

*Погребняк Галина Петрівна,*  
доктор мистецтвознавства, доцент, професор  
кафедри режисури та акторської майстерності.  
Імені народної артистки України Лариси  
Хоролець Національна академія керівних  
кадрів культури і мистецтв, Київ

*Halyna Pogrebniak,*  
Doctor of Study of Art (Dr. Sc.) on specialty  
Theory and History of Culture, Associate Professor,  
Professor of the Department of Directing and  
Acting named after the People's Artist of Ukraine  
Larisa Khorolets at the National Academy of  
Management of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

## ВЗАЄМОДІЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА І КІНЕМАТОГРАФА В ЧАСИ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ: РЕЖИСЕРСЬКО-АКТОРСЬКИЙ АСПЕКТ

**Анотація.** Показано специфіку функціонування кіно- і театральних закладів в Українській РСР у 1943-1945 рр. Визначено дотичність театального мистецтва та кінематографа, окреслено фактори їх взаємовпливу. Здійснено спробу розширити межі театрознавства в контексті кінознавчих розвідок. Показано вплив суспільно-політичних процесів на діяльність театру й кінематографа. З'ясовано роль екранних засобів у презентації театального мистецтва, оригінальної творчості його найяскравіших майстрів. Визначено значимість кінорежисури у висвітленні здобутків представників театальної галузі. В опрацюванні теми було застосовано міждисциплінарний підхід, що базується на використанні низки загальнонаукових методів, зокрема: система теоретичних методів (індукція, дедукція, ототожнення, комплексний мистецтвознавчий аналіз, синтез), що дало можливість опрацювати фактологічну базу реалізації фільмів у взаємодії з театральними діячами. Типологічний метод дав змогу розглянути спільні художні принципи у творчих пошуках майстрів театру і кіно. Крім того, було застосовано аналітичний і системний методи у своїй єдності, що є необхідним для вивчення мистецтвознавчого аспекту проблеми.

**Ключові слова:** театральне мистецтво, кінематограф, Друга світова війна, театри, кіностудії, режисура, актор.

**Постановка проблеми та її актуальність.** Виникнувши в останню чверть XIX ст., кінематограф швидко склав конкуренцію театру. Потому, творчо переосмисливши кращі здобутки театального мистецтва, кінематографісти не лише вивели на екран відомих акторів кону, а й оригінально інтерпретували неперевершені сценічні твори. Впродовж багатьох десятиліть екран став живити театральний простір новими візуальними засобами, даючи можливість режисерам увиразнювати сценічну реальність, а акторам, накопичуючи

екранний досвід, набувати популярності у більш широких колах публіки. Не стали винятком для тісної співпраці для українських кіно- і театральних діячів і трагічні часи Другої світової війни, що уявляється актуальним у контексті нинішнього повномасштабного вторгнення РФ на територію України.

**Мета статті.** Виявити специфіку взаємодії українського театру і кіно в період Другої світової війни.

**Аналіз сучасних досліджень і публікацій.** Дослідженню діяльності театральних і кінемато-

графічних установ у часи Другої світової війни (зосібна, періоду німецько-радянського протистояння) присвячено чималий корпус наукових досліджень. Так О. Салата у багатоаспектній науковій розвідці «Український театр в умовах німецької окупації 1941–1942 рр.» зазначає, що «театр став таким мистецьким засобом, який допомагав українцям зберегти свої національні мистецькі традиції» (Салата, 2022, с. 83). Тоді як В. Нестеренко в статті «Сценічне мистецтво у військовій зоні України в 1941–1943 рр.» висвітлює діяльність театрів Сумщини означеного відтинку часу, характеризує окремі сфери культурно-мистецького життя вказаного регіону, розкриваючи специфіку творчості українських акторів. Своєю чергою Л. Ванюга в статті «Друга світова війна та український драматичний театр ім. Івана Франка в Тернополі» з'ясовує особливості функціонування означеного театру під час німецької окупації та окреслює передумови відновлення театром своєї діяльності (Ванюга, 2012, с. 165). Волошенюк О., Дорошенко А., Кульчинська О. у розділі «Державна культурна політика. 1939–1945» другого тому колективної монографії «Історія українського кіно» вказують, що «негайна евакуація кіно виробничих потужностей з окупованих територій до Середньої Азії змусила кінематографістів оперативно згортати виробництво розпочатих фільмів і відновлювати його на технічній базі середньо-азіатських республік». Вчені уточнюють, що «до 14 серпня 1941 року в Ашхабад прибуло 77 працівників Київської кіностудії художніх фільмів, серед яких були режисери і оператори І. Савченко, Б. Бродський, Л. Сирота, Ю. Єкельчик, Ю. Гардан та інші (Волошенюк, Дорошенко, Кульчинська, 2017, с. 115). В. Удовик у праці «Київська кіностудія в період нацистської окупації (1941–1943)» зазначає, що «під час евакуації з України передбачалось, що матеріально-технічна база кіностудій буде повністю евакуйована на Схід. Але через швидкість просування німецької армії і розгубленість керівників установ та організацій, евакуація не була проведена в повному обсязі (Удовик, ЕР).

