

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 24*

Київ  
2019

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., 2019 р. Вип. 24. 219 с.

Число 24 «Наукового Вісника» містить розлогу низку матеріалів зі сценічного мистецтва: це й історичні міжнародні культурні зв'язки та режисерські здобутки, і методики навчання майбутніх акторів та творчі пошуки митців театру. Читачів зацікавлять і розділи «Екранне мистецтво» та «Мистецька педагогіка», де вони можуть ознайомитись із роботами перших українських операторів, розвитком французького фільму нуар, драматургією О. Вампілова, новаціями режисера Ф. Соболева, впливом гастролей МХТу під керівництвом К. Станіславського в США. Архівні матеріали розкажуть про фільми Л. Могилевського та долю актора В. Добровольського. Доповнюють «Вісник» розділи «Культурологія» та «Бібліографія».

*Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого  
(протокол № 4 від 23.04.2019 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.*

## РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

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

**Братерська-Дронь Марина Тарасівна**, дійсний член (академік) УАН, доктор філософських наук, професор;

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

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

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

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

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

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

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

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

**Ржевська Майя Юрївна**, доктор мистецтвознавства, 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

## СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

**Гарбузюк Майя**

«Гелена, або Гайдамаки на Україні» Я. Н. Камінського за Т. Кернером на польській сцені (перша пол. XIX ст.): географія й хронологія поширення ..... 7

**Леся Овчієва**

Історична драма «Оборона Буші» Михайла Старицького на сцені першого Державного українського театру..... 16

**Олег Поспелов**

Циркові вистави у Львові 1850-х рр. (Від Еммануеля Беранка до Вільгельма Карре) ..... 23

**Тетяна Бойко, Марина Сорока**

Модифікації сценічної маски акторів-березильців у контексті формотворчих шукань першої третини XX століття ..... 32

**Олександр Аркадін-Школьник, Ольга Дорофєєва**

Нездійснена вистава «Король Лір» у Харківському театрі імені Т. Г. Шевченка в 1936 р..... 39

**Катерина Юдова-Романова**

Архітектурно-дизайнерські принципи організації протосценічного простору в Україні: історично-мистецтвознавчий аспект проблеми..... 46

**Тетяна Батицька**

Режисура Алли Бабенко ..... 52

**Ірина Мельник**

Моно вистави на сцені академічної майстерні театрального мистецтва «Сузір'я» ..... 63

**Лариса Недін**

Специфіка роботи актора зі словом у радіопросторі ... 69

**Юрій Старостін**

Сценічний рух як складова професійної підготовки актора ..... 75

**Любов Підлісна**

Від слова написаного до слова живого ..... 79

## ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

**Лариса Наумова**

Ритм у теорії українського кіно 20-х років XX століття..... 86

**Оксана Мусяєнко**

Фільм нуар у французькому кінематографі. Візуальний стиль і наративи ..... 95

**Ілля Єгоров**

«Облога Запорозжя» і «Тарас Трясило»: роботи перших поколінь українських операторів ..... 105

## CONTENTS

## SCENIC ART

**Harbuziuk Maiia**

«Helena or Haidamaky in Ukraine» by Ya. N. Kaminskyi on T. Kerner at Polish stage (first half of 19th century): geography and chronology of outspread ..... 7

**Lesia Ovchiieva**

Historical drama «Defense of Busha» of Mykhailo Starytskyi on stage of first State Ukrainian Theatre ..... 16

**Oleh Pospelov**

Circus performances in Lviv of 1850s (From Emmanuel Berank to Wilhelm Karre)..... 23

**Tetiana Boiko, Maryna Soroka**

Modifications of stage mask of Berezil actors in context of form-creating search of first third of 20th century ..... 32

**Oleksandr Arkadin-Shkolnyk, Olha Dorofieieva**

Unexercised performance «King Lear» in Kharkiv T. H. Shevchenko theatre in 1936 ..... 39

**Kateryna Yudova-Romanova**

Architectural-design principles of organization of proto-scenic space in Ukraine: historical-art study aspect of the problem ..... 46

**Tetiana Batytska**

Directing of Alla Babenko ..... 52

**Iryna Melnyk**

Mono performances on stage of academic workshop of theatre art «Suziria»..... 63

**Larysa Nedin**

Specificity of actor's work with speech on radio..... 69

**Yurii Starostin**

Stage movement as part of professional training of actor ..... 75

**Liubov Pidlisna**

From word written to living word..... 79

## SCREEN ARTS

**Larysa Naumova**

Rhythm in theory of Ukrainian cinema of 1920s..... 86

**Oksana Musiienko**

Noir film in French cinema. Visual style and narratives ..... 95

**Illia Yehorov**

«Siege of Zaporizhzhia» and «Taras Triasylo»: works of first generations of Ukrainian directors of photography ..... 105

<b>Марина Братерська-Дронь</b>	
У холодній вирві часу (Пам'яті Олександра Вампілова і шістдесятників) .....	112
<b>Валерій Папченко</b>	
Синтез звуку і кінематограф: концептуальні взаємодії .....	118
<b>Ольга Равлюк-Голіцина</b>	
Візуальна герменевтика кінопогляду .....	124
<b>Валентин Марченко, Юрій Помазков</b>	
Творчі та інструментальні новації режисера Фелікса Соболева .....	129

## КУЛЬТУРОЛОГІЯ

<b>Олена Оніщенко</b>	
Експресія як підґрунтя експресіоністичного напрямку (На матеріалі теоретичних розвідок Г. Ельзенберга і М. Валліса).....	138
<b>Маріанна Голубенко</b>	
Темпоральність цифрової культури.....	145

## МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА

<b>Тетяна Михайлова, Галина Фількевич</b>	
Кафедрі музичного виховання – 75 (Сторінки історії, сьогодення) .....	153
<b>Олена Абрамович, Надія Вовченко</b>	
Американські гастролі МХТ 1923–1924 рр. (Формування репертуарного театру та американської акторської школи) .....	163
<b>Олександр Безручко</b>	
Специфіка театральної педагогічної діяльності В. Б. Кісіна у Київському державному інституті театального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого..	168

## АРХІВ

<b>Роман Росляк</b>	
Леонід Могилевський і його фільми .....	174
<b>Людмила Новікова</b>	
«Місту Сталіно не потрібний український театр» (Справа про «український націоналізм» актора В. М. Добровольського).....	192

## БІБЛІОГРАФІЯ

<b>Лариса Наумова.</b>	
Микола Мерзлікін: пошук досконалості.....	212

<b>Maryna Braterska-Dron</b>	
In cold funnel of time (To memory of Oleksandr Vampilov and Sixtiers) .....	112
<b>Valerii Papchenko</b>	
Syntheses of sound and cinematography: conceptual connections .....	118
<b>Olha Ravliuk-Holitsyna</b>	
Visual hermeneutics of cinema view .....	124
<b>Valentyn Marchenko, Yurii Pomazkov</b>	
Artistic and instrumental innovations of director Felix Soboliev .....	129

## CULTRE STUDIES

<b>Olena Onishchenko</b>	
Expression as basis of expressionist direction (On materials of theoretical research of H.Elsenberg and M.Vallis .....	138
<b>Marianna Holubenko</b>	
Temporality of digital culture .....	145

## ART PEDAGOGICS

<b>Tetiana Mykhailova, Halyna Filkevych</b>	
75 years of Department of music education (Pages of history, modern times) .....	153
<b>Olena Abramovych, Nadiia Vovchenko</b>	
American tour of MAT in 1923–1924 (Forming of repertoire theatre and American acting school).....	163
<b>Oleksandr Bezruchko</b>	
Specifics of theatre pedagogical activities of V.B. Kisin in Kyiv State Karpenko-Karyi Institute of Theatre Art.....	168

## ARCHIVE

<b>Roman Rosliak</b>	
Leonid Mohylevskyi and his films.....	174
<b>Liudmyla Novikova</b>	
«Stalino city does not need Ukrainian theatre» (Case on «Ukrainian nationalism» of actor V.M. Dobrovolskyi) .....	192

## BIBIOGRAPHY

<b>Larysa Naumova.</b>	
Mykola Merzlikin: search for perfection .....	212

# СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО



## «ГЕЛЕНА, АБО ГАЙДАМАКИ НА УКРАЇНІ» Я. Н. КАМІНСЬКОГО ЗА Т. КЕРНЕРОМ НА ПОЛЬСЬКІЙ СЦЕНІ (ПЕРША ПОЛ. ХІХ ст.): ГЕОГРАФІЯ Й ХРОНОЛОГІЯ ПОШИРЕННЯ

*На підставі джерельних документів, публікацій у пресі ХІХ ст. та сучасних театрознавчих праць реконструйовано хронологію та географію поширення вистав за першою в історії східноєвропейського театру ХІХ ст. драмою-переробкою на тему Гайдамаччини (1819). Коротко розкрито основні ідейно-естетичні параметри драматургічного тексту, відтак простежено гастрольні маршрути львівського польського театру із зазначеною виставою. Виявлено шляхи подальшого поширення цього твору на сценах Кракова, Варшави, Вільна, Києва, подано перелік труп, з'ясовано імена виконавців, антрепренерів, які були пов'язані з цією виставою. Згідно з думками окремих дослідників, висунуто припущення про гіпотетичне знайомство із цією виставою польських та українських поетів-романтиків, зокрема, Адама Міцкевича, Юліуша Словацького, Тараса Шевченка. Окреслено феномен успіху твору на широких теренах не лише польських, а й етнічних українських земель — як один із доказів існування польсько-українського театрального пограниччя. Наголошено значення вистави «Гелена, або Гайдамаки на Україні» як хронологічно першого твору про події Коливицини, що започаткував у польській культурі формування історичного травматичного дискурсу гайдамаччини та вплинув на появу наступних мистецьких і літературних творів цієї тематики.*

**Ключові слова:** польський театр на етнічних землях України, тема гайдамаччини на сцені, театральне польсько-українське пограниччя ХІХ ст., порівняльне театрознавство.

*На основе документальных источников, публикаций в прессе ХІХ ст. и современных театроведческих исследований реконструировано хронологию и географию распространения спектаклей по первой в истории восточно-европейского театра ХІХ ст. драме-переделке на тему гайдамаччины (1819). Коротко раскрыты основные идейно-эстетические параметры драматургического текста, исследованы гастрольные маршруты львовского польского театра с указанным спектаклем. Вывявлены пути дальнейшего распространения этого произведения на сценах Кракова, Варшавы, Вильно, Киева, поданы названия трупп, имена исполнителей, антрепренеров, связанных со спектаклем. Согласно с предположениями других исследователей вопроса, поддержана гипотеза о возможном знакомстве со спектаклем таких польских и украинских поэтов-романтиков, как Адам Мицкевич, Юлиуш Словацкий, Тарас Шевченко. Успех произведения на широком пространстве польских и украинских этнических земель интерпретирован как одно из проявлений социокультурного феномена польско-украинского театрального пограничья. Подчеркнуто значение спектакля «Гелена, или Гайдамаки на Украине» как хронологически первого произведения о событиях Коливицины, в котором были заложены начала формирования в польской культуре ХІХ ст. коллективного исторического травматического дискурса гайдамаччины.*

**Ключевые слова:** польский театр на этнических землях Украины, тема гайдамаччины на сцене, театральное польско-украинское пограничье ХІХ ст., сравнительное театроведение.

*Based on the source documents, publications in the press of the 19th century and modern theater studies, the chronology and geography of the outspread of performances for the first drama-adaptation based on the theme of Haidamachchyna (1819) in the history of the East-European theater of the 19th century were reconstructed. The main ideological and aesthetic parameters of the dramatic text are briefly revealed, and the tour routes of the Lviv Polish Theater with the above mentioned performance were traced. The ways of*

*further spreading of this work are found on the stages of Krakow, Warsaw, Vilnius, Kyiv, the list of the theatre companies is provided as well as the names of performers and entrepreneurs associated with this performance were clarified. According to certain researchers, the assumption of a hypothetical acquaintance with this performance of Polish and Ukrainian romantic poets, in particular, Adam Mickiewicz, Juliusz Slowacki, Taras Shevchenko, was put forward. The phenomenon of the product's success in the broad fields of not only Polish but also ethnic Ukrainian lands is outlined as one of the proofs of the existence of the Polish-Ukrainian theater frontier. The significance of the play «Helen or Haydamaky in Ukraine» was highlighted as a chronologically first work on the events of the Koliivshchyna, which initiated in Polish culture the formation of the historical traumatic discourse of Haidamachchyna and influenced the emergence of the following artistic and literary works on this subject.*

**Keywords:** *Polish theatre on the ethnic Ukrainian lands, the theme of the Haidamachchyna on stage, Polish-Ukrainian theatre frontier of the nineteenth century, comparative theatre studies.*

Питання взаємин сусідніх української та польської театральних культур — надзвичайно важлива дослідницька тема з огляду на величезний корпус інформації, що потребує опрацювання, оприєвлення та наукового аналізу. Праці вітчизняних сучасних істориків театру у цій царині залишаються нечисленними та спорадичними, надто щодо періоду ХІХ ст. За доби Незалежності першим найістотнішим кроком у дослідженні цієї наукової тематики стала стаття Р. Пилипчука [1]. Далі спорадична увага істориків театру до міжнаціональних контактів зосереджувалась на явищах та подіях ХХ ст.: у першому випуску Праць Театрознавчої комісії Записок НТШ І. Волицька опублікувала працю «"Монументальний театр" Володимира Блавацького» [2]; увагу до міжнаціональних і українсько-польських театральних контекстів активізувало відзначення науковою спільнотою ювілею Леся Курбаса 2012 р. [3]; сценічну історію прочитань драматургії Ю. Словацького в українському театрі дослідили А. Лемещенко [4] та О. Палій [5]; нещодавно видані «Нариси з історії інонаціонального театру в Україні ХХ-початку ХХІ століть» також містять окремі розділи, присвячені діяльності польського театру у Львові (автори Гарбузюк М., Максименко С.) та Києві (Раєвська Ю.) [6]. Водночас дослідження розвитку обох театральних культур у ХІХ ст. сьогодні практично відсутні, хоча саме явища, тенденції, події та імена діячів цього століття багато в чому вплинули на розвиток національних сцен того часу та в майбутньому, ХХ ст.

Одним із шляхів усвідомлення сили й впливовості таких зв'язків є вивчення наявності образів України чи українців на польському кону ХІХ ст. Предметом дослідження у цьому разі є окремі корпус польських драматичних текстів та вистав, серед яких особливу привертає тема гайдамаччини, надзвичайно важлива й гостра для обох — української й польської — націй.

Насправді, першість у сценічному освоєнні цієї складної історичної теми належала не українському (першопрочитання «Гайдамак» здійснив Лесь Курбас 1920 р. [7]), а польському театрові, який випередив український на сто один рік (1819). У цьому немає нічого дивного, адже, як твердять сьогодні історики, існує чотири історії гайдамаччини: українська, польська, єврейська та навіть російська, кожна з яких передбачає «власну правду» [8]. Польська театральна версія гайдамаччини виявилась хронологічно найпершою в східноєвропейському культурному просторі в цілому. Це артикулює особливу чутливість польського театру початку ХІХ ст. до гостро-політичних тем, його надзвичайну активність та динамічність у діалозі з глядачем, сприятливі обставини розвитку польської сцени у період, адже того ж року, коли вийшла на кін перша польська вистава про гайдамаччину, професійна українська сцена саме розпочала свій відлік.

Тому з багатьох причин вистава «Гелена, або Гайдамаки на Україні» становить значний дослідницький інтерес для українського театрознавства. Твір цей практично невідомий для вітчизняних істориків театру, та й полоністи приділяють йому незначну, принагідну увагу, хоча перманентна увага до «Гелени...» виникла ще на початку ХХ ст. у працях українських та польських літературознавців, автори яких демонстрували різні, часто цілком протилежні, підходи та оцінки мистецької вартості й значущості твору. Детальний аналіз цих оцінок та поглядів на твір здійснено авторкою статті у окремій публікації [9]. Найґрунтовнішим до сьогодні його дослідженням залишається текст передмови Станіслава Маковського до публікації твору, що її здійснив С. Маковський 1966 р. [10].

У межах даної статті ставимо собі за мету розглянути лише один аспект, пов'язаний із цією виставою: реконструювати географію та хронологію поширення вистав «Гелена, або Гайдамаки на



Україні» Я. Н. Камінського за Т. Кернером у ХІХ ст., оскільки це питання дає можливість увиразнити ареал його побутування та впливів.

Історична драма «Гелена, або Гайдамаки на Україні» була переробкою Яна Непомуцена Камінського (тодішнього керівника польської сцени у Львові) за драмою Теодора Кернера «Ядвіга, наречена бандита». Її прем'єра відбулась у Львові 20 грудня 1819 р. Здійснюючи переробку драми знакового для свого часу німецького драматурга Карла Теодора Кернера, представника шіллерівської «школи» драматургії, Я. Н. Камінський сюжет, заснований на любовному трикутнику та «розбійницькій тематиці» адаптував до подій в Україні 1768 р. Змінивши топос, імена героїв, модифікувавши систему персонажів, Я. Н. Камінський створив псевдоісторичну драму. Гайдамаки (Залізник, Дорошенко, Харко на чолі з Гонтою) стали втіленням «розбійницького» дискурсу; їм героїчно-жертвовно протистояла польська шляхта, уособлена в благородних постатях Старости, його дружини та їхньої вихованки, головної героїні твору — Гелени.

Вогонь «внутрішній», що роздирав серце напівшляхтича-напівгайдамаки Тименка-Горейка (без взаємності закоханого в юну Гелену), у фіналі, під час нападу гайдамаків (до них він пристав через зневажливу відмову коханої) на маєток Старости, переходив у моторошні картини пожежі й смертей. Образи розбійництва як бунту проти сваволі, принижень, соціальної нерівності; помста за нерозділене кохання й цілковиту самотність головного героя; картини насильства й помсти — усе це було зумовлене проявами раннього романтизму на сцені. Саме завдяки цій естетиці «бурі й небезпек» у виставі відбувалось активне формування щонайменше двох провідних польських міфів ХІХ ст.: міфу «пекельної України», а також міфу кресов'янки — героїчної польки-шляхтянки, мешканки «кресів» (тобто польсько-українського пограниччя). В образі кресов'янки, що протистояла убивчій силі гайдамак-розбійників і перемагала їх, закладався такий важливий для польського суспільства національний символ невинно страждаючої, жертвовної, всеперемагаючої Польщі. Цією виставою театр започаткував роботу із колективною історичною травмою: для поляків події Коліївщини були передвісниками втрати державності, розпаду Речі Посполитої, тож вражаючі сценічні образи слугували оприявленню та програванню цього травматичного досвіду, довкола якого, зокрема, й розгорталось формування модерної польської нації.

Хоч сьогодні неможливо достеменно дізнатись причину появи цієї драми-переробки саме 1819 р.

(можливо, сталося це й випадково, на вимогу найнагальніших репертуарних потреб польського театру у Львові), однак неможливо не зауважити символічний збіг дат: прем'єра «Гелени...» відбулася рівно через 50 років від того часу, коли у Львові було страчено ув'язнених гайдамаків, учасників повстання 1768 р. Тому те, що своєю появою цей спектакль сприяв формуванню історичної пам'яті своїх глядачів та суспільним практикам меморалізації, не підлягає сумнівам.

Потребу у такого роду виставі виявили вже перші рецензії на прем'єрні покази. У розлогіх рецензії на дві прем'єрні вистави 20 грудня 1819 р. та 10 січня 1820 р. було подано стислу й водночас точну фіксацію сюжету, сценічної дії вистави, як і вкрай важливих моментів глядацького сприйняття, що наголошували вагомість та знаковість цієї театральної події [12]. Наступного, 1821 р., рецензент писав про цю виставу вже як про «досить часто на місцевому театрі ставлену і завжди з успіхом прийняту» [13]. Про неї з не меншим визнанням згадували і далі, у 1825 р.: «2 грудня дано улюблену переробку з німецької “Гелена”. П[ані]. Камінська і цього разу, як завжди відіграла роль Гелени з притаманним їй талантом, а п. Слонського викликали в ролі Вацлава, котру він виконав із запалом і помітною підготовкою» [14]. Показово, що виставу ставили й аматори: влітку 1825 р. зіграно «Гелену...» учасниками товариства Любителів театру; в антрактах аматори виконували козацьке *Paix de deux* [15].

Збережені частково списки виконавців ролей — у різні роки — дають змогу зробити висновок: як одна з довгожительок, ця вистава була своєрідною педагогічною школою для кількох поколінь польських акторів. Так, роль Гелени виконували у різні роки Аполонія Камінська (1819–1842<sup>1</sup>), Шедлерівна (гастролі, 1839), Анеля Ашпергерова (1842), Теофілія Ценецька (1844), Пауліна Тарговська (1857). У ролі Вацлава до глядача виходили Антоній Бенза (1819), Щасни Стажевський (1820), Юзеф Слонський (1825), Богуміл Давісон (1842), Анастазій Трапшо (1857). Образи гайдамаків творили: Горейко: Віталіс Смоховський (1819–1857), Ігнацій Веровський (1822), Александер Ленкавський (1823-?), П. Рекановський (1830-ті); Гонта — Ян Непомуцен Камінський (1819–1842), Мікульський (1823), Адам Реймерс (1842), Ігнацій Каліцінський (1857).

Зрозуміло, що тривалу долю цій роботі забезпечував сам Я. Н. Камінський: він та його дружина,

<sup>1</sup> Тут і далі цифрами позначено рік/роки виконання ролей. — М. Г.

Аполонія Камінська, до 1842 р. незмінно виконували ролі Гонти та Гелени. Не надто активна у першій половині львівська театральна критика, однак, висловлювалася при майже кожній зміні виконавського складу вистави, оцінюючи нових виконавців. Ще одним гарантом стабільної зацікавленості твором, вочевидь, був незмінний виконавець ролі Горейка-Тименка на львівській сцені упродовж усіх тридцяти восьми (!) років — актор Віталіс Смоховський, який перші вистави відіграв під сценічним псевдо Міхал Сосновський.

«Гелену...» було показано вже на перших гастрольях у Кракові, що відбувались 13 серпня-25 жовтня 1820 р. На жаль, у краківській пресі вийшов друком лише один короткий відгук на цю виставу, автором якого був молодий К. Майєрановський, на той час редактор «Краківської бджілки» (*Pszczółka Krakowska*): «Дня 17 серпня grano драму, перероблену з німецької в трьох актах під назвою “Гелена, або Гайдамаки на Україні”, знану з опису в “Розмаїтосцях”. Посередній твір завдячує свій успіх тільки добрій грі акторів» [16, 166]. Отже, краківський рецензент і — припустимо — глядач залишилися байдужими до теми, драматургічну якість твору оцінили холодно, відзначивши лише акторське виконання — причому не гайдамацьких ролей, а саме тих образів, що відповідали ностальгійним спогадам про стару добру шляхетську Польщу: «Пан Новаковський в ролі Старости виступив з усією повагою та гідністю старого поляка, утримав її до кінця і нагадав нам своє перебування в цій столиці два роки тому, котре зробило його бажаним для краків'ян, що полюбили в його грі ретельно підкреслені образи цноти і старопольських звичаїв» [16, 167].

Наступна прем'єра відбулась 19 січня 1821 р. вже на сцені Варшавського Національного театру, під зміненою назвою «Гонта та його товариші». Зміна назви була викликана, вочевидь, цензурними обмеженнями. Прем'єра відбулась на бенедіс актора Антонія Зелінського, котрий виступив у головній ролі Горейка. Поруч із ним грали Марія Людвіка Жулковська (Старостина) та Бонавентура Кудліч (Староста). З цього приводу у «Варшавському кур'єрі» (*Kurier Warszawski*) з'явилась лише коротка заувага, яка прояснювала ситуацію: «Бенедіс п. Зелінського мав середній прибуток. Драма під назвою “Гонта” більше б сподобалась, якби була старанніше приготована» [17]. Актор А. Зелінський народився та працював у Варшаві (1777–1849). На час виконання ролі Горейка йому було сорок чотири роки, що, вочевидь, не могло сприяти відповідному виконанню центральної ролі. Брак старанності

у підготовці вистави можна пояснити ймовірною відсутністю часу, потрібного для її приготування. Не виключено, що бенедіціанту дуже залежало на виборі саме цієї репертуарної новинки. Зрештою, здається, вона й за стараннішою підготовкою була приречена на невдачу: на початку 1820-х рр. варшавська сцена перебувала під виразним впливом класицизму, тому вистава з виразними романтичними засадами навряд чи могла здобути успіх.

Подальшим поширенням успіху львівська переробка завдячувала насамперед родинним зв'язкам Я. Н. Камінського із К. Камінським (1776–1827). Попри відсутність точних документальних даних, польські історики театру сходяться на думці, що обоє Камінських — Ян Непомуцен та Каспер — були двоюрідними братами. К. Камінський розпочинав свою театральну діяльність у трупах під керівництвом Я. Н. Камінського у першому десятилітті XIX ст. [18, 280]. Далі Каспер Камінський — актор та антрепренер польського театру — працював і багато виступав з гастрольями на східних кордонах колишньої Речі Посполитої, зокрема у Вільні, Мінську, Києві та ін. Так, взимку 1820–1821 р. він працював на краківській сцені, де щойно перед тим гастролювала львівська трупа, зокрема із «Геленою...». Очоливши польську сцену у Вільні 1821 р. та відкривши сезон у березні цього року, серед прем'єр К. Камінський показав одну з драм самого К. Т. Кернера — «Тоні, або Жахлива ніч на острові Сан-Домінго», що свідчило про його увагу до популяризації романтичної драми. Для посилення творчого складу трупи К. Камінський від 15 липня 1821 р. до 14 березня наступного, 1822 р., заангажував до виступів провідних акторів тієї ж варшавської сцени, про яку щойно йшлося, — Юзефу Ледуховську та Ігнація Веровського.

Майже одразу, за кілька днів після початку виступів столичного акторського дуєту, 25 липня 1821 г., у Вільні відбулась прем'єра «Гелена, або Гайдамаки на Україні». Ю. Ледуховська, видатна польська трагічна актриса, виконувала роль Гелени, І. Веровський — Горейка. Очевидно, Ю. Ледуховська цю роль виконала раніше, у згаданій вище варшавській прем'єрі, як припустив це історик польського театру В. Ган: «...припущення моє спирається на те, що Ледуховська і Веровський, актори варшавського театру, приїхали до Вільна на гастролі з уже готовим варшавським репертуаром, до якого належала, правдоподібно, й “Гелена...”» [19, 484]. Так чи інакше, але рукопис переробки, безперечно, міг потрапити до К. Камінського обома шляхами: і з Варшави, разом із столичною акторською парою, і безпосередньо від автора переробки і родича, зі Львова.

Рецензент «Віленського кур'єра» (Kurier Wileński) від 29 липня 1821 р. порівнював Гелену у виконанні Ю. Ледуховської з Жанною д'Арк. Це цікаве порівняння не лише яскраво вписувало міт польської героїні-кресов'янки у європейський театральний контекст, а й артикулювало високе звучання саме національного трагічного дискурсу, що поставав у цей час в європейському театрі — французькому та польському. Про сценічний образ Горейка–Веровського рецензент написав так само прихильно: «Чудово знає він (актор. — М. Г.) боротьбу сумління із заздрістю, помстою та звичкою до розбійництва; з такою правдою вони були зіграні, що не залишали бажати нічого кращого» [20].

Показово, що водночас ця вистава виявила й естетичну неготовність, і навіть протест публіки. У тій же газеті попередньо було опубліковано лист до редакції від такого собі Старушкевича, власника маєтку неподалік Вільна, що під впливом розголосу про гастролі варшавських акторів вирішив податися до театру. В емоційному відгуку про виставу точно зафіксовано окремі візуальні ефекти вистави та реакцію на них глядача. Подаємо цей текст майже повністю задля точного відтворення змісту: «Сиджу, і сиджу як на німецькій казанні (йдеться про церковну проповідь. — М. Г.). Пригнічують мене образи людей з ножами, флінтами і шаблями, чути дзвін, крики розбійників, постріли, бачу полювання, в цілому все, але не помічаю доброго смаку; на довершення було запалено дім, ця картина мене налякала, хапаю дітей, щоб хоча б якось втекти; повернувшись з вистави схвильованим, я розмірковував, порівнював наші діалоги з гайдамаками, і опівночі чую плач, крик мого Бартоломея; встаю з ліжка, запалюю каганчик, буджу його: що сталося? А він мені перелякано відповідає, що йому наснилось, наче б гайдамаки хотіли його вбити. Тьху до біса з такими комедіями — промовив — котрі людей серед ночі лякають. Якось насправді і мені кілька разів здавалось, що Гонта хотів мене замучити. Наступного ранку виїхав, шкодуючи, що за власні кількадесят злотих набувся страху» [21, 4]. Зрештою, цього ж дописувача не менш перелякали «Упирі», показані 11 вересня того ж року, тому у заключних рядках листа його автор скаржився: «Прошу, шановні редактори, публічно засвідчити мій жаль, бо заплатив двічі — і невідомо за що <...> Хай панове актори вибирають твори гідні очей публіки, бо “Упирами” і “Гайдамаками” недбалі антрепренери розлякають усіх на театрі» [21, 4].

Небажання та неготовність глядача бачити на сцені постаті гайдамаків, пожежі, переживати гострі почуття, походили як від неактуальності для

мешканця Вільна історії Коліївщини, її географічної віддаленості, так і з естетичних мотивів — впливали на це канони домінантного у польському театрі класицизму.

Проте для певної частини освіченої публіки вистава не пройшла непоміченою. Про неї згадував знаний історик Йоахим Лелевель [22]. Адам Міцкевич, прибувши до Вільна наприкінці 1821 р. після смерті матері, цілком закономірно міг опинитися у театральній залі, хоча свідчень про це не знайдено. Цілком імовірно, що глядачами «Гелени...» могли бути не лише А. Міцкевич, а й друзі з його гуртка «філаретів» (Томаш Зан, Ян Чечот та ін.). Міг так само бачити цю виставу і студент Віленського університету Юліуш Словацький. Припускає це Фердинанд Хоесік у статті в петербурзькому часописі «Край» (Kraj), оглядаючи репертуар віленської сцени тих років [23, 93–94].

Після успіху Ю. Ледуховської та І. Веровського «Гелена...» перейшла з віленської сцени на територію етнічних українських земель, зокрема до київського польського театру. Сталося це відразу після віленського успіху: афіша вистави, експонована у залах Музею театального, музичного та кіномистецтва України, датована з 1823 роком. Антрепренером трупи був відомий тодішній театральний діяч Петро (Лука) Рекановський. Акторський склад, зазначений на афіші спектаклю, показаного 22 січня 1823 р. у Києві, доводить, що більшість трупи походила власне з Вільна. На двомовній (російській та польській) афіші, де слово «гайдамаки» у титулі було замінене на «розбійники», читаємо: «За винятком абонементу. За дозволом Його Зверхності! Сьогодні, в неділю, тобто 22 січня 1823 р. польські актори антрепризи п. Рекановського будуть мати честь уперше репрезентувати нову, досі ніколи не грану на місцевій сцені драму на 3 дії «Гелена, або Розбійники на Україні» [24].

Як переконує афіша, трупа П. Рекановського була чисельністю велика («багато гайдамаків»), і могла забезпечити не лише показ вражаючих масових сцен, а й уведення додаткових персонажів, яких не було в самому тексті переробки. Одну з епізодичних ролей — Харка — виконував сам антрепренер, головні ж ролі виконували актори, котрі невдовзі стануть відомими антрепренерами: Л. Млотковський, А. Ленкавський, К. Зелінський. Пані Камінська у ролі Гелени — це, найімовірніше, Маріанна, дружина польського актора та антрепренера Каспера Камінського, що працювала разом із ним у Києві в 1822–1823 рр. [18, 280]. Таким чином, перший у Києві показ «Гелени...» представив гроно майбутніх видатних особистостей, котрі працю-

вали здебільшого на теренах України, провадячи власні антрепризи. Чи запозичили вони цей твір до репертуару своїх труп? На жаль, встановити цього не вдалося. Остаточо з'ясувати це питання можна буде лише тоді, коли відкриються для українських дослідників фондосховища петербурзьких бібліотек та архівів, що містять найповніші колекції матеріалів з історії театрів Російської імперії й тих, що діяли на етнічних українських землях, зокрема. Так чи інакше, але київський показ «Гелени...» дає змогу виявити шлях міграції цього твору зі Львова через Краків, Варшаву та Вільно до Києва.

«Словник польського театру» із покликанням на матеріали Р. Пилипчука подає інформацію про П. Рекановського як актора, що уславився виконанням ролі Горейка у «Гелені...» (у тексті помилково замість Горейка написано Горкі) [25]. Оскільки з наведеної афіші відомо, що 1823 р. він виконував лише епізодичну роль Харка, то, вочевидь, успіх у ролі Горейка прийшов до нього пізніше, наймовірніше, після 1830-го р., коли аж до 1851 р. він провадив власну польсько-українсько-російську театральну трупу. З нею він відвідував: Київ — у сезонах 1834/1835, 1836/1837, 1840–1842, 1843 рр.; Чернігів — улітку 1837; Миколаїв — у 1837–1840 рр. Мабуть, саме в цей період він уславився своїм виконанням Горейка, а отже, виставу «Гелена, або Гайдамаки на Україні» мали грати неодноразово.

Тим часом львівський польський театр вже від 1819 р. почав заходити у дедалі глибшу фінансову кризу. Задля порятунку ситуації Я. Н. Камінський вирядив велику частину трупи від серпня до 15 листопада 1822 р. з гастролями у Кам'янець, сам же залишився з частиною акторів у Львові. Про цей виїзд не збереглося жодних документів та свідчень, окрім коротких повідомлень у львівській пресі (періодики ж у самому Кам'янці у ті часи не було). Яким був гастрольний репертуар львівської трупи, можемо лише припускати. Чи грали тоді «Гелену...»? З одного боку, зважаючи на тему вистави, вона мала б бути показана подільському глядачеві. З іншого — якщо подружжя Камінських «з особистих причин» [26] залишилось у Львові, то чи існувала їм заміна для показу «гастрольного варіанта» вистави? Якщо припустити, що виставу все-таки показували, оскільки вона могла забезпечити беззаперечно високі збори у Кам'янці, цілком можливим стає потрапляння її у поле зору поетів та письменників, що мешкали на Поділлі та відвідували Кам'янець, — зокрема А. Мальчевського, Т. Заборовського та ін. Напевно, львівські актори мали грати «Гелену...» і під час гастролей колективу упродовж липня–вересня 1827 р. у Тарнові.

Надалі увага львівської преси до показів «Гелени...» залишалася постійною, інформаційними приводами слугували зазвичай дебюти того чи іншого виконавця у цій виставі. Так, помічено появу актора Слонського у ролі Вацлава 2 грудня 1825 р. [27]. Вистава йшла не надто часто, але регулярно, її покази у Львові відбулись, зокрема, 2 листопада 1831 р., 22 січня та 19 грудня (минуло майже рівно 13 років від прем'єри) 1832 р., 5 березня та 20 червня (фрагменти у виставі «Що хто любить») 1834 р., 16 травня 1836 р. (в день народження Я. Н. Камінського), 13 листопада 1837 р. [28]. Подекуди з'являлися згадки про неї у негативному контексті, коли рецензенти вказували на зниження мистецького рівня польського театру.

Під час гастрольних виступів у Львові актриси Шедлерівни, яка виконувала роль Гелени, також відбулись вистави 12 жовтня 1838-го та 16 січня 1839 р. Про успіх молодої виконавиці та любов львівського глядача до вистави свідчив її другий показ, що відбувся замість іншої, заявленої наперед вистави «Заповіт бідної жінки» [29]. На жаль, відгуків на ці події не виявлено.

Невдовзі по тому у Львові відбулась важлива для розвою театрального життя міста подія: 27 березня 1842 р. відкрито перше стаціонарне театральне приміщення, зведене на кошти та під патронатом графа Станіслава Скарбка. Нова будівля, на сцені якої продовжували працювати почергово австрійський німецькомовний та польський театри, вплинула на поживлення театральної діяльності й зацікавлення публіки. За нових умов та на новій сцені поруч із прем'єрами було збережено і давній, перевірений репертуар. Тож 17 жовтня 1842 р. відбувся показ «Гелени...». Уперше за всю її сценічну історію здійснено кардинальну зміну виконавців: роль Гелени виконувала молода актриса Анеля Ашпергерова (з дому Камінська), а попередня багатолітня виконавиця цієї героїні, А. Камінська, перейшла на вікову роль Старости. Замість Я. Н. Камінського роль Гонти виконав Адам Реймерс, змінилися виконавці інших ролей гайдамаків: Харка грав Максиміліан Крупіцький, Данилка — Щасни Стажевський. У ролі Вацлава вийшов зірковий актор Богуміл Давісон, що працював на австрійській та польській сценах у Львові, а незабаром виїхав спершу до Німеччини, далі — до США, здобуваючи собі успіх та славу. Головну роль Горейка-Тименка незмінно продовжував виконувати В. Смоховський, Старости — Я. Н. Новаковський, Борути — Л. Рудкевич. Публікація з нагоди оновленої вистави належала перу молодого рецензента, а згодом відомого театрального діяча, керівника

польської сцени у Львові Яна Добжанського, він, зокрема, наголосив значення цієї роботи для репертуару театру й глядацької аудиторії [30].

Глядачем вистави, що йшла на сцені 12 травня 1843 р., був вісімнадцятилітній Володимир Дідушицький — згодом відомий меценат, природознавець, політичний діяч, зоолог, етнограф, географ, один з очільників «Руського собору» 1848 р., драматург. У переліку вистав польського театру, побачених у Львові упродовж 1843–1844 рр., він згадує «Гайдамаки на Україні...», з приводу чого занотовує позитивні враження від гри А. Ашпергерової в ролі Гелени та Б. Давісона у ролі Вацлава [31].

Про постанову «Гелени...» 14 жовтня 1844 р. свідчить афіша з фондів Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника [33]. У виставі головну жіночу роль виконувала дебютантка, панна Теофілія Ценецька. Обсада інших ролей залишалась тією, ж, що й 1842 р.

Упродовж наступних років окремі сцени з «Гелени...» були включені до збірних вистав, укладених з улюблених глядачами сценічних творів. Зокрема, 12 грудня 1847 р. у рамках «Вечірньої забави» на бенефіс актриси Ернестини Поллак було відіграно саме гайдамацьку сцену з другої дії за участі В. Смоховського–Горейка, А. Реймерса–Гонти, М. Крупіцького–Харка, Я. Кьохлера–Данилка та З. Рогальського–Залізняка [33, 53]. Та ж сама сцена увійшла до вечірньої святкової вистави «Переліт крізь драматичний світ» на бенефіс Анелі Шушкевич, що відбувся 27 грудня 1850 р. [33, 53].

Два останні покази «Гелени...» на львівській сцені відбулись 1857 р.: 11 березня та 13 травня. Вистава йшла у практично повністю зміненому складі — окрім виконавця головної чоловічої ролі, незмінного від 1819 р. Горейка–В. Смоховського. У ролі Старости львів'яни побачили Аполонія Малешевського, Старостини — Юзефу Рутковську, Вацлава — Анастасія Трапшо, Гелени — Пауліну Тарговську, Борути — Адольфа Лінковського. Гайдамацький табір репрезентували на сцені Ігнацій Каліцінський (Гонта), Ян (або Станіслав) Мікульський (Харко), Владислав (?) Вольський (Залізник), Зигмунт Лаверні (Данилко) [33, 53].

Тим часом сценічне життя «Гелени...» поза Львовом тривало ще довше, аніж у місті її народження, хоча й з різним успіхом. Так, Я. Коморовський у своєму дослідженні розлого цитує список творів, що їх для цензурування подав невідомий антрепренер у Кам'янці (Подільському) 1843 р. [34, 39]. З-посеред 145 творів 121 було дозволено виставляти, але «Гелену...» вміщено в шерезі заборонених цензурою — поруч «Смерті Валленштайна»

та «Змови Фієско в Генуї» Ф. Шиллера, «Макбета» В. Шекспіра, «Весілля Фігаро» Бомарше, «Ернані» В. Гюґо та ін. Отже, маємо підстави стверджувати, що принаймні на Поділлі у 1840-х рр., а найпевніше після 1831 р., виставу було заборонено до показу.

Однак, вочевидь, заборона не поширювалась на інший, північніший регіон Російської імперії — віленсько-гродненський. Так, зокрема, цю виставу було показано у Вільні 28 листопада 1840 р. на бенефіс акторки Терези Шитлер. Поруч із нею ролі виконували: Староста — Юзеф Роговський, Вацлав — Юзеф Суревич, Бурта — Юзеф Лоцицький, Горейко — Ян Асніковський, Гонта — Антоній Сосновський та ін. Далі, за Я. Коморовським, А. Шитлер у 1847–1852 рр. керував театром у Кам'янці [34, 39]. Зважаючи на згадані вище заборони цензури, «Гелена...» у цей час навряд чи могла бути показана на Поділлі. Але хто знає, чи не порушували або оминали царську заборону польські театральні діячі?

Знаходимо «Гелену...» у переліку вистав, зіграних трупою Леона Узнанського у Кобрині, неподалік Бреста, від 23 до 28 червня 1845 р. [35, 250]. Згідно з інформацією, поданою В. Ганом на підставі збереженої афіші, «Гелена...» йшла у Кракові 1 червня 1843 р. К. Естрайхер згадує про краківську виставу 1847 р., але ця згадка потребує уточнення [36, 196].

Відомості про останній із знаних нам сценічних показів «Гелени...» знаходимо у монографії З. Єндриховського про театри на Гродненщині. Так, у репертуарі трупи, що виступала на гродненській сцені упродовж листопада 1858–кінця січня 1859 р., дослідник подав такі твори: «Рінальдо Рінальдіні» К. А. Вульпіуса, «Адріана Лекуврер» Е. Скріба, «Рюї Блаз» В. Гюґо, а також три вистави «української» тематики: «Гелена, або Гайдамаки на Україні», «Карпатські верховинці» Ю. Коженювського та «Мазепа» Ю. Словацького [35, 308].

Рівно сорок років минуло між львівською прем'єрою та останнім відомим нам — гродненським показом. Вочевидь, брак документації цього періоду заважає повністю окреслити хронологію та географію поширення твору. Але беззаперечно можна говорити про невідповідність та вагомість цього сценічного твору для польської культури першої половини — середини XIX ст.

Підсумовуючи, слід зазначити, що сорокалітня сценічна історія «Гелени...» доводить важливість цієї тематики для глядачів величезного географічного обшару, куди входили, окрім українських, ще й польські, литовські, білоруські етнічні землі. Успіх вистави, на нашу думку, був одним із проявів феномену польсько-українського пограниччя,

що формувалось упродовж століть у межах Речі Посполитої як держави «багатьох народів». Попри те, що серед глядачів вистави поза сумнівом були присутні поляки, українці, євреї, литовці, білоруси, росіяни, «Гелена...» виборолла собі право першою інтерпретувати історичні події та формувати полоноцентричний погляд на спільне минуле. Сила цього впливу проявилась у численних відлуннях та прямих запозиченнях тем та образів з «Гелени...» у творчості польських та українських літераторів ХІХ ст., зокрема С. Яшовського, А. Клодзінського, Ю. Словацького, Г. Сенкевича, М. Шашкевича та ін. Як перший твір про гайдамаччину «Гелена...», безперечно, спричинилась до розвитку гайдамацької теми у польській літературі доби романтизму, зокрема у творах т. зв. «української школи». Не можна оминати увагою і гіпотетичне знайомство із цією виставою або принаймні згадками та розповідями про неї Т. Шевченка, автора поеми «Гайдамаки». Але це — теми для окремих статей і розвідок.

#### Джерела та література

1. Пилипчук Р. Я. Українсько-польські театральні зв'язки (від давнини до початку ХХ ст.). *Варшавські українознавчі записки. Польсько-українські зустрічі*. 1998. Вип. 6/7. С. 77–88.
2. Волицька І. «Монументальний театр» Володимира Блавацького. *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Театрознавчої комісії*. 1999. Т. 237 (ССХХХ-VII). С. 246–258.
3. Матеріали наукової конференції в рамках міжнародного мультимедійного проекту «Леся Курбас і світовий театральний контекст», присвяченої 125-річчю від дня народження Лесі Курбас (Київ, Центр Курбас, 30–31 березня 2012 р.) / Нац. Центр театр. мистец. ім. Лесі Курбас; редкол.: Н. Корнієнко (голова) [та ін.]; керівник проекту Г. Веселовська; випуск. ред. І. Чужинова. Київ: [НЦТМ ім. Лесі Курбас], 2012. 96 с.
4. Лемешенко А. «Мазепа» Юліуша Словацького в українському театрі наприкінці ХІХ та на початку ХХ століття. *Українсько-польські культурні відносини ХІХ–ХХ століття*. Київ: ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, 2003. С. 171–188.
5. Палій О. Твори Юліуша Словацького на сцені Театру імені Марії Заньковецької: до постановки питання (20-ті рр. ХХ ст.). *Науковий вісник Київського нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2016. Вип. 16. С. 29–36.
6. Нариси з історії інонаціонального театру в Україні ХХ–початку ХХІ століть; за заг. наук. ред. докт. мистецтвознав. М. Гринишиної. *Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України*. Київ: Фенікс, 2017. 975 с.
7. Довбищенко Г., Лабінський М. На сцені «Гайдамаки»: до 175-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка. Київ: Мистецтво, 1989. 176 с.
8. Козак Б. «Гайдамаки» на сцені Національного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької (1922–1988). *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2014. № 14. С. 60–74.
9. Чухліб Т. Судити чи розуміти гайдамаків? Історична правда. URL: <http://www.istpravda.com.ua/articles/2015/12/16/148812/> (дата звернення 15.05.2018).
10. Makowski, S. *Jana Nepomucena Kamińskiego «Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie»*. *Miscellanea z lat 1800–1850*. Wrocław, 1967. S. 5–87.
11. Гарбузюк М. Дошевченківські «Гайдамаки...» на польській сцені у Львові (1819 р.): перший твір про Коліївщину в оцінці українських та польських учених. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2014. Вип. 15. С. 153–163.
12. ...i [Walenty lub Adam Tomasz Chłędowski]. *Pszczola Polska*. 1820. Nr 1. S. 87–99.
13. Teatr we Lwowie. *Rozmaitości*. 1821. № 60. 22 maj. S. 4.
14. X.X. [K. Majeranowski]. *Rozmaitości*. 1825. № 50. 16 grud. S. 399.
15. X.X. [K. Majeranowski]. *Rozmaitości*. 1825. № 26. 1 lipc. S. 207.
16. W. [K. Majeranowski] Teatr Narodowy. *Pszczółka Krakowska*. 1820. T. 3. Z. 59. S. 166–167.
17. Nowości Warszawskie. *Kurier Warszawski*. 1821. № 18. 21 styczn. S. 1.
18. Słownik Biograficzny Teatru Polskiego 1765–1965. Warszawa: PWN, 1973. T. 1. 905 s.
19. Hahn, W. «Sen srebrny Salomei» Juliusza Słowackiego i «Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie» J. N. Kamińskiego. *Pamiętnik Literacki*. 1930. T. 27. № 1/4. S. 483–485.
20. Teatr Wileński. *Dodatek do gazety «Kurier Litewski»*. 1821. № 90. 29 lipc. S. 1.
21. Staruszkiewicz. Teatr Wileński. *Kurier Litewski*. 1821. № 111. 16 wrześ. S. 4.
22. Leleweł, J. *Listy*. T. 1. Poznań, 1878. 359 s.
23. Höesick, F. *Z dziejów sceny Wileńskiej*. *Nasz kraj*. 1896. № 36. 6.IX–18 IX. S. 93–94.
24. Афіша «Елена, или Разбойники на Украине». *Музей театрального, музичного та кіномистецтва України*. Ф. Афіші. № А 5235-1.
25. Rekanowski, Piotr. *Słownik teatru polskiego*. 1765–1965. Warszawa: PWN, 1973. T. 1. S. 590–591.
26. *Rocznik teatru polskiego we Lwowie*. Lwów, 1822. 104 s.
27. X.X. [K. Majeranowski]. *Rozmaitości*. 1825. № 50. S. 399.
28. Sygn. Pawł. 241. Kamiński J. *Dziennik przedstawień* (24 IX 1830–29 XII 1837). *Zakład Narodowy im. Ossolińskich*. *Działał rękopisów*. Rkps.
29. Teatr. *Głos* (Nowiny). Lwów, 1839. № 9.
30. D...[Jan Dobrzański] Teatr. *Gazeta Lwowska*. 1842. № 124. S. 810–812.
31. Дідушицький В. Список театральних постановок, які він бачив у Львові у 1843–1844 р. *Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаніка. Відділ рукописів*. Ф. 45. Оп III. Од. зб. 40. Папка 4. 15 с.
32. Афіша вистави «Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie» 14 жовтня 1844 р. *Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаніка*. Інститут досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів. Інв. № АФ 14.
33. Hałabuda, S. & Kubik, A. *Repertuar teatru polskiego we Lwowie oraz gościnne występy zespołów francuskich (niezależnie od sceny) 29 III 1842 – 18 III 1864*. *Teatry we Lwowie 1789–1945. Materiały projektu badawczego Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki*. Uniwersytet Jagielloński, niepublikowane. 483 s.
34. Komorowski, J. *Polskie życie teatralne na Wołyniu i Podolu do 1863 r.* Wrocław–Warszawa–Kraków–Łódź: Zakład narodowy imienia Ossolińskich, 1985. 204 s.
35. Jędrzychowski, Z. *Teatra grodzieńskie 1784–1864*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2012. 504 s.
36. Estreicher, K. *Teatra w Polsce*. Wyd. 2. T. 2. Warszawa: PIW, 1953. 718 s.

## References

1. Pylypchuk, R. Ya. (1998). Ukrainian-Polish theatre relations (from the old times to the beginning of 20<sup>th</sup> century). *Varshavski ukrainoznavchi zapysky. Polsko-ukrainski zustrichi*, 6/7, pp. 77–88 [in Ukrainian].
2. Volytska, I. (1999). «Monumental Theatre» of Volodymyr Blavatskyi. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka. Pratsi Teatroznavchoi komisii*, 237 (CCXXXVII), pp. 246–258 [in Ukrainian].
3. Korniienko, N. (Eds). (2012). Proceedings of the Conference «Les Kurbas and theatre context» dedicated to 125-th anniversary of Les Kurbas birthday. *Kyiv : NTsTM im. Lesia Kurbasa* [in Ukrainian].
4. Lemeshchenko, A. (2003) «Mazepa» of Yuliush Slovatskyi in Ukrainian theatre in the end of 19<sup>th</sup> and beginning of 20<sup>th</sup> centuries. *Ukrainsko-polski kulturni vidnosyny XIX–XX stolittia. Kyiv : IMPFE im. M. T. Rylskoho*, pp. 171–188 [in Ukrainian].
5. Palii, O. (2016). Works of Yuliush Slovatskyi on the stage of Mariya Zankovetska theatre: raising the question (the beginning of 20<sup>th</sup> century). *Naukovyi visnyk Kyivskoho nats. un-tu teatru, kino i telebachennia im. I. K. Karpenka-Karoho*, 16, pp. 29–36 [in Ukrainian].
6. Hrynshyna, M. [Eds.] (2017) Historical outlines of foreign theatres in Ukraine in the 20<sup>th</sup> – beginning of 21<sup>st</sup> century. *Kyiv : Feniks* [in Ukrainian].
7. Dovbyshchenko, H., Labinskyi, M. (1989). «Haidamaky» on stage: dedicated to 175 anniversary of T. Shevchenko. *Kyiv : Mystetstvo* [in Ukrainian].
8. Kozak, B. (2014). «Haidamaky» on stage of the M. Zankovetska National Academic Ukrainian Drama Theatre (1922–1988). *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia mystetstvoznavstvo*, 14, pp. 60–74 [in Ukrainian].
9. Chukhlib, T. (2018). Should we judge or understand Haidamaks? *Istorychna pravda*. Retrieved from: <http://www.istpravda.com.ua/articles/2015/12/16/148812/>
10. Makowski, S. (1967). *Jana Nepomucena Kamińskiego «Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie»*. *Miscellanea z lat 1800–1850*, 5–87 [in Polish].
11. Harbuziuk, M. (2014). «Haidamaky...» before Shevchenko on the Polish stage in Lviv (1819): the first work about Koliyivshchyna in the study of Polish and Ukrainian scholars. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia: Mystetstvoznavstvo*. 15, pp. 153–163 [in Ukrainian].
12. ...i [Walenty lub Adam Tomasz Chłędowski] (1820). *Pszczoła Polska*, 1, pp. 87–99 [in Polish].
13. [n. a.] (1821) *Teatr we Lwowie. Rozmaitości*, 60, 4 [in Polish].
14. X.X. [K. Majeranowski] (1825). *Rozmaitości*, 50, 399 [in Polish].
15. X.X. [K. Majeranowski] (1825). *Rozmaitości*, 26, 207 [in Polish].
16. W. [K. Majeranowski] (1820). *Teatr Narodowy. Pszczółka Krakowska*, 3, 59, pp. 166-167 [in Polish].
17. [n.a.] (1821). *Nowości Warszawskie. Kurier Warszawski*, 18, 1 [in Polish].
18. Raszewski, Z. & Wilski, Z. & Wosiek, M. ta in. (Eds). (1973). *Słownik Biograficzny Teatru Polskiego. 1765–1965*. Warszawa : PWN, T. 1. [in Polish].
19. Hahn, W. (1930). «Sen srebrny Salomei» Juliusza Słowackiego i «Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie» J. N. Kamińskiego. *Pamiętnik Literacki*, 27, 1/4, pp. 483–485 [in Polish].
20. [n.a.] (1821). *Teatr Wileński. Dodatek do gazety «Kurier Litewski»*, 90, 1 [in Polish].
21. Staruszkiewicz (1821). *Teatr Wileński. Kurier Litewski*, 111, 4 [in Polish].
22. Leleweł, J. (1878). *Listy*, T. 1 [in Polish].
23. Höesick, F. (1896). *Z dziejów sceny Wileńskiej. Nasz kraj*, 36, pp. 93–94 [in Polish].
24. Poster «Helen or Robbers in Ukraine». *Museum of Theatre, Music and Cinema art of Ukraine, F. Afishi, № A 5235-1* [in Russia and Polish].
25. [n.a.] (1973). *Rekanowski Pjotr. Słownik teatru polskiego*, 2, pp. 590–591 [in Polish].
26. [n.a.] (1822). *Rocznik teatru polskiego we Lwowie* [in Polish].
27. X.X. [K. Majeranowski] (1825). *Teatr. Rozmaitości*, 50, 399 [in Polish].
28. Kamiński, J. (1837). *Dziennik przedstawień (24 IX 1830–29 XII 1837). Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Dział rękopisów, sygn. Pawl. 241* [in Polish].
29. [n.a.] (1839). *Teatr. Głos (Nowiny)*, № 9 [in Polish].
30. D...[Jan Dobrzański] (1842). *Teatr . Gazeta Lwowska*, 124, pp. 810–812 [in Polish].
31. Didushytskyi, V. (1844). List of theatre productions that he witnessed in Lviv in 1843–1844 r. *Lvivska natsionalna naukova biblioteka im. V. Stefanyka. Viddil rukopysiv, F. 45, Op III, Od. zb. 40, papka 4* [in Polish].
32. Poster of Polish Theatre in Lviv «Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie» 14 oct. 1844 p. *Lvivska natsionalna naukova biblioteka Ukrainy im. V. Stefanyka; Instytut doslidzhen biblioteknykh mystetskykh resursiv, Inv. № AF 14* [in Polish].
33. Hałabuda, S. & Kubik, A. (2016). *Repertuar teatru polskiego we Lwowie oraz gościnne występy zespołów francuskich (niezależnie od sceny) 29 III 1842 – 18 III 1864. Teatry we Lwowie 1789–1945. Materiały projektu badawczego Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Uniwersytet Jagielloński, niepublikowane* [in Polish].
34. Komorowski, J. (1985). *Polskie życie teatralne na Wołyniu i Podolu do 1863 r. Wrocław–Warszawa–Kraków–Łódź: Zakład narodowy imienia Ossolińskich*, [in Polish].
35. Jędrychowski, Z. (2012). *Teatra grodzieńskie 1784–1864*. Warszawa : Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego [in Polish].
36. Estreicher, K. (1953). *Teatra w Polsce*. Warszawa : PIW, T. 2 [in Polish].

## ІСТОРИЧНА ДРАМА «ОБОРОНА БУШІ» МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО НА СЦЕНІ ПЕРШОГО ДЕРЖАВНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

«О, я вірю в божественну силу людської душі!  
Вона подолає і внутрішній занепад, і зовнішній  
гніт... Прийде час — і все чесне, добре, сповнене  
високих поривань, стане на чолі і, осяяне яскравим  
денним світлом, піде до перемоги любові, свободи  
і правди!»

Михайло Старицький

*У статті зроблено спробу вперше в українському театрознавстві розглянути постановку драми «Оборона Буші» М. Старицького, забороненої до сценічного втілення російською цензурою включно до революційних подій 1917 року. Лише з початком революційно-національної боротьби в Україні було утворено перший державний український театр (Український Національний театр), у якому фактично вперше повноцінно було виставлено історичну драму М. Старицького.*

**Ключові слова:** Михайло Старицький, історична драма, стилістика вистави, режисерське трактування, акторське втілення, І. Мар'яненко, Л. Ліницька.

*В статье сделана попытка впервые в украинском театроведении рассмотреть постановку драмы «Оборона Буши» М. Старицкого, запрещённой к сценическому воплощению русской цензурой вплоть до революционных событий 1917 года. Только с началом революционно-национальной борьбы в Украине был создан первый государственный украинский театр (Украинский Национальный театр), в котором фактически впервые была осуществлена полноценная постановка исторической драмы М. Старицкого.*

**Ключевые слова:** Михаил Старицкий, историческая драма, стилистика спектакля, режиссёрская трактовка, актёрское воплощение, И. Марьяненко, Л. Линицкая.

*The article given it a shoot first in Ukrainian theatre science to consider raising of drama «Defensive Буші» by M. Starytskyi, for bidden to stage embodiment by Russian censorship up to revolutionary events 1917 year. Only with beginning of revolutionary-national fight on Ukraine the first state Ukrainian theatre (Ukrainian National theatre) in that the valuable raising of historical drama of M. Starytskyi was first carried out actually was created.*

**Keywords:** Mikhail Starytskyi, historical drama, stylistics of theatrical, stage-director interpretation, actor embodiment, I. Marianenko, L. Linytska.

У своїй художній діяльності Михайло Петрович Старицький (1840–1904) прагнув створювати мистецтво правдиве і зрозуміле народові, а для успішного вирішення цих суспільно-прогресивних завдань він намагався всебічно і глибоко розуміти й вивчати життя народу, знати його історію, його думи, прагнення, його радощі й горе, його боротьбу

проти приниження людської гідності та за соціальні і моральні права простої трудової людини. Хоч за ці погляди російське самодержавство постійно зараховувало драматурга в табір ідейних супротивників, забороняючи до сценічних постановок кращі його п'єси. Вершиною творчого досягнення його таланту стали героїчні драми — «Богдан Хмель-



ницький», «Маруся Богуславка», «Остання ніч» та «Оборона Буші», у яких органічно поєднувались реалістичне відтворення подій з народницьким романтизмом.

Як відомо, після Лютневого російського перевороту 1917 року на Україні активно розгорнувся національно-визвольний рух, що набирав дедалі ширшого розмаху. За підтримки головної керівної установи Української Народної Республіки — Української Центральної Ради — відразу почала відроджуватись українська культура: поновлювалась україномовна преса — газети «Нова рада» та «Робітничая газета», у Києві відновлено випуск «Літературно-наукового вістника», організовувались українські школи, створювались культурно-освітні організації, діяли театральні гуртки та студії. Ініціативний громадський комітет товариства «Національний театр», що мав на меті здійснювати громадський контроль над театральним процесом, планував побудувати у Києві нове театральне приміщення, а ще — створити центральний зразковий високохудожній театр, який би був укомплектований найкращими українськими митцями.

