL: <https://www.soundonsound.com/people/history-roland-part-2>
6. The Spector Sound. – URL: http://www.shsu.edu/lis_fwh/book/brill_building/Spector%20Sound2.htm
7. Vest, M. The advantages of DXD for SACD. – URL: http://www.merging.com/uploads/assets/Merging_pdfs/dxd_Resolution_v3.5.pdf

References

1. Aldoshina, I. A., Pritts R. Pritts (2006). Muzykalnaya akustika : ucheb. dlya vuzov. – St.-Peterburg : Kompozitor-St.-Peterburg [in Russian].
2. Gansvind, N. Dzhulius, T. Freyzer i ego teoriya vremeni. – URL: <http://kanahau.ru/freizer.html>
3. Kusch, E. V. (2015). Elektromuzichnyi instrumentariy yak evolyutsiyniy faktor muzichnoyi kulturi: monografiya. – Kyiv : NAKKKIM, 2015 [in Ukrainian].
4. Kusch, E. V. (2017). Muzika u dobu virusnoyi komunikatsiyi : Chastina druga // Visnik NAKKKIM. – № 4 [in Ukrainian].
5. Reid, G. The History Of Roland: Part 2. – URL: <https://www.soundonsound.com/people/history-roland-part-2>
6. The Spector Sound. – URL http://www.shsu.edu/lis_fwh/book/brill_building/Spector Sound2.htm
7. Vest, M. The advantages of DXD for SACD. – URL: http://www.merging.com/uploads/assets/Merging_pdfs/dxd_Resolution_v3.5.pdf

МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА



УМОВИ АКТУАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ СТУДЕНТІВ У ХОДІ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ

На основі аналізу досліджень творчості в статті зроблено спробу теоретичного обґрунтування зміни організаційно-педагогічних умов освітнього процесу у вузі з метою стимулювання креативного потенціалу тих, хто навчається. У роботі позначені принципи створення проблемної ситуації, яка сприяє залученню студентів до професійної творчої діяльності.

Ключові слова: професійна діяльність, творчі здібності, креативність, мотивація.

На основе анализа исследований творчества в статье предпринята попытка теоретического обоснования изменения организационно-педагогических условий образовательного процесса в вузе, с целью стимулирования креативного потенциала обучающихся. В работе обозначены принципы создания проблемной ситуации, способствующей вовлечению студентов в профессиональную творческую деятельность.

Ключевые слова: профессиональная деятельность, творческие способности, креативность, мотивация.

The article analyses investigations in the field of student's creative activity. The author explains and proves the idea of organizational and pedagogical changes that leads to students' involvement into professional creative activity and actualization of their creative potential. The work outlines the principles for creating a problem situation that facilitates the involvement of students in professional creative activity.

Key words: professional activity, creative abilities, creativity, motivation.

Метою роботи є визначення та пошук шляхів реалізації індивідуального та диференційованого підходів в умовах групового способу проведення навчальних занять. Здійснено спробу систематизувати підходи у підборі методів розвитку креативності студентів.

Методологія дослідження полягає у застосуванні аналітичного, структурного, функціонального методів дослідження особистості викладача як носія професійних і загальнокультурних компетенцій.

Наукова новизна дослідження полягає у позиції розгляду творчості не лише як соціальної, а й суб'єктивної значущості, будь-яких нововведень, що сприяють розвитку професіоналізму майбутніх фахівців.

Висновки: для цілеспрямованої актуалізації творчого потенціалу студентів потрібне дослідження властивостей розумових процесів, що забезпечують ефективний пошук неординарних

рішень. Передусім необхідним є вивчення характеристик дивергентного мислення. Такі дані дають змогу викладачеві визначити переваги і обмеження творчого мислення, а отже, можливим буде розроблення індивідуальних рекомендацій щодо розвитку потрібних психічних процесів, котрі забезпечують якість творчої діяльності.

Ключові слова: викладач, студент, особистість, компетенції.

Серед показників професіоналізму майбутніх фахівців у сфері мистецтва особливу роль відіграють творчі здібності. Творчість як одна з форм розвитку є значущим чинником як об'єктивного, так і суб'єктивного боку будь-якої професійної сфери. Еволюція професії обумовлена, передусім, розробкою нових продуктів праці або інноваційними технологіями. Професія, що базується на репродуктивних методах, приречена на втрату соціальної значущості, оскільки суперечить принципам прогресивного суспільного

розвитку. Суб'єктивний аспект творчості полягає в можливості знаходження неординарних способів вирішення професійних завдань, конструктивного подолання різних нормативних криз професіонального становлення і вдосконалення фахівця.

Відносно проблеми доступності творчої діяльності для людини дослідники дотримуються діаметрально протилежних позицій. Одні вчені стверджують, що творчою діяльністю можуть займатися люди, які володіють рідкісними здібностями [1], інші, навпаки, вважають, що творчість – невід'ємна характеристика людини і кожен від народження має певний креативний потенціал. Творчість – це механізм розвитку, взаємодія, що веде до розвитку [2].

Розвиток творчих здібностей у ході освітнього процесу при підготовці фахівців у ВНЗ є актуальною проблемою вже упродовж декількох десятиліть. Сьогодні теоретичні дослідження в педагогіці мають багатий експериментальний матеріал щодо вивчення творчості, пропонується низка різних практичних методів розвитку креативності, починаючи від простих прийомів організації розумового процесу і закінчуючи прийомами введення людини в особливий сугестивний стан психіки. Однак, попри безліч наукових розробок, проблема актуалізації творчого потенціалу в процесі професіонального навчання не знайшла остаточного вирішення.

Творчість є явищем, що привертає увагу вітчизняних і зарубіжних вчених. Ретроспективний аналіз наукового вивчення даної проблеми дає змогу відзначити низку позицій дослідників щодо неї. Згідно з різними дефініціями цього феномена, творчість вивчається:

- як продукт діяльності, що характеризується новизною і соціальною значимістю;
- як процес, заснований на застосуванні неординарних способів вирішення завдань;
- як характеристика особистісних властивостей, що забезпечують творчу активність людини, її пристосування до нових, раніше невідомих ситуацій.

Також трапляються визначення, в яких творчість протиставляється комфортності. В межах психоаналітичної теорії творчість визначається через механізм взаємодії «Я», «Воно» і «Над-Я». Творчість у даному разі розглядається як варіант сублимації, як можливість прояву інстинктів підсвідомості в соціально прийнятному руслі. Дослідники художньої творчості розглядають творчий процес як самовираження, експресію.

Залежно від предмета вивчення Р. Муні [3] виділив чотири основних напрями дослідження творчості: середовище, в якому здійснюється творчість; творчий продукт; творчий процес; творча особистість.

Отже, аналізуючи дефініції творчості і підходи її вивчення, можна зробити висновок про багатогранність даного феномена. Однак для пошуку шляхів прикладної реалізації теоретичних основ, на наш погляд, доцільно визначити пріоритети між різними аспектами творчості.

До навчальної групи належать студенти з різною виразністю креативних здібностей, а отже потрібен пошук шляхів реалізації індивідуального та диференційованого підходів в умовах групового способу проведення навчальних занять.

Як бачимо, обґрунтування значимості певних сторін предмета дослідження творчості має виходити зі специфіки середовища, в якому передбачається реалізація творчої діяльності, а також із урахування особливостей учасників діяльності. Отож у пошуках умов стимулювання творчого потенціалу студентів в умовах освітнього процесу слід проаналізувати зміст діяльнісного підходу, що включає процесуально-результативні аспекти, суб'єктивно-зумовлюючого, спрямованого на вивчення креативного потенціалу людини, і середовищного, який передбачає вивчення зовнішніх факторів, що впливають на творчу активність.

Творчість як діяльність досліджується вченими з морфологічної та динамічної позиції. Морфологічна спрямована більшою мірою на вивчення структури і функцій творчої діяльності, динамічна – на виявлення механізмів, що забезпечують рух самої творчої діяльності.

У доборі методів розвитку креативності студентів і створення умов залучення їх до творчої діяльності насамперед слід враховувати:

- по-перше, специфіку професіональної діяльності, оскільки, наприклад, деякі прийоми, запропоновані для поліпшення технічної творчості не завжди можуть бути застосовні для осіб гуманітарних спеціальностей;
- по-друге, вікові особливості студентів;
- по-третє, умови освітнього процесу.

Структура людської діяльності включає такі компоненти як мета, способи дії, результат. Результатом творчої діяльності є практична реалізація зазначеної мети. Однак відповідно до гіпотези випадкових процесів виникнення нових ідей (отримання творчих результатів) ви-

кликане або випадковим збігом кількох образів сприйняття, або випадковим зіткненням людини з деякими зовнішніми обставинами. Тобто спочатку творча діяльність не має чіткої мети, через що має хаотичний характер. В історії людства справді є низка прикладів, коли великі відкриття відбувалися з волі випадку. Випадковість може виступати як пояснювальний принцип творчої діяльності, але вона не може бути неодмінною її умовою, оскільки на практиці пасивне очікування індивідом сприятливої події звужує ймовірність її виникнення, а цілеспрямовані заходи збільшують можливість знаходження неординарних рішень.

При розгляді творчості в динамічному аспекті актуальною є проблема причин початку творчості, мотивація творчої діяльності. Пусковим механізмом творчої активності є виникнення незвичайних або виняткових умов [4]. С. Л. Рубінштейн вважав, що початковим моментом розумового процесу зазвичай є проблемна ситуація. Отже, до творчого пошуку суб'єкт залучається завдяки проблемній ситуації. Зіштовхнувшись з проблемою, суб'єкт відчуває пізнавальне утруднення, супроводжуване емоційними переживаннями невідзначеності. Саме проблемна ситуація модифікує звичні способи людської активності, спрямовує діяльність у творче русло.

У дослідженні результатів творчої діяльності спірним питанням є питання новизни. З одного боку, необхідним атрибутом творчості визнається її суспільна значущість. Творчість виступає як безпосередній двигун прогресу, який визначає якісний розвиток його рівня. Продукт або ідея є творчими тією мірою, в якій експерти визнають їх творчими. Таке розуміння творчості може сприйматися суперечливо. Наприклад, деякі творчі розробки можуть бути занадто ранніми для сучасників і через це неприйнятими. Історія дає нам безліч таких прикладів: перспективні ідеї відкладалися в «довгий ящик» на десятиліття як абсурдні, а через певний час визнавалися геніальними. Якщо критерієм творчості позначати лише соціальне визнання, це обмежить розвиток суспільства. Тому при розгляді творчості потрібно вивчати не лише соціальну, а й суб'єктивну значимість нововведення.

Важливою складовою творчої діяльності є творчий процес, який пов'язаний з активним пошуком і генеруванням нових ідей, з аналізом уже відомих і вибором альтернативних.

Виділяють три основні етапи творчого процесу:

- етап виникнення творчої ситуації;

- евристичний етап;
- етап завершення.

Дослідження психологів переконливо показали, що операціональне включення в діяльність саме по собі не забезпечує реальну особистісну включеність до неї. Педагогічне завдання має бути орієнтоване на кожного студента. Будь-яка людина здатна до діяльності, отож потрібно організувати її в руслі творчості.

Можливість впливу на актуалізацію креативності через створення відповідних умов в освітньому середовищі неодноразово вивчалася педагогами і психологами. При цьому наголошувалося на важливості структурування організації навчального матеріалу. До числа найбільш ефективних моделей організації навчального матеріалу належать [5]:

- модель взаємної підтримки (передбачає цілеспрямоване використання ресурсів одного предмета для поліпшення результатів іншого предмета);

- модель багатосторонніх уявлень (на початку вибирається загальна тема, яка приблизно в той самий час розглядатиметься на різних предметах з різних точок зору);

- модель інтегрованих умінь (виділяється блок умінь, які необхідні для декількох предметів або навіть для всіх предметів; зміст предметів за часом узгоджується так, щоб спільними зусиллями цілеспрямовано формувати інтегровані вміння галузі);

- модель комплексних проблемних завдань (здійснюється при постановці комплексної проблеми, для вирішення якої потрібні знання різних предметів).

Перелічені моделі передбачають горизонтальну інтеграцію предметів, при якій відбувається формування пізнавальних умінь та умінь вирішувати проблеми. Однак актуалізація творчої діяльності не повинна проходити лише в межах аудиторних занять, потрібне створення умов проблемної ситуації і в процесі самостійної роботи студентів. При цьому творча активність має реалізовуватися в умовах, максимально наближених до реальної професійної діяльності. Одним з найефективніших методів в цьому напрямку є застосування повнометражних ділових ігор, які можуть сприяти розвитку творчих здібностей, оскільки створюються можливості виходу суб'єкта за межі звичної ситуації [6, 7, 8]. Повнометражна ділова гра має включати умови для виникнення проблемної ситуації, бо така ситуація є одним

з чинників залучення людини до творчої активності.

У розробленні проблемної ситуації в рамках повнометражної гри слід дотримуватися таких правил:

– проблемна ситуація повинна мати прикладну спрямованість, тобто вона має містити в собі проблеми, виникнення яких можливі в подальшій професійній діяльності;

– проблемна ситуація має бути спрямована на стимулювання творчого мислення. Ця умова передбачає включення таких творчих завдань, досвіду вирішення яких у студентів раніше не було;

– принцип самостійності. Пошук рішень ситуації має ґрунтуватися на особистій ініціативі студентів;

– принцип вільного вибору професійної ролі. Мірою участі в діловій грі кожен студент повинен спробувати свої здібності в різних професійних напрямках.

Ефективність участі в творчому процесі обумовлена не лише умовами навколишнього середовища, а й індивідуальними особливостями особистості. Згідно зі структурно-компонентним підходом, творчість – це комплекс індивідуальних особливостей і особистісних рис, що обумовлюють неординарне вирішення завдань. У наукових дослідженнях показано, що креативність людини передбачає вираженість досить широкого кола індивідуальних особливостей (понад тридцять індивідуально-психологічних і особистісних характеристик).

Для виявлення ролі біологічного і середовищного впливу на творчу діяльність була проведена систематизація креативних рис відповідно до моделі структури особистості людини, розробленої Платоновим [8]. Результати систематизації показали, що всі особистісні підструктури, як біологічні, так і соціально обумовлені, впливають на творчий потенціал людини. Серед чинників, що стримують цей потенціал, не виділяються біологічні підструктури, що певною мірою дає змогу говорити про домінуючий вплив у розкритті креативного потенціалу саме соціально-середовищного оточення.

Отже, конструктивна модернізація організаційно-педагогічних основ освітнього процесу з метою створення в ньому умов для актуалізації та розвитку креативного потенціалу студентів має передбачати:

– аналіз змісту навчального процесу, зокрема – вивчення міжпредметних зв'язків, а також форм організації самостійної роботи студентів;

– у організації навчального процесу потрібне створення проблемної ситуації, що забезпечує залучення студентів до професійної творчої діяльності.

Слід зазначити, що здатність виявлення проблемної ситуації у студентів виражена різною мірою [9]. Є особи, чутливі до наявності малопомітних суперечностей, а є студенти, які не схильні до розпізнавання «малих проблем». Тому виникає необхідність створення «видимих» проблемних ситуацій для більшості студентів. Проблемна ситуація, яка моделюється викладачем, має слугувати достатнім стимулом для активізації дослідницько-пошукової активності у студентів всієї групи. І тут найбільш прийнятним стане підхід, що передбачає постановку завдання прикладного характеру, без попереднього ознайомлення з теоретичними основами у цій сфері.

Робимо висновок: для цілеспрямованої актуалізації творчого потенціалу студентів потрібне дослідження властивостей розумових процесів, що забезпечують ефективний пошук неординарних рішень. Насамперед необхідним є вивчення характеристик дивергентного мислення. Такі дані дадуть можливість викладачеві визначити переваги і обмеження творчого мислення, а отже можливим буде розроблення індивідуальних рекомендацій щодо розвитку тих психічних процесів, котрі забезпечують якість творчої діяльності.

Для забезпечення безперервності процесу стимулювання творчої активності студентів також може бути використана повнометражна ділова гра, яка організовується у формі самостійної роботи і триває впродовж усього терміну навчання у вузі.

Джерела та література:

1. Туник Е. Е. Тест Е. Торренса: Диагностика креативности: метод. руководство / Е. Е. Туник. – СПб. : ИМАТОН, 2008. – 192 с.
2. Пономарев В. А. Творчество как родовая сущность человека / В. А. Пономарев // Вопросы психологии. – 1992. – № 4. – С. 149–151.
3. Петровский А. В., Ярошевский М. Г. Основы теоретической психологии / А. В. Петровский, М. Г. Ярошевский. – М. : Инфра-М, 1998. – 528 с.
4. Матюшкин А. М. Проблемные ситуации в психологической подготовке специалиста в вузе / А. М. Матюшкин, А. А. Понукалин // Вопросы психологии. – 1990. – № 4. – С. 76–104.
5. Канн-Калик В. А. Педагогическое творчество / В. А. Канн-Калик. – М. : Педагогика, 1990. – 142 с.
6. Пряжников, Н. С. Деловая игра как способ активизации учащихся в профессиональном самоопределении / Н. С. Пряжников // Вопросы психологии. – 1992. – № 5. – С. 92–99.

7. Калошин И. П. Структура и механизмы творческой деятельности / И. П. Калошин. – М. : Изд-во МГУ, 1983. – 168 с.
8. Богоявленская Д. Б. Психология творческих способностей / Д. Б. Богоявленская. – М. : Академия, 2002. – 337 с.
9. Бех І. Д. Психологічні джерела виховної майстерності : навч. посіб. / І. Д. Бех. – К. : Академвидав, 2009. – 248 с.

References:

1. Tunik, E. Ye. (2008). E. Torrens test: Diagnosis of creativity: method. guide. – St. Petersburg. : IMATON, 192 [in Russian].
2. Ponomarev, V. A. (1992). Creativity as an ancestral essence of man // Questions of psychology. – №4 [in Russian].
3. Petrovsky, A. V., Yaroshevsky M. G. (1998). MG Foundations of theoretical psychology. – M. : Infra-M, 528 [in Russian].
4. Matyushkin, A. M. (1990). Problem situations in the psychological training of a specialist in a university // Questions of psychology. – №4 [in Russian].
5. Kann-Kalik, V. A. (1990). Pedagogical creativity. – M. : Pedagogy, 142 [in Russian].
6. Pryazhnikov, N. S. (1992). Business game as a way of activating students in professional self-determination / // Questions of psychology. – №5 [in Russian].
7. Kaloshin, I. P. (1983) Structure and mechanisms of creative activity. – Moscow : Izd-vo MGU, 168 [in Russian].
8. Bogoiavlenskaia D. B. (2002). Psychology of creative abilities. – M. : Academy, 337 [in Russian].
9. Beh, D. (2009). Psihologichniy dzherela vikhovnoi maysternosti : navch. pos. – K. : Akademvidav, 248 [in Ukrainian].

СПЕЦИФІКА НАВЧАННЯ В. Б. КІСІНА У КИЇВСЬКОМУ ДЕРЖАВНОМУ ІНСТИТУТІ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ім. І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО

У цій статті досліджено специфіку навчання відомого українського театрального і телевізійного режисера, мистецького педагога, завідувача кафедри режисури телебачення КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, кандидата мистецтвознавства, професора, заслуженого діяча мистецтв України Віктора Борисовича Кісіна в режисерсько-акторській майстерні патріарха української театральної педагогіки, відомого режисера і театрознавця, колишнього «березильця» М. П. Верхацького у Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого.

Ключові слова: Віктор Борисович Кісін, студент, майстерня, Київський державний інститут театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого.

В этой статье исследована специфика учебы известного украинского театрального и телевизионного режиссера, творческого педагога, заведующего кафедрой режиссуры телевидения КГИТИ им. И. К. Карпенко-Карого, кандидата искусствоведения, профессора, заслуженного деятеля искусств Украины Виктора Борисовича Кисина в режиссерско-актерской мастерской патриарха украинской театральной педагогики, известного режиссера и театроведа, бывшего «березолева» М. П. Верхацкого в Киевском государственном институте театрального искусства им. И. К. Карпенко-Карого.

Ключевые слова: Виктор Борисович Кисин, студент, мастерская, Киевский государственный институт театрального искусства И. К. Карпенко-Карого.

This article explores the specifics of the study of the famous Ukrainian theater and television director, the art teacher, the head of the department of the directing on television of KSITA in the name of I. K. Karpenko-Karyi, the PhD of the art studies, professor, Honored Art Worker of Ukraine Viktor Borisovich Kisin in the director-actor's workshop of the patriarch of Ukrainian theater pedagogy, well-known director and theater scientist, former «Berezilivets» M. P. Verkhatskyi at the Kyiv State Institute of Theater Arts in the name of I. K. Karpenko-Karyi.

Key words: Viktor Borisovich Kisin, student, workshop, Kyiv State Institute of Theater Arts in the name of I. K. Karpenko-Karyi.

Актуальність цього дослідження зумовлена потребою вивчення творчої спадщини провідних вітчизняних митців, які зробили багато для розбудови української культури. Одним із них є відомий український театральний і телевізійний режисер, мистецький педагог, завідувач кафедри режисури телебачення КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, кандидат мистецтвознавства (1980), професор (1995), заслужений діяч мистецтв України (1993) Віктор Борисович Кісін (14 квітня 1933, м. Хабаровськ, Російська Федерація – 4 вересня 1997, м. Київ, Україна), який був одним з перших українських вчителів екранних

мистецтв, котрі спеціалізувались у галузі телебачення.

Проблема, якій присвячене дослідження полягає в тому, що українськими мистецтвознавцями недостатньо досліджувалися студентські роки видатного українського режисера театру і телебачення, актора, мистецького педагога В. Б. Кісіна. І це особливо важливо у контексті нещодавнього вісімдесятип'ятирічного ювілею митця.

Виходячи з проблеми, ми визначимо мету дослідження: проаналізувати та дослідити специфіку навчання В. Б. Кісіна в режисерсько-акторській майстерні М. П. Верхацького у Київському

державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого.

Життя, мистецьку і педагогічну діяльність В. Кісіна досліджували багато вітчизняних мистецтвознавців і діячів культури, зокрема, В. Скура-тівський [1; 2], В. Горпенко [3], Л. Наумова [4–6], В. Вітер [7], С. Марченко [8], О. Будникова [6], Р. Ширман [9], В. Хмельницький [10], В. Образ [11], Т. Дейнегіна [12], Г. Десятник [13], С. Порожна [14], І. Довженко [15], О. Безручко [16; 17] та ін. Однак, зважаючи на масштаб митця, можна констатувати, що ще недостатньо проаналізований етап становлення Віктора Борисовича Кісіна у Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого.

Науковими завданнями цієї статті є: дослідити студентських років видатного українського режисера театру і телебачення, актора, мистецького педагога В. Б. Кісіна; з'ясувати ситуацію з переходом із майстерні М. О. Кнебель на акторському факультеті Московського державного театрального училища ім. М. С. Щепкіна до об'єднаної акторсько-режисерської майстерні М. П. Верхацького у Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого; реконструювати його перший досвід педагогічної роботи під час допомоги вчителю – М. П. Верхацькому у Київській театральній студії при Будинку культури «Більшовик»; проаналізувати участь Віктора Кісіна у липні-серпні 1958 року в роботі «Молодіжного театру».