Аналіз публікацій із заявленої проблеми дає нам підстави стверджувати, що досліджень, які б усебічно й глибоко висвітлювали взаємодію українського театрального мистецтва і кінематографа в часи Другої світової війни крізь призму режисерсько-акторської співпраці наразі немає. Ми ж

спробуємо заповнити таку прогалину даними науковими розвідками.

**Виклад основного матеріалу.** Напередодні Другої світової війни українське театральне мистецтво і кінематограф переживали своє найвище піднесення й розквіт, однак з початком бойових дій на території України виробництво кіно- і сценічного продукту поступово згорталось, а провідні театри та кіностудії змушені були евакуюватись до республік Середньої Азії. М. Фількевич у монографії «Сторінки нашої історії» зазначає, що «14 та 28 серпня 1941 року двома залізничними ешелонами (14 і 10 вагонів) відправлено основне і найбільш цінне обладнання і апаратура: знімальна, звукова, копіювальна, проєкційна, проявочний автомат, обладнання електропідстанції, верстати механічного і столярного цехів, два вагони костюмів, найбільш коштовні і унікальні книги тощо». Авторка додає, що керманічами «ешелону було призначено М. Камінського, Е. Савицького, заступником з політчастини – Н. Монастирського, комендантом вагона жінок і дітей – О. Мішуріна, другий ешелон очолювали І. Мельник і заступник з політчастини – А. Кукуєвський». Відомо, що самі ж співробітники студії й здійснювали супровід студійних ешелонів. Місцем призначення евакуйованої кіностудії був Ашхабад, куди «за рішенням Уряду мала перебазуватись Київська кіностудія і на виробничій базі місцевої кіностудії діяти як окреме підприємство» (Фількевич, 2003, С. 89-90). Разом з тим у монографічному дослідженні «Тривкий тролінг трикстера: Метадраматургія Олександра Корнійчука» А. Пучков зазначає, що «евакуація здійснювалась спочатку нишком, з оглядкою, а потім під наглядом НКВС. Пересічних киян було кинуте напризволяще» (Пучков, 2021, с. 330). Тоді як в Енциклопедії сучасної України засвідчено, що в перші місяці німецько-радянської війни Одеську кіностудію було евакуйовано до Ташкента, де кінематографісти продукували фільми героїко-патріотичного напрямку («Остання черга», реж. Г. Тасін; «Морський яструб», реж. В. Браун; обидва – 1941), але переважно брали участь у створенні новел до воєнних кінозбірників та стрічок інших кіностудій – «Два бійці» (1943, реж. Л. Луков), «Насреддин у Бухарі» (1943, реж. Я. Протазанов), «Жила-була дівчинка» (реж. В. Ейсимонт), «Людина № 217» (реж. М. Ромм), «Я – чорноморець» (реж. В. Браун, О. Мачерет; усі – 1944) (Погребняк, ЕР). Що ж до стану театральних установ, то О. Красильни-