Таким театром мав стати Український Національний театр. Директором його було призначено І. Мар'яненка, який на цей час набув репутацію хорошого театрального керівника і відомого діяча прогресивних настроїв. До складу дирекції входили — М. Грушевська, О. Кошиць, М. Вороний. Питання творчо-фінансової діяльності, незалежності закладу покладалися на державну підтримку. З такої позиції було набрано трупу, що налічувала 97 посад, із них 35 акторів, 26 актрис, постійні хор і балет — 27 осіб і оркестр — 9 чоловік. Ядром новоствореної трупи в основному стали актори з «Товариства українських акторів за участю М. Заньковецької та П. Саксаганського під орудою І. Мар'яненка» та окремі артисти з труп М. Садовського, І. Сагатовського і Т. Коліниченка. Жіночий персонал (у порядку зменшення платні) — Л. Ліницька, Г. Борисоглібська, К. Лучицька, Н. Дорошенко, Л. Гаккебуш, М. Троянда, Н. Горленко, О. Полянська, Ф. Якубович, Є. Доля, В. Онацька тощо; чоловіки — І. Замичковський, Ф. Левицький, І. Мар'яненко, С. Каргальський, І. Сагатовський, М. Вороний, М. Петлішенко, Р. Чечорський, П. Коваленко, В. Волков та інші. Режисерами в театрі були Г. Гаєвський, І. Мар'яненко, М. Вороний (який незабаром вийшов з колективу), І. Сагатовський та М. Петлішенко; зав. музичною частиною — О. Кошиць, зав. хореографічною частиною і хормейстером — В. Верховинець. Головний художник — В. Кричевський, художники — М. Бойчук, С. Худяков та Л. Косміна.

Протягом серпня 1917 року був складений репертуарний план першого сезону, доукомплектовано трупу і провадилися репетиції. Та найголовніша складність полягала в тому, що ні на творчі, ні на організаційні видатки театр не мав коштів, обіцяної субсидії держава театрові не надала. Зібрана мізерна сума від громадян не покривала всіх виплат. Частина акторів змушена була збирати кошти самотужки — І. Мар'яненко, О. Полянська, М. Петлішенко, Л. Ліницька, Н. Горленко та ще дехто здали під заставу власні речі, зібрали 20000 крб., які від імені І. Мар'яненка були позичені театрові [9].

16 вересня 1917 року Український Національний театр відкрив сезон прем'єрою п'єси В. Винниченка «Пригвождені» у приміщенні Троїцького народного дому (нині приміщення Київського театру оперети).

Цей перший в історії України державний театр у своїй діяльності мав виробляти і засвоювати нові форми театральності, не пов'язані з побутовим та етнографічним репертуаром. На формування такої тенденції навіть висунули термін «європеїзація», або «театр європейського репертуару». Планувалося, що в новому театрі будуть ставитися найкращі п'єси українського класичного репертуару, твори сучасної української драматургії, а також популярні п'єси зарубіжних авторів, що виконуватимуться в українських перекладах.

Однак на практиці афіша цього колективу мало чим відрізнялася від постановок уславленого антрепризного театру М. Садовського. Протягом сезону 1917/1918 років глядач міг побачити постановки — «Безталанна», «Мартин Боруля», «Суєта», «Чумаки», «Понад Дніпром» І. Тобілевича; «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Дві сім'ї» М. Кропивницького; «За двома зайцями», «Не судилось», «Богдан Хмельницький», «Оборона Буші» М. Старицького; «Наталка Полтавка» І. Котляревського; «Назар Стодоля» Т. Шевченка; «Лимерівна» Панаса Мирного; «Брехня», «Натусь», «Молода кров», «Пригвождені», «Панна Мара» В. Винниченка; «Лісова квітка» Л. Яновської; «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської; «У Гейхан-бея» В. Самійленка; «На перші гулі», «Зілля Королевич» С. Васильченка; «Осінь» О. Олесья; «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра; «Огні Іванової ночі» Г. Зудермана; «Зачароване коло» Л. Риделя. Така репертуарна невизначеність, звичайно, породжувала і еклектичність акторського виконання. Так, вже після прем'єри «Пригвождених» рецензент «Робітничої газети» Д. Антонович висловив своє невдоволення тим, що в акторській грі одразу проявилася стара акторська школа українського народно-побутового театру:

«Перша вистава показала, що український актор надто пам'ятає своє родство і не легко відступає від мелодраматичного тону і трафарету українського народного репертуару» [4].

Згодом Дмитро Антонович виступив з конкретною критикою чинного репертуару Національного театру: «В Національному театрі рішуче неблагополучно. За півтора місяці роботи поставлено тільки одну п'єсу Винниченка, та й то для відкриття сезону, а далі три п'єси, знову Винниченка, давно переграних, решта всі ті самі Лимерівни, Бондарівни, Безталанні, Дзвонарівни, Гандзі, Богуславки, і так щодня і без кінця. Земною скукою віє і від репертуару, і від постановок» [5].

Це «неблагополуччя», на думку театрознавця, було не лише від надмірного захоплення керівництва театру старим українським репертуаром, а радше від стильової строкатості режисури. Д. Антонович найбільшої переваги надавав режисерській майстерності Г. Гаєвського, який здійснив постановку трьох вистав — «Огні Іванової ночі» Г. Зудермана, «Панна Мара» В. Винниченка та «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра, у яких було чітке образне вирішення і всі акторські роботи підпорядковувались режисерському задумові. А більшість постановок вже гралися у театрі М. Садовського, і актори звично грали у них по-старому. Нових акторів практично не було, їх потрібно було ще вирощувати.

М. Вороний теоретично чітко визначав місце актора в донесенні ідейних мотивів у постановці новітньої драми: «Актор у новій драмі насамперед повинен порвати з традицією старої школи; тут від нього вимагається інтелігентності і вищої культури, без чого йому не вдасться інтерпретація переживань складних натур: життєва правда, простота, цілковите втілення в роль, глибина змісту, щирість, тонкість, вирафінованість гри, а також художня свобода (в рухах, тонах і т. п.) — от головні вимоги для актора в такій драмі; в творимій дії він — перша особа, автор — друга» [3, 168]. На практиці творилося все значно складніше, навіть хорошим акторам старої школи важко було переборювати свою звичну психо-фізичну властивість. Вистави режисера М. Вороного були мало переконливими, і найслабшим місцем у них була саме режисерська робота з виконавцями. Чи не з цієї причини він дуже швидко звільнився з роботи в театрі?

Окрім проблем творчого зростання колективу, театр ще був дуже зав'язаний на суспільно-політичних обставинах, що вирували боями та конфліктами у державі. А між тим ситуація в Україні й особливо у Києві у 1918/1919 роках була драматичною: з півдня загрозливо наступали війська Антанти; на

заході активізувались поляки; на сході — гетьманці та німці; на південному сході — Добровольча російська армія; на півночі — більшовики. У сезоні 1918/1919 років у місті шість разів змінювалася влада. Як розповідали сучасники цих подій, не раз траплялося так: репетиції нової постановки починалися при одній владі, а прем'єра вистави проходила вже при іншій. Про публіку театральну залишив спогад П. Коваленко: «Вояки з шаблями й гвинтівками, обвішані ручними гранатами, приходячи на вистави безкоштовно, любили займати перші ряди партеру. Іноді серед дії вибухав постріл — це випадково у когось розряджалась рушниця. Після короткої вимушеної паузи вистава продовжувалась. Часто серед дії чулася команда: “Батальйон, виходь!” — вистава на цьому закінчувалась, а бійці йшли на фронт» [8, 124–125]. Нерідко вистави театру доводилось не лише переривати, а й відмінити через воєнні дії в місті.

У такій атмосфері думається, що вибір театром патріотичної п'єси «Оборона Буші» був не випадковим: з одного боку — Київ, як і більша частина України, знаходився в облозі, а з іншого — драматургічне кредо автора-патріота чи не найяскравіше виявилось у цій віршовано-поетичній історичній драмі.

У 1891 році письменник М. Старицький написав і опублікував повість російською мовою «Осада Буші», а в 1894–1895 роках повість українською мовою «Облога Буші» була опублікована у львівському журналі «Зоря». У 1898 році драматург переробив повість у драму «Облога Буші» (з часів Хмельниччини: героїська оборона твердині жінотою), що була опублікована в журналі «Киевская старина» у 1899 році. Така зацікавленість долею подільської фортеці для письменника була не випадковою. Адже багато років свого творчого життя М. Старицький був пов'язаний з подільським краєм. Там він збирав матеріали для написання своїх історичних творів про Кармелюка, Богдана Хмельницького, про Бушу. Увагу колишнього полтавчанина подільська фортеця привернула героїчною обороною від польсько-шляхетської навали восени 1654 року. Темою драми став героїчний епізод визвольної боротьби подолян проти військ коронного гетьмана Потоцького. Мужні бушанці ціною свого життя вирішили хоч на деякий час затримати ворога біля стін замку, щоб дати можливість з'єднатися військам Хмельницького та Богуна. Жертвуючи своїм життям, оборонці підірвали Бушанську фортецю, під уламками якої загинули самі та чимало ворожого війська. На Ямпольщині ще й сьогодні побутують легенди про дівчину-бушанку Мар'яну Завісну, а на місці, де Мар'яна підірвала пороховий

склад, і тепер стоїть злегка перекошений кам'яний хрест, як пам'ятник давно минулих трагічних подій. Всі захисники фортеці — переважно жінки, діти і старики — загинули в нерівній боротьбі, а коли вороже військо увірвалося у фортецю, то її разом з патріотами було висаджено в повітря.

Разом з боротьбою із ворогом у п'єсі Мар'яна переборює ще й особистий конфлікт. Вона покохала Антося, не знаючи, що він польський шляхтич, якого врятував від загибелі її батько і, як названого сина, зростив у своїй родині. Антося також щиро покохав подолянку Мар'яну, та у драматичній ситуації Мар'яна вибирає важливішим для себе любов до Батьківщини, до України, а не до польського князя. Тому не випадково образ Мар'яни є одним з найяскравіших, найпривабливіших і найбільш хвилюючих жіночих образів в усій нашій драматургії.

Визначаючи особливість художньо-естетичної палітри М. Старицького, відомий театрознавець Дмитро Антонович зазначав: «Старицький найбільш театральний із усіх українських драматичних письменників дев'ятнадцятого віку, і, може, через це він найбільше почував задуху, замкнення в рамках побутового репертуару. Відчуваючи зовнішню красу, картинність сцени, маючи нахил до мелодрами і романтизму, Старицький находив простір для своєї творчої уяви і сценічного її відтворення в сфері історичної драми. Історична п'єса Старицького — це найкраща частина його драматичної творчості, а між тими п'єсами певне найкращою є «Оборона Буші»» [1, 134]. У творчому доробкові автора по лінії історичних п'єс, окрім «Оборони Буші», маємо — «Богдан Хмельницький», «Маруся Богуславка», «Юрко Довбиш», «Тарас Бульба» та «Остання ніч».

Твір «Оборона Буші» написав драматург, який ґрунтовно володів професією режисера. Тут у сценах вирують сильні почуття своєрідних характерів, всі персонажі наділені яскравими мовними характеристиками, відчувається бездоганне володіння історією матеріальної культури, побуту і фольклору подолян, все це зумовило успішну ідейно-художню реалізацію творчого задуму і переведення п'єси у другий вид мистецької творчості — сценічне вибудовування образного мізансценування її дії та взаємодії персонажів.

Матеріалом для написання віршованої історико-героїчної драми послуговували драматичні картини героїзму народних мас у визвольній війні середини XVII ст. проти польської шляхти. Народні маси, що були основною силою визвольної боротьби, у п'єсі відтворено переконливо й багатопланово, особливо представників жіноцтва. Автор, відтворюючи народно-визвольний дух боротьби, надав сценам

героїко-романтичного характеру. Вже на початок першої дії відтворюються народні маси простих людей, що мирно базарюють на площі, але людські тривоги просочуються слухами та неоднозначними фразами, а до фінальних сцен ті мирні персонажі перетворюються на мужніх оборонців Буші.

Із загальної маси народу драматург поступово, з художньою правдивістю й обґрунтованістю, виводить головних персонажів — сотника Завісного, старого діда Шрама, горду й вольову бабу Степаниду, хорунжого Дениса, його дружину Катрю. Кожен з цих дійових осіб пов'язаний спільною наскрізною лінією — незборимою любові до рідної землі, яку відверто декларує донька сотника Мар'яна: «Серцем я за край болю свій, за доленьку нещасного народу». Крім антагоністичної боротьби народу з ворогами, у драмі сильно вирізняється і особистий любовний конфлікт. Мар'яна покохала Антося, що випадково потрапив до сім'ї сотника, та він князівського польського роду. Дізнавшись про своє походження, він залишає Завісних і опиняється серед тих польських панів, що готуються до штурму Буші. Юнак таємним ходом пробираться у фортецю, щоб урятувати свою наречену. Та чи має Мар'яна право дбати про себе, коли гинуть близькі люди, коли страшна небезпека нависла над рідним краєм? Вона запалює смолоски пом пороховий склад, висаджує в повітря фортецю з ворожим військом і гине сама разом з рідними людьми і коханим Антосем.

Якщо образами мужніх бушанців, насамперед Мар'яни та її батька, драматург утверджував безсмертя подвигу, звершеного в ім'я свободи і незалежності Вітчизни, то образом Антося автор проводить ідею братнього єднання слов'янських народів. Побувавши у різних таборах, пізнавши всю жорстокість шляхетських нападників, а з іншого боку — нічим не скорену волелюбність захисників рідної землі, Антося неспроможний пристати до якоїсь із сторін, тому прагне знайти шлях до їхнього примирення, пана й посполита, шляхтича з козаком:

«Ніхто, ніхто не хоче зрозуміти,  
Що піп і ксьондз для себе сварять нас,  
Що русин і лях повинні побрататись,  
Бо в тім користь, бо в тім рятунок їх...»

Художній образ Антося виписаний драматургом дуже цікаво й винахідливо, цим образом автор закликає український і польський народи до братерського єднання. Устами Антося заявляється, що «польський народ такий же нещасний харпак, як і наше поспільство». Антося щиро відданий у своєму коханні до Мар'яни, та обставини непримиренної боротьби для закоханих стали трагедією. Вони обоє загинули під руїнами Бушанської фортеці. У п'єсі

смерть закоханих вражає, захоплює і змушує повірити, що кохання вище буденщини та політичних переконань.

П'єса «Оборона Буші» у дореволюційні часи через те, що рясніла «українопатріотичними вигуками та закликами», була категорично заборонена для сценічного втілення, тому із часу написання майже не мала активної історії сценічного прочитання. Сценічне втілення на сцені Національного театру фактично стало першим, тому театр готував його з великим старанням. Правда, ще й досі маємо розходження у питанні — хто ж був режисером-постановником твору Старицького? З легкої руки рецензента спектаклю Дмитра Антоновича виникла версія, що постановником вистави був режисер Г. Гаєвський. Але, як стверджує учасник вистави П. Коваленко: «І. Мар'яненко з нових постановок устиг досить пристойно поставити “Оборону Буші” М. Старицького, де він сам виконав роль Антося» [8, 119].

Через складність військово-політичної ситуації у Києві театр з кінця січня до 21 лютого 1918 року не працював. Його існування забезпечувала Художньо-репертуарна комісія, до якої входили — І. Мар'яненко, Ф. Левицький, Л. Ліницька, Г. Борисоглібська, П. Коваленко, М. Петлішенко, С. Каргальський та І. Замичковський. Саме на засіданні комісії 5 лютого 1918 року було прийняте рішення розпочати роботу колективу 21 лютого, включивши до прокату репертуару п'єси І. Тобілевича, М. Кропивницького, М. Старицького, Б. Грінченка, а також «Казку старого млина» і «Про що тирса шелестіла» С. Черкасенка, «Лісову квітку» Л. Яновської. «Черговими режисерами було обрано І. Мар'яненка, І. Замичковського та М. Петлішенка» [8, 124]. Тобто вже в лютому місяці Гаєвського у складі театру не було. Він ще у 1917 році здійснив постановку трьох вистав — «Панну Мару», «Огні Іванової ночі» та «Тартюф» і залишив театр. Прем'єра «Оборони Буші» відбулася аж 9 травня 1918 року, отже Г. Гаєвський не міг бути її постановником.

Більш того, автор монографії про життя і творчість І. Мар'яненка театрознавець П. Тернюк підтверджує, що «особливим успіхом у глядачів користувались такі вистави, як “Тартюф” і “Вогні Іванової ночі”, здійснені російським режисером Г. Гаєвським, що приніс на українську сцену високу культуру першорядних російських театрів, а також вистава “Оборона Буші”, поставлена І. Мар'яненком» [10, 105].

На цей час І. Мар'яненко вже був не лише відомим актором, а й режисером з чималим творчим багажем, адже він здійснював самостійні постановки ще з часу роботи у театрі М. Садовського. П. Тернюк, визначаючи манеру режисерської творчості митця,

писав: «Постановки І. Мар'яненка, такі різні за жанром і стилем, з погляду режисури відзначалися глибоким і вдумливим розкриттям психологічної лінії розвитку образів, чіткою композицією і злагодженим ансамблем. Як режисер Національного зразкового театру Мар'яненко не вдавався до шукання якоїсь особливої яскравої зовнішньої специфічної форми, надзвичайних мізансцен чи трюків. Його постановки приваблювали своєю реалістичністю, загальною культурою, логічно виправданими і економно побудованими мізансценами» [10, 105].

Отже, ми вносимо певну ясність щодо постановки вистави «Оборона Буші» — режисер І. Мар'яненко, хоча шановний рецензент газети помилково назвав постановником цього спектаклю Г. Гаєвського, — але не відмовляємось використати рецензійні твердження з приводу оцінки всієї вистави. І головне, на чому наголошував Д. Антонович, це на сценічному вирішенні народних сцен: «Режисер підійшов до п'єси просто, без нажиму, без надуманості і модернізації й старався, щоб товпа на сцені жила реальним життям, зберігаючи умовну мальовничість <...> Роботи режисера було багато покладено, і наслідки здебільшого щасливі. Особливо удалась режисерові сцена відбиття нападу на замчище. Цю сцену було проведено правдиво, чітко і з піднятим настроєм» [6].

Не все рецензента задовольняло у подачі масових сцен вистави. Наприклад, він вважав, що «не зовсім оправдано є сцена виходу козаків у похід через авансцену». Та загалом вирішення постановки режисером дописувач оцінював позитивно: «Роботи режисером було багато покладено, та наслідки здебільшого щасливі» [6].

Завжди суворий і вимогливий, Д. Антонович до виконання акторами ролей у виставах цього разу був поблажливий: «Що ж до акторів, то вони також за режисером, як могли, підтягнулися, хоч розуміється не могли дати більше, ніж самі мають» [6].

Для виконавців важливим було досягнути матеріал однієї з найоригінальніших п'єс української класичної драматургії. Театрознавець Н. Єрмакова зауважує, що «Оборона Буші» «виділяється на фоні багатьох інших п'єс силою і пристрастю відтворення народного подвигу, глибиною філософського осмислення природи народного героїзму, своєрідністю композиції, тут діє галерея історично достовірних осіб» [7, 17]. Наведені слова певною мірою сприяють у визначенні характеру оцінювання акторських здобутків вистави «Оборона Буші».

Глядачі з хвилюванням спостерігали продуману гру і природний темперамент у передачі правдивих почуттів у неймовірно складних ситуаціях ролі

Мар'яни молодістю артисткою Н. Дорошенко. Вона спершу відтворювала Мар'яну, переповнену щастям та емоційно багату у своєму коханні:

«Кохаю я, кохаю!

В тім почутті злилось моє життя.

У серці лиш Україна й мій спокій...»

Дорошенко–Мар'яна — людина виняткової чесності, вона за жодних умов не може піти на компроміс:

«Для серця ж я ні правди не зламаю,

Ні з кривдою не помирюсь ніколи,

Ні ради втіх, ні ради вражінь кволих,

Ні ради сліз і тяжкого жалю».

Артистка майстерно відтворювала зміни у поведінці своєї героїні. Дізнавшись про те, що Антось повернувся і готовий з нею втекти, вибратись з цієї бійні, з цього пекла, Мар'яна радіє, але не може зрадити односельців, яким раніше запряглася «кістками полягти за рідний край», бо переконана, що щастя і зрада не можуть співіснувати разом:

«Та хоч би я, забувши честь і сором,

І утекла, як зрадниця, як шпиг,

То чи змогла б найти в неслав'ї щастя?»

Дорошенко–Мар'яна твердо переконлива оптимістка, тому вірить у те, що панська шляхта ніколи не відмовиться від своїх загарбницьких мрій:

«Як не текти вверх до Карпат Дністру,

Так шляхта вже з поспільством не здружиться!»

Єдиним виходом, на що героїня може погодитись, — це вмерти разом з коханим Антосем. І коли ворог перемиг і обороняти замок вже не було кому, вона, виконуючи батьківську волю, підриває фортецю разом з невеликою кількістю оборонців та з усіма ворогами. Тепер Мар'яна відважно приймає смерть разом з своїм коханим, бо вже в душі не залишилося місця боротьбі між почуттями та обов'язком. Її щастя у виконанні свого обов'язку перед Вітчизною.

І. Мар'яненко переконливо розкривав роздвоєну душу молодого шляхтича, який шукає компромісу і способів припинити кровопролиття та примирення двох народів. Антось приходить до істини, що ворогом українського народу є тільки панська шляхта, а не весь польський народ: «<...> Нам увірилися не ляхи, а пани... а це не все їдно. Польський народ такий же нещасний харпак, як і наше поспільство; давно вже він на панів тих запродавсь, як віл під'яремний... а до нас він не тільки не ворогує, а сприяє й не зазіхає на наше добро».

Мар'яненко–Антось розумів причини незгоди й ворожнечі між народами, але, навіть засуджуючи польську шляхту, він спасував, не став боротись з нею. У його характері переважала філософія примирення і просвітництва:

«Опросвітити пана, й козака,

І харпака, — та й помирить...»

Мар'яна: То байка»

Згодом зрозумівши, що шляхту просвітити неможливо, а з іншого боку, боячись «зрадцем стать», Антось іде до Мар'яни, до оборонців Буші і разом з ними приймає добровільну смерть. Для І. Мар'яненка роль Антоса була надзвичайно вагомою у його творчій біографії, це наче своєрідна заготовка до пізнішої трагедійної ролі Гонти у курбасівській постановці «Гайдамаків».

Художнє відтворення прагнення до мирного життя і героїчної боротьби народних мас за волю й незалежність у виставі виразно символізувалось майстерним виконанням Л. Ліницькою ролі старої Свиридихи, яку артистка відтворювала соковитими психологічними барвами. Свиридиха Ліницької — це мистецьке відтворення священного гніву проти завойовників рідної землі. Свиридиха і патріотка, і фанатичний заклик до помсти, до кривавого знищення ворога. У виставі наголошувалось трагедійне підґрунтя до подій, і найбільш атмосфера цієї трагедійності передавалась Ліницькою в образі Свиридихи. Безмежна ненависть літньої жінки до польських загарбників мала серйозні підстави. Проводжаючи єдиного онука в похід, артистка не виконувала, а з усією життєвою правдою емоційно вела монолог духовної сповіді, — не перед онуком, а перед найвищими небесними силами, як клятвенне бажання кривавої помсти:

«Ну, внуче мій єдиний, пам'ятай,

Що весь твій рід тепер в одній бабусі:

Я мала трьох синів, як соколів,

І дочок п'ять красунь на всю Україну...»

Благословив господь їх і дітьми:

Гойдала вже унучок та унуків...»

І всіх кати порізали, спекли

Живцем в огні... до немовляти навіть!

О прокляті! Бодай увесь ваш рід,

Все кодлице гадюк і жаб смердючих

Пропало впень! Гляди, всіх ріж і тни

Та не давай ощади ні дитині,

Ні дідові! Хоч в світі нас двоє,

Але неси цілком життя на помсту!»

Очевидець вистави В. Василько залишив нам яскравий спогад про талановите виконання Л. Ліницькою ролі Свиридихи: «Вольовість, сила думки, глибока переконаність, цілеспрямованість надавали цьому образу монументальності, поетичності. Вражали манера триматися і очі Ліницької–Свиридихи. Це був якийсь особливий погляд — пронизливий, далекосяглий, ніби вона бачила перед собою те, про що говорила. Ліницька заражала дійових осіб своїм баченням, немов гіпнотизувала

людей. Коли пригадати термін К. Станіславського «"в опромінюванні", то саме в цій ролі артистка дійсно кидала очима блискавки, випромінювала силу патріотизму, яка передавалася іншим персонажам і піднімала в них віру в перемогу» [2, 168]. Зовнішні дані артистки, її внутрішня енергетика, на думку автора спогадів, не зовсім в'язалися до відтворення характеру народної героїні: «Властиві Ліницькій м'якість, задушевність, теплота зникли. Емоції, голос, тіло актриси набрали зовсім іншого виразу. Інший темпо-ритм, інше забарвлення голосу, нові регістри, нові інтонації. Зовсім нова, незнана нам жінка жила і діяла на сцені. То було цілковите перевтілення в образ. У цій роботі Ліницька піднялась до вершин реалістичної творчості. Її Свиридиха являла собою глибоко національний характер, реальну історичну постать» [2, 168]. Роль Свиридихи стала однією з великих творчих удач артистки, коли вона перейшла на виконання ролей драматичних старих. І хоч Д. Антонович у згаданій рецензії зауважував, що Ліницька вела свою роль «з притиском мелодраматизму», але за спогадами більшості очевидців можна сказати, що створений артисткою образ Степаниди Свиридихи — одна з вершин українського сценічного мистецтва.

Незважаючи на те, що вистава «Оборона Буші» була багаторолевою, у ній лише 25 персонажів з іменами і характеристиками, а крім того, діяли — панни, паничі, козаки, хлопці, молодіці, жінки, баби, діти, челядь, поляки, татари — тобто безіменні персонажі, все ж в акторському виконанні постава була ансамблевою. В шляхетних тонах і стриманих барвах виконував роль сотника Завісного І. Замичковський, ожвавленими барвами й народним гумором наділяв образ старого інваліда Шрама Ф. Левицький, серйозною школою для починаючої артистки Л. Гаккебуш була роль пишної панянки Ядвіги. Хоч і читався один, із роками важкопереборний, факт карикатурного змалювання постатей ворогів. У даному разі актори Р. Чичорський і М. Петлішенко в різко-неприємних тонах і трафаретно виконували ролі представників польської шляхти.

Але заключний присуд рецензента був оптимістичний та обнадійливий: «успіхові вистави не актори причинилися, а головним чином режисер, і можна сподіватися (доречно сказати, що рецензія була опублікована відразу після прем'єрної вистави. — Л. О.), що після деяких режисерських удосконалень успіх п'єси буде зростати» [6].

Зважаючи на те, що царська цензура заборонила п'єсу «Оборона Буші» до постановки на сцені, вистава Національного зразкового театру народила-

ся в перший рік утворення незалежної Української Народної Республіки. Згодом і радянські чиновники теж не дуже рекомендували твір М. Старицького до сценічного втілення. Отже наше дослідження нехай стане даниною столітній пам'яті (1918–2018 рр.) цієї легендарної останньої постановки першого державного українського театру, який через неповних два місяці був реорганізований у інші театральні колективи, але це вже нова тема для спеціальних досліджень.

Та участь у цій виставі Національного театру провідних майстрів сцени — І. Мар'яненка, Л. Ліницької, Ф. Левицького, І. Замичковського, як і творчої молоді Л. Гаккебуш, Н. Дорошенко, — зробила її етапною в історії українського театру, адже діяли у ній герої великих пристрастей і мужніх характерів, що стали для народу України легендарними постатями та нездоланими патріотами.

### Джерела та література

1. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919. Прага, 1925. 273 с.
2. Василько В. Спогади про Л. Ліницьку. У кн. : Л. П. Ліницька. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. 179 с.
3. Вороний М. Театр і драма. Київ : Мистецтво, 1989. 406 с.
4. Д. А. [Дмитро Антонович]. Національний театр. *Робітничка газета*. 1917. 19 вересня.
5. Д. А. [Дмитро Антонович]. Національний театр. *Робітничка газета*. 1917. 24 жовтня.
6. Д. А. [Дмитро Антонович]. Національний театр. *Робітничка газета*. 1918. 11 травня.
7. Єрмакова Н. Акторська майстерність Любові Гаккебуш. Київ : Наукова думка, 1979. 123 с.
8. Коваленко П. Шлях на сцену. Київ: Мистецтво, 1964. 290 с.
9. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. «Справоздання». Вересень 1917. Інв. № 8899/57055.
10. Тернюк П. Іван Мар'яненко. Київ : Мистецтво, 1968. 292 с.

### References

1. Antonovich, D. (1925). Three hundred to the Ukrainian theatre. 1619–1919. Praga. 273 [in Ukrainian].
2. Vasilko, V. (1957). The memories of L. Linytska. U kn. : L. P. Linytska. Kyiv : Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchogo mistetstva i muzichnoi literaturi. 179 [in Ukrainian].
3. Voronij, M. (1989). Theatre and drama. Kyiv : Mistetstvo, 406. [in Ukrainian].
4. D. A. [Dmitro Antonovich] (1917). The National Theatre. *Robitnicha gazeta*. 19 veresnja [in Ukrainian].
5. D. A. [Dmitro Antonovich] (1917). The National Theatre. *Robitnicha gazeta*. 24 zhovtnja [in Ukrainian].
6. D. A. [Dmitro Antonovich] (1918). The National Theatre. *Robitnicha gazeta*. 11 travnja [in Ukrainian].
7. Yermakova, N. (1979). The actors skill of Liubov Hakkebush. Kyiv : Naukova dumka. 123 [in Ukrainian].
8. Kovalenko, P. (1964). The way to the stage. Kyiv : Mistetstvo. 290 [in Ukrainian].
9. Muzej teatralnogo, muzichnogo ta kinomistetstva Ukrainy. «Spravozdannja», veresen 1917. Inv. № 8899/57055.
10. Ternjuk, P. (1968). Ivan Mariianenko. Kyiv : Mistetstvo. 292 [in Ukrainian].

## ЦИРКОВІ ВИСТАВИ У ЛЬВОВІ 1850-х рр. (Від Емануеля Беранка до Вільгельма Карре)

*У статті, на основі матеріалів преси досліджуваного періоду, хронологізовано фактографію гастролей труп наїзників та інших артистів «циркових» жанрів у Львові в період 1850-х рр. Визначено і проаналізовано основні тенденції розвитку «циркового мистецтва», сприйняття у суспільстві циркових і акробатичних вистав та їх місця у театральній-видовищній культурі того часу.*

**Ключові слова:** цирк, циркове мистецтво, кінний цирк, акробати, менажерія, Львів.

*В статье, на основе материалов прессы исследуемого периода, хронологизирована фактография гастролей трупп наездников и других артистов «цирковых» жанров во Львове в период 1850-х гг. Определены и проанализированы основные тенденции развития «циркового искусства», восприятие в обществе цирковых и акробатических представлений и их места в театральной-зрелищной культуре того времени.*

**Ключевые слова:** цирк, цирковое искусство, конный цирк, акробаты, менажерия, Львов.

*In the article, the fractography of the guest tours of the Equestrian troupes and other artists of the «Circus» genres in Lviv during the 1850s is set in chronological order; based on the materials of the press of the studied period. The main trends in the development of the Circus Arts; and the perception of Circus and acrobatic performances in the society; and their place in theatrical and entertainment culture of that time have been defined and analyzed.*

**Keywords:** circus, circus art, equestrian circus, acrobats, circus riders, menagerie, Lviv.

Сучасне поняття «циркове мистецтво» зручно об'єднує довгий перелік видовищних вистав та виступів артистів оригінальних жанрів. Наприклад, Ю. Борев пропонував визначення цирку як мистецтва акробатики, еквілібристики, гімнастики, пантоміми, жонглювання, фокусів, клоунади, музичної ексцентрики, кінної їзди, дресирування тварин [1, 168–169]. В середині XIX ст. перелічені жанри існували як окремо самі по собі, так і умовно групувалися навколо «мистецтва верхової їзди», а отже асоціювалися з трусами, які це мистецтво уособлювали. Саме слово «цирк» тлумачилося в довідниках та енциклопедіях передусім як споруда часів Стародавнього Риму або ж було осучасненою назвою приміщень, в яких з другої половини XVIII ст. виступали артисти-наїзники [62, 239]. Але у сьогоденному значенні поняття «циркове мистецтво» не вживалося у науковому та повсякденному обігу. Суперечності виникали і навколо питання правомірності приналежності цирку до естетичної категорії «красних мистецтв».

Висвітлення проблематики естетичної оцінки цирку і циркових виступів у XIX ст. потребує детального аналізу і є предметом окремого дослідження. Втім, роздуми та висновки сучасників на цю тему проходять лейтмотивом крізь статті та рецензії у пресі зазначеного періоду, матеріали якої використано для написання пропонованої статті, в якій автор звертається до історії циркових виступів у Львові у першому десятилітті другої половини XIX ст.

Науково-технічний прогрес початку другої половини XIX ст. сприяв, зокрема, і розвитку різних видів мистецтв, техніки і технології будівництва й оснащення театральних та циркових приміщень, винаходу нових «циркових» жанрів, створенню номерів. Постійний розвиток і вдосконалення піднімали на якісно вищий рівень мистецтво цирку.

В останній рік першої половини XIX ст., у лютому 1850 року до Львова вдруге завітала «Велика Менажерія Бенуа Адвієнт». Покази відбувалися у приміщенні поруч з Театром гр. Скарбека. Пані Адвієнт входила в клітку до смугастої гієни, демон-

струвала вражаюче дресирування леопардів, а ще, перебуваючи у клітці з великими африканськими левами, ставала на коліна перед «королем всіх звірів» і клала свою голову у відкриту пащу хижака. Ця сцена була найбільш ризикованою і стала найнесподіванішим сюрпризом для львів'ян; вона доводила доцільність тривалого терпіння у прирученні такого небезпечного звіра, а також особливу рішучість жінки. Сповіщалось, що цей трюк був продемонстрований в Європі вперше [32, 228].

У травні на сцені Театру Скарбека виступав англійський акробат п. Чепмен. Загалом артист взяв участь у дев'яти виставах [6, 181], заповнюючи своїми номерами інтермедії у виставах польського театру. «Tygodnik Lwowski» писав, що Чепмен крутив ногами діжку з більшою легкістю, ніж коли-небудь бачені до цього атлети робили подібні вправи руками; він закручував тарілочки на довгих стержнях. Він також створив річ, якою марила грецька міфологія і про яку пізніше мріяли художники та різьбярі: акробат стояв на великому шарі і котився повільніше чи швидше, даючи йому потрібний напрямок, без зайвих зусиль і найменших натяків на втому. Рухи тіла не могли бути описані словами, а тим більше — мертвим шрифтом, так само як і звуки музики, спів солов'я, чарівні образи природи, шедеври живопису. Це не означало, що мистецтво п. Чепмена можна було порівняти з цими ідеальними та естетичними задоволеннями. Навпаки, номери Чепмена не були красивими, але вони доводили, до якого рівня можна довести механічну та гімнастичну спритність. У порівнянні зі звичайними виставами, виступи акробата залучили до театру значно більшу аудиторію [63, 166].

Влітку 1852 року до Львова завітало акробатичне товариство *Семюела Мотті і Рудольфа Волгарда*. Афіші представляли першого, як модель Академії у Відні, а другого — як постановника вистав у віденському «Elizium». Богатирська сила поєднувалася у виступах трупи з грацією у показах так званих живих пластичних картин, під час яких артисти відтворювали давні та сучасні героїчні образи [8, 516]. Мотті також пропонував всім охочим помірятися з ним силою у армрестлінгу і влаштував такий турнір серед львів'ян, які могли робити ставки на перемогу учасників. Перша частина вистави була артистичним виступом трупи, а друга — «спортивним» змаганням [9, 556].

Історія львівського цирку середини XIX ст. тісно пов'язана з ім'ям циркового підприємця *Емануеля Беранка* з Праги. За п'ятнадцятирічний період між гастролями у Львові «Олімпійського цирку» Алессандро Гверри 1842 р. та цирку Ернста Ренца

1857 року, цирк Беранка був єдиною трупю наїзників, яка кількаразово виступала у Львові. Ще в першій половині XIX ст. трупа Беранка відвідала Львів 1839, 1847 та 1848 рр. 1847 р. Беранк вперше у Львові представив публіці історичну пантоміму «Мазепа» [7, 910–911].

Постать Е. Беранка відома дослідникам цирку за фактом придбання 1873 року братами Нікітініми його циркового майна, що прийнято вважати початком російського національного цирку. В радянській історіографії події ці подавалися так, начебто гастролі Беранка кінця 1860-х — початку 1870-х рр. у Російській Імперії були вкрай невдалими, він не зміг впоратися з невдачами, які постійно переслідували його і був змушений продати свій цирковий «скарб» Нікітінім. У статті до 100-річного ювілею Саратовського цирку тодішній його директор І. Дубинський писав: «Справи цирку Беранка йшли погано. Віджилі організаційно-виробничі форми, низький художній рівень програми, а головне, відставання від запитів російського глядача привели його до повного краху. Тоді до директора цього цирку Емануеля Беранка прийшли Яким, Петро і Дмитро Нікітіні і запропонували продати їм коней, реквізит і гардероб, тобто основне, з чого складалося господарство цирку. Беранк погодився» [2]. У документальному нарисі «Брати Нікітіні», написаному 1975 року, Рудольф Славський називав Беранка «невдалим антрепренером і пересічним дресирувальником коней. Справи у австрійця йшли вкрай погано: кругом заборгував, тримався на векселях, щоб дістатися додому, у фатерланд, змушений був продати майно і коней» [4]. Втім, до честі автора, у монографії «Брати Нікітіні» 1987 року, Р. Славський виправив помилку, адже «невдалий антрепренер» виявився етнічним чехом і найуспішнішим підприємцем Австро-Угорщини середини XIX ст. [5]. Династія Беранків є засновниками чеського національного цирку. Е. Беранк був першим чехом, який 1843 року отримав дозвіл виступити в Празі (до цього виступи чеських комедіантів у столиці Богемії були заборонені), а 1849 року побудував у центрі міста, на Карловій площі, перший стаціонарний цирк [40, 45]. Однак у часи гастролей в Росії успіхи Беранка, який вже був людиною похилого віку, залишилися у минулому, і закінчення творчого доробку відомого та успішного свого часу директора видавалося досить «безславним». Імовірно, він і справді не зміг підкорити російську публіку і мав за щастя вигідно продати своє майно та повернутися до рідної Праги.

Про успішність справ Беранка та широку географію гастролей його трупи у середині XIX ст.



свідчать численні публікації в німецькій та австрійській пресі. В часи занепаду Гімнастичного цирку де Баха у Пратері (споруда була знесена 1852 року) [49, 306–307] і, фактично, без істотної конкуренції цирк Беранка наприкінці 1840-х–початку 1850-х упевнено домінував у цирковій культурі імперії Габсбургів, маючи в складі своєї трупи плеяду провідних майстрів-наїзників.

Влітку 1853 року цирк Беранка вчетверте завітав до Львова. У складі трупи було 65 артистів і 50 коней. У програмі вистав передбачалися кінні маневри, паризькі квалдрильї, французькі контрданси. Прекрасні наїзники і наїзниця у вишуканих костюмах на добре вишколених конях мали щоденно виступати у спеціально збудованому цирку біля старого міського театру [33, 1331].

Вже перші виступи швидко прибулого з Кракова товариства здобули широке визнання і захоплення львівської публіки. «Gazeta Lwowska» називала трупу Беранка першою в Європі після Паризького цирку Франконі (!), яка відзначалася одночасним добром гарних коней і незрівнянною майстерністю наїзників, елегантністю і смаком у вбранні, ідеальним порядком і точністю з будь-якого погляду. Конюший товариства п. Фелікс Капіте довів мистецтво дресури коней до найвищого ступеня досконалості. Коні вражали глядача незвичайною холоднокровністю і повільністю: вони марширували у ритмі музики, танцювали мазурку, угорський вальс і польку, ходили на двох ногах, ставали на коліна, і все це робили так м'яко і з таким спокоєм, що можна було милуватися як конем, який до певної ступені здолав у собі природну тваринність, так і завзятістю і мистецтвом майстра, який зміг підкорити нерозумну тварину своїй волі. Серед провідних артистів трупи відзначалися пп. Вінклер та Волтер, безстрашні наїзники, майстерні і впевнені у виконанні найскладніших вправ з верхової їзди; п. Ханаушек, який, попри молодий вік, вже був відмінним вершником, а також зовсім малі Генрік та Конрад 7–8 років. Серед жінок першість належала Олімпії Персіфаль, яка поєднувала в собі молодість і природну вроду зі сміливістю та витонченістю у верховій їзді. На згадування заслуговувала молода, легка і гнучка пані Йоз. Янковська. Особливу увагу привертала гімнастичні номери, майстерно виконані п. Вандрічком та його семирічним сином, який вражав спритністю, витонченістю і незбагненою силою, якою володів цей маленький хлопчик. Вся трупа отримала ласкаві, заслужені оплески численної публіки [10, 788].

Програма виступів у цирку Беранка постійно змінювалась; весь дохід від однієї з вистав Беранк

традиційно жертвував на благодійність [11, 868]. Подібна «щедрість» додавала цирковим трупам репутації і поваги, а отже збільшувала аудиторію цирків. Такі вчинки в усі часи привертати увагу преси, хоча, зрозуміло, пожертви на благодійність були однією з умов отримання дозволу на виступи в місті.

Перед від'їздом зі Львова, Беранек влаштував в саду Яблоновських великі кінні перегони на давньоримських колісницях. Глядачів запрошували робити ставки на перемогу учасників [34, 1571].

Про порожнечу у польському театрі, спричинену «грізною конкуренцією» з боку цирку Беранка писав Станіслав Шнюр-Пепловський. Намагаючись впоратися з проблемою і виправити становище, тодішній очільник польської трупи Юліуш Пфайфер залучав артистів з трупи Беранка до театральних постановок, а також запросив до Львова ілюзіоніста з Парижа п. Філіпе [59, 230–231], який перед тим здобув визнання своїми виставами у найкращих театрах та салонах Європи і Америки. Численна львівська аудиторія була особливо вражена, коли донька майстра пані Людвіка Філіпе здійнялась у повітря і висіла у горизонтальному положенні впродовж декількох хвилин, спираючись лише однією рукою на палицю [11, 868].

У Львові Е. Беранек здобув визнання і репутацію. У квітні 1855 року львівські «Nowiny» писали про можливе повернення цієї трупи до Львова [50, 440], втім, інформація про гастролі виявилася чулками. Майстерної їзди у Львові не було до 1857 року.

Після кількарічної паузи середини 50-х рр. XIX ст. 1857 рік став в історії Львова найнасиченішим «цирковим» роком десятиліття і, можливо, навіть усього XIX ст. На театральних сценах виступали акробати, зокрема, Львів відвідав визнаний метр Едуард Клішніг. Не менш визначною подією стали гастролі у місті найкращого цирку Німеччини — трупи Ернста Ренца.

У лютому у місцевому театрі виступали англійські акробати *Бурнс і Чепмен* (pp. Boorns і Charman) [60, 4].

У серпні у Єзуїтському саду відбувалися вистави за участю пари дресированих африканських левів у великій східній *Менажерії Пауля Бернабо* [44, 4].

1 серпня у Театрі гр. Скарбека відбулася вистава у 3-х відділеннях за п'єсою Нестроя «Мавпа і Наречений», у якій головну роль Мавпи грав «перший мім театрів Парижа та Лондона» пан *Клішніг*. У мистецтва «його Величності Псевдо-Мавпи» (Pseudo-Affe par excellence) було багато наслідувачів, проте жоден не зміг досягти рівня майстерності цього артиста [43, 1]. Львівська газета розповідала

історію знайомства Клішніга з директором Карлтеатру у Відні Карлом Карлом: одного дня, 1836 року, артист прийшов до кабінету директора з проханням дозволити виступити на сцені його театру; на запитання у якому жанрі грав незнайомиць, Клішніг відповів, що виступає в образі мавпи. «Цього у Відні вдосталь», — відповів Карл, намагаючись закінчити бесіду. Незнайомиць відповів мовчазним, але дуже виразним жестом, почухавши ногою власне вухо. Карл був настільки вражений, що не відпустив п. Клішніга без підписаного контракту. Це було початком тріумфальної кар'єри, протягом якої Клішніг зіграв на сцені Карлтеатру сотні вистав у щент заповнених залах. Однією з найкращих його ролей була партія у виставі «Німії та його Мавпа», яка відбулася у Львові 2 серпня [45, 1–2]. У Львові Клішніг зіграв також у виставах «Матрос, або Лаперуз та його Мавпа» [46, 4], «Жаба-пророк, або Новий Робінзон і його Мавпа» [47, 4], «Домі, американська мавпа, або Помста Негра»; наприкінці вистави Клішніг востаннє зіграв сцену смерті Мавпи з вистави «Німії та його Мавпа» [48, 4]. Усі вистави збирали натовпи публіки [57, 312].

У квітні у Львові анонсувалися міські гастролі трупи наїзників *Ернста Ренца*, яка мала виступати у спеціально побудованому цирку [42, 1]. 1 серпня віденська преса, яка вже чекала на виступи цієї трупи восени в австрійській столиці, писала, що Ренц побудував у Львові цирк і розпочне виступи в середині серпня. Трупа складалася з 110 осіб на 75 конях; оркестр налічував 25 музикантів [64, 2]. На початку серпня сам Ренц, який тимчасом перебував у Кракові, звертався до львів'ян через рекламні оголошення у львівській пресі, запрошуючи на вистави своєї численної трупи, рівної якій за мистецькою якістю у Львові ще не було [52, 271]. Взагалі подібний рекламний прийом, коли трупа чи артист представлялися «найсильнішими», «найбільшими», «першими в світі», «найкращими серед найкращих», характерний саме для циркових вистав, з часом набував комічного відтінку і навіть видавався безглуздом, адже в кожному місті та містечку регулярно гастролювали унікальні і неперевершені майстри, які дуже рідко відповідали заявленому рівневі виконавської майстерності. Щодо трупи Ренца, то вона, здається, була винятком, адже і справді вважалася еталоном «циркового мистецтва» свого часу. Так одностайно описували це товариство і львівські газети. Польськомовний «Przyjacieł Domowy» писав 17 серпня, наступного дня після тріумфальної прем'єри, що у лицарській професії верхової їзди (*еквітації*) (від лат. *equitatio* — верхова їзда) загальновідомим був

той факт, що трупа п. Ренца переважала всіх інших і стояла на одному щаблі зі знаменитою трупою Франконі в Парижі не лише завдяки майстерності членів товариства, кожен з яких був майстром у своєму мистецтві, особливо ж це стосувалося краси коней. Напружене очікування львівської публіки було значно перевершене. Важко було описати побачене і пояснити, окрім як магічною силою, що улюбленці Ренца за його кивком не лише ходили, стрибали, танцювали і вклонялися під музику, більш того, вони відчували музику і пристосовували свої рухи до змін мелодій. Особливо вражав арабський кінь з довгою, темною, густою гривною, який, замість звичного звичайного подавання хусток та інших речей, витягував, за наказом господаря, то білі, то барвисті хустки з встановлених на високі стовпи закритих кошиків, які кінь відкривав ніздрю, ставши дибки та спираючись на бар'єр. Ефектним був і кваліфікаційний виконання чотирьох дам та чотирьох кавалерів в іспанських костюмах лицарських часів на чудово підібраних конях. І це була не лише проїздка парами, а й справжній танець, майстерно відтворений за суворими правилами кваліфікацій. Задоволені глядачі винагороджували майстерні виступи гучними оваціями [53, 295].

Кращим цирком Німеччини і рівним паризькому циркові Франконі визначала трупу Ренца газета «Dziennik Literacki». Ренц зібрав найкращих артистів з давніх товариств Гверри, Карре та Турнієрів. Серед 80-ти добірних коней було багато красивих, чистокровних, від корсиканської породи завбільшки з доброго хорта до вишуканих арабських скакунів [26, 909].

Кожен новий виступ трупи Ренца збирав дедалі більшу аудиторію, оплески ставали гучнішими, а краса і дресура коней захоплювали. Шанувальники мистецтва верхової їзди одностайно визнавали, що нічого подібного у Львові ще не бачили. Арабські жеребці Мірза Аллахор, Негус, Абдалах, Трубадур, Нельсон, Емір, Саладін, — чудові, спритні та пильні на кожний кивок, вражали аудиторію своїми рідкісними навичками, доблестю та вміннями. Особливо полонив публіку жеребець Негус, який стріляв з пістолета, а коли стріляли у нього, він удавав, що поранений, кульгаючи на ногу. Завдяки систематичному тренуванню Ренц зміг розвинути навички своїх коней майже до казкового ступеня. Любителі кінних перегонів могли на власні очі бачити, як коні долали будь-які перешкоди, легко перестрибуючи найвищі бар'єри [54, 304].

Вистави тривали без вихідних, і, хоча в них було мало змін, вони ставали найулюбленішою розвагою у місті. Великий цирк вмщав кілька тисяч

глядачів і постійно майже вцент заповнювався. Справи Ренца йшли добре. Любителям наклепів, заздрісникам, недружнім до будь-якого успіху, давалося наздогад, що компанія з таким численним складом артистів та відбірними кіньми, які були завжди відмінно доглянуті, природно мала щоденні великі витрати, але головне, що жодна з труп, яка виступала у Львові в минулі часи, не вражала так, як трупа п. Ренца. Окремо відзначався багатий і завжди свіжий гардероб. Вишукані костюми часів Середньовіччя та мушкетерів часів короля Людовіка могли б стати прекрасним зразком для рисувальника. І це було значною перевагою, адже найсильніші враження глядач отримували через візуальне сприйняття. Рівень майстерності наїзників підказував, що дресура коней і майстерна їзда були не лише результатом фізичних зусиль і терпіння, а й результатом моральної переваги людини, секрет якої був відомий далеко не кожному [27, 933].

На початку вересня оглядач часопису «Przyjaciel Domowu» зазначав, що артисти досягли найвищого ступеня досконалості у верховій їзді й важко було описати вражаючу майстерність, яку слід бачити на власні очі, щоб мати справжнє уявлення. Зразком спритності та завзятості у трупі Ренца був молодий француз Батіст Луазе (Baptiste Loisset), який з палким ентузіазмом, стоячи на коні, виконував найскладніші, смертельно небезпечні (!!!) стрибки через голову, — «salto mortale». За ним йшли Олександр Гверра та наїзник на ім'я Пьер, вони вражали їздою на неосідланих конях; а молодий Франконі Ренц, Жюль, Карре, Герцог і Болдуїн — майстерністю незвичайних гротеск-наїзників; п. Гретенсьє — сміливим вольтижуванням. Пп. Бертран, Артур, Нейс і Чедвік перевершували у силі, спритності та гнучкості всіх гімнастів, яких коли-небудь бачив Львів. Комік п. Стонет був незрівняним фехтувальником. Кожен його рух та міміка змушували публіку сміятися; це був не пересічний паяц, а майстер, здатний розсмішити навіть найбільш манірного скептика. Серед «амазонок» (жінок-наїзниць) лідерство належало пані Людвіці Луазе, сестрі господаря; з нею за пальму першості змагалася пані Катарина Карре. Обидві жінки були тендітними танцівницями, які, наче балерини на конях, виконували витончені атитюди. Різноманітними виступами відзначалися пані Клотильда та Лісета Гверра, Хьолле, Аделіна та Августа, пані Ренц, Карре і Турнієр. Сам директор, пан Ренц, незрівняний майстер у «вищій науці манежу» завжди збирав найгучніші аплодисменти [55, 320].

Майже кожного дня у додатку «Dziennik Urzędowy» (Офіційний журнал) до «Gazeta

Lwowska» друкувалася програма вистав. Наприклад, були представлені «Великий уланський маневр» у виконанні 8-ми дам; сам директор Ренц представляв кількох різних жеребців; молодий Жюль показував «Римські ігри» на двох конях; пані Карре виконувала верхи танці і стрибки [35, 1350]. Наступного дня Батіст Луазе виконував різні вправи на коні, передні та задні сальто-мортале через стрічки і обручі; велику кінну сцену «Jeu de barre» виконували дами: мадам Ренц, мадемуазель Аделін і мадам Турнієр; комічну сцену з Шекспіра розігрував пан Стонет; прекрасного жеребця представляв директор Ренц [36, 1356]. Ще за 2 дні у програмі анонсувалися: «Великий Квадриль при Дворі» у виконанні 4-х панів і 4-х дам; індіанське «Pas de deux» у виконанні пана Вільгельма Карре та мадемуазель Катерини Ренц; «Міфічна сцена» у виконанні Клотильди Гверри [37, 1370].

У статті присвяченій цирку Ренца «Gazeta Lwowska» згадувала трупи Турнієр, Сульє та Гверри, які багато років тому представляли верхову їзду у Львові, і наразі учні саме цих майстрів минулого виступали у складі трупи Ренца. Також відзначалося, що на арені виступали дітлахи, а в інтермедіях публіку розважали видатні коміки [12, 788].

На початку жовтня Ренц закінчив гастролі у Львові і рушив до Пешта, а натомість до Львова завітав п. Казанова з *Театром мавр* і розпочав вистави у приміщенні цирку, який залишився після Ренца [56, 354].

У листопаді на арені цирку Ренца майстерну їзду львів'янам представила трупа під керівництвом *Вацлава Шлезака*, яка складалася з 53-х вправних еквілібристів і мала 30 навчених коней [13, 1024].

У порівнянні з гастролями Ренца, преса значно стисліше висвітлювала виступи трупи Шлезака. Так, відомо, що 5 грудня відбулася вистава-бенефіс на користь першого наїзника трупи Кароля Шлезака [14, 1112], 19 грудня — вистава на користь родини дев'ятирічного Людвіга Дубського, на закінчення якої була представлена пантоміма «Роберт-Диявол» [15, 1156], 21 грудня — надзвичайна вистава на користь режисера Людовіка Дюффо, яку завершував показ пантоміми «Принц Нормандії, або Візит Бертрама до пекла» [16, 1164].

Наприкінці 1857 року Шлезак закінчив виступи у Львові. Про успіх гастролей свідчить той факт, що у квітні наступного 1858 року трупа знову повернулася до міста, про що, зокрема, писала віденська газета. У статті йшлося про надзвичайний попит львів'ян на вистави майстрів верхової їзди та минулорічний успіх Ренца та Шлезака і про занепад театральної справи, що навіть нові Гете та Шиллер

навіть чи були б спроможні зацікавити публіку. Цирки були повними, тоді як зали театрів — порожніми [51, 2].

В Авізо (рекламних повідомленнях) цирку Шлезака, які друкувалися у Львові, сповіщалося, що у виставах брали участь видатні виконавці з найкращих європейських цирків: Ян Гертер, перший наїзник цирку Наполеона у Парижі та Амфітеатру Естлі у Лондоні; Фанні Шварц, наїзниця з цирку Сульє у Неаполі; Август Далло, оригінальний клоун і комік з Парижа; пан Дюма та його син Егінхард, перший — мімічний наїзник, другий — силовий наїзник з цирку Чінізеллі в Італії; Джузеппе Барнеальді, Гілдіо Мані та Евсепіо Бассі, майстри різних жанрів з цирку Гійома (Cirque Guillaume) в Італії [65].

Окрім циркових вистав, наприкінці травня Шлезак представив львів'янам «Великий Гіпподром» — перегони просто неба у парку Яблонівських. Переможці отримували призи [17, 480]. У червні наїзники Шлезака взяли участь у драматичній виставі німецької трупи «Die Brigittenu» на театральній сцені [18, 536] та у великій пантомімі «Розбійники в Абрुццях» [19, 544], що гарантувало успіх постановки і відвідини публіки.

Майже за рік, у квітні 1859 року до Львова з гастролями завітала циркова трупа Карла Гінне. На початок травня у Цирку відбулося вісім вистав [20, 396]. Ім'я цього директора добре відоме тим, що після невдач у Європі (наприкінці 1859 року пожежа знищила цирк Гінне у Варшаві) він переїхав до Російської Імперії, був партнером Гаєтано Чінізеллі у Петербурзі, і саме він 1868 року збудував перший стаціонарний цирк у Москві [3, 113].

Вперше у Львові знаходимо згадку про газове освітлення приміщення цирку і суттєві витрати, пов'язані з цим [21, 496].

У намаганні заслужити прихильність публіки та лояльність влади Гінне кількаразово влаштував благодійні вистави, кошти від яких жертвувалися на різні потреби, наприклад, погорільцям у Бродах та Корпусові волонтерів [22, 521]. Втім, іноді й це не рятувало цирк від доволі образливих відгуків. Так, у часописі «Gwiazdka Cieszyńska» була надрукована стаття, в якій автор порівнював виступи Гінне із божевільям, на яке було болісно дивитися в присутності польської аудиторії. Замість того щоб іти до польського театру, поляки йшли до цирку і це виглядало так, наче вони танцювали на могилі матері, замість того щоб піти до храму Божого і просити про помилування і процвітання для країни, для себе! Критик дякував Богу, що Гінне мав невдовзі виїхати з міста, втім замість нього до Львова мав приїхати цирк Карре, начебто аж з Па-

рижа, а також син «чародія» Боско, який «пускатиме туман у вічі» [25, 205–206]. *Еугеніо Боско* був сином відомого Бартоломео Боско, який двічі відвідував Львів 1826 та 1847 рр., і послідовником магічного мистецтва батька. Втім, у житті між батьком і сином склалися напружені конфліктні відносини. Молодший Боско прибув до Львова наприкінці травня, щоб дати 3 вистави [28, 519]. Для цього він винайняв приміщення цирку Гінне [29, 532]. Публіка вщент заповнила цирк і не була розчарована. Артист був справжнім майстром і поєднував магічні трюки з гумористичною манерою їх подання [30, 555]. У липні у Львові вийшла друком книга авторства Е. Боско із описами нескладних магічних вправ з картами, які з легкістю міг відтворити кожен [31, 640].

У серпні на вистави своєї трупи, яка складалася з 80-ти артистів та 50-ти коней, львів'ян запрошував *Вільгельм Карре*, який раніше був одним з провідних майстрів верхової їзди в трупах Е. Беренка і Е. Ренца. Приміщення цирку традиційно розміщувалося в Єзуїтському саду, було якісно відремонтоване і належним чином захищене від дощів. Карре обіцяв показати останні досягнення у мистецтві верхової їзди, французькі балети, маневри, англійські перегони, пантоміми у виконанні вершників та піших артистів, гімнастичні і акробатичні номери, виконані найкращими артистами і артистками у пишному, зі смаком підбраному вбранні під акомпанемент музики у виконанні власної капели музикантів. Прем'єра мала відбутися 27 серпня [38, 990]. Освітлення забезпечувалося за допомогою 250-ти газових мерехтінь (вогників) [39, 1016]. Вистави цирку охоче відвідувались. 13 вересня відбулася вистава на прибуток сміливого наїзника, молодшого сина В. Карре — *Оскара Карре* [23, 833], відомого у майбутньому циркового підприємця, який уславив династію, побудувавши 1887 року стаціонарний цирк в Амстердамі (нині відомий як Королівський Театр Карре (Koninklijk Theater Carré) [41]. 24 вересня відбулася вистава на дохід дружини В. Карре — Катарини Карре і перший виступ клоунів пп. Рокрі, Ваїлі й Жоне (pp. Rocrée Wahilie i Jeunet), перших гімнастів з цирку Наполеона у Парижі [24, 869]. Тут слід відзначити, що у Львові вперше було представлено виступ *повітряних* гімнастів. Хоча львівські газети не дають детальних описів номерів представлених цим тріо, такі відомості трапляються в австрійській пресі, наприклад, під час виступів у місті Грац у травні 1859 року, за 3 місяці перед гастролями у Львові. Так, під час бенефісу гімнастів Рокрі, Ваїлі й Жоне 22 травня вони вперше представили номер на статичній (стоячій) трапеції (*нім. der stehenden*

Трапеze), який до них не виконував жоден акробат [61, 5]. У Львові виступи цих клоунів-гімнастів були одними з провідних атракціонів у програмі, на чому робився акцент у газетних рекламних оголошеннях у «Gazeta Lwowska».