Після закінчення середньої школи В. Кісін вступив на акторський факультет Московського державного театрального училища ім. М. С. Щепкіна в майстерню учениці К. С. Станіславського Марії Осипівни Кнебель.

У офіційній біографії митця було зазначено, що Віктор Кісін з другого курсу училища перевівся до Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, проте насправді ситуація була дещо іншою: «Юнак з київської вулиці Саксаганського без проблем поступив в московське театральне щепкінське училище. Але незабаром не “послухався” і знявся у фільмі “Атестат зрілості” (у якому дебютував і Василь Лановий), за що тоді був покараний. Довелося піти з училища і поступати в Київський театральний інститут ім. Карпенка-Карого» [18]. Цю ситуацію можна пояснити тим, що у радянський час театральні педагоги на перших курсах суворо забороняли власним учням зніматися у фільмах.

Незважаючи на таке суворе покарання, В. Кісін «все життя був духовно пов'язаний зі своїм

педагогом Марією Осипівною Кнебель і надалі стежив за її працями» [19, 244].

У Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого Віктор Кісін потрапив до майстерні патріарха української театральної педагогіки, відомого режисера і театрознавця, колишнього «березільця», режисера-лаборанта, секретаря режисерського штабу «Березоля» Л. С. Курбаса Михайла Полієвктовича Верхацького.

Віктор Кісін міг порівнювати двох учителів – з Москви та Києва: «Я мав з ким порівняти Михайла Полієвктовича як педагога. Кнебель, у якій я вчився в Москві (і яка того часу теж була скромним доцентом), була в театральній педагогіці фігурою видатною. Але вже з перших днів спілкування з Верхацьким я відчув, що прилучився до справжнього скарбу, до натури дуже впливової, хоча тривалий час не міг розгадати механізм його педагогічної магії. Для учнів він був зразком саме професора – за рівнем культури, ерудицією, простотою викладання, умінням енергійно “вести”, вселятися у їхню душу як незаперечний авторитет, як жива совість. І все це без найменшого тиску» [20, 185].

Віктор Кісін разом з іншими однокурсниками, щоб мати режисерську практику понад навчальну програму, активно брав участь у мистецько-педагогічному експерименті вчителя – заснуванні при Будинку культури «Більшовик» у м. Києві театральної студії для українських старшокласників.

К. Григор'єв у «Литературной газете» розповідав про роботу театральної студії: «Ми були присутніми на черговому занятті старшої групи, яке проводив М. Верхацький. Йому допомагав асистент, студент третього курсу режисерського факультету Віктор Кісін. На уроці з акторської майстерності студійці виконували вправи “на відношення до предмету”» [21].

Як видно зі статті, помічником Михайла Верхацького був Віктор Кісін. Зупинимось на цьому етапі становлення молодого режисера більш детально. Оскільки юнаків і дівчат у віці від 13-ти до 17 років, які мріяли поступити до театральної студії було дуже багато, а місць усього лише шістьдесят, вирішили влаштувати три тури вступних іспитів, в яких Віктор Кісін разом з однокурсниками активно допомагав своєму вчителю. Навчальна програма була ґрунтовною: заняття з акторської майстерності, техніки мови, вокалу, сценічного руху, музичної грамоти, історії театру тощо. Після такого навчання найкращих студійців рекомендували для вступу до Київського державного інсти-

туту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого.

Отож ще під час власного навчання В. Кісін був залучений до театральної педагогіки, базованої на засадах мистецького об'єднання «Березиль». Забігаючи наперед, відзначимо, що робота в цій театральній студії надалі буде проаналізована й описана в дисертації знову ж таки під науковим керівництвом М. П. Верхацького.

Віктор Кісін, також ще студентом, щоб опанувати новий на той час вид аудіовізуального мистецтва, працював асистентом режисера на Київській студії телебачення.

Наприкінці навчання у Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого В. Кісін взяв участь у ще одному творчому експерименті Михайла Верхацького, що знову ж таки базувався на досвіді Леся Курбаса. Цією найзаповітнішою втіленою педагогічною мрією М. П. Верхацького, за словами Віктора Баненка, була організація «Молодіжного театру»: «Наш курс з виставами “Хазяїн” І. Тобілевича, “Готель «Асторія»” О. Штейна, “Смерть Тарелкіна” І. Сухова-Кобиліна об'їхав усі тодішні комсомольсько-молодіжні новобудови Дніпропетровська, Кривого Рога, Донбасу. Це були незабуті гастролі майбутнього “Молодіжного”» [22, 213].

Віктор Кісін разом з іншим випускником-режисером Львом Удовенком у липні 1958 року в газеті «Київський комсомолец» розповів про плани новоствореного молодіжного театру: «Як прибудемо до Дніпропетровська, обов'язково виступимо перед робітниками паровозного депо. Адже там трудився наш Толя Пазенко, он той сіроокий, що поспішає кудись східцями. Покажемо залізничникам п'єсу “Готель «Асторія»”. В ній Анатолій виконує роль самовідданого і скромного журналіста Трояна. Так звітуватиме молодий актор перед робітничим колективом, який дав йому путівку в життя. У Луганську своєрідний екзамен складатиме перед шахтарями Ваня Сорокін» [23].

На жаль, цей театр після закінчення гастролей закрили і всі учні Михайла Верхацького роз'їхалися до призначених державою театрів. Так, зокрема, після отримання диплома з відзнакою за спеціалізацією «режисер драматичного театру», Віктор Кісін працював режисером Одеського українського драматичного театру, Кримського російського драматичного театру, Театру-студії кіноактора при Київській кіностудії художніх фільмів імені Олександра Довженка, Київської студії телебачення, студії «Укртелефільм», Навчального театру своєї «альма матер».

Проте найбільше В. Б. Кісін уславився саме як мистецький педагог, який успішно виховував молодих акторів та режисерів театру і телебачення у Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого.

Підсумовуючи вищевикладене, можна зазначити, що поставлені наукові завдання виконані: досліджено студентські роки видатного українського режисера театру і телебачення, актора, мистецького педагога В. Б. Кісіна; з'ясовано ситуацію з переходом із майстерні М. О. Кнебель на акторському факультеті Московського державного театрального училища ім. М. С. Щепкіна до об'єднаної акторсько-режисерської майстерні М. П. Верхацького у Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого; реконструйовано його перший досвід педагогічної роботи під час допомоги вчителю М. П. Верхацькому у Київській театральній студії при Будинку культури «Більшовик»; проаналізовано участь Віктора Кісіна у липні-серпні 1958 року в роботі «Молодіжного театру».

Проте, зважаючи на масштаб значення Віктора Борисовича Кісіна для української культури, перспективи наукових розвідок життя, мистецької і педагогічної діяльності митця залишаються великими.

Джерела та література

1. Скуратівський В. Л. Віктор Борисович Кісін. Передне слово / В. Л. Скуратівський // В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог : колективна монографія [наук. ред. : О. В. Безручко]. – К. : Видав. центр КНУКіМ, 2016. – Т. 1. – С. 4–12.
2. Скуратівський В. Л. Унікальне, незамітиме місце в українській національно-культурній структурі В. Б. Кісіна / В. Л. Скуратівський // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «В. Б. Кісін та Інститут кіно і телебачення Київського національного університету культури і мистецтва», 14 грудня 2017 р., м. Київ / Упорядник О. В. Безручко. – К. : Видав. центр КНУКіМ, 2017. – Ч. 2. – С. 72–74.
3. Горпенко В. Г. Телевізійна педагогічна школа: минуле і сучасне / В. Г. Горпенко // В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог : колективна монографія [наук. ред. : О. В. Безручко]. – К. : Видав. центр КНУКіМ, 2016. – Т. 1. – С. 61–82.
4. Наумова Л. М. Окремі положення теоретичних пошуків В. Б. Кісіна. Поняття видовища / Л. М. Наумова // В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог : колективна монографія [наук. ред. : О. В. Безручко]. – К. : Видав. центр КНУКіМ, 2016. – Т. 1. – С. 127–141.
5. Наумова Л. М. Про моїх учителів / Л. М. Наумова // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : збірник наукових праць. – К., 2011. – Вип. 9. – С. 254–263.
6. Будникова О. О. Віктор Борисович – вчитель, колега, друг / О. О. Будникова, Л. М. Наумова // В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог : колективна монографія [наук.

- ред. : О. В. Безручко]. – К. : Видав. центр КНУКіМ, 2016. – Т. 1. – С. 52–60.
7. Вітер В. Віктор Кісін: на шляху до видовища / Василь Вітер // Кіно-Театр. – 2011. – № 2. – С. 30–34.
 8. Марченко С. М. Віктор Кісін – піонер відеотехнологій, новатор кіномови (на матеріалі відеосеріалу «Останній доказ королів») / С. М. Марченко // В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог : колективна монографія [наук. ред. : О. В. Безручко]. – Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2016. – Т. 1. – С. 103–126.
 9. Ширман Р. Н. Вчитель вчителів / Р. Н. Ширман // В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог : колективна монографія [наук. ред. : О. В. Безручко]. – К. : Видав. центр КНУКіМ, 2016. – Т. 1. – С. 192–198.
 10. Хмельницький В. І. Віктор Кісін в моєму творчому житті / В. І. Хмельницький // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «В. Б. Кісін та Інститут кіно і телебачення Київського національного університету культури і мистецтва», 14 грудня 2017 р., м. Київ / Упорядник О. В. Безручко. – К. : Видав. центр КНУКіМ, 2017. – Ч. 2. – С. 90–92.
 11. Образ В. Ф. Педагогічна діяльність Віктора Борисовича Кісіна / В. Ф. Образ // В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог : колективна монографія [наук. ред. : О. В. Безручко]. – К. : Видав. центр КНУКіМ, 2016. – Т. 1. – С. 142–188.
 12. Дейнегіна Т. О. Кадр, який тривав усе Життя / Т. О. Дейнегіна // В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог : колективна монографія [наук. ред. : О. В. Безручко]. – К. : Видав. центр КНУКіМ, 2016. – Т. 1. – С. 83–98.
 13. Десятник Г. О. Погляд з небокрай / Г. О. Десятник // В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог : колективна монографія [наук. ред. : О. В. Безручко]. – К. : Видав. центр КНУКіМ, 2016. – Т. 1. – С. 99–102.
 14. Порожна С. Г. Віктор Кісін – Вадим Чубасов: творчий тандем / С. Г. Порожна // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «В. Б. Кісін та Інститут кіно і телебачення Київського національного університету культури і мистецтва», 14 грудня 2017 р., м. Київ / Упорядник О. В. Безручко. – К. : Видав. центр КНУКіМ, 2017. – Ч. 2. – С. 36–39.
 15. Довженко І. Б. Відлуння педагогічних настанов Віктора Кісіна: до проблеми «загальнокультурного успадкування» / І. Б. Довженко // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «В. Б. Кісін та Інститут кіно і телебачення Київського національного університету культури і мистецтва», 14 грудня 2017 р., м. Київ / Упорядник О. В. Безручко. – К. : Видав. центр КНУКіМ, 2017. – Ч. 1. – С. 65–69.
 16. Безручко О. В. В. Б. Кісін: шлях в режисуру та педагогіку видовищних мистецтв / О. В. Безручко // В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог : колективна монографія [наук. ред. : О. В. Безручко]. – К. : Видав. центр КНУКіМ, 2016. – Т. 1. – С. 13–51.
 17. Безручко О. В. Кісін Віктор Борисович / О. В. Безручко // Безручко О. В. Вітчизняна кінорежисерська школа: персоналії : монографія. – К. : КиМУ, 2013. – Т. 5. – С. 136–168.
 18. «С Вами хоть на Луну» – говорили Віктору Кісіну : [ред. ст.] // Сегодня. – 2003. – № 94 (1439), 25 апреля.
 19. Кісін В. Режисера як мистецтво та професія; Життя. Актор. Образ. Із творчої спадщини / В. Б. Кісін. – К. : Видав. дім «КМ Academia», 1999. – 268 с.
 20. Кісін В. Кілька необов'язкових штрихів до портретів Леся Курбаса / В. Б. Кісін // Михайло Верхацький. 100: дні і праця, листування, спогади сучасників: до 100-річчя з дня народження / [упоряд. М. Лабінський]. – К. : Проза, 2004. – С. 182–190.
 21. Григорьев К. Режисер пришел на завод / К. Григорьев // Литературная газета. – 1957. – 22 января.
 22. Баєнко В. Любов і чуйність / Віктор Баєнко // Михайло Верхацький. 100: дні і праця, листування, спогади сучасників: до 100-річчя з дня народження / [упоряд. М. Лабінський]. – К. : Проза, 2004. – С. 213–214.
 23. Кісін В. Маршрут молодіжного театру / Віктор Кісін, Лев Удовенко // Київський комсомолец. – 1958. – 20 липня.

References

1. Skurativskiy, V. L. Viktor Borysovych Kisin. Perednie slovo (2016) // V. B. Kisin: rezhysler, naukovec, pedahoh : kolektyvna monohrafiia [nauk. red. : O. V. Bezruchko]. – K. : Vydav. tsentr KNUKiM, 2016. – T. 1 [in Ukrainian].
2. Skurativskiy, V. L. Unikalne, nezamistyme mistse v ukrainskii natsionalno-kulturnii strukturі V. B. Kicina (2017) // Materialy Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii z mizhnarodnoiu uchastiu «V. B. Kisin ta Instytut kino i telebachennia Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv», 14 hrudnia 2017 r., m. Kyiv / Uporiad. O. V. Bezruchko. – K. : Vydav. tsentr KNUKiM. – Ch. 2 [in Ukrainian].
3. Horpenko, V. H. Televiziina pedahohichna shkola: mynule i suchasne (2016) // V. B. Kisin: rezhysler, naukovec, pedahoh : kolektyvna monohrafiia [nauk. red. : O. V. Bezruchko]. – K. : Vydav. tsentr KNUKiM, 2016. – T. 1 [in Ukrainian].
4. Naumova, L. M. Okremi polozhennia teoretychnykh poshukiv V.B. Kicina. Poniattia vydovyscha 92016) // V. B. Kisin: rezhysler, naukovec, pedahoh : kolektyvna monohrafiia [nauk. red. : O. V. Bezruchko]. – K. : Vydav. tsentr KNUKiM. – T. 1 [in Ukrainian].
5. Naumova, L. M. Pro moikh uchyteliv (2011) // Naukovий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : збірник наукових праць. – К. – Вип. 9 [in Ukrainian].
6. Budnykova, O. O. Viktor Borysovych – vchytel, koleha, druha (2016) // V. B. Kisin: rezhysler, naukovec, pedahoh : kolektyvna monohrafiia [nauk. red. : O. V. Bezruchko]. – K. : Vydav. tsentr KNUKiM. – T. 1 [in Ukrainian].
7. Viter, V. Viktor Kisin: na shliakhu do vydovyscha (2011) // Kino-Teatr. – № 2 [in Ukrainian].
8. Marchenko, S. M. Viktor Kisin – pioner videotehnolohii, novator kinomovy (na materialii videoserialu «Ostannii dokaz koroliv») (2016) // V. B. Kisin: rezhysler, naukovec, pedahoh : kolektyvna monohrafiia [nauk. red. : O. V. Bezruchko]. – K. : Vydav. tsentr KNUKiM. – T. 1 [in Ukrainian].
9. Shyman, R. N. Vchytel vchyteliv (2016) // V. B. Kisin: rezhysler, naukovec, pedahoh : kolektyvna monohrafiia [nauk. red. : O. V. Bezruchko]. – K. : Vydav. tsentr KNUKiM. – T. 1 [in Ukrainian].
10. Khmelnytskyi, V. I. Viktor Kisin v moiemu tvorcomu zhytti (2017) // Materialy Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii z mizhnarodnoiu uchastiu «V. B. Kisin ta Instytut kino i telebachennia Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv», 14 hrudnia 2017 r., m. Kyiv / Uporiadnyk O. V. Bezruchko. – K. : Vydav. tsentr KNUKiM. – Ch. 2 [in Ukrainian].
11. Obrat, V. F. Pedahohichna diialnist Viktora Borysovycha Kicina (2016) // V. B. Kisin: rezhysler, naukovec, pedahoh : kolektyvna monohrafiia [nauk. red. : O. V. Bezruchko]. – K. : Vydav. tsentr KNUKiM. – T. 1 [in Ukrainian].
12. Deinehina, T. O. Kadr, yakyy tryvav use Zhyttia (2016) // V. B. Kisin: rezhysler, naukovec, pedahoh : kolektyvna monohrafiia [nauk. red. : O. V. Bezruchko]. – K. : Vydav. tsentr KNUKiM. – T. 1 [in Ukrainian].
13. Desiatnyk, H. O. Pohliad za nebokrai (2016) // V. B. Kisin: rezhysler, naukovec, pedahoh : kolektyvna monohrafiia [nauk. red. : O. V. Bezruchko]. – K. : Vydav. tsentr KNUKiM. – T. 1 [in Ukrainian].

14. Porozhna, S. H. Viktor Kisin – Vadym Chubasov: tvorchy tandem (2017) // Materialy Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii z mizhnarodnoiu uchastiu «V. B. Kisin ta Instytut kino i telebachennia Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv», 14 hrudnia 2017 r., m. Kyiv / Uporiadnyk O. V. Bezruchko. – K. : Vydav. tsentr KNUKiM. – Ch. 2 [in Ukrainian].
15. I. B. Vidlunnia pedahohichnykh nastanov Viktora Kisina: do problemy «zahalnokulturnoho uspadkuvannia (2017) // Materialy Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii z mizhnarodnoiu uchastiu «V. B. Kisin ta Instytut kino i telebachennia Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv», 14 hrudnia 2017 r., m. Kyiv / Uporiadnyk O. V. Bezruchko. – K. : Vydav. tsentr KNUKiM. – Ch. 1 [in Ukrainian].
16. Bezruchko, O. V. V. B. Kisin: shliakh v rezhysuru ta pedahohiku vydovyschnykh mystetstv (2016) // V. B. Kisin: rezhysur, naukovec, pedahoh : kolektyvna monohrafiia [nauk. red. : O. V. Bezruchko]. – K. : Vydav. tsentr KNUKiM. – T. 1 [in Ukrainian].
17. Bezruchko, O. V. Kisin Viktor Borysovykh (2013) // Bezruchko O. V. Vitchyzniana kinorezhyserska shkola: personalii : monohrafiia. – K. : KyMU. – T. 5 [in Ukrainian].
18. «S Vamy khot na Luny» – govoryli Viktori Kisiny : [red. st.] // Segodnya. – 2003. – № 94 (1439), 25 aprelya [in Russian].
19. Kisin, V. Regisyra yak mystectvo ta profesiya; Zhyttya. Aktor. Obraz: Iz tvorchoy spadshiny 228 (1999). – K. : Vydavnichiy dim «KM Academia» [in Ukrainian].
20. Kisin, V. Kilka neoboviazkovykh shtrykhiv do portretiv Lesia Kurbasa (2004) // Mykhailo Verkhatskyi. 100: dni i pratsia, lystuvannia, spohady suchasnykiv: do 100-richchia z dnia narodzhennia / [uporiad. M. Labinskyi]. – K. : Proza [in Ukrainian].
21. Hryhorev, K. Rezhysur pryshel na zavod // Lyteraturnaia hazeta. – 1957. – 22 yanvaria [in Russian].
22. Baienko, V. Liubov i chuynist (2004) // Mykhailo Verkhatskyi. 100: dni i pratsia, lystuvannia, spohady suchasnykiv: do 100-richchia z dnia narodzhennia / [uporiad. M. Labinskyi]. – K. : Proza [in Ukrainian].
23. Kisin, V. Marshrut molodizhnogo teatru // Kyivskiy komso-molets. – 1958. – 20 lypnia [in Ukrainian].

ВПЛИВ ВИКЛАДАЧА НА РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ АКТИВНОСТІ СТУДЕНТІВ

Стаття присвячена деяким аспектам впливу особистості педагога на формування і розвиток творчої активності студентів. Досліджено питання творчої компоненти як студента, так і викладача. У статті представлена роль творчої активності викладача в контексті педагогічної компетентності, що є фундаментом педагогічної майстерності. Авторкою розглянуто взаємозв'язок творчої активності викладача і креативного розвитку студента.

Ключові слова: творча активність студента, педагогічна підтримка, творча особистість, педагогічна майстерність, педагогічна компетентність, педагогічна культура.

Статья посвящена некоторым аспектам влияния личности педагога на формирование и развитие творческой активности учащихся. Исследованы вопросы творческой составляющей как студента, так и преподавателя. В статье представлена роль творческой активности преподавателя в контексте педагогической компетентности, являющейся фундаментом педагогического мастерства. Автором рассмотрена взаимосвязь творческой активности преподавателя и креативного развития студента.

Ключевые слова: творческая активность студента, педагогическая поддержка, творческая личность, педагогическое мастерство, педагогическая компетентность, педагогическая культура.

The article is devoted to some aspects of teacher's influence on the formation and development of students' creative activity. The questions of the creative component of both the student and the teacher are investigated. The article presents the place of creative activity of the teacher in the context of pedagogical competence, which is the foundation of pedagogical skill. The author examines the relationship between the creative activity of the teacher and the creative development of the student.

Key words: student's creative activity, pedagogical support, creative personality, pedagogical skills, pedagogical competence, pedagogical culture.

Метою статті є визначення значимості професії педагога та його якісні характеристики; здійснено спробу намалювати «портрет», задати модель ідеального викладача, який виховуватиме студента нового покоління.

Методологія дослідження полягає у застосуванні аналітичного, структурного, функціонального методів дослідження особистості викладача як носія професійних і загальнокультурних компетенцій.

Наукова новизна дослідження полягає в диференціації підходів про визначення педагога як особистості, кожна з яких має право на існування й одночасно потребує доповнення іншою, у прагненні до ідеалу викладач має синтезувати низку властивостей.

Висновки: сучасна педагогіка вимагає модернізації світогляду викладача, у наповненні його гуманістичними ідеалами нам бачиться ключ до успіхів в системі вищої освіти, до, як вже було зазначено вище, формування і розвитку творчої активності студентів.

Ключові слова: викладач, студент, особистість, компетенції.

Однією з педагогічних умов залучення студента до навчальної діяльності є організація процесу навчання на принципах активності, спрямованої на розвиток у нього творчого начала. Тому такою важливою є педагогічна підтримка студента, що включає в себе, зокрема, «допомогу у подоланні перешкод у творчій діяльності» [3, 103]. Розвиткові творчої активності може сприяти різ-

номанітна діяльність студента при створенні необхідних умов для зміни видів діяльності.

Саме це допомагає студентові у виробленні власних творчих ідей, для реалізації яких важливо усвідомлювати їх новизну й унікальність. Зауважимо, що до числа головних мотивацій у професійній діяльності входить «можливість виконання професійних завдань з елементами творчості» [4, 117].