кова зазначає, що з початком воєнних дій в Україні більшість «театральних колективів “материкової” України було евакуйовано на схід, в міста Уралу та Середньої Азії». Дослідниця додає, що, приміром, творчий колектив «шевченківців-харків'ян у різні періоди мешкав у Семипалатинську, Нижньому Тагілі, Фергані та ін.; франківці працювали в Тамбові та Ташкенті; заньківчани – в Тобольську, Новокузнецьку, Омську; дніпропетровці – в Актюбинську та Намангані; Одеський театр імені Жовтневої революції – у Фрунзе, Термезі, Самарканді та ін.». Мистецтвознавиця підсумовує, що стаціонарні вистави і вистави-концерти у складі фронтових бригад, концерти та виступи у військових частинах, госпіталях були основними напрямками в творчій діяльності евакуйованих на Схід театральних колективів (Красильникова, 1999, с. 114). Однак слід врахувати й той факт, що не усі театри на окупованих територіях України в часи німецько-радянської війни були евакуйовані у східні регіони країни. Як вказує В. Нестеренко у праці «Сценічне мистецтво у військовій зоні України в 1941–1943 рр.» (Нестеренко, 2005, с. 57), у таких окупованих містах Сумщини, як Ромни, Шостка, Конотоп, Охтирка, Глухів та й самих Сумах (ляльковий театр) функціонували драматичні театри, театральні вистави глядачі мали змогу бачити у Кролевіці, ба навіть у селі Чауси Шосткинського району працював з дозволу окупаційної влади драматичний гурток (Нестеренко, 2005, с. 57).

Широка географія віддаленого базування евакуйованих театрів в середньоазійських республіках не завадила кінематографістам залучати майстрів сцени до фільмовиробництва, що активно відновлювалось в евакуації, адже «кінематограф перевершує театр, літературу, живопис у створенні зорових рухомих образів, здатних широко охопити життя в усьому його естетичному значенні та своєрідності. Оперуючи часом як засобом виразності, кіно здатне передати стрімку зміну подій у їх внутрішній логіці» (Холодинська, 2012, с. 97). Тож нагадаємо, що в період Другої світової війни при евакуйованій до Ашхабада Київській студії художніх фільмів була створена акторська студія, у складі якої працювало чимало акторів українських театрів (серед яких Н. Ужвій, А. Бучма, М. Крушельницький, І. Мар'яненко, Д. Капка, А. Дунайський й ін.), які брали участь у творчому житті та зйомках фільмів й інших студій. Разом з тим зазначимо, що в евакуйованих теа-

трально-видовищних закладах «відновлювалися насамперед старі постановки, причому вразливим місцем практично всіх сценічних колективів залишилося декораційне оформлення: брак коштів давався взнаки. Зі щирим захопленням сприймалися масовою аудиторією вистави героїко-патріотичної тематики (передусім класики), а також вистави комедійного жанру» (Красильникова, 1999, с. 114).

Слід вказати, що швидка евакуація кіностудійних «потужностей з окупованих територій до Середньої Азії змусила кінематографістів оперативно згортати виробництво розпочатих у довоєнний період фільмів і відновлювати його на технічній базі середньоазійських республік» (Волошенко, 2017, с. 324), серед яких назвемо «Морський яструб» (реж. В. Браун), «Дочка моряка» (реж. Г. Тасін), «Олександр Пархоменко» (реж. Л. Луков), «Як гартувалась сталь» (реж. М. Донської), «Роки молодії» (реж. Г. Гричер-Чериковер та І. Савченко). О. Брюховецька й М. Собуцький у статті «Ігор Савченко: почесне друге місце?» зазначають, що під час зйомок кінострічки «Роки молодії» на експедиційній натурі «22 червня 1941 року учасники знімальної групи почули бомбардування і все зрозуміли. Цей простенький “колгоспний водевіль” несе в собі виразний симптом свого довоєнного походження. Дія фільму відбувається протягом літа 41-го. Це легко вираховується з віку одного з героїв, який народився у 1921-му і якому скоро виповниться двадцять». Автори зауважують, що «чого протягом всього літа не виникає – це війни. Уявне мирне літо 1941 року так і збереглося у відзнятому матеріалі, доробленому і змонтованому в евакуації» (Брюховецька, Собуцький, 1995, с. 18). Показово, що, запросивши у фільм театральних і кіноакторів (Н. Ужвій, В. Дашенка, Г. Лисянську, Р. Івицького, Н. Гебдовську інших), Григорій Гричер-Чериковер та Ігор Савченко (що прийшов у кінематограф із театру) презентують у кінокартині виразний образ матері-героїні, який виявиться символічним і у наступних фільмах. Постає матері головного героя Івана (яка повертається з авторитетної виставки, де її сорт пшениці високо поцінований) у виконанні вихованки курбасівського «Березоля» Н. Ужвій набуває у стрічці своєрідного сакрального статусу. А крім того, показово, що сортова пшениця «разом з Наталією Ужвій, переходить у наступний фільм І. Савченка (йдеться про стріч-

ку «Партизани в степах України», 1943 року випуску), який вже творився не лише під час війни, а й для воєнних потреб і з урахуванням воєнних реалій» (Брюховецька, Собуцький, 1995, с. 18).