Слід також нагадати, що 12 листопада 1859 року у цирку Наполеона у Парижі *Жюль Леотар* вперше продемонстрував свій «політ з трапеції на трапецію» [58, 121]. Отже, виступи гімнастів з Імператорського цирку у Львові були черговим підтвердженням того, що мешканці Східної Галичини в числі перших у Європі знайомилися не лише з провідними досягненнями майстерної верхової їзди у виконанні артистів кращих європейських труп, а й з абсолютно новими тенденціями у «цирковому мистецтві» середини ХІХ ст., діапазон якого поступово розширювався, зокрема, завдяки винаходу і залученню до циркових вистав нових жанрів і їх розвитку.

Циркові виступи у Львові 1850-х рр. були надзвичайно популярними серед мешканців міста і збирали численну аудиторію. В це десятиліття у Львові гастролювали найкращі європейські трупи, які високо піднімали планку естетичного сприйняття цирку львів'янами. Знаковою подією декади були виступи цирку Ренца, про які одностайно з захопленням писали і польські, і німецькі кореспонденти. Якість висвітлення вистав у пресі свідчить про обізнаність авторів рецензій у трендах мистецтва верхової їзди, яка була основою циркових вистав. Отже, розвивалося не лише виконавське мистецтво наїзників, а й його професійне сприйняття і оцінювання критиками. Це повною мірою стосується й інших акробатичних виступів. Оглядачі наголошували на тому, наскільки важко було описувати майстерні виступи наїзників, адже не вистачало слів, щоб розповісти про найвищий рівень досконалості, якого досягали найкращі виконавці, і запрошували публіку на власні очі бачити те, що потрібно лише бачити, щоб осягти повною мірою. І це були не рекламні прийоми, а один з виявів сприйняття особливої візуальності, як специфіки циркових видовищ, характерних для мистецтва цирку в усі часи.

Якщо в наш час «мірилом» якості циркової вистави чи окремих номерів є шоу-програми канадського «Цирку дю Солей», то в середині ХІХ ст. таким визнаним еталоном був цирк Франконі у Парижі. Саме з ним галицькі критики порівнювали вистави цирків, які виступали у Львові, і принаймні двічі цирк Беранка (1853) та цирк Ренца (1857) ставили їх на один рівень.

Гастрольні трупи наїзників, які виступали на аренах і акробатичні товариства, які виступали на

театральних сценах, активно провадили практику поєднання артистичних виступів і спортивних змагань, заохочуючи до участі в них широку публіку. Циркові трупи влаштовували перегони на конях та колісницях, акробати та атлети змагалися у різних видах боротьби. Був у ті часи і «тоталізатор», на якому охочі робили ставки на перемогу учасників подібних змагань. Це сприяло популярності «цирку», який був провідним місцем розваг і дозволяв для різних верств населення.

Втім, у львівській пресі кінця 1850-х рр. спостерігається зниження інтересу до циркових і акробатичних вистав. За майже сторічний період, що минав з часів перших вистав у Амфітеатрі Естлі, освічена публіка встигла звикнути до подібних видовищних показів і не надто вбачала в них надзвичайне явище, яке заслуговувало б докладного висвітлення на шпальтах газет. Особливо це було відчутним у польськомовній пресі, яка з кінця 1850-х рр. писала критичні та навіть образливі відгуки про циркові вистави. Основною причиною цього була конкуренція, яку становив цирк для польського театру, і яка, у свою чергу, сприймалася патріотично налаштованою польською інтелігенцією як суттєва загроза. Незважаючи на заклики до львівських поляків відвідувати польський театр, публіка вщент заповнювала цирку.

Заслуговує уваги той факт, що, попри візуальність та інтернаціональність мистецтва цирку, покази майстерної їзди (нім. *die Kunstreiterei*) сприймалися польською «інтелектуальною елітою» як один з виявів та важелів впливу німецької культури, до якої традиційно більше тяжів «цирк», а отже на них проектувалося підсвідоме негативне ставлення до всього «німецького», що було стороннім у Галичині і апіорі викликало відторгнення. Втім, переважна більшість етнічних поляків не шукала і не бачила у циркових виставах політичного підґрунтя і охоче їх відвідувала. Реальні ж обмежувальні заходи щодо цирку, у межах протекційної політики польського уряду Львова стосовно театру, почали виявлятися трохи згодом, у 1860-ті роки.

#### Джерела та література

1. Борев Ю. Б. Эстетика : Учебник. Москва : Высш. школа, 2002. 511 с.
2. Дубинский, И. Страницы истории: К 100-летию Саратовского цирка. «Коммунист. Саратов». 1973. 12.09. URL : <http://library.sgu.ru/elcol/0596.htm>
3. Кузнецов Евгений. Цирк: Происхождение, развитие, перспективы. Москва : Искусство, 1971. 415 с.
4. Славский Рудольф. Братья Никитины. Москва : Искусство, 1975. URL: [http://slavskii.narod.ru/HTML/DE\\_24.htm](http://slavskii.narod.ru/HTML/DE_24.htm)
5. Славский Рудольф. Братья Никитины. Москва : Искусство, 1987. URL: [http://slavskii.narod.ru/HTML/DE\\_46.htm](http://slavskii.narod.ru/HTML/DE_46.htm)

6. «Almanach für Freunde der Schauspielkunst». Herausgegeben von A. Heinrich, Souffleur des Königlichen Theaters in Berlin. Berlin, den 1. Januar 1851. 411 s.
7. «Gazeta Lwowska». 1847. Nr. 138. 25.11.
8. «Gazeta Lwowska». 1852. Nr. 129. 07.06
9. «Gazeta Lwowska». 1852. Nr. 139. 19.06
10. «Gazeta Lwowska». 1853. Nr. 197. 30.08.
11. «Gazeta Lwowska». 1853. Nr. 217. 23.09.
12. «Gazeta Lwowska». 1857. Nr. 197. 29.08.
13. «Gazeta Lwowska». 1857. Nr. 256. 09.11.
14. «Gazeta Lwowska». 1857. Nr. 278. 04.12.
15. «Gazeta Lwowska». 1857. Nr. 289. 18.12.
16. «Gazeta Lwowska». 1857. Nr. 291. 21.12.
17. «Gazeta Lwowska». 1858. Nr. 120. 28.05.
18. «Gazeta Lwowska». 1858. Nr. 134. 15.06.
19. «Gazeta Lwowska». 1858. Nr. 136. 17.06.
20. «Gazeta Lwowska». 1859. Nr. 99. 02.05.
21. «Gazeta Lwowska». 1859. Nr. 124. 31.05.
22. «Gazeta Lwowska». 1859. Nr. 132. 10.06.
23. «Gazeta Lwowska». 1859. Nr. 208. 13.09.
24. «Gazeta Lwowska». 1859. Nr. 217. 23.09.
25. «Gwiazdka Cieszyńska». 1859. Nr. 26. 25.06.
26. «Dziennik Literacki». 1857. Nr. 98. 22.08.
27. «Dziennik Literacki». 1857. Nr. 101. 29.08.
28. «Dziennik Literacki». 1859. Nr. 43. 31.05.
29. «Dziennik Literacki». 1859. Nr. 44. 03.06.
30. «Dziennik Literacki». 1859. Nr. 46. 10.06.
31. «Dziennik Literacki». 1859. Nr. 53. 05.07.
32. «Dziennik Urzędowy» do «Gazety Lwowskiej». 1850. Nr. 45. 23.02.
33. «Dziennik Urzędowy» do «Gazety Lwowskiej». 1853. Nr. 197. 08.08.
34. «Dziennik Urzędowy» do «Gazety Lwowskiej». 1853. Nr. 204. 07.09.
35. «Dziennik Urzędowy» do «Gazety Lwowskiej». 1857. Nr. 186. 17.08.
36. «Dziennik Urzędowy» do «Gazety Lwowskiej». 1857. Nr. 187. 18.08.
37. «Dziennik Urzędowy» do «Gazety Lwowskiej». 1857. Nr. 189. 20.08.
38. «Dziennik urzędowy» do «Gazety Lwowskiej». 1859. Nr. 189. 20.08.
39. «Dziennik urzędowy» do «Gazety Lwowskiej». 1859. Nr. 192. 24.08.
40. Jordan, Hanuš; Cihlár, Ondřej. Orbis cirkus. Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění, Národní muzeum a Cirkoskop, 2014. 368 s.
41. Koninklijk Theater Carré Amsterdam. Офіційний сайт. URL: <https://carre.nl/>
42. «Lemberger allgemeiner Anzeiger». 1857. Nr. 1. 02.04.
43. «Lemberger allgemeiner Anzeiger». 1857. Nr. 67. 30.07.
44. «Lemberger allgemeiner Anzeiger». 1857. Nr. 68. 01.08.
45. «Lemberger allgemeiner Anzeiger». 1857. Nr. 69. 02.08.
46. «Lemberger allgemeiner Anzeiger». 1857. Nr. 70. 04.08.
47. «Lemberger allgemeiner Anzeiger». 1857. Nr. 72. 06.08.
48. «Lemberger allgemeiner Anzeiger». 1857. Nr. 73. 08.08.
49. «Neuester illustrirter Fremdenführer in Wien». Von Dr. F. C. Weidmann. Sechste vermehrte und verbesserte Auflage. Wien : Verlag von Tendler & Comp., 1857. 360 s.
50. «Nowiny». 1855. Nr. 49. 26.04.
51. «Oesterreichisches Morgenblatt für Kunst, Wissenschaft, Literatur und geselliges Leben». Der Circus Slezak. 1858. Nr. 51. 27.05.
52. «Przyjacieli Domowy». 1857. Nr. 32. 01.08.
53. «Przyjacieli Domowy». Cyrk Renza. 1857. Nr. 34 i 35. 17.08.
54. «Przyjacieli Domowy». Cyrk Renza we Lwowie. 1857. Nr. 36. 22.08.
55. «Przyjacieli Domowy». Cyrk Renza. 1857. Nr. 38. 05.09.
56. «Przyjacieli Domowy». 1857. Nr. 42. 03.10.
57. «Rozmaitości» (lwowskie). 1857. Nr. 39. 30.09.
58. Saltarino, Signor. Artisten-Lexikon : biographische Notizen über Kunsttreiter, Domppteure, Gymnastiker, Clowns, Akrobaten, Specialitäten etc. : aller Länder und Zeiten. Düsseldorf : Druck und Verlag von Ed. Lintz, 1895. 316 s.
59. Schnür-Pepłowski, Stanisław. Teatr polski we Lwowie (1780–1881). Lwów: Skład główny w księgarni Gubrynowicza i Schmidta. Z Drukarni «Dziennika Polskiego», 1889. 411 s.
60. «Swit». Dziennik poświęcony polityce, przemysłowi i literaturze. 1857. Nr. 35. 13.02.
61. «Tagespost». 1859. Nr. 116. 22.05.
62. Taschenbuch für Freunde des Privattheaters enthaltend Andeutungen über Bildung einer Theater-Gesellschaft, den Bau eines Privattheaters, über die Erfordernisse zur Aufführung, Deklamation und Mimik. Nebst einem Wörterbuche der gebräuchlichsten theatralischen Ausdrücke von Carl Eduard Mannsfeld. Zweite Ausgabe. Weimar: Verlag und Druck von Bernhard Friedrich Voigt., 1843. 292 s.
63. «Tygodnik Lwowski». Pismo literackie. 1850. Nr. 20. 18.05.
64. «Wiener Courier». 1857. Nr. 192. 01.08.
65. [Додаток] Авізо. Повідомлення Цирку Шлезака у Львові (травень, 1858 р.). – «Avis interessant. Circus Slezack». Lemberg : Gedruckt bei R. Piller 1858. URL: <https://jbc.bj.uj.edu.pl/publication/580019>

## References

1. Borev, Yuriy (2002). Aesthetics: Textbook. Moscow : High school, 511 [in Russian].
2. Dubinsky, I. (1973) . The Pages of History: To the 100th Anniversary of the Saratov Circus. «Communist. Saratov». 12.09. Retrieved from : <http://library.sgu.ru/elcol/0596.htm> [in Russian].
3. Kuznetsov, Eugeniy (1971). The Circus: Origin, Development, Prospects. Moscow : Iskustvo publishing house. 415 [in Russian].
4. Slavsky, Rudolf (1975). Nikitin Brothers. Moscow : Iskustvo publishing house. Retrieved from L : [http://slavskii.narod.ru/HTML/DE\\_24.htm](http://slavskii.narod.ru/HTML/DE_24.htm) [in Russian].
5. Slavsky, Rudolf (1987). Nikitin Brothers. Moscow : Iskustvo publishing house. Retrieved from : [http://slavskii.narod.ru/HTML/DE\\_46.htm](http://slavskii.narod.ru/HTML/DE_46.htm) [in Russian].
6. «Almanac for Friends of Acting» (1851). Edited by A. Heinrich, prompter of the Royal Theater in Berlin. Berlin. 411 [in German].
7. «Lwowska Gazette» (1847). Nr. 138. 25.11. Lwow [in Polish].
8. «Lwowska Gazette» (1852). Nr. 129. 07.06. Lwow [in Polish].
9. «Lwowska Gazette» (1852). Nr. 139. 19.06. Lwow [in Polish].
10. «Lwowska Gazette» (1853). Nr. 197. 30.08. Lwow [in Polish].
11. «Lwowska Gazette» (1853). Nr. 217. 23.09. Lwow [in Polish].
12. «Lwowska Gazette» (1857). Nr. 197. 29.08. Lwow [in Polish].
13. «Lwowska Gazette» (1857). Nr. 256. 09.11. Lwow [in Polish].
14. «Lwowska Gazette» (1857). Nr. 278. 04.12. Lwow [in Polish].
15. «Lwowska Gazette» (1857). Nr. 289. 18.12. Lwow [in Polish].
16. «Lwowska Gazette» (1857). Nr. 291. 21.12. Lwow [in Polish].
17. «Lwowska Gazette» (1858). Nr. 120. 28.05. Lwow [in Polish].
18. «Lwowska Gazette» (1858). Nr. 134. 15.06. Lwow [in Polish].

19. «Lwowska Gazette» (1858). Nr. 136. 17.06. Lwow [in Polish].
20. «Lwowska Gazette» (1859). Nr. 99. 02.05. Lwow [in Polish].
21. «Lwowska Gazette» (1859). Nr. 124. 31.05. Lwow [in Polish].
22. «Lwowska Gazette» (1859). Nr. 132. 10.06. Lwow [in Polish].
23. «Lwowska Gazette» (1859). Nr. 208. 13.09. Lwow [in Polish].
24. «Lwowska Gazette» (1859). Nr. 217. 23.09. Lwow [in Polish].
25. «The Cieszyn Star» (1859). Nr. 26. 25.06. Cieszyn. [in Polish].
26. «Literary Journal» (1857). Nr. 98. 22.08. Lwow [in Polish].
27. «Literary Journal» (1857). Nr. 101. 29.08. Lwow [in Polish].
28. «Literary Journal» (1859). Nr. 43. 31.05. Lwow [in Polish].
29. «Literary Journal» (1859). Nr. 44. 03.06. Lwow [in Polish].
30. «Literary Journal» (1859). Nr. 46. 10.06. Lwow [in Polish].
31. «Literary Journal» (1859). Nr. 53. 05.07. Lwow [in Polish].
32. «The Official Journal for the Lwowska Gazette» (1850). Nr. 45. 23.02. Lwow–Lemberg [in Polish & German].
33. «The Official Journal for the Lwowska Gazette» (1853). Nr. 197. 08.08. Lwow–Lemberg [in Polish & German].
34. «The Official Journal for the Lwowska Gazette» (1853). Nr. 204. 07.09. Lwow–Lemberg [in Polish & German].
35. «The Official Journal for the Lwowska Gazette» (1857). Nr. 186. 17.08. Lwow–Lemberg [in Polish & German].
36. «The Official Journal for the Lwowska Gazette» (1857). Nr. 187. 18.08. Lwow–Lemberg [in Polish & German].
37. «The Official Journal for the Lwowska Gazette» (1857). Nr. 189. 20.08. Lwow–Lemberg [in Polish & German].
38. «The Official Journal for the Lwowska Gazette» (1859). Nr. 189. 20.08. Lwow–Lemberg [in Polish & German].
39. «The Official Journal for the Lwowska Gazette» (1859). Nr. 192. 24.08. Lwow–Lemberg [in Polish & German].
40. Jordan, H ; Cihlář, O. (2014). *The World of Circus*. Praha : Prague: Publishing House of the Academy of Performing Arts, National Museum and Cirkoskop. 368 [in Czechian].
41. Koninklijk Theater Carré Amsterdam. Official site. Retrieved from: <https://carre.nl/>
42. «Lemberg's General Gazette» (1857). Nr. 1. 02.04. Lemberg [in German].
43. «Lemberg's General Gazette» (1857). Nr. 67. 30.07. Lemberg [in German].
44. «Lemberg's General Gazette» (1857). Nr. 68. 01.08. Lemberg [in German].
45. «Lemberg's General Gazette» (1857). Nr. 69. 02.08. Lemberg [in German].
46. «Lemberg's General Gazette» (1857). Nr. 70. 04.08. Lemberg [in German].
47. «Lemberg's General Gazette» (1857). Nr. 72. 06.08. Lemberg [in German].
48. «Lemberg's General Gazette» (1857). Nr. 73. 08.08. Lemberg [in German].
49. «The Newest Illustrated Tourist Guide in Vienna» (1857) by Dr. F. C. Weidmann. Sixth increased and improved edition. Vienna : Publisher of Tendler & Comp. 360 [in German].
50. «News» (1855). Nr. 49. 26.04. Lwow [in Polish].
51. «Austrian Morning Paper for Art, Science, Literature and Social Life». Circus Slezak (1858). No. 51. 27.05. Vienna [in German].
52. «House Friend» (1857). Nr. 32. 01.08. Lwow [in Polish].
53. «House Friend». – Circus Renz (1857). Nr. 34 and 35. 17.08. Lwow [in Polish].
54. «House Friend». Circus Renz in Lviv (1857). Nr. 36. 22.08. [in Polish].
55. «House Friend». Circus Renz. (1857). Nr. 38. 05.09. Lwow [in Polish].
56. «House Friend» (1857). Nr. 42. 03.10. Lwow [in Polish].
57. «Various Things» (Lviv) (1857). Nr. 39. 30.09. Lwow [in Polish].
58. Saltarino, S. (1895). *Artist's dictionary: biographical notes on art riders, sculptors, gymnasts, clowns, acrobats, specialties, etc.: all countries and times*. Dusseldorf : printing and publishing by Ed. Lintz. 316 [in German].
59. Schnür-Peplowski, S. (1889). *Polish Theater in Lviv (1780-1881)*. Lwow : The main warehouse in the bookshop of Gubrynowicz and Schmidt; from the «Polish Journal» Printing House. 411 [in Polish].
60. «Dawn» (1857). A diary dedicated to politics, industry and literature Nr. 35. 13.02. Lwow [in Polish].
61. «Daily Mail» (1859). No. 116. 22.05. Graz [in German].
62. The Paperback for friends of the private theaters containing hints about the creation of the theater companies, the construction of the private theaters, the requirements for performances, declamation and facial expressions. In addition there's a dictionary of the most common theatrical expressions by Carl Eduard Mannsfeld. Second edition (1843). Weimar: Publishing and printing by Bernhard Friedrich Voigt. 292 [in German].
63. «Lviv Weekly». The Literary Magazine (1850). Nr. 20. 18.05. Lwow [in Polish].
64. «Viennese Courier» (1857). Nr. 192. 01.08. Vienna [in German].
65. *Aviso of the Circus Slezak in Lviv (May, 1858)*. «Avis interessant. Circus Slezack». Lemberg : Gedruckt bei R. Piller. Retrieved from: <https://jbc.bj.uj.edu.pl/publication/580019> [in German and Polish].

*Тетяна БОЙКО, Марина СОРОКА*  
<https://orcid.org/0000-0001-6941-8868>,  
<https://orcid.org/0000-0002-0509-8508>

## МОДИФІКАЦІЇ СЦЕНІЧНОЇ МАСКИ АКТОРІВ-БЕРЕЗІЛЬЦІВ У КОНТЕКСТІ ФОРМОТВОРЧИХ ШУКАНЬ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті розглянуто різноманітні модифікації сценічної маски, котрі були яскраво репрезентовані у практиці акторів-березильців. Робота з маскою у створенні багатьох сценічних образів відбивала не лише мистецькі погляди й режисерські принципи Леся Курбаса, а й вказувала на тенденційність формотворчих шукань театру першої третини ХХ століття.*

**Ключові слова:** сценічна маска, вертепна маска, соціальна маска, зооморфна маска, естетика *commedia dell'arte*, акторська творчість.

*В статье рассмотрены различные модификации сценической маски, которые были ярко представлены в практике актеров-березильцев. Работа с маской при создании многих сценических образов отражала не только художественные взгляды и режиссерские принципы Леся Курбаса, но и указывала на тенденции творческих исканий театра первой трети ХХ века.*

**Ключевые слова:** сценическая маска, вертепная маска, социальная маска, зооморфная маска, эстетика *commedia dell'arte*, творчество актера.

*The article deals with various modifications of the stage mask, which were vividly represented in the practice of berezil-actors. Working with the mask during the creation of many scenic images reflected not only the artistic views and directional principles of Les Kurbas, but also pointed to the tendentious form-seeking quest for the theater of the first third of the XX century.*

**Keywords:** stage mask, vertep mask, social mask, zoomorph mask, *commedia dell'arte*, actor creativity.

**Актуальність теми.** При дослідженні природи акторської творчості поняття маски є одним з ключових. У виконавській практиці воно відбиває зміст грецького слова «persöna», і стосується, по-перше, маски, що її використовує актор, по-друге — особистості самого актора і, по-третє, — створюваного сценічного характеру. Тобто, говорячи про театральну гру в масці, можна говорити про маску, актора й персонаж як результат творчої триєдності. Як відомо, з маскою були пов'язані практично всі форми давнього театру, що, своєю чергою, вплинули на розвиток мистецтва у наступні віки. ХХ століття принесло новий і доволі стійкий інтерес до театральної маски.

Істотні видозміни сценічної маски у ХХ столітті здебільшого були пов'язані з різноманітними концепціями універсального актора. Наприклад, Гордон Крег вбачав такого творця в акторі-надмаріонетці,

Всеволод Мейерхольд вишколював у біомеханіці, Бертольд Брехт віднаходив у техніці «очуження», Антонен Арто відшукував у «театрі жорстокості», Михайл Чехов відчував у «образному перевтіленні», Лесь Курбас моделював у «розумному арлекіні» тощо. Безперечно, підхід до роботи та тренінг актора з маскою у методиці кожного з цих театральних новаторів були глибоко індивідуальні, авторські.

Саме на початку ХХ століття апологія використання прийомів маски досягла свого апогею. Зокрема, вона активно декларувалася Вс. Мейерхольдом, який у статті «Балаган» (1912) стверджував: «Чи не в тому полягає мистецтво людини на сцені, щоб, скинувши з себе полуду навколишнього середовища, вміло вибрати маску, вибрати декоративні шати і хизуватися перед публікою блиском техніки — то танцівника, то інтригана, наче на маскарадному балу, то простака давньоіталійської комедії, то жонглера.



<...> На обличчі актора — мертва маска, але за допомогою своєї майстерності актор спроможний повернути її в такий ракурс і прогнути своє тіло в таку позу, що вона, мертва, оживає» [9, 215–219].

На сучасному етапі дослідниця феномену маски Е. Хайченко так само наголошує: «Лише за умови досконалого володіння маскою (статура, голос, техніка, манера), актор буде спроможний проявити своє обличчя (емоційний досвід, життєву філософію). А якщо він не володіє своєю маскою досконало, то глядач ніколи не побачить його обличчя» [15, 144]. Тобто засади роботи актора зі сценічною маскою не втрачають своєї актуальності. Маска так і залишається поліфункціональним інструментарієм, який надається для багатьох інваріантів відтворення образу, дає можливість акцентувати стилістичні особливості вистав. Те, що є надбанням попередніх епох, у XX–XXI століттях можна цілком пристосовувати як до традиційних, так і до модерних форм театрального висловлювання. Приміром, провідний вітчизняний режисер Дмитро Богомазов у більшості своїх вистав застосовує різноманітні інваріанти маски під час роботи з акторами. Тонований контур обличчя актора або детально промальована за допомогою гриму маска — певний натяк на те, що у виставах цього режисера досить часто панує карнавальна ігрова стихія, естетика інтелектуального балагану.

Різностильові контури сценічної маски, які у практиці сучасних митців відтворюються часто-густо певними цитатами з минулого, особливо виразно і певною мірою комплексно, простежуються у практиці саме акторів-березильців. Отже, **метою** цієї статті є висвітлення епізодів використання сценічної маски у виставах Леся Курбаса та зіставлення їх з виставами режисерів-сучасників (Є. Вахангова, О. Грановського, Вє. Мейерхольда), які будували роботу з актором на засадах опрацювання стилістичних надбань минулих епох. Це сприятиме розумінню специфіки вітчизняного досвіду використання сценічної маски в роботі актора та розумінню естетико-художніх контурів цього процесу.

У рамках цієї мети поставлено **завдання** диференціювати та визначити стилістичні особливості вертепної, соціальної та зооморфної сценічних масок, локально репрезентованих у практиці провідних митців 1920-х-1930-х рр.

**Ступінь опрацювання теми.** Різноманітні погляди на феномен маски відбилися у працях багатьох мистецтвознавців, практиків сцени, філософів: М. Бахтіна, Л. Борисової, О. Дживелегова, Г. Бояджиєва, Г. Крега, Ф. Ніцше, М. Рейдгрейва, А. Толшина, Е. Хайченко, Ш. Шахадат та ін.

Утім, для нашої статті важливі саме аспекти вертепної, соціальної і зооморфної масок. Саме тому, ми звертаємося до праці Л. Софронової «Старовинний український театр» (Л., 2004), де висвітлено певні професійні елементи роботи актора з вертепною маскою. Використовуємо й статтю Б. Алперса «Театр соціальної маски», вміщену у виданні «Театральні нариси» (М., 1977, т. 2), де простежено етапи формування соціальної маски у театрі першої третини XX століття. Елементи ж зооморфної маски у практиці березильців певною мірою окреслив Лесь Танюк у статті «Бестіарій Мар'яна Крушельницького» (К., 2007), аналізуючи педагогічні методи свого вчителя.

На сучасному етапі, зберігаючи пієтет до праць багатьох курбасознавців: Ю. Бобошка, Г. Веселовської, І. Волицької, Н. Єрмакової, Н. Корнієнко та інших, мусимо зазначити, що аспект сценічної маски у практиці акторів-березильців ще потребує певних теоретичних узагальнень та конотацій.

**Виклад основного матеріалу.** Як уже зазначалося вище, застосування модифікацій маски у створенні сценічних образів, у XX столітті було пов'язане з багатьма концепціями універсального актора. Приміром, Курбасова концепція актора-«розумного арлекіна» акумулювала широку амплітуду історичних ротацій театральної маски у взаємодії з актуальними експериментами у царині акторської творчості. Недаремно ключовою метафорою стала маска Арлекіна, що ввібрала в себе розмаїття акторських прийомів та засобів художньої виразності попередніх епох. Приміром, у Молодому театрі Лесь Курбас спрямовував студійців на вивчення різних стилів сценічного мистецтва, апробацію нових підходів у акторській праці, в тому числі й до активного використання маски. Відтак репрезентативним прикладом використання маски у практиці акторів-молодотеатрівців слугує вистава «Горе брехунів» за Ф. Грільпарцером (1918). З дослідження Ю. Бобошка випливає, що «досить примітивна і важкувата комедія Грільпарцера з легкої руки Курбаса перетворилася на ефектну, сповнену дотепної вигадки, іскрометних веселоців виставу в дусі комедії дель арте. Епізод рицарського суперництва часів раннього середньовіччя раптом набув характеру народного фальшу, веселої пригоди, коли представник низів, простий кухарчук Леон обводить навколо пальця пихатого і тугодумного графа, допомагаючи закоханим. Курбас надав акторам можливості вільної імпровізації, буфонного перебільшення барв, широкого використання трюків і пристосувань, властивих майдановому народному видовищу» [2, 41]. Зовнішньо кухар Леон у вико-

нанні Леся Курбаса скидався на дзанні Арлекіна, він був убраний в яскраву сорочку з різнокольоровим геометричним орнаментом на манишці, мав відповідний грим та вправно виробляв різні трюки, фокуси (жонглювання кухонним приладдям, невидиме гасіння свічок), що надавали його гри ритмічності, піднесеної святковості.

Згодом апробація принципів української народної маски відбулася у виставі Леся Курбаса «Різдвяний вертеп» (1919), створеній за перевиданим О. Кисілем класичним текстом старовинного вертепу.

Нагадаємо, що вертеп — як модель лялькового театру — відомий в Україні з кінця XVI століття, але остаточно сформувався у XVII столітті завдяки поширенню шкільної драми, інтермедій. Вертепна вистава складалася з двох частин-дій. Перша відбувалася на верхньому поверсі дерев'яної скрині і мала сакральний характер, була присвячена народженню Ісуса Христа (дійовими особами виступали Діва Марія, пастухи, царі-волхви, Ірод, Смерть та ін.), а друга — на нижньому поверсі була світського характеру й майже не перегукувалася з різдвяною драмою (дійовими особами були дід, баба, москаль, селянин, шинкарка, піп, жебрак та ін.). «Персонажі інтермедій змагалися в дотехах, співали, танцювали тощо, кожен діяв згідно зі своїми соціальними, становими, нац.[іональними], віковими ознаками та інтересами. Це створювало повчальне та динамічне видовище, типізоване за законами поетики нар.[одної] творчості. Індивідуалізація образів досягалася зовнішністю ляльки, її одягом і особливо мовою» [8, 295–296].

Приміром, дослідниця Л. Софронова з цього приводу зазначає: «Виконавець на сцені сприймається як людина і як роль; роль існує у відриві від виконавця, та цей відрив постійно знімається і знову виникає. <...>

Людина не створювала образ іншої людини, намагаючись наслідувати її, відшукуючи деякі штрихи, деталі, здатні виявити її внутрішній світ і психологічну характеристику. Вона не відображала досвід реальної дійсності (вона, як уже говорилось, і не цікавила культуру тієї епохи), бодай і в максимально умовних формах. Вона вела серйозну риторичну роботу, виступаючи носієм ідеї. <...>

Найчастіше на сцені виникали узагальнені, збірні образи, які не вимагали окремих характеристик» [11, 247–253].

Тобто ми можемо підсумувати, що робота актора з вертепною маскою базувалася на максимальній дистанції між власними імпульсами, переживаннями й емоціями та характером створюваного образу.

Виконавець за допомогою схематичних, стереотипних для певного персонажа жестів і усталеного коливання тембру голосу механічно відтворював психотип ляльки, іншими словами — маску персонажа, з незмінними якостями та регламентованою поведінкою. Проте така жорсткість виконання стосувалася лише ляльок-масок з різдвяної драми, в інтермедіях з нижнього поверху допускалося деяке коригування поведінки ляльок, оскільки там розгравалися сатиричні сценки на злобу дня.

У виставі Молодого театру традиційну модель вертепу «Курбас і Петрицький переносять у коробку сцени, збільшуючи вертеп у розмірах і даючи живому акторові змогу стилізувати свою сценічну поведінку під пластику дерев'яної народної іграшки, вертепної ляльки» [6, 74]. У цьому експерименті Леся Курбаса насамперед цікавив процес шліфування акторської техніки, тому до гри виконавців він висував такі вимоги: «Актори мають заграти ляльок. Діяти, вірніше, рухатись, як ляльки. Міфічні персонажі, які діятимуть на горішній площадці, розмовляти мають як ляльки, — механічно. А ті, хто гратимуть реальних персонажів на нижній площадці, розмовлятимуть як звичайні люди.

Треба знати основи руху ляльки, механіку, а не логіку поведінки персонажа. Почуття виявляти лобово, максимально, примітивно, лаконічно, без напівтонів і переходів. Всі почуття первісні, ясні, прості, чіткі» [10, 47].

І хоча вистава готувалася у дуже неспокійний період, коли у грудні 1918 року війська Директорії УНР витіснили з Києва гетьмана П. Скоропадського та скасували режим Української Держави, для молодотеатрівців вона стала певною сходинкою в освоєнні інструментарію сценічної маски. Виконавці мали створити математично вивірені, пластичні малюнки ролей, що відбивали б графічно виразні алегорії віри, добра, краси, підступності, скнарості, хитрощів тощо. На думку Н. Корнієнко, «заявлений як ляльковий лубок, “Різдвяний вертеп” перетворювався наприкінці на свято переможного акторського тіла, що звільнилося від віковичної задерев'яності й здобуло живу людську душу. Ляльки ставали людьми, первісні наївні реакції набували психологічних ознак й одухотворення. Ця театральна археологія, мандри до джерел були вісниками полювання за новою ідентичністю і водночас метафорою оновлення духу» [6, 75].

Надалі, вже у Мистецькому об'єднанні «Березиль», прийоми сценічної маски також активно використовувалися березильцями у роботі над ролями. У лекціях Леся Курбаса щодо виховання акторів неодноразово звучали такі настанови: «ро-

боту в масці поширити», «не забувати імпровізації» [7, 51]. Робота з маскою для березильських акторів не обмежувалася наголошенням лише зовнішньої виразності (міміка, пластика, грим, костюм), а була націлена на відтворення характеру персонажа, на розкриття його психології, душевних переживань. Тож маска, як засіб виразності зовнішніх прикмет, для березильців трансформувалася у принцип створення цілісного образу, внаслідок чого межі між маскою і характером нівелювалися. Створити маску персонажа означало майже те саме, що й створити характер, образ.

Образ-маска, як принцип існування в ролі у практиці березильських акторів, дедалі більше розгалужувався на певні інваріанти, властиві стилістиці окремих постановок. Приміром, реалії пореволюційного часу вимагали появи у театрі такої маски, яка б могла задовольнити смаки нової глядацької аудиторії. У 1920-ті рр. таким явищем став театр соціальної маски, який превалював на радянських теренах. Визначення соціальної маски сформулював Б. Алперс у процесі дослідження діяльності Вс. Мейерхольда та творчості його акторів. У фокусі інтересів театру соціальної маски були, переважно, події та явища зумовлені суспільно-політичним устроєм. Тобто театр соціальної маски був дзеркалом сучасності, в якому масштабні колізії суспільства та історії окремих людей відтворювалися засобами гіперболи, карикатури, шаржу. Перед актором ставилося завдання гіперболізувати чи наголосити саме ті риси характеру, зовнішні прикмети й особливості певного персонажа, що найточніше вказують на соціальний статус, рід занять, суспільні інтереси. Для відтворення певного соціального типу героя, акторові, незалежно від драматургії — класичної або сучасної, потрібно було «накласти» соціальну маску на певний образ. Сьогодні ми б назвали це «осучасненням». Людські типи для соціальних масок навмисне обиралися популярні й злободенні. Принцип соціальної маски не мав сталої жанрової спрямованості. Для нього характерні трагічні, комічні, гротескові та будь-які інші стилістичні поєднання засобів акторської виразності. Окрім зовнішньої ілюстрації соціального статусу героя, за допомогою принципу соціальної маски можливо розкрити психологічні переживання, приховані комплекси. Крім того, соціальна маска того чи іншого героя завжди фокусувала певну проблему чи явище.

Одним із репрезентантів соціальної маски серед когорти акторів того часу був Ігор Ільїнський. У 1920-ті рр. актор з відвертістю неофіта поринув у всепоглинальну стихію авангардного агіттеатру,

що панувала у постановках Вс. Мейерхольда. За період роботи в ТІМі І. Ільїнський створив низку сценічних образів, в яких відбивалися принципи театру соціальної маски. Ознаки «соціальності» персонажів І. Ільїнського виражалися у підкресленому відтворенні характерних рис популярних, злободенних типажів-сучасників. Серед ролей І. Ільїнського, що відрізнялися соціальним спрямуванням були: Меншовик з «Містерії-Буфф» В. Маяковського (1921), Брюно з «Великодушного рогоносця» Ф. Кроммелінка (1922), Аркашка Счастлівцев з «Лісу» О. Островського (1924), Присипкін з «Клопа» В. Маяковського (1929) та ін. Його соціальні маски не були застиглими чи клішованими. Ці «маски» відрізнялися особливою зовнішньою рухливістю і глибоким психологічним наповненням. Актор здебільшого тяжів до комічного забарвлення образів, але одночасно розкривав і трагічні лінії характеру зіграних персонажів. Критики часто вдавалися до порівнянь І. Ільїнського з популярними тоді коміками. Але «головне й принципове, чим відрізнявся Ільїнський від Чапліна і Бастора Кітона, полягало в тому, що Ільїнський ніколи не прагнув, подібно до цих акторів, до створення власної постійної маски. Навпаки, у кожному новому фільмі, у кожному новому персонажі він шукає індивідуальних, неповторних рис не лише зовнішності, а й характеру, намагається створити цілісний художній образ» [14, 99].

Приміром, у виставі «Ліс» (1924), працюючи над образом Аркашки Счастлівцева, актор використовував різні засоби виразності, що встановлювали зв'язок сучасного театру з російським народним театром (балаганом). Маску актора-фіглярна дореволюційного театру І. Ільїнський осучаснив за допомогою виконання популярних вокальних номерів: «Аркашка в транскрипції Мейерхольда — сучасний куплетист-естрадник. Це дає Ільїнському можливість і привід розгорнути серію естрадних номерів з куплетами й танцями та з дивовижною майстерністю будувати на них гру, створюючи яскраву “маску” свого героя» [1, 114]. Тож прийоми соціальної маски у творчості І. Ільїнського відповідали сатирично-агітаційним завданням ТІМу і були наслідком синтетичних сплетень засобів художньої виразності, актуальних саме тоді.

Майже одночасно, на теренах України, в акторській плеяді березильців, прийоми маски активно й різнопланово використовував Йосип Гірняк. Недаремно одна з перших монографій про творчість актора мала назву «В масках епохи» [16]. Чимало рецензентів, які аналізували працю Й. Гірняка, помітили у творчості актора наявність багатьох масок: гроте-

скових, комічних, трагікомічних — за характером та масок *commedia dell'arte*, соціальної маски, народної маски — за стилістичною приналежністю. Зокрема, принцип соціальної маски, про який ішлося в контексті розмови про І. Ільїнського, Й. Гірняк почав використовувати у процесі роботи над створенням дебютних образів на сцені МОБу. Скажімо, у виставі «Джиммі Гітінс» (1923) на тлі монолітної соціальної маси (робітники, військові та ін.), що уособлювала долю цілого покоління, діяв персоналізований герой-маска. В образі Джиммі висока нога соціального трагізму та проблема класової нерівності якраз і були загострені до крайньої експресії. Емоційний вплив на глядача від гри Й. Гірняка був подібний до впливу популярних тоді ексцентриків Ч. Чапліна, Б. Кітона та інших. Створені цими акторами трагікомічні соціальні маски примушували світ плакати й водночас сміятися від гострого ексцентричного лицедійства. От чому гірняківський образ Джиммі був настільки популярним і викликав щире співчуття й захоплення. Зокрема, роль Джиммі була оригінально вибудована завдяки тому, що актор створив не характер окремого індивіда, а саме соціальну маску героя як символ поневірян пролетаріату. Так глядач міг розгледіти саме ті проблеми людини, що були актуальними для сучасного соціуму.

Окрім використання у роботі над образом прийомів соціальної маски, принципи якої відповідали актуальним тенденціям сценічного формотворення, березільцям досить часто доводилося застосовувати й інші моделі масок. Особливо виразно простежувалася тоді естетика *commedia dell'arte*, окремі елементи якої посилювали сатиричне звучання багатьох березільських постановок. У цьому сенсі показовим є те, що на початку 1920-х рр. життєрадісна стихія *commedia dell'arte* захоплювала багатьох провідних митців.

Показовою, безперечно, була й вистава «Принцеса Турандот» за К. Гоцці (1922), в якій Є. Вахтангов відтворив поетику ігрового театру, його відкриті умовність, імпровізаційність. Принцип «відкритої гри» став принципом «Турандот». Гра актора з глядачем, з театральним образом, з маскою була основою вистави-свята. Актори Є. Вахтангова грали «казку для дорослих» за допомогою різних комедійних прийомів. Спектакль був задуманий як експеримент у сфері акторської техніки: студійці повинні були одночасно грати і себе самих, і акторів італійської комедії масок, які розігрують ф'ябу Гоцці, і, нарешті, персонажів твору. Такий прийом органічно поєднував головні функції сценічної маски як інструмента творчої триєдності: маски як атрибута, персонажа в масці і актора, який грає персонажа в масці.

«Принцеса Турандот» репетирувалася і створювалася імпровізаційно, вбираючи в себе злободенні репризи, інтермедії-пантоміми, іронічні репліки та тексти ролей за умов максимальної акторської щирості й правди переживання. Режисер вимагав від виконавців повноцінного перевтілення і справжнього переживання в ролі. Але сам митець не вважав «Турандот» незмінним сценічним каноном. Він наполягав, аби щоразу була знайдена нова форма вистави. Ефект стрімкої зміни сценічної атмосфери, зокрема, стрибок від ненависті і зла до ідеалів любові й благоденства, був одним з важливих конструктивних прийомів режисури Є. Вахтангова.

Того ж таки 1922 року з прийомами *commedia dell'arte* поекспериментував Олександр Грановський у Державному єврейському театрі [рос. ГОСЕТ — Т. Б.]. У виставі «Чаклунка» за п'єсою А. Гольдфадена режисер, відтворюючи «маски» старого єврейського театру, звернувся до «фарсових традицій пуримшпілю й створив єврейську комедію дель арте. <...> Корифеєм строкатого єврейського хору масок, головною пружиною цього «одухотвореного механізму» став Гоцмах Соломона Міхоелса. Другорядний персонаж Гольдфадена, дрібний комерсант, ледар і невдаха, був перетворений на єврейського Арлекіна, ватажка й рушійну силу «єврейської маси». <...>

Однак режисер не ставив собі за мету розповісти «невигадливу історію». І критики, й історики небезпідставно проводили аналогії між «єврейською грою за Гольдфаденом» та іронічним трактуванням сюжету вахтанговської «Принцеси Турандот». Проте були й істотні розбіжності. Ставлення Єврейського камерного театру до сюжету Гольдфадена було складним і драматичним, й самою лише іронією не вичерпувалося. За кпинами на адресу художньої вартості п'єси поставала проблема «межі осілості», існування безправного містечка, яке для більшості труп було частиною їх власного життя. «Єврейська гра по Гольдфадену» була оперта на боріння минулого. У ній втілювалася не свобода, а процес визволення» [5, 164–167]. Тож висвітлення наболілих, актуальних проблем за допомогою прийомів арлекінади, калейдоскопічної зміни «масок», ексцентричної акторської гри підштовхувало глядачів до відвертого імпульсивного співпереживання.

Подібні пошуки гармонійного сполучення естетики *commedia dell'arte* із сучасними принципами акторського виконання та акцентами на злободенних проблемах пізніше реалізувалися і в березільських виставах «Пошились у дурні» М. Кропивницького (1924), «Шпана» В. Ярошенка (1926), «Мікадо» за

мотивами оперети А. Саллівана та В. Гілберта (1927), «Алло, на хвилі 477» за текстами О. Вишні, М. Йогансена, М. Хвильового (1929). Причому Ф. Лопатинський, Я. Бортник, В. Інкіжинов та інші режисери-березильці не ставили за мету історичну реконструкцію естетики *commedia dell'arte*, а лише запозичували певні її прийоми, щоб надати виставам злободенної спрямованості, гострих дотепів, буфонної яскравості, інколи макаронічної еквілібристики. І природно, що відтворення прийомів *commedia dell'arte* переважно відбувалося через акторські роботи.

Першим прийомом, атрибутом ігрової техніки *commedia dell'arte*, що активно використовувався акторами-березильцями, була імпровізація, тісно пов'язана із соціальною сатирою. Тобто у деяких епізодах вистав актори відходили від сюжетної лінії й виголошували політичні репризи, рекламні слогани, співали сатиричні куплети, в яких розвінчували вчинки бюрократів, діяльність певних установ та ін. Здебільшого, актори задалегідь готували тексти «імпровізацій», але траплялися й такі випадки, коли певний жарт народжувався спонтанно, як відповідь на глядацьку реакцію.

Другим прийомом, органічним для практики березильців, була буфонада. Цей засадничий елемент сценічної техніки *commedia dell'arte* базувався на пародії, різноманітних трюках, комічних ситуаціях і згодом став виконавською «візитівкою» Б. Балабана, Й. Гірняка, М. Крушельницького та інших березильців. Приміром, Й. Гірняк опановував навички виконання акробатичних трюків, учився культури «клоунади», використовував характерний грим образів-масок *commedia dell'arte* під час роботи над сценічними образами Кукси у виставі «Пошились у дурні» (1924) та Ляща у виставах «Алло, на хвилі 477» (1929) і «Чотири Чемберлени» (1931). Окрім засобів зовнішньої виразності, притаманних маскам італійської комедії, Гірнякові у цих ролях вдалося проявити вибуховий артистичний темперамент, що розкривався завдяки невимушеному словесному жонглюванню, здатності з будь-якого приводу наговорити купу смішних і неочікуваних речей, вмінню глузувати з самого себе. Особливо цікавим експериментом було створення Й. Гірняком маски персонажа Пу-Ба (вистава «Мікадо», 1927), в якій поєднання традицій *commedia dell'arte* з церемонністю поведінки людини зі Сходу досягалося за допомогою спеціального гриму та символічних атрибутів — кімоно, віяла тощо.

Крім того, актори-березильці активно апробували ще одну властивість сценічної маски, а саме її зооморфність. Відтак у багатьох образах-масках з вистав «Шпана» (1926), «Золоте черево» (1926),

«Пролог» (1927), «Маклена Граса» (1933) переважали характеристичні ознаки тварин. Режисери вимагали від акторів відворення притаманних певному звірові повадок, рухів, зовнішніх прикмет, щоб наголосити у такий спосіб нелюдські якості, патологічні риси персонажів. З цього приводу Ю. Бобешко зазначав: «Наслідуються ознаки, що роблять людину подібною до якоїсь тварини: винохує, як пес. Воркує, як горлиця. Дивиться вовком. Пурхає метеликом» [2, 154]. Зокрема, для філігранного відтворення тих чи інших звіриних ознак актори відвідували зоопарк, годинами спостерігали за поведінкою представників тваринного світу. Зі споминів Й. Гірняка ми дізнаємося, що Януарій Бортник під час роботи над «Шпаною» (1926) спеціально вимагав від акторів, щоб образи-маски головних персонажів скидалися на жирафа та борсука. У свою чергу, репрезентантом зооморфізму на березильському кону є вистава «Золоте черево», що створювалася як модель певного звіринця, в якому, за свідченнями П. Масохи, співіснували вовк, лисиця, мавпа, віслук, кури та ін. Цікавою у цьому сенсі була і робота М. Крушельницького у ролі Падура («Маклена Граса», 1933), образ якого, завдяки зовнішнім прикметам, особливо зачісці, нагадував дикобраза. Також відомо, що у виставі «Пролог» образ К. П. Победоносцева—Крушельницького асоціювався з собакою, а І. Мар'яненко у ролі Великого князя Сергія Олександровича скидався на загнаного мисливцями звіра [4, 14–15]. Тобто у «Березолі» «накладання» маски-тварини на сценічний образ був технологічним принципом «перетворення», невід'ємною частиною акторської роботи. Приміром, Борис Тягно у листі до Василя Василька згадував: «Під образним перетворенням О.[лександр] Ст.[епанович] розумів такий штрих в акторському виконанні, коли у глядача виникає асоціація за суміжністю, на секунду може, але обов'язково точно за задумом. О.[лександр] Ст.[епанович] наводив приклад з кіно актора Конрада Вейдта у фільмі «Індійська гробниця», коли оскал зубів у актора викликав асоціацію тигра. Посмішка хижацька» [13, 25]. Тож елементи зооморфності так чи інакше були притаманні багатьом березильським виставам. Навіть коли не було буквальных зразків масок-тварин, сценічні образи доволі часто викликали відповідні асоціації. Наприклад, про персонажів вистави «Мина Мазайло» Йона Шевченко зауважував: «Весь цей звіринець подається на кону так, що в кожному з них бачиш уже більше, ніж звичайну людину» [17]. Згодом принцип створення маски-тварини міцно закріпився у творчих лабораторіях багатьох березильців. Зокрема, М. Крушельницький навчав

своїх студентів відшукувати зерно сценічного образу в манері й поведках різноманітної фауни.

**Висновки.** Упродовж стрімких формотворчих змін театру першої третини ХХ століття, маска остаточно втратила функції оформлення лише обличчя. Яскрава когорта провідних акторів того часу (І. Льїнський, М. Бабанова, С. Міхоелс, Й. Гірняк, М. Крушельницький, Б. Балабан та ін.) застосовували прийоми сценічної маски для «створення узагальнено-поетичного образу — свого роду метафори характеру» [15, 136]. Через це митці дедалі частіше відмовлялися від маски-предмета на користь одухотвореної маски-персонажа. Наприклад, такі видатні коміки, як Чарльз Чаплін та Бастер Кітон, створили авторські маски-типи, в яких внутрішні психологічні рефлексії персонажа все ж переважали над експресивністю зовнішнього малюнка. Схожі естетико-художні контури притаманні й практиці більшості акторів-березильців, для яких авторські образи-маски часто-густо віддзеркалювали особливості виконавської манери, були обов'язковими елементами «методу перетворення», глибинним імпульсом творчості. Накреслюючи перспективу розгортання цієї теми, маємо намір зацентувати на ще одному важливому засобі акторської виразності березильців, а саме: сценічному гротеску, висвітлення характерних ознак якого може стати логічним продовженням порушених у цій статті питань.

#### Джерела та література

1. Алперс Б. В. Театральные очерки : в 2 т. Т. 2. Москва, 1977. 519 с.
2. Бобошко Ю. М. Режисер Лесь Курбас. Київ : Мистецтво, 1987. 197 с.
3. Владимірова З. В. Игорь Ильинский. Москва : Искусство, 1967. 317 с.
4. Єрмакова Н. «Березиль» у Харкові. Просценіум. 2005. № 3. С. 11–16.
5. Иванов В. В. ГОСЕТ: политика и искусство, 1918–1928. Москва : ГИТИС, 2007. 464 с.
6. Корнієнко Н. М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ : Либідь, 2007. 324 с.
7. Курбас Л. Березиль: із творчої спадщини / упоряд. М. Лабінського ; передмова Ю. Бобошка. Київ : Дніпро, 1988. 518 с.
8. Махновець Л. С. Вертеп. Українська літературна енциклопедія: в 5 т. Т. 1. / редкол. : І. О. Дзевєрін (відповід. ред.) та ін. Київ : Голов. ред. УРЕ ім. М. П. Бажана, 1988. С. 295–296.
9. Мейерхольд В. Э. Балаган (1912 г.) / Мейерхольд В. Э. Статті. Письма. Речи. Беседы: в 2 ч. Ч. 1 : (1891–1917) / сост., ред. и ком. А. В. Февральского. Москва : Искусство, 1968. С. 207–229.
10. Молодий театр: Генеза, Завдання, Шляхи / уп. М. Лабінський. Київ : Мистецтво, 1991. 316 с.

11. Софронова Л. А. Старовинний український театр. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2004. 331 с.
12. Танюк Л. С. Мар'ян Крушельницький: Школа образного перетворення, заповідана Курбасом. Київ : Либідь, 2007. 358 с.
13. Тягно Б. Перетворення: Лист до Василя Василька. Український театр. 1997. № 2. С. 25.
14. Хайченко Г. А. Игорь Ильинский. Москва : Искусство, 1962. 214 с.
15. Хайченко Е. Г. К проблеме перевоплощения в театре XX века: между маской и лицом. Западное искусство. XX век : Образы времени и язык искусства. Москва : Эдиториал УРСС, 2003. С. 126–147.
16. Хмурий В., Дивнич Ю., Блакитний Є. В масках епохи: Йосип Гірняк. Мюнхен : Україна, 1948. 107 с.
17. Шевченко Й. «Мина Мазайло». Робітничка газета «Пролетар». Харків. 1929. 21 квіт.

#### References

1. Alpers, B. V. (1977). Theatrical essays : v 2 t. T. 2. Moscow. 519 [in Russian].
2. Boboshko, Yu. M. (1987). Stage-director Les Kurbas. Kyiv : Mystetstvo, 1987. 197 [in Ukrainian].
3. Vladimirova, Z. V. (1967). Igor Ilinskyi. Moscow: Iskusstvo. 317 [in Russian].
4. Yermakova, N. (2005). «Berezil» in Kharkov. Prostsennium. № 3, pp. 11–16 [in Ukrainian].
5. Ivanov, V. V. (2007). GOSYeT: of politician and art, 1918–1928. Moscow : GITIS. 464 [in Russian].
6. Korniienko, N. M. (2007). Les Kurbas : rehearsal of the future. Kyiv : Lybid. 324 [in Ukrainian].
7. Kurbas, L. (1988). Berezil: from a creative inheritance / uporiad. M. Labinskoho; peredmov. Yu. Boboshka. Kyiv : Dnipro. 518 [in Ukrainian].
8. Makhnovets, L. Ye. (1988). Nativity sciene. Ukrainka literaturna entsyklopediia: v 5 t. T. 1. / redkol. : I. O. Dzeverin (vidpovid. red.) ta in. Kyiv : Holov. red. URE im. M. P. Bazhana, pp. 295–296 [in Ukrainian].
9. Meyerhold, V. E. Circus (1912 g.) (1968) / Meyerhold V. E. Stati. Pisma. Rechi. Besedy : v 2 ch. Ch. 1 : (1891–1917) / sost., red. i kom. A. V. Fevral'skogo. Moscow : Iskusstvo, pp. 207–229 [in Russian].
10. Young theatre: Genesis, Task, Ways (1991) / up. M. Labinskyi. Kyiv : Mystetstvo. 316 [in Ukrainian].
11. Sofronova, L. A. (2004). Ancient Ukrainian theatre. Lviv : LNU im. I. Franka. 331 [in Ukrainian].
12. Taniuk, L. S. (2007). Mariian Krushelnitskyi: School of vivid transformation, bequeathed Kurbas. Kyiv : Lybid. 358 [in Ukrainian].
13. Tiahno, B. (1997). Transformation: the letter to Vasyl Vasylo. Ukrainskyi teatr. № 2. P. 25 [in Ukrainian].
14. Khaychenko, G. A. (1962). Igor Ilinskyi. Moscow : Iskusstvo. 214 [in Russian].
15. Khaychenko, Ye. G. (2003). To the problem of reincarnation in the theatre of XX of century: between a mask and person // Zapadnoe iskusstvo. XX vek : Obrazyi vremeni i yazyik iskusstva. Moscow : Editorial URSS, pp. 126–147 [in Russian].
16. Khmuryi, V., Dyvnych, Yu., Blakytnyi, Ye. (1948). In the masks of epoch : Joseph Hirniak. Miunkhen : Ukraina. 107 [in Ukrainian].
17. Shevchenko, Y. (1929). «Myna Mazailo». Robitnycha hazeta «Proletar». Kharkiv. 21 kvit. [in Ukrainian].

Олександр АРКАДІН-ШКОЛЬНИК, Ольга ДОРОФЄЄВА

<https://orcid.org/0000-0002-3828-3830>

<https://orcid.org/0000-0002-3049-5185>

## НЕЗДІЙСНЕНА ВИСТАВА «КОРОЛЬ ЛІР» У ХАРКІВСЬКОМУ ТЕАТРИ ІМЕНІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА В 1936 р.

*У статті проаналізовано хід роботи Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка в 1936 р. над втіленням п'єси «Король Лір» режисером Олексієм Поповим. Завдяки збереженим стенограмам обговорень колективом майбутньої вистави та спогадам учасників вдається розкрити концепцію постановника, особливості трактування ним центральних образів. У статті наголошено значення роботи театру над трагедією В. Шекспіра та зроблено припущення щодо імовірних причин нездійснення цього задуму.*

**Ключові слова:** «Король Лір», Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка, Олексій Попов, «Березиль», В. Шекспір, режисерська концепція.

*В статье анализируется ход работы Харьковского театра им. Т. Г. Шевченко над постановкой пьесы «Король Лир» режиссёром Алексеем Поповым. Благодаря сохранённым стенограммам обсуждений коллективом будущего спектакля и воспоминаниям участников удаётся раскрыть концепцию постановщика, особенности трактовки ним центральных образов. В статье определяется значение работы театра над трагедией В. Шекспира и делаются предположения о возможных причинах, препятствовавших реализации этого замысла.*

**Ключевые слова:** «Король Лир», Харьковский театр им. Т. Г. Шевченко, Алексей Попов, «Березиль», В. Шекспир, режиссёрская концепция.

*The article delivers analysis of the workflow of staging the “King Lear” play by director Oleksiy Popov at the Taras Shevchenko Kharkiv Academic Ukrainian Drama Theatre. Owing to the saved verbatim records of the expected staging discussion by the troupe members as well as to their recollections the concept and the peculiarities of representation of the key characters of the staging director get revealed. The article defines the value brought by the process of staging of this tragedy of W. Shakespeare and assumptions on why this play might have been left unstaged are made.*

**Keywords:** «King Lear», the Taras Shevchenko Kharkiv Academic Ukrainian Drama Theatre, Oleksiy Popov, «Berezil», W. Shakespeare, director's concept.

**Постановка проблеми.** У Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка (до 1935 р. — «Березиль») в 1936 р. розпочалася робота над виставою «Король Лір», для здійснення постановки якої було запрошено з Москви режисера Олексія Попова. Вистава в репертуарі театру з різних причин не з'явилася, зазначимо, що вона стала би першим втіленням «Короля Ліра» на українській сцені. Важко переоцінити роль класичної драматургії в репертуарі театру в ті перші роки після відсторонення від керівництва Леся Курбаса. Саме звернення до найвищих зразків вітчизняної та світової драматургії допомогло Харківському театрові ім. Т. Г. Шевченка

в складний період зберегти основні засади унікальної курбасівської методики, втримати високий художній рівень, випрацювати особливий стиль, що відповідав запитам другої половини 1930-х рр. Але такої висоти, як трагедія В. Шекспіра, театр у той період не здолав.

**Мета.** Попри те, що вистава не з'явилася в репертуарі театру, видається дуже важливим проаналізувати процес роботи над «Королем Ліром», особливості режисерської концепції О. Попова та імовірні причини нездійснення цього задуму.

**Актуальність.** Факт роботи Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка в 1936 р. над «Королем

Ліром» є малознаним, а в українському театрознавстві й зовсім недослідженим. Цей задум постає важливим епізодом осягнення шекспірівської драматургії українським театром, і зокрема театром «Березіль», який свого часу розпочинає цю традицію. Також аналіз концепції нездійсненого «Короля Ліра» є значимим у контексті розуміння режисерських принципів Олексія Попова, який є автором кількох глибоких інтерпретацій творів В. Шекспіра в історії радянського театру.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Відомості про роботу Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка над «Королем Ліром» знаходимо в спогадах актора та режисера театру Р. Черкашина й актора Т. Ольховського. В зібранні творів О. Попова надруковані стенограми бесід, що їх проводив режисер з трупю Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка. Ці матеріали є основним джерелом для розуміння задуму нездійсненої вистави. Залучене і широке коло праць про творчість Леся Курбаса сучасних театрознавців Г. Веселовської, Н. Єрмакової, І. Макарик, І. Мелешкіної для дослідження значення шекспірівської драматургії в репертуарі театру.

**Виклад основного матеріалу.** Втілення драматургії В. Шекспіра для українського театру завжди було завданням важливим, що демонструвало ідейну та професійну зрілість, підготовленість до вирішення серйозних мистецьких проблем. Особливого значення набуває опрацювання драматургії великого англійця в театрі «Березіль», де по суті відбувається вихід української театральної культури на світовий рівень, становлення професійної режисури, сценографії, особливої школи акторської майстерності.