Творчу особистість студента характеризує його активність, що виражається в прагненні до розширення поля своєї діяльності та має деяку спрямованість, котра відображає систему мотивів й інтересів. Активність виступає залежною змінною від спрямованості, яка, в свою чергу, формується під впливом викладача.

Говорячи про активність студента, слід розуміти, що її розвиток неможливий без активності самого викладача [1, 124]. У цьому сенсі важливим моментом є оволодіння викладачем хоча б деякими аспектами психологічної культури, що в результаті сприятиме зростанню педагогічної майстерності, основою якої виступає педагогічна творчість.

Педагогічну майстерність можна розглядати з різних точок зору. З одного боку, це найвищий рівень професійної діяльності педагога, з іншого – успішне творче вирішення найрізноманітніших завдань, що стоять перед викладачем. Тобто загалом можливо сформулювати визначення педагогічної майстерності як відображення особистості педагога, його особливостей і перспектив, здатності займатися педагогічною діяльністю самостійно, з творчим підходом, на кваліфікованому рівні і з досягненням результату. Як бачимо, творчість у діяльності педагога посідає особливе місце. До того ж серед компонентів успішності педагога особлива увага зосереджується саме на ентузіазмові, творчій активності.

Невід’ємною частиною педагогічної майстерності є професійна компетентність педагога, однією зі складників якої виступає мотивація студента на досягнення поставлених цілей і завдань, котрі зумовлюють досягнення бажаних результатів. Іншим складником є вибудовування занять на принципово новому рівні.

Педагог, маючи знання з психологічної культури, розуміє, що в умовах формування творчої особистості в процесі навчання студент повинен виробити у себе, по-перше, позитивне ставлення до самого процесу креативу, по-друге, активізувати прагнення до самовдосконалення.

У цьому разі перед самим викладачем стоїть вельми нелегке завдання, що полягає у виборі й

аналізі ефективних методів і засобів для формування творчих задатків студента і подальшої реалізації його творчих пошуків, а також у перевірці результатів і коригуванні власних дій [2].

Слід акцентувати, що відсутність педагогічної творчості не може сприяти розвитку творчого потенціалу студента. Адже творчість викладача полягає у «створенні нових способів впливу на піддослідних», до числа яких входять і композиційна частина поданого матеріалу, і організація різних видів діяльності, і новизна форм та методів навчання, а також здатність вирішувати педагогічні завдання [2, 45]. Не варто забувати і про те, що метою і водночас результатом освіти слугує розвиток особистості студента.

Творчість викладача в його професійній діяльності проявляється:

- в оволодінні новими знаннями в межах своєї компетентності;
- у використанні нових методів і форм навчання;
- в розробці навчально-методичного комплексу з курсу, що викладається;
- у постійному самовдосконаленні – не лише професійному, а й особистому;
- в систематичному підвищенні рівня кваліфікації;
- в участі у конференціях різного рівня, котрі стосуються як педагогічного профілю, так і профілю дисципліни викладання;
- в організації професійних гуртків та гуртків розвитку творчого потенціалу студента;
- в участі у наукових та професійних спільнотах;
- в публікації своїх наукових праць;
- в самому бажанні вдосконалюватися.

Отже для того щоб успішно займатися творчим розвитком студента, викладачеві потрібно передусім розвиватися та вдосконалюватися самому, адже якщо студент постійно захоплений предметом, який вивчає, то він і здатен творити. Також педагог повинен розуміти, що світ культури, який відкривається студентові крізь призму навчальних курсів, вимагає від нього напруги розуму, спеціальної душевної праці. Відбувається «перехід» від світу «зовнішньої культури» до світу його «внутрішньої», власної культури.

Сам викладач, будучи творчою особистістю, має можливість реалізувати навчально-виховні цілі не лише через себе, а й через особистість іншого, звертаючись до історії науки, до історії своєї країни і світової історії. Педагогіці добре відома виховна сила прикладу. Психологічною основою

цієї дії є схильність молоді до наслідування. За образним висловом К. Д. Ушинського, приклад – це «плідний промінь сонця для молодої душі, який нічим замінити неможливо» [6, 532].

У свідомості багатьох людей ще живе образ «народного учителя» початку ХХ століття, наділеного багатьма чеснотами. Саме тими, на які звертали увагу ще античні мислителі в межах пайдейї. Сьогодні ж ситуація така, що, з одного боку, професія педагога стала масовою, з іншого – немає наукових основ відбору молоді в «учительство». Однак у цій соціальній сфері має виховуватися особливо відповідальна еліта, здатна виконувати важливі державні та культурні завдання, тому що смисл життя і діяльності педагога пов'язаний з буттям самої держави, котра не має майбутнього поза молоддю. Професійно-педагогічна еліта повинна надавати соціокультурні та моральні зразки для всіх інших спільнот. При цьому навчальний заклад – це не фірма з надання освітніх послуг, а культурно-освітній центр.

У пошуках визначення базових характеристик особистості вчителя в філософсько-педагогічній літературі називають поняття «педагогічна майстерність», «педагогічні здібності», «педагогічний потенціал». Розкриваючи зміст останнього, називають такі потенціали, як кваліфікаційний (професійні знання і вміння); психофізіологічний (працездатність і організація своєї педагогічної праці); освітній (інтелектуальні здібності); творчий (здатність побачити нове, створити нове на ниві освіти); комунікативний (здатність до співпраці та взаємодії); моральний (ціннісно-мотиваційні здібності). В єдності ці потенціали утворюють систему, де інтегруючим, синтезуючим елементом є гуманістична спрямованість особистості викладача.

Аналізуючи поняття «педагогічна майстерність», важливо відзначити, що якість підготовки педагога прямо залежна від майстерності професорсько-викладацького складу, від реальної оцінки і управління цим «віртуальним капіталом» керівництвом вищого навчального закладу. Останнє дає можливість зробити правильну розстановку кадрів, домогтися високої ефективності праці педагога, здійснити розумне переміщення по «службових сходах», відпрацювати механізми підвищення кваліфікації, визначити заходи стимулювання та заохочення вчителів тощо.

Оцінка педагогічної майстерності важлива і самому викладачеві для орієнтації в своїй роботі, прийняття розумних рішень, формування і вдосконалення своїх особистісних якостей. Якщо

педагог відчуває, що його майстерність отримує неадекватну оцінку, то це рано чи пізно призводить до конфліктів, до почуття тривожності, невизначеності. Наслідком цього стає зниження ефективності педагогічної праці або навіть догляд педагога в іншу сферу діяльності.

Які показники слід виділити, щоб дати об'єктивну оцінку педагогічній майстерності?

По-перше, внесок педагога в зміст його курсів, розробку підручників, навчальних посібників, нових технологій навчання і виховання, створення дидактичного матеріалу предметів, які він викладає.

По-друге, відповідність наукової кваліфікації результатам його наукової діяльності.

По-третє, рівень лекторської майстерності педагога. Історія науки знає безліч прикладів, коли блискучий вчений виявлявся посереднім педагогом: не володів відповідною методикою, йому не вистачало переконливості, емоційності та натхнення, виклад матеріалу виявлявся важкодоступним для розуміння студентами.

У вітчизняній педагогіці вимоги до викладача вузу включають такі функції, як *дослідження, проектування, конструювання, організація, комунікація*.

Дослідницька функція націлює педагога на творчість, уміння отримувати нові знання з різних джерел, удосконалювати навички логічного мислення, ставити нові педагогічні завдання.

Функція проектування безпосередньо пов'язана з попередньою. Вона передбачає наявність навичок планування педагогічної діяльності, вміння знайти методи вирішення освітніх завдань.

Конструктивна функція виражається в умінні здійснювати відбір навчально-виховної інформації, створювати нові педагогічні технології, контролювати ступінь засвоєння навчальних дисциплін молоддю.

Організаторська функція передбачає наявність навичок управління психічним станом студента, коригувати та прогнозувати його пізнавальні можливості.

Комунікативна функція націлює педагога на суворе, але доброзичливе, довірливе ставлення до студентів, а також на створення єдиного морального і психологічного простору в освітньо-виховному процесі.

Педагогічна практика показує, що з неї відходять у минуле авторитарні стосунки, вона дедалі більше насичується взаємодоповнюючими елементами в системі «викладач–студент». Трапляється і так, що деякі студенти функціональ-

но більш грамотні, ніж їх педагоги, наприклад, швидше орієнтуються в мінливих комп'ютерних програмах та інших інформаційних даних. Досвідченим викладачам, обтяженим багатовіковим вантажем традицій, буває зовсім непросто «увійти» в нові навчальні технології. І роль «тренера» постійно змінюється: від досвідченого педагога, що володіє науковими істинами, до студента, який володіє комп'ютером і відповідними технологіями. Але це і є одним із проявів принципу додатковості в сфері освіти.

Змістовна любов до педагогічної праці, прагнення передати молоді знання і вміння, побачити її успіхи та радіти їм є величинами змінними, історично мінливими. Але як такі вони були в усі часи і в усіх освітніх установах, а у викладача завжди виявлялися в єдності трьох своїх складових: індивідуальних рис характеру; індивідуальних психічних станів та соціально-значущих властивостей педагога.

В уже згаданій системі «викладач–студент», де суб'єкт-суб'єктні відносини можуть змінювати свій напрямок, взаємно передбачати і доповнювати один одного, важливою є психологічна орієнтація педагога, він сам як психічний тип. У філософсько-педагогічній літературі називаються три таких типи: *проактивний*, *реактивний*, *надактивний*.

Проактивний викладач – ініціативний, комунікабельний, завжди в пошуках нового і, головне, знає, чого хоче і що шукає. У нього «чіткий порядок і сильна рука».

Реактивний викладач теж динамічний в своїх установках і пошуках, але вони не мають суворого, однозначного характеру. Його цілі дещо аморфні, а сам він часто пристосовується, підлаштовується до студенту.

Надактивний викладач схильний часто перебільшувати або абсолютизувати схильності та стихійні, неусвідомлені прояви дій студентів (активний енергійний студент у очах такого викладача – хуліган, а пасивний, інертний – ледар). Ним створюється якась нереальна, умоглядна модель студента.

Як у західно-, так і в східноєвропейських країнах до XIX століття зміцнилося розуміння того, що хороший учений не завжди хороший педагог. Педагогічні та наукові знання у викладача вищого навчального закладу часто не утворюють єдності. Тому в другій половині XX століття важливе місце в підготовці викладачів посіли такі дисципліни, як історія педагогіки, філософія освіти, соціологія освіти, педагогічна психологія та інші, що

сприяло підвищенню рівня методологічної культури. Практика сьогодення демонструє, що методологічна і методична підготовка викладачів взаємно доповнюють одна одну. Нам видається, що головний методологічний принцип, який лежить в основі функціонування і розвитку системи професійно-педагогічної підготовки та підвищення кваліфікації викладачів має відображати систему тих змін, які відбуваються в науці, техніці, мистецтві, педагогічних технологіях, а також в діяльності самого викладача.

На початку XX століття педагог і філософ С. І. Гессен (1866–1943) чітко висловив стратегію і тактику викладача: «Завдання університетського викладача не в тому, щоб учити, а в тому, щоб працювати в своїй науці, якої він може вчити лише в міру своєї дослідницької роботи. Він не «викладає» свій предмет, а висловлює публічно свої наукові погляди, тому він і називається професором. Учень не просто вчиться, він займається наукою, він – *studiosus*. Обидва вони, за прекрасним німецьким висловом, *treiben Wissenschaft*, тобто рухають вперед науку. Навчання і дослідження тут збігаються, і це рівною мірою стосується як студентів, які через навчання беруться в університеті до самостійного дослідження, так і професорів, які через дослідження продовжують своє навчання, що ніколи не закінчується» [7, 310].

Важливою стороною діяльності педагога є контроль знань. І немає сумніву в тому, що, здійснюючи контроль знань, викладач перевіряє й себе, своє вміння передати доступно інформацію. Разом з тим він чітко повинен усвідомлювати, що перевіряє. А перевіряти він може: базові знання; поверхневі знання (часто саме вони перевіряються стандартними тестами); загальні знання (з широкого кола тем); глобальні знання (всесвітня «культурна грамотність»); особисті знання (вони демонструються особистими досягненнями студентів з тих чи інших предметів); спеціальні знання (вони виражаються в поглиблених знаннях з навчального предмета, інтересі до нього) [8, 570].

Виходячи з того, що ідеальним об'єктом у педагогіці є єдність минулого, теперішнього і майбутнього, що він містить в собі соціокультурний компонент, та що історико-педагогічні й філософсько-педагогічні дослідження показали значимість професії педагога і його якісні характеристики, можна спробувати намалювати «портрет», задати модель ідеального викладача.

Ідеальний викладач – це людина, яка має значний професійний досвід; досконало знає свій предмет і методику його викладання; має високий

рівень методологічної культури; займається самоосвітою; справедлива і рівна у спілкуванні з усіма студентами, емпатична; знає правильний вихід з будь-якої педагогічної ситуації і може подолати будь-яку складність як у навчанні, так і у вихованні студентів.

Ми виходимо з того, що «ідеал» – це зразок, щось досконале, мета тощо. Те, до чого повинен прагнути кожен педагог. Це його проекція в майбутнє. Ідеали – це не утопія, а цінності, побачені досконало, потужні регулятиви навчально-виховного процесу.

XXI століття несе новий планетарний світогляд. Він потребує спеціальної програми підготовки педагогів. У модернізації світогляду викладача, у наповненні його гуманістичними ідеалами нам бачиться ключ до успіхів в системі вищої освіти, до, як вже було зазначено вище, формування і розвитку творчої активності студентів.

Джерела та література:

1. Шабанова Ю. О., Осипов А. О. Сутність і принципи гуманної педагогіки вищої школи / Ю. О. Шабанова, А. О. Осипов // Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Педагогіка і психологія». Педагогічні науки. – 2014. – № 2 (8). – С. 123–130.
2. Амбарцумова Ж. С., Евдокимова О. В. Психологическая культура преподавателя как важный фактор формирования успешности личности студента / Ж. С. Амбарцумова, О. В. Евдокимова // Личность–слово–социум : материалы VI Междунар. науч.-практ. конф. – Белорусский государственный экономический университет, 2006 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pws-conf.ru/nauchnaya/lss-2006/371-formirovanie-lichnosti-v-sociume-/8175-psihologicheskaya-kultura-prepodavatatelya-kak-vajnyy-faktor-formirovaniya-uspeshnoy-lichnosti-studenta.html>
3. Васинская И. А. Влияние личности преподавателя на развитие творческого потенциала студентов / И. А. Васинская // Профессионализация в условиях современной системы образования : сборник научных статей / Институт социально-экономического прогнозирования и моделирования ; ред. В. П. Делия-Балашина : Д-с-По, 2011. – С. 44–48.
4. Суворов В. С. Развитие творческой личности студента – важнейший фактор качества образования / В. С. Суворов // Интеграция образования : научно-методический журнал. – 2003. – № 3. – С. 103–106.

5. Тихонова О. В. Пути решения проблемы адаптации молодых специалистов в банковском секторе как фактора, затрудняющего карьерный рост / О. В. Тихонова // Научные исследования : от теории к практике: материалы II Междунар. науч.-практ. конф. (12.02.2015 г.) / редкол. : О. Н. Широков [и др.]. – Чебоксары : ЦНС «Интерактив плюс», 2015. – С. 116–119.
6. Ушинский К. Д. Собрание сочинений : в 11 т. ; редкол. ; [А. М. Еголин (гл. ред) и др.]. – М.-Л. : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1948–1952. – Т. 2. Педагогические статьи (1857–1861). – 656 с.
7. Гессен С. И. Основы педагогики. Введение в прикладную философию / С. И. Гессен. – М. : Школа-Пресс, 1995. – 448 с.
8. Драйден Г., Вос Дж. Революция в обучении / Гордон Драйден, Джаннетт Вос. – М. : ПАРВИНЭ, 2003. – 672 с.

Referens:

1. Shabanova, Yu. O., Osipov, A. O. (2014). Sutnist and the principle of humanistic pedagogy in schoolchildren // News to the University of Alfred Nobel. Pedagogical sciences [in Ukrainian].
2. Ambartsumova, Zh. S., Evdokimova, O. V. (2006). Psychological culture of the teacher as an important factor in the formation of the success of the student's personality. Personality-word-society: materials VI Intern. scientific-practical. Conf.– Belarusian State Economic University. – URL: <http://pws-conf.ru/nauchnaya/lss-2006/371-formirovanie-lichnosti-v-sociume-/8175-psihologicheskaya-kultura-prepodavatatelya-kak-vajnyy-faktor-formirovaniya-uspeshnoy-lichnosti>
3. Vasinskaya, I. A. (2011). The influence of the teacher's personality on the development of students' creative potential. Professionalization in the conditions of the modern education system: a collection of scientific articles / Institute for Socioeconomic Forecasting and Modeling [in Ukrainian].
4. Suvorov, V. S. (2003). Development of the creative personality of the student – the most important factor of the quality of education // Integration of Education: a scientific and methodical journal [in Ukrainian].
5. Tikhonova, O. V. (2015). Ways to solve the problem of adaptation of young professionals in the banking sector as a factor hampering career «Scientific research: from theory to practice: materials II Intern. scientific-practical». Cheboksary : CNS «Interactive Plus» [in Russian].
6. Ushinsky, K. D (1948–1952). Collected works : in 11 t. – Izdvo Akad. ped. sciences of the RSFSR. T. 2, 656 [in Russian].
7. Gessen, S. I. (1995). Fundamentals of Pedagogy. Introduction to Applied Philosophy. – Moscow : «School-Press», 448 [in Russian].
8. Dryden, G., Vos, J. (2003). The Revolution in Learning. – Moscow: Parvine, 672 [in Russian].

МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ МОВЛЕННЄВОЇ КУЛЬТУРИ СТУДЕНТІВ-ПЕРШОКУРСНИКІВ, МАЙБУТНІХ АКТОРІВ

Стаття присвячена висвітленню методологічних аспектів роботи зі студентами-першокурсниками на заняттях зі сценічної мови, вихованню фахівців-професіоналів. Досліджено проблему переходу студента від побутового мовлення до виразного звучання акторського голосу, а також розглянуто різні технічні практики, що розвивають голосо-мовленнєвий апарат.

Ключові слова: мовний тренаж, сценічна мова, методологія.

Статья посвящена освещению методологических аспектов работы со студентами-первокурсниками на занятиях по сценической речи, воспитанию специалиста-профессионала. Исследована проблема перехода студента от бытовой речи к выразительному звучанию актерского голоса, а также рассмотрены различные технические практики, развивающие голосо-речевой аппарат.

Ключевые слова: речевой тренаж, сценическая речь, методология.

The article is devoted to the highlighting of the methodological aspects of work with first year students in the stage language lessons, studying of a specialist-professional. The problem of student transition from household speech to the expressive sound of an actor's voice is examined, as well as various technical practices developing the voice-speech device are considered. Key words: language training, stage language, methodology.

Key words: language training, stage language, methodology.

Метою статті є вироблення системи теоретико-практичних знань, практичних вмій і навичок володіння голосово-мовленнєвим апаратом, засвоєння елементів виконавського мистецтва, удосконалення культури мови майбутнього професійного актора.

Методологія дослідження полягає у застосуванні аналітичного, структурного, функціонального методів дослідження під час вивчення особливостей навчальної діяльності студентів, що готуються до професійної сцени.

Наукова новизна дослідження визначається тим, що ці методологічні розвідки сприятимуть вирішенню конкретних практичних завдань у професійному навчанні й сприятимуть усуненню наявних мовленнєвих недоліків студентів-першокурсників.

Висновки: Методологія мовного тренажу першокурсників – це складний динамічний процес, заснований на підборі різних індивідуальних

методів та прийомів, спрямованих на розвиток виразності акторського слова, а також задля подолання мовних дефектів.

Ключові слова: викладач, студент-першокурсник, методологія, сценічна мова, мовний тренаж.

Методологія розвитку культури сучасної сценічної мови – проблема актуальна, адже студент-першокурсник, що приходить здобувати професію актора, повинен збагачувати й розширювати свій культурний і духовний рівень насамперед через набуття професійних навичок.

У формуванні особистості студента-першокурсника і «переформатування» його в професійного актора, є два головних аспекти – професійний і культурний. Заняття зі сценічної мови покликані давати не лише системні знання, а й формувати професійну особистість майбутнього актора: інтелігентної людини із творчим та гуманним способом світобачення, світосприймання.

Як справедливо зазначає А. В. Гладішева: «У сьогоденній театральній практиці, на жаль, нерідко порушуються усталені літературні норми, трапляються випадки недбалого ставлення артистів і, звичайно, режисерів до сценічної мови, нехтування кращими традиціями сценічного слова українського театру» [3]. Тобто слід на самому початку роботи з першокурсниками формувати навички сценічного мовлення, які б домінували в акторській майстерності. Як відомо, актор має стати носієм справжньої культури мови, хранителем унікальності, але хранителем особливим, що її розвиває, збагачує, відшліфовує культуру українського театру.

Результат освіти визначають надбані компетенції, якими повинні оволодіти випускники до моменту закінчення курсу «Сценічна мова». Основною метою сучасної вищої освіти є підготовка високопрофесійного, конкурентоспроможного і затребуваного на ринку праці фахівця і водночас формування всебічно розвиненої особистості. Педагогічна література останніх десятиліть спирається на дослідження таких вчених, як О. Ласкава, А. Гладішева, Т. Запорожець та інші. Попри досить значні наукові доробки цих та багатьох інших дослідників, проблема залишається актуальною. Аналіз різних підходів дає змогу зробити висновок про різноманітність технік і підходів до викладання, кожна з яких має право на існування й водночас потребує доповнення іншою. Однак сучасна методологія сценічної мови прагне до цілісного формування конкретних навичок, сформованих не як формальне поєднання різнопланових підходів, а як залучення надбань, що відкривають ті чи інші грані особистості як цілісної істоти [1]. У прагненні до професійної компетентності, молодий актор повинен синтезувати низку властивостей.

Сценічна мова – один з ключових засобів втілення драматичного твору, передачі головної ідеї, що її закладає автор у створений образ. Якщо актор бездоганно володіє сценічною мовою, то він точно і правдиво передає образ персонажа, розкриваючи його внутрішній світ, соціальний, побутовий, національний та психологічний характер персонажа.

Техніка сценічної мови – провідний елемент акторської майстерності, основними ознаками якої є звучність (резонатори); гнучкість, об'єм голосу (регістри); рівень розвитку дихання, чіткість і ясність вимови (дикція), інтонаційна виразність. Це один з основних професійних засобів виразності актора.

Комплексне навчання студента-першокурсника передбачає переламні зміни насамперед у мовленні: від спрощеного побутового мовлення, притаманного більшості абітурієнтів, до яскравого й виразного сценічного звучання акторського голосу. Таке навчання стосується ряду ключових аспектів, зорієнтованих на формування пластичної свободи, розвиток рухливості й еластичності голосового та дихального апаратів, вдосконалення мовленнєвого слуху, постановки голосу.