Співтворчість І. Савченка з акторами, зосібна театральними, була доволі специфічною. Зазвичай режисер запрошував на головні та другорядні ролі нових, ще мало відомих, а часом і зовсім не відомих акторів, проте ніколи не нав'язував їм своїх рішень і бачень. Митець створював такі умови, коли виконавець ролі, усвідомивши ідею твору, інтерпретацію його режисером, віддавав усього себе творенню образу. Показово, що Ігор Савченко в безпосередніх стосунках та тісній співпраці з актором, у звичайній бесіді, часто ходячи з ним по павільйону, посвячував виконавця у свої глибинні задуми. Спершу майстер мовив про кінокартину в цілому, про події, пов'язані з тим, що буде відображено у фільмі, знайомив з цікавими маловідомими документами (якщо це був, приміром, проєкт історичного фільму), визначними особистостями, діяльністю яких мала певний стосунок до змісту картини, а потім якось непомітно переходив до ролі, наводив приклади, порівнював, аналізував. У роботі з виконавцем постановникові допомагало вільне оперування матеріалом фільму, повне й чітке уявлення про сюжет та образи кінотвору. Він умів уважно слухати. Проте якщо не погоджувався із пропозицією актора, то вмів аргументувати власну думку. В разі ж коли актор знаходив для малюнка персонажа щось своє, цікавіше, аніж сценарна чи режисерська версія образу, І. Савченко приймав пропозицію виконавця і, що доволі показово, щиро радів тому факту.

Цікаво, що майстер, з огляду на специфіку роботи виконавця в театрі (коли образ вибудовується відповідно до певної хронології чи логіки його розвитку, а не виробничих можливостей, як у кіно) вважав, що перший дубль зазвичай найбільш вдалий, бо актор, як і на сцені, спочатку грає на знімальному майданчику з усією безпосередністю. Тому режисер намагався фільмувати не дублі, а варіанти, додаючи до кожного з них нові, нехай незначні, пропозиції, утримуючи актора у відповідному емоційному стані. Це примушувало і його самого увесь час перебувати у творчому хвилюванні, у творчих пошуках. Важливо, що Ігор Савченко завжди точно знав, чого шукає в площині екрана. У нього не було таких випадків, щоби на кінопроби приїздили актори, які б не

змігли втілити режисерський задум. Ми не можемо стверджувати, що майстер якось винятково пестував акторів, зосібна театральних, радше він корегував задум виконавців, обирав те, що із запропонованого сценарного матеріалу найбільш характеризувало образ, і те (що дуже важливо), наскільки ця характеристика поєднувалася з творчими можливостями актора.

Показово, що, затвердивши актора на роль, режисер повністю віддавався під владу майстерності виконавця, залишаючи за собою лише право постійного, проте ненав'язливого контролю. Талановитого постановника не можна було, сказати б, «полонити» будь-яким трюком, що не відповідав би внутрішньому життю образу. Як досвідчений кіно- і театральний режисер Ігор Савченко умів узяти від актора все найцікавіше, самотутнє, очищене від зайвого (Погребняк, 2017).

Зазначимо, що повнометражні ігрові стрічки в часи німецько-радянської війни, присвячені безпосередньо подіям війни, стали з'являтися на екранах наприкінці 1942 року, серед яких назовемо і український фільм визнаного кіногромадськістю майстра епічного жанру І. Савченка «Партизани в степах України», приурочений до 25-річчя «радянської влади в Україні, що зумовило загальну стилістику картини» (Волошенко, 2016, с. 345). Пишучи сценарій для свого фільму і надаючи йому пафосного забарвлення, режисер звернувся до комедійної п'єси «В степах України» О. Корнійчука, за яку, як вказує А. Пучков, «драматург отримав 1942 року другу Сталінську премію першого ступеня, грошову частину якої (100 тисяч карбованців) віддав у Фонд оборони для будівництва танкової колони «Українське мистецтво» (Пучков, 2021, с. 322). У такому зверненні кіно- і театрального режисера до драматургічного матеріалу О. Корнійчука була певна закономірність. По-перше, на пошуки чи написання оригінального сценарію потрібен був час, якого було обмаль. По-друге, стосовно глибокого проникнення у творчість драматурга, І. Савченко мав уже попередній досвід, працюючи у довоєнні часи над фільмом «Богдан Хмельницький».