Леся Курбас ще у «Молодому театрі» в 1918–1919 рр. працює над виставою «Ромео і Джульєтта», розробляє окремі сцени [4, 55–62], потім повертається до цього задуму в період Кийдрамте у 1920 р. з іншим акторським складом [2, 121]. Але завершеної вистави «Ромео і Джульєтта» все ж поставлено не було. В 1920 р. Леся Курбас здійснює постановку «Макбета», чим відкриває дорогу драматургії В. Шекспіра на українську сцену. Значення цієї роботи так визначає Н. Єрмакова: «вистава була рідкісним на той час “продуктом” режисерського театру. Запроваджена Л. Курбасом нова концепція людини піднялася у ній на нову ступінь, збагативши колектив досвідом опанування жанром трагедії» [2, 130]. До цього ж твору Леся Курбас повертається в 1924 р. вже в Мистецькому Об'єднанні «Березіль», давши йому зовсім інше трактування: «Курбас вдався до зовнішньої лаконічної умовності, традиційної для англійського театру часів королеви Єлизавети, а колосальний зміст трагедії підкреслював усіма

барвами театральних жанрів — від трагедії до буфоніади» [1, 176].

Л. Курбас прагнув звертатися й до інших трагедій В. Шекспіра. Найвні відомості, що в 1929 р. у «Березолі» планувалися до постановки «Отелло» та знов-таки «Ромео і Джульєтта» [2, 419], але втілити їх не вдалося. Завершенням режисерських осягнень текстів В. Шекспіра стає, як відомо, знаменита вистава «Король Лір» у Державному єврейському театрі. Наприкінці 1933 р., перебуваючи в Москві, Л. Курбас починає роботу над втіленням трагедії з С. Міхоелсом у головній ролі, але арешт перериває її. Вистава вийшла більше ніж через рік, у 1935 р., в постановці іншого режисера, і питання міри впливу концепції Л. Курбаса на фінальний варіант вистави досі викликає дискусії. Навіть актриса єврейського театру Марія Котлярова неспроможна прояснити це: «Що залишилося від задуму Міхоелса–Курбаса і що нове було внесено до спектаклю за рік репетицій Радловим — визначити важко». [5, 355]. Цікаво, що й ті плани, до яких Л. Курбас не встиг і приступити, також стосувалися В. Шекспіра — є свідчення, що, перебуваючи в Москві, режисер «домовився з дирекцією Малого театру про поставу «Отелло» [8, 182]. До речі, вистава «Отелло» на сцені Малого театру була втілена в 1935 р. тим самим Сергієм Радловим, який завершував «Короля Ліра».

Таким чином, можна переконалися, що в режисерському доробку Леся Курбаса шекспірівські твори посідають не просто значне, а й особливе місце. «Березіль» під його керівництвом напрацював певний досвід втілення творів цього автора. На новому етапі, залишившись без засновника, в 1936 р. театр планує до постановки «Короля Ліра». Так коментує цей факт Р. Черкашин: «М. Крушельницький відчував небезпеку здрібнення репертуару другорядними виставами. Бажаючи зосередити сили колективу на здійсненні масштабного, справді складного художнього завдання він виніс рішення включити в афішу «Короля Ліра» Вільяма Шекспіра й запросити для його постановки видатного російського режисера Олексія Дмитровича Попова» [10, 121–122]. Перша робота режисера в шекспірівському репертуарі, «Ромео і Джульєтта», вийшла в 1935 р. у Московському театрі революції. Вистава мала великий успіх, це радше за все й було головною причиною звернутися саме до О. Попова.

Актор харківського театру Т. Ольховський зазначає: «...було запрошено видатного радянського режисера О. Д. Попова з Москви, і хоч як він не був зайнятий, але дав згоду на цю поставу» [6].

О. Попов приїхав у Харків в січні 1936 р., та провів з акторами театру кілька зустрічей, на яких



розкрив задум майбутньої вистави. Збереглися стенограми чотирьох бесід, що відбулися з 22 до 26 січня [7, 75–125]. Знаходимо у Р. Черкашина: «Перед початком репетицій “Короля Ліра” О. Попов провів з усім творчим складом нашого театру надзвичайно цікаві та змістовні лекції про своє розуміння природи й законів театрального мистецтва». [10, 123]. Т. Ольховський згадує ще одну цікаву деталь: «Він приїхав з молодим мистецтвознавцем Кеменовим В. С. Почали з того, що Кеменов прочитав кілька лекцій про епоху і творчість Шекспіра. Лектор він був блискучий, і слухали його затамувавши подих. А потім О. Д. Попов доповів колективу свою експозицію вистави. <...> образи, які він наводив нам, були настільки глибокі й могутні, що колектив театру був безмежно захоплений ним» [6]. Залучення до підготовки вистави В. С. Кеменова свідчить про серйозний аналітичний підхід до роботи, глибоке розуміння режисером п'єси в контексті творчості В. Шекспіра, та взагалі культури епохи Відродження. Зазначимо, що «Березоль» від часів свого заснування був осередком не лише практичної, а й педагогічної роботи Л. Курбаса, велика увага тут приділялася обговоренням, лекціям щодо різноманітних проблем театру (найбільше такі форми застосовувалися в Режисерській лабораторії). Тож можемо припустити, що захоплення колективу пояснювалося і певним поверненням до знайомого та плідного формату роботи.

Виходячи з бесід, проведених О. Поповим, зрозуміло, що образ Ліра він трактує як людину, максимумно засліплену силою величі, яка не розуміє, що справжня природа його влади в грубій силі, а не в його особистій всемогутності. З кожним кроком Лір іде до пізнання жорстокості світу і через це — до власного прозріння. «Лір доходить висновку для себе абсолютно приголомшливого, що людина — це гола двонога тварина, що, виявляється, на свій жах, він така ж людина, як останній жебрак та волоцюга. <...> Ось такий пробіг від абсолютно засліпленого Ліра на початку до граничного прозріння Ліра наприкінці ми маємо у творі. Ось сила цього пробігу, вона робить цей твір таким грандіозним» [7, 79].

Цікаво, що під час обговорень піднімалися питання щодо втілення Ліра С. Міхоелсом, яке свого часу стало значною подією в радянському театрі, знаменувало розкриття філософської глибини образу. Трактуювання С. Міхоелса не відповідає концепції О. Попова, тому останній ставить до нього критично: «при всьому багатому акторському малюнку Міхоелса є велике почуття незадоволення тому, що не розкритий Король» [7, 99]. До такої оцінки приєднуються деякі актори — Т. Ольховський, Д. Ан-

тонович: «це ж була сильна особистість, потім він дійшов до такого стану, а спочатку це все ж таки Король, у якого велика сила волі, великий розум, а цього розуму Міхоелс не показує. Міхоелс дуже людяний в Королі Лірі, але він не Король Лір» [7, 98], нейтрально висловлюється А. Бучма. Важливо, що актори театру ім. Т. Г. Шевченка бачили знамениту виставу. Чи знали вони про причетність до неї Л. Курбаса, чи неприйняттям цієї роботи хотіли наголосити розрив з його естетикою — визначити важко.

Не зовсім чітко передає О. Попов своє розуміння божевілья Ліра: «це безумовно не старість, а страждання, це показник глибини й сили цього страждання? <...> це та шкала, це та категорія страждання, коли паморочиться розум, тобто коли людина від переживань, від великих нагнітань цього страждання не лише на межі божевілья, але й балансує в божевільлі» [7, 107]. Режисер зазначає, що акторові не слід відмовлятися від показу божевілья, але й не вигідно від самого початку проявляти передумови до цього стану.

Виконавцем головної ролі був призначений А. Бучма, на роботу саме з цим актором розраховував О. Попов, як можна зрозуміти зі стенограм бесід. Однак у Р. Черкашина знаходимо свідчення, що в процесі роботи «швидко виявилася прикра несподіванка, пов'язана з призначенням на роль Ліра двох акторів: А. Бучми та І. Мар'яненка. На мою думку, таке призначення свідчило про відсутність у режисера концепції сценічного образу Ліра. Іван Олександрович Мар'яненко уявляв свого героя таким, яким його нерідко зображували на ілюстраціях до старих видань Вільяма Шекспіра — величним старцем, сивоголовим та бородатим. Однак у першому складі роль було доручено А. Бучмі! Це вочевидь зачепило Мар'яненка не тому, що він боявся суперництва, а тому, що усвідомлював неможливу органічну співпрацю акторів такої різної індивідуальної природи як виконавців однієї ролі, ключ до вирішення якої повинен визначати ідейно-образну спрямованість усієї вистави» [10, 123].

Ніхто, окрім Р. Черкашина, не вказує, що Ліра мав грати й І. Мар'яненко. Т. Ольховський називає його виконавцем ролі Глостера у першому складі, і зазначає, що у А. Бучми був «дублер», тобто хтось інший мав грати Ліра у другому складі.

Аналізуючи стенограми бесід О. Попова з колективом театру можна припустити, що в другому складі на роль Ліра було призначено Д. Антоновича. Про це свідчать його репліки під час обговорень, з них можна зрозуміти зацікавленість в розумінні саме образу Ліра [7]. Скоріш за все Р. Черкашин допустив неточ-

ність, згадуючи події кількадесятилітньої давнини й приписуючи І. Мар'яненкові роль Ліра. Тим паче, що це розходиться зі свідченнями Т. Ольховського, який називає І. Мар'яненка виконавцем ролі Глостера в першому складі. Розуміючи деякі особливості взаємин у трупі Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка, доречно припустити, що образа І. Мар'яненка, про яку згадує Р. Черкашин і через яку актор почав пропускати репетиції, зумовлена саме тим, що він, будучи одним з найдосвідченіших майстрів театру, актором героїчного плану, розраховував на роль Ліра.

Розвиваючи зроблене припущення, можна помітити, що обрані режисером виконавці Ліра мають більшу схожість хоча б у віці: А. Бучмі на час початку репетицій — 44 роки, Д. Антоновичу — 46, тоді як І. Мар'яненкові — 57. Саме із такого зіставлення вікових та психофізичних особливостей цих акторів стає зрозумілішим бачення О. Поповим образу Ліра. Режисерові був не потрібний типаж «благородного старця», і героїчних тонів він уникає, роблячи ставку на більш тонке, психологічне нюансування образу.

Також відомо, що роль Блазня доручалася М. Крушельницькому, Корделії — В. Чистяковій, Регани — Н. Ужвій, Кента — М. Кононенку, Т. Ольховський «дістав невеличку» [6] роль, інших виконавців визначити важко.

Досить виразне уявлення можна скласти про бачення О. Поповим образу Блазня та його не зовсім виправданої смерті в п'єсі. За його концепцією, Лір — дволик, Блазень є його двійником, він втілює внутрішній голос сумління, та з наростанням страждань Ліра, поступово стає менш активним. Режисер характеризує його так: «старий пес, який відмирає тоді, коли зникла ненависть, дурість та сліпоту, коли відкрилися очі, вмирає функція Блазня, Блазень нічого не говорить. Шекспір не міг винести, щоб залишити персонаж в другій частині п'єси, який буде так само чи набагато гірше повторювати те ж саме, що Лір, й він його прибрав» [7, 111].

О. Попов пропонує досить незвичне трактування образу Корделії, прагне витягнути її з «категорії блакитнообразної голубиці», наділити сильним волевим темпераментом, навіть порівнює з Жанною д'Арк, яка змогла повести за собою військо. Одна з її найважливіших рис — «величезна нетерпимість, вона в жодному разі не буде терпіти, вона не буде зносити та переносити те, що органічно не приймає...» Що більш за все мене гріє в Корделії? Це те, що вона свідомо надягає рам'я на себе. Як тільки брехня одягається в надто святкове, розкішне вбрання, як тільки брехня починає говорити на повний голос, одягається в пишні фрази, то починає умовкати або демонстративно шипіти Корделія» [7, 111].

Цікавий вектор погляду на образ Корделії задає Валентина Чистякова, яка готувалася до цієї ролі: «в яких вона взаємостосунках стоїть з сестрами за фактурою психічного образу, наскільки вона міцніша чи слабша чи сильніша <...> чи рівноцінна, або все ж таки ліричного елементу в ній більше» [7, 113]. Режисер знаходить влучну характеристику, щоб визначити, що відрізняє Корделію від інших сестер та визначає їх взаємини — «тембр, звучання образу <...> з почуття протесту проти надто пишного вбрання, вона протестує проти гучного голосу, та у неї одягнена сурдинка і на всю роль, і на характер цих стосунків» [7, 114].

Образи Регани та Гонерильї О. Попов бачить цілісними й масштабними, які треба втілювати прямолінійно, без використання напівтонів. Різниця між ними полягає в тому, що Гонерилья є відкритою злодійкою, у якій збігаються зовнішня подоба та внутрішній стан, а у Регани «зовнішній вираз внутрішнього світу знаходиться в абсолютному розриві, в маскуванні. <...> найпривабливіший зовнішній образ, тобто Регана — найдосконаліше маскування людської мерзенності та підлості, те маскування, на яке клянуть завжди і всюди» [7, 115]. Відомо, що на роль Регани було призначено Н. Ужвій, хто ж мав грати роль Гонерильї — встановити важко.

Розробляючи образ Кента О. Попов суттєво скорочує текст ролі, зокрема прибирає скандал з Освальдом. В його трактуванні цього персонажа проявляється ще одна невідповідність зі сценічним втіленням у Державному Єврейському театрі. Критично режисер ставиться до пом'якшення в виставі С. Радлова суперечності між придворним статусом Кента на початку та його образу простого слуги наприкінці твору. В поведінці Кента, на думку О. Попова, мають бути прямолінійність та рішучість, мають поєднуватися його високе становище та свідоме приречення на позбавлення цього та вигнання. Його аристократичність і почуття гідності, накреслене на початку, коли Кент заступається за Корделію, залишаються в образі й надалі при зовнішній зміні персонажа: «потім технічний момент: прив'язує собі бороду, одягає рам'я, залишаючись по суті в тих ритмах, в тій лінії, в тій тональності і т.д., в якій він був» [7, 119]. За концепцією О. Попова, Кент є тим персонажем, який з надзвичайною глибиною і силою відчуває трагічну стежу Ліра. «Звідси у Кента емоційний акомпанемент трагічному Ліру. Він акомпанементний за звучанням, не персонаж, який виконує соло, а той, який акомпанує» [7, 117]. В процесі обговорень О. Попов дає і свою характеристику образів Короля Французького, Герцогів Бургундського, Олбнійського та Корнуельського, аналізує їх взаємини.

О. Попов уявляє загальну атмосферу майбутньої вистави та прийоми акторської роботи так: «і почуття, і пристрасті розгортаються на повний голос; звідси актори, які грають виставу, хвилюються на повному диханні <...> Не можна грати Шекспіра, не підкоривши себе максимальному і фізичному, і психічному режиму» [7, 82]. Режисер вимагає масштабності та контрастності від акторів, художнього оформлення та інших компонентів вистави. Ставиться й питання декламації віршованого тексту, О. Попов наполягає на тому, що актор повинен настільки майстерно оволодіти віршованою мовою, щоб зробити її непомітною для глядача, не наголошувати її, але й не перетворити на прозу. Режисер акцентує на граничній музичності, що притаманна всім творам В. Шекспіра, з цього виходить особливий ритм вистави. «Це клекіт, вирують пристрасті природи та людські, вирують сцени бою, вирує шовк одягу» [7, 83]. Розмірковуючи про особливості темпоритму вистави, О. Попов визначає, як одну з характерних для творів В. Шекспіра рис — «чергування статички та динаміки <...> Гостра зміна великих просторових рухів малими нерозривно пов'язана зі стилістикою вистави і з монументальністю» [7, 87]. З усіх цих засобів витікає розуміння О. Поповим форми майбутньої вистави як «монументалізація в емоціях, в оформленні, в мізансценах. Суворо ритмічна вистава, дієве рішення сценічних образів» [7, 105].

У бесідах О. Попов постійно наводить приклади з найрезонансніших вистав за В. Шекспіром у московських театрах, звертається до досвіду втілення Ліра радянськими та західноєвропейськими акторами, демонструючи обізнаність в особливостях природи шекспірівських образів. Глибоке розуміння драматургії великого англійця залишилося прикметною ознакою режисера і надалі — після «Ромео та Джульєтти» 1935 р, він здійснив успішні вистави «Приборкання норавливої» 1937 р. (телеверсія вистави вийде в 1961), «Сон літньої ночі» 1941 р. Але саме постави «Король Лір» у його режисерському доробку так і не з'явиться.

Щодо причин, через які перервалася робота в Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка, можна зазначити найбільш очевидну, таку собі офіційну: «А. М. Бучма переходить в Київський театр ім. Франка, робота над “Ліром” зупиняється. Без Бучми ставити “Короля Ліра”, напевно, не представлялося ані театру, ані Попову хоч скільки цікавим» [7, 381]. Але про переїзд актора стало відомо вже на початку сезону 1936–37 рр., тож навряд лише це завадило здійсненню вистави. Р. Черкашин пояснює ситуацію ставленням до роботи деяких акторів, зокрема І. Мар'яненка. «Не відмовляючись від ролі прямо, він почав пропускати репетиції. Дивно, але не завжди з'являвся на них

і Бучма. Важко сказати, чи саме це було головною причиною раптового повернення О. Д. Попова до Москви, а чи на те були й інші невідомі нам причини» [10, 123].

Подібним чином описує тогочасні події Т. Ольховський, згадуючи про «неприємний інцидент, який прямо-таки заплямував добре ім'я театру». На одну з перших читок не з'явилися виконавці головних ролей: «Бучма (Лір), Ужвій (Регана) і Мар'яненко (Глостер). З'явилися тільки їх дублери і всі інші основні виконавці. Я не буду тут наводити ті причини, з яких це сталося, бо це були пусті розмови, факт той, що Попов, почекавши трохи, пішов у гостиницю і замовив квитки для себе і Кеменова на вечірній поїзд. До нього прибіг наш голова місцевого комітету Кононенко попросити пробачення, але Попов відповів, що він виріс у МХАТі, де такі факти були неприпустимі, і ввечері вони виїхали до Москви» [6].

Ситуація, що стала приводом для припинення репетицій «Короля Ліра» не з кращого боку характеризує ставлення до роботи колективу театру, свідчить про непорозуміння між акторами та керівництвом. Слід згадати, що лише кілька років тому, в 1933-му, трупа «Березоля» втратила засновника і керівника Леся Курбаса, а також заарештовані були деякі актори, режисери, представники адміністративного складу. Ставлення до цих страшних подій розділило колектив театру, загострюючи і без того тяжку атмосферу. Показовою є позиція Н. Ужвій, яка публічно зрікається Курбасового методу та досить швидко переходить до Київського театру ім. І. Франка. Не йдеться про засудження когось із акторів, у страшні роки сталінських репресій надто часто люди були позбавлені права вільного вибору, мали йти на вчинки, що суперечили власним переконанням. Але очевидно є відсутність у колективі цього періоду ідейної єдності, що, звісно, заважало реалізації амбітних творчих планів театру.

Серед тих деталей роботи над виставою, які залишаються нез'ясованими, — переклад «Короля Ліра», який брався до постановки. Переклад Максима Рильського згодом у радянському театрі буде використовуватися починаючи з 1950-х рр., і вважатиметься канонічним українським варіантом цієї трагедії. Але він був опублікований у 1941 р., тому, імовірно, постановники орієнтувалися на наявний тоді переклад Пантелеймона Куліша (Леся Курбас використовує для постановки «Макбета» також переклад П. Куліша і в 1920 р. [2, 121], і в 1924 р. [1, 166]). Перший український переклад «Короля Ліра» вийшов друком у 1902 р. з коментарями І. Франка, він був художньо недосконалим, сповненим архаїзмів та мав хиби з точки зору сценічності. Власне, такий текст був майже не пристосований до акторської де-

кламації, що суттєво ускладнило би його втілення на сцені в тому стилі, як уявляв це О. Попов. Вочевидь, робота режисера з трупною Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка розпочиналася з аналізу російської версії трагедії, та процес перервався ще до стадії опрацювання українського тексту. Але в разі продовження роботи над виставою, колектив, імовірно, зіткнувся би з труднощами саме через якість наявного тексту. Таку деталь навряд чи можна віднести до чинників, котрі завадили здійсненню на харківській сцені «Короля Ліра». Але слід зазначити відсутність у 1930-х рр. художньо зрілого перекладу цієї трагедії українською, і вважати це однією з причин, чому цей твір так довго не потрапляв на українську сцену.

Після нездійсненої харківської вистави, яка могла би стати першим втіленням «Короля Ліра», минуло кілька десятиліть до опанування цього непростого матеріалу. Хоча більшість дослідників визначають першим «Королем Ліром» в українському театрі виставу В. Оглобліна в Київському театрі ім. І. Франка 1959 року, зокрема так пише і В. Заболотна [3, 610], першим втіленням цієї трагедії була вистава режисера О. Сичевського 1957 р. в Рівненському обласному музично-драматичному театрі, де роль Ліра виконав актор В. Петрухін [9, 481]. Про рівненську виставу залишилося надто мало свідчень, щоб зрозуміти її художні особливості, можемо лише констатувати, що вона не стала резонансною мистецькою подією, на відміну від вистави Київського театру ім. І. Франка, яка і вважається справжнім відкриттям «Короля Ліра» для українського театру. «У “франківській” виставі, так само як у переважній більшості інших версій шекспірівської п'єси, основна увага режисера приділена дуєтові Ліра і Блазня» [3, 625]. Головну роль тут виконав М. Крушельницький, а Блазня зіграв Д. Мілютенко, обидва — колишні «березильці». Нам невідомо, чи був задіяний Д. Мілютенко в харківській виставі 1936 р., а от у біографії М. Крушельницького це точно було друге звернення до «Короля Ліра».

У репертуарі Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка ще довго не з'являтимуться твори В. Шекспіра — вже за часів «відлиги» видатний «Гамлет» режисера Б. Норда в 1956 р. підніметься на рівень звучання класичної трагедії. А до «Короля Лір» звернеться театр уже лише 1991 року, в трактуванні режисера І. Бориса з Л. Тарабариним у головній ролі.

**Висновки.** На жаль, для Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка в 1936 р. «Король Лір» залишився нездійсненим задумом. Можна зрозуміти досить цілісну концепцію незавершеної вистави, режисер прагнув на матеріалі високої трагедії розв'язати таке питання, як криза людської особистості під тиском страшних суспільних умов. Акцентування такої ідеї,

звісно, має надзвичайно серйозне значення в період посилення тоталітарної влади та контролю над мистецтвом, в епоху впровадження соціалістичного реалізму з його увагою до колективного, та знехтуванням індивідуальними проявами в житті.

Можна сформулювати основні причини, які завадили завершенню роботи — це перехід А. Бучми до Київського театру ім. І. Франка, відсутність чітких естетичних орієнтирів у колективі, який перебував на етапі формування творчої позиції після зміни керівництва. Власне, перебудова мистецького процесу в цей період виходить за межі одного театру і поширюється на всю країну. Очевидним є значення звернення Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка над «Королем Ліром» для збереження високого художнього рівня, формування особливого стилю колективу.

### Джерела та література

1. Веселовська Г. І. Дванадцять вистав Леся Курбаса : [навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистецтв]. М-во культури і мистецтв України, Держ. центр театр. мистецтва ім. Л. Курбаса. Київ : ДТЦМ ім. Л. Курбаса, 2004. 238 с.
2. Єрмакова Н. П. Березильська культура: Історія, досвід. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.
3. Заболотна В. В. Шекспір «Король Лір». Український театр ХХ століття: антологія вистав. Київ : Фенікс, 2012. С. 610–630.
4. Макарик І. Перетворення Шекспіра : Леся Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років ; пер. с англ. Київ : Ніка-Центр, 2010. 347 с.
5. Мелешкіна І. Леся Курбас і єврейський театр. Життя і творчість Леся Курбаса. Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. С. 343–356.
6. Ольховський, Т. К. Згадуючи минуле [Електронний ресурс] : (спогади). Електрон. текстові дані. Харків : ХДНБ, 2014. Назва з екрана. URL: [http://www.docme.ru/doc/1061369/ol\\_hovs\\_kij-t.-k.-zgaduyuchi-minule---spogadi](http://www.docme.ru/doc/1061369/ol_hovs_kij-t.-k.-zgaduyuchi-minule---spogadi)
7. Попов, А. Д. Творческое наследие : работа над спектаклем, избранные письма. Москва : Всероссийское театральное общество, 1986. 430 с.
8. Скалій Р. Леся Курбас. Дорога на Соловки. Життя і творчість Леся Курбаса. Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. С. 181–196.
9. Український драматичний театр: Нариси історії в двох томах. АН УССР; Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії. Київ : вид-во АН УРСР, 1959. Т. 2: Радянський період. 648 с.
10. Черкашин Р. О., Фоміна Ю. Г. Ми – березильці: театральні спогади-роздуми. Харків : Акта, 2008. 226 с.

### References

1. Veselovska, H. I. (2004). Twelve performances by Les Kurbas. Kyiv : DTTsMim. L. Kurbasa. 238 [in Ukrainian].
2. Yermakova, N. P. (2012). Berezil culture: History, experience. Kyiv : Feniks. 512 [in Ukrainian].
3. Zabolotna, V. (2012). V. Shakespeare «King Lear». Ukrainian theater of the twentieth century: anthology of plays, pp. 610–630. Kyiv : Feniks [in Ukrainian].

4. Makaryk, I. (2010). Shakespeare in the Undiscovered Bourn: Les Kurbas, Ukrainian Modernism, and Early Soviet Cultural Politics. Kyiv : Nika-Tsentr. 347 [in Ukrainian].
5. Meleshkina, I. (2012). Les Kurbas and Jewish theater. Life and work of Les Kurbas, pp. 343–356. Lviv ; Kyiv ; Kharkiv : Litopys [in Ukrainian].
6. Olkhovskiy, T. K. (2008). Remembering the past. Kharkiv : KhDnB. Retrieved from: [http://www.docme.ru/doc/1061369/ol.\\_hovs.\\_kij-t.-k.-z-gadyuchi-minule---spogadi-](http://www.docme.ru/doc/1061369/ol._hovs._kij-t.-k.-z-gadyuchi-minule---spogadi-) [in Ukrainian].
7. Popov, A. D. (1986). Creative heritage: work on the performance, selected letters. Moscow: Vserossyiskoe teatralnoe obshchestvo. 430 [in Russian].
8. Skalii, R. The road to Solovki. Life and work of Les Kurbas, pp. 181–196. Lviv ; Kyiv ; Kharkiv : Litopys [in Ukrainian].
9. Ukrainian Drama Theater: Essays on history in two volumes (1959). Kyiv: Vydav. AN URSR. (Vol. 2). 648 [in Ukrainian].
10. Cherkashyn, R. O. & Fomina, Yu. H. (2008). We are berezitsi: theatrical memories-reflections. Kharkiv : Akta. 226 [in Ukrainian].

## АРХІТЕКТУРНО-ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПРИНЦИПИ ОРГАНІЗАЦІЇ ПРОТОСЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ В УКРАЇНІ: ІСТОРИЧНО- МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ ПРОБЛЕМИ

*Дослідження присвячене вивченню та систематизації джерел становлення в Україні архітектурно-дизайнерських принципів організації протосценічних форм простору. Авторка, аналізуючи архітектурно-просторову концепцію розміщення та побудови святилиць у городищах давніх слов'ян та основні засоби їхнього дизайну, визначає типологічні риси локацій як формотворчої складової творів сценічного мистецтва.*

**Ключові слова:** протосценічні форми простору, сценічне мистецтво, капища, городища, язичницькі храми.

*Исследование посвящено изучению и систематизации истоков становления в Украине архитектурно-дизайнерских принципов организации протосценических форм пространства. Автор, анализируя архитектурно-пространственную концепцию размещения и построения святилиць в городищах древних славян и основные средства их дизайна, определяет типологические черты локаций как формообразующей составляющей произведений сценического искусства.*

**Ключевые слова:** протосценические формы пространства, сценическое искусство, капища, городища, языческие храмы.

*The research is devoted to the study and systematization of sources of formation of architectural and design principles of the organization of protoscensical forms of space in Ukraine. Analyzing the architectural and spatial concept of the placement and construction of sanctuaries in ancient settlements of ancient Slavs and the basic means of their design, the author determines the typological features of the locations as a forming component of works of stage art.*

**Keywords:** protoscensical forms of space, stage art, temples, ancient settlements, pagan temples.

**Актуальність теми дослідження.** Інформаційне суспільство з його швидко мінливими технологіями має неабиякий вплив і на українське сценічне мистецтво, яке в умовах розбудови Української держави та її інтеграції до світової та європейської спільноти потребує нових підходів до висвітлення ключових проблем з історії сценічного мистецтва. Українське сценічне мистецтво початку ХХІ століття залишається малодослідженою ланкою в історії українського мистецтва та культури. Це обумовлено тим чинником, що сценічне мистецтво є комплексним явищем, яке інтегрувало в себе інші види мистецтв: театральне, музичне, образотворче, хореографічне, естрадно-циркове, кіномистецтво, архітектуру, художню літературу тощо. Але хоч

з яких би інтегрованих складових створювався твір сценічного мистецтва, він не може матеріалізуватися без простору, в якому б відбувалося творіння самої дії та сприйняття її глядачем через органи чуттів: зорові, слухові та іноді через тактильні та органи нюху. Більшість дослідників — Антонович Д. [3], Вороний М. В. [8], Кропивницький М. Л. [12], Лисяк О. О. [13], Лужницький Г. Л. [14] — вважають обов'язковими інституційними складовими сценічного мистецтва три складові: твір автора, твір виконавця та безпосереднє сприйняття глядача.

**Аналіз досліджень і публікацій.** На противагу східноєвропейській та західноєвропейській науці про театральне-сценічне зодчество — Хрипунов Ю. Д. [28], Гнедовський Ю. П., Гнедовський С.,

Лазарєв В., Матвєєва Н., Окунева Е. [4], Агафонова А. Ю. [1], Анісімов О. В. [2], Бархін Г. Б. [5], Биков В. Є. [6], Чмелько А. [33], Ізенур Г. [34], Почат Г. [35], Стілл Ж. [36] та ін. — українські загально-мистецтвознавчі дослідження — Антонович Д. [22], Вороний М. [8], Карманський П. [11], Семчишин М. [20], Франко І. Я. [24; 25; 26; 27], Чарнецький С. [29; 30] — та вузькоспеціалізовані: Огоновський О. М., Барвінський О. Г., Шамрай А. П., Зєров М. К., Єфремов С. О., Возняк М. С., Рулін П. І., Білецький О. І., Мамонтов Я. А., Кисіль О. Г. тощо вивчали літературо-театрознавчі проблеми теорії, історії та практики сценічного мистецтва і лише фрагментарно висвітлили питання сценічного простору як складової твору сценічного мистецтва. Але такий підхід, в якому бракує науково-практичного осмислення ролі локації сценічної дії у сценічній постановці, обумовив відсутність комплексного дослідження феномену сценічного мистецтва загалом та українського зокрема.

**Метою дослідження** є висвітлення джерел еволюції в Україні архітектурно-дизайнерських принципів організації протосценічних форм простору.

**Наукова новизна.** Вперше здійснено спробу висвітлити і проаналізувати джерела становлення основних архітектурно-дизайнерських принципів організації протосценічних форм простору в Україні.

**Виклад основного матеріалу.** Першими архітектурними спорудами з фіксованим сценічним простором деякі дослідники вважають давні капища-городища та контини — язичницькі храми давніх слов'ян. Капищем переважно називають дерев'яні культові споруди, де розміщувалися священні зображення (образи) або фігури ідолів та здійснювалися жертвопринесення [7; 10]. У них поклонялися головним богам — Перуну, Дажбогові, Велесу, Світовиту, Радегосту, Ладі та ін. За трактуванням багатьох вчених та археологів [5; 9; 17; 18; 19; 21; 23], маючи багатоцільове призначення — від молінь, громадських зібрань до ігрищ, — ці споруди містять деякі елементи архітектурно-просторової організації, елементи конструктивних рішень зонування, що характерні для сучасного будівництва споруд театраль-но-видовищного призначення.

Вчені Русанова І. П. та Тимошук Б. О., досліджуючи святилища на слов'янських землях, вирізняють п'ять їх типів:

- 1) «круглі майданчики-капища з ідолом у центрі, обмежені ривцем чи системою окремих ям;
- 2) такі само майданчики, оточені валом чи ровом — малі городища-святилища;
- 3) дерев'яні споруди, всередині яких стояли ідоли, — храми;

4) городища-укриття, що використовувались одночасно і за культовим призначенням, мали певні культові об'єкти;

5) великі культові центри, в яких поєднуються всі типи святилищ, культових місць і вшанованих природних об'єктів» [18, 25].

Традиційно простір капищ незалежно від їх типів поділявся на дві частини, що розмежовувались трьома або чотирма різьбленими стовпами, — передню, більш простору для пересічних учасників обряду та власне святилище, де знаходився ідол — скульптурне зображення бога — й горів вічний вогонь, куди могли заходити лише обрані — волхви та огнищани для виконання ритуальних дій. У святилищі капища, окрім богослужінь і жертвопринесень, спалювали мертвих [15].

Капища просто неба зводились на узвишсях, вершинах гір, у скелях, понад річками, озерами, у лісах та гаях — там, де за уявленнями язичників могли мешкати їхні божества. Головний вихід з капища спрямовувався на захід, щоб під час моління язичники могли вклонитись вогню і богам, будучи звернутими до сходу Сонця. Навколо капища облаштовувався двір, що обмежувався різьбленим парканом. Традиційно після спільної молитви і жертвопринесень влаштовувалась загальна трапеза — для її організації довкола капища на випадок негоди облаштовувалась прибудова. Капища-городища мали діаметр 10–80 метрів, висота насипних валів сягала 3–20 метрів [15].

Доречним також буде звернути увагу на матеріал для підлогового покриття у спорудах. У великих архітектурних комплексах-городищах — Шумську, Пліснеську, Богиті, Звенигороді, Ржавицях та у малих — Говді, Верховлянах, Красногір'ї та ін. — підлога, і не лише у вівтарній частині храмів, була кам'яною або керамічною чи глиняною [18, 42–58]. Є припущення, що у комплексах збиралось багато людей і вони мали виконувати ритуальні рухи або танці. Без міцної підлоги, з огляду на кліматичні умови на цих територіях, ускладнювалося б виконання масових ритуальних дій. Як свідчать археологічні дослідження, площа так званої «підлоги» городищ-капищ мала ухил в бік вівтаря або місця, де, імовірно, розміщувався ідол та проводилися жерцями ритуальні дії. Такі факти мають місце у городищах Стільському, Звенигороді, Богиті, Ржавицях, Говді. При цьому зазвичай вівтар та ідолів розміщували фронтально на певному підвищенні, ніби п'єдесталі. Така організація взаємного розміщення сценічного та глядацького просторів, на наш погляд, вказує на бажання організаторів подбати про якісне візуальне та слухове сприйняття присутніми

обрядових ритуалів. Сьогоднішні сценічні майданчики також обов'язково розміщуються на певному підвищенні відносно глядачів. Також фронтальне розміщення з підвищенням свідчить про появу тенденції до зонального розподілу учасників дійства на виконавців та глядачів. Слід також звернути увагу на організацію підсипки під вівтар таким чином, що ар'єрна ділянка фронтально розміщеного майданчика під вівтарем робилася вищою за передню. Такий прийом нагадує традицію нинішнього облаштування планшета сцени театрів для оперно-балетних вистав, коли його похила поверхня підвищується під кутом до 15% у напрямку від червоної лінії до ар'єрсцени.

У багатьох городищах археологи знаходять залишки так званих континів — язичницьких храмів. Власне континами — храмами цього періоду, на противагу відкритим капищам, вважають закриті приміщення, в яких стояли ідоли. «Контини були декількох типів: в одних влаштовували бенкети та зібрання, здійснювали ворожбу, в інших зберігали багатства общини та святилищ. Храмом можна вважати лише ті контини, де розташовувались ідоли. <...> Подібні будівлі відкрито у Прикарпатті. Одна з них знаходилась на городищі-святилищі Звенигорода на Збручі, і в ній стояв камінний ідол» [18, 52–53]. Деякі контини, в яких не розміщували ідолів, за функціональним призначенням та розміщенням ідентичні до сцени у давньогрецькому театрі. Як і давньогрецькі сцени театрів, контини будувалися біля ритуальних майданчиків — аналог давньогрецької орхестри, лише не такої правильної круглої форми — та, як можна припустити, так само слугували для збереження майна культового призначення.

Таким чином, архітектура язичницьких капищ має споріднені елементи з давньогрецькою театрално-храмовою архітектурою: контини біля ритуальних майданчиків виконували функції давньогрецької сцени біля орхестри.

Дах у капищах був високий, гострої, похилої форми, яскраво розмальований. Криси опускалися до землі. Фронтальна передня стіна оздоблювалась рогами та черепами звірів, червоною тканиною. Стіни капища як зовні, так і зсередини оздоблювались різьбленими зображеннями богів, людей, птахів, звірів, комах, священних рослин. За деякими свідченнями давні русичі мали й кам'яні капища, що оздоблювались мармуром, дорогоцінним камінням, численними скульптурними зображеннями [15]. Вічний вогонь у капищах у поєднанні з іншим оздобленням можна, на наш погляд, трактувати як дизайнерське світло-вогняне рішення в оформленні сценічного простору.

Перші слов'янські язичницькі контини-храми в городищах, що нагадують тридільну фахверкову хату з піддашком, як на наш погляд, за їхніми планувальними рішеннями і конструктивними схемами можна вважати початковою типологічною ланкою в еволюції становлення закритої форми сценічного простору. Планування городищ з центральним розміщенням вівтарів, колодязів, ватр, каменів можна вважати вихідною типологічною ланкою в еволюції становлення відкритої форми сценічного простору. «У деяких слов'янських городищах збереглися конструкції примітивних лав на валах» [16, 50]. Вважаємо за доцільне зауважити, що як і в давньогрецькому, так і давньослов'янському мистецтві сценічний простір, безперечно, не міг існувати винятково для створення театрално-видовищного дійства, цілком абстрагованого від релігійно-ритуальної діяльності.

Слід відзначити, що архітектурно-просторове вирішення організації проведення культових церемоній взаємопов'язане з типізацією у мізансценуванні обрядових дій у формі кола, фронтальному (лінійному) та у вигляді процесії. Зведення святилищ на схилах (пологий схил має святилище на Дівич-горі на Київщині, де частково схил залежить від природного ландшафту, а частково пристосований людьми для облаштування ритуального комплексу) або на вершинах пагорбів свідчить про те, що підйом до них, імовірно, використовувався для урочистої ходи [31; 33].

Підсумовуючи вищесказане, зазначимо, що сценічне мистецтво — інтегроване поняття, яке включає різні види мистецтв (театральне, музичне, образотворче, хореографічне, естрадно-циркове, кіномистецтво, архітектуру та художню літературу та ін.), об'єднаних функціонуванням у сценічному просторі. Тому під сценічним простором вважаємо локацію, в межах якої відбувається процес матеріалізації та сприйняття глядачем через різні органи чуттів творів сценічного мистецтва. Першим в історії українського мистецтва виявом зародження такого простору виступали у дохристиянські часи язичницькі контини-храми та капища давніх слов'ян, які використовувались для проведення театралізованих культових заходів, магічних дійств, ворожби, ігор, свят тощо. Ми класифікуємо їх як вияв протосценічної форми простору в Україні, який вирізняється такими рисами, як: загальнодоступність, відкритість для усіх охочих його відвідати. Саме у цей період публічний простір починає розділятися на сценічний та глядацький, бо саме на прикладі континів та капищ ми спостерігаємо перші архітектурні споруди з фіксованим сценічним простором, оскільки в них маємо зонально-архітек-



турний підхід у розподілі приміщень на сценічний та глядацький простори.

Типологічно протосценічний простір континів та капищ можна класифікувати на закрити та відкрити його форму.

Язичницькі контини-храми стали початковим етапом в еволюції становлення закритої форми сценічного простору, першим протосценічним архітектурним простором. Архітектурно-просторова концепція розміщення та побудови капищ і континів пов'язані з віруваннями та культовими церемоніями, що в свою чергу вплинуло на мізансценування обрядодій у колоподібній, фронтальній та рухомій формах.

Використання вогню завжди було частиною буття людини. Від початку цивілізації людство по-різному користувалось вогнем: для забезпечення побутових потреб — зігрівання, освітлення, приготування їжі; для виконання святково-обрядових дійств та у військовій справі. Ритуальний вогонь поряд із скульптурою і предметним оздобленням став складовою світло-вогняного дизайну культових споруд давніх слов'ян.

**Висновок.** Отже, архітектурно-дизайнерські принципи організації протосценічних форм простору в Україні зародились у дохристиянський період, зокрема:

- відбувся зональний розподіл на сцену і глядацьку залу;
- розвинулись традиції фронтального, колоподібного та мобільного розміщення глядачів відносно сценічної дії;
- склався принцип похилого планшету сцени як зручного місця для виконання сценічної дії;
- побутував дизайн сценічного простору із використанням предметно-вогняних засобів, що заклало в сучасній українській архітектурі театраль-но-видовищних приміщень підвалини організації сценічних форм простору.

У нашому дослідженні зацентровано увагу лише на витоках формування сценічного простору в Україні. При цьому залишено поза увагою характеристики первісного ландшафтного сценічного простору та його трансформації у подальші історичні періоди, що лише підтверджує масштабність кола висвітленої проблеми і визначає перспективи дослідження.

#### Джерела та література

1. Агафонова А. Ю. Пластические искусства в интерьере театра (отечественный опыт последней трети XX – начала XXI вв.): дис. канд. искусств.: 17.00.04; ГОУ ВПО Московск. гос. худ.-пром. академ. им. С. Г. Строганова. Т. 1. Москва, 2012. 257 с.
2. Анисимов А. В. Формирование системы театрально-зрелищных зданий крупнейших городов (на примере г. Москвы): дис. ... докт. архитектуры: 18.00.02. Т. 1. Москва, 1987. 323 с.
3. Антонович Д. Триста років українського театру (1619–1919). Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2001. 272 с.
4. Архитектура советского театра / Ю. Д. Хрипунов, Ю. П. Гнедовский, С. В. Гнедовский, В. В. Лазарев, Н. Я. Матвеева, Э. И. Окунева. Москва: Стройиздат, 1986. 400 с.
5. Бархин Г. Б. Архитектура театра. Москва: Академия архитектуры СССР, 1947. 245 [3] с.
6. Быков В. Е. Архитектура открытых театров. Москва: Гос. изд-во архитектуры и градостроительства, 1954. 130 с.
7. Войтович В. М. Міфи та легенди давньої України. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. 392 с.
8. Вороний М. К. Театр і драма: 36. ст. Київ: Мистецтво, 1998. 408 с.
9. Древняя Русь: город, замок, село / Отв. ред. Б. А. Колчин. *Археология СССР: с древнейших времен до средневековья: изд. в 20 томах.* Академия наук СССР, ордена Трудового Красного Знамени Институт Археологии; под общ. ред. Б. А. Рыбакова. Москва: Наука, 1985. 429 с.
10. Капище. *Мистецтво: терміни та поняття: енциклопед. вид.*: у 2-х т. Т. 1: (А–Л) / Сергій Данилович Безклубенко. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2008. С. 161.
11. Карманський П. Артистичні замітки. *Діло.* 1910. № 287. С. 1–2.
12. Кропивницький М. Л. Автобіографія М. Л. Кропивницького / М. Л. Кропивницький. 36. статей, спогадів і матеріалів. Київ: Мистецтво, 1955. С. 5–73.
13. Лисяк О. Відламки «Шибки у вікні»: 36. статей, оповідань, нарисів і репортажів. Торонто: Вісті Комбатанта, 1996. 228 с.
14. Лужницький Г. Л. Історія українського театру. *ЗНТШ.* Т. 121. Нью-Йорк; Париж: [Б.в.], 1961. 58 с.
15. Плавинда С. П. Словник давньоукраїнської міфології. Київ: Укр. письменник, 1993. 63 с.
16. Проскуряков В. І. Принципи розвитку архітектурної типології українського театру: дис. ... д-ра. архітектури: 18.00.02: захищена 03.07.2002: затв. 13.11.2002. Львів, 2002. 485 с.
17. Русанова И. П., Тимошук Б. А. Ещё раз о славянском языческом центре на реке Збруч. *Российская археология.* 1998. № 2. С. 234–243.
18. Русанова И. П., Тимошук Б. А. Языческие святилища древних славян; под. ред. д-ра наук С. А. Плетнёвой. 2-е изд., испр. Москва: Ладога-100, 2007. 304 с.
19. Русанова И. П. Культурные места и языческие святилища славян V–XIII вв. *Советская археология.* 1992. № 4. С. 50–62.
20. Семчишин М. Тисяча років української культури: історичний огляд культурного процесу. Київ: Друга рука; Ростов-на-Дону: Феникс; Харків: Грампус Ейт, 1993. 550 с.
21. Тимошук Б. О. Поганські городища-святилища Галицької Русі. *Буковинський журнал* (Чернівці). 1996. Ч. 1-2. С. 83–96.
22. Українська культура: лекції за редакцією Дмитра Антоновича / упор. С. В. Ульяновська; вст. ст. І. М. Дзюби; перед. іл. М. Антоновича. Київ: Либідь, 1993. 592 с.: іл.
23. Филипчук М. Слов'янські поселення Прикарпаття у другій половині I тисячоліття нашої ери. Стільсько і його околиця. *Миколаївщина: 36. наук. ст.* Т. 1. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1998. С. 80–104.
24. Франко І. Я. Нові матеріали до історії українського вертепу / І. Я. Франко. Зібрання творів у 50 т.: Т. 38. Література

- турно-критичні праці (1895–1911). Київ : Наукова думка, 1983. С. 318–402.
25. Франко І. Я. Руський театр / І. Я. Франко. Зібрання творів у 50 т. : Т. 29. Літературно-критичні праці (1893–1895). Київ : Наукова думка, 1981. С. 96–112.
  26. Франко І. Я. Руський театр в Галичині / І. Я. Франко. Зібрання творів (1876–1885). Київ : Наукова думка, 1980. С. 357–373.
  27. Франко І. Я. Русько-український театр (Історичні обриси) / І. Я. Франко. Зібрання творів у 50 т. Т. 29. Літературно-критичні праці (1893–1895). Київ : Наукова думка, 1981. С. 293–336.
  28. Хрипунов Ю. Д. Архитектура Большого театра. Москва : Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1955. 248 с.
  29. Чарнецький С. Золотий вік українського театру : (управа Гриневецького і Біберовича). Львів : 3 друк. Ставропіг. ін-ту під управою Ю. Сидорака, 1916. 10 с.
  30. Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини. Львів : Літопис, 2014. 584 с.
  31. Чуйко С. І. Святово-обрядова сфера Трипілля. *Вісник КНУКіМ*. 2006. № 15. С. 88–94.
  32. Юдова-Романова К. В. Масові свята в умовах первісного суспільства. *Вісник ДАККіМ*. Київ : Міленіум, 2012. № 2. С. 152–157.
  33. Chmelko, A. Divadlo no východnom Slovensku : Historický náprt. Kosice : Východoslov. vydav., 1971. 308 p.
  34. Izenour, G. C. Theater design. New Haven : Yale University Press, 1997. 666 p.
  35. Pochat, G. Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien. Graz : ADEVA Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1990. 434 s. (Series: Forschungen und Berichte des Institutes für Kunstgeschichte der Karl-Franzens-Universität Graz)
  36. Steele, J. Theatre Builders. London : Academy Editions, 1996. 223 p.
  11. Karmans'kyj P. (1910). Artistic Notes. Dilo. 287, 1-2 [in Ukrainian].
  12. Kropyvny'czkyj, M. L. (1955). Autobiography by M. L. Kropivnitsky. Collection of articles, memoirs and materials, pp. 5–73. Kyiv : My'stecztvo [in Ukrainian].
  13. Ly'syak, O. (1996). Wreckage «window glass». Toronto : Visti Komatanta in Ukrainian].
  14. Luzhny'cz'kyj G. L. (1961). History of the Ukrainian theater. New York, Paris [in Ukrainian].
  15. Plachy'nda, S. P. (1993). Dictionary of ancient Ukrainian mythology. Kyiv : Ukrayins'kyj py's'menny'k [in Ukrainian].
  16. Proskuryakov, V. I. (2002). Principles of development of the architectural typology of the Ukrainian theater. Doctor's thesis. Lviv : Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
  17. Rusanova, I. P., & Timoshuk, B. A. (1998). Once again about the Slavic pagan center on the river Zbruch. *Rossijskaja arheologija*, 2, pp. 234–243 [in Russian].
  18. Rusanova, I. P., & Timoshuk, B. A. (2007). Pagan sanctuaries of the ancient Slavs. S. A. Pletnjova (Ed.). Moscow : Ladoga-100 [in Russian].
  19. Rusanova, I. P. (1992). Places of worship and pagan sanctuary of the Slavs VI–XIII centuries. *Sovetskaja arheologija*. 3, pp. 50–62 [in Russian].
  20. Semchy'shy'n, M. (1993). Thousand years of Ukrainian culture: historical review of the cultural process. Kyiv : Druga ruka ; Rostov-on-Don : Feniks ; Kharkiv : Grampus Jejt [in Russian].
  21. Ty'moshuk, B. O. (1996). Pagan settlements-sanctuary of Galician Rus. *Bukovy'ns'kyj zhurnal (Chernivci)*. 1-2, pp. 83–96 [in Ukrainian].
  22. Antonovy'ch, D. (Eds.). (1993). Ukrainian culture. Kyiv : Ly'bid' [in Ukrainian].
  23. Fy'ly'pchuk, M. (1998). Slavic settlements of Prykarpattya in the second half of the 1st millennium BC. Stilsko and its environs. Mykolayiv oblast: Collection of scientific articles (Vols. 1), pp. 80–104. Lviv : Insty'tutt ukrayinoznavstva im. I. Kry'p'yakevy'cha NAN Ukrayiny [in Ukrainian].
  24. Franko, I. Ya. (1983). New materials for the history of Ukrainian vertep. Complete works in 50 v. (Vols. 38. Literary and critical works (1895–1911)), pp. 318–402. Kyiv : Naukova dumka [in Ukrainian].
  25. Franko, I. Ya. (1981). Ruthenian Theater. Complete works in 50 v. (Vols. 26. Literary and critical works (1893–1895)), pp. 96–112. Kyiv : Naukova dumka [in Ukrainian].
  26. Franko, I. Ya. (1980). Ruthenian theater in Galicia. Complete works in 50 v. (Vols. 26. Literary and critical works (1876–1885)), pp. 357–373. Kyiv : Naukova dumka [in Ukrainian].
  27. Franko, I. Ya. (1980). Ruthenian-Ukrainian Theater (historical outline). Complete works in 50 v. (Vols. 29. Literary and critical works (1893–1895)), pp. 293–336. Kyiv : Naukova dumka [in Ukrainian].
  28. Hripunov, Ju. D. (1955). Architecture of the Bolshoi Theater. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu i arhitekture [in Russian].
  29. Charneck'kyj, S. (1916). The Golden Age of the Ukrainian Theater: (the administration of Grinevets'kyi and Bieberovych). Lviv: Z drukarni Stavropig's'kogo insty'tutu pid upravoyu Yu. Sy'doraka [in Ukrainian].
  30. Charneck'kyj, S. (1914). History of Ukrainian theater in Galicia. Essays, articles, materials, photos. Lviv : Litopy's [in Ukrainian].
  31. Chujko, S. I. (2006). Festive and ritual sphere Tripoli. *Visny'k KNUKіM*. 15, pp. 88–94 [in Ukrainian].
  32. Iudova-Romanova, K. V. (2012). Mass holidays in the conditions of primitive society. *Visny'k DAKKіM*. 2, pp. 152–157 [in Ukrainian].

## References

1. Agafonova, A. Ju. (2012). Plastic arts in the interior of the theater (domestic experience of the last third of the twentieth and early twenty-first centuries). Candidate's thesis. Moscow : SEI HPE Moscow state art-industrial Academy. S. G. Stroganova [in Russian].
2. Anisimov, A. V. (1987). Formation of the system of theatrical and entertainment buildings of the largest cities (on the example of Moscow). Doctor's thesis. Moscow [in Russian].
3. Antonovy'ch, D. (2001). Three hundred years of Ukrainian theater (1619-1919). Lviv : Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
4. Hripunov, Ju. D. Gnedovskij, Ju. P. & Gnedovskij, S. V. & Lazarev, V. V. & Matveeva, N. Ja. & Okuneva, Je. I. (1986). Architecture of the Soviet Theater. Moscow : Strojizdat [in Russian].
5. Barhin, G. B. (1947). Theatrical architecture. Moscow : Akademija arhitektury SSSR [in Russian].
6. Bykov, V. E. (1954). Architecture of open theaters. Moscow : Gos. izd-vo arhitektury i gradostroitel'stva [in Russian].
7. Vojtovy'ch, V. M. (2005). Myths and legends of ancient Ukraine. Ternopil : Navchal'na kny'ga – Bogdan [in Ukrainian].
8. Vorony'j, M. K. (1998). Theater and drama. Kyiv : My'stecztvo [in Ukrainian].
9. Kolchin, B. A. (Eds.). (1985). Ancient Rus: a city, a castle, a village. Moscow : Nauka [in Russian].
10. Bezklubenko, S. D. (2008). Temple. Art: terms and concepts: encyclopedic edition. Kyiv : Insty'tut kul'turologiyi NAM Ukrayiny' [in Ukrainian].

33. Chmelko, A. (1971). Theater in Eastern Slovakia: Historical baptism. Kosice : Východoslov. vydav. [in Slovakian].
34. Izenour, G. C. (1997). Theater design. New Haven : Yale University Press [in English].
35. Pochat, G. (1990). Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien. Graz: ADEVA Akademische Druck-u. Verlagsanstalt [in English].
36. Steele, J. (1996). Theatre Builders. London : Academy Editions [in English].

## РЕЖИСУРА АЛЛИ БАБЕНКО

*У статті досліджено творчість режисера Алли Бабенко: простежується її театральна діяльність від 1958 року, становлення як режисера, розглянуто роботу в різних театральних колективах, а також 40-річний стаж у Театрі ім. Марії Заньковецької. Увагу зосереджено на напрямках художнього пошуку, виокремлено важливі вистави для кожного з них, проведено аналіз творчого почерку, методології режисерської роботи, виділено притаманні їй постановкам риси.*

**Ключові слова:** Алла Бабенко, Театр імені Марії Заньковецької, історія театру, режисура, репертуар.

*В статье исследовано творчество режиссера Аллы Бабенко: прослеживается ее театральная деятельность с 1958 года, становление как режиссера, рассмотрены работа в различных театраль-ных коллективах, а также 40-летний стаж в Театре им. Марии Заньковецкой. Внимание сосредото-чено на направлениях художественного поиска, выделены важные спектакли для каждого из них, проведен анализ творческого почерка, методологии режиссерской работы, а также присущие ее по-становкам черты.*

**Ключевые слова:** Алла Бабенко, Театр имени Марии Заньковецкой, история театра, режиссура, репертуар.

*The article reviews the work of director Alla Babenko: her theatrical activity has been traced since 1958, incipience as a director; work in various theatrical groups and 40 years of experience at the Maria Zankovetska Theater. Attention is focused on the directions of artistic search, the important plays for each of them are singled out, creative sign, methodology of directing work are being analyzed, the features of her performance are singled out.*

**Keywords:** Alla Babenko, Maria Zankovetska Theater, theater history, directing, repertoire.

Алла Бабенко — талановитий митець, режи-сер-експериментатор, одна з провідних представ-ниць сучасної режисури України. Більше 50-ти років її режисерської роботи, 40 з них — у Театрі ім. Марії Заньковецької<sup>1</sup>, подарували львівському глядачеві близько 100 вистав неординарного, різ-номанітного репертуару. Вони разом з виставами Ф. Стригуна та В. Сікорського є основою, важли-вим надбанням колективу заньківчан. Бабенко, за-служивши авторитет творця «театру для інтелек-туалів», зорієнтованого на вирішення складних естетичних завдань, і надалі перебуває в активно-му творчому пошуку, стежачи за світовими тен-денціями теоретиків та практиків театру.

Вона народилася у 1937 р. у Дніпропетров-ську в сім'ї майстрині з пошиття одягу та завіду-вача швейним цехом; у 1945 р. родина переїхала до Львова. У режисуру прийшла з багажем актор-ської (і не лише) професії. Першою освітою май-бутнього режисера був філологічний факультет Львівського університету ім. І. Франка — 1956–1963 рр. Формування світоглядних та творчих орі-єнтирів Бабенко припав на 1960-ті рр. — час полі-тичної відлиги, вільнодумства, появи нових віянь та імен у різних сферах культури. Вона увійшла в театральну професію як актриса, вже під час навчання брала участь у аматорській театральній студії при Львівському будинку народної твор-чості у 1958 р., художнім керівником якої був тоді студент III курсу фізфаку ЛУ ім. І. Франка М. Рез-нікович, там зіграла головні ролі: Анни в «Остан-

<sup>1</sup> Сучасна назва — Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької.

ній зупинці» Е. М. Ремарка; Лізи у «Коли палає серце» за романом «По той бік» В. Ніад, режисура В. Гаврилів; Ліди в «Таке кохання» П. Когоута.

Акторську освіту Бабенко отримала, навчаючись у студії при театрі ім. Марії Заньковецької у 1959–61 рр., на курсі курбасівця Б. Тягна, її випускна акторська робота — роль Ліди у «Платоні Кречеті» О. Корнійчука. Впродовж 1958–1966 рр. працювала у театрах Львова, Дрогобича, Липецька, знімалася у кіно [2]. У акторській роботі зустрілася з Б. Ступкою (у Студії), О. Гаєм (у парі з ним знялась у телеверсії оповідання Е. Хемінгуей «Ніхто ніколи не вмирає» у 1960 р.). Режисер Р. Віктюк був її партнером по сцені у львівському ТЮГу<sup>2</sup>, зокрема, у виставі «Небезпечний вік» С. Наріньяні, вистава в один сезон пройшла більше ніж 100 разів, вона — одна на головній ролі Марфінки, Віктюк — Бубусь, творчі інтереси поєднували їх і надалі. З режисерами В. Опанасенком, О. Барсегином зустрілась також у ТЮГу, з М. Гіларовським — у Дрогобицькому театрі<sup>3</sup>, під його керівництвом в 1964-му році зіграла роль Катрі у виставі «Не судилося» М. Старицького. Працювала з кінорежисерами: С. Параджановим (знялася в епізоді у фільмі «Українська рапсодія», була однією з головних кандидаток на роль Марічки у його легендарних «Тінях забутих предків»), В. Денисенком (знялася у його стрічці «Сон»). Її акторська творчість позначена виконанням, звичайно, не без винятків, головних та значних ролей. Сприятливі зовнішні дані, бажання та вміння заглибитися в матеріал, працювати фанатично, робили її помітною акторкою у кожному колективі, куди вона потрапляла. У молоді роки вона відрізнялася безкомпромісністю у важливих для неї творчих питаннях, що характеризує такий епізод: вперше приїхавши у Дрогобицький театр, Бабенко побачила розподіл ролей у взятій в роботу п'єсі «Ой не ходи, Грицю», де мала грати головну роль — Марусю, і... поїхала, нікого не повідомивши, оскільки не сприймала цей матеріал як творчо вартісний. Такий вчинок — кинути все у разі творчої незгоди — повторювався декілька разів протягом життя Бабенко.

Відійшла від акторської професії тому, що її зацікавив розвиток сучасного європейського театру, смак до якого виховав Тягно в Студії: пошуки П. Брука, О. Крейча, Є. Гротовського досліджувалися тоді ще актрисою. «А тому уявити себе

артисткою побутового театру не могла. Страшно бути актрисою й від усіх залежати. Актрисою я могла б працювати лише у Ефроси» [16]. Це судження Бабенко, звичайно, гіперболізоване, але демонструє одну з засадничих причин, чому актори йдуть у режисуру — відсутність «свого» режисера, залежність творчого вияву від інших, бажання створити альтернативний художній світ, ніж той, який спостерігається у наявному творчому середовищі.

Режисурі А. Бабенко навчалася у Москві в Театральному училищі ім. Б. Щукіна при Театрі ім. Є. Вахтангова<sup>4</sup> з 1966-го по 1971 рр. Викладав стаціонарно курс режисури Б. Захава, учень Є. Вахтангова. На практиці зустрілася з А. Ефросом, дипломну виставу поставила в київському Театрі російської драми ім. Лесі Українки. З 1971-го по 1975 р. за розподілом працювала режисером в Казанському драматичному театрі ім. В. Качалова<sup>5</sup>, поставила 13 вистав, за сумісництвом викладала в Казанському театральному училищі. Тут А. Бабенко «відточувала» свій режисерський почерк, що видно з дописів тогочасної преси, які часто були дуже критичними. Головним чином її звинувачували у зниженні пафосу, притупленні ідейного звучання радянської п'єси [25]. Вже від перших самостійних робіт за романом «А зорі тут тихі» Б. Васильєва Бабенко виявила себе як режисер-нонконформіст — їй не йшлося про пафос перемоги, скоріше про трагізм людини у вирі історії, долю жінки, дівчини, яка має нести на своїх плечах тягар чужих помилок, акцентуючи її моральну, духовну чистоту у порівнянні з слабкодушними чоловіками [20]. Ця тематика хвилюватиме режисера протягом всієї творчості, виникне низка вистав, що їх умовно називаємо «жіноча тема».