На сцені співіснують у природному поєднанні різні функціональні стилі мовлення – діловий, художній та розмовний. Умови функціонування мови в театрі настільки підпорядковані вимогам сценічної практики, що слід говорити про окремих, неповторний стиль сценічного мовлення. «Багатьма людьми культура української усної літературної мови (її орфоєпії, мелодики) пізнавалася саме через цей театр (театр корифеїв)», – відзначає І. К. Білодід [1].

Професійний голос відрізняється витривалістю різноманітного мовленнєвого навантаження, широтою діапазону, дикційною чіткістю і виразністю, вправним володінням темпоритмами мовлення та силою звучання. З приводу якості деяких розмовних побутових голосів режисер, актор і педагог М. К. Вороний, зокрема, зауважував, що вони бувають навіть «невдячні, з нечистим звуком глухі, хрипкі, верескливі. Здебільшого сі вади не органічні, а набуті, здавна засвоєні» [2, 49]. Майже 40% інформації передається саме через голос, тон і тембр (від фр. *timbre* – якість, окраса звуку). Актор тримає увагу глядача не лише змістом тексту, а й своєрідністю забарвлення звуку – тембром голосу та його енергетикою. Ця енергетика звучання голосу безпосередньо залежить від конкретної дії, що за допомогою слова твориться в результаті внутрішнього процесу переживання певних обставин у конкретній ситуації ролі. Розглядаючи варіативність спектра тембрального забарвлення акторського голосу під час роботи над роллю, не можна не згадати слова актора і театрального педагога Л. Ф. Макар'єва: «Голос людини – це його біографія. Він виховується разом з людиною. Голос – це звук, і тембр, і глибина, і “гора”, і “низ”, і почуття, і думка. Власне кажучи, голос – це “Я”, яким мене створила природа, довкілля і я сам. “Розмовний голос” – це будівельний матеріал, з якого будується сценічна дія. Це – складова частина, але вирішальна у створенні самої “сценічної людини”». Формування звуку – мови персонажа – є завдання роботи над роллю, сторона утворення сценічної людини – творче завдання в

роботі над образом» [5, 15]. Не варто забувати про те, що в театрі ми не лише дивимося виставу, а й слухаємо, тому можна розглядати голос актора як «останній етап перед сприйняттям тексту вистави глядачем» [4, 27]. Слова «постановка голосу» означають: за допомогою упорядкованого фонаційного дихання опанувати технічними прийомами голосоведення та резонування, використати, посилити резонаторно-енергетичне й розширити діапазонне звучання голосу, покращити його рухливість, мелодійність, витривалість. М. К. Вороний «правильною постановкою голосу» називав таку, «при якій голос має: милозвучність, повноту, силу, витриманість і гнучкість» [2, 75]. Слід зауважити, що поняття «постановка голосу» прийшло в театральну школу з вокальної педагогіки, тож має на увазі специфічні навички звучання, далекі від природного звучання. «... Нелегко погодитися з установкою, що мовний голос можна поставити раз і назавжди. Це неможливо хоча б в силу біологічних, фізіологічних і психічних факторів, що впливають на роботу мовленнєвого апарату в моменти фонації», – пише він [2, 75].

Завдання, яке ставиться при навчанні майбутніх акторів техніки мови – це виявлення, розвиток і вдосконалення голосових даних студентів-першокурсників, якими вони володіють. Розкрити їх індивідуальні голоси і навчити вільно і легко користуватися ними. У результаті роботи над розкриттям потенціалу індивідуальних вільних голосів, професійно придатних для роботи як на театральній сцені, так і в кіно, слід звернути увагу на формування таких якісних характеристик першокурсників, як:

– свобода м'язів – це розвиток м'язів, що беруть участь у дихальному процесі, фонації й дикції, при якому відсутні напруга й фізичні зажими;

– активність м'язів – стан голосових зв'язок, м'язів гортані, глотки і всього мовного апарату, що не допускає млявості;

– витривалість голосу – такий рівень володіння своїм мовним апаратом, при якому не відбувається стомлюваності м'язів, не відчувається погіршення якості звучання;

– рухливість тембру голосу – вміння керувати різними якостями звучань голосу, залучати в роботі над роллю емоційні забарвлення голосу, різні обертони;

– об'ємність голосу – властивість глибини, «оксамитовості», м'якості, округлості. Безбарвні, плоскі голоси недопустимі для актора-професіонала. Хоча, можлива певна своєрідність голосу, вироблена спеціально;

– діапазон висоти звуку – вміння використовувати максимальний тоновий обсяг мовленнєвого голосу, від найнижчого до найвищого звуку;

– діапазон динаміки – вміння користуватися голосом за умови різної подачі і сили звуку, без втрати тембрального забарвлення голосу.

Слід зазначити, що всі ці якісні характеристики голосу не існують ізольовано одна від одної, тобто займатися розвитком їх потрібно в синтетичному тренінгу, де одна вправа впливає з іншою. Іншими словами, займатися розвитком голосу в першокурсників потрібно в рамках методологічно правильного системного тренінгу.

Насамперед, треба впевнитися, що студенти мають необхідний рівень мотивації для того, аби опанувати технікою мовлення. Потрібно стежити за тим, щоб вдих робився саме носом, оскільки при ротовому диханні велика ймовірність травмування холодним повітрям голосових складок. У практичних заняттях зі сценічної мови, а саме в тренінгах із постановки голосового апарату, завданням педагога є виявлення та закріплення індивідуального звучання кожного окремого студента. На першому етапі роботи слід провести діагностику голосів першокурсників, для того щоб виявити проблеми кожного окремого голосу, зрозуміти, у кого з майбутніх акторів завищений голос, у кого затиснуті щелепні м'язи, у кого голос ще «не визначений». Це потрібно для того, щоб правильно розподілити навантаження на різні групи м'язів кожного студента. Зазвичай проблеми першокурсників дуже схожі, тому досить швидко вибудовується загальна для всіх система тренінгу. Найпершою проблемою, яка притаманна для першокурсників, є так звана затиснута щелепа. Пропонуємо такі вправи: кладемо до рота чотири пальці, тримаючи їх у такому положенні кілька секунд і звертаючи увагу на те, на які м'язи припадає максимальне навантаження. Вийняти пальці, закрити рот. Проаналізувати свої відчуття. Кілька разів відкрити рот на таку ж величину, не вдаючись до допомоги рук. Максимально затиснути, а потім розслабити щелепи. Повторити декілька разів, аналізуючи відчуття. Закріпити стан свободи щелепи після затиску. О. Ласкава пропонує використовувати такий професійний термін, як «точка свободи» [5, 7]. Цей термін застосовується до всіх груп м'язів, від лицьових і аж до м'язів на пальцях ніг. Щоб зрозуміти природу цього явища, треба міцно стиснути обидві кисті рук і з усієї сили натиснути одним кулаком на інший. Затримати руки в такому стані на 10 секунд, скинути напругу, розслабити руки. Митте-

вий стан розслабленості ми і називаємо «точкою свободи».

Як показали перші заняття, студенти не завжди вміють контролювати одночасно всі групи м'язів. Дуже часто, займаючись, наприклад, розслабленням м'язів черевного преса, вони затискають шийні м'язи і т. п. Завдання педагога полягає в тому, щоб не пропускати такі моменти і звертати увагу студентів на ці зажими. Студенти повинні ще сильніше затиснути вже затиснуту групу м'язів, щоб потім різко розслабити її, після чого звернути свою увагу на ту вправу, яку вони робили до цього. Слід привчати майбутніх акторів до постійного контролю за відчуттями.

Одним із чинників формування правильного звучання голосу є опора на реберно-діафрагмальне дихання. У студентів-дівчат зазвичай переважає у реальному житті грудне дихання, а в хлопців – черевне. Завдання – з перших занять націлити роботу на розвиток діафрагмально-реберного дихання. Це надає голосу обертонів, міцності звучання, резонування. Не слід зневажати вправами, що розвивають дихання «на опорі», тобто зміцнюють посил звуку і його чутність. Одна із проблем, з якими приходять першокурсники, – «говорити в ніс». Щоб позбутися такої мовної проблеми, потрібно розпрацювати резонатори (головний і грудний). Правильно розроблений головний резонатор дає польотність голосу. Грудний – силу голосу. Пропонується виконання такого комплексу вправ: мі-ме-ма-мо-му-мим. Уявляємо, що у нас в «тім'ячку» антенка – зв'язок із космосом – і намагаємось посилати звук вгору, округливши гортань, зробити «купол», зуби не зціплені, «муликаємо» цю вправу декілька разів [5, 7].

На грудний резонатор розробляємо таку вправу: «мі-ме-ма-мо-му-ми-мам-меду-нам». На одній ноті проговорити, ніби співаючи, низько, щелепа не затискається, відкривати рот, говорити максимально низько, зв'язки не напружувати [5, 7].

Ця вправа допомагає налаштувати організм студента до подальших вправ на резонування, реєстри та артикуляцію. Вібрації, що йдуть по всьому тілу, під час роботи над вправою, «вмикають» організм. Потрібно робити вправу так, щоб усе тіло було повністю розслабленим, окрім ніг. Треба стежити за свободою тіла і свободою щелепи: зуби розціплені, губи затиснуті.

Пропонується цикл вправ на «народження звуку». Початкова позиція: виконується вправа стоячи прямо, ноги на ширині плечей, стопи розташовані паралельно. Пропонується розслабити корпус, тобто всі м'язи, крім м'язів ніг. Опуска-

ється тіло вперед. Ноги прямі і в міру напружені. Слід уявити, що ми знаходимося в лазні з дуже приємним легким паром. Перевіряємо, чи достатньо розслаблені руки, м'язи шиї. Уявляємо, що руки перетворилися у віники, а потім починаємо поплескувати себе абсолютно розслабленими кистями рук спочатку по ногах, потім по животу, боках, шиї, плечах, руках, потім по спині, не чіпаючи нирки. Паримося ретельно, не пропускаючи жодного сантиметра тіла. Під час вправи артикулюємо звук «М». Обов'язково перевіряємо незатиснутість шийних м'язів.

Найпоширеніші помилки при виконанні цієї вправи – це затиснута щелепа і здавлена гортань. Щоб уникнути цього, потрібно постійно нагадувати студентам про те, що при виконанні цієї вправи мають бути зімкнуті губи і розімкнуті зуби. Можна також запропонувати їм зробити напівпозіхання. О. Ласкава таку поставу мовного апарату назвала «яблуко в роті» [5, 34]. Під час вправ на розвиток звуків, слід акцентувати увагу на будову органів, що беруть участь у мовному процесі. У будь-якій спеціальній літературі є докладний опис цих органів і принципів їх роботи. Але такі знання фізіологічної будови всіх мовленнєво-голосових органів – необхідна умова для якісної постановки сценічної мови. Студентам потрібно детально розповісти не лише про будову легенів, гортані, трахеї, рота і носа, а й про анатомічну будову людини в цілому. У тренінгах використовуємо вправи з популярних сьогодні східних практик, зокрема з йоги, а також вправи з практик різних дихальних і голосових шкіл, автори яких теж базувалися на практиках Сходу. Використовуючи такі методики, переконалися, що студенти повинні бути добре поінформовані про те, яку мету ми перед собою ставимо. Їм слід детально знати, як влаштований наш організм. І якщо педагог пропонує своїм подихом прогріти той чи інший внутрішній орган, то студент повинен, як мінімум, знати, де той орган розміщений.

Вправи, спрямовані на тренування вдиху. Це дуже важливо, привчити саме довільно навчитися вдихати і видихати, адже дихання – це основа. Від правильного вдиху і видиху формується правильне голосоведення і мовленнєві норми.

Стати прямо, поставити ноги на ширину плечей. Покласти ліву руку на живіт. Уявити, що в правій руці ми тримаємо рукавичку, яку дуже різким рухом відкидаємо від себе, видихаючи зі звуком «Т». Після шістнадцяти рухів починаємо відкидати рукавичку подвійним рухом – «Т-Т», після того знову шістнадцять рухів – потрійним

«Т-Т-Т», тоді слід виконувати вправу в зворотному порядку. Лівою рукою контролюємо рух діафрагми. З кожним видихом має відбуватися різке скорочення м'язів. Вдих робиться автоматично.

Вправа для тренування правильного видиху. Перший етап виконання вправи називається «Неслухняна свічка». Стати прямо, ноги на ширині плечей. Зробити глибокий вдих і, уявивши перед собою свічку, спокійним, довгим видихом на звук «П» намагатися утримати її полум'я в горизонтальному положенні. Видихати потрібно повільно й при цьому старатися робити це максимально довго.

На другому етапі виконання вправи «Свічка», потрібно повільно задути свічку, імітуючи вимову звука «П-п-п». Ця вправа відрізняється від першої швидкістю видиху.

Третій етап – «загасити свічку». Швидким, різким видихом задути свічку. Кожну вправу потрібно повторити декілька разів.

На жаль, сьогодні навіть професіональні актори не завжди дотримуються єдиних мовно-художніх принципів, які визначають загальний рівень і критерії високої культури сценічної мови. Часом строкатість, безбарвність, невиразність акторського слова, діалектизми, неправильні наголоси, взагалі порушення вимови звуків справляють враження мовного нігілізму. Особливу увагу треба звернути на дотримання орфоепічних норм, на такі явища, як русизми або «діалектна говірка». У студентів-першокурсників «мовний апарат» не пристосований до сценічної, нової для них мови. Завданням початкових занять є викорінювання вказаних звичок. Допомагають вправи: взяти до рота корок, із корком у роті повільно вимовляти скоромовки, при цьому технічно зберігаючи правильну позицію. Обов'язковою умовою у постановці голосоведіння є впровадження і неухильне дотримання так званого мовного режиму – розмовляти сценічною правильною мовою як під час занять, так і на перервах, у вільному спілкуванні. Це особливо важливо для російськомовних студентів, адже їм треба навчитися поєднувати мисленнєво-мовленнєві процеси, тобто думати українською мовою, вільно добираючи слова. Потрібно навчити контролювати вимову в побуті, виробляти свідоме ставлення до сценічної мови, аби уникнути явища «забуття теорії» з порогом навчального закладу, натомість спонукати розмовляти чітко, виразно і правильно й у побуті. Таким чином, методологія мовного тренажу першокурсників – це складний динамічний процес, заснований на підбиранні різних індивідуальних методів та прийомів спрямованих на розвиток виразності акторського слова, а також задля подолання мовних дефектів.

Джерела та література

1. Бех І. Д. Психологічні джерела виховної майстерності : навч. посіб. / І. Д. Бех. – К. : Академвидав, 2009. – 248 с.
2. Вороний М. К. Драма і театр / М. К. Вороний. – К. : Мистецтво, 1989. – 408 с.
3. Гладішева О. А. Слово в театрі, 2006. (Електронний ресурс). Джерело доступу: <http://kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine22-20.pdf>.
4. Дятчук В. В., Барабан Л. І. Український тлумачний словник театральної лексики / В. В. Дятчук, Л. І. Барабан. – 2-ге вид., переробл. і допов. – К. : Вид. центр «Проміт», 2002. – 192 с. : іл.
5. Ласкавая Е. В. Сценическая речь / Е. В. Ласкавая. – М. : ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2005. – 144 с.

Referens:

1. Bekh, I. D. (2009). Psychological sources of educational skill : Teach. manual. – Kyiv : Akademvidav, 248 [in Ukrainian].
2. Voroni, M. K. (1989). Drama and theater. – Kyiv : Art, 408 [in Ukrainian].
3. Gladysheva, O. A. (2006). Word in the theater. – URL: <http://kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine22-20.pdf>. [in Ukrainian].
4. Dyatchuk, V. V., Baraban, L. I. (2002). Ukrainian Explanatory Dictionary of Theater Linguistics. – 2nd form., reworked and listens. – Kyiv : Vyd. center «Prosvita», 192 [in Ukrainian].
5. Laskavaya, E. V. (2005). Stage speech. – Moscow : VTSKHT («I am entering the world of arts»), 144 [in Russian].

APXIB



**«ВІЙНА ПОМІЖ “СОЮЗКІНОМ” ТА “УКРАЇНФІЛЬМОМ”
ТОЧИЛАСЯ ВЖЕ ДАВНО...»
(Матеріали з історії неформальних взаємин керівників союзної
та української кінематографії)**

У статті йдеться про неформальний аспект взаємин керівників української та союзної кінематографії, реакцію українських кінематографістів на підпорядкування українського кіно союзному центру. До наукового обігу вводяться архівні документи з означеного питання.

Ключові слова: «Українфільм», «Союзкіно», централізація.

В статье идет речь о неформальном аспекте взаимоотношений руководителей украинской и союзной кинематографий, реакцию украинских кинематографистов на подчинение украинского кино союзному центру. В научный оборот вводятся архивные документы по данному вопросу.

Ключевые слова: «Украинфильм», «Союзкино», централизация.

The article deals with the informal aspect of the relationship between the leaders of Ukrainian and Union cinematographs, the reaction of Ukrainian cinematographers to the subordination of Ukrainian cinema to the allied center. Archival documents on this issue are introduced into scientific circulation.

Key words: «Ukrainfilm», «Soyuzkino», centralization.

Події, що відбувалися в українському кіно, починаючи з кінця 1920-х і до кінця 1930-х рр. (ідеться, насамперед, про формування моделі управління всією радянською кіногалуззю), на довгі десятиліття – фактично аж до розпаду у 1991 р. Радянського Союзу – визначили його статус. Цей статус остаточно оформився наприкінці 1930-х рр., а його визначальною рисою стало повне підпорядкування української кінематографії (разом з кінематографіями інших республік) союзному кіноцентрові.

Проблема формування кіноуправлінської вертикалі знайшла відображення у низці праць як за радянської доби (наприклад, Ю. Горячев [1]), так і пострадянської – В. Михайлов [4], Є. Марголіт [3], О. Кузюк [2], Р. Росляк [9; 10] та ін. Останній у попередніх випусках «Наукового вісника» видрукував низку матеріалів і документів, що в комплексі охоплюють основні складові означеної проблеми. Це інкорпорація української кіногалузі до складу союзної (головним чином події відбувалися у 1929 р.) [8]; особливості формування нормативно-правової бази вже об'єднаної радянської

кінематографії у 1930 р. [6]; взаємини української та союзної кінематографії, передумови та особливості реформування радянської кінематографії, створення її нової нормативно-правової бази на початку 1930 -х рр. [5]; формування єдиної централізованої системи управління радянською кіногалуззю у другій половині 1930-х рр. [7]. Остання публікація мала стати завершальною у циклі, що висвітлював процес підпорядкування української кіногалузі союзному центру, починаючи з кінця 1920-х рр. і закінчуючи 1938-м роком. Власне кажучи, так воно і є.

Однак документи, нещодавно виявлені у Галузевому державному архіві Служби безпеки України, дають змогу поглянути на взаємини керівників союзної та української кінематографії трохи під іншим кутом, а відтак дають підстави говорити, що означена проблематика потребує подальших досліджень.

Документи ГДА СБ України розповідають про неформальні стосунки між союзним і республіканським кінокерівництвом, про реакцію українських кінематографістів на підпорядкування на-

ціональної кіногалузі Москві в особі «Союзкіно». Ці матеріали назагал не могли з'явитися у тогочасній пресі, що збільшує їх наукову цінність.

Усі три документи виявлені у справі-формулярі українського поета, перекладача, державного і громадського діяча Миколи Бажана (1904–1983) і пов'язані з його роботою на Київській кінофабриці на початку 1930-х рр.

«Автором» документів є інформатор радянських органів державної безпеки «Холмський». Під цим псевдонімом, як вдалося нам встановити, діяв Микола Петрович Сачук (1898-?) – український журналіст, редактор, критик, педагог. Причому доповідав він не лише про М. Бажана. Значна його активність простежується і в справі-формулярі українського кінорежисера Олександра Довженка. Однак подальша доля М. Сачука (у 1937 році він був заарештований як «активний учасник української контрреволюційної організації» і засуджений трійкою НКВС до 10 років виправно-трудова таборів) є яскравим свідченням того, що навіть активна співпраця з «компетентними органами» зовсім не гарантувала виживання у радянській тоталітарній державі.

...Як відомо, 13 лютого 1930 р. Рада Народних Комісарів СРСР ухвалила постанову «Про утворення загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості». Це був крок, що кардинальним чином змінив долі кінематографів усіх національних республік. З цього моменту всі вони (в тому числі й українська) втрачали автономію і підпорядковувалися союзному центрові.

Не вдаючись до докладного аналізу негативного впливу, що його зазнала українська кіногалузь (це вже зроблено у попередніх наших публікаціях), зауважимо лише, що внаслідок відміни монополії прокату (впроваджені у кожній радянській республіці) вітчизняна кіногалузь була позбавлена основного джерела надходжень (згодом «Союзкіно» узагалі всі фільми вилучило з основ-

ного фонду тресту «Українфільм», перетворюючи його на таку собі прокатну контору, – про що, до речі, писалося і в тогочасній українській періодиці). Дозвіл на випуск фільмів у прокат також давало «Союзкіно», що спричиняло значні фінансові втрати, оскільки це різко зменшувало обігові кошти «Українфільму». Українську кіноорганізацію позбавили права самостійно здійснювати експортно-імпорتنі операції...

Усе це не могло не викликати відповідної реакції в Україні. Зрозуміло, що негативна реакція української кіноспільноти адресувалася, насамперед, керівництву кінооб'єднання «Союзкіно» (впродовж багатьох років – з 1930-го і до свого арешту на початку 1938-го радянське кіно очолював Борис Шумяцький), а не, наприклад, союзному Раднаркому, який власне й ухвалював нову нормативно-правову базу з питань кіно.

Мета публікації – оцінити особливості ставлення українських кінематографістів до процесів централізації кіногалузі, ввести до наукового обігу низку документів з означеної проблематики. Документи також проливають світло і на процеси, що відбувалися безпосередньо в українському кіносередовищі, про деякі з них або ще дуже мало відомо, або й зовсім нічого.

Виходячи з цього, актуальність запропонованої теми не обмежується суто теоретичним аспектом (як то сприяння творенню цілісної концепції історії українського кіно), а певною мірою має і світоглядну складову, враховуючи не лише нинішній процес розбудови вітчизняної кіногалузі, а й захист національних інтересів загалом.

Насамкінець зауважимо, що публікація не претендує на вичерпність. Перспективним напрямом наукових студій якраз може стати подальший пошук і вивчення документів, що дають змогу дослідити неформальний формат взаємин союзного й українського керівництва у галузі кіно, реакцію української кіноспільноти на негативні процеси в кінематографії.

**Агентурне донесення таємного співробітника «Холмський»
про висловлювання українських кінематографістів щодо негативних наслідків
підпорядкування української кінематографії союзному центрові
і критику керівництва кінооб'єднання «Союзкіно»**

м. Київ, не раніше 20 листопада 1931 р.¹

«ХОЛМСЬКИЙ»

Кинофабрика

2-я гр[уппа] СПО

Війна поміж «Союзкіном» та «Українфільмом» в захованій (тільки в мережах апарату тресту) точилася вже давно, з самого початку, тобто від часу заснування «Союзкіна» (1930 р.), коли і ВОРОБІЙОВ, і КОСЯЧНИЙ були вперто проти злиття, і тільки після ухвали Політбюро² вони підкорилися.