Ігор Савченко вправно переробив указану п'єсу, максимально наблизивши події до воєнного часу, при цьому зберіг колоритні образи-характери, створені драматургом. Цікаво, що п'єса «В степах України» первісно складалася з трьох актів. Створюючи сценарій, митець, виявляю-

чи повагу до п'єси (як першоджерела творення сценарію), поклав їх в основу кінокомпозиції, але в кінострічці акти назвав «піснями», що мають окремі поетично-музичні теми. Тож сюжет фільму становили три основні лінії «Пісня перша», «Пісня друга», «Пісня третя», пов'язані між собою головною сюжетною лінією, а на думку Л. Госейка, «задумана як триптих, картина складається немовби з дум з окремими епічними сюжетами» (Госейко, 2005, с. 114). У такий спосіб режисер прагнув подати кінорозповідь про українських партизанів, як героїчне сказання про народних месників. Таке визначення жанру вказувало на його основні джерела – фольклорну поетику й героїчний епос. Слід зазначити, що деякі образи кінотвору виразно постали перед глядачами саме в героїчному ореолі. Це передусім стосується образу Пелагеї Часник, створеного Н. Ужвій – видатною українською актрисою Київського театру імені І. Франка. Особливо неповторною є героїня у вражаючій сцені розстрілу мирних жителів, що набула великої емоційної сили. Л. Госейко в багатоаспектній монографії «Історія українського кінематографа. 1896–1995» слушно зазначає, що у масовій сцені «страсти колгоспників, які риють собі могилу, довгий монолог Пелагеї є чимось явно більшим, ніж лише промова». Автор додає, що по суті трагічна героїня (вбрана в усе чорне), сповнена люті й ненависті, «кидає виклик згубним силам природи, як колись Ярославна, героїня «Слова о полку Ігоревім». Розвиваючи думку, дослідник зауважуватиме, що Наталія Ужвій, виконуючи роль Пелагеї, відчувала в своїй героїні «таку силу, що була певна у своїй спроможності стати на бій із ворогом». Підсумовуючи, Л. Госейко висловлює переконання, що «куди більше, ніж про стилістичний відступ автора, у фільмі йдеться про гіперболу – характерний прийом для творів того часу» (Госейко, 2005, с. 115).

На наше переконання, менш вдалим вийшов образ Саливона Часника у виконанні театрального актора М. Боголюбова, який мав показати народного ватажка, мужнього й рішучого, незламного у своїй волі і переконаннях. У вчинках героя переважали патетика і риторичність, глядачі здебільшого бачили його як оратора, що виголошував тривалі запальні промови, звернені до партизанів, що суперечило суворій атмосфері воєнних буднів.

Суперечливими і до певної міри не полишеними театрального награву виявились постаті

двох дідів – Тараса (Б. Чирков) й Остапа (А. Дунайський). За задумом авторів Тарас та Остап мали продовжити славний родовід дідів-героїв – лірника з «Думи про козака Голоту», Мусія Половця з «Вершників», козака Тура з «Богдана Хмельницького». Вони повинні були також уособлювати кращі риси народу – мудрість та оптимізм. Крім того, персонажі мали би бути пропущеними крізь призму гумористичного сприйняття подій і переданими на екрані в комедійному забарвленні. Фактично ж вийшло так, що Тарас та Остап, відійшовши від романтичного ключа своїх попередників-дідів, зупинились десь напівдорозі до комічно-героїчної суті дядя Гаврила й козака Шайтана з «Богдана Хмельницького». Діди й справді смішні, вони безперестанку сперечаються про те, хто з них старший за чином. Однак сміх цей нетривкий, бо побудований він передусім на розходженні між намірами дідів і реальними можливостями їх здійснення. На жаль, деякі образи фільму своєю умовністю нагадують схематичні персонажі бойових кінозбірників. Вдалі ідеї, хоч як це прикро, не були розкриті художньо, а проголошувалися лише декларативно. Прикладом тому може слугувати «фінальна репліка Часника «Сталін, ти наш батько. Спасибі тобі за слово», що сучасну публіку просто вражає» (Брюховецька, Собоуцький, 1995, с. 19). Проте слід вказати, що саме фільм І. Савченка «Партизани в степах України», що зі зрозумілих причин є найбільш плакатним із усього, створеного режисером, «вийшов із багатьма виправленнями й доповненнями також під назвою «Україна, 1941», здобув одностайне схвалення критики» (Госейко, 2005, с. 115), завершує перший етап опанування українськими кінематографістами (за активної участі провідних театральних акторів) воєнною темою.