Однією з найважливіших робіт Бабенко в казанському театрі була «Дикунка» О. Островського, — преса викривала експериментаторські, креативні якості молодого режисера та її бажання працювати з глибиною твору, знімаючи нашарування штампів. Ця вистава зробила її відомою у театральних колах. Завіси не було використано, тому глядач вже від початку розглядав декорацію: біля порталів — двоє дверей в нікуди, у центрі — глуха арка з амуром над нею, у глибині — сходи й частина сцени, схожа на трап літака, на передньому плані паркан, збитий зі старих кривих

<sup>2</sup> Сучасна назва – Перший український театр для дітей та юнацтва.

<sup>3</sup> Львівський академічний обласний музично-драматичний театр ім. Ю. Дрогобича.

<sup>4</sup> Тепер — Державний академічний театр ім. Є. Вахтангова.

<sup>5</sup> Казанський державний академічний російський Великий драматичний театр імені В. Качалова.

дошок — це створювало атмосферу закинутого складу з реквізитом чи загалом — узбіччя життя. У такий обстановці артисти на початку вистави рухалися під музику, ніби фігурки у музичній скриньці, час від часу проговорюючи певні фрази. Після цієї сцени залишалися дійові особи та починалася дія. Модерне прочитання класичного твору, а ще й до ювілею автора у 1973 р. — такий собі «злочин», що його тульська газета назвала поглядом «крізь дірявий паркан формалізму», далі тут ішлося про «придумані режисером прикмети “форми” й численні “штучки-дрючки” не дали талановитим артистам можливості створити живі образи, що розвиваються від сцени до сцени. На це не залишилося часу, бо він був повністю заповнений замудрим мізансценуванням, довільними режисерськими вигадками, не залишаючи часу для творчості. Як могли, до прикладу, з’ясувати стосунки Варя та Мальков, зображуючи пару коней, що скачуть та розмовляють біжучи, до того ж Мальков ще встигав прицмокувати язиком, імітуючи цокання копит. А з’ясування стосунків Аштем’єва та Малькова, коли партнери уподібнюються рухам розсерджених півнів?» [3]. З опису видно відхід від канонів класики, тяжіння до театру образного, метафоричного, використано прийоми мізансценування, що випереджали свій час — принаймні у контексті провінційного театру Казані. Газета «Радянська Татарія» писала про нестандартне рішення, за яким Варя є «дикункою» саме через своє безпосереднє, незашорене молоде ставлення до життя у порівнянні з іншими героями, кожен з яких існує по-своєму «прозою життя», не помічаючи краси та винятковості миті, а зовсім не через соціальний стан її так прозвано (як на тому наголошували радянські критики) [9]. Проблематика входження молодої людини у дорослий світ та її «ламання» — одна з найпомітніших у творчості режисера в молодому віці.

Перебування на посаді режисера в Театрі ім. В. Качалова було одним з важливих етапів становлення творчої особистості Бабенко у царині режисури. Крім згаданих постановок, були ще «Роки блукань» та «Іркутська історія» О. Арбузова (остання — зі студентами Казанського театрального училища), «Продавець дощу» Р. Неша. Період перебування в Казані був тимчасово перерваний на постановку «Райдуги взимку» М. Рощина у Державному драматичному театрі Литви, що стало вагомим творчим досвідом.

У 1975 році, на запрошення Ю. Завадського, А. Бабенко поїхала до Москви в Театр ім. Мос-

совета<sup>6</sup>, де працювала два роки, здала три вистави — «Царське полювання» Л. Зоріна, «Перед дзеркалом» В. Каверіна, «Інеса Арманд» але жодна з них за фатальним збігом обставин так і не вийшла на публіку. У 1977-му Бабенко через хворобу матері повернулася до Львова, але перед від’їздом, також за збігом обставин, познайомила-ся з Георгієм Товстоноговим, який, знаючи про її вдалі режисерські роботи, зокрема виставу «Дикунка», запросив її на стажування і впродовж 12-ти років вона регулярно навідувалася до Майстра. Сергій Данченко, у 1977 р. головний режисер Театру ім. Марії Заньковецької, запросив її на посаду чергового режисера, з того часу Бабенко працює в цьому колективі. Паралельно ставила й у інших театрах, зокрема у Театрі російської драми ім. Лесі Українки<sup>7</sup> (4 постановки), Одеському театрі<sup>8</sup> (4 постановки), у Львівському театрі ПриКВО<sup>9</sup> (5 постановок), Львівському ТЮГу (2 постановки)<sup>10</sup>, Київському театрі «Сузір’я»<sup>11</sup> (3 постановки) та по одній роботі у Чернівецькому<sup>12</sup> та Харківському<sup>13</sup> театрах.

Творчість А. Ефроса та Г. Товстоногова значно вплинула на формування її власного творчого почерку, зошити із записами репетицій Ефроса вона зберігає все життя, попередньо їх вивчивши та пропустивши через свою творчу індивідуальність. У обох режисерів важливим аспектом сценічної постановки була психологія людини у запропонованих обставинах. Цю естетику Бабенко перейняла від них, з роками творчої праці раз у раз від неї відхиляючись, сперечаючись, повертаючись, створюючи своє власне бачення театру — ніби ведучи діалог зі своїми вчителями, навіть коли їх давно немає на світі. Отож за формальними ознаками у творчості А. Бабенко є два види постановок: психологічні та інтелектуально-експериментальні. Режисер звертається постійно до улюбленої теми — світ жінки та до театру Чехова, який теж є носієм власної проблемно-тематичної сфери. Якщо вистави чеховського реперту-

<sup>6</sup> Нині Державний академічний театр імені Моссовета.

<sup>7</sup> Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки.

<sup>8</sup> Одеський академічний російський драматичний театр.

<sup>9</sup> Львівський академічний театр імені Лесі Українки.

<sup>10</sup> Перший театр для дітей та юнацтва.

<sup>11</sup> Київська академічна майстерня театрального мистецтва «Сузір’я».

<sup>12</sup> Чернівецький академічний обласний український музично-драматичний театр ім. О. Кобилянської.

<sup>13</sup> Харківський державний академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка.

ару створені на перетині театру психологічного та інтелектуально-експериментального, вистави жіночої тематики переважно вирішуються психологічними засобами. Розрізняємо ранній та пізній період творчості, котрі мають певні відмінності: у постановках раннього періоду режисер ближча до авторського тексту, намагається розкрити та досягнути творчість кожного конкретного драматурга, часто спілкуючись з ним особисто, чимало з її постановок були серед першопочитань твору; у більш пізньому за часом періоді роботи Бабенко частіше полемізує з автором.

Список робіт, у яких *психологічна* складова домінує, є значним: «Затюканий апостол» А. Макайонка, «Валентин і Валентина» М. Рощина, «Ромео і Джульєтта наприкінці листопада» Я. Отченашека, Я. Баліка, «Одруження» М. Гоголя, «Кафедра» В. Врублевської (1979, 2007), «Гартюф» Ж. Б. Мольєра (1986), «Дім, де розбиваються серця» Б. Шоу (1987), «Підступність і кохання» Ф. Шиллера (2010) — поряд з виставами жіночої тематики становлять його основу.

До вистави «Затюканий апостол» А. Макайонка вона звернулася тричі, й кожна постановка мала свої особливості. Спочатку це була її дипломна випускна робота з театрального училища у 1971 р.; вже у наступному, 1972-му році, продовжила працювати з нею у Казанському театрі ім. Качалова; остання й кардинально інша вистава відбулася у 2001 р. у Львові. «Затюканий апостол» — трагікомедія, у якій автор використовує прийом театральної умовності: образи узагальнені до символів — Батько, Мати, Син (Малюк), Донька, Дід. Поліфонія ідей та проблем, закладених в ній, — протистояння людини і суспільства, її невірне становище у ньому; влади й управління; сімейних цінностей, гуманізму й любові; світосприйняття батьків і дітей — усе це дає змогу виводити виставу на філософський рівень. Центральним образом п'єси є Син (Б. Вознюк), якого Макайонка наділяє рисами дитини-вундеркінда або й зовсім не дитини. Він має високий рівень інтелектуальної культури, вільно оперує знаннями з різних сфер, аналізує навколишню дійсність, яка є досить жорстокою: фальш у ставленні одне до одного членів його сім'ї, несправедливість, сила, гроші — рушійна сила світу. Для талановитої мислячої молоді людини це сильне навантаження, що змушує усвідомити жорстокі істини — лише засобами зради та насилля можна керувати, а не бути керованим. Шлях до такого розуміння прокладає Бабенко у «Апостоли».

Вже від першої своєї вистави вона обрала шлях інтелектуальності в театрі — не загравання

з публікою, а бажання бути близькою глядачеві, що є природним для майже кожного митця, не випередження мети реалізації власних прагнень у мистецтві. Сцену вирішального розчарування — у моральній святості Діда — в першій постановці спроектувала Бабенко як кульмінацію, у автора її навіть не було, що видно з допису Г. Колоса: «Діда (М. Розін) зустріли, обійняли, стискають. Він — сяючий, благополучний, кожного обдарує і не збідніє від того. От пішов помити руки, вертається, а у вітальні — порожньо. Нікого, багети, боги, маски. Взяв одну, приміряв — потвора. Надів другу, кінську, розправив гриву і... А на пагорбі Малюк. Він усе бачить. І треба ж було Дідові замість дзеркала дивитися у телевизор! І ввімкнути його. А там не коментатор, якого завжди так чекає Малюк, а вакханалія. І Дід, дивлячись на неї крізь огидну маску, викрикує таким собі жеребчиком. Справді шекспірівська сцена, без шекспірівського тексту, взагалі без тексту. Коли, досхочу насміявшись, Дід і Батько почнуть ханжити про цнотливість, мораль — буде пізно» [13]. З експериментальної площини є поєднання образності, метафоричності мислення з фантазмагорією, прийомами умовного вислову — використанням маски, а також символів. На них акцентує дописувач «Вечірнього Києва» [12]: телефон, на який постійно дивиться Син є передвісником лиха; фізичне падіння сина з високого вікна — як образ Ісуса Христа, розп'яття висить поруч; мізансценування вирішене за принципом поділу на молоде й старше покоління. Преса говорила про виставу як про досягнення театру та її постановників, але загалом дописувачам бракувало видовищності та гострої сатири у п'єсі, що й не дивно — видовищність й надалі не буде відмінною рисою режисури Бабенко [21], [18].

Перша й друга вистави, які випускалися одна за одною, у баченні Бабенко ідеї твору, розвитку дії, мізансценування, навіть елементами сценічного оформлення (сценограф першої Д. Лідер, другої Е. Гельмсон) — не надто різняться одна від одної, що видно з розлогіх характеристик газет «Знамя комунізму» [23] про київську виставу та «Кримської правди» [19] про казанську. А вже «Затюканий апостол» 2001 р. був іншим: головний персонаж не Син, а Донька (А. Сотникова), що дало змогу режисерові, як знавцеві жіночої душі, створити образ дівчини сильної, талановитої, кмітливої, молоді пошукачки справедливості та любові, однак об'єкт дослідження — людина та її право бути собою — залишився незмінним [5].

Ще однією п'єсою, яка перекидає місточок з 1972-го у 2006 р. є «Валентин і Валентина»

М. Рощина, точніше — дві вистави А. Бабенко. Проблематика — конфлікт світоглядний: почуття (молода пара Валентин і Валентина вбачає сенс існування у коханні) та соціальної зрілості (родичі та друзі наголошують на неможливості любові та серйозних стосунків у вісімнадцятилітньому віці). У першій виставі преса захищала радянський устрій, у якому не могло бути соціальної нерівності між сім'ями й мало говорить про саму постановку, окрім тверджень на кшталт: «На наших очах наївні хлопець та дівчина дорослішають, стають здатними боротися за своє щастя» [14], [1]. У другій постановці акцент зроблений не на розвиткові почуттів молодої пари (вони навіть залишаються статичними), а на дослідженні — що таке є любов, щастя, чи існують вони взагалі. Бабенко ставить ці питання цілком конкретно, в зал, вже на початку вистави, а «дослідниками», «ведучими» такого пошуку робить «зграю» молодих людей, друзів Валентина, таким чином ведучи розмову з автором та сучасником. Привівши до моменту, здавалось би, краху ілюзій, вона вибудовує зворушливу сцену, у якій випадковий перехожий відновлює віру у світлі почуття — ніби залишаючи глядачеві вибір та надію. Алла Бабенко, вже людина літня, відчула силу молодості — поставила цю виставу на нове покоління заньківчан і отримала необхідну енергетику для «свіжої», й водночас глибокої вистави.

Спеціально написаного музичного оформлення у виставах Бабенко немає: звичайно, музика у виставах лунає, але здебільшого її підбирає сама режисер під час роботи над виставою як таку, що надасть певному моменту необхідної гостроти, відгінить потрібний нюанс або настрої. Так, у «Валентин і Валентина» пісня, яка обрамлює виставу, звучить у ключових місцях, герої й наприкінці її радісно наспівують — «Але ти не та... Але ти лети...», — вона створює настрої приреченості вибудованого перед глядачем казкового світу, що додає постановці трагічності (у порівнянні з першою виставою, про яку преса писала як про оптимістичну).

Однією з яскравих режисерських робіт з психологічною доміантою пізнішого періоду творчості А. Бабенко є «Ромео і Джульєтта наприкінці листопада» Я. Отченашека та Я. Баліка, 2011 рік. Якщо у п'єсі «Валентин і Валентина» режисер ставила запитання — чи можлива любов між вісімнадцятирічними, то тут ситуація протилежна — якою вона є після п'ятдесяти. Є й ідейна різниця: у першому разі досліджується існування любові як такої, тут — вона є доведеним фактом,

лише наявні вагання — чи це подарунок долі, чи її помилка. У цій постановці, як і в більшості вистав пізнього етапу творчості («Знак у вікні» Л. Хенсбері, «Спогад про Саломею», «Святомиколаївський вечір» Р. Горака, «чеховські» вистави тощо) більш помітною є полеміка з автором, відкритий діалог режисера, театру, акторів з часом, у який вона відбувається, часом дії у виставі та історичним періодом написання твору, крім того, вона є прикладом використання методу архітектонічної ретроспективи та оповідальності, за яким герої програють виставу з позиції знання її фіналу, з'ясовуючи, яким чином події, вчинки та думки їхнього життя призвели їх в таку кінцеву точку. Дія відбувається за велінням головної героїні Марії (Л. Боровська, О. Гуменецька), вона для себе з'ясовує — чи доцільний її «літній» зв'язок, крок за кроком згадуючи себе та партнерів у момент зустрічі з Карелом (Є. Федорченко).

У мізансценуванні режисер використовує типовий для себе прийом — об'єднує декілька сцен, що їх пропонує автор, у одну розлогу, виправдовуючи таке рішення розвитком стосунків між персонажами, відчуває себе вільно у переставленні фраз з одного в інше місце, видаленні цілих сцен та персонажів, додаванні неіснуючих. Наприклад, першої сцени-інтродукції вистави у п'єсі немає взагалі — актриса програє монолог, бавлячись з іграшками: «Ви Ромео? Підемо шукати вашу Джульєтту», — після цього розповідаючи «вихідні дані» подій, що розгортатимуться перед глядачем. Появу Карела супроводжує питанням кульмінаційної частини п'єси: «Ми будемо разом?» У творі присутні друзі Карела, з якими він грає у більярд та спілкується, невдовзі один з них помирає й вони продовжують грати без нього — режисер вирішила не обтяжувати сюжет й не відвертати увагу глядача від головної лінії другорядними. «Лірика» у грі акторів, мелодіях, з парасолем і листям, у розмовах про любов — залишає відчуття краси існування й одночасно відсутності його сенсу. Все минає, проте це не означає, що треба жити «аби як» — ця думка залишається з глядачем.

Поставлене у 2009 р. «Одруження» М. Гоголя вирізнялося на тлі інших робіт пізнішого періоду розкриттям думки автора більшою мірою, ніж полемікою з ним. Вистава стала демонстрацією режисерського хисту в царині аналізу авторського слова, розбору складних гоголівських типажів та характерів, роботи з підтекстами, творення метафор, асоціативного ряду на прикладі класичного твору. Абстрактне сценічне рішення Л. Боярської сприяло цьому: на сцені з десятків дерев'яних ве-



ликих вікон, складених з маленьких прямокутників — ніби вся сцена була засипана порожніми сотами: у вікно на початку в весільному платті замріяно заглядала Агафія Тихонівна (Л. Боровська, А. Сотникова), поміж вікон блукали її вкотре нещасливі женихи, з вікна вистрибнув Підколюсін (А. Сніцарчук), вистава й завершується закриттям вікна, як крапкою в цьому конкретному епізоді життя персонажів. Важливим елементом художнього рішення є прикордонні стовпи часу царської Росії як знаки епохи і символ застрялості героїв на розпутті шляхів, велика дерев'яна драбина — оселя Подколюсіна, його притулок та дорога сходження.

У побудові конфліктної ситуації режисер залишилась вірною собі, не сперечаючись з авторським текстом: з одного боку, розвиток його є лінійним з кульмінаційним моментом — зарученням Підколюсіна та Агафії Тихонівни та відомою розв'язкою, з іншого — мрії двох головних персонажів мають характер приреченості, невдалі спроби отримати бажане щастя — циклічності. Робить постановник це, проектуючи меланхолійний настрій Подколюсіна з його домівкою-драбиною, парасолем-хованкою від зовнішнього світу, та кларнетом, який лише наприкінці зазвучить німим звуком на вершечку драбини, а також акцентуючи на весільній сукні Агафії Тихонівни, як символі її бажання одружитися та знайти любов. Режисер додала дії елементу театру умовного — перехід між сценами відбувається з наданням героям рис маріонеток, які залежно від потреби — під веселу швидку музику «перебігають» з події в подію, або застигають у повільних рухах під монотонний сакральний спів ніби у стоп-кадрі (наприклад, прозріння Агафії Тихонівни перед викриком «Пішли геть!» стосовно трьох залицяльників-невдах), що надає героям лялькових обрисів. Вистава стала серією вдалих акторських робіт А. Сніцарчука, Л. Боровської, Б. Козака, Я. Муки, І. Швайківської, О. Кузьменка. Вона лишилася у залі відчуття приреченості намагань людини віднайти щастя, проте без надмірного трагізму — витримано жанр «високої» комедії.

Постановок, які відносимо до *жіночої теми* в творчості Алли Бабенко, за кількістю більше ніж будь-яких інших. Пік розкриття таких образів припадає на 90-ті роки ХХ ст. — середину 10-х років ХХІ ст. Загалом таких вистав близько тридцяти: «Меланхолійний вальс» Б. Анткова за О. Кобилянською (1989), «Гедда Габлер» Г. Ібсена (1993), «Медея» Ж. Ануя (1995), «Мадам Боварі» Я. Стельмаха за Г. Флобером (1997), «Мачуха»

О. де Бальзака (1999), «Талан» М. Старицького (1999), «Жіночі ігри» Р. Феденьова, (2002), «Благочестива Марта» Т. де Моліно (2003), «Любий друг» Гі де Мопассана (2003), «Дім Бернарди Альби» Ф. Г. Лорки (2006), «Ярославна — Королева Франції» В. Соколовського (2014), «Жіночий дім (Ціна любові)» З. Налковської (2016) та інші.

Театрознавець Світлана Веселка у 1990-му, аналізуючи вистави «Меланхолійний вальс» та «Чорна пантера, білий ведмідь» відзначала, що Бабенко належить до тих небагатьох, котрі не пасують перед складністю душевного світу героїнь і в цьому духовна опора її режисури, й у «переконанні, що коли у суспільстві смута, то найгостріше це відчувають жінки. В її виставах жіночність стає силою активною, яка протистоїть агресивності, хамству, моральній всеїдності, душевним утіхам — усьому, що деформує особистість» [7, 12]. У цих постановках режисер розмірковує над місцем жінки у сучасному суспільстві, в сім'ї, прагнення самореалізації освіченої та духовно обдарованої особистості й анахронізми родового устрою як противага цьому, а також материнський інстинкт та його несумісність з пориваннями до внутрішньої свободи.

У «Гедді Габлер» Г. Ібсена ці міркування विकристалізувалися та набули чіткої форми: неможливо жінці бути лише дружиною професора, навіть успішного та люблячого, а неможливість реалізувати себе якось інакше призводить до трагічного фіналу. Через що божеволіє Гедда, пояснює дописувач Г. Єрьомін: «Колись вона була лише люблячою, але відкинула дівочу любов до Левборга, наступивши на горло власній пісні. Зустрівши його пізніше — талановитого та вдалого в кар'єрі, усвідомила, як глибоко помилилася колись. І тоді демони зла оволодівають душею Гедди, вона робить все, щоб він не дістався нікому» [11]. Таке бачення дещо спрощує п'єсу й виставу, але демонструє їх розуміння пересічним глядачем.

З-поміж наступних вистав жіночої тематики вирізняється «Мадам Боварі» за Г. Флобером, яка мала навіть касовий успіх. Ідейно вистава схожа на «Гедду»: успішна у заміжжі Емма, яка відчуває духовний голод. Рецензент С. Шашко писала: «У глибині сцени — вітальня. Там, десь далеко, збираються за сімейним столом, обідають, про щось говорять. І так щодня... Режисер А. Бабенко «заганяє» сцени сімейного життя Емми десь у закуток. Там же зіграні епізоди з життя Емми до заміжжя. На авансцену виносять сцени з головною винуватицею її самотності — книгою, пошуками виходу з самоти — романом з Леоном, Ро-

дольфом» [24]. У цій виставі режисерові вдалося захопити глядача буденністю ситуації, схожістю почувань героїні з будь-якою жінкою сьогодні, що неможливо було зробити у «Гедді Габлер», адже там ішлося про особу екстраординарну, постать «fin de siècle», з якою навряд пересічна українка б себе асоціювала.

Жіночу тематику продовжила Бабенко й у 2000-х–2010-х. Твори, до яких найбільше зверталася, наголошували на іншому аспекті сімейного життя жінки, а саме дволикості чоловіка у ставленні до неї, неможливості сімейної вірності і щастя, що робить напрям режисерського пошуку більш мелодраматичним. У цьому контексті говоримо про вистави «Любий друг», «Дім Бернарди Альби», «Три ідеальних подружжя», «Жіночий дім».

Поняття творчого *експерименту* є гранично широким. У львівському контексті театр експериментальний — це Львівський академічний театр імені Леся Курбаса, що створився у середині 1980-х на хвилі утворення численних театрів-студій, — за модель та основу взяв творчі пошуки у сфері театру Є. Гротовського, який сповідував театр як ритуал у практичному значенні цього слова, а також переймаючи певні риси художніх розвідок російського режисера та педагога А. Васильєва. Цей шлях був плідним для театру Курбаса, сформував його творче обличчя як «пошуковий театр-лабораторія», якому глядач потрібний, але скоріше заради живої енергетики, ніж відповіді чи діалогу. «Театр у кошику» відомий як невеличкий театр, що експериментує з текстом та формою, Львівський академічний театр «Воскресіння» втілює відомі твори на відкритих майданчиках, включаючи у дію циркові, акробатичні, піротехнічні елементи, але ставлячи за мету засобами театральності заглибитися у матеріал. Усі перелічені колективи зберігають за собою назву «експериментальні» у естетиці творчості, залишаючи «класичний» стиль театрові ім. Марії Заньковецької.

Експеримент у розумінні творчості Бабенко має більш універсальне значення, можливо, він є навіть контраверсійним щодо загальної «академічно-класичної» лінії в Театрі ім. Марії Заньковецької, яка домінує, на яку ходить масовий глядач. Практично інтелектуальність та експериментальність виявляються в схильності режисера, через неї — головного героя вистави, другорядних персонажів, оповідача, автора — до розумових рефлексій, самоаналізу з перевагою абстрактного мислення. Постановник часто використовує методику зміни структури першооснови твору, відходу від звичної причинно-наслідкової моделі побудо-

ви вистави, не плануючи її на сюжетних колізіях, а тримаючи на певній інтелектуальній домінанті (можливі зміни місцями першої та другої дії, сцени, частини сцен, розв'язки і зав'язки). Відомий теоретик театру, професор театрознавства П. Паві як про одну з ознак театру такого спрямування говорив: «Деякі режисери, не вагаючись, вводять у тканину сценічного твору чужі тексти, пов'язані з п'єсою одним і тим самим змістом: тематичністю, пародійністю і пояснюваністю. Так відбувається діалогізація цитованого твору й первісного тексту» [17, 186]. Експериментальна властивість вистав Бабенко не перетворює театр у формулу «мистецтво для себе». Напевне, це й неможливо у «народному» за суттю театрі, контакт глядач-актор необхідний та змістовний. Загалом, у відмежуванні вистав Бабенко у напрям *інтелектуально-експериментальний* наголос ставиться саме на інтелектуалізмі.

С. Рудева, говорячи про виставу «Ідіот», назвала свою статтю «Експеримент», розшифрувавши, що саме вона мала на увазі: «Достоевський, пишучи роман, ставив експеримент для перевірки головних засад людської моралі. Своєрідне лікування душі, її збагачення через муки нутра мала на меті, напевно, і Алла Бабенко, експериментуючи з можливостями акторів та почуттями глядачів» [22]. Бабенко створює вистави, ніби «вичавлюючи» з кожного актора той максимум, на який той здатен у запропонованій ролі: від людини на сцені їй потрібна повна відкритість та віддача, ніякого «читання тексту в зал», донесення слова у певній точці згідно з мізансценуванням — вона лише окреслює малюнок сценічної дії, даючи волю акторові в межах своєї творчої індивідуальності шукати власні відповіді на поставлені автором та нею запитання, й лише у тому разі, якщо вони зможуть уповні користуватися своїм потенціалом — Бабенко працюватиме з ними далі. Вона не обмежує акторів певним амплуа, вимагає артистизму та інтенсивного внутрішнього життя в образі, самостійності та професійності у осягненні складного малюнка ролі. Через її «руки» пройшло чимало сьогодні відомих та шанованих акторів — О. Вавілов, А. Роговцева, у Театрі ім. Марії Заньковецької — Ф. Стригун, Б. Козак, Т. Литвиненко зіграли у її постановках кращі ролі, сьогоднішнє середнє та молоде покоління пройшло етап остаточного формування лише після зустрічі з режисером Бабенко у роботі. «Вона вводить актора у стан вольтової дуги, на що я не вважав себе здатним! Іноді мені здається, що вона вслухається в свої, нечутні іншим, внутрішні голоси... Тоді в неї ви-

ринає щось найпотрібніше тобі, достатньо тільки налаштуватися на її хвилю» [8], — враження актора Т. Жирка (під час роботи над «Дядею Ванею») схожі на численні висловлювання інших його колег про А. Бабенко [6].

З елементами експериментальності працювала Бабенко над виставою «*Idiot*» Ф. Достоєвського на Камерній сцені, 1998 р. (цей майданчик був створений у середині 80-х саме з ініціативи Бабенко як плацдарм для експериментальних пошуків). Роман режисер вмістила у п'ять розлогих сцен, поєднуючи при цьому місця дій, час, виводячи їх у абстрактний вимір з метою зосередитися на декількох сюжетних лініях: Мишкін–Настасья Філіпівна, Мишкін–Рогожин, Мишкін–віра в Бога. Необхідний цементуючий засіб інсценізації прози — введення ролі Ведучого, або Автора — наявний і у цій виставі. Його функції у ній широкі: він (В. Яковенко) є не лише коментатором, провідником дій персонажів, а й необхідним ланцюгом у творенні духу так званої «достоєвщини» — не в останню чергу завдяки особистим якостям виконавця. Саме «достоєвщина», бажання зануритися у найдивніші, найнебезпечніші та найпотаємніші куточки свідомості, підсвідомості людини ведуть Бабенко сторінками цього твору, що стало результатом виокремлення лінії Мишкіна й не випадкове обрання на цю роль Т. Жирка, знаного у ролі Ісуса у постановці Ф. Стригуна «Ісус, син Бога живого», — дослідники роману Достоєвського наголошують на бажанні автора зобразити «прекрасну людину», та наявності у рисах характеру, поведінці Мишкіна, інших персонажів твору образу Ісуса Христа [15]. Походження «недоброї» у думках і вчинках звичайних хороших людей як вектор будови наскрізної дії режисер завершує у фінальному монолозі Мишкіна–Ісуса, промовленому просто на глядача: «Краще бути смішним, добрим. Швидше можна зрозуміти, помиритися, простити», — це ніби висновок цієї вистави-дослідження людини. Лаконічна сценографія — декілька стільців, два столи, підсвічники, порожні рами на стінах — сприяє такому трактуванню роману.

Виставою інтелектуальної напруги був «*Макбет*» В. Шекспіра (1992) на Великій сцені театру. Бабенко не надто експериментувала з текстом класика, хоча й скорочувала сцени, діалоги. Роботу зі складним твором розкрила через акторів — роль Макбета у різних складах виконували Б. Козак і В. Яковенко, двоє самобутніх, непересічних акторів, тому, услід за дописами критики, говоримо про дві вистави «Макбет» Бабенко. У складі з Б. Козаком вистава йшла на рівні зовнішньої

експресії, центральна постать — Макбет — герой-тиран, що полонений злими силами, сумніви він підкоряє вищій волі чинити зло. Сценічне рішення Л. Боярської — похмура сітка ніби оплутує всю сцену — у першому випадку говорить про жахливий кровопролитний час дії, у іншій виставі є алегорією заплутаності, чорноти душі Макбета. У виставі з В. Яковенком «розгорталася жахлива картина злодіянь у думках. Не у світі, не серед людей, а в Макбеті бачимо пекло» [10]. Так режисерові вдалося висловитися виставою на різних рівнях трактування твору.

У контексті інтелектуально-експериментального напрямку слід згадати «Житейське море» І. Карпенка-Карого (1981), «Отелло» В. Шекспіра (1985, феєричне сценічне рішення М. Кипріяна у вигляді шахової дошки, натягнутої на всю площину сцени задавало тон великої гри-битви), «Чорна пантера, білий ведмідь» В. Винниченка (1990), «Знак у вікні» Л. Хенсбері (2015), а особливо — про виставу «Спокуса Хоми Брута» В. Врублевської за М. Гоголем (1988 р.), у якій А. Бабенко вдалася до експериментування зі змістовим наповненням, структурою, ідейним вмістом, видається, діалогуючи таким чином і з М. Гоголем, і використовуючи п'єсу В. Врублевської за ранніми творами «Вій», «Страшна помста», «Майська ніч», «Сорочинський ярмарок».

Окремою сторінкою творчості Бабенко є *вистави за творами А. Чехова*. Всі вони втілені на Камерній сцені, загалом їх близько чотирнадцяти. З готових п'єс спостерігаємо «Вишневий сад» та «Дядю Ваню», але головним чином режисер зверталася до інсценізацій, зазвичай створюючи їх самостійно. Серед них — «Дама з собачкою», «Сповідь», «Вогні», «Іонич», «Розповідь незнайомого». Вирізняється поміж цього репертуару вистава «Спокуслива особа» за твором Ю. Бичкова «Чехов і Ліка», «Вогні» ж є репертуарною виставою київського театру «Сузір'я».

Розпочала режисер діалогом ніби з учителем, завершила спілкуванням «на рівних». У «Дяді Вані» режисура прямує за текстом та розкриває його. Вистава «Вишневий сад» була не за тим твором, який написав Чехов, але висновком, конспектом, фантазією — зіграним так, ніби була якась інша вистава, а глядач побачив спогад про неї. У чеховських постановках Бабенко балансує на грані двох полярностей — театру психологічного та експериментального, «мирить» ці два різні напрями, приводить до органічного поєднання їх у цілісному результаті. «Дядя Ваня» є прикладом майже канонічного психологічного театру, тоді як

пізніші пошуки, а особливо «Вишневий сад», залишаючи незмінним процес осмислення психології вчинків, душі людини зсередини, використовує притаманну епічному театрові методику роботи з текстом та змістовим наповненням, додаючи відступи та коментарі, надаючи дійовим особам голоси різних персонажів, які подають текст часом у «ігровій» формі. Також режисер користується архітектонічною ретроспективою — прочитанням твору з позиції фіналу — створюючи при цьому новий літературно-драматичний твір, зберігаючи стиль, тематику, образність, закладену у первинному. Маніпуляція з часом є одним з факторів, які виводять вистави Бабенко на філософський рівень, надають об'єму та метафоричності.

Спільним у всіх чеховських виставах є принцип сценографічного рішення: порожній простір сцени, герої у повсякденному вбранні, два-три віденські стільці, книжка, можливо, листя. Чехов значною мірою є представником модерного театру, його п'єсам притаманні певні ознаки конфліктної структури театру абсурду, їх можна вважати предтечею цього театру. У них є конфліктна ситуація — між людиною та світом, є певні точки відліку, без звичного драматургічного розвитку, кульмінації, розв'язки (або ж є, але вони недостатньо чітко окреслені) — персонажі такої драматургії «ходять по колу», раз у раз повертаючись до вихідного питання, але на новому рівні. Бабенко, яка зіштовхнулася із Чеховим ще у час навчання, перейняла таке трактування конфлікту й використовує його у роботі не лише з його творами, а навіть «приміряє» на інші, навіть класичні, що їх бере до постановки. У «чеховських» виставах, як і в інших роботах, Бабенко завжди на боці жінки, досить часто роблячи її постать центром дії. Часто в структурі вистави є персонаж, який «веде» дію, проте не «узурупє» цю роль, частинами передає свої функції іншим дійовим особам.

Робота над творами Чехова розпочалася з «Дяді Вані» у 2000-му. У просторі чорної коробки — подіум зі східцями, сцену засипано червоним та жовтим осіннім листям, у глибині — пожовкла молода береза та старовинний годинник, декілька віденських стільців, на одному з них — гітара, збоку подіуму самовар, на пізніших виставах з'явилася карта Африки; з реквізиту — саквояж доктора та кошик із в'язанням няні. Така лаконічність вислову художниці Л. Боярської окреслювала місце дії — російське дворянське середовище та осінню пору року, не зосереджуючи увагу на побутовій деталізації. На гастрольні виїзди не брали нічого, окрім саквояжа та листя, яке на початку вистави

змітала з рояля Соня, ніби вводячи глядача в меланхолійний чеховський стан, елементом оформлення був портрет автора роботи його племінника С. Чехова, до нього актори повсякчас зверталися.

Особливу увагу у спектаклі приділено Астрову–Жирку, якому надано рис зовнішньої схожості з Чеховим — пенсне, лікарський саквояж, глухий кашель. Він у поєднанні з Войницьким (В. Яковенко) були ніби alter ego автора, такими чином розкриваючи багатогранність та глибину його особистості. Обидва досягнули марністості власного щоденного існування. Войницького цей момент сумного усвідомлення застає у час дії вистави — він не бачить подальшої життєвої перспективи або не може з нею змиритися. Молодший та привабливіший Астров цю «кризу» пройшов роками раніше й зміг примиритися із собою, знаходячи радість у дрібницях, таких як мимовільне захоплення гарною жінкою та вирощування лісів. Роль дружини Серебрякова зіграли дві актриси: Олена Андріївна А. Сотникової більш раціональна та досвідчена, на відміну від злегка екзальтованої, «не з цього кола» героїні О. Лютої. Кожен персонаж переживає свою муку, за всіх переживає й хоче «відстраждати» Соня–Н. Шепетюк. Як відомо, героям Чехова притаманна надмірна чутливість у поєднанні зі слабкою внутрішньою волею — вони ніби й розуміють, що втратили важливі моменти в житті, але нічого не можуть з цим зробити, лише повторювати — «треба справу робити», нічого фактично не роблячи, тому такі заклики є непереконливими й до гіркоти смішними. Бабенко вдалося передати цю головну властивість творчості Чехова. Вже у «Дяді Вані» вона відходить від канону театру психологічного і уводить в структуру постановки не лише репліки акторів, а й де-не-де — ремарки. Ними Астров ніби посвячує глядача в атмосферу вистави, в її «фізичні» параметри: пору року, погоду, денний час — і вони набувають поетичного виміру [4].

П'єса «Вишневий сад» стала ніби «підсумковою» у складній розмові Бабенко і Чехова. Вистава поставлена у 2013 р. і визначена режисером як «сторінками п'єси» (у оригінальному творі «комедія в 4-х діях»), події перенесено у майбутнє, у час перебування Ранєвської в Парижі. Зав'язка полягала у випадковій зустрічі її з Лопакініми на одній з вулиць французької столиці, що спровокувало спогади та рефлексії з приводу події п'єси. Троє акторів (Ю. Чеков, Л. Боровська, О. Люта) розігрують те, що відбулося, перевтілюючись то в одного, то в іншого героя, таким чином перебуваючи кожен в трьох іпостасях одночасно — опо-

відача, дійової особи п'єси Чехова та персонажа інтерпретації твору Аллою Бабенко. Кінцевою подією є повернення до вихідної зустрічі в Парижі, що утворює композиційне кільце й робить сценічний твір цілісним.

«Вишневий сад» Бабенко — ніби скорочений переказ п'єси Чехова, режисерська експлікація вголос. В інтродуктивній частині Ю. Чеков та Л. Боровська озвучують думки постановника, ставлять важливі для неї запитання: «Найзагадковіша п'єса А. П. Чехова. Сюжету немає. Є проблема. Продають вишневий сад. Але чому сто років всі театри світу ставлять «Вишневий сад»? А чому вишневий — не яблуневий, не грушевий, не черешневий? Здавалося б — ну продано сад — чого мучитися і страждати? Напевне, тому, що вишневий сад для кожного з нас означає щось інакше...» З ностальгічним настроєм актори ставляться до подій у минулому, сумуючи що не зможуть повернути усе назад, але погоджуючись — вони за будь-якого результату чинили б так само.

Ю. Чеков і Л. Боровська перевтілюються у Лопакіна і Раневську, час від часу беручи на себе «голоси» й інших. О. Люта ж є «лицедієм», допоміжним героєм, її голосом режисер програє важливі моменти ролей Шарлотти, Фірса, Гаєва, Ані, Перехожого, користуючись прийомами театральності: вона обсилає Лопакіна й Раневську цвітом пелюсток вишні, на сцені надіває парик, аби бути Шарлоттою, спеціально награв, майже «мавпує», у епізоді з виманюванням грошей Перехожим у Раневської, наспівує та пританцьовує, запалює ліхтарі. У сценографії принцип мінімалізму зберігається (художник Н. Тарасенко), проте з порталів та на заднику полотна-картини створюють перспективу, костюми Раневської та Лопакіна стилізовані у часі дії, костюм О. Лютої акцентує театральність персонажа — чорний фрак з бурлескними вкрапленнями жабо та широкими штанами-спідницею.

У сучасному театрі маніпуляцію зі структурою навряд чи можна вважати цілковитою новацією. Можливо, точнішим визначенням естетичного виміру робіт Бабенко є театр поетичний. Головне у ньому — поезія почуттів — автора, режисера, акторів у паралелі з текстом твору та пошук відповідей на складні світоглядні питання з неодмінним присмаком туги за тим, чого не сталося. Ключовим об'єктом дослідження у творчості Бабенко, який помітний від часу перших постановочних спроб і до нинішнього часу, — є проекція людина-всесвіт, яка полягає у пошуку місця індивіда посеред, з одного боку, мінливого

виру життя, з іншого — сталого прагнення віднайти щастя, гармонію, власне призначення. Такий пошук має характер утопічності, примарності результату, але й — наявності фантому гармонії, якої герої прагнуть й не можуть утримати. Творче життя та здобутки Алли Бабенко є неоднорідним, багатовекторним мікрокосмосом, у якому зосереджені думки з приводу питань екзистенції непересічної людини та втілені у сценічному просторі професійним режисером.

### Джерела та література

1. Авдєєв А. Лише любов : «Валентин і Валентина» в театрі імені Качалова. *Радянський татарин*. 1972. 31 жов.
2. Батицька Т. Акторський досвід режисера Національного театру ім. Марії Заньковецької Алли Бабенко. Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: *збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції* 26.04.2018 р. Київ : КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого. С. 6–9.
3. Васильєв Н. За дівявим парканом формалізму. *Коммунар*. 1973. 16 серп.
4. Веселка С. Духовні константи неявиної новизни Алли Бабенко та її команди. *Український театр*. 2002. № 3. С. 5–7.
5. Веселка Світлана. «Затюканий апостол»: саме тут і саме зараз. *Високий замок*. 2001. 17 вер.
6. Веселка С. З Чеховим, по-чеховськи. *Поступ*. 2001. 7–8 лип.
7. Веселка С. Ностальгія. *Український театр*. 1990. № 5–С. 12–14.
8. Веселка С. Стикування на планеті Чехова. *Поступ*. 2004. 25 черв.
9. Владимирська Г. «Дикарка». *Радянська Татарія*. 1973. 28 бер.
10. Доманська Г. Двозначна правда. 1992. 13 черв.
11. Єремін Г. За людину. Армія України. 1993. 1 трав.
12. Кисельов Й. Крах «Затюканого апостола». *Вечірній Київ*. 1971. 26 черв.
13. Колос Г. Гнів і пафос. *Український театр*. 1972. № 2 (55). С. 9–12.
14. Мешалкін Е. «Валентин і Валентина». *Радянська Чувашия*. 1972. 11 чер.
15. Мюллер Л. Образ Христа в романе Достоевського «Идиот». Евангельський текст в рускій літературі XVIII–XX століть: Цитата, ремінісценція, мотив, сюжет, жанр : Сб. науч. тр. / Отв. ред. В. Н. Захаров. Петрозаводск : Изд-во Петрозавод. ун-та, 1998. Вип. 2. С. 374–384.
16. Оверчук М. Режисура як барометр часу. *День*. 2007. 30 жов.
17. Паві П. Словник театру. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка. 2006. 640 с.
18. Петренко Н. Пропонуємо дві вистави. *Львівська правда*. 1972. 24 тр.
19. Петров В. Малюк та його велика правда. *Кримська правда*. 1972. 12 лип.
20. Пагрушева О. А зорі тут тихі. *Ленінець*. 1971. 13 гр.
21. Приходько Л. Відгук у серці. *Радянська Україна*. 1971. 17 лис.
22. Рудєва С. Експеримент. *Поступ*. 1998. 20 жовт.
23. Щербаків А. Мораль злого світу. *Знамя комунізму*. 1971. 23 лип.
24. Шашко С. Жіноча тема Алли Бабенко. *Український театр*. 1997. № 6. С. 22–23.
25. Шутів Г. Чи були зорі тихими. *Радянська Татарія*. 1972. 21 бер.

---

**References**

1. Avdieiev, A. (1972). Only love: «Valentyn and Valentyna» in the theater named after Kachalov. *Radianskyi tataryn*, 31.10 [in Russian].
2. Batytska, T. (2018). Actor experience of the Director of National Maria Zankovetska Theater Alla Babenko. Proceedings from The Third International Scientific and Pactical Conference of Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University «Modern studies in the field of culture and art». Kyiv : VD «Osvita Ukrainy», pp. 6–9 [in Ukrainian].
3. Vasyliiev, N. (1973). Behind the burrowing fence of formalism. *Kommuniar*, 16.08 [in Russian].
4. Veselka, S. (2002). The spiritual constants of the implicit novelty of Alla Babenko and her team. *Ukrainskyi teatr*. N 3, pp. 5-7 [in Ukrainian].
5. Veselka, S. (2001). «Shamed Apostle» : it is here and right now. *Vysoky zamok*, 17.09 [in Ukrainian].
6. Veselka, S. (2001). With Chekhov, in Chekhov. *Postup*. 2001. 7–8 July [in Ukrainian].
7. Veselka, S. (1990). Nostalgia. *Ukrainskyi teatr*. N 5, pp. 12–14 [in Ukrainian].
8. Veselka, S. (2004). Docking on the Chekhov planet. *Postup*. 2004. 25 June [in Ukrainian].
9. Vladymyrskaia, N. (1973). «The savage». *Radianska Tataria*, 28.03 [in Russian].
10. Domanska, N. (1992). Two-dimensional truth. *N.p.*, 13.06 [in Ukrainian].
11. Ieremyn, N. (1993). For a human. *Armiia Ukrainy*, 1. 05 [in Ukrainian].
12. Kyselov, Y. (1971). Crash of the «Shamed Apostle». *Vechirni Kyiv*, 26.06 [in Ukrainian].
13. Kolos, N. (1972). Wrath and pathos. *Ukrainskyi teatr*, 2 (55), pp. 9–12 [in Ukrainian].
14. Meshalkin, E. (1972). «Valentyn i Valentyna». *Radianska Chuvashyia*, 11.06 [in Russian].
15. Miuller, L. (1998). The image of Christ in the novel Dostoevsky «Idiot» ; V. N. Zakharov (Eds.), Gospel text in Russian literature of the 18th-20th centuries: Quotation, reminiscence, motive, plot, genre: Digest of scientific works. (Issue 2), pp. 374–384. Petrozavodsk : Edit PU [in Russian].
16. Overchuk, M. (2007). Direction as a barometer of time. *Den*, 187 [in Ukrainian].
17. Pavi, P. (2006). Dictionary of the theater (M. Iakubiak, Trans). Lviv : Edit LNU [in Ukrainian].
18. Petrenko, N. (1972). We offer two performances. *Lvivska pravda*, 24.5 [in Russian].
19. Petrov, V. (1972). The kid and his great truth. *Krymska pravda*, 12.07 [in Russian].
20. Patrusheva, O. (1971). And the dawns are quiet here. *Lenynets*, 13.12 [in Russian].
21. Prykhodko, L. (1971). Feedback in the heart. *Radianska Ukraina*, 17.11 [in Russian].
22. Rudieva, S. (1998). Experiment. *Postup*, 20.10 [in Ukrainian].
23. Shcherbakov, A. (1971). The moral of the evil world. *Znamia komunizmu*, 23.07, 2 [in Russian].
24. Shashko, S. (1997). Women's Theme of Alla Babenko. *Ukrainskyi teatr*. N 6, pp. 22–23 [in Ukrainian].
25. Shutov, H. (1972). Have the stars been quiet. *Radianska Tataria*, 21.03 [in Russian].

## МОНОВИСТАВИ НА СЦЕНІ АКАДЕМІЧНОЇ МАЙСТЕРНІ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА «СУЗІР'Я»

*У статті розглянуто моновистави — як актуальний напрям сучасного театрального процесу України. Увагу зосереджено на моновиставах, як засобах розкриття творчої індивідуальності актора. Матеріалом дослідження є постановки Академічної Майстерні Театрального Мистецтва «Сузір'я».*

**Ключові слова:** моновистава, моноп'єса, О. Кужельний, АМТМ «Сузір'я», український театр, індивідуальність актора.

*В статье рассматриваются моноспектакли — как актуальное направление современного театрального процесса Украины. Внимание сосредоточено на моноспектаклях, как средствах раскрытия творческой индивидуальности актера. Материалом исследования являются постановки Академической Мастерской Театрального Искусства «Созвездие»*

**Ключевые слова:** моноспектакль, моноп'єса, А. Кужельный, АМТИ «Созвездие», украинский театр, индивидуальность актера.

*The article deals with solo performances as the actual direction of the modern theatrical process in Ukraine. The attention is focused on solo performances as a means of disclosing the creative personality of the actor. The material of the research is production of «Suzirja» Academic Studio of Theatre Arts.*

**Keywords:** solo performances, mono drama, Olexii Kuzhelnyi, «Suzirja» Theatre, personality of the actor.

**Актуальність дослідження** зумовлена активним розвитком моновистав на пострадянському театральному просторі. Складна театральна форма моновистави потребує від актора досконалого володіння всіма елементами сценічної дії, насамперед віртуозного володіння текстом, перспективного мислення, здатності до вільної імпровізації та перевтілення.

Моновистава — форма театрального мистецтва, що базується на драматургії, інсценівці або літературній композиції, та виконується одним актором (*монодрама*). По суті, це величезний монолог. М. Євреїнов зазначав, що це — жанр із єдиним суб'єктом дії, тобто в монодрамі представлена внутрішня психологічна реальність однієї людини, яка «тут і зараз» згадує, міркує, фантазує, ставить собі запитання і відповідає на них, грає різні образи (своїх знайомих, близьких), умовно говорить із тими, кого вже немає, й сама відповідає [10, 35]. Ця форма дуже близька до оповідання, що є головною проблемою для втілення тексту в сценічному просторі. «Зрештою, «слово про себе» героя

монодрами — це почасти розповідь про минуле, яке руйнує драму, а це вимагає від автора пошуку форм і прийомів зображення минулого як «вічного теперішнього» — дія має відбуватися «тут і тепер» [3, 175–178].

Як зазначав О. Клековкін: «У театрі ХХ ст. *монодрама* — це принципово новий тип драматургії, що ґрунтується на суб'єктивному сприйнятті дійсності головним героєм, для якого інші персонажі виступають лише в ролі спогадів тощо (концепція монодрами М. Євреїнова, в якого сценічні події сприймаються наче крізь призму свідомості головного героя). Інше значення терміна — п'єса-монолог, або драматична мініатюра у формі діалогу з відсутнім персонажем, розрахована на одного виконавця» [15, 359].

Наприкінці 80-х початку 90-х років ХХ століття в Україні відбуваються кардинальні зміни. «Соціально-економічні тектонічні зрушення тієї доби спричинили “відхід у небуття” комуністичної доктрини — базового підґрунтя радянського сценічного мистецтва. Її цільові ідеологічні засади акцентували

увагу передусім на соціальних аспектах прояву особистості, натомість екзистенція людини як такої знаходилася на периферії мистецьких пріоритетів» [21, 59]. На хвилі цих зрушень створюється велика кількість камерних театрів, які дають змогу акторові проявити свою індивідуальність та задекларувати себе як окрему творчу одиницю.

З 1987 року в Києві виникли — театр «Кін» (худ. кер. В. Семенов), «Золоті ворота» (худ. кер. В. Пацунов), «Актор» (худ. кер. В. Шестоपालов), «Колесо», (худ. кер. І. Кліщевська), Український малий драматичний театр (худ. кер. В. Кімберська), Театр пластичної драми (худ. кер. В. Вишневська) та ін. Скориставшись унікальністю ситуації, в окремий театр із «Київконцерту» виділяється і Майстерня театрального мистецтва «Сузір'я» під керівництвом народного артиста України Олексія Павловича Кужельного. Саме цей театр виявився не лише очільником моновистав, а й започаткував фестивальний рух у цьому напрямку. «Сузір'я», за словами В. Заболотної, стало «естетичним відкриттям на терені камерних театрів» [13, 4].

Не маючи постійної трупи, АМТМ «Сузір'я» ставило за мету відродити ангажементні засади, коли на кожен окрему виставу актори, режисери, художники запрошувалися з різних театрів міста, що дало можливість створити унікальні ансамблі. О. Кужельний коментував це так: «Така форма роботи повинна привабити багато особистостей, які не завжди можуть реалізовувати свої творчі потреби у великих театрах. В українському театрі сконцентровані чималі творчі сили» [4]. Концептуальна спрямованість на розкриття творчої особистості стала однією з головних засад театру, в яких особливу нішу займають моновистави.

Першою моновиставою на сцені АМТМ «Сузір'я» стала вистава Людмили Лимар «Людський голос» за п'єсою Ж. Кокто (1989 р., режисер Г. Боровик). Глядачам Театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра Л. Лимар запам'яталася у виставах «Ідіот» за Ф. Достоєвським (Настасія Пилипівна) та «Оптимістична трагедія» (Комісар) за п'єсою В. Вишневського. Ця актриса «... являла собою певний взірць стилю, — стверджує В. Жежера, — завершеність її професіоналізму межувала з хорошим дизайном...» [11]. Але музичність актриси, поетичність та неабиякі вокальні дані не мали змоги проявитися в її попередніх роботах, і тому на сцені АМТМ «Сузір'я» вона розпочинає експерименти у напрямку музичних постановок. Вистава «Відьма» за поемою Т. Шевченка (режисер Г. Боровик, художник Н. Клісенко, музичне оформлення О. Курій). В основі образного вирішення спектаклю три

українські обряди: уродини, весілля та похорон. За жанром вистава наближалася до моноопери. Дію було переплетено із народними піснями, голосіннями, заклинаннями. Характерною особливістю стало поєднання сучасної імпровізаційної музики з фольклором. У червні 1992 року ця робота була показана в Чехії, у травні 1993-го — на Міжнародному фестивалі моновистав «Київська парсуна», у серпні 1994 року — на Единбурзькому міжнародному театральному фестивалі.

У 1993 році з'являється ще одна моновистава Л. Лимар «Мне так хочеться счастья и ласки...» — ностальгійне шоу за романсами О. Вертинського (реж. С. Єфремов та Е. Смірнова, музичне оформлення О. Курія, хореографія А. Рубіної).

«Манера виконання Людмили Лимар, — пише Богдан Бойко, — не дублює авторську. До пісень Вертинського вона поставилася як до самоцінних творів, котрі мають право на безліч трактувань. Втім, про якусь особливу драматургічну побудову вистави навряд чи є підстави говорити. Цього творці спектаклю, думається, і не прагнули. Досить того, що композиція є продуманою: з вісімнадцяти представлених романсів по третині належить «до емігрантського», «емігрантського» та «післяемігрантського» періодів життя митця. Добре те, що сумне чергується з веселим (наприклад, після «Хоронили Магдалину» лунає сонячна «Ірен»). Вдало і з почуттям міри використовується прийом театру ляльок (маленька лялька несподівано з'являється з капелюха, виконавиця танцює з уявним партнером, відсторонює себе за допомогою маски)» [2, 4]. І, закінчуючи статтю, Б. Бойко зазначає, що «вистава вийшла зворушлива, тепла, щира. Показово, що народилася вона з ініціативи самої актриси» [2, 4].

У рецензії на цю виставу О. Клековкін дав найточніше визначення роботі Л. Лимар: «Ласкаві, ніжні, милі, веселі, вередливі, непокірливі, таємничі, тендітні, пустотливі, томливі, пристрасні, ліниві, непорочні, одинокі, горді, покірні, сумні, насмішливі, щасливі, нещасні, підступні, фальшиві... і ще 51511 жінок, для яких можна знайти слова у величній і могутній людській мові, і ще мільярди жінок, для опису яких немає слів у людини.

— Як? — питаєте ви. — І всі ці ролі виконує одна жінка?

— Ні, всі ці ролі і є одна жінка, — та сама, яка у театрі «Сузір'я» грає ностальгійне шоу «Мне так хочеться счастья и ласки...» за романсами Олександра Вертинського, та, чие ім'я — Людмила Лимар, та якій, можливо, також адресовані слова Вертинського:

— Обожнюю!» [14].



Ці роботи дали актрисі змогу стати на шлях естетичних трансформацій, котрі призвели до занування власного поетичного театру «Срібний острів».

Ще одна вистава, яка продовжила напрямок моновистав у театрі «Сузір'я» та виявила потужний трагедійний потенціал актриси Національного академічного театру російської драми ім. Лесі Українки, н.а. України Лідії Яремчук, — «Угорська Медея» Арпада Гьонца (реж. О. Кужельний, сценографія Н. Клісенко та Н. Чепенко), прем'єра якої відбулася у червні 1991 року. Головна тема «Угорської Медеї» — сила материнської любові. Медея у Лідії Яремчук — берегиня домашнього вогнища. Коли у жовтні 1991 року, в Угорщині, на фестивалі однієї цієї п'єси була показана вистава театру «Сузір'я», угорські театральні критики писали, що Лідії Яремчук, цій: «...гордій хохлушці», вдалося створити національний образ угорської жінки, водночас сильної, незалежної і слабкої, відданої в коханні» [1]. Проте, як свідчать численні рецензії, ця вистава стала подією не лише для угорського глядача, а й для київського теж. В. Заболотна невдовзі після прем'єри вистави опублікувала «Прилюдне освідчення критика актрисі Лідії Яремчук»: «...Я пишу цього листа ввечері після Вашої вистави “Угорська Медея” в київському театрі “Сузір'я”. Мене переповнює багатомірною радістю. У наш скупий на неї час я щаслива і поділитися нею з партнерами по століттю, і повернути її Вам, актрисі-дарувальниці. Такої глибини і повноти проживання на сцені суперечливого характеру, екстремальної ситуації, долі героїні я давно не зустрічала. Отже, не вмер “психологічний театр”! Є ще актори, які не беруть себе, не відсторонюються від ролі, а беруть власне серце в долоні, як брали Ви живий вогник свічки, і простягають його людям — на муку і на щастя» [12].

«Медея Лідії Яремчук, — відзначає Анна Липківська, — на наших очах ніби матеріалізує ту внутрішню роботу, яку завжди проробляє в своїй душі кожен з нас, коли намагається дістатися причин своїх невдач, страждань і поразок» [17]. Далі рецензент продовжує: «Л. Яремчук існує на сцені на досить небезпечній межі емоційного сплеску та звичайнісінької істерики, жодного разу, проте, не переступаючи її завдяки своїй професійній вправності» [17].

У статті «Легенди і міфи акваріумної рибки» Наталія Хоменко так описує один епізод з вистави: «Хімік Медея (хімік, чаклунка — чи не те саме?) каже по телефону своєму керівникові, що провадить вдома необоротну реакцію. А ми бачимо: реакція

розпаду. Розпаду сім'ї і розпаду душевної гармонії. І як матеріальний символ — розірваний лист Ясо. Дрібні шматочки паперу плавають на поверхні води. Розірваний — назавжди. Отака-то вона — необоротна реакція... <...> ...З бурхливого моря, де владарюють примхи знайомих і незнайомих рибалок — до маленького акваріуму, де Золота Рибка сама собі господиня. В морі такого немає. Там — клімат не той. Не ті відстані. І вода — каламутна. А в акваріумі спілкування з глядачем — першооснова існування. І вода — чиста, і стіни — скляні» [22, 19–20]. Ця вистава стала мистецькою подією київського театрального процесу та багато в чому визначила вектори розвитку цієї форми сценічного мистецтва.

Дві моновистави на сцені театру «Сузір'я» представила і н.а. України Лариса Кадирова. Перша — у 1995 році — «Лист незнайомої» за оповіданням С. Цвейга (режисер та сценограф О. Кужельний). Володимир Корогодський писав: «Роль цвейгівської героїні вона, Кадирова, не грала, не перевтілювалася, не прагла донести якусь болісну інформацію душі жінки. Актриса приголомшила проживанням на очах притихлих глядачів великого, трагічного почуття, що цілком поглинуло жінку й матір. Часто проживання ставало нестерпно болючим і для глядачів, бо сила таланту владарювала в залі. Кожний наступний оберт психологічного стану жіночої душі ставав випробуванням на міцність нервів» [16, 14]. І далі: «Всі болі душі актриса доносила не дикцією, не через слово, вона пішла іншим шляхом: показати біль душі засобами руху.

Її тіло, руки, мов скрипка Страдіварі, того вечора виспівували всім відомі мотиви «Пісні пісень» [16, 14]. Позитивні відгуки про виставу з'явилися й у віденській пресі, коли у вересні 1995 року театр гастролював у Австрії; і в Бухаресті 1996 року, і в Польщі в 1997 році. Зрештою, вистава була занесена до *всесвітньої «Цвейгівської енциклопедії»*.

Друга моновистава Л. Кадирової на сцені АМТМ «Сузір'я» — «Федра» Ж. Расіна (у перекладі М. Рильського) у 1998 році (реж. О. Кужельний, пластика — В. Вонятицький, танці — С. Швидкий, костюм — Н. Кудрявцева).

Л. Кадирова багато років працювала у Львівському театрі ім. М. Заньковецької, де вперше зіграла і свою Федру. «Федра, — за висловом актриси, — дивовижна роль: дія і відмова, виснажливе почуття, трагедія вибору — жінка є жінкою... І ось із режисером театру «Сузір'я» О. Кужельним ми вирішили зробити моновиставу, причому відійти від того рішення, яке було у мене в театрі ім. М. Заньковецької — чисто трагедійне трактування, і зро-

бити зовсім іншу виставу — пластичну, візуальну, музичну, мелодекламаційну. Що з цього вийшло — судити вам» [19].