Після передової в газеті (рос.) «Кіно»³ (16/XI-31 р., №62), де було повідомлено, що ШУМЯЦЬКИЙ⁴ віддає ВОРОБІЙОВА⁵ та інших під суд за невиконання фінплану («Українфільм» не вніс «Союзкіну» 1600 тис. крб»⁶), та після наради [...] 20/XI ця історія стала дебатуватися всіма робітниками [Київської] к[іно]ф[абрики] і тресту [«Українфільм»], особливо українською інтелігенцією.

КОСЯЧНИЙ⁸ (на ХПР⁹): «Нас обіжають, не дають звукових апаратів, що зриває виконання звукового програму фільмів та виховання кадрів звуковиків; не дають коштів для капітальних споруджень (нове тонательє¹⁰) 1932 р.; кінолабораторія, устаткована за останнім словом техніки, стоїть, бо немає плівки, в той час, як московські і ленінградські лябораторії працюють; по декілька разів міняють тематичний плян, що знов викличе зрив роботи к[іно]ф[абрик] на початку нового року; заст[упник] ШУМЯЦЬКОГО т. ЛІСС¹¹ у жовтні приїжджав, щоб допомогти налагодити роботу, але замість цього дезорганізував режисерів, відкинувши темпляр¹² і висунувши замість його вільні творчі заявки. Після такої директиви ЛІССА [...]»¹³ режисери починають кричати: „Ага, ви нам темпляр затискували рота, зв'язували нашу творчість і т.д.“. Таке керівництво від „Союзкіна“ є правоопортуністична лінія, кулацька лінія.

15/XI-31 р. у Москві мала відбутися всесоюзна нарада в справі плянування тематики. «Союзкіно» спочатку запросило українську делегацію; раптом напередодні виїзду телеграфно повідомляють про перенесення наради до особливого розпорядження, в той час, як нарада любісінько розпочалася в свій час і тягнеться ще й досі.

[Київську] кінофабрику зняли з центрального постачання: борошно для оклеювання декорації купуємо на Євбазі та Бесарабці¹⁴ в одноосібників або спекулянтів по 60 крб за пуд; не дають енергії для другої зміни і т.д.».

ПРИМІТКА: Факти, наведені КОСЯЧНИМ, правильні в основному, але він свідомо використав неполадки «Союзкіно», щоб одвернути увагу членів [...]»¹⁵ великих хиб на самій к[іно]ф[абриці], і це йому пощастило досягти, бо всі присутні не говорили про роботу к[іно]ф[абрики], а більше про «Союзкіно».

Режисер ДАЛЬСЬКИЙ¹⁶: «В Одесі під час експедиції режисери московські, ленінградські платять масовкам по 10 крб, а в нас ліміти 2 крб 50 коп і, зрозуміло, що до нас ніхто не йде».

ВИШИНСЬКИЙ¹⁷ (Цвяхзавод, комсом[олець]): «Треба було дати телеграму ЦК ВКП(б) з проханням припинити темат[ичну] нараду в Москві до приїзду українськ[ої] делегації.

Режисер БЛІНСЬКИЙ¹⁸: «Така політика „Союзкіна“ дає підстави говорити про розгром української кінематографії».

МИКОЛАЄНКО¹⁹ (перед засід[анням] ХПР): «У „Союзкіні“ – безобразія. Я знаю всі документальні дані в цій справі. Це великодержавний шовінізм. Журнал “Кіно” воюватиме. Бригада “Пролет[арської] Правди” за цю справу взялася. Вийде спеціальна сторінка²⁰».

МУДРАК²¹: «ШУМЯЦЬКИЙ сидить у Кремлі. До „Союзкіна“ заглядає рідко й ненадовго. Цілими тижнями до нього добитись не можна. Перед дверима чергує „цербер“ (секретарша), нікого не пускає. Я добрався до ШУМЯЦЬКОГО тільки хитрощами: вибрав момент, коли він тільки-що приїхав і коли ШВЕДЧИКОВ²² вийшов до вбиральні, й я тоді через ШВЕДЧИКОВА кімнату вскочив до ШУМЯЦЬКОГО і все таки гроші одержав (за 3 хв), хоча АЛЕКСАНДРОВ (зав[ідувач] фін[ансового] сектору „Союзкіна“) протестував. ШУМЯЦЬКИЙ розкричався на АЛЕКСАНДРОВА: „Производство не должно стоять, есть трест не присылает денег²³. Выдать немедленно“».

ЗАМЯНЬСКА (співроб[ітниця]): «Ми напевно звільнимся від „Союзкіна“. ВОРОБІЙОВУ ШУМЯЦЬКИЙ нічого не зробить».

САВЧЕНКО²⁴: «Я давно казав, що це злиття ні до чого не призведе. Це ж війна “севера та юга”. Задушать українську кінокультуру, і взагалі нацменшості страдають. Недурно інші трести не хочуть також підлягати „Союзкіні“; проти волі станеш шовіністом».

КОВГУН²⁵ (нач[альник] воен[ного] сектору [Київської] к[іно]ф[абрики]): «У военному секторі „Союзкіна“ – бардак. У них досі немає темпляр остаточного, що саме ставити. КОРОЛЬ²⁶ – нач[альник] воен[ного] сект[ора] „Союзкіна“, перебуваючи в Києві, обіцяв на-

діслати теми за п'ять день, але їх нема ще й досі. Ми собі, правда, теми вибрали, проте ми не певні, що якась фабрика не дублює їх. Коли на нараді ми взяли в роботу СОКОЛА („Союзкіно“), то він признався, що вони нічого не роблять, і, як би він знав, що його так будуть критикувати, то він зовсім відклав би нараду. Теми навчальних воєн[них] фільмів не погоджено з укр[аїнської] бойов[ої] підготовки, хоча це під боком».

НІКОЛАЄВ Л.О.²⁷ (зав[ідувач] плянбюра «Українфільму»): «У „Союзкіно“ – бардак. Люди там не знають, що в них робиться, не в силі охопити таке колосальне господарство, як кіно СРСР. На нараді при ВРНГ ПЛЕТНЬОВ²⁸ („Союзкіно“) признався, що він не може обґрунтувати своїх чисел (контрольних), тому що вони їх взяли з „потолка“. Голосно декларований «великий плян робіт» на 1930 [рік] – дутий, лівозакритницький, нереальний. Боючись про те сказати в ВРНГ одверто, мужньо (бува пришиють правий опортунізм), „Союзкіно“ (ПЛЕТНЬОВ) у приватніх розмовах (з НІКОЛАЄВИМ) погоджується, що числа, пляни – нереальні. „Союзкіно“ спочатку оголосило всі числа, а потім тільки запитало республіканські трести, що їм треба. Безперечно, трести ці числа опротестували би, але партійні керівники трестів (ВОРОБІЙОВ, КОСЯЧНИЙ) погодилися, боючись також оказатися в числі опортуністів. Так, наприклад, фактично ні ВОРОБІЙОВ, ні КОСЯЧНИЙ не вірять у те, що можна в 1932 р. «освоїти» 13000 нових кіноекранів, що їх розверстало „Союзкіно“ на долю України із загальної кількості 50000.

Так само, як і 1930 р., „Союзкіно“ по декілька разів міняє контрольні числа, наш апарат абсолютно паралізований од поточної роботи; проте 1932 р. знов почнемо з таким же хаосом, як і 1931 р. Потім, у контрольних числах є просто помилки через неправильні підрахунки. Так, наприклад, у балянсі „Союзкіно“ фігурує 269 к[іно]т[еатрів], на які перераховано валові збори (прибуток), а тим часом цих театрів у природі немає. Правда, ця тяганина показала нам також багато непорядків у нашій роботі, але порівнюючи з ними, ми – олімпійці...

Номер „Союзкіно“ не пройде. 90% за те, що ми будемо самостійним трестом. Політбюро ЦК КП(б)У за нас, КОСІОР²⁹ за нас, ПОСТИШЕВА³⁰ та МІКОЯНА³¹ поінформували під час їхнього перебування в Києві, і МІКОЯН обіцяв «эту лавочку („Союзкіно“) разогнать...»

САВЧЕНКО питає: «Чому Політбюро ЦК КП(б)У нічого не робить? СТАЛІНА³² боється...»

НІКОЛАЄВ: «Зараз є важливіші справи (буряки, вугілля, хліб тощо). Справа остаточно з'ясується на нашу користь незабаром».

На запитання САВЧЕНКА, чи буде що ВОРОБІЙОВУ (арешт), НІКОЛАЄВ одповів: «Положити він хотів. Навпаки „Союзкіно“ на цій справі постраждає».

Згідно: [підпис]

ГДА СБ України. – Ф.65. – Спр.С-997. – Т.1. – Ч.II. – Арк.92-94. Машинопис. Засвідчена копія.

**Агентурне донесення таємного співробітника «Холмський»
про пленум художньо-політичної ради Київської кінофабрики
і критику дій керівництва кінооб'єднання «Союзкіно»**

м. Київ, не раніше 20 листопада 1931 р.³³

«ХОЛМСЬКИЙ»

Кінофабрика

2-я гр[уппа] СПО

20/ХІ в Буд[инку] літ[ераторів] відбувся пленум худполітради Київ[ської] к[іно]ф[абрики], присвячений відчиту т. КОСЯЧНОГО про стан і перспективи к[іно]ф[абрики]. Пленум пройшов під знаком одностайної підтримки «Українфільму» від політики «Союзкіно», скерованої на загальмування та навіть «розгром» української національної культури.

Початок такому обговоренню зробив КОСЯЧНИЙ у своїх тезах «резолуції» у доповіді («нас обіжають») та в заключному слові, де наведено низку прикладів для характеристики бюрократичних, опортуністичних і великодержавних перекручувань ленінської національної політики.

Ось короткий перелік фактів:

1. Вакханалія в «Союзкіні» з перманентними змінами контрольних чисел на 1931 р (грудень, листопад 1930 р.).

2. Скасування темплян «Українфільму» на 1931 р., що призвело до зриву початку опер[аційного] року (січень, лютий, березень – простої [Київської] кінофабрики).

3. Намагання скасувати темплян 1932 р., що призведе до повторення тогорічної історії (див. стенограму доповіді т. ЛІССА в Буд[инку] літ[ераторів]³⁴).

4. Незапрошення представників «Українфільму» на Всесоюзну тематично-худ[ожню] нараду 15/XI-31 р.

5. Перенесення на невизначений термін Всесоюзної методологічної наради в справі навч[ально]-інструктивного фільму, що мала відбутися в Москві 23/XI-31 р. Останні дві наради дали б директивні настановлення про характер творчої політики 1932 року.

6. Зриви у фінансуванні к[іно]ф[абрик]:

а) для розплати з робітниками,

б) для збудування ательє,

в) для організації наук[ово]-дослід[чого] інституту в Києві³⁵,

г) на витрати для постав; у той час, як наші режисери на масовках платять 2.50, московські та ленінградські – 10-15 крб,

д) для заготівки сценаріїв на 1932 р.

7. Незабезпечення звуковою кіноапаратурою та плівкою, в той час, як інші к[іно]ф[абрики] це мають у достатній якості.

8. Це все разом призводить до того, що кращі режисери Київ[ської] к[іно]ф[абрики] збираються втікати до Москви.

9. Це все разом створює серед українських кол кінематографістів [думку], що Москва обіжаєть Україну (заяви касира ВІХТІРЬОВОГО, ФАЛЬКОВСЬКОГО³⁶, МИКОЛАЄНКА, БАЖАНА³⁷, САВЧЕНКА, МІНАВСЬКОГО та майже всіх співробітників «Українфільму»).

10. Поки в «Союзкіні» сидів опортуніст Рютін³⁸, це порушення можна було пояснити його впливом, але зараз виправдання нема, і ці «антимосковські тенденції», настрої на к[іно]ф[абриці] та в «Українфільмі» легко можуть просякати до зах[ідно]укр[аїнської] Польщі, через що «кінопроблема» набирає міжнародного характеру, перетворюючись в знаряддя для контрреволюційної агітації білоемігрантів.

11. Для з'ясування цих усіх питань за п'ять-шість день до Москви («Союзкіно», Політбюро ЦК ВКП(б)) виїжджає делегація ХПР к[іно]ф[абрики] у складі тт. КІРИЄНКО (к/с МРПС), НЕВЧЕНКО ([завод] «БІЛЬШОВИК»). САЧУК ([Київська] к[іно]ф[абрика]), ВИШИНСЬКИЙ (Цв'яззавод), ЛІБЕРМАН («Черв[оний] плугатар»).

12. До речі, ще комісія ЦК КП(б)У (ВАСЮТИНСКИЙ³⁹, ГАНС, ГАНДЕЛЬМАН) теж стоїть на боці «Українфільму» проти «Союзкіно».

Згідно: [Підпис]

На першій сторінці документа ліворуч напис: «Д[ело]-ф[ормуляр] Косячного».

ГДА СБ України. – Ф.65. – Спр.С-997. – Т.1. – Ч.ІІ. – Арк.95. Машинопис. Засвідчена копія.

З робочого зведення НКВС про нараду редакторів Київської кінофабрики⁴⁰

м. Київ, 5 грудня 1931 р.

Раб.св.№

5/XII-31г.

Кинофабрика

§12. Декілька день тому в кабінеті ВАСИЛЬЄВА⁴¹ ([Київська] к[іно]ф[абрика]) відбулася нарада редакторів з членом бригади ЦК КП(б)У т. ВАСЮТИНСЬКИМ. Це засідання було підсумком попередньої кількості роботи бригади, яка збирала матеріяли, і всі гадали, що бригада приїхала для того, щоб допомогти «Українфільмові» відділитися від «Союзкіна». Такі по к[іно]ф[абриці] ходили чутки, так собі всі малювали справу. Бо: 1) ніхто із

рядових робітників не знав точно, чого приїхала насправді бригада; 2) КОСЯЧНИЙ весь час з ними дуже по-приятельськи поведився (і вони з ним), разом закусували; 3) на засіданні ХПР, де було виділено бригаду робітників до Москви (після доповіді КОСЯЧНОГО) в справі взаємин «Українфільму» і «Союзкіна», КОРЧЕНКО (очевидно, за думкою КОСЯЧНОГО) просив членів бригади ХПР прискорити збирання матеріалів, щоб перед поїздом тези погодити з комісією ЦК КП(б)У; 4) НІКОЛАЄВ (кол[ишній] секр[етар] «Українфільму») хвалився редакторам САВЧЕНКОВІ, САЧУКОВІ та ін., що групі підготовлено, бригада КП(б)У в курсі справ і т.д.; 5) член бригади ГАНДЕЛЬМАН під час розмови з робітниками... перебивав БАЖАНА, коли той заводив розмови про «Союзкіно», словами: «Я все вже це знаю...»

Отже, перед цією нарадою редакторів (з ВАСЮТИНСЬКИМ) усі були певні, що треба буде говорити на захист «Українфільму» (від «Союзкіна»), і це мало велике значіння, бо люди не підготувалися для критики «Українфільму», а тому нарада, безперечно, не дала максимально бажаних наслідків, і була, безперечно, трохи змазана (розмови загальні, мало конкретних фактів там), бо запитання, що їх поставив ВАСЮТИНСЬКИЙ (керівництво від директора та управи тресту [«Українфільм»]), ізольованість к[іно]ф[абрики] від загального культ[урного] процесу, відповідальність за картину браковану...), – ці запитання заскочили всіх зненацька, трохи навіть здивували більшість присутніх; і це в загальній силі, безумовно, меншило конкретну ефективність такої наради. У таких спосіб ця важлива нарада не була підготовлена або, вірніше, навмисне (з вини, можливо, КОСЯЧНОГО) не була підготовлена, і це великий мінус цієї наради.

Друга ж хиба – відсутність стенографістки і взагалі будь-якого протоколу (щоб слідів не залишилось), крім записної книжечки-блокноту ВАСЮТИНСЬКОГО. Що було це зроблено навмисне, а не випадково, можна зробити висновок на підставі загального переконання (на к[іно]ф[абриці]), що КОСЯЧНИЙ – «умніца», «дипломат», «хитрий» і т.д., і ніколи не попадеться... Так думають, принаймні, ЛАЗОРИЩАК⁴², КОРЧЕНКО, САЧУК, АЛЬПЕРТ⁴³, БАЖАН, ВИШИНСЬКИЙ (ХПР), ЛІБЕРМАН (ХПР), МИСЛАВСЬКИЙ⁴⁴ (Управа тресту [«Українфільм»]) і т.д. і т.д.

На нараді було народу до 30 чоловік (редактори, режисери, сценаристи), а виступали такі товариші: АДЕЛЬГЕЙМ⁴⁵, БЛИНСЬКИЙ, МОКРІЄВ⁴⁶, САВЧЕНКО, БАЖАН, САЧУК, ПІДГАЙНИЙ⁴⁷, ЗАТВОРНИЦЬКИЙ⁴⁸, КОРНІЙЧУК⁴⁹, КАЧУРА⁵⁰, ЛЕ⁵¹, КОСЯЧНИЙ, ВАСЮТИНСЬКИЙ. Спочатку регламента не обмежували, а потім обмежили до 10 хвилин, проте нарада затяглася до 6 год вечора.

Підкреслюю ще раз: через неорганізованість, невідготовленість наради (від директора КОСЯЧНОГО) виступи: 1) скеровані були не зовсім у той бік (не на поставлені від ВАСЮТИНСЬКОГО питання), 2) виступи не давали цих конкретних фактів (про ненормальності худ[ожньо]-ідеол[огічного] керівництва), що є на к[іно]ф[абриці] і, само собою розуміється, присутність на нараді самого КОСЯЧНОГО стримувала розгортання самокритики. Проте нарада мала деякі позитивні наслідки, виявивши:

1. Більш чітке розташування (...) ⁵² режисерів к[іно]ф[абрики] за художніми (а відтак і класовими) угрупованнями;
2. Ненормальності в роботі ВРКК⁵³;
3. Тенденції націоналістичного ухилу в керівництві «Українфільму» (ВОРОБІЙОВ, КОСЯЧНИЙ);
4. Послабила досі недоторканий (і персональний) авторитет «ідейних вождів» к[іно]ф[абрики]: БАЖАНА та САВЧЕНКА;
5. Деякий злам у роботі худсектору (наявність нових редакторів – «вуспівців» і «молдняківців»).

АДЕЛЬГЕЙМ (основна суть виступу): Редактор у режисерській групі повинен бути художньо-ідеологічним комісаром (над режисером). У творчості наших режисерів дуже сильні дрібнобуржуазні і навіть буржуазні тенденції, формалізм, кінооки⁵⁴ (ВЕРТОВ⁵⁵, КАУФМАН⁵⁶ і навіть ЗАТВОРНИЦЬКИЙ), «літфронтівство»⁵⁷ – ШПИКОВСЬКИЙ⁵⁸ (особливо фільм „Гегемон“).

ПРИМІТКА: Визначення ролі в групі редактора – невірне, лівацьке, бо затушковується, зводиться нанівещь роля режисера як творчої одиниці.

Розподіл режисерів за угрупованнями вірний, хоча далеко неповний.

БІЛИНСЬКИЙ: «За картину має відповідати тільки режисер».

БАЖАН говорив дуже плутано, туманно, неясно, обминаючи основні питання т. ВАСЮТИНСЬКОГО, очевидно, боявся зачіпати по суті, робив вигляд, що не дочував в'їдливих запитань (реплік) збоку. Червонів. Бентежився. Начебто не помічав іронічних насмішок (АДЕЛЬГЕЙМ, ГУДИМ⁵⁹). Крутив, плував, наче не знаходив слів. Це на присутніх робило колосальне враження: БАЖАН, такий завжди геройський, вождь, законодавець, а тут так раптово «сів»... Отже, крім загальних фраз, БАЖАН нічого конкретного не сказав.

Запитання ВАСЮТИНСЬКОГО («Випадково чи ні, був такий набір людей на к[іно]ф[абрику]: АНТОНОВИЧ-ДАВИДЕНКО⁶⁰, КОСИНКА⁶¹, ЯНОВСЬКИЙ⁶²») і т.д., – БАЖАН начебто не дочув і не відповів нічого, а ВАСЮТИНСЬКИЙ із поваги до особи БАЖАНА не настояв, хоча аудиторія помітила, що БАЖАН викручується.

Друге запитання: «Як ви ставитеся до факту звільнення з к[іно]ф[абрики] ЯРОШЕНКА⁶³?».

БАЖАН: «Я особисто давно вже висловлював директору думку про потребу усунути ЯРОШЕНКА з цієї роботи, так що це звільнення саме тепер є запізнене, а, по-друге, я проти такої грубої нетактовної форми звільнення» (мається тут на увазі зміст наказу⁶⁴).

ПРИМІТКА: БАЖАН почував себе незручно з двох причин:

1. Він персонально сам винен за такий підбір таких робітників (редакторів, сценаристів), як АНТОНЕНКО-ДАВИДОВИЧ, КОСИНКА, ЯНОВСЬКИЙ, ЗАГУЛ⁶⁵, ДРАГОМАНОВ⁶⁶, БОРЗАКІВСЬКИЙ⁶⁷, ШКУРУПІЙ⁶⁸ і т.д., і навіть ще тільки за останні дні БАЖАН уживав заходів, щоб притягти знов на к[іно]ф[абрику] ШКУРУПІЯ (редактором тонсектору), КОШЕВСЬКОГО⁶⁹ (реж[исером] тонсектору), ВОЙНІЛОВИЧА⁷⁰ («Нова генер[ація]») – редактор[ом] агітпропсектору, ЯНОВСЬКОГО (сценаристом тонсектору).

2. Практична робота БАЖАНА як редактора (він сам признається по секрету) – скандальна: «Незабаром я матиму чимало скандалів за картини, що я редакую, бо [фільм] „На заході зміни“⁷¹ (БІЛИНСЬКОГО) „замаринували“, не скінчивши до зими; [фільм] „Можливо, завтра“ (ДАЛЬСЬКИЙ), очевидно, провалиться, бо надзвичайно халтурний зазнятий матеріал; [фільм] „Височінь 5“ (ЛОПАТИНСЬКИЙ⁷²) – механічно, недоречно причеплено музику (тонфільм), через що картину лятимуть здорово; [фільм] „Океан“ (РЖЕШЕВСЬКИЙ⁷³) ще не почали фактично фільмувати, а вже [...] ⁷⁴ промфінпляну, вічні відтягання термінів, і є побоювання, що РЖЕШЕВСЬКИЙ взагалі картини ніякої не зробить, тим більше, що він істерична, психопатологічна людина, з якою працювати не можна⁷⁵».

Щоб наперед себе вигородити, щоб наперед зняти з себе відповідальність за ці картини, БАЖАН у приватних розмовах з редакторами (САВЧЕНКО, САЧУК тощо) намагається підкреслити свою непричетність до цих провалів.