**Висновки.** У підсумку зазначимо, що в часи Другої світової війни взаємодія театрального мистецтва і кінематографа проявилась із особливою силою, оскільки до продукування фільмів активно залучались передовсім провідні театральні виконавці, які намагались використовувати професійні акторські навички задля створення екранних образів. Проте маємо погодитись і з думкою авторитетних дослідників українського кіно щодо того, що умовна стилістика ігрових фільмів, створених до 1943 року, (зокріма, кінострічки «Партизани в степах України») «не відповідала тогочасним сподіванням і глядачів і поглядам митців, які

бачили й переживали справжню дійсність. Війна на екрані вимагала принципово іншого втілення» (Волошенко, Дорошенко, 2016, с. 346), яке невдовзі буде презентовано в новаторському у фільмі «Райдуга» у режисурі М. Донського.

#### Джерела та література

- Брюховецька, О., Собуцький, М. (1995). Ігор Савченко: почесне друге місце? *Кіно-Театр*. Київ: НУ «КМА». С. 14-19.
- Ванюга, Л. С. (2012). Друга світова війна та український драматичний театр ім. Івана Франка в Тернополі. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. № 2. С. 164-171. URL: ( дата звернення 05.09.2023).
- Волошенко, О., Дорошенко, А., Кульчинська, О. (2016). Державна культурна політика. 1939-1945. *Історія українського кіно*. Том. 2: 1930-1945 / гол. ред. Г. Скрипник. Київ. С. 286-321.
- Госейко, Л. (2005). *Історія українського кінематографа. 1896–1995*. Київ: KINO-KOLO. 464 с.
- Красильникова, О.В. (1999). *Історія українського театру ХХ сторіччя*. Монографія. Київ: Либідь. 208 с.
- Нестеренко, В.А. (2005). Сценічне мистецтво у військовій зоні України в 1941–1943 рр. *Сторінки воєнної історії України*. Збірник наукових статей. Випуск 9. Частина 3. Київ. С. 56-63.
- Погребняк, Г.П. (2017). *Кіно, телебачення і радіо в сценічному мистецтві*. Київ: НАКККиМ. 392 с.
- Погребняк, Г.П. (2022). Одеська кіностудія. *Енциклопедія Сучасної України*: енциклопедія [електронна версія] / ред.: І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. Т. 24. С. 162-163. URL: <https://esu.com.ua/article-74971> ( дата звернення 09.09.2023).
- Пучков, А. (2021). *Тривкий тролінг трикстера: Метадраматургія Олександра Корнійчука*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 608 с.
- Салата, О. (2022). Український театр в умовах німецької окупації 1941–1942 рр. *Наукові зошити історичного факультету Львівського університету*. Вип. 23. С. 83-92.
- Удовик, В. *Київська кіностудія в період нацистської окупації (1941–1943)*. URL: <http://dpspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/26399/27-Udovik.pdf?sequence=1> ( дата звернення 06.09.2023).
- Холодинська, С. М. (2012). Кінематограф і телебачення – «поліфонічні» види мистецтва (естетико-художні особливості). *Вісник Маріупольського державного університету*. Вип. 4. С. 96-102.