Перший показ вистави відбувся у Єревані на фестивалі «Античний світ і ми» 25 жовтня 1997 року. Київський глядач побачив її лише у листопаді. «Наша вистава, — розповідає О. Кужельний, — це містерія. Мономістерія про останні хвилини життя Федри, коли вона вже прийняла отруту. В ці хвилини виконавиця ролі Федри, Л. Кадирова, проживає усе те, що сталося з її героїнею внаслідок шаленої пристрасті, посланої богами. Лише тепер вона починає усвідомлювати, що кохання теж може бути трупком» [18]. О. Кужельний відзначає, що Л. Кадирова — «... надзвичайно гнучка актриса. Пройнявшись твором, вона інтуїтивно підійшла до незвичайної для сьогоднішнього психологічного театру манери голосоведіння, наближеної до мелодекламації і навіть до співу (музика В. Ракочі). Проте, як мені здається, саме до такої мелопеї тяжіла народженна з містерії трагедія античності і доби Расина» [18].

Це саме стверджує Олена Нестерак, яка дала високу оцінку роботі творчого колективу «Федра». Вона вказує на те, що, коли театр бере в роботу класичну драму, то режисери намагаються її так осучаснити, що важко впізнати оригінал. І знайомі нам п'єси зникають під натиском модерного розмаїття театральних засобів і смислових пошуків. А ця вистава «...є цікавою спробою зберегти світ расинівської трагедії. Мовлення актриси, її вбрання, музика, золота куля — все це при досить мінімальній сценографії створює ілюзію класичної вистави» [20, 26]. О. Нестерак вказує на досить цікаву ідею геометричного простору, що обрамляє виставу. Федра заповнює сцену плетивом, яке символізує і її власні тенета (конфлікт обов'язку і почуття, психічна пластика), і основи класицистичної естетики (симетрія, порядок, замкнений простір і т. п.).

Недарма після таких резонансних моновистав саме Л. Кадирова в 2003 році стає засновником та художнім керівником міжнародного театального фестивалю жіночих моновистав «Марія», який проводиться на базі Національного академічного театру ім. І. Франка.

Моновистава набуває значущості для сучасного українського театру. «...Напевне, жоден новий жанр не розвивався такими вражаючими темпами, виринувши майже з небуття. Адже ще зовсім недавно — пів століття тому — монодрама була рідкісною екзотикою, натомість саме постмодерна епоха надала їй потужного імпульсу: сотні п'єс і вистав, десятки театральних фестивалів. І тепер ми вже

можемо говорити про неповторний моносвіт, як про повний феномен нашого непростого часу...» [8].

На сцені АМТМ «Сузір'я» майже кожний сезон з'являються нові експерименти в цьому жанрі з блискучими акторськими роботами: Тетяна Забавська — «Голубий хрест Ангеліни Белової» В. Ілляшенка, (реж. Г. Болотов, 1995 р.); Олена Чекан — «Життя Майстра» за романом М. Булгакова, (реж. В. Опанасенко, 1997 р.); Валентина Іщенко — «Маргарита» за романом М. Булгакова (реж. К. Добрунов, 2001 р.); Олег Савкін — «Горішній сніг» Е. Стерлінга (реж. О. Кужельний, художник Н. Кудрявцева, музичне оформлення В. Придувалова, пластика А. Рубіної, 2001 р.); Євген Нищук — «Момент кохання» за В. Винниченком (реж. О. Кужельний); Олена Дудич — «Горобчик, що ричить. Едіт Піаф»; авторська вистава О. Гудзія та О. Дудич, «Ромео та Джульєта... тільки звали їх Маргарита та Абульфаз» за прозою С. Алексієвич (реж. І. Калашникова); Станіслав Мельник — «Новеченто. 1900-й» за повістю А. Барікко (реж. О. Кужельний) та ін.

Кожна з цих вистав здобула високі оцінки критиків та любов глядачів, хоча, безумовно, не всі постановки мали довге життя в репертуарі театру. Деякі з них були зіграні лише декілька разів, деякі протрималися в репертуарі один-два сезони. Але всі вони стали поштовхом для розвитку цієї форми сценічного мистецтва.

Так, н. а. України Є. Нищук у 2013 році презентує в АМТМ «Сузір'я» свою моновиставу «Прекрасний звір у серці» за поезією М. Вінграновського у постановці О. Кужельного (сценографія — О. Складенко). Вистава отримала свою назву від останнього рядка вірша Вінграновського «...Ви чуєте? Ви чуєте — він спить...». Журналістка Лілія Бевзюк-Волошина в газеті «Голос України» пише: «Євген Нищук не просто читає, а проживає вірші, що передають поліфонію тем Миколи Вінграновського. Вони торкаються потаємного ліричного, розкривають політичні уподобання, дружні стосунки, передають зачарування природою, світом, мовою, країною, людьми. Іноді вірші звучать як звичайний прозовий текст, без будь-якої патетики, ніби Герой — Нищук ними розмовляє у повсякденному житті, в такий спосіб наближуючи Вінграновського до нашого сьогодення...» [7].

У виставі з віршів М. Вінграновського вибудовується історія про протистояння митця-поета та влади. «Ми намагалися подивитися на Миколу Вінграновського, як на багатогранну особистість. І на його віршах та біографії зробили філософічну монодраму, — зазначив Є. Нищук [9]. У цій роботі

перетин двох особистостей (митця-актора та митця поета) створив плацдарм для реалізації творчого потенціалу актора.

Реалізувати творчий потенціал та розкрити свою творчу індивідуальність на сцені АМТМ «Сузір'я» отримала можливість і Олена Дудич, випустивши в 2013 році авторську моновиставу «Горобчик, що ричить. Едіт Піаф». О. Дудич не має ані зовнішньої схожості з Піаф, ані вокальних даних, але вона ніби проектує свою особистість на особистість Едіт Піаф: «Я розповідаю про себе через Едіт Піаф. І в кожного, хто звернувся до образу цієї геніальної співачки, — своя, неповторна історія, якщо він пропустив цей образ крізь своє серце і душу», — зізналася Олена. [9]. Цю виставу було відзначено на фестивалях у Вірменії, Литві, Білорусії, Молдавії, Ізраїлі та ін. А також представлено на Київському фестивалі жіночих моновистав «Марія».

Пізніше, в 2016 році О. Дудич, яка плідно працює на теренах моновистав, презентувала в АМТМ «Сузір'я» ще одну — «Про Ромео та Джульєтту... тільки звали їх Маргарита та Абульфаз» за документальною прозою С. Алексієвич у постановці І. Калашникової (Мельник). «Маргарита та Абульфаз». Це одна з десяти історій збірки «Час секунд-хенд: кінець червоної людини» — монолог вірменської біженки Маргарити, — «... історія трагічна, наче коротке життя Джульєтти, хоча й без фізичної загибелі, та пережите героїнею схоже на пекло». [6].

Поряд із визнаними майстрами сценічного мистецтва на сцені АМТМ «Сузір'я» у моновиставах дебютують і молоді актори, набуваючи сценічного досвіду та виявляючи свій акторський потенціал.

У 2015 році на сцені АМТМ «Сузір'я» відбулася прем'єра моновистави «Новеченто. 1900-й» за повістю А. Барікко «1900-й. Легенда про піаніста». (реж. О. Кужельний) У цій виставі молодий актор та музикант Станіслав Мельник демонструє своє непересічне синтетичне обдарування. Матеріал дуже влучно віддзеркалює світогляд виконавця та розкриває його творчу індивідуальність. Чарівний, темпераментний та харизматичний випускник Майстерні н. а. України М. Рушковського з першого погляду завойовує глядацьку увагу. «...Починається черга перевтілень. Сурмач–Мельник стає розпорядником салону, що запрошує публіку в захоплююче плавання, матросом, який знайшов коробку з немовлям, капітаном корабля, рульовим, радіотелеграфістом, коком, лікарем, Новеченто-малюком, Новеченто-юнаком. Розповідь покладена на активну дію, все динамічно, яскраво театральне, актор буквально жонглює предметами. <...> І лише

коли в калейдоскопі героїв настає черга Новеченто, Станіслав Мельник проривається в зону справжнього психологізму, в ділянку широкій сповідальності, досягаючи ідеальної органіки в інтерпретації персонажа...» [5].

У тій же статті Алла Підлужна дуже влучно вказує на те, що: «Моновистава — особливий жанр, який вимагає від актора величезних душевних затрат, віртуозної майстерності, бездоганної органіки, уміння заповнити своєю особою простір сцени. Молодий актор С. Мельник упевнено реалізує себе в цій сценічній притчі, долаючи нагромадження побутових подробиць, він прагне тримати лінію задуму, домагатися чистоти виконання. В образі людини-творця, уразливої, але щасливої нескінченністю і різноманіттям творчості, як у джазі, є запорака варіацій людської природи...» [5].

Моновистава, яка відновлює право на індивідуальність у мистецтві, поширюється в сучасному театральному процесі, що, безперечно, стає приводом для написання нових, сучасних моноп'єс.

Поштовхом для пошуку нової драматургії в цьому напрямі стає створення фестивалю-лабораторії на базі Київського НЦТН ім. Леся Курбаса «МоноЛІТ» (монолог, література і театр). І кульмінація цього проекту — видання Антології сучасної української драми «Голос тихої безодні... та інші голоси» (2016 р.). У збірці представлені п'єси як молодих, так і вже відомих драматургів.

У культурному житті українського театру стали знаковими міжнародні фестивалі моновистав — «Київська парсуна», заснований у 1992 році на базі АМТМ «Сузір'я», пізніше, на базі академічного театру «Колесо» засновані фестиваль «Відлуння», та фестиваль жіночих моновистав «Марія».

Загалом, вихід актора у площину моновистави це вищий щабель акторського професіоналізму. Тому лише Особистість наважується втілити концепцію «Людина–Театр». «Моновистава <...> це реванш індивідуальності. Після падіння тоталітаризму та концепції людини-гвинтика. Адже моно- — це справжнє випробування, «вищий пілотаж» і для драматурга, і для актора, і для режисера. Тому чи не є це вищим щаблем розвитку драматурга і актора та втілення концепції універсальної Людини Театру 21 століття?...» [8, 3].

Таким чином, можна зробити висновок, що моновистави посіли помітне місце у театральному процесі. Екзистенція людини як такої, її індивідуальність стали важливим естетичним аспектом сучасного театру. Концептуальна спрямованість АМТМ «Сузір'я» на розкриття творчої особистості та пошуки на теренах моновистав стали імпульсом

для трансформації й розвитку цього напрямку в театральному мистецтві України.

### Джерела та література

1. Medeia – jaras Kijevbol. Hreik. Vasarnap. 1991. 6 okt.
2. Бойко Б. Вертинський на сцені «Сузір'я». *Культура і життя*. Київ, 1994. 12 березня.
3. Бортнік Ж. І. Сучасна монодрама як культурно-історичний феномен: генеза, поетика, рецепція : дис. канд. філол. наук : Чернівці, 2016. 229 с.
4. Васильєв С. (1988) Запрошує «Сузір'я» (Інтерв'ю з О. Кузьмичем). *Культура і життя*. Київ, 1988. 16 жовт.
5. Подлужная Алла. Подаренная история Спектаклем «Новеченко» (1900) А. Барикко, поставленная Алексеем Кузьмичем на Микросцене «Сузір'я», режиссер в который раз утверждает, что театр бессмертен. *Газета «День»*. 127, 2015. URL : <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/podarennaia-istoriya>
6. Підлужна Алла. Сумна моносповідь. 25 і 29 червня у театрі «Сузір'я» прем'єра — «Про Ромео та Джульєтту... але звали їх Маргарита та Абульфаз». *Газета День*. URL : <http://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/sumna-monospovid>
7. Бевзюк-Волошина Лілія. Голос. 2013. URL : <http://www.golos.com.ua/Article.aspx?id=305796>
8. Голос тихої безодні та інші голоси. МоноЛІТ. Антологія сучасної української монодрами: моноп'єси (2016) / упорядник Надія Мирошніченко. Київ : Видавництво «Фенікс». 320 с.
9. Овчаренко Едуард. Демократична Україна, 2013. URL : <http://www.dua.com.ua/2013/045/arch/20.shtml>
10. Евреїнов Н. Н. Введение в монодраму. URL : [http://az.lib.ru/e/ewreinow\\_n\\_n/text\\_0070oldorfo.shtml?fbclid=IwAR0-Yu9o-ebULZLO6F2U-VUTzCxHjhxM\\_TjwqLQ6gklndmNNHCQ3nZEWocg](http://az.lib.ru/e/ewreinow_n_n/text_0070oldorfo.shtml?fbclid=IwAR0-Yu9o-ebULZLO6F2U-VUTzCxHjhxM_TjwqLQ6gklndmNNHCQ3nZEWocg)
11. Жежера В. Из Дону додому. *Україна*, 1990. № 41.
12. Заболотна В. Зазирнімо у безодню. *Культура і життя*. Київ, 1991. 13 липня. № 28.
13. Заболотна В. Роль та місце Київських альтернативних театрів / Семінар «Роль та місце альтернативних театрів». Київ, 1998. С. 5.
14. Клековкін А. Вы женщин не любите? А я обожаю! *Киевские ведомости*. Київ, 1994. 27 января.
15. Клековкін О. Ю. THEATRICA: Лексикон [Текст]. Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.
16. Корогодський В. Над Сузір'ям пролетів янгол. *Урядовий кур'єр*. Київ, 1994. 10 грудня. С. 14.
17. Липківська А. Пристрасті за Медесею. *Вісті з України*. Київ, 1991. № 33.
18. Майстерня театрального мистецтва Театр – Салон – Модерн «Сузір'я»: Буклет.
19. Мелоян С. Конец – это ещё и начало. *Республика Армения*. Ереван, 1997. № 197. 29 октября.
20. Нестерак О. Чи можна ще сьогодні грати Расіна? Кіно-Театр. Київ, 1998. № 5. С. 26.
21. Фіалко В. О. Театр України другої половини ХХ століття: образна лексика. Київ : Видавничий дім «Антиквар», 2016. 430 с.
22. Хоменко Н. Легенди і міфи акваріумної рибки. *Український театр*. Київ, 1993. № 1. С. 19–20.

### References

1. Medeia – jaras Kijevbol (1991). Hreik. Vasarnap. 6 okt.
2. Boiko, B. (1994). Vertynskyi on the stage «Suziria». *Kultura i zhyttia*. Kyiv. 12 bereznia [in Ukrainian].
3. Bortnik, Zh. I. (2016). Modern monodrama as cultural and historical phenomenon : genesis, poetics, reception : dys. kand. filol. nauk : Chernivtsi. 229 [in Ukrainian].
4. Vasyliiev, S. (1988). Invites «Suziria» (an interview is from O. Kuzhelnyi). *Kultura i zhyttia*. Kyiv. 16 zhovt. [in Ukrainian].
5. Podluzhnaia, Alla (2015). Podarennaia ystoriya Spektaklem «Novechento» (1900) A. Barykko, postavlennaia Alekseem Kuzhelnum na Mykrostsene «Suziria», rezhysser v kotoryi raz utverzhaet, chto teatr bessmertn. *Hazeta «Den»*. № 127. Retrieved from : <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/podarennaia-istoriya> [in Russian]
6. Pidluzhna, Alla. Sad monoconfession. 25 and on June, 29 in the theatre of «Suziria» of premier «About Romeo and Juliia... but their Marharyta and Abulfaz called». *Hazeta «Den»*. Retrieved from: <http://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/sumna-monospovid> [in Ukrainian].
7. Bevziuk-Voloshyna, Liliia (2013). Voice. Retrieved from : <http://www.golos.com.ua/Article.aspx?id=305796> [in Ukrainian].
8. Voice of quiet abyss and other voices. MonoLIT. Antolohiia suchasnoi ukrainskoi monodramy: monopiesy (2016) / uporiadnyk Nadiia Myroshnichenko. Kyiv : Vydavnytstvo «Feniks». 320 [In Ukrainian]
9. Ovcharenko, Eduard (2013). Demokratychna Ukraina. Retrieved from : <http://www.dua.com.ua/2013/045/arch/20.shtml> [in Ukrainian].
10. Evreyinov, N. N. Introduction to monodrama. Retrieved from : [http://az.lib.ru/e/ewreinow\\_n\\_n/text\\_0070oldorfo.shtml?fbclid=IwAR0-Yu9o-ebULZLO6F2U-VUTzCxHjhxM\\_TjwqLQ6gklndmNNHCQ3nZEWocg](http://az.lib.ru/e/ewreinow_n_n/text_0070oldorfo.shtml?fbclid=IwAR0-Yu9o-ebULZLO6F2U-VUTzCxHjhxM_TjwqLQ6gklndmNNHCQ3nZEWocg) [in Russian]
11. Zhezhera, V. (1990). From Don to home. *Ukraina*. № 41 [in Ukrainian].
12. Zabolotna, V. (1991). Will glance in an abyss. *Kultura i zhyttia*. Kyiv. 13 lypnia. № 28 [in Ukrainian].
13. Zabolotna, V. (1998). Role and place of the Kyiv alternative theatres. Seminar «Rol ta mistse alternatyvnykh teatriv». Kyiv. S. 5. [In Ukrainian]
14. Klekovkyn, A. (1994). Do not you women love? And I adore ! *Kyevskye vedomosti*. Kyiv. 27 yanvaria [in Russian].
15. Klekovkin, O. Yu. (2012). THEATRICA: Lexicon [Tekst]. In-t problem suchas. mystetstva NAM Ukrainy. Kyiv : Feniks. 800 [in Ukrainian].
16. Korohodskiy, V. (1994). Angel flew above Suziria. *Uriadoviy kurier*. Kyiv. 10 hrudnia. 14 [in Ukrainian].
17. Lypkivska, H. (1991). Passions are after Medeuia. *Visti z Ukrainy*. Kyiv. № 33 [in Ukrainian].
18. Workshop of dramatic art Teatr – Salon – Modern «Suziria» : Buklet [in Ukrainian].
19. Meloian, S. (1997). An end is this yet and beginning. *Respublyka Armeniya*. Erevan. № 197. 29 okt. [in Russian].
20. Nesterak, O. (1998). Is it possible yet today to play Rasin? *Kino-Teatr*. Kyiv. № 5. 26 [in Ukrainian].
21. Fialko, V. O. (2016). Theatre of Ukraine of the second half of XX of century : vivid vocabulary. Kyiv : Vydavnychiy dim «Antykvary». 430 [in Ukrainian].
22. Khomenko, N. (1993). Legends and myths of aquarium fish, pp.19-20. *Ukrainskyi teatr*. Kyiv. № 1 [in Ukrainian].

## СПЕЦИФІКА РОБОТИ АКТОРА ЗІ СЛОВОМ У РАДІОПРОСТОРИ

*У статті розглянуто специфіку роботи актора зі словом у радіопросторі. Зокрема авторка зосереджує свою увагу на відмінностях усного слова як виражального засобу у радіоефірі та на театральній сцені, слухоряду і відеоряду, майстерності оповідача на сцені й оповідача перед мікрофоном у професійній студії звукозапису.*

**Ключові слова:** слово, радіоефір, голос, мікрофон, актор.

*В статье рассматривается специфика работы актера со словом в радиопространстве. В частности, автор сосредотачивает внимание на различии устного слова как способа выражения в радиоэфире и на театральной сцене, мастерства рассказчика на сцене и рассказчика перед микрофоном в профессиональной студии звукозаписи.*

**Ключевые слова:** слово, радиоэфир, голос, микрофон, актер.

*In this article it was investigated the specific of actors work with words in radio broadcast.*

**Keywords:** word, radio broadcast, voice, microphone, actor.

Художнє мовлення посідає особливе місце в історії Українського радіо. Адже саме у цій площині перетинаються і синтезуються з журналістикою різні мистецькі жанри. Центральне місце в театральному процесі посідає актор. Без актора не може існувати і радіотеатр, як і жанри, про які йтиметься у статті. Специфіка роботи драматичного актора в радіопросторі досі достеменно не досліджена з наукової точки зору. Є чимало книжок і наукових праць про журналістику, зокрема і радіожурналістику, в яких фігурує факт залучення акторів до творчо-виробничого процесу. Серед них досить популярними є, скажімо, науково-методичні праці О. Ваніної [1] (йдеться про збірник «Телевізійна й радіожурналістика») або ж підручник О. Гояна [2] «Основи радіожурналістики і радіоменеджменту», котрі дають широке і точне розуміння природи радіопростору і творчо-виробничих процесів. А от підручників, за якими можна систематизовано навчитися радіомистецтву, зокрема акторському, не написано. Є застереження, що природа словесної дії на театральній сцені і в радіоефірі відмінні. Так відома українська дикторка, ведуча і режисер, н. а. України Тамара Стратієнко, маючи акторську освіту, своє професійне життя пов'язала з радіо і телебаченням. В інтерв'ю в рамках передачі «Вечірній

клуб актриси Лариси» UA: Радіо Культура (автор і ведуча Л. Недін) неодноразово наголошує різницю природи існування актора в театральній і в радіопостановці [3]. Театральний режисер, педагог, н. а. України Михайло Резнікович в інтерв'ю з нагоди 90-річчя Національного академічного театру російської драми ім. Л. Українки, згадуючи акторів, які плідно працювали і на радіо, маючи досвід радіопостановок, теж зазначає, що актор має відчувати «природу мікрофона» [5]. Про специфіку роботи на радіо пише у статті «Працює в повний голос — голос Українського радіо» і відомий журналіст, педагог Віктор Набруско [4] (багато років очолював Національну радіокомпанію України).

Дана стаття — це покроковий аналіз відмінностей роботи зі словом актора в театрі і в радіоефірі, слухоряду і відеоряду, акцентуація нюансів майстерності оповідача на сцені й перед мікрофоном у професійній студії звукозапису.

Історичний факт: перша передача Українського радіо вийшла в ефір 16 листопада 1924 р. у Харкові (тодішній столиці УРСР). З появою телебачення, а пізніше стрімкого розвитку цифрових технологій, радіо поступилося першістю, та залишається невід'ємною складовою засобів масової інформації, відчутно випереджаючи друковані періодичні видання.

Радіо — це засіб масової інформації, який не лише фіксує, констатує процеси суспільства, а й впливає на них, отже, впливає на свідомість і почуття людей.

Специфічні можливості радіо (відмінні від телебачення):

- доступніше;
- оперативніше;
- не вимагає абсолютної уваги;
- створює широкий діапазон самостійності;
- слухоряд (на відміну від відеоряду) залишає слухачеві ширший простір для уяви, індивідуального сприйняття.

У ряду виражальних засобів радіо усне слово стоїть на першому місці і лише потім — музика, шуми, технічні можливості (насамперед, монтаж у різних його значеннях).

Радіослово не ідентичне друкованому. Слово в радіопросторі підпорядковане законам усного мовлення. Важливим чинником є інтонаційне забарвлення, яке часто-густо здатне змінювати смислове значення написаного слова або ж надавати йому протилежного значення. В усній мові те, як людина сказала, часом, перетворюється в те, що людина сказала.

Слово, що звучить у радіоефірі, має величезну емоційну силу, викликає ефект співпереживання, робить невидиме видимим, тобто унаочнює передачу. За своєю природою радіомова діалогічна, вона завжди передбачає співрозмовника (хоч ти його не бачиш), тобто — радіослухача. Радіо говорить з кожним зокрема і з мільйонами відразу, це аудиторія, яка за кількістю у сотні разів більша, ніж театральні, концертні зали.

За своєю структурою мовний радіодень складається з інформаційних випусків, суспільно-політичних програм, соціальних та культурологічних, і п'ятдесят відсотків (включаючи й освітні передачі) — це художнє мовлення: музика, література (всі жанри), історія, театр. Від самих початків особливо популярними були і залишаються літературні читання, музично-поетичні композиції, радіоновели, радіодетектив, радіовистави (не плутати з трансляційним записом театральної вистави), радіофільм, розважально-постановочні (гумористичні) передачі.

Починаючи з 90-х років ХХ століття у всьому світі спостерігаються тенденції затребуваності журналістів-ведучих із артистичною харизмою, бо теле-, радіомовлення дедалі більше і більше потребує авторських проєктів, шоу-програм. Та коли йдеться про мистецькі жанри, без фахового спеціаліста не обійтись. Ось чому з Українським радіо (як і з радіо в будь-якій іншій країні) спів-

працюють музикознавці, музиканти, композитори, співаки, актори, театрознавці, драматурги, режисери-постановники.

Актори плідно й самобутньо працюють у таких жанрах: аудіокнига, розважальні передачі, радіовистава, радіофільм, поетично-музичні композиції, літературні та історичні передачі освітнього спрямування, передачі для маленьких слухачів та школярів, проморолики (анонси проєктів).

За якими ж критеріями відбувається відбір фахівців?

Голос — важливий чинник мистецтва мовлення, озвучування, дубляжу. Не в кожного талановитого актора «приємний мікрофонний голос» — основний радіофеномен або ж радіопочерк. Так само, як і про зовнішність, у людей справляється враження про ваш голос упродовж перших хвилин спілкування.

Згадуючи конкретну людину, ми згадуємо й її голос. Для актора голос важливий так само, як і зовнішність. Людський голос (зважає, нематеріальна субстанція) — це могутній інструмент впливу. Він може закохати, переконати, а може відштовхнути, насторожити. Слухач не бачить актора перед мікрофоном, а лише чує з ефіру. І тому слід пам'ятати про те, що аудиторія чекає на приємний голос в радіоефірі. Не можна «скрипучий», верескливий, різкий чи глухий голос «переробити», можна ледь-ледь пом'якшити, але з верескливого не можна зробити грудний, низький, а прокурений, «скрипучий» — перетворити на м'який, співучий. Важко піддаються усуненню гугнявість, старечий голос у молодій людині. Ці вади потребують тривалої роботи з фахівцем, а часом і медичного втручання. Актор із зірваними голосовими зв'язками не може працювати фахово на радіо, бо мікрофон посилює і ще більше увиразнює проблему.

Мікрофон частково змінює, спотворює голос. Актори-початківці, які вперше працюють у радіостудії, часто незадоволені своїм звучанням у записові, а студенти запитують: «Це хіба мій голос? Я якось не так звучу!» Так, мікрофон підсилює звучання, однак лише з досвідом досягається «відчуття мікрофона», якщо вміло ним користуватись, аби домогтися повноти звучання.

Є чимало мінусів підсилювальної техніки навіть у наш час — буму цифрових технологій:

- звучання може бути нерозбірливим;
- деформується тембр голосу;
- окремі звуки збільшують свою об'ємність;
- можлива хаотичність звучання.

Як зарадити? Насамперед мусить бути чітка артикуляція, дикційна довершеність. Потрібно дещо

сповільнювати темп мовлення, домагатися рівномірного, стійкого струменя видихуваного повітря. Знайти шляхом спроб свій природний тон. Має бути енергійне і повне, але неголосне звучання. Посил звуку, як на театральній сцені, буде завжди під час запису штучним, перебільшеним, негармонійним. Бажано змінювати забарвлення звуку, щоб не впадати в монотонність. Пам'ятати, що мікрофон надчутливий до шумів. Голосний вдих чи видих, плямкання, сопіння, клацання зубами, зайва слина в роті — все це буде браком у записові.

Важливим чинником, що впливає на слово, яке звучить у радіопросторі, є психічний і фізичний стан актора під час запису. Млявість, байдужість, втома, вагання, роздратованість, схвильованість, сумнів, апатія, доброзичливість, зацікавленість, бадьорість, упевненість мікрофон «збільшує» в рази, і слухач легко вловлює нюанси у вашому голосі.

Актор має готуватися до запису. Виконувати вправи для розширення голосового діапазону, домагатися вільного переходу з одного регістру до іншого, виконувати комплекс артикуляційно-дикційних вправ, при цьому ставлення мусить бути ще вимогливішим, ніж до вистави на кону, бо спектакль у репертуарі — на роки, є можливість шліфувати, вдосконалювати, продовжувати пошук зерна ролі. А запис відбувається «лише сьогодні», бо за день-два передача має звучати в ефірі, непрофесійний результат неприпустимий, на перезапис завтра, післязавтра нема часу. Це означає, що актора, який не враховує специфіки роботи зі словом на радіо, надалі не запрошуватимуть.

Досвідчені радіорежисери «виховують» актора, з яким надалі планують співпрацювати, надаючи можливість поетапно, від простих завдань, прийти до творення образу в радіовиставах. Аби актор відчув «стихію», «природу» радіопростору, слід починати із запису нескладних текстів публіцистичного жанру, у яких першочерговою є констатація фактів, чітке донесення думки, без будь-яких психологічних навантажень. Корисно буде попрацювати з невеличкими за обсягом оголошеннями анонсного характеру. Саме анонс дає можливість чітко дати відповідь на запитання «що, де, коли».

Працюючи з такими текстами, легше відпрацьовувати перспективу думки.

Велика користь і від споглядальної практики, а також участь у групових сценах, коли надається можливість записати кілька реплік. Присутність початківця на записах, де працюють вже досвідчені актори, дає можливість легше і впевненіше орієнтуватися у процесах запису, розумітись на різновидах мікрофонів, звикнути до навушників.

Високо цінуються талант, уміння, навички працювати з першого-другого дубля. А це означає, що актор має володіти технікою читання «з листа», розуміти, що таке текстова стрічка бачення, коли, починаючи читати речення, бачиш його закінчення. Без навичок логічного аналізу тексту «тут і зараз» не обійтись. Канули в Лету часи, коли на підготовку запису передачі виділялися дні, тижні. Зараз є зміна, залежно від складності жанру — 1–2 години. Навіть для таких жанрів, як радіотеатр, радіофільм, не виділяють більше місяця, а до них належать і редакторська робота, і режисерська, й акторська, монтаж звукорежисера (який забирає левову частку відведеного часу). Ось чому надважливими є грамотний художній аналіз тексту, мовні такти, логічні наголоси, логічна перспектива, чітке донесення смислу фрази, робота за думкою, при цьому вимагається не читати текст, а виконувати поставлене режисером завдання. Законів логіки мови треба дотримуватись «автоматично» (на підсвідомому рівні), аби не гаяти на це час і працювати над об'ємною палітрою ролі.

Ще одна специфіка роботи актора зі словом у радіоефірі: якщо в театрі актор працює з режисером, репетиції веде режисер, аналізує прогони режисер, то на радіо обов'язковим є дует режисер-звукорежисер, звукооператор. Недосвідчений актор часом розгублено запитує під час запису радіовистави: «А кого я маю більше слухати? Режисера-постановника чи звукорежисера?» Відповідь — обох. Можна дуже талановито зіграти сцену з вистави, виконати монолог, а звукорежисер вам скаже:

— Перепишемо. Ви «заковтнули» мікрофон, Ви його «заплювали», «зашморгали».

Це означає, що актор не розрахував відстань до мікрофона, силу звуку, голосовий посил і т. д. і в записові проявилось «технічне перевантаження», яке спресовує природний звук, робить його різким, або глухим, або тріскучим, чи «як з діжки». Якщо за роллю героєві чи героїні треба плакати, це слід робити не як у житті, а суто технічно моделювати плач (така природа радіо), бо за органічного (природного) плачу втрачається дикція, з'являється носовий призвук, відчуття слини в роті, сльози, які часто-густо провокують горловий спазм... Все це неприпустиме в роботі перед мікрофоном, це той випадок, коли треба талановито удавати плач, зберігаючи чітку дикцію. Слухач не бачить актора, а на слух йому здається, що актор по-справжньому плаче в цей час.

Або, скажімо, в якійсь сцені персонаж має кричати, гукати. Якщо це робити як у житті або за законами театру, то це буде суцільний брак. Перед

мікрофоном крик здебільшого імітується за допомогою відвернення голови, звучить ніби здалеку, або ж актор має відійти на певну відстань від мікрофона і за допомогою порад звукорежисера віднайти такий посил, таку силу звуку, яка буде прийнятною для технічного запису (ще раз наголошую, йдеться про радіопостановки, трансляційний запис відтворює все так, як на сцені, це вже парафія суто звукорежисерів і звукооператорів запису, які встановлюють на сцені перед початком вистави спеціальну звукозаписувальну апаратуру).

Радіопостановка має чимало відмінностей, якщо порівнювати з постановкою в театрі. Тут відсутній «застільний» період. Читання п'єси відбувається радше між редактором, режисером-постановником, звукорежисером, музичне оформлення (дуже важлива складова аудіомистецтва) пропонує або режисер-постановник, або звукорежисер, бо музика у радіопостановці тотожна мізансценам у театрі, зміні місця події, часу тривалості подій. І навіть коли пишеться оригінальна музика до радіовистави і тут наявний процес творчої співпраці з композитором, оформленням музичним займатиметься режисер-постановник або звукорежисер (специфіка радіо). Радіо потребує адаптації драматичного твору. Акторові, безперечно, порадять прочитати оригінальний твір, якщо це літературна п'єса чи проза, за якою створено радіоінсценівку, але чимдалі частіше для радіопостановки беруть за основу радіоп'єси (цей жанр дуже потужно розвивається в новітні часи у світі ще з 50–60-х років ХХ століття, в нашій країні відроджено цей жанр лише з 2000-х, бо в СРСР був заборонений, починаючи з 30-х років минулого століття). Постановка відбувається поетапно, репетиція передує звукозапису і проходить як проба перед мікрофоном, пишуться завжди лише окремі сцени, не завжди послідовно. Акторові важко дотримуватись наскрізної дії, тому «залежність» від режисера навіть у нюансах — першочерговий фактор. Бо лише він знає кінцевий результат, що за чим, який градус почуттів, емоцій має бути на даному етапі в тій чи іншій сцені. Актор часто відчуває себе сліпим кошеням. Саме тому надважливо розвинути в собі миттєву реакцію, вміння ламати темпоритм, інтуїтивно прямувати за режисером, тут і зараз вибудовувати емоційний малюнок ролі, бути дикційно чітким і вправним, широко використовувати можливості свого голосового діапазону. Словесна дія в радіопросторі — першочергова. Актор не має інших засобів виразності (на відміну від театральної сцени). Пластичний малюнок радіоролі залежатиме лише від творчої уяви і вміння роль передати словом.

Словесна дія — це процес, в якому важливу роль відіграє інтонація. В аудіомистецтві багатство інтонацій розглядається як засіб, що допомагає створенню радіообразу. Оскільки слухач дофантазовує героїв, про яких ідеться у радіовиставах чи озвучених літературних творах, саме інтонація допомагає створити характери персонажів, індивідуальність кожного із них, увиразнити особливості їхньої мови, передати складність почуттів, робить їх «видимими» в уяві слухача. При цьому актор, створюючи образ, має чути й авторську інтонацію, щоб не порушувати задуму драматурга, автора радіоп'єси чи редактора, який створив радікомпозицію за твором письменника. Увиразнення авторського задуму аж ніяк не обмежує актора. Творча свобода полягає в інтерпретації образу. Актор наділяє героя своїм голосом, через який «оживляє» його. Через голос, інтонаційний малюнок ролі, підтексти, власний життєвий досвід, який проектується на героя, темперамент він робить свого героя зримим.

Актор, який має досвід роботи на радіо й усвідомлює специфіку слова у радіопросторі, розуміє значення вміння проникати в мовну палітру твору. Він шанобливо ставитиметься до авторської стилістики, яка дає можливість відчути і мелодіку, і ритм мови героїв, їхню мовну манеру. Інтонація як засіб виразності допомагає передати найтонші психологічні нюанси почуттів героїв та емоційного стану.

Чи використовується фізична дія в поєднанні зі словесною? Так. Але в інший спосіб, ніж у театрі. Наприклад, за сюжетом йде запис сцени, де б'ються на шаблях. Бій відтворюватиме звукорежисер шумовим звукорядом, нашаруванням пласта за пластом різних звуків, які могли бути за певних історичних обставин, за тієї чи іншої епохи музичною темою. Якщо ж у цей момент має відбуватися діалог, то актори, які працюють перед мікрофоном, відповідно мають відтворювати органічний стан в цій ситуації: і дихати, і говорити, і вигукувати, і розмахувати руками, й імітувати кроки. Удавати подібний стан штучно не випадає. Актори мають правдиво відтворити протистояння. Звичайно, це буде не зовсім так, як на сцені під час вистави (постановочні бої), але має бути віднайдено спосіб передати цей стан. Можна замінити шаблі палицями гумовими, дерев'яними (звук шабель підмонтує звукорежисер), можна використати деякі рухи бойових мистецтв, можна, врешті, імітувати рукопашний бій, але це дасть змогу відчути той градус фізичного навантаження, який неодмінно вплине і на характер словесної дії.

Або, скажімо, актори грають сцену, яка відбувається на воді. Герої п'єси перепливають річку,



один з них поранений. Для достовірності природи фізичного стану у студії перед мікрофоном поставлять посудину з водою (відро, миска). Актори під час репетиції мають віднайти баланс між імітацією, що вони плывуть, і справжнім відчуттям перебування у воді. Відтворюючи діалог, мають руками плескати по воді, занурювати їх, вмиватися, відповідно дихаючи так, як людина дихає, перепливаючи річку й вибиваючись з останніх сил, та при цьому вимовляючи важливі за змістом слова. Звукорежисер у процесі монтажу, зведення запису обов'язково внесе «технічні правки»: підсилить звук води, пташиний щебет, гуркіт літака чи машини і т. д., але на органіку людського голосу, інтонацію, чіткість думки — вплинути не зможе.

На практиці іноді видається дивним подібне у студії. Але ж мовлене слово вбирає в себе внутрішній стан людини. Актори мають знаходити такі засоби виразності словесної дії, які змусили б слухача вірити тому, що він чує, на сто відсотків. Для того щоб слухоряд був не менш переконливим аніж відеоряд (на телеекрані), маючи в своєму творчому арсеналі лише голос, актор змушений залучити увесь спектр творчої уяви, який тільки має. Якщо виконавець не зможе уявити те, що він грає, перебуваючи в студії перед мікрофоном, за відсутності декорацій, повного акторського ансамблю, музичного оформлення (воно з'явиться лише у процесі монтажу), світлових ефектів (у театрі все це — дуже важливі складові вистави), не зможе повірити у нафантазоване його ж уявою, то й слово записане буде непереконливим, неорганічним, і найпрофесійніша техніка зарадити цьому не зможе.

Літературні читання.

На перший погляд у цьому жанрі легше працювати, ніж у радіовиставі чи радіофільмі. Та повна відсутність фізичної дії, яка частково все ж наявна у постановочних жанрах, вимагає більшої зосередженості, самовіддачі. Бо актор по суті працює у моножанрі, один на один зі слухачем. Це особливий психофізичний стан. Редактор, режисер довіряють акторові, він не лише має право, а від нього й очікують особистісного прочитання, потракування художнього твору. Виконавська уява і яскрава кінострічка бачень впливатиме на характер словесної дії. Саме в цьому жанрі проявляється найвищий рівень професіоналізму, оскільки актор має продемонструвати комплекс навичок: володіння мистецтвом розповіді, образне мислення, фантазію і творчу уяву, вміння емоційно впливати на слухача, якого не бачиш, досконалий логічний аналіз твору, професійну техніку мовлення і тембральне багатство голосу.

Різновид літературних читань — аудіокнига. Саме цей жанр широко застосовують у художньому радіомовленні, у дошкільних закладах, у школах для учнів різного віку, для людей із невеличкими вадами зору. У побуті аудіодиски замінюють книжкові полиці. Зручно слухати в автомобілі. Для запису художніх творів запрошують як авторів (авторське виконання), так і професійних акторів. Прочитати художньо роман, великоформатну повість спроможний далеко не кожний. Письмова мова дає можливість легко орієнтуватися у розділових знаках. Усне художнє мовлення передбачає низку випадків, коли, скажімо, крапка в написаному тексті може бути замінена інтонацією двокрапки чи тире, крапки з комою в озвученому тексті. Бо слухач швидко втомлюється від подрібненості тексту. Виконавець-актор, зв'язуючи смислове речення, має вести логічну перспективу як оповідач, аби розкрити головну ідею твору. Але й ігнорувати знаки автора не маємо права. Вони — це орієнтир для смислового аналізу художнього тексту. Мистецтво художнього читання передбачає суб'єктивний характер акцентованих смислових зв'язків, що надає певної особливості трактуванню твору. Це своєрідний «художній шарм» виконавської майстерності актора, який зачаровує слухача своєю неповторністю.

Оповідач на сцені увесь час взаємодіє з глядачем, бачить його очі, його реакцію, чує сміх чи тишу, від цього залежать почасти і смислове навантаження, і темпоритм. Оповідач перед мікрофоном лише уявляє свою публіку, він не знає, хто його слухає, — школяр чи студент, тридцятирічна жінка чи людина похилого віку. Тому перед актором завжди стоятиме завдання домогтися універсальності, щоб записаний художній твір було цікаво слухати всім.

У світі є чимало фестивалів та конкурсів аудіомистецтва, зокрема і радіовистав. У Хорватії й Іраку, Англії та Франції, Македонії й Польщі, Бельгії та Німеччині, Швеції та Голландії. В Україні, починаючи з 2000-х років, було зrealізовано кілька конкурсів радіоп'єси «Відродимо забутий жанр», озвучено твори переможців. Ці радіопостановки були успішно представлені на міжнародному рівні. Українське радіо активно і плідно працює у жанрі «Аудіокнига», залучаючи провідних майстрів художнього слова.

Радіомистецтво творять люди, талановиті фахівці. Українське радіо має багатющий художній фонд, який потребує глибокого дослідження і вивчення. Якщо ж говорити про часи незалежності нашої держави, то слід згадати унікальних режисерів-постановників і акторів. Когось із них уже немає серед нас, хтось продовжує плідно творчо

працювати. Їх називають корифеями радіофіру: Володимир Бохонко, Римма Скибенко, Юрій Дзюба, Василь Обручов, Зінаїда Журавльова — це радіорежисери-постановники-самородки. Кожен із них прийшов на радіо або з акторської професії, або маючи за плечима досвід театральних постановок. Ці особистості творили історію радіотеатру, історію постановочно-розважальних передач (найважчий жанр, який потребує окремої розмови), записали тисячі, без перебільшення, літературних та освітніх програм, були першопрохідцями суто радіопостановок, бо тривалий час у радіофірі звучали адаптовані під радіотеатр трансляційні записи вистав театрів України. Це вони відкрили, виховали кілька поколінь акторів, які добре відчують специфіку роботи на радіо, специфіку слова, яке звучить не зі сцени, а в ефірі.

Свій неповторний внесок у художнє мовлення зробили режисери-постановники Лариса Потапенко, В'ячеслав Глушенко, саме вони працювали багато років, уже в часи незалежності нашої країни, над передачами «Від суботи до суботи» й «А ми до вас в ранковий час», а це найважчий жанр — сатира і гумор. Самобутньо працює Наталя Стрижевська з феноменальною звукорежисеркою Катериною Шигаєвою; цьому тандемі під силу і масштабні постановки, і жанр «Монотеатр перед мікрофоном». Олена Єфимчук поєднує два фахи — режисер-постановник і звукорежисер.

У фондах Українського радіо зберігаються вистави, в яких неповторно, а часом феноменально, високохудожньо творили Наталя Ужвій, Юрій Шумський, Аркадій Гашинський, Микола Яковченко, Степан Олексенко, Анатолій Васильєв, Костянтин Степанков, Наталя Лотоцька, Анатолій Пазенко, Богдан Ступка, Інна Єрмоленко. Досить тривалий час і у радіопостановках і у популярних розважальних передачах «Від суботи до суботи», «А ми до вас в ранковий час» (художнім керівником яких і ведучою впродовж 25-ти років була авторка цих рядків) активно брали участь Ада Роговцева, Зоя Віхарєва, Ірина Дука, Людмила Ігнатенко, Олег Комаров, Леонід Марченко, Олена Фещенко, Василь Довжик,

Тамара Стратієнко. У рамках проекту «Відродимо забутий жанр» (ідеться про українські радіоп'єси) створили неповторні радіообрази Олександр Би-струшкін, Наталя Сумська, Олексій Богданович, Лесь Задніпровський, Ірина Дорошенко, Лідія Яремчук, Анатолій Гнатюк, Олександр Ігнатуша, Борис Лобода, Лариса Кадірова, Лариса Хоралець, Тарас Жирко, Римма Зюбіна, Галина Стефанова, Валерія Чайковська, Петро Бойко, Анатолій Паламаренко.

Радіо наслідує природне людське спілкування. Навіть у документальних передачах треба дотримуватися принципів розмовності, уникаючи трибунної манери мовлення. Індивідуальність актора через слово персоніфікує і унаочнює радіогероїв, робить їх «своїми», «рідними», зримими. Сценічний майданчик у радіопросторі не студія, не мікрофон, а внутрішній світ слухача.

### Джерела та література:

1. Ваніна О. Значення голосу і манери говорити для теле- і радіожурналістів. Телевізійна й радіожурналістика: Зб. наук.-метод. праць. Львів, 2000. 266 с.
2. Гоян О. Я. Основи радіожурналістики і радіоменеджменту: підручник. Київ : Веселка, 2004. 244 с.
3. Інтерв'ю з Тамарою Стратієнко. Передача «Вечірній клуб актриси Лариси» від 23.09.2017. (Архів автора; фонотека Українського радіо).
4. Набруско В. І. Працює в повний голос – голос Українського радіо. *Журналіст України*. 2004. № 4–5.
5. Інтерв'ю з Михайлом Резніковичем. Передача «Вечірній клуб актриси Лариси» від 28.04.2018 р. (Архів автора; фонотека Українського радіо).

### References

1. Vanina, O. (2000). The importance of voice and parlance for television and radio journalists. *Televiziina y radiozhurnalistyka: collection of research articles*. Lviv. 266 [in Ukrainian].
2. Hoian, O. Ya. (2004). Foundations of radio journalism and radio management. Tutorial. Kyiv : Veselka. 244 [in Ukrainian].
3. An interview with Tamara Stratiienko. Programme «An evening club with Larysa, the actress». 23.09.2017 (from the author's personal archives) [in Ukrainian].
4. Nabrusko, V. I. (2004). On air in full voice – the voice of Ukrainian radio. *Zhurnalist Ukrainy*, 2004. 4–5 [in Ukrainian].
5. An interview with Mykhailo Reznikovych. Programme «An evening club with Larysa, the actress». 28.04.2018 (from the author's personal archives) [in Ukrainian].

## СЦЕНІЧНИЙ РУХ ЯК СКЛАДОВА ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ АКТОРА

*У статті акцентовано місце і значення сценічного руху у професійній підготовці акторів. Досліджується поєднання фізичного і психічного в сценічному русі. Розглядається також педагогічний аспект фахової підготовки акторів і з'ясовується специфіка формування творчого потенціалу студентів-акторів.*

**Ключові слова:** сценічний рух, творчий потенціал, професійні здібності, навички, психофізика, уява, акторська техніка.

*В статті підкривається місце и значение сценического движения в профессиональной подготовке актеров. Исследуется соединение физического и психического в сценическом движении. Рассматривается также педагогический аспект профессиональной подготовки актеров и определяется специфика формирования творческого потенциала студентов-актеров.*

**Ключевые слова:** сценическое движение, творческий потенциал, профессиональные способности, навыки, психофизика, воображение, актерская техника.

*In article a place and value of a stage motion are underlined in professional preparation of actors. Connection is investigated physical and psychical in a stage motion. The pedagogical aspect of professional preparation of actors is examined also and the specific of forming of creative potential of students-actors is determined.*

**Keywords:** a stage motion, creative potential, professional capabilities, skills, psychophysical, imagination, actor technique.

Підготовка такого фахівця як актор театру і кіно — складний і багатогранний процес. На мою думку, фахова компетентність актора визначається наявністю у нього певних знань, умінь і навичок, необхідних для професійної роботи. Саме це визначає творчий потенціал актора, а не самі лише його природні здібності. І дуже важливу роль у цьому виконує сценічний рух, який дає можливість, разом з іншими спеціальними дисциплінами, свої природні здібності зробити здібностями професійними.

Професійні здібності людини реалізуються лише під час певної відповідної діяльності. Як комплекс властивостей особи, що відповідає вимогам діяльності та забезпечує потрібні результати, здібності можуть бути розглянуті в широкому розумінні, тобто як здібності до засвоєння загальнолюдської культури взагалі. Але нас більше цікавлять здібності спеціальні, професійні. Оскільки йдеться про творчу діяльність (акторське мистецтво, режисура), особливого значення набуває так званий творчий

потенціал особи. Тобто те, з чим прийшов до нас кожний студент: що він знає, що він уміє, де він, можливо, навчався чи працював до вступу в наш університет. Який у нього творчий потенціал, що проявляється в нешаблонності рішень, креативності мислення, оригінальності уяви. Врешті-решт чи обдаровані ці студенти, чи талановиті вони? Якщо так, то це чудове підґрунтя для розвитку здібностей. Тому що властивості, притаманні студентові, його характер, також входять до структури обдарованості.

Мушу сказати, що виявити обдарованість абітурієнта, оцінити потрібні нам властивості його характеру не так легко, як, можливо, здається тим, хто ніколи цим не займався. Тобто не займався з майбутніми абітурієнтами на підготовчих курсах, не проводив з ними консультації, не працював у приймальній комісії. І я зараз хочу наголосити не лише те, на що звертають увагу майстри під час вступних іспитів: зовнішність, голос, темперамент, уява, дефекти мови. Нам важливо не лише це і не тільки чи є

у абітурієнта музичний слух. Без нього на акторські та режисерські курси нікого не приймають. І за цим особливо стежить кафедра музичного виховання. Крім усього вищезазначеного, нам, кафедрі хореографії та пластичного виховання, також важливі ритмічність, пластичність, загальні фізичні можливості абітурієнта. Але цікаво, що інколи абітурієнти, скажімо ті, що займаються на підготовчих курсах, або вже й студенти перших акторських курсів, так би мовити, й не підозрюють, що їх «творчий потенціал» значно ширший, ніж вони думають. А ми, ті, хто працює на консультаціях і в приймальній комісії, маємо це побачити і якоюсь мірою розкрити.

На заняттях зі сценічного руху я інколи роблю такі експерименти: студенти старших курсів на моє прохання самі або з викладачем, це вже залежить від складності навчального матеріалу, показують дещо з того, чого надалі мають навчитися робити студенти першого курсу, які тільки-но ознайомилися з дисципліною «сценічний рух». Результат цього показу такий: деякі першокурсники дивуються своїй перспективі, інші, їх більшість, радіють тому, що попереду так багато цікавого, а дехто навіть лякається і переживає, думаючи, що ніколи не зможе цього зробити. Але минає певний час і всі вони, і перші, й другі, і треті оволодівають тими навичками, які дають їм можливість зробити все те, що вони бачили у виконанні старшокурсників.

Адже навички не народжуються разом з людиною, вони формуються поступово, в процесі життєвої практики. Хоч чим би займалася людина (спорт, танці, побут), скрізь відбувається формування навичок.

Те ж саме і на сценічному русі. Ми формуємо професійні навички, які вважаємо необхідними для актора. От, наприклад, розділи «Мовно-рухова координація» та «Вокально-рухова координація». Це дуже важливі розділи сценічного руху. Щоразу, виходячи на сцену, чи перед камерою на зйомках, актор, так би мовити, «одягає» на себе пластику, координацію (професійну, побутову) іншої людини, того, кого він грає. І через різноманітні вправи та етюди ми розвиваємо, відпрацьовуємо, виховуємо у студентів абсолютно необхідні для професійного актора координаційні навички.

Чи от, скажімо, сценічні та трюкові падіння. Вже неодноразово підходили до мене багато наших випускників або старшокурсників і дякували за те, що на заняттях зі сценічного руху ми приділяли чимало часу та уваги сценічним і трюковим падінням. Бо, наприклад, під час зйомок в якомусь кінофільмі їм ці навички дуже знадобилися. Вміння правильно, технічно, природно падати дало їм можливість

чітко виконати завдання режисера, не травмуватися і врешті добре зіграти свою роль.

Я назвав лише кілька розділів, а в сценічному русі їх багато. Ось ще деякі з них: стильова поведінка (пластика в стилі різних історичних часів); розслаблення і напруження м'язів; імпульсивні та хвилеподібні рухи; прийоми сценічного бою та боротьби; вправи з партнерами (підтримки, переноски); робота з предметом (віяло, іспанський плащ та ін.); пластичні фантазії. І це далеко не все.

З усього вищесказаного зрозуміло, що сценічний рух — це дисципліна, яка синтезує в собі дуже багато різноманітної інформації, що акумулюється в певну систему знань.

Час згадати про нероздільність у сценічному русі фізичного і психічного, невід'ємність роботи м'язів від нервової системи людини. «Мій метод, — писав К. С. Станіславський, — оснований на близькому єднанні внутрішнього з зовнішнім і викликає відчуття ролі з допомогою створення фізичного життя нашого людського тіла» [5, 142].

За час навчання, коли студенти здобувають свої знання, уміння й навички, тобто оволодівають «школою» сценічного руху, їх нервова система входить, так би мовити, в унісон із тілом.

Зв'язок наших рухів з центральною нервовою системою, залежність їх від неї, впевнено довів І. М. Сеченов: «...Все різноманіття мозкової діяльності зводиться остаточно до одного лише явища — м'язового руху» [2, 9].

Кожному зрозуміло, що фізкультура і спорт — це фізика, якщо не враховувати емоції. А от сценічний рух — це психофізика. Сценічний рух, який є дуже ефективним засобом вдосконалення психофізичних якостей і техніки виконання, технічних навичок, безпосередньо впливає на загальне покращення рухової сфери актора. Він є такою собі сумою спеціальних засобів, комплексів вправ і різноманітних завдань, в тому числі й розумових. І все це впливає на психофізичний апарат студентів.

Актор на сцені чи на знімальному майданчику повинен діяти. А дія — це, як відомо, єдиний психофізичний процес. Тобто діяти — означає підключати психофізику. Тоді й глядачі включаються в цей процес: співчують, радіють, переживають, сміються, інакше кажучи, не залишаються байдужими до того, що вони бачать на сцені чи на екрані.

Тобто актори здатні діяти і втягувати глядачів у цю дію. І актори тримають увагу глядачів, власне, тримають їх у рамках цієї дії і не випадають з неї самі від початку до кінця вистави, завдяки своїм, розвиненим в університеті, професійним здібностям.

А щодо загальних художніх здібностей обдарованої людини, то вони виражаються в цілісності й повноті її сприйняття, в образності мислення, в значній ролі уяви в її внутрішньому житті та в емоційному переживанні образів уяви. Тому треба постійно і обов'язково на заняттях зі сценічного руху підключати уяву студентів, вводити їх, коли це потрібно, в запропоновані обставини. Щоб вони не просто віталися на початку заняття з викладачем та концертмейстером, роблячи якийсь історичний уклін, а уявляли себе в Україні XV століття, чи в Іспанії XVII ст., чи у Франції XVIII ст. Уявляли, в якому вони могли бути костюмі. Щоб вони не просто робили перекиди вперед чи назад, а — «я їжачок» чи «я колобок»; не просто пересувалися на руках і ногах долічерева паралельно підлозі, а — «я варан» чи «я крокодил»; не просто рухались догори животом на руках і ногах, ногами вперед чи боком, а — «я павук» чи «я краб». Я вже не кажу про розділ «Пластичні фантазії», там безпосередньо включається уява, коли я ставлю перед ними завдання, і фантазія, коли вони готуються до виконання цього завдання.

Іншим боком загальної художньої обдарованості є вольові якості студента — здатність до саморегуляції та висока працездатність. Без цих якостей хорошим актором стати неможливо. І дуже важливою ознакою загальної обдарованості є здатність до навчання.

Завдяки всім цим якостям студент може надалі реалізувати свої професійні здібності, виражати в художній формі своє ставлення до навколишнього світу і вирішувати чи, в усякому разі, намагатися вирішувати, моральні й естетичні проблеми. А реалізація професійних здібностей, втілення художнього бачення світу відбувається в специфічній для актора формі — в сценічній дії.

«Гармонія фізичних і психічних рухів, — писав К. С. Станіславський, — вам тому і потрібна у виставі, що сила впливу на глядача живе в умінні розкріпачити в собі весь організм. Розкріпачити так, щоб ніщо в вашому тілі не заважало відображати внутрішнє життя ролі точно і чітко» [3, 116].

Та чи можна за час, що дається студентам на вдосконалення свого тілесного апарату, вирішити всі ті завдання, котрі стоять перед ними? Візьмемо перший акторський курс. Один день на тиждень у них пластичний тренінг, другого дня — сценічний рух. А чим заповнені третій, четвертий день? А п'ятий день, шостий? Тобто проблема в тому, що для розвитку й удосконалення психофізики актора відведено мало часу. Неможливо за той час, що студенти займаються сценічним рухом, навчити їх усього тому, що їм може знадобитися в їх про-

фесії. Тому ця дисципліна і називається «Основи сценічного руху». Тобто ми даємо студентам основи пластичної майстерності актора.

Правда, у нас є один, так би мовити бонус — «Ритміка». Ще видатний вчений І. П. Павлов зазначав свого часу, що ритм — найважливіше поняття, яке обумовлює життя людини.

Річ у тому, що сценічним рухом студенти акторських курсів займаються два семестри — другий і третій. А в першому семестрі у них ритміка. Ця дисципліна готує студентів до сценічного руху, а також до хореографії (дисципліна «Танець» починається у них нині з другого курсу) та, власне, і до майстерності актора. Якщо буквально трьома словами пояснити, що таке ритміка, то це — ритм, темп і музика. До речі, про музику. Абсолютно необхідна складова в навчанні — це музичний супровід. Дуже важлива для виховання майбутніх акторів і режисерів «жива» музика. Концертмейстер — не просто помічник викладача, він партнер, він як другий викладач на акторському курсі. Тобто він у творчому матеріалі, знає програму, вільно орієнтується у вправах, з півслова розуміє викладача, а часто навіть без слів, в буквальному розумінні.

Тут ще треба зазначити, що у вищих музичних навчальних закладах студенти-піаністи можуть пройти невеличку практику концертмейстера з вокалістами та музикантами. Але концертмейстерів для сценічного руху, як власне, і для сценічного бою, танцю та ритміки ніхто спеціально не готує. Тому викладач повинен обов'язково розбиратися в елементарній музичній грамоті, відчувати музику, вміти передавати, акцентувати її тілом. Також вміти чітко ставити перед концертмейстером завдання. Тому що інколи треба зіграти щось швидше, ніж написано у автора, чи повільніше. Інколи ритмічніше, більш акцентовано, не так, як це виконував би концертмейстер з вокалістом або іншим музикантом. Тобто викладач повинен уміти творчо налаштувати концертмейстера так, щоб він міг зробити своєрідне аранжування, інколи досить швидко, по ходу заняття, якогось музичного уривка чи пісні.

Ще на початку моєї викладацької діяльності в нашому інституті (тепер — університеті), на кафедрі сценічного руху (тепер хореографії та пластичного виховання), разом зі мною працювали в різні роки декілька викладачів основ сценічного руху. Але мало хто з них затримувався надовго. І я зрозумів, чому. Кожен з них якось розумівся на сценічному русі, але мало що міг сам зробити з того, чому намагався навчити студентів. І я на все життя зробив висновок: викладачем сценічного руху може бути лише той, хто сам уміє робити все те, чому він на-

вчає студентів, сам володіє всіма цими навичками. До речі, це, звичайно ж, стосується й інших дисциплін, що їх викладають у нашому університеті. Хіба вокаліст не вміє співати? Хіба хореограф не вміє танцювати?

Отже, підсумуємо: викладачеві сценічного руху треба чітко визначити шляхи організації творчого характеру своєї діяльності та віднайти оптимальний шлях моделювання програмно-цільових координат роботи зі студентами з метою засвоєння ними знань, умінь і навичок, що їх дає сценічний рух і якими повинен володіти викладач, та усвідомлення синтезу сценічного руху, про який я зауважував раніше. Тобто викладач сценічного руху повинен бути висококваліфікованим спеціалістом, інакше таке викладання буде неправильним і небезпечним. Небезпечним тому, що сценічний рух насичений різноманітними технічними прийомами, акторською технікою. І викладач повинен професійно володіти нею, знати, як методично правильно навчити цьому студентів. Дуже важливо, щоб студенти самі хотіли змінитися, наповнити свій мозок знаннями, а тіло навичками та уміннями. Для цього викладачеві потрібно буквально з першої зустрічі зі студентами, так би мовити, запалити їх перспективою, власним баченням того, чого вони можуть досягти, якщо наполегливо навчатимуться.