«Я попереджав, прочитай стенограму, що картини „На заході зміни“ фільмувати не можна, бо не вистачить сонячних днів. Це дирекція винна, це спішка дирекції, що сценарії ідуть недоробленими в виставу, а потім консервуються, і через це режисери мають неприємності. От, наприклад, з ДОВЖЕНКОМ така ж сама історія⁷⁶ – не вистачає днів для зйомки...»

В останньому випадку БАЖАН просто бреше, бо він сам з піною в роті захищав сценарія ДОВЖЕНКА⁷⁷ «Іван», кваліфікував його як «ленінський пролетарський твір» і категорично заперечував проти будь-яких перероб сценарія.

САВЧЕНКО напався на АДЕЛЬГЕЙМА, почав його критикувати за лівацькі закрути (редактор-комісар): «Попробували би, працюючи з ДОВЖЕНКОМ, покомісарити, то я запевняю, що не було би ніякої картини».

Між іншим, САВЧЕНКО та БАЖАН взяли собі за правило критикувати АДЕЛЬГЕЙМА, де тільки можна, намагаючись його дискредитувати, почувуючи в ньому конкурента-критика і вважаючи АДЕЛЬГЕЙМА за «пристосованця» пролетарського мистецтва.

Далі, САВЧЕНКО, одверто попередивши, що він не буде відповідати ані на які запитання («дечого не знаю, а де про що не хочу говорити»), САВЧЕНКО переніс огонь на роботу ВКРК, заявляючи:

[1.] «Політика ВКРК нас дезорієнтує, приймаючи й високо оцінюючи погані сценарії, а особливо фільми. Наприклад: „Гегемон“ (ШПИКОВСЬКОГО) – літфронтівська, сценарна річ, а ВКРК її кваліфікує як пролетарську за першою категорією.

2. „Життя в руках“ (МАР’ЯН⁷⁸) – склеприка⁷⁹, пристосуванство, а ВКРК приймає її на ура.

3. Затверджує халтурний сценарій УРІНА⁸⁰ „Електрична фортеля“⁸¹ і т.д.».

Ів[ан] ЛЕ стверджує, що праві українські інтелігенти попадали на к[іно]ф[абрику] не випадково, що така була політика «Українфільму» (ВОРОБІЙОВ[А] зокрема). ЛЕ глибоко переконаний, що не випадково пролетарські письменники (МАЙСЬКИЙ⁸², КАЧУРА, ПРЯНЬ...⁸³, ДУБКОВ⁸⁴) не втрималися на к[іно]ф[абриці], а мусіли покинути кінороботу.

«Я пригадую, – каже ЛЕ, – що ВОРОБІЙОВ на одній з відповідальних нарад заявив: „Що нам робкори і пролетарські письменники. Хіба вони зможуть будувати кіномистецтво. Нам потрібні культурні, українські кадри“. Я пригадую, як РИЛЬСКИЙ⁸⁵ (зав[ідувач] Артем[івського] [відділу] ВУФКУ) ляв пролет[арських] письменників: „Заб...“⁸⁶, коли вони хотіли познайомитися з роботою ВЕРТОВА, який тоді фільмував „Симфонію Донбасу“. Винен і ВУСПП⁸⁷, що досі недооцінював ваги кіна».

КОРНІЙЧУК: «ВУСПП цікавився давно кіносправами. На кінофронті точиться клясова боротьба, і не прав АДЕЛЬГЕЙМ, який каже, що досі клясової боротьби в кіні не було. Ми маємо великодержавний шовінізм в особі ВЕРТОВА, який заявив: „На Донбасі нет українской культуры, и я вынужден был снимать русские вывески и ставить русские слова в звуковую картину «Симфонию Донбасса»“ („Ентузіазм“). Ми маємо нацдемовські настрої, тенденції в роботах РОШАЛЯ („Людина з містечка“), ГРИЧЕРА („Крізь сльози“), ЛОПАТИНСЬКОГО („Карме[люк]“).

САЧУК: «Сьогодні в к[іно]ф[абриці] найстрашніша права небезпека. Коли є окремі лівачські вияви в окремих товаришів, то на к[іно]ф[абриці] панує права практика: 1) погана якість картин, 2) перманентні прориви⁸⁸ у виконанні промфінпляну, 3) відсутність чіткого, конкретного худ[ожньо]-ідеол[огічного] керівництва, 4) орієнтація на правопопутницькі кадри редакторів, сценаристів, 5) відсутність плянної підготовка акторів і сценаристів, 6) розвал кіногромадськості (ВУФРК⁸⁹), 7) квалітет профорганізацій, які ще й досі не проробили шести пактів СТАЛІНА⁹⁰, 8) відсутність раціоналізаторської роботи по лінії худ[ожньо]-ідеол[огічного] керівництва та виробництва фільмів.

Зараз, з приходом на к[іно]ф[абрику] нових людей, почувасться певний злам на краще і це дає право на оптимістичні висновки».

КОСЯЧНИЙ одкидає обвинувачення ЛЕ, що, мовляв, «Українфільм» свідомо притягав правопопутницькі кадри та відштовхував пролетарські кадри. «Не треба забувати історичних умов. Була директива партії зібрати кадри української інтелігенції, і ми це виконували... Коли пролетарські письменники (ПРЯНЬ⁹¹, КАЧУРА, МАЙСЬКИЙ) не витримали боротьби на к[іно]ф[абриці] і пішли з неї, то це дуже добре, бо нам потрібні стійкіші товариші... Немає особливих підстав для особливого [...]»⁹² в тому, що на к[іно]ф[абрику] прийшло декілька нових вуспівців.

Має рацію т. КОРНІЙЧУК, коли каже, що й раніш у нас був курс на зв’язок з вуспівцями. Я не розумію, для чого поставив т. ВАСЮТИНСЬКИЙ запитання про „ізоляцію кіна від загального культпроцесу“. Ніякої ізоляції нема».

ПРИМІТКА: КОСЯЧНИЙ теж тримав себе непевно, крутив, плував.

ВАСЮТИНСЬКИЙ: «Підсумків свідомо не роблю, щоб не зв’язувати себе наперед як член бригади з ЦК. Помиляється т. КОСЯЧНИЙ: кіно, безперечно, було ізольоване. Як секретар ВКРК кажу, що хоча в роботі ВКРК були окремі помилки, проте в основному загальна лінія вірна. Зараз персональний склад ВКРК дуже авторитетний (чотири члени ЦК).

ОСНОВАНИЕ: Донес[ение] осв[едомителя] «ХОЛІМСЬКОГО».

ГДА СБ України. – Ф.65. – Спр.С-997. – Т.1. – Ч.ІІ. – Арк.96-100. Машинопис. Копія.

Джерела та література

1. Горячев Ю. И. История строительства советской кинематографии (1926–1932 гг.) / Ю. И. Горячев. – М. : ВГИК, 1981. – 69 с.
2. Кузюк О. Управління українським кінематографом у 1930-х роках [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Gileya/2011_48/Gileya48/I19_doc.pdf.
3. Марголит Е. Дело восьми. К истории одного документа / Евгений Марголит [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://seance.ru/n/43-44/perekrestok/zakaz/delo-vosmi-k-istorii-odnogo-dokumenta/>
4. Михайлов В. Сталинская модель управления кинематографом / Владимир Михайлов // Кино: политика и люди (30-е годы) : К 100-летию мирового кино. – М. : Материк. – 1995. – С. 9–25.
5. Росляк Р. «„Союзкино“ 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.) / Роман Росляк // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – К., 2017. – Вип. 20. – С. 187–205.
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. «Трест “Українфільм” ліквідувати...»: Документи з історії формування єдиної централізованої системи управління радянською кіногалуззю / Роман Росляк // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – К., 2017. – Вип. 21. – С. 167–187.
8. Росляк Р. «Українська кінематографія ні в якому разі не може погодитися на утворення всесоюзного кіносиндикату...»: Документи й матеріали з історії втрати вітчизняною кіногалуззю автономного статусу / Роман Росляк // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – К., 2016. – Вип. 18. – С. 150–161.
9. 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.
10. Росляк Р. «Віддати наказ про припинення самостійного існування ВУФКУ...» (матеріали й документи з історії підпорядкування української кінематографії союзному центру) / Роман Росляк // Студії мистецтвознавчі. – К., 2014. – Ч. 3 – С. 112–126.
5. Rosliak, R. (2017). «„Soiuzkino“ utvoriuie taku orhanizatsiinu strukturu, yaka v rozuminni biurokratyztatsii kerivnytstva yde navit dali, nzh tse bulo do tsoho chasu»: Dokumenty y materialy z istorii funktsionuvannia ukrainskoi kinematohrafii pid vladoiu soiuznogo tsentru (pochatok 1930-kh rr.) // Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho. – K. – Vyp. 20. – S. 187–205.
6. Rosliak, R. (2016). «Prot y povnoho skasuvannia respublikanskykh orhanizatsii my rishuche zaperechuiemo»: Dokumenty y materialy z istorii formuvannia novoi normatyvno-pravovoi bazy radianskoi kinematohrafii (1930 r.) // Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho. – K. – Vyp. 19. – S. 206–219.
7. Rosliak, R. (2017). «Trest “Ukrainfilm” likviduvaty...»: Dokumenty z istorii formuvannia yedynoi tsentralizovanoi systemy upravlinnia radianskoiu kinohaluzziu // Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho. – K. – Vyp. 21. – S. 167–187.
8. Rosliak, R. (2016). «Ukrainska kinematohrafiia ni v yakomu razi ne mozhe pohodytysia na utvorennia vsesoiznogo kinosyndykatu...»: Dokumenty y materialy z istorii vtraty vitchyznianoiu kinohaluzziu avtonomnoho statusu // Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho. – K. – Vyp. 18. – S. 150–161.
9. Rosliak, R. (2012). Derzhavna polityka v haluzi ukrainskoi kinematohrafii: formuvannia upravlinskoii vertykali (druga polovyna 1920-kh – kinets 1930-kh rr.) // Pamiat stolit. Planeta. – K. – №1/2. – S. 95–104.
10. Rosliak, R. (2014). «Viddaty nakaz pro prypynennia samostiinoho isnuvannia VUFKU...» (materialy y dokumenty z istorii pidporiadkuvannia ukrainskoi kinematohrafii soiuznomu tsentru) // Studii mystetstvovnavchi. – K. – Ch. 3 – S. 112–126.

References

1. Horiachev, Yu. Y. (1981). Ystoriya stroitelstva sovetskoi kypematohrafyy (1926–1932 hh.) (1981). – M. : VGIK, 69 [in Russian].
 2. Kuziuk, O. Upravlinnia ukrainskym kinematohrafom u 1930-kh rokakh. – URL: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Gileya/2011_48/Gileya48/I19_doc.pdf.
 3. Marholyt, E. Delo vosmy. K ystoriy odnogo dokumenta / Evheniy Marholyt. – URL: <http://seance.ru/n/43-44/perekrestok/zakaz/delo-vosmi-k-istorii-odnogo-dokumenta/>
 4. Mykhailov, V. Stalynskaia model upravleniya kypematohrafom (1995) // Kyno: polytyka y liudy (30-e hody) : K 100-letiyu myrovoho kyno. – M. : Materyk.
- 1 Датуються за внутрішнім змістом документа.
 2 Розшукати документа не вдалося.
 3 Ідеться про газету «Кино», що виходила в Москві.
 4 Шумяцький Борис Захарович (1886-1938) – радянський державний діяч, організатор кіновиробництва. У 1930-х рр. очолював радянську кінематографію. Розстріляний.
 5 Воробйов Іван Онисимович (1897-1937) – український партійний і державний діяч, організатор кіновиробництва. Наприкінці 1920-х – на початку 1930-х рр. очолював ВУФКУ і трест «Українфільм». Розстріляний.
 6 Журнал «Кіно» з цього приводу парирував: «Факти, справді, уперта річ, а ще упертіша від них арифметика. Цю науку, на жаль, мабуть, не досить ґрунтовно вивчили в апараті „Союзкіна“.
 Почнемо з арифметики в статтях, вміщених у газеті „Кіно“. У газеті з 7 листопада №61 в статті „Не сбиться на путь Союзсахара“ до підрахунку незданих трестами й відділами сум потрапила певна арифметична помилка. При простому складанні останньої колонки чисел виходить 4310000 крб, себто понад 4 млн незданих надходжень, а не понад 3 млн, як говориться в статті.
 Друга арифметична помилка в статті „Фінплан должен быть выполнен“, вміщеній у газеті з 16 листопада №62. Тут у колонці „виконано“ стоїть 2796000 крб, у діаграмі ж, що повторює цю цифру, вже 2696000 крб.
 Ми не хочемо винуватити редакцію газети „Кіно“, ніби вона не уважно ставиться до арифметики. Ми запевняємо, що цю досить нескладну науку не досить опанували в „Союзкіні“, і що арифметичні помилки для плянових ор-

- ганів „Союзкіна“ – явище звичайне» (Ніколаєв Л. «Аритметика» «Союзкіна» // Кіно. – 1931. – №11/12. – С.4).
- ⁷ Слово пропущене. Йдеться про пленум худполітради Київської кінофабрики.
- ⁸ Косячний Петро Максимович (1898-1837) – український державний діяч, організатор кіновиробництва. З 1932 р. – директор тресту «Українфільм». Розстріляний.
- ⁹ ХПР – художньо-політична рада.
- ¹⁰ «Тонатель» вписано від руки фіолетовим олівцем.
- ¹¹ Лісс Юлій Мойсейович (1891-1956) – радянський профспілковий діяч, організатор кіновиробництва; у 1929-1932 рр. – заступник голови кінооб'єднання «Союзкіно».
- ¹² «Темплян» вписано від руки фіолетовим олівцем.
- ¹³ Текст закреслений: «Каже Косячний, наводячи уривки з доповіді ЛІССА».
- ¹⁴ Євбаз (був розташований на нинішній площі Перемоги) та Бессарабка – київські ринки.
- ¹⁵ Слово не читається.
- ¹⁶ Дальський Дмитро Олександрович (1903-1981) – український і російський кінорежисер.
- ¹⁷ Вишинський Станіслав Вікторович (1912-1993) – робітник заводу, згодом перейшов на роботу до кінематографії; батько кінознавця О.С.Мусієнко.
- ¹⁸ Білинський Мирон Львович (1904-1966) – український кінорежисер.
- ¹⁹ Миколаєнко О. Т. – секретар редакції журналу «Кіно».
- ²⁰ 5 грудня 1931 р. газета «Пролетарська правда» присвятила цій проблемі окрему сторінку під назвою «Опортуністи з „Союзкіна“ зривають розвиток української радянської кінематографії». Назви публікацій промовляють самі за себе: «Керівництво „Союзкіна“ не створює умов для нормальної роботи української кінематографії», «Тому, що в „Союзкіні“ сидять головатеси», «Виправити лінію „Союзкіна“»...
- ²¹ Мудрак – завідувач фінансово-планового відділу Київської кінофабрики.
- ²² Шведчиков Костянтин Матвійович (1882-1954) – організатор кіновиробництва. У 1924-1929 рр. очолював АТ «Совкіно», на початку 1930-х – на керівних посадах у кінооб'єднанні «Союзкіно».
- ²³ Так у тексті. Вочевидь, треба: «если трест не присылает денег».
- ²⁴ Савченко Яків Григорович (1890-1937) – український поет, літературний критик, публіцист. Розстріляний.
- ²⁵ Так у тексті. Ймовірно, йдеться про Човгуна Миколу Миколайовича, котрий (крім зазначеної посади) працював комендантом Київської кінофабрики, а згодом – директором знімальної групи.
- ²⁶ Король Михайло Давидович (1890-1959) – розвідник, журналіст, організатор кіновиробництва. На початку 1930-х рр. – заступник голови кінооб'єднання «Союзкіно». Репресований.
- ²⁷ Ніколаєв Леонід Олександрович – організатор кіновиробництва, у 1920-1930-х рр. – секретар Правління ВУФКУ, завідувач планового сектора тресту «Українфільм».
- ²⁸ Плетньов Валеріан Федорович (1886-1942) – письменник, драматург, один з теоретиків і керівників Пролеткульту. У 1930-х рр. працював у кінооб'єднанні «Союзкіно», ГУКФ.
- ²⁹ Косіор Станіслав Вікентійович (1889-1939) – радянський партійний і державний діяч; один із організаторів Голодомору в Україні 1932-1933 рр. У 1928-1938 рр. – генеральний секретар та перший секретар ЦК КП(б)У; у 1938 р. – заступник голови Раднаркому СРСР. Розстріляний.
- ³⁰ Постишев Павло Петрович (1887-1939) – радянський партійний і державний діяч. У 1930-1934 рр. – секретар ЦК ВКП(б), член Оргбюро ЦК ВКП(б). Розстріляний.
- ³¹ Мікоян Анастас Іванович (1895-1978) – радянський державний та політичний діяч. У 1930-1934 – народний комісар постачання СРСР.
- ³² Сталін (справж. Джугашвілі) Йосип Віссаріонович (1879-1953) – радянський державний, політичний і військовий діяч. Організатор Голодомору в Україні та масових репресій у СРСР.
- ³³ Датується за внутрішнім змістом документа.
- ³⁴ Документ в архівній справ відсутній.
- ³⁵ Докл. про це див.: Росляк Р. Нездійснені плани організації в Києві науково-дослідного інституту кінематографії (1929-1931 рр.) // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. – К., 2005. – Вип.6. – С.122-125.
- ³⁶ Фальківський Дмитро Никанорович (1898-1934) – український сценарист. Розстріляний.
- ³⁷ Бажан Микола Платонович (1904-1983) – український поет, перекладач, сценарист, критик, громадський і державний діяч.
- ³⁸ Рютін Мартем'ян Микитович (1890-1937) – радянський державний і політичний діяч; у 1930 р. нетривалий час очолював кінооб'єднання «Союзкіно». Розстріляний.
- ³⁹ Васютинський В. – представник ЦК ЛКСМУ, працював у Вищому кінорепертуарному комітеті.
- ⁴⁰ Ідеться власне про те ж саме (що і в попередніх документах) засідання худполітради Київської кінофабрики.
- ⁴¹ Васильєв – помічник директора Київської кінофабрики.
- ⁴² Лазоришак Олексій Миронович (1892-1937) – організатор кіно- і театральної справи. У 1920-1930-х рр. очолював Київське товариство друзів радянського кіно, Вищу кінорепертуарну комісію, був директором Харківського театру імені Шевченка. Розстріляний.
- ⁴³ Альперт Г. Я. – юристконсульт тресту «Українфільм».
- ⁴⁴ Миславський Г. Ф. – інспектор групи кадрів тресту «Українфільм».
- ⁴⁵ Адельгейм Євген Георгійович (1907-1983) – український літературознавець, критик.
- ⁴⁶ Мокрієв Юрій Олексійович (1901-1991) – український письменник, сценарист.
- ⁴⁷ Підгайний Леонід Єрофійович (1899-1950) – український письменник, літературознавець.
- ⁴⁸ Затворницький Гліб Дмитрович (1902-1961) – український кінорежисер, сценарист, педагог.
- ⁴⁹ Корнійчук Олександр Євдокимович (1905-1972) – український радянський письменник, драматург, публіцист, державний та громадський діяч.
- ⁵⁰ Качура Яків Дем'янович (1897-1943) – український письменник.
- ⁵¹ Ле Іван (справж. Мойся Іван Леонтійович; 1895-1978) – український письменник.
- ⁵² Так у тексті.
- ⁵³ ВКРК – Вищий кінорепертуарний комітет.
- ⁵⁴ Кіноки – творче об'єднання радянських кінематографістів, що сформувалося навколо режисера Дзиги Вертова. В опублікованих маніфестах протиставляли себе традиційному кіномистецтву.
- ⁵⁵ Вертов Дзига (1895-1954) – російський і український режисер, теоретик документального кіно.
- ⁵⁶ Кауфман Михайло Абрамович (1897-1980) – російський і український кінорежисер, кінооператор, брат Дзиги Вертова.
- ⁵⁷ «Літфронт» – літературна група, члени якої позиціонували себе як внутрішньорапівська група.
- ⁵⁸ Шпиковський Микола Григорович (1897-1977) – радянський кінорежисер, сценарист, журналіст.
- ⁵⁹ Гудим (Гудима) Віктор Іванович (1909-1937) – український поет. Розстріляний.

- ⁶⁰ Антоненко-Давидович Борис Дмитрович (1899-1984) – український письменник, перекладач. Репресований.
- ⁶¹ Косинка (справж. Стрілець) Григорій Михайлович (1899-1934) – український письменник, перекладач. Розстріляний.
- ⁶² Яновський Юрій Іванович (1902-1954) – український письменник.
- ⁶³ Ярошенко Володимир Мусійович (1898-1937) – український поет, прозаїк, драматург, критик, кіносценарист. Розстріляний.
- ⁶⁴ Наказ розшукати не вдалося.
- ⁶⁵ Загул Дмитро Юрійович (1890-1944) – український поет, літературознавець, критик, публіцист, перекладач. Репресований.
- ⁶⁶ Драгоманов Світозар Михайлович (1884-1958) – економіст, перекладач, публіцист.
- ⁶⁷ Борзаківський Олександр Устинович (Юстинович) – працівник української кінематографії, редактор.
- ⁶⁸ Шкурупій Гео (справж. Георгій (Юрій) Данилович; 1903-1937) – український письменник. Розстріляний.
- ⁶⁹ Кошевський (Скляр) Костянтин Петрович (1895-1945) – український актор, театральний режисер, сценарист.
- ⁷⁰ Войнілович Сергій – журналіст.
- ⁷¹ Стрічка так і не була завершена.
- ⁷² Лопатинський Фавст Львович (1899-1937) – український режисер, сценарист, актор. Розстріляний.
- ⁷³ Ржешевський Олександр Георгійович (1903-1967) – радянський драматург, сценарист, актор.
- ⁷⁴ Текст відсутній.
- ⁷⁵ Фільм «Океан» поставлений так і не був.
- ⁷⁶ Ідеться про фільм О.Довженка «Іван» (1932 р.).
- ⁷⁷ Довженко Олександр Петрович (1894-1956) – український кінорежисер, сценарист, письменник, художник, педагог.
- ⁷⁸ Мар'ян Давид Самійлович (1892-1937) – сценарист, кінорежисер.
- ⁷⁹ Так у тексті. Вочевидь, еклектика.
- ⁸⁰ Урін Дмитро Еріхович (1906-1934) – письменник, сценарист.
- ⁸¹ Так у тексті. Ймовірно, «Електрична фортеця».
- ⁸² Майський (справж. Булгаков) Михайло Семенович (1889-1960) – український письменник.
- ⁸³ Так у тексті. Ймовірно, йдеться про українського письменника Гната Яковича Проня.
- ⁸⁴ Дубков Ю. М. (1896-1964) – український письменник.
- ⁸⁵ У ВУФКУ Рильський завідував прокатним складом, очолював Донецький, Артемівський крайвідділи, групу мережі Правління ВУФКУ.
- ⁸⁶ Так у тексті.
- ⁸⁷ ВУСПП – Всеукраїнська спілка пролетарських письменників.
- ⁸⁸ У розумінні простої.
- ⁸⁹ Так у тексті. Вочевидь, мається на увазі ТДРФК – Товариство друзів радянського фото і кіно.
- ⁹⁰ «Шість умов» – комплекс господарчо-політичних заходів, висунутих 23 червня 1931 р. генеральним секретарем ЦК ВКП(б) Й.Сталіним на нараді представників господарських організацій: 1) грамотно й організовано набирати робочу силу; 2) правильно організувати заробітну плату, поліпшити побутові умови робітників; 3) поліпшити організацію праці; 4) більше уваги приділяти технічній інтелігенції; 5) активніше залучати до роботи інженерно-технічні сили старої школи; 6) впроваджувати і зміцнювати госпрозрахунок. У 1932 р. вийшла друком книжка «**6 исторических условий т. Сталина**». Також запроваджено низку нагрудних знаків, наприклад, «Лучшему ударнику. За выполнение 6-ти условий Сталина».
- ⁹¹ Так у тексті. Ймовірно, йдеться про українського письменника Г.Я.Проня.
- ⁹² Частина тексту відсутня. Припущення: «для особливого ентузіазму».