#### References

- Briukhovetska, O., Sobutskyi, M. (1995). Ihor Savchenko: pochesne druhe mistse? [Ihor Savchenko: an honorable second place?]. *Kino-Teatr*. Kyiv NU «KMA». С. 14-19. [in Ukrainian]
- Vaniuha, L.S. (2012). Druha svitova viina ta ukrainyky dramatychnyi teatr im. Ivana Franka v Ternopoli [The Second World War and the Ukrainian Drama Theater named after Ivan Franko in Ternopil]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka*. Seriiia : Mystetstvoznavstvo. № 2. S. 164-171. Retrieved from: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm\\_2012\\_2\\_29](http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2012_2_29) [in Ukrainian]
- Volosheniuk, O., Doroshenko, A., Kulchynska, O. (2016). Derzhavna kulturna polityka. 1939-1945 [State cultural policy. 1939-1945]. *Istoriia ukrainskoho kino*. Tom. 2: 1930-1945 / hol. red. H. Skrypyuk. Kyiv. S. 286-321. [in Ukrainian]
- Hoseiko, L. (2005). *Istoriia ukrainskoho kinematohrafa. 1896–1995* [History of Ukrainian cinematography. 1896–1995]. Kyiv: KINO-KOLO. 464s. [in Ukrainian]
- Krasylnykova, O.V. (1999). *Istoriia ukrainskoho teatru XX storichchia* [History of the Ukrainian theater of the 20th century]. Monohrafiia. Kyiv: Lybid. 208 s. [in Ukrainian]
- Nesterenko, V.A. (2005). Stsenichne mystetstvo u viiskovii zoni Ukrainy v 1941–1943 rr. [Stage art in the military zone of Ukraine in 1941–1943]. *Storinky voiennoi istorii Ukrainy*. Zbirnyk naukovykh statei. Vypusk 9. Chastyna 3. Kyiv. S. 56-63. [in Ukrainian]
- Pohrebniak, H.P. (2017). Kino, telebachennia i radio v stsenichnomu mystetstvi [inema, television and radio in performing arts]. Kyiv: NAKKKiM. 392 s. [in Ukrainian].
- Pohrebniak, H.P. (2022). *Odeska kinostudiia* [Odesa film studio]. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy:entsyklopediia [elektronna versiia]* / red.: I.M. Dziuba, A.I. Zhukovskiy, M.H. Zhelezniak ta in.; NAN Ukrainy, NTSh. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. T. 24. S. 162-163. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-74971> [in Ukrainian]
- Puchkov, A. (2021). *Tryvki troling trykster: Metadramaturhiia Oleksandra Korniiichuka* [Persistent Trolling of the Trickster: Metadramaturgy by Oleksandr Korniy-chuk]. Kyiv: DUKh I LITERA. 608 s. [in Ukrainian]
- Salata, O. (2022). Ukrainyky teatr v umovakh nimetskoii okupatsii 1941–1942 rr. [Ukrainian theater in the conditions of the German occupation of 1941–1942]. *Naukovi zoshyty istorychnoho fakultetu Lvivskoho universytetu*. Vyp. 23. S. 83-92 [in Ukrainian]
- Udovyk, V. *Kyivska kinostudiia v period natsyystskoi okupatsii (1941–1943)* [Kyiv film studio during

the Nazi occupation (1941–1943)]. Retrieved from: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/26399/27-Udovik.pdf?sequence=1> [in Ukrainian]

Kholodynska, S.M. (2012). Kinematohraf i telebachennia – «polifonichni» vydy mystetstva (estetyko-khu-

dozhni osoblyvosti) [Cinematography and television are «polyphonic» forms of art (aesthetic and artistic features)]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu*. Vyp. 4. S. 96-102. [in Ukrainian]

***Halyna Pogrebniak***

**The interaction of Ukrainian theatrical art and cinematography during World war II: the director-acting aspect**

**Abstract.** The specifics of the functioning of cinematographic and theater institutions in the Ukrainian SSR in 1943-1945 are shown. The tangentiality of theatrical art and cinematography is determined, and the factors of their mutual influence are outlined. An attempt was made to expand the boundaries of theater studies in the context of film studies. The influence of socio-political processes on the activity of theater and cinematography is shown. The role of screen means in the presentation of theatrical art, the original work of its brightest masters, is clarified. The importance of film directing and the achievements of representatives of the theater industry are highlighted. An interdisciplinary approach based on the use of a number of general scientific methods, in particular: a system of theoretical methods (induction, deduction, identification, complex art analysis, synthesis) was used in the development of the topic, which made it possible to develop the factual basis of the realization of films in interaction with theater actors. The typological method made it possible to consider common artistic principles in the creative pursuits of theater and film masters. In addition, analytical and systematic methods were applied in their unity, which is necessary for the study of the art history aspect of the problem.

**Key words:** theatrical art, cinematography, World War II, theaters, film studios, directing, actor.