Майстерністю актора не можна оволодіти, не набувши високої техніки. А техніка дається наполегливою працею. І так в будь-якій професії. Згадаймо, як ми дивуємось майстерності кухаря, який так швидко, технічно ріже цибулю чи смажить щось на пательні. «В нього хороша техніка», — так кажуть іноді про артиста балету, тіло якого просто зливається з музикою, чи про музиканта, який грає, скажімо, чардаш: то повільно, то швидко, то дуже швидко.

Те ж саме і в акторській майстерності. Щоб стати справжнім професійним актором, студентові потрібно досконало оволодіти всім тим, чого його вчать на сценічній мові та вокалі. Опанувати всі елементи, всю техніку пластичного тренінгу, ритміки, основ сценічного бою, танцю і, звичайно ж, — основ сценічного руху.

«Як неможливо зіграти і виразити прекрасно Баха, Бетховена на ненастроєному інструменті, — писав К. С. Станіславський, — так і артисти драми і опери не можуть яскраво виразити, втілити емоцію, передати її, якщо у них фізичний апарат не налаштований і не підготовлений до цього» [4, 393].

Чим краща, професійніша техніка актора, тим вищий і цікавіший політ його фантазії. Знання і володіння технікою розширює фантазію актора. Студенти, які не пропускають заняття, навчаються з цікавістю, з натхненням завжди можуть придумати якісь етюди на задану тему. З одного боку, їм хочеться показати свою техніку, з іншого — володіння технікою підштовхує фантазію студентів, надихає їх.

Частиною своєї праці «До театральної молоді» видатний український актор та режисер П. К. Саксаганський (Тобілевич) присвятив сценічному рухові. Ось назви деяких розділів: «Тіло актора — його головне виробниче знаряддя», «Рухи на сцені». Спираючись на власний досвід своєї артистичної діяльності, П. Саксаганський писав: «Дбати також і за своє тіло, щоб з нього було завжди здорове і справжнє виробниче знаряддя. Адже ж натхнення так часто залежить від фізичного стану здоров'я» [1, 210].

Покладатися лише на натхнення та інтуїцію неможливо. Врешті-решт, я вважаю, вони з'являються у актора лише тоді, коли він «наповнений» професійними знаннями, коли в нього є отой самий професійний «творчий потенціал». Але він був би абсолютно неповним, несформованим, якби не було такої важливої складової професійної підготовки актора, як сценічний рух.

### Джерела та література

1. Саксаганський П. Думки про театр. Київ : Мистецтво, 1955. 234 с.
2. Сеченов И. Рефлексы головного мозга. Москва : Государственное издательство медицинской литературы, 1952. 230 с.
3. Станиславский К. Беседы. Москва : Искусство, 1952. 180 с.
4. Станиславский К. Собр. соч. Москва : Искусство, 1955. Т. 3. 502 с.
5. Станиславский К. Собр. соч. Москва : Искусство, 1957. Т. 4. 550 с.

### References

1. Saksahanskyi, P. K. (1955). Thoughts about theater. Kyiv: Mystetstvo. 234 [in Ukrainian].
2. Sechenov, I. (1952). Reflexes of main brain. Moscow : State Publishing House of Medical Literature. 230 [in Russian].
3. Stanyslavskyi, K. (1952). Talks. Moscow : Iskusstvo. 180 [in Russian].
4. Stanyslavskyi, K. (1955). Complete works. Moscow : Iskusstvo. T. 3. 502 [in Russian].
5. Stanyslavskyi, K. (1957). Complete works. Moscow : Iskusstvo. T. 4, 550 [in Russian].

## ВІД СЛОВА НАПИСАНОГО ДО СЛОВА ЖИВОГО

*Словесна дія — це найактивніша форма життя людської свідомості. Природа зародження слова, кожен звук мови потрібно розглядати як мовний вчинок, як дію. Звідси впливає основний принцип роботи над зовнішньою технікою мовлення: всі її елементи (дикція, дихання, голос) повинні підпорядковуватися сценічній дії. Якщо буде правильно potrаковано внутрішню лінію, думки й почуття персонажів, то й голос сам піде за роллю, а саме — від внутрішньої правди до правди зовнішніх проявів. Дія полягає не в тому, щоб виконавець багато рухався, а в активному душевному рухові, який має виражатися через дієве слово. Дорога від написаного слова до живого, дієвого довга і нерівна. Але подолати її зможе кожен, хто фанатично відданий театру.*

**Ключові слова:** *декламація, штампи, думка, інтонація, підтекст, дієвість мови, сценічна правда.*

*Словесное действие есть самая активная форма жизни человеческого сознания. Природа зарождения слова, каждый звук речи нужно рассматривать как речевой поступок, как действие. Отсюда вытекает основной принцип работы над внешней техникой речи: все ее элементы (дикция, дыхание, голос) должны подчиняться сценическому действию. Если будет правильно понята внутренняя линия, мысли и чувства персонажей, то и голос сам пойдет за ролью, т. е. от внутренней правды к правде внешних проявлений. Действие не в том, чтобы исполнитель много двигался, а в активном душевном движении, выраженном через действенное слово. Дорога от написанного слова к живому, действенному долгая и неровная. Но одолеть ее сможет каждый, кто фанатично предан театру.*

**Ключевые слова:** *декламация, штампы, мысль, интонация, подтекст, действенность речи, сценическая правда.*

*Verbal action is the most active lifeform of human consciousness. The nature of the world origin, each sound of the language must be regarded as a linguistic act as an action. Hence the main principle: all its elements (diction, breathing, voice) must obey the stage action. If the inner line thoughts and feelings of the characters are correctly understood, then the voice itself will follow the role, namely, from the internal truth to the truth of external manifestations. The action is not the active movement of performer, but the active emotional movement, which must be expressed through an effective word. The road from the written word to the living the effective long and irregular But everyone is fanatically devoted to the theater will be able to overcome it.*

**Keywords:** *declamation, clichés, thought, subtext, intonation, effectivtness of speech, scenic truth.*

Акторське мистецтво сьогоднішнього дня продовжує традиції живого занурення в сутність внутрішнього життя людини як носія різноманітних почуттів, поглядів, устремлінь та вчинків. Високий рівень акторської майстерності безпосередньо залежить від належного рівня театральної освіти, постійної роботи актора над собою, його прагнення самовдосконалюватися. Завданням театральних педагогів є виховання акторів, які можуть образно мислити, розкривати в дії всі нюанси надзавдання, що стоять перед їхніми персонажами, авторськи

думки, закладені в їхні твори. І лакмусовим папірцем для акторської майстерності є сценічне слово. Якщо зануритися в історію розвитку театру, то видно, що проблеми в сценічному мовленні виникали постійно. Вони були різними в різні часи. Але скидати їх із шальок терезів не варто, бо це означало б заплющувати очі чи ховати голову в пісок. Тому завжди виникала гостра необхідність знаходити шляхи для вирішення цих проблем. Для кожного періоду історії сценічна мова звучала по-своєму. Слово завжди визначало сутність мистецтва театру,

рівень майстерності акторів незалежно від того, чи в основі фаховості лежала декламація, в якій чільне місце посідала винятково мовленнєва складова, чи сучасний варіант дієвого слова.

Декламаційна майстерність актора полягала в блискучому володінні зовнішньою мовною технікою, яка вважалася головним засобом в роботі над роллю. Для передавання будь-якого почуття чи думки був встановлений єдиний спосіб їх вираження, така собі канонізована манера виконання. Вчителі з декламації того часу тлумачили інтонацію, як чітко розраховану шкалу змін в голосі і твердо закріплену систему мовлення. Тому основним засобом розкриття смислового аспекту твору було копіювання інтонаційного малюнка, запропонованого педагогом. Це була звичайна ілюстрація почуттів та емоцій, ні про який театр переживань не могло бути й мови. Актор вишукував звукові конструкції, логічні акценти, паузи, потім багато разів ретельно повторював такий малюнок, запам'ятовував, випробовував на репетиціях, закріплював і всю цю конструкцію, не відступаючи ні на йоту від схеми, демонстрував глядачам. Отож основним питанням театральної педагогіки початку ХІХ століття був пошук тону як засобу для опанування змісту, а не пошук внутрішнього імпульсу, живого й неповторного. Часи змінилися, і на зміну старому, в тому числі й театру класицизму, прийшло нове в театральному мистецтві, що спонукало акторів, театральних педагогів шукати інших підходів в роботі над виставами, правдивих, а не штучних переживань, емоцій, людських почуттів. Ось тут доречними виявилися натуральні голоси, живі інтонації, сценічна мова в цілому. Проста, натуральна гра і така ж правдива, щира мова на сцені поступово ставали критеріями сценічної правди і високого професіоналізму акторів.

Загострилося питання глибинного розкриття смислової складової творів, щирої уяви, правдивого ставлення до подій та персонажів вистави. В роботі над драматичними та літературними творами виконавець вчився не декламувати, а розповідати, тим самим встановлюючи контакт з глядачами і ніби залучаючи його до участі в творчому акті. А ще однією особливістю було за допомогою мови розкриття характерів героїв, їхніх вчинків, потаємних думок і намірів, що в кінцевому варіанті було названо «баченням» та стало одним з елементів акторської майстерності.

Прогресивні люди сприймали театр як велику впливову силу, що несе в народні маси все найкраще, впливає на їх почуття, формує їхню свідомість і громадянську позицію. Для істинного артиста

виявилось недостатнім досконале володіння зовнішньою технікою сценічного мовлення. Виникла гостра потреба активно тренувати і внутрішню акторську техніку.

В. Г. Белінський писав: «Почуття завжди пов'язані з думкою <...> надихатися можна лише істиною, більше нічим <...> чим глибша істина, тим глибшим повинне бути і занурення в неї, а отже, і натхнення» [1;353].

Недаремно у всі часи були люди, небайдужі до розвитку театру і театральної освіти. Методом спроб і помилок вони шукали шляхи, напрямки, створювали системи, вносили нове та прогресивне в методіку освітніх мистецьких програм. Зокрема, подібне питання не залишило байдужим й відомого актора М. С. Щепкіна. Він розумів, що мова на сцені, безпосередньо пов'язана з мовою народу, повинна визначатися специфічними особливостями національної мови, добивався простоти і щирості сценічного мовлення, стверджував, що справжнім актор може бути, лише зробивши роль своєю. Це не означає привласнити роль, а потрібно зжитися з нею. Він визначив кілька пунктів свого творчого методу: не зображувати, не копіювати когось, а стати тим, кого граєш; занурюватися у внутрішні порухи душі персонажа; зрозуміти зерно ролі.

Не менш відомий письменник М. В. Гоголь, прекрасно розуміючи природу живої мови, вважав, що слово на сцені має народжуватись в результаті свідомого спілкування між партнерами: «Тон питання зумовлює тон відповіді, тому зачувати роль актору самому, без партнера, не можна; щоб текст ролі свідомо відклався в пам'яті під час репетицій, потрібно, щоб від одного доторку до нього, кожен чув живий тон своєї ролі» [2;388].

Правдивість і простота мовлення свідчать про правду життя в ролі, тому варто відштовхуватись саме від життєвої правди і збагачувати її якостями, необхідними для сцени та сприйняття глядачами, знову робити надбанням життя, довести високе мистецтво мови в театрі до рівня щирого спілкування.

Оцінюючи по-новому шляхи роботи актора над народженням слів ролі, потрібно дійти до такої свободи, щоб з появою внутрішнього імпульса, миттєво, чисто рефлекторно озвучити текст. Тоді не потрібно буде вигадувати інтонацію, а розкривати суть сценічного образу, його почуття, бажання, думки, робити їх своїми, тоді імпульсивно виникне природний посил. Яскравий інтонаційний малюнок, яскраве, органічне ведення діалогу, майстерність побудови монологу, шанобливе ставлення до слова, навіть окремого звука почали витісняти старі, неефективні методи роботи над сценічним словом.



Отож вирішення проблеми мовленнєвої виразності та культури розпочалося на початку ХХ століття зі встановлення відповідності між внутрішнім змістом та зовнішніми проявами через те, що штампи декламаційної патетики почали суттєво гальмувати розвиток театру. Але потреба революційно-еволюційних змін, в тому числі і в сценічному мовленні, полягала не у впровадженні схожості творчого процесу і життя як такого, а полягала в пошуках правдивого наповнення слова дією. Адже важливим є, в першу чергу, те, що ховається за текстом, той багатовимірний світ думок, почуттів, конфліктів, які лежать в основі поведінки людей. Театр трансформувал написане слово в живу розмову, переводячи зафіксований на папері авторський текст на розмовний процес. Розмовність є важливою визначальною ознакою сценічної мови, хоча сприймати її потрібно не як звичайну побутову мову. Сценічна мова, як і сценічна дія в цілому, — не копіювання життя, а його глибокий аналіз, його згущення, концентрація. Мова на сцені багатогранніша, виразніша за життєву, хоча корінням зрослася зі звичайною. Вона одночасно й адекватна їй і водночас закована, базується на використанні всього її багатства.

К. С. Станіславський та В. І. Немирович-Данченко, відомі театральні режисери і педагоги-психологи, стояли на платформі боротьби за живе, органічне слово на сцені, тому вели безкомпромісну боротьбу проти старих сценічних шаблонів за правду почуттів в запропонованих обставинах. «... було необхідно знайти найвищу простоту театральної мови, звільнивши її від нашарувань умовності в інтонаціях, голосових модуляціях, і, водночас, не перетворити її в безбарвну, зашкарублю-побутову. Така простота зовсім не є спрощеною» [6; 200].

Ідея внутрішнього життя, внутрішньої дії, важливішої за зовнішню, виявилась у прагненні зрозуміти причини та зв'язки між вчинками та словами, ті внутрішні сили, які створюють підводні течії і визначають життя слова. Нова мовленнєва манера на сцені активно почала завойовувати позиції не тому, що зникла з театру умовно-піднесена мова, не за зовнішніми ознаками правди, а через глибину проявів життєвих конфліктів, щирості поведінки, збагненності думки. Тому народився метод підходу до створення живого слова на сцені, який отримав назву методу словесної дієвості, на основі бачень через уяву, конкретних завдань сценічної дії, чітких і точних пристосувань у спілкуванні.

Питання якості зовнішньої техніки, її виразності, засобів втілення не є сталими, бо міра сучасного розуміння правди на сцені визначається дійсністю, вимогами і нормативами культури мови.

Багато режисерів в різні періоди існування театру прагнули створити театр своєї мрії з усіма відповідними складовими, зокрема, залучати до роботи акторів-однорумців. Таким режисером можна серед інших назвати О. С. Курбаса. Як режисер-новатор, він підходив до створення вистав нетрадиційно, навіть, революційно. Вважав, що для нового театру потрібні актори, які б не боялися експериментувати і вірили своєму режисеру, в свої сили та можливості бути першопрохідцями на шляху оновлення театральної естетики.

О. С. Курбас виклав свої міркування щодо цього в численних своїх статтях, необхідність яких була зумовлена режисерськими пошуками в Мистецькому об'єднанні «Березіль». Ось деякі з них: «Про методи роботи актора», «Про зв'язок театру із сучасністю», «Про свідомий підхід до творчої роботи, про суть майстерності», «Про виховання самостійно мислячого режисера», «Про актора нового складу та мислення».

У всіх його публікаціях червоною ниткою проходила теза про перетворення життєвого факту в факт мистецтва, підсвідомого в свідоме, пошук способу поглиблення змісту, насичення ролі і вистави в цілому художньою правдою.

У створенні вистави драматург і режисер мають стати співавторами актора, який був би інтелектуальним, умів би переконливо створювати та передавати нові ідеї, знання, психологію нового часу через власне «Я», і, створюючи правдиві сценічні характери, брати на себе відповідальність у процесі виховання своїх глядачів, формування їхньої громадянської позиції.

Мова на сцені сьогодні, її особливості, загальні та специфічні якості можуть розглядатися в безпосередньому зв'язку з факторами дійсності та процесами, які відбуваються в театрі.

Увага до сучасної сценічної мови обумовлена цілим рядом факторів, і серед них найважливішим є уточнення нашого сприйняття характерних рис сучасного мистецтва та його критеріїв. Радіо, кіно, телебачення, сучасна техніка дещо агресивно вторглися в життя театру і не могли не вплинути на нього. Норми сприйняття живого слова, критерії театральності і доступності сприйняття піддалися неабияким змінам. З'явилося інше, відмінне від уже звичного, відчуття реальності, загострився слух на звичайну, близьку до побутовизму, розмовність. І реакція акторів не забарилася: почала з'являтися нечітка дикція, млява артикуляція, тихий монотонний невиразний голос, ковтання звуків і т. п. В результаті виникла нова проблема — це загальне зниження мовленнєвої культури в театрі, а отже,

знищення його природи. Однією з причин такого явища є режисерський дилетантизм чи примітивізм. Невміння чітко визначити та втілити в дію задум, ідею, надзавдання вистави нерідко приводить до спроб зобразити життя за допомогою простого мавпування або наслідування гірших прикладів побутової, недостовірної, нещирої, невиразної мови. Або ж вдаватися до підкреслено чіткого вимовляння, надмірно голосного, але штучного. За таких умов на сцені не може бути дієвого живого спілкування. Хочеться бачити на сцені акторів, які вміють думати, відчувати, реалістично та активно сприймати світ, адекватно реагувати, повноцінно реалізовуватися через авторський текст в процесі словесної дії.

Тому гостро постає питання: як зрозуміти, як і де знайти критерії розмовності в сучасному театрі? Простота і натуральність розмовної мови — невід'ємний і навіть визначальний фактор сценічного мистецтва. Звичайна проста мова нерідко викликає надзвичайне враження своєю переконливістю, яскравістю відтворюваної думки, чіткістю і точністю словесного відтворення, яке передається за допомогою логіки, порядку групування слів і побудовою фраз. Всі міркування і пошуки в області мовлення і голосу були пошуками оптимальних засобів виховання сценічної мови як мови справжньої, життєвої і органічної. Першоджерелом такої мови має бути дієвість. Всі засоби виразності тісно пов'язані між собою і вибудовують емоційний аспект, характер стилю матеріалу ролі. Саме в такій структурі народжуються всі типові якості авторської мови. Мова драматургії за своєю природою завжди є в мовленнєвій взаємодії зі своїми, притаманними їй, особливостями і, перш за все, розмовністю.

Але емоційна мова ризикує перетворитися на невиразну, якщо зовнішня техніка не доведена до абсолютного автоматизму. Серед можливих проблем цього можуть бути:

1. Різкі перепади загального темпу мови.
2. Перевантаження фраз логічними акцентами.
3. Поява логічно незавершених фраз.
4. Млява, невиразна артикуляція.

Тому виникає спотворення вимовлених слів, яскравість думок розмивається чи розривається на окремі шматки.

Театр трансформує написаний автором текст, переводить його на рейки живого спілкування. Розмовність є визначальною ознакою сценічної мови, однак зрозуміти її потрібно об'ємно і не як зовнішню схожість з побутовою мовою. Особливостями розмовної мови є: закономірна варіантність мовлення і головним фактором, що визначає інтонаційний малюнок, є цілеспрямована осмислена дія в кон-

кретних умовах, а також чіткість, нормативність, а не хаотичність і неохайність.

Розмовна мова — спонтанна, не підготовлена раніше, використовується носіями літературної мови в умовах невимушеного, безпосереднього спілкування, в якому визначальними є стосунки між співрозмовниками, певні запропоновані обставини, умови і завдання мовної взаємодії.

Незапрограмованість, спонтанність, діалогічність розмовної мови та її комунікативне значення — всі ці якості відповідають завданням мовлення на сцені, а отже, і основним її вимогам. Звичайно, при цьому мова персонажів — це стилізація мови живої, а сам текст запропонований актору автором. Але в той же час типові риси розмовності сценічної повинні бути виокремлені на основі аналізу розмовності життєвої, бо саме в розмовній мові повною мірою відбувається взаємодія в процесі живого спілкування, а інтонація такої мови — форма існування. Можливості мовленнєвої інтонації для розуміння завдань, оцінок, вчинків, тобто, для розуміння суті, величезні.

Головні характеристики інтонації — темп, тональність звучання, наголоси, паузи — існують в незліченних варіантах і зовсім не піддаються схематизації. Така величезна різноманітність зумовлена різними завданнями, обставинами в межах спілкування, особистими якостями співрозмовників. Спонтанна мова породжує непередбачувані паузи, пропускання слів та окремих звуків, швидкий темп мовлення чи уповільнену мову.

Підсумовуючи сказане, можна виділити ряд специфічних особливостей інтонації в розмовному варіанті мовлення.

1. Разючі відмінності між безбарвно побутовими фразами та підкреслено виразною інтонацією в конфліктній ситуації.

2. Конкретика інтонації полягає в використанні низьких і високих тонів, різких голосових спадів та підйомів, що характеризує мову, як ритмічну, і водночас, ліквідує монотонність.

3. Підвищена емоційність мовлення допомагає зробити його переконливим і дієвим.

Мова на сцені до певної міри роздвоюється, бо об'єктами акторів є сценічні партнери і глядачі в залі. І ті й інші повинні почути і зрозуміти озвучений текст. Завдання ж залишається тим самим — зовнішня акторська техніка має бути на високому рівні.

В деяких театрах активно намагаються зробити різкий поворот від ординарно побутової розмовності до узагальнення, до такої мови, яка концентровано типізує характерні якості людини і розкриває до-

даткові, іноді надважливі якості сценічного образу в його соціальній та індивідуальній конкретизації.

Занадто сміливе використання мовної характерності — один із аспектів такого процесу. Хоча вона не завжди зводиться до дикційно-голосових пристосувань, прикриваючись якими, можна імітувати індивідуальність. Йдеться про характерність, що базується на зануренні в психофізичну природу, спосіб мислення і вчинків людей в запропонованих обставинах. Такий сформований за допомогою мови образ виникає як прояв органічного внутрішнього життя актора в ролі і активно впливає на формування відповідної поведінки.

В роботі над роллю актор повинен рухатись від значення слів через розкриття багатозначного підтексту до дієвої суті мови. Суть — завжди конкретна, а підтекст — багатовимірний.

Чи мають бути якісь особливі мовленнєві нюанси в класичних чи історичних виставах? Без сумніву, епоха чи історичні події повинні враховуватись у манері говорити, в орфоєпії, в темпі мовлення, в підтексті, щоб не привласнювати події минулого і не спотворювати їх. В даному разі варто ретельніше проаналізувати поведінку персонажів в тих умовах та враховувати ментальність представників інших національних культур та соціальних прошарків. Однак навіть п'єси історичного звучання мають безпосередній зв'язок із сучасністю, бо природа будь-яких людських почуттів у всі часи має однакове підґрунтя. Заново вигадувати колесо безглуздо. Лише часові обставини вносять свої корективи, своє специфічне забарвлення в зіткнення характерів персонажів. Тому й вистави історичного спрямування повинні звучати сучасно: сучасні характери в сучасних типових життєвих зіткненнях, внутрішній світ сучасної людини, не прямолінійна, а тонка психологічна манера гри, особливий стиль мислення в сприйнятті світу.

Зрозуміло, що пошуки осучаснення творчого процесу можуть відбуватися за рахунок розкриття глибоких психологічних зв'язків, найдетальнішого і прискіпливішого прочитання авторського тексту, високої акторської техніки.

Важливим завданням в опануванні сценічної мови є, передусім, розуміння того, що відбувається на сцені, що актори думають і як діють. Лише на завершальному етапі творчого акту має з'явитись його величність — дієве слово.

Велике значення в роботі над роллю відіграє логічний аналіз тексту — логіка думки і логіка вчинку в певній життєвій ситуації, від чого залежить, яке слово буде головним, де виявляться необхідними паузи і якими вони мають бути.

В логічному аспекті головним у реченні є його здатність формувати та озвучувати «значення», а не набір звуків: думка-судження, думка-ствердження, думка-питання, думка-заклик, думка-захоплення. Основними засобами реалізації думки є мелодика мови, наголоси, психологічні паузи і чіткий порядок слів, що створюють певну інтонаційну партитуру.

Як тільки написане речення трансформується в одиницю живого мовлення, на перший план виходить функція спілкування, яке переводить думку з рівня «значення» на смисловий рівень, конкретизує її відповідно до мети і народжує унікальну інтонаційну та логічну формулу.

Справжній зміст речення стає зрозумілим лише в єдності з іншими реченнями. Через сукупність суджень розкривається вся змістова палітра і перетворюється в єдиний композиційний, ритмічно-інтонаційний мовний епізод — завершену одиницю контексту.

Смисловий зв'язок між реченнями так само важливий для практики, як і смислове наповнення кожного речення, зокрема, щодо сценічної мови. Думка під час озвучення речень може часто перебувати, дія концентруватись чи змінюватись.

В авторському тексті прозова строфа часто позначається абзацом чи кількома. Абзац — це ряд простих чи складних речень, пов'язаних певною темою. Він допомагає уточнити авторське рішення, підкреслити значення кожного епізоду твору, відчутти його стилістичні особливості. Тому абзац можна вважати ще одним розділовим знаком, за допомогою якого підсилюється зв'язок з попереднім текстом і розкривається інша грань думки.

Коли змінюється оцінка, змін зазнає і трактування. Одна й та сама фраза може зазвучати інакше, іноді кардинально змінюється смислове наповнення. Смислові групи, об'єднуючи групи слів всередині речення, утворюють мовні такти. Це найменші й інтонаційно неподільні смислові одиниці фрази. Між мовними тактами виникають паузи: вони підпорядковуються підтексту і надзавданню, а їх тривалість залежить від того, що спонукало виконавця замовкнути і задля чого. В сценічній мові, як і в житті, мовлення без підтексту, поза дієвим смислом приречене на невдачу, бо спілкування між партнерами — це взаємодія, зв'язка сутностей між ними, ті самі «гачок і петля», про які говорив К. С. Станіславський.

У дієвому аналізі тексту особливо важливу роль відіграють фактори сприйняття сказаного: чого актор добивається від партнера, як і на що саме хоче впливати, якої реакції очікує — це все необхідні компоненти спілкування, які і вплива-

ють на озвучення тексту. Як тільки народжується щире спілкування, тоді підсвідомо виділяються і ключові слова, потрібне місце знаходять паузи, а отже, з'являється емоційно насичена дієва мова. Акцентування під час сценічної дії, як і в житті, — це засіб виділення слова, що доносить смисл мовного епізоду і без якого не може реалізуватися завдання в спілкуванні. Це глибоке внутрішнє зрощення елементів думки та емоції. Семантичний дієвий наголос впливає з контексту, визначається перспективою думки, повністю підкоряється законам взаємодії, народжується зі сплаву думки, почуття, оцінки, уявлень та бачень людини і визначається підтекстом та дієвим завданням.

Процес руху від думки до слова починається з мотиву, з мотивації мовленнєвої дії. Мотив — це ціла система не мовленнєвих аспектів, семантичний аналіз запропонованих обставин і позатекстових зв'язків та стосунків. Схематично це можна пояснити так: детальне розкриття підтексту на основі бачень уяви — конкретизація дієвого завдання — внутрішнє програмування та планування дій для реалізації цього завдання — втілення смислу в словесну дієвість. Чим яскравіше розкритий підтекст, тим яскравішою буде лінія бачень, точнішою логіка та послідовність дій.

Мистецтво сценічного мовлення вимагає постійної уваги до засвоєння, вдосконалення засобів виразності, до зовнішньої мовленнєвої техніки, до розвитку та вміння доносити думку. Важливим є також уміння застосовувати на практиці закони логіки, що часто, на жаль, є для акторів великим каменем спотикання, бо доволі часто доводиться чути алогічні «ляпи», а це свідчить про те, що з логікою вони не дружать.

Всі ці розділи є важливими, взаємопов'язаними, потребують постійного самовідданого комплексного тренінгу, в якому будуть нерозривно поєднані всі акторські майстерності.

В підсумку можна зробити висновок: тільки в єдності загального та конкретного, через розуміння основних завдань в спілкуванні, в процесі взаємодії народжується мовленнєва майстерність. Живе спілкування — це осмислена дія, спрямована на досягнення конкретних завдань. На цій основі базується закон словесної взаємодії, без якої сучасний театр не матиме ніяких перспектив.

## Джерела та література

1. Белинский В. Г. Сочинения : в 3-х т. Т. 1. Москва : Гослитиздат, 1948.
2. Гоголь и театр / Сост. и коммент. М. Б. Загорского. Москва : Искусство, 1952. 568 с.
3. Гончаров А. А. Поиски выразительности в спектакле. Москва : Искусство, 1959. 150 с.
4. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. Львів, 1999. 188 с.
5. Эфрос А. В. Штамп мой – враг мой. Режиссерское искусство сегодня. Москва : Искусство, 1952.
6. Эфрос Н. Московский Художественный театр. 1898-1923. Москва–С.-Петербург, 1924. 450 с.
7. Запорожец Т. И. Логика сценической речи. Учеб. пособие. Москва : Просвещение, 1974. 128 с.
8. Кнебель М. О. Слово в творчестве актера. Москва : Искусство, 1964. 160 с.
9. Курбас Л. Філософія театру / Упорядник М. Лабінський. Київ : вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 916 с.
10. Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие: в 2 ч. / Сост., ред. В. Я. Виленкин. Москва : Искусство, 1952. Ч. 1. 442 с.
11. Станиславский К. С. Собрание сочинений. Т. 3. Москва : Искусство, 1955.
12. Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. Москва : ВТО, 1967. 356 с.
13. Черкашин Р. О. Художне слово на сцені. Київ : Вища школа, 1989. 327 с.

## References

1. Belinskiy, V. G. (1948). Complete works: v 3-kh t. T. 1. Moscow : Goslitizdat [in Russian].
2. Gogol and theatre / Sost. i komment. M. B. Zagorskogo (1952). Moscow : Iskustvo. 568 [in Russian].
3. Goncharov, A. A. (1959). Searches of expressiveness are in a theatrical. Moscow : Iskustvo. 150 [in Russian].
4. Grotovskiy, E. (1999). Theatre. Ritual. Performer. Lviv. 188 [in Ukrainian].
5. Efros, A. V. (1952). My stamp is my enemy. Stage-directorart today. Moscow : Iskustvo. [in Russian].
6. Efros N. (1924). Moscow Artistic theatre. 1898-1923 gg. Moscow–SPb. 450 [in Russian].
7. Zaporozhets, T. I. (1974) Logic of a stage speech. Studies. m anual. Moscow : Prosveshchenie. 128 [in Russian].
8. Knebel, M. O. (1964). A word is in work of actor. Moscow : Iskustvo. 160 [in Russian].
9. Kurbas, L. (2001). Philosophy of the theatre / uporyadnik M. Labinskiy. Kyiv : vyd. Solomii Pavlychko «Osnovy». 916 [in Ukrainian].
10. Nemirovich-Danchenko, V. I. (1952). Theatrical heritage: v 2 ch. / sost, red. V. Ya. Vilenkin. Moscow : Iskustvo. Ch. 1. 442 [in Russian].
11. Stanislavskiy, K. S. (1955). Complete works. T. 3. Moscow : Iskustvo. [in Russian].
12. Tovstonogov, G. A. (1967). About the profession of stage-director. 356. Moscow : VTO [in Russian].
13. Cherkashin, R. O. (1989). An artistic word is on the stage. Kyiv : «Vishcha shkola». 327 [in Ukrainian].

# ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА



## РИТМ У ТЕОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО КІНО 20-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

*Наприкінці 20-х років ХХ століття відбувалось становлення українського національного кінематографа з його самобутніми ознаками. Зважаючи на це, потрібно встановити сутність терміна «поетичного» у контексті його застосування до українського кінематографа зазначеного періоду. У статті розглянуто ритм як один з найважливіших елементів, організаційних художніх засобів фільму.*

**Ключові слова:** ритм, час, простір, кіно, Олександр Довженко, Іван Кавалерідзе.

*В конце 20-х годов ХХ века происходило становление украинского национального кинематографа с его самобытными чертами. В связи с этим необходимо установить суть термина «поэтическое» в контексте украинского кинематографа означенного периода. В статье рассмотрен ритм как один из важнейших элементов, организующих художественных выразительных средств фильма.*

**Ключевые слова:** ритм, время, пространство, кино, Александр Довженко, Иван Кавалеридзе.

*The article is about original Ukrainian national cinema in 1920s. In this time the Ukrainian cinema called «the Ukrainian poetic cinema». The experiments of G. Stabovy, G. Tasyu, I Kavaleridze and, of course, O Dovzhenko made Ukrainian cinema famous in the world. The poetics of Ukrainian national cinema was born in this time in the works of this and many other filmmakers. The original language of the Ukrainian cinema formed at this time. The article is about the rhythm in Ukrainian cinema 20 years XX century as one of important elements of cinema.*

**Keywords:** rhythm, time, space, cinema, Oleksandr Dovzhenko, Ivan Kavaleridze.

В другій половині 20-х років ХХ століття відбувається становлення українського національного кінематографа. Це час надзвичайної творчої активності представників української культури, зокрема, кінематографістів. Внаслідок їх напруженої діяльності й формується своєрідна самобутня специфіка українського кіно.

Для становлення українського кінематографа найбільш значимими фільмами цього періоду стали: «Два дні» (1927) Георгія Стабового; «Нічний візник» (1928) Георгія Тасіна; «Звенигора» (1927), «Арсенал» (1929) та «Земля» (1930) Олександра Довженка; «Злива» (1929) та «Перекоп» (1930) Івана Кавалерідзе. Саме у творчості О. Довженка та І. Кавалерідзе межі 20–30-х років ХХ століття в основному сформувалась та своєрідна кінематографічна мова, яку вітчизняні (С. Тримбач, І. Зубавіна, О. Рутковський, Л. Брюховецька, І. Корнієнко та багато інших) та зарубіжні (Ж. Садуль, Б. Бакула, Й. Левицька тощо) дослідники означають як «поетичну».

Визначення характерності українського кінематографа 20-х років ХХ століття і пізніше, як «поетичного», все ж є дещо незадовільним на сьогодні. Так, знаний український філософ С. Пролеєв, критично оцінюючи сам термін «українське поетичне кіно», зазначає, що «це поняття з'являється в контексті радянської кінокритики, де будь-яка алюзія на мистецький вибір за межами соцреалізму межувала з ідеологічними звинувачуваннями і тому не могла бути застосована. Відтак “ідейно” нейтральний термін “поетичне” був значно зручнішим. Незадовільним, з точки зору естетичного аналізу, цей термін є також тому, що обмежується доволі аморфним посиленням на поетичність, не вказуючи на усталені мистецькі парадигми (як-от романтизм, експресіонізм чи імпресіонізм).» [12, 80].

Таким чином, на поточний момент суттєвим є не термінологічне ствердження розуміння українського кінематографа межі 20–30-х років ХХ століття як «поетичного» (загальноприйняте ще за радянських часів), а визначення сутності поняття

«поетичного», що застосовується до українського кінематографа вказаного періоду. Важливість такого дослідження не викликає сумніву з багатьох причин.

По-перше, потрібно визначити ті характерні особливості, що є суттю загального поняття «українського поетичного кіно» межі 20–30-х років ХХ століття, оскільки йдеться про зародження самобутнього українського національного кінематографа з його неповторною кінематографічною мовою.

По-друге, подальший розвиток українського кінематографа, зокрема, його наступний інтенсивний сплеск, який припав на 60-ті роки ХХ століття і має назву також «поетичного», значною мірою обумовлений тими національними особливостями українського кіно, котрі були закладені ще у 20–30-ті роки ХХ століття. Характерно, що термін «українське поетичне кіно» у світовому кінознавстві і мистецтвознавстві сьогодні навіть більше асоціюється з творчістю режисерів 60-х років ХХ століття (С. Параджанова, Ю. Іллєнка, Л. Осика та інших), аніж режисерів межі 20–30-х років ХХ століття. Відтак важливо розрізнити ці два важливі періоди в історії українського кіно і означити їх відмінні характеристики.

По-третє, актуальним наразі є визначення характерних ознак своєрідної української режисерської школи (з сумою традицій і пошуком самостійного вектора подальшого поступу), життєспроможність і перспективність якої останнім часом також не викликає жодних сумнівів. Вона заявляє про своє існування регулярними перемогами українських кінематографістів на міжнародних фестивалях, а відтак отриманням світового визнання на найпрестижніших кінематографічних форумах світу.

Таким чином, потрібен глибший аналіз поняття «поетичного», що застосовується для загальної характеристики пошуків українського кінематографа межі 20–30-х років ХХ століття.

Українська культура і мистецтво даного періоду існували в загальносоюзному контексті. І тому відповідні взаємодії та впливи, головним чином з боку російської культури, особливо на початку 30-х років, були неминучими. Цей аспект набуває надзвичайної ваги з огляду на те, що саме на початок 30-х років припадає необхідність принаймні першого теоретичного осмислення й оцінки усіх тих досягнень українського кінематографа, що були здійснені впродовж 20-х (а за великим рахунком інтенсивно лише у другій половині 20-х). І ця теоретична оцінка, як і вся супутня термінологічна база, були більшою мірою насаджені з боку російських теоретиків, тоді як погляди українських дослідників кіно зовсім не бралися до уваги.

Таким чином, слід зважати, що сама термінологічна база й означення напряму були визначені й впроваджені у широке застосування саме російським радянським кінознавством. Й зрештою, у таких обставинах має значення виникнення і розуміння терміна «поетичне», сформованого саме в умовах російського радянського кінознавства як науки про кіно.

Теоретики російського радянського кіно в 20-ті роки ХХ століття в контексті структуралістської теорії, характерної для конструктивістського напряму, розглядали ідею «прозового» і «поетичного» кіно. Ця тема оцінювалась як одна з важливих проблем, що була безпосередньо пов'язана з теорією формування особливої своєрідної «кінематографічної мови».

Зацікавлення питанням «поезії» та «прози» в кінематографі було зовсім не випадковим. У галузі літературознавства ця тема в 20-ті роки ХХ століття в Росії стояла достатньо гостро. В час «складного перетворення культури» з появою нових авангардних течій в літературі ця проблема набула особливої актуальності для літературознавства. Так, приміром, Б. Ейхенбаум та Ю. Тинянов обстоювали точку зору про функціональну залежність прози від поезії і поезії від прози, про їх діалектичний взаємоперехід, зближення і відштовхування в процесі літературного поступу. Сам Б. Ейхенбаум завзято стверджував початок періоду прози, зокрема — епічної. В цьому, між іншим, його точка зору принципово не збігалася з теоретиками ЛЕФу, представниками конструктивістського напряму, зокрема, з поглядами В. Шкловського.

«Футуристи передбачили світову катастрофу. Не футуристи, а сам час себе передбачив. І в тій культурі, яка народжується, головне місце повинно бути відведене “граматиці розуму”. Кордони уже зникають. Стилистична проза утворилась і вступила в суперництво з віршем, який вбиває сам себе.» [19, 479], — писав Б. Ейхенбаум у своїй доповіді «Поезія і проза» в 1920 році. Дослідник відстоював свою думку послідовно. І уже в 30-х роках ХХ століття він зауважував про необхідність відновлення поетичної мови, яка багато в чому стала наслідувати мову прозову і від цього втрачати свої власні позиції.

Надалі проблема «поезії» і «прози» була перенесена з літературознавства в кінематограф. В 1927 році В. Шкловський у збірці «Поетика кіно» у статті «Поезія і проза в кінематографії» досить обережно зазначив: «...Існує прозаїчне і поетичне кіно, і це є основний поділ жанрів: вони відрізняються один від одного не ритмом, або не ритмом тільки, а переважанням технічно формальних моментів (в поетичному кіно) над змістовими, причому фор-

мальні моменти замінюють змістові, завершуючи композицію. Безсюжетне кіно — є «віршоване» кіно.» [18, 92]. Слід зауважити, що дослідник не звертався безпосередньо до літературознавчого визначення, намагаючись залучити його у річище кіно, а натомість намагався закріпити на жанровому рівні в кінематографі той родовий поділ, який іще Аристотель в своїй «Поетиці» затвердив у літературі. Ця спроба в контексті кінематографа не мала успіху, та стала своєрідним імпульсом для подальших теоретичних шукань.

Пізніше деякі радянські теоретики стверджують існування «поетичного» кіно в СРСР з 20-х років ХХ століття не лише в українському кінематографі. Так, російський дослідник С. Фрейліх, зокрема, зауважує: «На Всесоюзній нараді кінематографістів 1935 року зіткнулись дві концепції: монтажно-поетичного кіно двадцятих років і звукового — тридцятих. Конфлікт їх тоді здавався нерозв'язним... <...> Монтаж збагачувався внутрішньокадровою розповіддю, пластика — словом, типаж — актором, епічна тема — драматичною колізією, поезія — прозою.» [16, 21]. Таким чином, за думкою радянського автора, в 30-х роках з приходом звуку в СРСР у кіно відбувся процес відходу від «монтажно-поетичного» кіно до більш оповідних, насичених драматичною колізією «прозових» форм.

Таким чином, російський дослідник одразу, на рівні ніби уже сформованих, визначених і зрозумілих категорій, поєднує такі явища, як монтаж і власне саму «поетичність». У такому потрактуванні, зрозуміло, монтажне кіно (усе чи у якомусь певному прояві, а імовірніше все ж у фільмах провідних, знаних у світі тодішніх радянських режисерів) певним чином отожднюється ним з кіно «поетичним».

Показовим у цьому сенсі також є один надзвичайно важливий момент, який має місце навіть у наведеній цитаті. «Епічний» спосіб викладу для кінематографа закріплюється саме як означальний за згаданим «монтажно-поетичним» кіно і зрештою стає одною з особливих, притаманних саме йому характеристик. У літературі, наприклад, епічна форма, як її визначає у своїй «Поетиці» ще Аристотель, є окремою оповідальною формою, особливим родом літератури, поруч з ліричним і драматичним родами [2].

Також у наведеній цитаті можна побачити й інші характеристики «монтажно-поетичного» кіно, що, ймовірніше, і є його визначальними ознаками. Отже, це:

- монтаж;
- пластика;

- типаж;
- епічна тема;
- і, власне, сама «поезія».

Імовірно, що автор має на увазі перевагу монтажних побудов над внутрішньокадровою оповіддю, застосування пластичної виразності на різних рівнях кінематографічної побудови, типажу в контексті акторської гри та, власне, уже розглянуту епічну тему як специфічну оповідальну форму. Останній пункт викликає найбільше запитань.

Слід відзначити (і це врешті-решт закономірно з огляду на визначення «монтажно-поетичного» кіно), що С. Фрейліх говорить і про С. Ейзенштейна як режисера, який тяжіє до «поетичного» напрямку. Цієї думки дотримується також й інший радянський дослідник Р. Юренев. Він, зокрема, стверджує: «Якщо за охопленням і трактуванням історичних подій “Панцирник «Потьомкін»” може бути названим кінематографічною епопеєю, то за мовою, за формою викладу матеріалу він є поемою. Епічною поемою. І подібно до того, як для поезії літературної характерні ритмічність і метафоричність, ритмічність і образність характерні й для поезії кінематографічної. Поезія літературна поєднує слова. Поезія кінематографічна поєднує кадри. Поєднання кадрів у кіномистецтві називається монтажем.» [21, 163].

При цьому радянські дослідники в жодному разі не визначають поняття «поетичного кіно» і його принципових особливостей у кінематографічному контексті, посилаючись щоразу на літературознавчі розвідки і проводячи паралелі з поезією літературною.

Українські дослідники, щоправда, уже пізнішої генерації, не визначаючи саме поняття «поетичне кіно», також намагалися дати означення цьому явищу. Так, один з них, О. Бурячківський, у 2001 р. писав: «Існує термін “поетичне кіно”. Се кінематограф, що він у своїх образах сміливо віддаляється від фактичної конкретності, картину якої дає реальне життя, і водночас утверджує власну конструктивну цілісність. Проте мало хто замислюється над тим, що тут таїться небезпека. Небезпека для кінематографа зректися самого себе. “Поетичне кіно”, як правило, народжує символи, алегорії та інші фігури такого штибу, а вони ж і не мають нічого спільного з образністю, природно притаманною кінематографу.» [5, 130].

Інший український дослідник І. Дзюба резонно зауважив, що взагалі потрібно бути дуже обачним при застосуванні в кіно естетичних категорій, вироблених в інших мистецтвах. Уникнути їх використання, мабуть, уже неможливо, та все ж слід



пам'ятати, що їх зміст і значення в кіно істотно змінюються. Особливо це застереження стосується образності кіномистецтва, зокрема, його тропів.

«Кіноестетика і кінокритика змушені були скористатися термінами, запропонованими теорією літератури і живопису <...>. Спочатку їх ввели умовно, потім вони прижилися, і тепер їх застосовують з такою ж визначеністю, як і в теорії літератури, не задумуючись над тим, чи справді така визначеність є.

Тим часом відомо, що образ, троп у кінематографі ґрунтується на зовсім іншому матеріальному субстраті, ніж в літературі і навіть у живопису, а тому й уся структура і “фактура” образного мислення у кіно будуть іншими. Механічне слідування у кіномисленні тим асоціативним і метафоричним ходам, які властиві літературно-поетичному мисленню, може привести до абсурду, а нерідко просто неможливе.» [7, 223].

Для аналізу поняття «поетичного», що має застосування щодо українського кінематографа кінця 20-х — початку 30-х років XX століття, необхідне також поглиблене вивчення самої поетики українського кінематографа даного періоду. Під поетикою, за аналогією з літературознавчим значенням цього поняття, будемо розуміти систему художніх засобів виразності певного напрямку — напрямку українського «поетичного» кіно межі 20–30-х років XX століття.

Одним з першочергових базових елементів художнього твору є ритм. Водночас іще Аристотель визнав особливість ритмічної побудови віршованого твору. Розрізняючи прозу і вірш, він стверджував, що у вірші уживаються «різні комбінації розміру або тільки один його вид» [2, 28]. В характеристиці поезії та її видів він надалі говорив, що іноді «трапляються такі види поезії, у яких можна побачити всі названі засоби зображення, тобто ритм, мелодію і віршовий розмір» [2, 28]. З цього твердження випливає, що для поетичного зображення, за Аристотелем, нерідко використовуються як ритм, так і мелодія та віршовий розмір.

Таким чином, говорячи про «поетичне» у будь-якому контексті застосування цього терміна, тема ритму постає однією з найважливіших. Ритм є яскравим виражальним засобом і водночас засобом певної організації. Як стверджував теоретик українського кіно 20-х років XX ст. Л. Скрипник: «Через ритм — найкоротший шлях до свідомості глядача, цебто ритм — річ абсолютно доцільна, а тому й обов'язкова.» [15, 53].

Грецьке слово *rhythmos* означає розміреність, помірну течію. Найбільш вивчений у музиці, ритм визначається як організація звуків і пауз за їх трива-

лостями у часі в певному метрі. З поняттям ритму пов'язують також і певну закономірність організації, закономірне повторення співрозмірних і чуттєво відчутних одиниць. «Коли говорять про ритм, то одразу згадують про музику і поезію, тобто про повторення через рівні інтервали одного чи кількох елементів, організованих у цільні структури. Цей простий опис означає, що, у даних випадках, існує сприйняття порядку у послідовності.» [17].

Раннє філософське загальне визначення ритму належить Платону. Він визначив ритм як порядок у русі. Якщо більше узагальнити, то ритмом можна вважати порядок у послідовності. Якщо ж застосувати ці визначення ритму до художніх творів, то можна стверджувати, що ритмом у творчості є певний спосіб організації.

«Сприйняття ритму змушує нас задати два фундаментальних питання: а) які часові межі, у яких сприймається послідовність? б) яка природа структури, які виявляють тенденцію до повторення?» [17]. І ці питання не є достатніми. Важливий також і просторовий елемент ритму, або, дослівно, просторові ритми. Про просторові ритми досі маємо дуже мало матеріалів. Якщо вивчення лінійних послідовностей у контексті ритму часто не викликає особливих складностей, то вивчення структур у тримірному розгортанні становить певну ускладненість. Для лінійних послідовностей більш притаманне проведення аналогій з ритмічними структурами з регулярним повторенням ідентичних елементів (засаджена деревами алея) або повторенням вторинних чи навіть третинних структур з регулярними проміжками між угрупованнями (ряди вікон), адже такі аналогії виглядають прийнятно. Розгортання ж послідовностей у тримірному контексті посилює труднощі оцінки їх ритмічних складових з причини зникнення очевидної наочної аналогії таких паралелей.

Враховуючи усе вищесказане, ритмом художнього кінематографічного твору (у нашому випадку) слід визнати спосіб організації певних закономірностей, що має часові та просторові обмеження як своїх елементарних структур, так і загальної тривалості із виявленням їх у суто кінематографічних засобах виразності (що визначає їх природу). Зрозуміло, що ритм — поняття, безпосередньо пов'язане з поняттями часу і простору і тому розгляд його за межами цих категорій неможливий.

Якщо від суто теоретичних розмірковувань перейти до безпосередньої кінематографічної практики й оцінки з урахуванням бачення її, власне, самими авторами, то з'ясуються безліч важливих аспектів, які дадуть підставу для подальших теоретичних узагальнень.

Як О. Довженко, так і І. Кавалерідзе дуже своєрідно визначають жанри своїх фільмів. «Звенигора» О. Довженка — кіно-поема, «Арсенал» — історико-революційна епопея. Взагалі, як зазначає Л. Брюховецька: «В естетику фільмів О. Довженка органічно вросли фольклорні шари. Дослідники не раз відзначали вплив на його драматургію української героїчної думи. А вже у звукових фільмах з'являються народні пісні, і входять вони в екранний твір як голос народної пам'яті, совісті.» [4, 35]. І. Кавалерідзе означає «Зливу» як «Офорти до історії Гайдамаччини» за мотивами поеми Т. Шевченка, «Перекоп» первісно має назву «Пісня про Перекоп» і за жанром є кіноепопеєю. Таким чином, епос і поема є тими базовими жанрами, у яких представлена творчість цих українських режисерів вказаного періоду.

З. Кракауер, наслідуючи Г. Лукача з його теорією роману, здійснюючи порівняння епосу, наприклад, з романом, зазначає, що «епос <...> відноситься до епохи, в якій поняття хронологічного часу ще не мало сили, тому що всі люди і предмети розглядалися в перспективі загробного часу. Роман же є літературною формою більш пізньої епохи, де уже не було відоме поняття вічного життя, тому життя цієї епохи — те, яку відображає роман, — не відбувається у замкненому циклі вічного буття, а плине в хронологічному часі, що не має ані початку, ані кінця.» [10, 306].

Вивчаючи проблему часу-простору в кінематографі, відома культуролог, мистецтвознавець та кінознавець І. Зубавіна так характеризує творчість О. Довженка зазначеного періоду: «трактуючи явища національної історії як “билинні” скази, режисер через “фольклоризацію” форми ніби виводив події фільмів у “міфологічне” минуле, розгортаючи при цьому в своїх творах метафізичні формули цілком актуального буття. Сказати б, О. Довженкові вдалося поєднати епічність (з характерною якісною віддаленістю в часі) та ліричність (з максимальною наближеністю до предмета переживань).» [9, 127–128].

Інший дослідник творчості режисера український мистецтвознавець О. Рутковський відзначає, що «Довженко намагався транспонувати до художньої тканини фільму навіть таку тонку естетичну субстанцію, як ритмічно-пластичний образ. За свідченням Д. Демуцького, який знімав “Арсенал”, Довженко у цьому фільмі спробував узгодити рух актора у кадрі з ритмом наспіву української народної думи.» [13, 35].

Епічно-лірична форма організації матеріалу, обрана режисером, створювала особливий ефект

оповіді. «Ліричне часопереживання забарвлювало інтимністю соціальні почуття автора, а розміщення подій в епічних координатах, інтерпретованих як певний “початок”, надавало глобальності, вагомості персонажам; доволі звичні події набували статусу грандіозних.» [9, 128].

Фактично таку саму характеристику можна дати і фільмам І. Кавалерідзе, зокрема його «Перекопу». «Одна з назв фільму — “Пісня про Перекоп” прекрасно передає емоційний заряд твору. Водночас ця назва засвідчує стильову своєрідність авторської манери, що багато в чому виходить тут з мелодики й ритміки української народної пісні. Поетика фільму (як надалі “Коліївщини” й “Прометей”) живиться передусім фольклорними джерелами, що обумовлює й характер його образності. Звідси метафоричність мови, часті ритмічні й пластичні повтори.» [8, 68].

Відчуття «глобальності» та «грандіозності» щодо осягнення окремих персонажів та певних тем твору в цілому свідчать про вихід режисера на категорії сакрального часу і простору. «Священний час за самою своєю природою повторюваний, бо, власне кажучи, це міфічний доісторичний час, що став теперішнім.» [20, 283]. Таким чином, священний час може бути повернений і повторений величезну кількість разів. Цей час не має характерних ознак плинності, за М. Еліаде, він не має незворотної протяжності. Священний час «...парадоксальним чином постає як круговий, зворотний і відновлювальний, певне міфологічне Вічне Теперішнє, яке періодично відновлюється засобом обрядів.» [20, 284].

Таке зміщення у сакральний час як у творчості О. Довженка, так і у творчості І. Кавалерідзе відбувається за рахунок особливої оцінки історичного часу, який через безліч своєрідних елементів отримує ознаки часу сакрального. «Масові сцени чи величезні розміри будівель не роблять фільми монументальними, це досягається тільки значимістю тем і особистості героїв. Навіть найінтимніші людські переживання можуть бути наслідком і відображенням великих історичних подій. Питання лише у тому, чи зуміє автор побачити і показати їх такими...» [3, 275].

Українські режисери на цьому шляху звертаються до прадавніх архетипів. Загальновідомим є містичне уподібнення жінки-матері Землі, що знаходить місце у фільмі О. Довженка «Земля», і є типовим зверненням до міфологічного *sacrum*. «Священна суть жінки перебуває у прямій залежності від святості Землі. Дітородна здатність жінки має космічну модель: образ Terra Mater, Всезагальна Genitrix.» [20, 321]. Яблука у фільмі «Земля» також отримують якості глибокого символу, архети-

пічного образу. Обважнілі віти яблунь з яблуками хиляться до землі. Сад таких яблунь. Серед саду дід помирає. Його родина зібралась. Чекають. Він повільно говорить про життя і смерть. Його онук, чи то навіть правнук сидить у траві серед стиглих яблук, грається ними. При такій послідовності кадрів образ набуває багатомірності. Нашарованість змістів і значень створюють відчуття значимості оповіді, зануреності у той сакральний, первинний час першотворення.

Особливе значення у фільмах О. Довженка та І. Кавалерідзе приділяється природі. Замилування пейзажами, окремі відступи з показами природи у різних її станах є невід'ємним елементом їх фільмів. Простір поля зі стиглою пшеницею і безкрай неба над ним, наприклад, як у фільмах О. Довженка, так і у фільмах І. Кавалерідзе, становлять звичне місце розгортання подій. Таким чином, у фільмах цих режисерів і рослинність як у конкретних її проявах (дуб, пшениця тощо), так і у географічному розумінні (поле, ліс тощо) набувають певного архетипічного значення. Загалом в контексті священного часу сакральна сутність природи має прояв не лише в образах Космічного Дерева Безсмертя або Пізнання. Будь-яка рослина розглядається як священна, адже рослини втілюють собою архетип, ідеальний образ рослинності в цілому. З іншого боку, саме сакральна значимість рослин примушує людину вирощувати їх, доглядати за ними. Як відзначає М. Еліаде, усі рослини, що вирощуються сьогодні, первісно вважалися священними. Імовірно, що замилування рослинами (наприклад, весною) також не можна віднести виключно до «натуралістичного» досвіду людини, його повною мірою можна вважати сакральним досвідом проживання відновлення, нового початку Світу, який дає змогу розглядати весну як воскресіння Природи. Таким чином, природа для людини Сакрального часу не є лише природою. Йдеться не лише про естетичне, спортивне чи гігієнічне значення. «Крім всього цього, людина відчуває певне неясне почуття, яке не можна визначити, у якому ще можна вловити спогад про релігійний досвід, що втратив свою силу.» [20, 325].

Відтворенням історичного минулого, перенесеного у категорію сакрального, радянські режисери 20-х років ХХ ст., певним чином уподібнюючись до релігійної первісної людини, намагалися досягти конкретної мети. «...Відтворенням своїх міфів релігійна людина бажає наблизитися до богів і долучитися до Буття; імітація божественних зразків пояснює як її прагнення до святості, так і її онтологічну ностальгію.» [20, 303].

Слід усе ж зауважити, що вказані режисери працюють не лише у межах сакрального часового виміру. Не менше, а, імовірно, й більше, їх цікавить сучасність. Так І. Зубавіна пише про відображення часу О. Довженком. «Разом з тим поряд з епічним часом (“абсолютним” минулим, пов’язаним з метафізичним початком) у творах митця присутній і доволі “прагматичний” час, що підкреслює зв’язок з подіями сучасності.» [9, 128]. Ту ж таки тенденцію стосовно відображення часу можна простежити і в фільмах І. Кавалерідзе.

Слід зазначити у цьому зв’язку, що українські режисери 20-х років ХХ століття, як і українські літератори, художники, скульптори відчували на собі достатньо сильний вплив тогочасних новітніх авангардних течій: експресіонізму, футуризму, конструктивізму. Вважається безперечним вплив, приміром, експресіонізму на українське кіно. Для російського кіно, безперечно, важливішим був вплив конструктивізму.

Саме конструктивізм для кінематографа виявився тим мистецьким напрямом, що визначав структуру як основу творчості й підходив до творчого процесу з точки зору цілеспрямованого конструювання. Також прояв конструктивізму у російському радянському кінематографі тих самих 20-х років ХХ століття у творчості С. Ейзенштейна, Д. Вертова, Вс. Пудовкіна та інших режисерів мав усесвітнє визнання. Метод монтажної побудови кінематографічного твору, що його застосовували радянські кінематографісти цього періоду, також став всесвітньо відомим методом і отримав надалі назву «російського монтажу». З огляду на ці факти, дуже імовірно, що вплив конструктивізму не міг бути непомітним також і в українському кіно. Більше того, певна імовірність саме цього впливу з усіма його зовнішніми ознаками, можливо, й була відчутною на час становлення українського національного кінематографа [11].

Повертаючись безпосередньо до кінематографічних творів, слід зазначити, що жанрова ритмічна складова фільмів провідних українських кінематографістів 20–30-х років ХХ століття, зокрема, О. Довженка та І. Кавалерідзе, поєднувала у собі два несумісних часових виміри: час сакральної оповіді та теперішній час з усіма прагматичними ознаками його конструктивістської природи. Основними характеристиками цього останнього часу можна визначити такі його риси: орієнтацію на машинний світ та техніку — машинізм, на протигагу природі; граничний раціоналізм; максимальну доцільність як орієнтацію на конкретну мету; ідеалізацію предметно-ужиткового світу; метод «грузофікації», що

проявлявся у максимальному змістовному навантаженні на мінімальну одиницю художнього твору тощо [11].

Творення ритму відбувається на різних рівнях будови фільму. Найважливіші і найпоказовіші з них: рівень монтажно побудови і рівень формальної композиції кадру.

Деякі ритмічні особливості монтажно побудови «Звенигори» О. Довженка відзначає теоретик і практик кіно Л. Скрипник. «З перших же кадрів бачимо прийом прискореного здійснення. Кінні гайдамаки не проїжджають, а пропливають по екрану. Кадри надзвичайно довгі. Але режисер прекрасно володіє почуттям ритму, почуттям архітектоники, і, коли кадр врешті кінчається, глядач відчуває, що він кінчивсь іменно тоді, коли це було потрібно. Ці кадри краще всяких хоч би й високохудожніх засобів “історизації” (костюми, оточення, історичний типаж).» [14, 56–57].

Здебільшого саме засобами монтажу і здійснюється сакралізація історичного часу. Технічні прийоми, що ними користується з цією метою О. Довженко, надзвичайно різноманітні. «Коли Довженкові знадобилося показати часи ще давніші, знадобилося піти назад за тисячу років, він вжив прийомів: здійснення крізь серпанок, не в фокусі, кількарязового здійснення та прискореного здійснення. Враження нереальності підкреслилось, сцени, що ми побачили, відсунулися ще далі в минуле.» [14, 57].