БИТВА ЗА УКРАЇНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ: ДОКУМЕНТИ, ПОВ'ЯЗАНІ З ДІЯЛЬНІСТЮ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА ПІД ЧАС ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

У статті публікуються оригінальні документи, пов'язані з діяльністю Олександра Довженка щодо збереження українського кінематографа під час Другої світової війни. Також наводяться приклади драматичного стану установ та діячів української культури в умовах евакуації у східні райони СРСР.

Ключові слова: Олександр Довженко, Анатолій Петрицький, Друга світова війна, український кінематограф, українська культура, евакуація.

В статье публикуются оригинальные документы, связанные с деятельностью Александра Довженко относительно сохранения украинского кинематографа во время Второй мировой войны. Приводятся также примеры драматического состояния учреждений и деятелей украинской культуры в условиях эвакуации в восточные районы СССР.

Ключевые слова: Александр Довженко, Анатолий Петрицкий, Вторая мировая война, украинский кинематограф, украинская культура, эвакуация.

The original documents related to activity of Alexander Dovzhenko in relation to maintenance of the Ukrainian cinema in the Second world war time are published in the article. Examples of the dramatic state of establishments and Ukrainian cultural workers are made also in the conditions of evacuation in the east districts of the USSR.

Key words: Alexander Dovzhenko, Anatolii Petrytskyi, Second world war, Ukrainian cinema, Ukrainian culture, evacuation.

«Є дві правди. Одна дійсна, реальна правда. Друга – вигадана, неіснуюча, така, якою хотіли б її бачити. Вона вважатиметься за дійсну, а дійсна за ворожий наклеп. Так умовлено. Ми неповторні і єдині на цілий світ. Ми вміємо (здатні до) пафосу і героїки. Далі ми сліпі і безпорадні».

Олександр Довженко. Щоденник

Ці слова О. П. Довженка повною мірою стосуються гіркої правди про перебування України під окупацією московсько-більшовицького тоталітарного режиму у складі неоколоніальної імперії, утвореної ним у вигляді так званого СРСР на розвалинах Російської імперії. Колонізація, денационалізація, геноцид, голодомори, терор, репресії... Скільки ще нам слід запізнати, щоб збагнути увесь трагізм історичного шляху нашого народу? Практично щодня ми спостерігаємо, як один за одним руйнуються та зникають у небутті фальшиві міфи.

Ціла низка фактів вказує на те, що Олександр Довженко відчував і чудово розумів усю фальш більшовицької пропаганди та викривлення нею минулого і сучасного. Зокрема, наведемо приклад з нотаток на одній з книжок з особистої бібліотеки Довженка, яку автору свого часу випало повертати в Україну з Москви. В цій книжці 1935 року видання митець підкреслив олівцем цитату К. Маркса: «Закон разрешает мне писать, не в своем собственном стиле, а каком-то другом. Я имею право выявлять лицо своего духа, но должен при- дать ему предписанные складки. Какой честный человек не покраснеет от этого требования и не спрячет лучше свою голову под тогу?» А поряд із цими рядками тим же олівцем він написав риторичне запитання: «К вопросу о социалистическом реализме?»

Поза всякими сумнівами, найболючіше, найтяжче цей процес відбувається в нашому розу-

мінні долі українського народу під час Другої світової війни. Цей біль пов'язаний з пам'яттю про мільйони людських життів, що страдницьки обірвалися в тій кривавій борні. Проте саме ця пам'ять спонукає нас до пошуків правди. Реальної правди, не прикрашеної вигаданим пафосом та ідеологічними заклинаннями.

Такі думки мимоволі виникають, коли читаєш наявні у фондах Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України), у фонді уряду України (Ф. 2) документи, пов'язані з життям та діяльністю видатного українського кінорежисера Олександра Довженка. Це два листи Олександра Петровича, з якими він звернувся до українського уряду 12 березня 1942 року, та довідкові матеріали про Довженка, підготовлені Управлінням кінофікації при РНК УРСР до ЦК КП(б)У та РНК України з цього приводу. З постаттю О. П. Довженка також пов'язана ситуація, в якій опинився в умовах війни видатний український художник Анатолій Петрицький і надання йому посиленої допомоги у тих умовах.

Архівні документи засвідчують жахливу картину холонокровного, цинічного цькування митця керівництвом Всесоюзного комітету в справах кінографії при РНК СРСР, організованого т. зв. «колегами» О. Довженка по Київській кіностудії. На підставі сфабрикованих звинувачень восени 1941 року Довженка увільнили з посади художнього керівника студії, навколо нього утворилася нестерпна обстановка. Була вигнана з роботи і Юлія Солнцева. Ініціаторами і виконавцями цієї брудної акції були Голова Комітету в справах кінографії при РНК СРСР І. Г. Большаков, директор кіностудії Лінійчук, завідуючий сценарним відділом кіностудії Сирота. В опублікованому щоденнику О. П. Довженка ці події відбиті лише одним коротким записом: «23 грудня 1941 р. знищена група “Щорса”. Вигнані з роботи співрежисер Ю. Солнцева, асистент Л. Бодик, асистент І. Ігнатович. Тріумфус дурноголовий Л. Мені доручено спішно писати сценарій і крутити великий фільм. Я один». Про розправу над собою Довженко не згадав жодним рядком. Хоч далі в його щоденнику з'являється багато записів, які передають трагедію митця, котрий залишився наодинці із своїми творчими задумами і не мав змоги втілити їх у життя, приречений нести, за власним виразом, «тягар бездітності». І лише тепер з'явилася можливість висвітлити цей нелегкий етап у житті Довженка повніше й об'єктивніше. Листи О. П. Довженка, написані ним 12 березня

1942 р. у м. Ворошиловграді до українського уряду містять детальний виклад фактичного погрому українського кінематографа станом на той час і пропозиції з його відновлення та розбудови в умовах реалій війни (документи №№1–2).

Документи (№№ 3–4) засвідчують, що Управління кінофікації при РНК УРСР (Карасьов) та працівник РНК УРСР (або ЦК КП(б)У) Н. Нежинський дали правильну оцінку акції союзного відомства, вважаючи звільнення О. П. Довженка з посади художнього керівника Київської кіностудії «невірним і необгрунтованим», засудили образи та приниження митця «отдельними распоясавшимися склочными элементами». Пропонувалося негайно вирішити питання про доручення йому створити документальний художній фільм про звільнення України від німецьких загарбників та відбудовчі процеси у звільнених містах і селах України. Водночас привертає увагу намагання звести конфлікт між Довженком та Большаковим до особистих мотивів. Але чи так це було насправді?

Аналіз листа О. П. Довженка до уряду з характеристикою загального стану справ на кіностудії (док. № 1) засвідчує, що справжні причини трагедії митця значно глибші. Довженко малює картини свідомого, планомірного знищення українського кінематографа восени 1941– на початку 1942 рр., яке здійснювало московське керівництво. «”Зараз України нема! Українські кадри кінографії нам не потрібні. Хай б'ються. Відвоюєм Україну, тоді знову будемо займатися”, — рече черговий ублюдок з Гнездицького провулку. Я не відповів нічого», — цей запис у щоденнику О. П. Довженка, датований 2 липня 1942 р., в пом'якшеному вигляді зафіксував позицію всесоюзного відомства. Та в листі до уряду України, написаному 12 березня 1942 р., Довженко наводить її виклад у жорсткішій формі: «Ні кадри, ні картини українською мовою нам не потрібні», — це були не лише слова Голови Всесоюзного комітету в справах кінографії Большакова, це була програма його дій. Відповідно до неї з Київської кіностудії були розігнані українські кадри. Творчі групи, які працювали над фільмами українською мовою, розформувались. Натомість творче керівництво кіностудією за сумісництвом було доручено М. Ромму, на студію переведено кілька режисерів-росіян, до роботи залучено багато нових співробітників, які не мали ніякого відношення до українського кіно. «Українська кіностудія працює по-руськи, тобто як українська перестала існувати», — з боєм констатував Довженко.

Цілком зрозуміло, що для здійснення цих задумів московському відомству треба було розв'язати собі руки, прибравши головну перепону, якою був О. Довженко, чий талант, авторитет і особисті переконання могли стати на перешкоді свавільним діям. Отож була пущена в хід випробувана зброя сталінських лакіз – сфабриковані фальшивки.

Та лист Довженка до уряду продиктований не особистими образами. Інакше чому він вийшов з-під руки митця не зразу після його відсторонення від справ кіностудії, а лише через півроку? Зрозуміло, що це був термін, за який стала очевидною справжня мета і справжня спрямованість дій Москви. І Довженко із властивою йому здатністю безпомилково виділяти із суми окремих фактів головні тенденції, одразу звернув на них увагу. Можливі опоненти намагатимуться заперечувати: мовляв, слід враховувати своєрідність творчої особистості, її здатність до гіперболізації окремих фактів, та й тяжкий психічний стан митця, який виявився беззахисним перед підлістю та брудом і свої особисті проблеми підносив до рівня узагальнень. Проте на підтвердження висновків О. Довженка наведемо факти з інших архівних джерел, які переконливо засвідчують, що в період 1941-го – першої половини 1942 років українська культура перебувала на межі загибелі. Це стосувалося не лише українського кінематографа, а й образотворчого мистецтва, театру, музейної справи тощо.

Зокрема ще в жовтні 1941 року директор Української студії хронікально-документальних фільмів І. О. Корнієнко звернувся з доповідною запискою до заступника завідуючого відділом пропаганди ЦК КП(б)У Литвина, в якій вказав на спроби ліквідувати українську кінохроніку, ініційовані начальником Главку кінохроніки СРСР Васильченком. Останній дав вказівку кінопрокату не приймати продукцію української студії. Під час її перебування в Ростові-на-Дону до місцевої студії кінохроніки надійшло розпорядження Васильченка – жодних замовлень від українських митців не приймати і ніяких робіт для них не виконувати. Єдиного українського диктора Хмару було викликано до Москви. Інших з відповідним знанням української мови на той час не було. 10 жовтня 1941 р., на підставі телеграми Васильченка, в українських кінодокументалістів силою відібрано студійні автомобілі. Замість начальника кінобригади Кузнецова призначено вигнаного з Ленінградської кіностудії за зрив зйомок ряду фільмів Дальського. Водночас матеріал, уже відзнятий українськими хронікерами для Наркомату оборони, реквізовано і передано московському

«Совкиножурналу», а українським кіножурналістам не видано жодного метра плівки.

В інших документах йдеться про фактичну ліквідацію українських кіностудій, звільнення українських режисерів. Київська кіностудія була злита з Туркменською, і на її основі створено Ашхабадську кіностудію. Окремі постановчі групи Київської кіностудії були об'єднані з Узбекиською кіностудією і склали основу Ташкентської кіностудії.

У тяжкому стані перебували також евакуйовані українські діячі образотворчого мистецтва. Вони жили у важких умовах, терпіли нужду і голод, приниження, не мали жодної можливості для творчої роботи. На межі голодної смерті перебував в Алма-Аті А. Г. Петрицький, який залишився без будь-яких засобів до існування. О. О. Шовкуненко, Л. Д. Муравін, М. Г. Лисенко, В. І. Касіян та ще п'ятнадцять українських митців у жахливих умовах, здебільшого хворі, перебували у відрізаний від світу бездоріжжям степовій казахській станиці Талгар. М. Т. Деревус змушений був працювати художником-оформлювачем на заводі. І. М. Плещинський заробляв на життя полюванням у сибірській тайзі.

Евакуйований до Саратова Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка не мав змоги працювати через заборону першого секретаря обкому ВКП(б) Власова. Київський театр опери та балету вивезено до Уфи і повністю включено до планів Башкирської опери. Як наслідок – колектив перебував на грані розвалу.

Численними є факти безпритульності евакуйованих фондів українських музеїв. Здебільшого вони розміщувалися у непристосованих приміщеннях. Експонати пліснявіли, гнили, нищилися гризунами. Чимало цінних пам'яток відверто розкрадалися. Як зазначав заступник начальника Управління у справах мистецтв при РНК. УРСР О. С. Пашенко, у грудні 1941 року «на українські музеї знайшлося чимало претендентів з числа місцевих музеїв». У той же час українські музейники, які вивезли фонди в евакуацію, були усунені від справ і залишені напризволяще.

У документі № 5 публікується розпачливий лист художника А. Г. Петрицького до українського уряду, у якому він розповідає про катастрофічний стан – свій та інших українських митців – в умовах евакуації у східні райони СРСР та констатує, що найближчим часом на нього очікує реальний голод. У відповідь уряд спішно організував замовлення для Анатолія Петрицького та доручив включити його до творчої групи О. П. Довженка (документ № 6).

«Я не хочу жити краще свого народу, я не можу і не хочу жити і бачити нищення, конання мого народу. Я хочу розділити його долю цілком, ущерть і без оглядки»,— так записав Олександр Довженко у своєму щоденнику в часи воєнних лихоліть. І його доля насправді була долею народу,

долею української культури, які навіть в години тяжких випробувань у боротьбі з нацизмом зазнавали ударів у спину з боку тоталітарного сталінського режиму.

Наведені нижче документи друкуються із збереженням стилю та орфографії оригіналів.

№ 1

Лист О. П. Довженка до заступника голови Ради Народних Комісарів України Ф. А. Редька щодо ліквідації українських кіностудій та важкого становища українських кіномитців в умовах евакуації

12 березня 1942 року,

м. Ворошиловград

Заступнику Голови Ради

Народних Комісарів УРСР тов. Редьку Ф. А.

Повідомляю Вас, що восени 1941 року в Ашхабаді Голова Комітету в справах кінематографії при Раднаркомі СРСР т. Большаков спеціальним наказом зняв мене з художнього керівництва Київської кіностудії. Офіційно зняв тимчасово.

Мотиви зняття – необхідність спішно виготовити сценарій і зробити фільм про Україну у Вітчизняній війні. Словесно висловлені мотиви – небажання режисерів Лукова і Савченка працювати під моїм керівництвом і неприпустима нездатність керувати художнім життям студії в умовах війни, коли на студію буде переведено кілька руських режисерів. Тому художнє керівництво наказом т. Большакова доручено режисеру М. Ромму за сумісництвом з керівництвом Ташкентською і Одеською кіностудіями.

На моє зауваження про необхідність згідно постанови ЦК КП(б)У виховувати кадри української кінематографії т. Большаков заявив мені: «Сейчас нам никакие украинские кадры не нужны. Пусть воюют. Сейчас у нас нет Украины, нет ЦК и Совнаркома, и ни кадры, ни картины на украинском языке нам не нужны. Вот отберем Киев, тогда и будете снова их воспитывать».

Внаслідок цієї безграмотної злочинної заяви українська кіностудія працює по-руськи, тобто як українська перестала існувати. Фільм «Борислав сміється» по Франку, що знімався українською мовою, законсервовано, режисера фільму І. Ігнатовича з фабрики скорочено за непотрібністю. «Скорочено» режисера Ю. Солнцева, Л. Бодика – бувшу групу фільму «Щорс». Студію заповнено багатьма новими співробітниками, що в кіно раніше не працювали, а до українського кіно взагалі ніякого відношення не мали. Ініціатор скорочення директор студії Лінійчук. Він і наймач «нової робсили». Поводження Лінійчука вважаю абсолютно неприпустимим, компрометуючим студію.

Після свого усунення я не мав змоги дізнатися у нетверезого директора про плани подальшої роботи студії, але думаю, що в 1942 році програма виглядатиме так:

режисер Савченко – «Партизани в степах України»

—»— Луков – невідомо – руський

—»— Донської – «Як гартувалася сталь» – —»—

—»— Гардан – «Міцкевич в Росії» – —»—

—»— Довженко – «Україна в огні» – український.

Режисера Григора послано в Ташкент для написання сценарію про героїчну роль євреїв у великій сучасній війні для постановки єврейського фільму.

Вважаю стан Київської кіностудії нездоровим. Директор знов не вдався.

Заходи т. Большакова про знищення української кіностудії вважаю антипартийними.

З пошаною

О. Довженко.

12.ІІІ.1942 р. м. Ворошиловград

ЦДАВО України. – Ф.2., оп. 7, спр. 556. – Арк. 21-23. Оригінал.

№ 2

**Лист О. П. Довженка до заступника голови Ради Народних Комісарів
України Ф. А. Редька щодо необхідності відновлення української кінохроніки
в умовах війни та початку роботи над документальним фільмом
«Україна у Вітчизняній війні»**

12 березня 1942 р.,
м. Ворошиловград

*Заступнику Голови Ради
Народних Комісарів УРСР тов. Редьку Ф. А.*

Велика Вітчизняна війна, що відбувається на терені цілої України, на превеликий жаль, фільмується випадковими неорганізованими, малосвідомими операторами. Плівка обробляється і оформляється в Москві в єдиний журнал, досить трафаретний.

Обсяг, велич і трагедія подій вимагають іншого ставлення до документального знімання війни.

Я прошу відновити знову українську кінохроніку з базою примірно у Воронежі. Поручити цій українській кінохроніці розробити детально, по-новому принципи знімальної роботи і її організації. Видавати окремий український кінохронікальний журнал.

Крім того, я прошу Вас поставити перед ЦК ВКП(б) питання про зобов'язання Комітету кінематографії організувати дві групи від київської кіностудії у складі двох-трьох режисерів і 3—4 операторів для знімання великих документальних фільмів— «Україна у Вітчизняній війні» – до самого кінця війни.

Я глибоко переконаний, фільмування нашої великої епохи є таким же священним обов'язком перед народом і його культурою, як і сама боротьба за остаточне знищення фашизму.

З пошаною

О. Довженко.

12.III.1942 р.

м. Ворошиловград

ЦДАВО України. – Ф.2., оп. 7, спр. 556. – Арк. 24. Оригінал.

№ 3

**Довідка про кинорежисера О. П. Довженка, підготовлена для ЦК КП(б)У та РНК
УРСР щодо обставин його відсторонення від роботи на Київській кіностудії**

[квітень 1942 р.,

м. Воронеж]

СПРАВКА

о кинорежиссере Довженко А. П.

Начальник Управления кинофикации при СНК УССР т. Карасев сообщил, что режиссер т. Довженко А. П. приказом председателя Всесоюзного комитета по делам кинематографии при СНК СССР отстранен от работы художественного руководителя Киевской киностудии.

Официально освобождение т. Довженко мотивируется тем, что он должен работать над фильмом на современном материале об Украине. По существу же вокруг т. Довженко на киностудии создана обстановка необоснованного обвинения о его якобы дезертирстве из Киева, развале работы и т. д. Снята с работы на киностудии жена т. Довженко режиссер т. Солнцева.

Работники Комитета по делам кинематографии при СНК СССР сообщили т. Карасеву, что из киностудии на т. Довженко поступило коллективное заявление за многими подпи-

сями. Используя это заявление, т. Большаков освободил т. Довженко от художественного руководства киностудией.

Из письма т. Коваленко (работника киностудии) на имя т. Шмигалья (работника СНК УССР) видно, что организовал это коллективное заявление на т. Довженко зав. сценарным отделом киностудии т. Сирота. Он подходил к т. Коваленко с предложением подписать заявление, заявляя: «Довженко дезертировал из Киева, развалил работу и т. д.».

На самом деле т. Довженко был эвакуирован из Киева вместе с академиками по предложению секретаря ЦК КП(б)У по пропаганде тов. Лысенко Л. Г. Освобождение т. Довженко от работы художественного руководства киностудии неправильно и необоснованно.

Тов. Довженко поставлен в трудные материальные условия, и, кроме того, это освобождение дало возможность отдельным распоясавшимся склочным элементам незаслуженно оскорблять и унижать Заслуженного деятеля искусств УССР. Н. Нежинский.

ЦДАВО України. – Ф.2., оп. 7, спр. 556. – Арк. 83-84. Оригінал.

№ 4

Інформація про кінорежисера О. П. Довженка, направлена до ЦК КП(б)У та РНК УРСР начальником Управління кінфікації при РНК УРСР Карасьовим щодо обставин його відсторонення від роботи на Київській кіностудії

[квітень 1942 р.,
м. Уфа]

*Секретарю ЦК КП(б)У тов. Коротченко Д. С.,
зам. председателя Совнаркома УССР тов. Редько Ф. А.*

Кинорежиссер Довженко А. П. приказом по Комитету кинематографии отстранен от художественного руководства Киевской киностудией.

Официальное освобождение тов. Довженко мотивировано тем, что он должен работать над фильмом на современном материале об Украине.

По существу же вокруг Довженко создана на киностудии и в Комитете по кинематографии нетерпимая обстановка.

Когда я приехал в Новосибирск в Комитет кинематографии, меня засыпали вопросами о дезертирстве Довженко из Киева.

Я объяснил, что кинорежиссер Довженко был эвакуирован из Киева по решению соответствующих организаций вместе с такими деятелями культуры, как академик Богомолец, писатель Тычина и др.

Мне сообщили работники Комитета, что на имя т. Большакова поступило из Киевской киностудии заявление за многими подписями о дезертирстве Довженко из Киевской киностудии.

Видимо, это заявление использовал т. Большаков, чтобы снять режиссера Довженко с художественного руководства киностудией.

У т. Большакова все время были натянутые отношения с режиссером Довженко.

Считаю такое положение недопустимым с точки зрения интересов кинематографии Украины.

Вношу предложение:

1. Поставить вопрос перед т. Большаковым о том, чтобы режиссеру Довженко было немедленно поручено сделать документальный художественный фильм об освобождении Украины от немецких оккупантов, в связи с чем немедленно вызвать т. Довженко с группой кинооператоров для съемок боевых действий Красной армии по Юго-Западному и Южному фронтам, а также съемок восстановительной работы советской власти в освобожденных от фашистов селах и городах Украины.

2. Самым внимательным образом заняться состоянием Киевской и Одесской киностудий.

Начальник Управления
кинофикации при СНК УССР Карасев.
ЦДАВО України. – Ф.2., оп. 7, спр. 556. – Арк. 85-86. Оригінал.

№ 5*

**Лист художника А. Г. Петрицького до заступника голови РНК УРСР В. Ф. Старченка
щодо критичних умов перебування в евакуації в Казахстані**

[грудень 1941 р. - січень 1942 р.,
м. Алма-Ата]

Заместителю Председателя
Совета Народных Комиссаров УССР
тов. Старченко Василию Федоровичу
от Петрицкого А. – орденоносца /орд. Кр. Тр. Зн. /,
заслуж. деятеля искусств, профессора живописи.

Василий Федорович.

Через Вас, я обращаюсь к Украинскому Правительству. Я один из старых деятелей современного Украинского Театра. Работаю в искусстве двадцать семь лет. С первых дней Октябрьской Революции, занял и занимаю первое место, как художник Украинского театра и один из немногих в Союзе ССР. Мои работы известны трудящимся, зрителям и культурным людям СССР.

С 1918 г. я был главным художником и основным строителем столичного театра оперы и драмы Украины. Целое поколение Украинских режиссеров, актеров воспитывалось не без творческого моего на них влияния, и я сделал ряд этапных в истории развития Украинских театров оформлений, вкладывая в них прежде всего творческую мысль. Я не раз брал участие, как Советский художник в международных выставках театра и живописи, Париж, Нью-Йорк, Питтсбург, Венеция и др. Мои работы есть в Центральном театральном Музее в Москве, в Киеве и др. город., в музее Большого театра СССР. Моя квалификация художника, через украинский театр привела к тому, что в Большом Акад. театре СССР и Малом в Москве и др. Украинское управление по делам искусств отказалось мне уплатить за ряд работ в театрах, когда началась война, несмотря на то, что я регулярной зарплаты не получал. Компаниец обещал глубокомысленно уплатить «после войны» – «Бог» с ним.

Сейчас правительство, сохраняя кадры и театры, эвакуировало ряд театров, обеспечив их консервацией и зарплатой 50/, 70/ и 100/.

Обеспечены Украинские кадры и даже такие лица, которые работают 2-3 года на Украине, ничего ценного не сделав. Обеспечены Управлением по делам искусств и всякие проходимцы как например гр. Бенедиктов, известный своими грязными делами во Львове и Киеве. Обеспечены «режиссеры» Балабан, прикомандированный к одесской опере режиссером, – ранее никогда не работавший ни в одной опере. Особой заботой Управления наделены группа артистов, вывезенных из Харькова в Тбилиси.

Но Компаниец вычеркнул меня из списков Харьк. оперы, куда направил меня тов. Редько, на время войны.

Выходит, что все работники высокой, малой квалификации, не зависимо от стажа и значимости работы, обеспечены государственной заботой и зарплатой, только из многих тысяч работников один работник не обеспечен – Петрицкий – меня поставили с семьей в тяжелое положение. Чем объяснить такое отношение Украинского Управления, я не знаю. Можно тупой злостью или властью тьмы – чиновников, не имеющих никакого понятия, чем они и кем управляют. Многие возмущаются. Но я не возмущаюсь, жалуясь Вам, сейчас больше некому. Я сижу в Алма-Ате, эвакуирован Харьковскими властями и в перспективе у меня голод. И это наступит днями.

Прошу Вашего распоряжения, урвнять и меня с другими работниками Украинских театров, и прикрепите меня на консервацию в Киевскую оперу или Харьков. оперу, где я был всегда желателен как главный художник, и прошу исправить то, что сделали в Управлении Украинского искусства жестоко к одному из людей, имеющих заслуги, о чем может подтвердить любой человек и Советская пресса за 25 лет. Ох, много можно было б сказать об Начальнике Управления, но не в теме. Больно и стыдно.

Ан. Петрицкий
Алма-Ата, ул. Многоводная 55а

ЦДАВО України. – Ф.2, оп. 7, спр. 515. – Арк. 52-52зв.

*Документ не датований. На ньому є резолюція: «Тов. Редько. Для рассмотрения. Прошу одновременно оставить ответ. 19/II. 42 года. [Підпис]».

№ 6

**Телеграма заступника голови РНК УРСР Ф. А. Редька до художника
А. Г. Петрицкого щодо його включення до складу творчої групи О. П. Довженка та
в штат Харківського оперного театру**

[23 січня 1942 р.
м. Ворошиловград]

ТЕЛЕГРАММА

ПРАВИТЕЛЬСТВЕННАЯ

Алма-Ата
Многоводная 55а Кислициной для художника Петрицкого

Вы зачислены штат Харьковской оперы зпт предлагаю Директору срочно выплатить Вам зарплату зпт потребуйте исполнения тчк. Телеграфировал Ашхабад Довженко использовании Вас киностудии тчк. Телеграфировал Казахстан Совнаркому оказании Вам содействия. тчк Пишите Ворошиловград Совнарком

Зампред Совнаркома Редько

23.1.42

ЦДАВО України. – Ф.2, оп. 7, спр. 515. – Арк. 51.

БІБЛІОГРАФІЯ





Погребняк Г. П. Кіно, телебачення і радіо в сценічному мистецтві: підручник / Галина Погребняк. – Київ : НАКККіМ, 2017. – 392 с.

Визначення історико-теоретичних підходів до вивчення жанрово-стильового та художньо-творчого розмаїття вітчизняного й зарубіжного кіно, телебачення та радіо як інформаційно-мистецького явища набуває дедалі більшої актуальності, оскільки видовишна культура України має своє майбутнє лише в широкому світовому контексті. У вказаній праці Г. П. Погребняк аналізує взаємодію та взаємовплив кіно, телебачення та радіо й сценічного мистецтва, визначаючи глибинну сутність і призначення сучасної видовищної культури постіндустріального суспільства. Цьому значною мірою сприяє глибоке розкриття авторкою закономірностей розвитку кіно, телебачення і радіо у синхронному вимірі від зародження до сьогодення. До того ж, Галина Погребняк презентує означену працю в контексті новітніх технологій електронних медіа.

Підручник «Кіно, телебачення та радіо в сценічному мистецтві», в якому авторка поставила перед собою завдання, презентуючи естетичні та технологічні можливості кіно, телебачення і радіо, поглибити знання та розвинути вміння творчого використання їх студентами в професійній сценічній діяльності, має сприяти в опануванні ними оціночними критеріями й дати поштовх для самостійних досліджень та відкриттів моральних

і художньо-естетичних істин, а також знадобиться молодим фахівцям у створенні сценічних та аудіовізуальних творів.

Аналізуючи художньо-естетичну й аудіовізуальну природу та багатомірність виражальних засобів кіно, телебачення, радіо, Г. Погребняк розглядає їх у контексті суміжних видів мистецтва – театру, музики, образотворчого мистецтва, літератури, що має сприяти кращому розумінню студентами сучасного художнього процесу, допомогти майбутнім фахівцям зорієнтуватись у складних суперечливих явищах, пов'язаних із сьогоденним мистецтвом кіно- і телеекрана, радіоефіру.

Покажемо те, що в запропонованому підручнику Г. Погребняк розглядає ті зображально-виражальні засоби кіно, телебачення та радіо, що мали найбільш вагомий вплив на сценічне мистецтво.

Підручник «Кіно, телебачення і радіо в сценічному мистецтві» Г. П. Погребняк вибудовує, спираючись на широкий фактичний матеріал, виявляючи при цьому глибокі знання спеціальної літератури, переконливо обґрунтовуючи і аргументуючи основні положення роботи, що викладені в усіх розділах посібника. При цьому цінним є те, що у створенні підручника були використані іноземні джерела, котрі надають йому більшої вагомості.

Спираючись на робочу програму читання дисципліни «Кіно, телебачення та радіо в сценічному мистецтві», де представлені детальні плани лекцій та семінарських занять, розроблені цікаві питання для самоперевірки та завдання для самостійної роботи, на високому методологічному рівні пропоновані рекомендації до написання рефератів, підготовки до семінарських занять і виконання самостійних робіт, Г. Погребняк глибоко розкриває зміст кожної з п'ятнадцяти тем, демонструючи при цьому потужний арсенал теоретичних знань і практичних навичок.

Системний і чіткий виклад у підручнику термінів і понять навчальної дисципліни сприяє

розумінню студентами їх культурно-історичного змісту та логічної послідовності. Безперечно, здійснена робота не вичерпує цілковито проблеми, проте являє собою істотний крок у цьому напрямі, закладаючи потужне підґрунтя.

Підручник Г. П. Погребняк «Кіно, телебачення і радіо в сценічному мистецтві» написаний на високому професійному рівні, становить собою важливе науково-методологічне забезпечення навчального процесу підготовки кадрів сценічного та аудіовізуального мистецтва, в ньому охоплено широкий фактичний і методологічний матеріал, який може з успіхом бути використаний у навчанні.

Роман РОСЛЯК



Протоколи Правління Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ) (1922–1930 рр.): зб. арх. док. / передм., упоряд., комент., прим. Р. В. Росляка ; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – Київ : Ліра-К, 2018. – 950 с.

Український кінематограф двадцятих років минулого століття посідає особливе місце у національній культурі. Можемо стверджувати, що ані до того, ані після вітчизняне кіномистецтво не сягало таких висот. Хіба що певною мірою до кінематографа 1920-х наблизилося українське поетичне кіно.

Справді, в означений період в українському кіно з'являються митці світового рівня. Чого лише вартє ім'я Олександра Довженка, який прийшов у кіно у середині 1920-х рр. і фільми якого золотими літерами вписані в історію світового кіномистецтва. Або ж кінооператор Данило Демуцький – неперевершений майстер надзвичайно пластичних і психологічно насичених портретів – та актори Іван Замичковський, Амвросій Бучма...

Не менш вражаючим був і злет кіногалузї: впродовж кількох років вона не лише відновила зруйновану війною інфраструктуру, а й розпочала експорт власних фільмів.

Золота епоха кіно – так можна схарактеризувати період ВУФКУ, що охоплює 1922–1930 роки.

На превеликий жаль, унаслідок різних чинників – і об'єктивних, і суб'єктивних – величезна кількість фільмів не збереглася. Тож скласти уявлення про ту чи ту кінострічку ми можемо лише опосередковано з публікацій у тогочасній періо-

диці, які не завжди (зважаючи на тогочасні радянські реалії) були об'єктивними.

Інший характер мають архівні документи. Не призначені для «прилюдного» використання, вони мають вузьковідомчий характер, що надає їм більшої об'єктивності.

Таким чином, зважаючи на незначну кількість фільмового матеріалу 1920-х рр., саме архівні документи з історії українського кіно значною мірою дають змогу компенсувати чимало білих плям.

Тож можна лише вітати вихід у світ збірника архівних документів «Протоколи Правління ВУФКУ (1922–1930 рр.)», упорядником, автором передмови, коментарів і приміток якого є Роман Росляк. Збірник цього року побачив світ у столичному видавництві «Ліра-К».

Чому обрано було саме протоколи? Не відкидаючи важливості й актуальності документів, наприклад, з історії Одеської, Київської, Ялтинської кінофабрик, здійснення державної політики тощо, упорядник мотивує свій вибір тим, що протоколи Правління дають загальний зріз стану української кінематографії, у чому ми з ним цілком погоджуємося.

І справді, на даному етапі, коли архівні документи ще недостатньо розроблені, більш потріб-

ним видається саме «наскрізний» формат архівного видання, що в комплексі відображає розвиток вітчизняної кіногалузі.

Дуже вдалою, логічною і вмотивованою є структура збірника. Природно, що основу видання склали протоколи засідань Правління ВУФКУ. Публікуються вони, до речі, вперше! Водночас подаються протоколи нарад у голови, членів Правління, окремі протоколи засідань структурних підрозділів (редакторату, художнього відділу та ін.), виробничо-технічних нарад ВУФКУ. Також сюди ввійшли деякі протоколи всеукраїнських нарад з питань кіно. Такий підхід розширює не лише «горизонтальний», а й «вертикальний» обсяг історії українського кіно.

Важливим є розділ «Основні нормативно-правові документи ВУФКУ». У цьому розділі упорядником уперше в комплексі зібрано засадничі документи, що регламентували діяльність ВУФКУ: положення, статuti, інші акти вищих органів влади та управління УСРР.

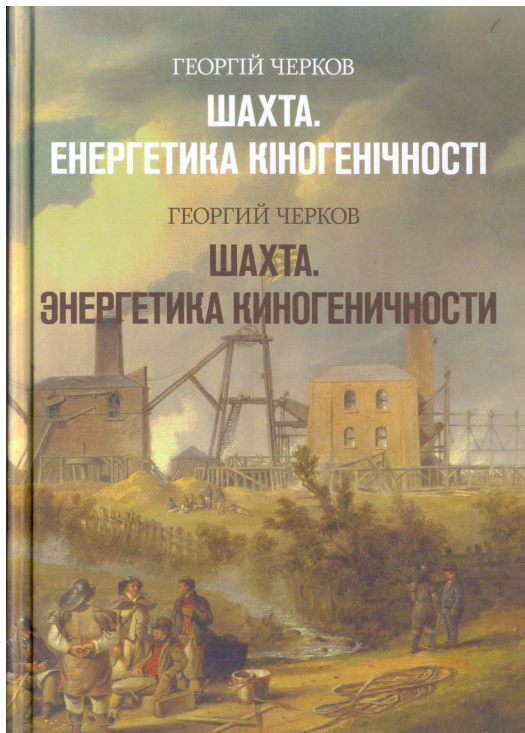
Загалом до книги ввійшло 198 документів. У різному кількісному співвідношенні вони були

виявлені у фондах Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України, Центрального державного архіву громадських об'єднань України (м. Київ), Державному архіві Вінницької області та Державному архіві Одеської області.

Незважаючи на великий обсяг (майже тисячу сторінок), завдяки чіткому й продуманому науково-довідковому апарату збірник дуже зручний у користуванні. Крім традиційних для архівних видань передмови, приміток, коментарів, переліку документів і списку скорочень, увагу привертають аж шість покажчиків: іменний; географічний; фільмів, сценаріїв, розділів і тем тематичного планування, інших літературних творів; літературних, мистецьких, громадських і кіноорганізацій; кінотеатрів і клубів; видавництв, газет, журналів і збірників.

Тож маємо надію, що збірник архівних документів «Протоколи Правління ВУФКУ (1922–1930 рр.)» стане в пригоді не лише дослідникам, викладачам вищих навчальних закладів, а й усім, хто цікавиться історією українського кіно.

Валентина СЛОБОДЯН



Черков Г. А. Шахта. Енергетика кіногенічності : монографія / Георгій Черков. – К., 2017. – 124 с. ISBN 978-966-02-8213-1

Війна на сході України викликала відчутний резонанс у царині вітчизняної культури, гостра проблематика доби знайшла відображення у десятках фільмів, музичних образів, у малярстві й фотографії, у понад сотні творів художньої літератури, а також у низці наукових, зокрема – мистецтвознавчих, розвідок. Цілком закономірно, що мистецька еліта зосередилась на осмисленні різноманітних аспектів збройного протистояння, котре триває вже четвертий рік, на розгляді гуманітарних передумов і перспектив ситуації на Донбасі, ключем для розуміння яких є, зокрема, кінострічки, на яких виховано кілька поколінь населення регіону. Важливу роль у цьому сенсі відіграють дві збірки наукових праць, видані Національним центром ім. О. Довженка («Кінематографічна ревізія Донбасу», 2015, «Кіноревізія Донбасу. 2.0»), а також збірка статей, випущена ІМФЕ ім. М. Т. Рильського за результатами спільної з КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого II Міжнародної науково-практичної конференції «Екранна творчість в сучасному медіакультурному просторі. Образ шахтарського краю в екранних мистецтвах (історія, теорія, сучасність)». Вміщена в цьому виданні стаття Г. Черкова «Шахта – жанровий кінопотенціал: ідейний пафос, соціальна драма, пригодницький колорит» стала відправним

пунктом для подальшої дослідницької праці автора, результатом якої стала монографія «Шахта. Енергетика кіногенічності».

Ця праця стоїть особно у вищезгаданій серії наукових розвідок. Тоді як переважна більшість авторів приділили основну увагу аналізу політичного замовлення і маніпулятивних технологій впливу на глядацьку свідомість у радянському масиві фільмів про Донбас, Г. Черков виокремив насамперед філософський і естетичний аспекти теми. На перший погляд, ідеологічний компонент екранного образу шахти згадується автором лише побіжно – через жорсткі світоглядні настанови радянського кіновиробництва, які складно оминати увагою, аналізуючи кінотексти радянської доби. Теоретичним підґрунтям дослідження Черков обрав міфопоетичну систему розкриття культурних кодів. Такий підхід дав змогу залучити до інтерпретації обраних ним кінотекстів широкий спектр мотивів давньогрецької міфології, передусім – цикл про створення Дедалом палацу Лабіринт і Мінотавра. Автор безпомилково провів наскрізну смислову вісь досліджуваного кіноматеріалу: «...подвійні мотиви – хтонізму і людської раціональної праці – цілком можна побачити в образі шахти, втім, скоріше, не як завершену перемогу, а як простір постійно існуючого

протиставлення і протистояння людини і природи, розуму і стихії».

Кожен розділ монографії («Радянські фільми про шахтарів», «Шахта як простір соціальної драми», «Трилери і пригоди», «Міфологічний аспект» і «Пропорція спеціального і універсального») закладає вектори можливих подальших наукових розвідок, для яких вочевидь існує значна джерельна база. Г. Черков не намагається охопити всього розмаїття наявного кіноматеріалу, окреслюючи лише потрібне для предмета його розвідки коло творів і митців (блискучою віньеткою постає короткий, але виразний і майстерно акцентований портрет режисера Л. Лукова), аскетично виокрем-

люючи найважливіші для теоретичних узагальнень мистецькі явища. Підсумовуючи результати виконаного дослідження, автор зазначає: «У всіх випадках фактура матеріалу шахти реалізує потужний виразний кіногенічний потенціал». При цьому він переконаний: «Ті фільми виявляються цікавими, в яких тематичний компонент, предметна область працюють саме як підсилювач загальнолюдських мотивів, їх каталізатор».

Ця присвячена Г. Черковим кільком поколінням гірняків праця, видана одразу двома мовами – російською і українською, – є істотним науковим і особистим людським внеском у процес гармонізації духовної культури країни.

Людмила НОВІКОВА

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Абрамович Олена Олександрівна — кандидат педагогічних наук, доцент кафедри режисури драматичного театру та акторської майстерності Київського національного університету культури і мистецтв.

Безгін Олексій Ігорович — ректор Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, дійсний член (академік) Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор.

Безручко Олександр Вікторович — доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри кіно- телемистецтва (секція режисури кіно і телебачення) Київського національного університету культури і мистецтв.

Бут Оксана Василівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри звукорежисури Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Велігура Наталія Миколаївна — аспірантка кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Голубенко Маріанна Миколаївна — здобувач кафедри культурології Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв.

Дем'яненко Сергій Миколайович — аспірант кафедри організації театральної справи імені І. Д. Безгіна Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Канівець Іван Анатолійович — викладач Київського національного університету театру кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Кот Сергій Іванович — кандидат історичних наук, керівник Центру досліджень історико-культурної спадщини України Інституту історії України НАН України.

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

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 — заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри кінознавства Київського національного університету театру кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Новікова Людмила Євгенівна — кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського.

Палій Оксана Сергіївна — науковий співробітник відділу фондів Львівського історичного музею.

Папченко Валерій Павлович — заслужений працівник культури України, доцент, доцент кафедри кіно-телемистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

Пацунов Валерій Петрович — заслужений діяч мистецтв України, професор, професор Київського національного університету культури і мистецтв.

Пивоварова Катерина Валентинівна — старший викладач кафедри режисури драматичного театру та акторської 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.

Рудніцька Олександра Олександрівна — асистентка викладача кафедри режисури драматичного театру та акторської майстерності Київського національного університету культури і мистецтв.

Слободян Валентина Романівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Соболева Анастасія Максимівна — магістр, кафедра кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Станіславська Катерина Ігорівна — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного виховання Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Успенська Ольга Юріївна — методист I категорії відділу міжнародних зв'язків та аспірантури Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Фекете Петер — здобувач наукового ступеня кандидата мистецтвознавства 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.

Чао Янь — аспірант кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Шаповал Олена Віталіївна — заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри організації театральної справи імені І. Д. Безгіна Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Штефюк Валерія Дмитрівна — викладач кафедри режисури та майстерності актора Київського національного університету культури і мистецтв.

Юдова-Романова Катерина Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури та акторської майстерності Київського національного університету культури і мистецтв.

Якубовська Ірина Олександрівна — викладач кафедри звукорежисури, здобувач кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

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., 2018. — Вип. 22. — 198 с.

ДО УВАГИ АВТОРІВ!

З № 19 «Наукового вісника» змінився порядок внесення у статті посилань на цитування. Посилання (примітки) вносяться в текст статті в ручному режимі – в квадратних дужках із зазначенням сторінок. Наприкінці статті подається список літератури – відповідно до нумерації всередині тексту – з указанням повної кількості сторінок видання. Список джерел також має подаватися латиницею за встановленим зразком (References).

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 до 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.

Передрук статей, вже опублікованих в інших виданнях, не допускається.

Посилання на «Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» при передруку публікацій **є обов'язковим**.

Рукопис має бути набраним без переносів слів, у текстовому редакторі Microsoft Word for Windows, шрифтом Times New Roman, кеглем 14, міжрядковий інтервал 1,5, з однократними пробілами між словами, на сторінках формату А4, з нумерацією сторінок внизу. **Одночасно обов'язково подається стислий реферативний виклад статті англійською мовою** (обсяг 1,5 сторінки формату А4), набраний тим самим шрифтом, кеглем та з інтервалом рядків 1,5.

Абзацні відступи мають формуватися в тексті **автоматично**. Використання для абзацного відступу на початку рядка пропусків (пробілів) чи табуляції не допускається.

Купюру в цитатах (навмисно пропущену автором статті частину цитованого тексту) позначають трьома крапками, взятими в кутові дужки: <...>. Файл має бути записаним на CD-ROM або на електронний накопичувач (флеш-пам'ять) у форматі DOC або RTF.

Матеріали надсилаються поштою на адресу: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40, редакція «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» або електронною поштою

(E-mail): karpenko-kary@ukr.net

Телефони для довідок: (+380 44) 272-10-32; 272-02-20, тел./факс: 272-11-25, 272-02-17.

Міністерство культури України
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

НАУКОВИЙ ВІСНИК
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого

Збірник наукових праць

Випуск 22

*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 01.06.2018 р. Формат 60×84/8.
Папір офсетний. Гарнітура Таймс.
Друк офсетний. Обл.-вид. арк. 23,02.

Адреса редакції: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40,
редакція «Наукового вісника» Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

ФО-П Маслаков Руслан Олексійович
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК №4726 від 29.05.2014 р.
Тел. (095) 699-25-20, (098) 366-48-27.
E-mail: osvita2005@gmail.com, www.rambook.com.ua

ВД «Освіта України»®
Видавничий дім «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.