Уже іншими монтажними засобами О. Довженко досягає зовсім іншого відчуття часу. «Не менш удалий і простіший зразок монтажу рухів, виключно майже по лініях ритмічній та темповій, дає Довженко в “Звенигорі”, в тих частинах, що я їх назвав уже урочистим гімном індустріалізації: рухи людей і різних машин у цих уривках змонтовано, по сучасних мірилах, ідеально. Найрізноманітнішого змісту окремі кадри вдалим монтажем злито в єдине органічне ціле.» [15, 70].

Надзвичайно цікаву концепцію ритму пропонує сучасник О. Довженка Л. Скрипник у своєму ґрунтовному дослідженні «Нариси з теорії мистецтва кіно», виданому у 1928 році. Зацікавлення автором цієї праці ритмом і приділення цьому питанню значного місця у дослідженні свідчить про загальну зацікавленість цією проблемою у середовищі українських кінематографістів, як теоретиків, так і практиків. Отже, Л. Скрипник відзначає, що, крім ритму монтажу є також ритм формальної композиції кадру. Цей останній також має надзвичайне значення при отриманні загального ритмічного враження від кінематографічного твору.

Існує два різновиди ритму формальної композиції кадру: динамічний та статичний. Динамічний ритм характерний для усіх мистецтв, які розвиваються у часі. Статичний — для мистецтв станкових. Хоча для кіно природним є ритм динамічний, та воно все ж має оперувати обома видами ритму.

Якщо динамічний ритм являє собою поняття відносне, то статичний ритм — поняття цілком умовне, адже категорія ритму безпосередньо пов'язана з часом і автономне існування ритму поза плином часу неможливо уявити. Це твердження, зрештою, не може бути застосоване повною мірою до кіномистецтва. Визначивши кіно як мистецтво, що розвивається у часі, автор, таким чином, однозначно ствердив плин часу як необхідний атрибут існування кіно. Навіть статичність у кінематографі у такому разі має характерність плину. Навіть непопурність в умовах кіно триває у часі.

У своєму дослідженні Л. Скрипник посилається на розвідки одного з теоретиків і лідерів конструктивізму, архітектора-практика М. Гінзбурга. «Накреслена лінія є результат поступального руху точки, що змінює своє місцезнаходження у просторі. Та якщо лінія зображена, рух уже припинився і для нас, тих, хто сприймає накреслену криву, немає зрозумілості осягнення активного руху. Та все ж ми сприймаємо відоме відчуття ритму від даної кривої, таким чином, елемент руху повинен існувати. І дійсно, ритмічна чарівність, що з'являється при сприйнятті даної кривої, пояснюється тим, що кожний раз, коли ми кидаємо на неї погляд, ми уявно повторюємо поступальний рух точки, яка колись дійсно здійснила цей активний рух.» [6, 13].

Л. Скрипник зупиняється на визначенні цього ритму як «концептивного уявлено-динамічного», оскільки динамічність цього ритму має місце в уяві глядача. Поняття ж концептивності вживається з таких причин: сприйняття такого ритму є результатом закінченого процесу усвідомлення даного об'єкта сприйняття.

Крім того, «статичний» чи «уявлено-динамічний» ритм може відчуватися також і в процесі сприйняття об'єкта. Причина цього полягає у неможливості одночасного сприйняття дуже великих за розміром об'єктів. Кут чіткого зору ока людини надто малий, і тому предмет пізнається аналітично, невеликими частинами. Наприклад, за необхідності осягнення величезної споруди, сприйняття відбувається поступово. Рух зору по об'єкту сприйняття у цьому разі створює динамічний ритм у того, хто сприймає. «Велика кількість вікон поруч одне з одним у правильному розпорядку по правильній лінії дасть при русі очей вздовж цієї лінії враження

динамічно-ритмічне... Цей “статичний” (оскільки він є належністю нерухомого предмета) ритм я пропоную назвати “перцептивним уявлено-динамічним ритмом”» [15, 55].

До надзвичайно цікавого висновку доходить дослідник творчості С. Ейзенштейна — французький кінознавець Франсуа Альбера. Науковець, за С. Ейзенштейном, розглядає 14 кадрів з фільму «Панцирник “Потьомкін”», які безпосередньо передують сцені розстрілу на одеських сходах. У цих кадрах мешканці міста демонструють свою солідарність з панцирником, і флотилія човнів і яликів прямує до пароплава з харчами. С. Ейзенштейн схематично замальовує кожний кадр поруч з фотограмою, і у кожному кадрі він виділяє певну структуруючу пластичну фігуру — горизонталь, вертикаль, арку, коло — і визначає тип опозиції планів всередині кадру. «В той час як геометричні фігури забезпечують перехід від кадру до кадру (повторення, акцентування або інверсію), рух або розташування об’єкта по осі глибини відповідальні за різкі переломи, зіткнення і тим самим забезпечують епізоду динамізм, що вибухає в кінці появою червоного прапора...» [1, 199]. У С. Ейзенштейна в фільмі ці кадри не статичні, та слід відзначити, що подібний прийом здатен навіть статичні кадри привести до динамічного ритму.

Ф. Альбера, між тим, доводить, що саме статичні об’єкти для С. Ейзенштейна набувають пріоритетного значення. «Річ у тому, що у Ейзенштейна предмети мають передусім метонімічне (пенсне лікаря у “Панцирнику”) чи метафоричне (мости у “Жовтні”, друкарська машинка в “Генеральній лінії” і т. д.) значення або обидва значення одночасно. Докір у “вещизмі”, який йому закидали, стосується саме цього боку і, можливо, на більш глибокому рівні відноситься до статусу нерухомого предмета, якому він відводить велике місце всупереч трюїзму, що кіно — це “рух”» [1, 198]. Концепція С. Ейзенштейна настільки сконцентрована на зіткненні базових одиниць, молекул, на скачку від одного кадру до іншого, що він прагне обійтися без участі живих об’єктів для того, аби оживити об’єкти у фільмі саме і винятково кінематографічним засобом. Прикладом такого «оживлення» можуть бути леви з фільму «Панцирник “Потьомкін”».

Ритмічні побудови, подібні до розглянутих Ф. Альберою прикладів, мають місце також і в українських фільмах. Більше того, такі схеми побудов взагалі характерні для українського кінематографа кінця 20-х років ХХ століття. В основному вони простежуються у фільмах О. Довженка та І. Кавалерідзе. Композиція кадру у такому разі макси-

мально підкорена певній лінії формоутворюючого геометричного малюнка. Такою лінією може бути горизонт, чіткий силуетний обрис об’єкта зйомки (з акцентуванням пози, ракурса тіла тощо). Чіткість лінії часто досягається за допомогою світла і тіні, кольорової насиченості з урахуванням чорно-білої плівки, фокусу. Монтажна композиція реалізується як зіставлення (співвідношення, протиставлення, зіткнення) графічних композицій сусідніх кадрів з метою створення динаміки. Особлива увага приділяється об’єктові зйомки. Українські режисери, в свою чергу, ще більше акцентували значення статичного об’єкта (як живого, так і неживого).

Використовуючи у своїх фільмах обидва види ритмічних побудов, визначених Л. Скрипником, і О. Довженко, й І. Кавалерідзе все ж у більшому ступені цікавилися статичним об’єктом. Фактично ця статичність випробовується українськими режисерами на міцність за численними параметрами (динаміка психологічного життя персонажа, фактура об’єкта, освітлення тощо), перетворюючись на «уявлено-динамічний» ритм і створюючи численну кількість його різновидів. З іншого боку, саме ця статичність, на рівні ритму формальної організації кадру, а далі на рівні ритму монтажу створює особливий неповторний вимір існування кінематографічного образу. Образ набуває значущості та внутрішнього змісту, суттєвості й монументальності, набуваючи тим самим характеристик сакрального, архетипічного.

Перші кроки на шляху до вивчення поетики фільмів кінця 20-х років ХХ століття режисерів О. Довженка та І. Кавалерідзе в основному за ритмічним принципом їх кінематографічної побудови дають підставу охарактеризувати ці побудови як надзвичайно складні та багатопланові структури. У цих структурах співіснують різнопланові часово-просторові виміри. Ритм задається жанровою характеристикою фільму, конструктивістським принципом загальної побудови на кожному рівні (формальна композиція кадру, монтаж) та ліричним, поетичним способом осмислення матеріалу. Ритмічні завдання, що їх ставлять і здійснюють автори, підносять у кінцевому результаті фільми до сакральних часово-просторових виходів, поєднуючи у собі епічні та конструктивістські моделі підходу до ритмічних побудов.

Таким чином, проведене вивчення фільмів дає уявлення про поетику українського поетичного кіно 20-х років ХХ століття в творчості режисерів О. Довженка та І. Кавалерідзе як складноструктуровану ритмічну побудову, в якій лише ритм діє на різних рівнях організації кінематографічного

матеріалу: на жанровому, на рівні організації часу кадру, на рівні організації простору кадру, на рівні монтажної організації матеріалу, на рівні організації самого кадру. Кожний рівень ритмічної організації кінематографічного матеріалу, як бачимо, має своє, чітко визначене сформоване значення в контексті загальнокінематографічної побудови. Режисери сміливо поєднують ніби не поєднувані ритмічні малюнки як-то «сакральний міфологічний» ритм жанрової епічної оповіді та раціоналістично-структуралістичний ритм конструктивістських побудов монтажної оповіді і організації формальної композиції кадру. Результатом зіставлення різних ритмічних малюнків і постає «поетична» форма.

### Джерела та література:

- Альбера Ф. Предмет – изображение – образ. *Киноведческие записки*. 1989. № 3. 216 с. С. 192–204.
- Аристотель. Поэтика. *Античні поетики*. Аристотель. Поэтика. Псевдо-Логін. Про високе. Гораций. Про поетичне мистецтво / Упоряд. М. Борецький, В. Зварич. Київ : Грамота, 2007. С. 27–63.
- Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. Москва : Прогресс, 1968. 328 с.
- Брюховецька Л. І. Поетична хвиля українського кіно. Київ : Мистецтво, 1989. 173 с.
- Буряківський О. Філософія кіна: «поезія» та «проза», поезія та поетика. *KINO-KOLO. Часопис екранних мистецтв*. 2001. Літо (10). С. 122–131.
- Гинзбург М. Я. Ритм в архитектуре. Москва : изд-во «Среди коллекционеров», 1923. 120 с.
- Дзюба Іван. Відкриття чи закриття «школи»? *Поетичне кіно: заборонена школа*. Збірник статей і матеріалів / Автор ідеї і упоряд. Л. Брюховецька. Київ : АртЕк ; ред. журн. «Кіно-Театр». 2001. 464 с. С. 209–228.
- Зінич С. Г., Капельгородська Н. М. Іван Кавалерідзе. К. : Мистецтво, 1971. 184 с.
- Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографі. Акад. мистецтв. України, Ін-т пробл. суч. мист-ва. Київ : Щек, 2008. 447 с.
- Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. Москва : Искусство, 1974. 424 с.
- Наумова Л. Формирование украинского национального кинематографа: между конструктивизмом и экспрессионизмом / Л. Наумова. *ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები (Studies in art criticism) – თბილისი: გამომცემლობა «უნივერსალი»*, 2015. VI. 398 с. С. 206–216.
- Пролесев С. Німецький кіноекспресіонізм 1920-х та український кінематограф. *Україна – Німеччина: кінематографічні зв'язки* / Упорядники Г. Й. Шлегель, С. В. Тримбач. Вінниця : Глобус-Прес, 2009. 272 с. С. 77–81.
- Рутковський О. Г. Фольклор в системі жанрово-сюжетних зв'язків фільму про сучасність. *Мистецтво кіно: Респ. міжвід. наук. зб. / Редкол. : Б. С. Буряк (відп. ред. та ін.)*. Київ : Мистецтво, 1979. 108 с. С. 33–47.
- Скрипник Л. «Звенигора» О. Довженка. *Нова генерація*. 1927, № 3. С. 56–58.
- Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно. Харків : Державне видавництво України, 1928. 93 с.
- Фрейліх С. Эстетика Эйзенштейна / С. Фрейліх. Избранные произведения в 6 томах. Москва : Искусство, 1964. Т. 3. С. 5–30.
- Фресс П. Ритм. *Психологическая энциклопедия*. 2-е изд. / Под ред. Р. Корсини, А. Ауэрбаха. Санкт-Петербург : Питер, 2006. 1096 с.
- Шкловский В. Поэзия и проза в кинематографии. *Поэтика кино*. Перечитывая «Поэтику кино». Санкт-Петербург, 2001. 136 с. С. 90–92.
- Эйхенбаум Б. Поэзия и проза. *Труды по знаковым системам*. Т. V. Тарту, 1971. 552 с. С. 477–480.
- Элиаде М. Священное и мирское / М. Элиаде. *Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы ; Священное и мирское*. Москва : Ладомир, 2000. 414 с.
- Юренив Р. Эйзенштейн: Замыслы. Фильмы. Метод. Часть 1. 1898–1929. Москва : Искусство, 1985. 303 с.

### References

- Albera, F. (1989). Subject – Picture – Image. *Kynovedcheskye zapysky*. 3, pp. 192–204. 216 [in Russian].
- Aristotle (2007). Poetics. Ancient poetics. Aristotle Poetics. Pseudo-Login. About high. Horace About poetry art. Kyiv : Hramota. Pp. 27–63 [in Ukrainian].
- Balash, B. (1968) Kino. The formation and essence of the new art. Moscow : Prohress. 228 [in Russian].
- Bryukhovetska, L. I. (1989). Poetic wave of Ukrainian cinema. Kyiv : Mystetstvo. 173 [in Ukrainian].
- Buryachkivsky, O. (2001). Kino's philosophy: poetry and prose, poetry and poetry. *KINO-KOLO*. 10, pp. 122–131 [in Ukrainian].
- Ginzburg, M. Y. (1923). The rhythm in architecture. Moscow : «Sredy kollektsonerov». 120 [in Russian].
- Dzyuba, Ivan (2001). Opening or closing a «school»? Poetic cinema: prohibited school. Kyiv : ArtEk, pp. 209–228. 464 [in Ukrainian].
- Zinich, S. G., Kapelgorodskaya N. M. (1971). Ivan Kavalerydze. Kyiv : Mystetstvo. 184 [in Ukrainian].
- Zubavina, I. B. (2008). Time and space in the cinema. Kyiv : Shchek. 447 [in Ukrainian].
- Krakauer, Z. (1974). Nature of the film. Rehabilitation of physical reality. Moscow : Iskusstvo. 424 [in Russian].
- Naumova, L. (2015). Formation of the Ukrainian national cinema: between constructivism and expressionism. *Studies in art criticism*, VI, pp. 20 –216. 398 [in Georgia].
- Proleev, S. (2009). German Cinema Expressionism of the 1920s and Ukrainian Cinema. *Ukraine – Germany: cinematic connections*. Vinnitsa: Hlobus-Pres, pp. 77–81. 272 [in Ukrainian].
- Rutkovskiy, O. G. (1979). Folklore in the system of genre and plot of the film about modernity. *Mystetstvo kino*. Kyiv : Mystetstvo, pp. 33–47. 108 [in Ukrainian].
- Skrypnyk, L. (1927). «Zvenigora» O. Dovzhenko. *Nova generatsiia*, 3, pp. 56–58 [in Ukrainian].
- Skrypnyk, L. (1928). Essays on the theory of cinema art. Kharkiv : State Publishing House of Ukraine, 1928. 93 [in Ukrainian].
- Freulich, S. (1964). Eisenstein Aesthetics. Selected works in 6 volumes, 3. Moscow : Iskusstvo, 5–30 [in Russian].
- Fress, P. (2006). Rhythm. *Psychological Encyclopedia*. St. Petersburg : Piter. 1096 [in Russian].
- Shklovsky, V. (2001). Poetry and prose in cinematography. *Poetics of cinema. Rereading the «Poetics of Cinema»*. St. Petersburg, pp. 90–92. 136 [in Russian].
- Eikhenbaum, B. (1971). Poetry and prose. Works on sign systems, V. Tartu, pp. 477–480. 552 [in Estonia].
- Eliade, M. (2000). Sacred and mundane. Selected Works : Myth about Eternal Return ; Images and symbols ; Sacred and mundane. Moscow : Ladomyr. 414 [in Russian].
- Yurenev, R. (1985). Eisenstein: Zmysly. Films. Method. Part 1. 1898–1929. Moscow : Iskusstvo. 303 [in Russian].

## ФІЛЬМ НУАР У ФРАНЦУЗЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ. ВІЗУАЛЬНИЙ СТИЛЬ І НАРАТИВИ

*У статті розглянуті національні особливості фільму нуар у французькому кінематографі. Його екранна стилістика, коло фільмів, створених не лише знаними режисерами, а й найбільш характерних для цього напрямку. Аналізуються інтертекстуальні зв'язки як з німецьким експресіоністським кінематографом, так і з американським фільмом нуар.*

**Ключові слова:** фільм нуар, «поетичний реалізм», полар, метажанр, «нова хвиля», Ж.-П. Мельвіль, національний стиль.

*В статье рассмотрены национальные особенности фильма нуар во французском кинематографе, его экранная стилистика, круг фильмов, созданных не только выдающимися режиссерами, но и наиболее характерных для данного направления. Анализируются интертекстуальные связи как с немецким экспрессионистским кинематографом, так и с американским фильмом нуар.*

**Ключевые слова:** фильм нуар, «поэтический реализм», полар, метажанр, «новая волна», Ж.-П. Мельвилль, национальный стиль.

*The article examines the national particularities of the film noir in the French cinema, namely the screen stylistics and the films, which characterize that movement the best. The article also analyzes the intercontextual links with the German expressionist cinema and American film noir.*

**Keywords:** film of нуар, «poetic realism», polar, metajenre, «new wave», J. P. Melvill, national style.

Фільм нуар сприймається переважно як типове явище американського кіно 40-х–50-х років ХХ століття. Разом з тим, французькі кінознавці Р. Борде і Е. Шометон, чия праця «Панорама американського фільму нуар. 1941–1953» стала одним з перших ґрунтовних досліджень нуару, вказують на вихід його за межі американського кінематографа. Особливу увагу автори привертають цьому феномену в європейському кінематографі, французькому зокрема.

Пригадаймо, що знаний американський кінематографіст Пол Шредер визначав нуар як напрям, аналогічний німецькому експресіонізму або французькій «новій хвилі». Втім, на нашу думку, у випадку нуару можна говорити і про метажанр, що об'єднує в собі різноманітні піджанрові утворення, котрі можуть виходити за його межі, перетинаючись з іншими.

Генезу американського нуару часто виводили з гангстерського фільму. Навіть одне з перших його визначень було — гангстерська мелодрама. Та за короткий час він набув своїх чітких відмінностей

як від гангстерського бойовика, так і від триллера, з яким нуар мав теж чимало спільного. Поділяємо думку, що це жанрова структура містить у собі видимі ознаки національних кінематографій, що визначають середовище і постаті героїв цих стрічок. «Кам'яні джунглі» американських міст стають тим місцем дії, де так органічно сприймаються персонажі Хемфрі Богарта, Дана Ендрюса, Фреда МакМюррея.

Згодом поліжанрове утворення нуару виходить за часові рамки 1940–1959 років і продовжує своє існування, не втрачаючи власних основних ознак, але й набуваючи нових рис, найчастіше під назвою нео-нуар чи пост-нуар.

Французькі дослідники вже в сімдесятих роках зауважували на естетичні зв'язки французького «чорного» фільму з іншими знаковими кінематографічними явищами національної французької кінематографії. Тут слід говорити про інтертекстуальний взаємозв'язок творів, їх певну діалогічність. Особлива увага зверталася на перетин картин нуару зі стрічками «поетичного реалізму». Пильна ува-

га спрямовується на картини Марселя Карне, що неначе містять у собі ознаки, визначені Шредером, а саме — зображення світу темних небезпечних вулиць, світу злочину і пороків. І все ж інтонації стрічок «поетичного реалізму» примушують нас сприймати їх в дещо іншому ракурсі, ніж американські фільми. Згадаймо визначення «поетичного реалізму»: критик Мішель Горель, рецензуючи фільм П'єра Шеняля «Вулиця без імені» писав: «Я говорю реалізм, але я кажу також поетичний. Описуючи сюжет грубий, жорсткий, Шеналь не відмовляє йому в поезії» [5, 48].

Стрічки «поетичного реалізму», особливо авторства М. Карне, сповнені не лише поезії, а й високого символізму. Вони мають у собі струнку вертикаль, що відриває їх від прози повсякдення. Діалоги, написані Жаком Превєром, аж ніяк не можуть звучати в устах тих людей дна, що вони їх виголошують. Це поетичні, суто авторські тексти.

Так, вулиці Гавра теж занурені в туман, його мокра бруківка виблискує в тьмяному світлі ліхтарів. І герой стрічки «Набережна туманів», дезертир Жан, потрапляє у пастку, з якої немає виходу. Все ж таки Жаном рухають інші імпульси ніж, скажімо, персонажами «Подвійного страхування». Він прагне вирватись із задушливого підступного світу, зберегти свою людську гідність. І гине тому, що кидається на допомогу коханій, забувши про безпеку. Андре Базен, якому належить блискучий есеї про екранний міф Габена, звертає увагу на те, що герой актора гине не від руки сильного і небезпечного противника. Його вбивця — боягуз і нікчемний покидьок. Але він — знаряддя того суспільства, того середовища, що зрештою виявляється сильнішим за цілісну і мужню особистість.

Габен — трагічний герой сучасного кіно, — визначає Базен. І як аргументи цієї точки зору він наводить наявність у більшості довоєнних стрічок Габена обов'язкової сцени гніву, причому саме в цей момент він готує своє нещастя, «своєю рукою готує фатальну пастку, яка несе йому самому смертельний удар» [1, 203]. Причому гнів героїв Габена — це не якийсь певний психологічний стан, що лікується заспокійливими пігулками, а стан душі, «священна одержимість, як відкритий для богів пролом у світ людей, в який прослизне доля» [1, 204].

І французький кінознавець робить висновок: «Боги сучасності, що панують над передмістям Фів з їх Олімпом із заводів і сталевих чудовиськ, теж підстерігають Габена на повороті фатальної долі» [1, 204].

Можна сказати, що подібний конфлікт розгортається у стрічці Ж. Ренуара «Людина-звір», де ще

більш настійливо звучать ноти зневіри і фаталізму. Якщо щодо героя «Набережної туманів» діють зовнішні сили, то машиніст Жак Лантьє несе фатальне зло в собі самому. Це його страшна спадкова хвороба, що перетворює його в певній ситуації у безжального вбивцю. Але, йдучи за романом Е. Золя, Ренуар акцентує провину тих, хто підштовхує Лантьє до трагічних кроків.

Мабуть, за своєю структурою і естетикою найближче до класичного нуару можна поставити стрічку Жана Дювів'є «Пепе ле Моко». Якщо герої стрічок Карне і Ренуара далекі від злочинного світу, то Пепе (його знов-таки грає Габен) — його пряме втілення. Це гангстер, який, тікаючи від слуг закону, знаходить прихисток в Казбі, арабському кварталі Алжиру. Треба віддати належне декораторам, які зуміли відтворити цей моторошний лабіринт, де криві вулички завершуються глухими кутами, на вулиці обернені глухі стіни будинків без вікон, а темні пройми дверей таять у собі невідому небезпеку. Пепе чувається цілком безпечно в цьому середовищі, але поліцейський інспектор-алжирець упевнений, що невловимий гангстер невдовзі залишить своє надійне сховище. На запитання колег з поліції інспектор відповідає: Пепе надто сумує за паризькою бруківкою. А реальним утіленням цього суму стає прекрасна і недосяжна жінка, коханка старого багатія, що знічев'я з'явилась на вуличках Казби. І так само, як Жан з «Набережної туманів», Пепе мріє відпливти на білому кораблі. Але його мрії також залишаться нездійсненими.

Отже, ні цинізму, ні скепсису, притаманних зазвичай персонажам американського нуару, ми не знайдемо у французьких стрічках довоєнної доби. Їх герої неначе осяяні мрією, прагненням ідеалу, але фатальні обставини штовхають їх до злочину і, зрештою, роблять жертвою свого вчинку.

І все ж поміж стрічок «поетичного реалізму», чия естетика лише певною мірою перетиналася з фільмами нуар, можна назвати картину, що майже впритул підходить до цього явища.

Фільм режисера Джеффа Мюссо «Пуританин» (1938) мав досить дивну долю. Ця стрічка була дебютом постановника, який на той час був відомий як професійний музикант, але майже не мав досвіду в кіно. Проте Мюссо вдалося запросити блискучих виконавців, таких як П'єр Френе, Жан Луї Барро, Вів'єн Романс. Фільм мав успіх у глядачів, а французькі критики відзначили його премією Луї Деллюка. В основу сюжету було покладено твір ірландського письменника Лайма О'Флаєрти, автора роману «Інформатор», за яким Джон Форд у 1935 році створив свій знаний фільм. Критики тут також



вбачали очевидні впливи Достоевського, причому інколи в плані прямої полеміки із знаменитим російським письменником. Все ж таки від Достоевського йде те саме «сакраментальне запитання» — чи має людина право судити іншу, виносити їй вирок і цей вирок виконати. На думку французького критика, «Жефф Мюссо вибирає класичний сюжет: фільм нуар, занурений у розпусту і злочин» [6].

Молодого журналіста Феррітера грає Жан-Луї Барро. Його екзальтований герой вірить, що має очистити суспільство від пороків. З його точки зору, з цим не впоралася «Спілка охоронців моралі», до якої колись належав і сам журналіст. Феррітер шукає розради у сповіді, але не знаходить розуміння кюре. І вже після арешту він усвідомлює, що на злочин його штовхнуло не прагнення виборювання моральної чистоти, а невгамовані бажання і пристрасті.

Можна твердити, що Барро вже мав ескіз до цієї ролі в чорній комедії Карне «Смішна драма» (1937). У стрічці, що вочевидь має на собі наліт сюрреалістичної, абсурдистської естетики, він грає милого, симпатичного дивака-вегетаріанця з трохи розгубленою дитячою посмішкою. Втім, під цим виглядом криється жорстокий серійний убивця. Цей молодий чоловік своїми жертвами зробив м'ясників, здійснюючи таким чином помсту за бідних невинних тварин, що гинуть під їх ножами.

Певною мірою можна стверджувати, що Барро створив ще одну екранну постать, якою він завершував тему боротьби пристрастей і моральності в душі свого персонажа. Це фільм Жана Ренуара «Заповіт доктора Кордельє» (1959), створений ним для телебачення. Фільм був своєрідним прочитанням знаної повісті Р. Стівенсона «Дивна історія доктора Джекіла і містера Хайда». Але філософський твір англійського письменника про двоїсту сутність людської особистості, був прочитаний Ренуаром полемічно. Згадаймо, що доктор Джекіл іде з життя, усвідомивши, що не зможе більше скинути з себе страшну маску огидного злочинця Хайда. В стрічці Ренуара Кордельє лише тоді відчуває справжній смак життя, коли перетворюється на Опала, що існує згідно зі своїми хижими інстинктами. Барро, передусім, повною мірою завдячуючи своїй бездоганній пластиці, передає цю конфліктність раціонального та інстинктивного начал. Так і в «Пуританині» бажання героя Барро придушити свою чуттєвість, стати оборонцем моральних норм, приводить його до катастрофи, перетворює на вбивцю.

Звичайно, можна до певної міри погодитись із твердженням насамперед французьких кінознавців, які наполягали, що важливі стилістичні риси фільму нуар прийшли з французького «поетичного

реалізму». Навіть впливи німецького експресіонізму, а також каммершпілю і «фільмів вулиці», були «опосередковані» через французький кінематограф. Адже найвідоміші режисери і оператори, такі як Ф. Ланг, Р. Сьодмак, К. Куран, Р. Мате, Е. Шюфтан прибули в Голлівуд через Францію. І разом з тим, відмінність очевидна. Героям найпохмуріших стрічок «поетичного реалізму» був чужий той приземлений прагматизм, яким здебільшого керувалися персонажі американського нуару.

І все ж не варто заперечувати, що фільм нуар, як напрям, як метажанр, склався в американському кіно. Але і в довоєнні часи, й під час Другої світової війни у Франції з'явилися фільми, римейки яких охоче ставили американські режисери. Це і «Алжир», що повністю повторював сюжет Пепеле Моко, де центральну роль виконав теж француз. Але це був не Габен, а Шарль Буайє, який зробить блискучу кар'єру в Голлівуді, де його ім'я звучатиме на англійський манер — Чарльз Бойєр. Ренуарівська стрічка аж 1932 року «Сука» буде відтворена на американському екрані Фріцом Лангом. Фільм матиме назву «Вулиця гріха», а трагічну постать головного героя створить Чарльз Робінсон, який в той час набрав надзвичайної популярності, змінивши своє амплуа.

Знаковим явищем стала американська інтерпретація стрічки А. Клузо «Ворон». Проте резонанс американської версії не можна порівнювати з тим, що її мав французький оригінал.

Анрі Клузо не був на час постановки цього фільму новачком у режисурі. До війни він успішно поставив кілька оперет, що якимось дивно «монтується» з трагедійним і похмурим звучанням його кінематографічного доробку. В кінематографі він випробовує себе в різних жанрах, здебільшого адаптуючи відомі сюжети як сценарист для екрана і, нарешті, стає до камери як режисер. Він екранізує роман С.-А. Стімена «Вбивця живе в 21-му». Цей фільм мав неабиякий успіх у глядачів і отримав схвальний відгук критики. Та справжній «стиль Клузо» продемонструє його наступна стрічка «Ворон» (1943). В основу було покладено справжні події, що сталися у французькому містечку Тюлле. Задум перенести справу про анонімні листи на екран виник ще наприкінці 30-х. Але можливість його реалізації з'явилась за декілька років. Дія відбувається в невеликому провінційному місті, сонна атмосфера якого збурена появою численних анонімних листів. В них переплітаються наклепи і правдиві свідчення. Все це стає причиною самогубств, руйнування сімей, виявлення таких речей, які багато хто волів би приховати. Клузо показав себе в цьому фільмі

як зрілий майстер, відтворивши атмосферу непевності, страху, підозри. Все це дає змогу говорити про його другий в режисерській кар'єрі фільм, як твір довершений і досконалий. І саме атмосфера фільму дає можливість говорити про наявність в ньому рис «чорного фільму». Французька критика була несправедливою до цього твору. Клузо звинуватили в тому, що на догоду окупантам він показав мешканців французької провінції огидними покидьками. Серед небагатьох його підтримав Андре Базен, зауваживши, що це був «мужній виклик, кинутий в той час, коли французьке кіно ризикувало розчинитися в рожевій водичці, якою задовольнялись правовірні уми, віддані Віші» [3, 418].

«Набережна Орфевр» (1947), що з'явилася чотирма роками пізніше мала заслужений успіх і нагороду за режисуру Венеційського фестивалю. Критики відзначали прекрасний акторський ансамбль (Бернар Бліє, Луї Жуве та інш.) і бездоганну режисерську майстерність, з якою Клузо переносить на екран цей досить пересічний сюжет. Іноді здається, що «крутий детектив» ось-ось перетвориться на «комедію помилок». Дія мчить стрімголов, переміщуючись з мюзик-холу в поліцію, затим на віллу багатого бізнесмена. Але в цей вир подій Клузо вносить досить глибокий і гуманістичний підтекст: самотність маленької людини у байдужому і холодному світі.

І, нарешті, «Дияволиці» (1955) — фільм, знятий за «чорним» романом П. Буало і Т. Нарсежака, який, до речі, хотів також екранізувати Гічкок. Автори літературного першоджерела були невдоволені його екранною версією, закидаючи режисерові спрощення і конфліктів, і характерів. Втім, режисерові вдалося побудувати надзвичайно напружену фабулу, де жертва і злочинець не раз обмінюються ролями. І знову опертя на блискучу акторську роботу (Сімона Сіньйоре, Вера Клузо, Поль Мерісс) і той бездоганий стиль, з яким відтворюється атмосфера дії. Це відзначав і Базен, жалкуючи разом з тим, що Клузо не вдалося вийти за рамки жанру.

Однак з певністю можна твердити, що в 1940–1950-ті роки Клузо створив фільми нуар виразного національного звучання. Їх «французькість» проявляється і у вишуканому стилі, і в тій легкій іронічності, якими буквально просякнуті ці стрічки.

Втім, не можна не визнати, що в той же період з'являється чимало фільмів, котрі відкрито і безхитрісно наслідують взірці американського нуару. Щоправда, як зазначають дослідники цього напрямку Р. Борде і Е. Шометон, більшість із цих фільмів є пародією. І французькі глядачі готові були сприймати їх як комедії за участю Фернанделя.

Початок «французьких серій» ознаменував фільм тоді ще маловідомого режисера Андре Юнебеля «Місія у Танжер» (1948). Актор Раймонд Рульо грає журналіста-розслідувача, що не боїться зануритись у саме пекло злочинного світу. У цьому йому допомагають, мабуть, його іронічність і легковажність, його захоплення чарівними жінками та чималими порціями віскі. Втім Рульо також мав свій взірець на американському екрані, а саме Майкла Пауела, який створив образ злочинця, що, попри все, лишається вишуканим джентельменом.

В одній з наступних картин Юнебеля «Стережіться блондинок» («Не довіряйте блондинкам») з'являється образ найманого вбивці, котрий у повсякденні веде спосіб життя добропорядного буржуа. Та коли минає час, він знімає свої домашні капці і, прихопивши зброю у футлярі скрипки, йде виконувати своє завдання. Цей фільм, як і стрічка «Різанина у мереживах», дія якої відбувається у Венеції, користувалися незаперечним глядацьким успіхом. Втім, справжньою сенсацією стане фільм-пародія Юнебеля «Фантомас» аж у 3 серіях, поставлений в 1960-х рр.

В тому ж ключі працював і Бернар Бордері. Його відомим дебютом був шпигунський бойовик «Вовки полюють вночі» (1952). Але справжній успіх йому принесла стрічка «Отруйний плющ» (1953), де на екрані з'являється приватний детектив Леммі Коушен, якого зіграв Едді Константен. Про цього актора, мало відомого у нас, варто сказати окремо. Народжений у Лос-Анджелесі в акторській сім'ї, він, звісно, теж мріяв про артистичну кар'єру. Та маленька роль в мюзиклі «Народжена танцювати» (1936) залишилася непоміченою. Вже в післявоєнні роки Константен їде до Франції, намагаючись продовжити кар'єру як співак. Його помічає сама Едіт Піаф і запрошує у свій мюзикл «Крихітка Лілі». А в 1953 році він з'являється у стрічці «Отруйний плющ», яка приносить йому приголомшливий успіх. Його приватного детектива Коушена глядачі побачать ще у численних фільмах. В цьому образі він з'явиться на екрані востаннє в 1991 році («Німеччина, рік 90: Самотності»).

Актор, що прийшов у кінематограф і здобув славу у ролі «крутого хлопця» Леммі Коушена впродовж своєї тривалої кар'єри виявиться необхідним таким митцям, як Ж.-Л. Годар, Р.-В. Фассбіндер, Л. фон Трієр, М. Каурісмякі.

Цей персонаж, американський детектив, вигаданий британським письменником П. Чейні і став героєм Едді Константена на довгі роки. До речі, французькі автори Борде і Шометон досить нещадні до цього виконавця. Вони рішуче відмовляють

йому у найменшій відповідності літературному герою і вважають цю постать на екрані суто пародійною.

Так, Константен відверто наслідує американські взірці. Але робить це абсолютно органічно. В цьому йому не можуть відмовити навіть його суворі критики. В грі Константена навіть є елемент споглядання з боку свого героя. Актор добре дає собі раду з того, до якої категорії належать стрічки, в яких він грає, і повною мірою приймає рівень їх умовності. Тому, мабуть, і запрошує його Годар в свою дивну антиутопію «Альфавіль». Адже режисер, звертаючись до теми тоталітаризму у майбутньому, натуру для фантастичного «Альфавіля» знаходить у нічному Парижі, й для пригод у цьому просторі йому і потрібна була особистість, що належала цьому середовищу. Але, звісно, не реальному, а побаченому на екранах у фільмах масової продукції.

Нагадаємо, що Константен знімався в той період, коли у повному розквіті розкрився талант таких блискучих акторів, як Жан Габен і Ліно Вентура.

У п'ятдесяті — першій половині шістдесятих років вони теж з'являються у фільмах, які можна віднести до нуару. Знову згадаймо французьких авторів «Панорами американського фільму нуар», які досить суворо ставились до фільмів вітчизняного доробку, твердячи, що жоден з них не піднімався до рівня «Гільди» або «Леді з Шанхаю», залишаючись здебільшого пародією на заокеанські взірці.

На той час (середина п'ятдесятих) Борде і Шометон виділяють три таких основних напрями у французькому нуарі: «Кримінальна психологія, що базувалась на саспенсі, поліцейський документальний фільм, фільми про злочинний світ» [4, 130].

До перших віднесено «Одержимість» А. Декуена і «Дияволиці» А. Клузо.

Поліцейські фільми будувалися часто на аутентичних документах про злочини і уникали тих ускладнень сюжету, які мали місце в таких класичних американських стрічках, як «Мальтійський сокіл» або «Глибокий сон». І, нарешті, була категорія стрічок, що мали відкрити перед глядачем «підпілля» злочинного світу, його жорстокі закони і своєрідний «кодекс честі».

В багатьох цих картинах постаті як злочинців, так і агентів поліції відтворив Жан Габен. Не треба навіть зайвий раз повторювати, якою харизмою був наділений актор. Коли він з'являвся на екрані, дія завжди фокусувалася на ньому, він немовби стягував на себе невидимі силові лінії. Це ж можна сказати про Ліно Вентуру, що спочатку знімався поруч із Габеном, перебуваючи в його тіні, а потім упевнено розпочав на екрані свою власну «партію».

Уже згадувався «міф Габена», який так точно і глибоко визначив Андре Базен. Та післявоєнні часи докорінно змінюють його звучання, про що ми теж читаємо у Базена. «Звідтоді Габен змінився, постарів, біляве волосся посивіло, а обличчя забрезкло. Проте в кіно, як ми говорили, не доля приймає те чи інше обличчя, а обличчя розкриває ту чи іншу долю. Обличчя Габена не могло лишитися схожим на самого себе, але йому не дано втекти від настільки усталеної міфології» [1, 204].

Далі Базен говорить про персонажів Габена, які, на відміну від його трагічних героїв 30-х рр. навіть залишаються живими, але їх благополуччя зовсім не означає, що ця людина стала щасливою. Матеріальний успіх «являє собою, зрештою, лише визнання поразки, сміховинну плату за зречення: боги милосердні до тих, хто перестає бути героєм» [1, 205].

Частим для фільмів Габена стає сюжет, де його герой втрачає дорогу йому людину, переживаючи свою поразку у боротьбі за неї. Це і фільми Ж. Деланнуа «Загублені собаки без нашихників» (1955), «В разі нещастя» (1958) або «Двоє в місті» (1973) Х. Джованні. Прозвучить вона і у фільмі Ж. Беккера «Не торкайся здобичі» (1955). Цей фільм став класикою жанру й підтвердженням того, що талант Габена, навіть трансформуючись, не втратив своєї внутрішньої сили.

Стрічка Жака Беккера «Не торкайся здобичі» побудована на досить банальній фабулі: вдале пограбування, здійснене двома приятелями-гангстерами, далі боротьба за здобич, де і проявляються вже суто людські якості тих, хто живе поза законом. Фабула фільму — екранізація-адаптація роману «чорної серії» Альбера Симонена — весь час тримає глядача в напрузі. Проте Беккер поступово переводить сюжет в іншу, майже екзистенціальну площину, це йому вдається передусім і завдячуючи присутності у фільмі Жана Габена. Актор, на перший погляд, не вносить чогось принципово нового в цю постать. «...Габен грає старіючого важковика у бездоганній сорочці. Він має ті самі жести, що й завжди» [4, 134]. Але за цією зовнішньою звичайністю, навіть банальністю, проглядає почуття безкінечної втоми, бажання людини «вийти з гри». «Істинний сюжет "Здобичі", — скаже Трюффо, — наближення старості і дружба. Тема ця мерехтить у книжці Симонена, та небагато знайшлося би сценаристів, які зуміли б так відцідити її від фабули і висунути на перший план, залишивши на другому, — грубу і живописну дію» [2, 28]. І внутрішня драма героя Габена, гангстера Макса, навіть не в тому, що він втрачає Рікона, людину, яка, власне, і не варта його

дружби. Він не може відступити, не може зрадити, бо таким чином зрадить самого себе. Підсумок сумний, Макса чекає лише самотність, і ніхто цьому не може зарадити.

Автори «Панорами» досить високо оцінюють достоїнства стрічки Беккера, звертають особливу увагу на її вишукану і стриману стилістику, що примушують їх згадати фільми Брессона, зокрема «Дами Булонського лісу» [4, 134].

І все ж Борде і Шометон віддають пальму першості Жюлеві Дассену, який на той час з'являється у Франції. Сполучені Штати режисер покинув через обвинувачення в антиамериканській діяльності, але на той час він уже був автором нуарів, що стали незаперечною класикою, зокрема, це фільм «Ніч і місто».

В одному зі своїх інтерв'ю режисер говорив, які це тортури для митців — п'ять років не підходити до кінокамери. І нарешті він отримує можливість зняти фільм за твором Огюста ле Бретона «Бійка серед чоловіків». Треба сказати, письменник був досить колоритною особистістю, бо перш ніж принести свої твори у видавництво, чимало часу провів за ґратами за пограбування та інші злочини. Він, так би мовити, знав це життя зсередини. Сам Дассен дуже високо ставився до достовірності матеріалу, документальності його основи.

«Що мене цікавить, то це правда. І я думаю, що я її знаходжу в рамках документального фільму. Мої фільми — це суміш документального і поетичного, це моє скромне розслідування, виявлення істини, навіть коли воно обмежене трилером чи детективною історією» [4, 136].

Американському режисерові вдалось показати нічний Париж, але не Париж розваг, а «велике вороже місто, оповите туманом». Оцінюючи мистецькі достоїнства фільму, Борде і Шометон наголошують, що «таке відчуття деталей вдається лише великим кінематографістам. Завдяки йому діалоги, жести та декорації отримують значимість. Наприклад: убивство наркомана в Сен-Ремі-де-Шеврез; похорон Маріо на Сені, з кортежем порожніх авто, вкритих квітами; китайські тіньові силуети в кабаре “L'Age d'or”, манекени в підвалі... Дассен використовує швидкий монтаж і незвичайно мобільну камеру. Кращої формули немає» [4, 137].

Наступний фільм Габена — «Облава на торговців наркотиками» (1955, реж. А. Декуен) являв собою поліцейський фільм, що майже повністю йшов за «сюжетами» автентичних кримінальних справ. І знову постать Габена надавала подіям вагомості та змісту. Спираючись на свій перевірений акторський арсенал, він з притаманною йому ор-

ганікою передає подвійну гру свого героя. Власне, персонаж Габена «свій серед чужих, чужий серед своїх». Він з'являється на екрані як мес'є Ферре на прізвисько «Нантець» — «спеціаліст» кримінального світу, якого боси мафії запрошують до Франції із США, щоб налагодити мережу торгівлі наркотиками. Глядачі бачать його таким упевненим у собі ділком, для якого злочин став просто бізнесом. Він встановлює тісні зв'язки в своєму середовищі, дає насправді цінні поради. Та згодом виявляється, що це — агент під прикриттям, він досконально вивчає всі дії мафії, щоб здати всю мережу в руки поліції. І тут Габенові теж вдається передати драматизм такого існування. Адже і у злочинному середовищі є люди, до яких він відчуває хоч і не симпатію, то певне співчуття.

Зауважимо, що критика оцінила майстерність Декуена у відтворенні атмосфери кримінального середовища. В цьому йому серйозно допоміг той таки О. ле Бретон, який, як уже зазначалося, добре знав кримінальний світ.

Слід сказати, що «Облава» Декуена в певному сенсі типовий полар, це поліжанрове утворення, характерне для французького кінематографа. У детективах, гангстерських фільмах і, звичайно, у нуарі постать поліцейського набувала певної умовності, він з'являвся на екрані скоріш як функція. Французьке кіно надало цим персонажам певної багатомірності, наділила їх непростими характерами, ввела в поліжанрову систему. Є полари-комедії, полари-мелодрами і, звичайно ж такі, що засновані на міцній детективній фабулі. Так само, як зірки Голлівуду охоче з'являлись у вестернах, так і французькі актори виходили на екранах в образі захисників закону. Такі ролі є й у Габена, і в Бельмондо, і у Делона та Вентури.

Саме полари були часто наділені інтонаціями фаталізму і безнадії, що давало можливість їх ставити в ряд фільмів нуар. Згадаймо «Набережну Орфевр» Клузо. Там була створена надзвичайно неординарна постать вартового закону, людини розчарованої, скептичної і разом з тим не позбавленої привабливих людських рис. Саме так трактує свого героя один з найвитонченіших акторів французького кіно — Луї Жуве.

Звичайно, не всі полари можна визначити як нуар, але в багатьох фільмах відбувається цей перетин жанрів. Серед численного потоку кінотворів, що з'явилися на екрані впродовж двох десятиліть — у 50-ті і 60-ті роки — слід виділити режисера, який зберігав вірність жанру. Більшість його фільмів можна визначити як полари, але майже всі вони мають забарвлення нуару.

Жан-П'єр Мельвілль особлива постать у французькому кіно. Про нього можна сказати, що він пройшов свій шлях, не включаючись в жодний напрямок чи течію. Деякі критики пов'язували його з «новою хвилею». Так, цей зв'язок існував, але мав досить своєрідний характер. Провідні митці «нової хвилі», серед яких і Годар, і Шаброль, і Трюффо, високо цінували творчий доробок Мельвілля, який водночас виступав як їх послідовний опонент. Режисер зовсім не вітав прагнення митців «нової хвилі» цілковито зануритись у потік дійсності. Взірцем для Мельвілля був голлівудський кінематограф, що відтворював на екрані свій суто кінематографічний світ. І в цьому кінематографі режисера понад усе привертала фільм нуар. Перші три фільми, серед яких перенесення на екран п'єси Кокто «Жахливі діти» (1950) були досить далекі від кримінальної тематики. Та вже в двох наступних — «Боб-марнотратник» (1955) і «Двоє в Манхеттені» (1959) вже відчуваються як тематичні, так і естетичні орієнтири Мельвілля. Особливо це стосується стрічки «Двоє в Манхеттені», з якої стає абсолютно зрозумілим, що режисер щиро закоханий в класичні американські «павільйонні» фільми. Критики вважали, що в цій стрічці ще були певні впливи поезики нуару, а це насамперед відтворення нічного мегаполіса, сповненого таємничості і небезпеки. Фільм, незважаючи на детективну інтригу, провалився в прокаті, тому продюсери поставили умову: на головні ролі він мусить запросити кінозірок. Мельвілль погодився, але то були дві зірки, відкриті митцями «нової хвилі»: Еманюель Ріва, яка зіграла героїню фільма Алена Рене «Хіросіма, моя любов», і Жан-Поль Бельмондо, «обличчя» годарівської стрічки «На останньому подиху». Це був свого роду виклик колегам з «нової хвилі». Людину «не від світу цього», священика, щиро віруючу людину, яка намагається наставити на істинний шлях закохану в нього жінку, мав зіграти актор, що закарбувався в очах глядачів кривою усмішкою, вічно затиснутим у куточку рота недопалком і розгвинченою неначе у безповітряному просторі ходою. Побачивши свого партнера на зйомках, Ріва прошепотіла: він скоріше схожий на бандита.

Що ж, Бельмондо спробував свої акторські можливості, свою здатність до цілковитого перетворення. Проте це його не перша спроба. Та й Мельвілль запросив його вже не так випадково, адже він познайомився з Бельмондо на зйомках «Чочари» В. де Сіка, де той грав розгубленого, слабого інтелектуала в окулярах, який у критичний момент виявить неабияку духовну стійкість і силу. Втім, у наступних фільмах Мельвілля «Донощик» (1962)

і «Фершо-старший» (1964), актор повернеться до свого звичайного амплуа.

У 1960-х остаточно склався класичний авторський стиль Мельвілля, майстра полару, який нерозривно пов'язаний з естетикою нуару. Це стосується і вище згаданих фільмів, і стрічок, відзнятих у наступні роки.

Втім, зупинімося на тих, котрі тематично і стилістично склалися у певну тріаду — «Самурай» (1967), «Червоне коло» (1970) і «Поліцейський» (1972). Назва останнього дається як арготизм: «флік»—«мент». Варто згадати, що до двох цих фільмів, до «Самурая» і до «Червоного кола» Мельвілль ставить епіграфи — один з кодексу Бусідо, а другий із вчення Будди. Вони звучать так: «немає більш глибокої самотності, ніж у самурая. Окрім, можливо, самотності тигра в джунглях». Авторство епіграфа до «Червоного кола» віддається Рама Крішні: «Будда взяв червону крейду, накреслив коло і промовив: Якщо людям судилося зустрітися, то певний час вони не знатимуть про це, вони будуть слідувати своїми життєвими шляхами. Але настане день, коли відбудеться їх зустріч у червоному колі». Та, виявляється, що обидва ці тексти придумав сам режисер. Мабуть, він відчув потребу, звертаючись до східної філософії, знайти підтвердження своїм поглядам на самотність і фатум.

Риси, що характеризують персонажів нуару, — це втаємничене минуле, про яке ми майже нічого не дізнаємось, але яке завжди тяжіє над їх долею. Майбутнього вони не мають, всі надії на нього химерні й нездійсненні, тому і живуть вони швидкоплинною миттю, яка єдина дає їм шанс до самореалізації. Таким самоутвердженням може бути і масштабне пограбування, замовне вбивство, і вдала поліцейська операція.

Мотив самотності прозвучить у різних тональностях в «Самураї». Самотність — своєрідний щит найманого вбивці, Джефа Кастелло. Здається, поки він позбавлений будь-яких почуттів, емоційних зв'язків, він невразливий. Навіть канарка в клітці — аж ніяк не знак його сентиментальності. Просто її неспокій сигналізує, що в квартирі хтось є або щойно побував. Професіонал, він не може і не повинен схибити. Це проявляється не лише в тому, як він майстерно влаштовує своє алібі. Коли він підбирає ключі до машини, ретельно перевіряючи кожний варіант, не можна не згадати фільм Брессона «Приречений до смерті втік», де кожен жест, кожен рух має надзвичайне і смислове, і мистецьке навантаження. Але варто було героєві відчути найменше співчуття до своєї наступної жертви, як йому за це доведеться заплатити власним життям.

Уже в цьому фільмі проявляється певною мірою вишуканий мінімалізм Мельвілля. Кадр максимально вільний від речей. Вся увага зосереджена на кожному русі, кожному жесті головного героя. І для режисера, і для актора важлива кожна деталь. Згадаймо, як ретельно підправляє персонаж Делона капелюха. Це майже ритуальний жест. Слід додати, що хоч герої фільмів Мельвілля вдягнені цілком сучасно, їх одяг все-таки відсилає до моди 40-х, так вдягалися персонажі Хемфрі Богарта. Втім, манера Делона носити капелюх, плащ, піднімаючи його комір (він має якнайретельніше приховати своє обличчя), зробила цей одяг знову надзвичайно модним. Продаж чоловічих плащів зріс у рази.

Аленові Делону важко тут дорікнути в його «фірмовій» холодності, бо в цьому сутність його персонажа.

У ФРН фільм «Самурай» ішов під назвою «Холодний янгол». Бо своєю майже містичною красою, герой Делона асоціюється з біблійною постаттю янгола-винищувача, котрий віщує прихід Апокаліпсису.

І все ж, мабуть, справедливо критики вважають вінцем творчості Мельвілля «Червоне коло». Тут максимально гармонізовані всі елементи фільму. Вражає колористична гама, що витримана у холодних тонах, де синій колір неначе створює атмосферу простору, позбавленого ознак життя. Сюжет класичний — ідеально задумане пограбування, яке зірветься як через зусилля професіонала — інспектора Маттеї, так і завдяки тому ж «червоному колу», що стягне в одну точку долі дійових осіб кримінальної драми.

Цікаво, що в задумі режисера акторський склад у фільмі мав бути дещо іншим. У ролі інспектора Маттеї мав з'явитися надзвичайно популярний тоді Ліно Вентура, який вдало зіграв у двох попередніх фільмах Мельвілля — «Друге дихання» (1962) і «Армія тіней» (1969). Його могутня статура колишнього боксера, незворушне і разом з тим харизматичне обличчя робило його достойним партнером і наступником Габена в кримінальних драмах.

Одного з гангстерів, Вожеля, мав грати Бельмондо, який успішно з'являвся поруч з Делоном у фільмах, найбільш знаменитим з яких стане кримінальний бойовик «Борсаліно».

Та доля розпорядилась інакше, і тепер важко собі уявити інших виконавців, ніж ті, кого бачимо на екрані. Особливою удачею, хоч як це дивно, стала заміна Вентури на Андре Бурвіля. Здавалось би, ніхто інший, як Вентура, підходив до ролі інспектора Маттеї. Але на екрані з'являється саме Бурвіль, із зовсім іншими психофізичними даними, та й ще

з цілим шлейфом комедійних образів, що власне, і принесли славу акторові. І актор, і режисер неначе викреслюють цю попередню «біографію». Перед нами стримана, немолода людина, здається геть позбавлена емоцій. Він неначе бачить перед собою якусь невидиму мету, до якої йде одному йому відомим шляхом. В усіх найдраматичніших ситуаціях Маттеї залишається незворушним. І ще — це абсолютно самотня людина, яка ніби втратила зв'язки зі світом. Як промовиста деталь читається жіночий портрет на його столі — єдине, що в нього залишилося з минулого. Свою ніжність цей суворий страж порядку віддає своїм улюбленим — трьом котам, кожного з яких він називає на ім'я і вибачається за те, що прийшов їх погодувати із запізненням.

Постаті злочинців, які готують, здавалось би, ідеальне пограбування, окреслені досить скупко, але надзвичайно виразно. Це навіть не характеру, а темпераменти: холодний стриманий Корей (А. Делон), запальний Вожель (Д.-М. Волонте) і Жансен (І. Монтан) — люди, які перебувають на грані психологічної прірви. Їх минуле теж окреслюється скупими штрихами і натяками. Викинутий рукою Корея до сміттевого кошика портрет красивої жінки, страшні галюцинації Жансена — як результат алкоголізму. Він, колишній поліцейський, колись найкращий стрілець свого підрозділу, пристає до авантюри з пограбуванням лише тому, що вірить, коли він відновить свої стрілецькі навички, до його душі і розуму повернуться колишня ясність і рівновага. До речі, він відмовиться брати участь у розподілі здобичі.

Слід зауважити, що тему екзистенційно самотньої людини, поліцейського, який потрапляє у вміло розставлену пастку, Монтан продовжить у фільмі Алена Корно «Поліцейський пістолет "пітон 357"» (1967). У цій картині герой Монтана, самотній відлюдник може розраховувати лише на «вірність» своєї зброї, що стає немовби частиною його самого.

Весь сюжет фільму — то немовлиме «звуження» червоного кола, що змусить усіх персонажів фільму зустрітися віч-на-віч.

У своєму наступному і, на жаль, останньому фільмі «Поліцейський» (1972) Мельвілля зробить спробу звести мотиви самотності та фатуму, зробивши на цей раз головним героєм поліцейського — свого роду віддзеркалення постаті кілера із «Самурая». Інспектора Кольмана знов-таки грає Ален Делон з його «фірмовою» холодністю і жорсткістю, що ніби застигла в його «крижаних» синіх очах. Згадаймо трагічний фінал «Самурая». Кастелло приходить до дівчини-піаністки і каже, що цього разу саме вона має стати жертвою. Він витягає пістолет,

і поліцейські, що вже чекали на нього, стріляють. Та інспектор, взявши до рук зброю Кастелло, переконується, що там не було жодного набою. Так і в останніх кадрах «Поліцейського», бандит, з яким Кольмана пов'язувала колишня дружба, тягне руку до кишені, інспектор стріляє на випередження, але потім виявляється, що ніякої зброї там не було.

В останньому фільмі Мельвілля знайдемо всі його улюблені сюжетні ходи, всі ознаки його авторського стилю. Це і стриманий сіро-блакитний колорит, і мінімалізм композиції кадру, і доцільність, і точність кожного руху на екрані. Кадри порожніх вулиць і замських шосе несподівано перебиваються епізодами шаленої перестрілки або танцями в кабаре. До речі, ці кадри із запальними «герлс» обов'язково наявні у згаданих фільмах Мельвілля як певний дисонанс до загальної стриманої і холодної атмосфери.

Сюжетні ходи теж вивірені в попередніх фільмах: це й ідеальний план пограбування, і фатальний випадок, який і визначить долю нападників, і все те ж червоне коло, в якому перетнуться долі персонажів. До речі, що не характерно для майже всіх попередніх стрічок, та й узагалі для «чоловічого» кінематографа Мельвілля, в «Поліцейському» з'явиться знана кінозірка Катрін Денюв. Але, напевно, лише для того, щоб уразити своєю холодною, блискучою красою і розкішним білявим волоссям.

Та в «Поліцейському» вочевидь щось пішло не так. Порівняно з Кастелло інспектор Кольман у Делона вийшов дещо штучною постаттю. Не склався і акторський ансамбль, такий злагоджений і гармонійний у попередніх стрічках. Тому, мабуть, критики досить прискіпливо поставились до певних деталей сюжету, дорікаючи Мельвіллу в надуманості та неправдоподібності.

Взагалі французька критика, особливо рупор «нової хвилі» — «Кінематографічні зошити» вбачали в режисерів свого роду «зрадника», який з позиції артхауза переметнувся в масовий кінематограф. Адже перші екранні роботи режисера досить тісно пов'язували з «новою хвилею». Сам Мельвілл вже після комерційного провалу «Двох у Манхеттені» вирішив для себе, що більше не створюватиме фільмів «для Парижа і його околиць». І справді, більшість його наступних робіт, не втрачаючи свого мистецького гатунку, мали успіх у глядача.

Щодо критичної позиції майстрів «нової хвилі», зрештою виявилось, що вони, щиро захоплюючись творчістю А. Гічкока і Г. Гоукса зокрема, також охоче орієнтувалися на взірці популярного кіно.

Дослідники готові поставити в ряд нуарів «На подвійний поворот» К. Шаброля (1959), «Стріляйте

в піаніста» Ф. Трюффо (1960), «Ліфт на ешафот» Л. Маля (1958) і навіть «На останньому подиху» (1960) Ж.-Л. Годара (1960). У своїй стрічці великий бунтівник, безперечно, використав схему гангстерського бойовика. Герой Бельмондо зверху впродовж фільму не один злочин. Але від американських прототипів його рішуче відрізняють імпульсивність, абсолютна незапланованість дій. Навіть його пластика нагадує рух людини в безповітряному просторі. Тому і трактується Мішель Пуаккар–Бельмондо як екзистенціальний герой, який не знаходить свого місця в соціумі. Сама атмосфера дії теж відтворена полемічно щодо класичного нуара, ознакою якого стає нічне місто, занурене в туман, з блискучою мокрою бруківкою у тьмяному світлі ліхтарів. Париж у Годара — теж небезпечний мегаполіс. Але тут загроза виступає не з нічного мороку. Освітлені сонцем вулиці по-своєму небезпечні, небезпечні тим байдужим натовпом, який заповнює їх і на очах якого загине головний герой. Причому загибель ця буде показана цілком буденно.

Щодо фільму Трюффо «Стріляйте в піаніста», то тут уже в самій назві прочитується пародійність. Над місцем музиканта в салунах Дикого Заходу висів скромний напис: «Не стріляйте у піаніста, він грає, як уміє!» На жаль, досить часто такі імпровізовані концерти обривались пострілом «кольта», бо музикант не давав можливості якомусь ковбою зосередитись на картярській грі.

«Веселенька неділя» (1983), останній фільм Трюффо, став свого роду омажем на честь Гічкока, його улюбленого режисера. Проте за всієї похмурості матеріалу тут теж переважали інтонації іронічності та пародійності. Найбільш чистим взірцем нуару серед митців «нової хвилі» залишиться стрічка Луї Маля «Ліфт на ешафот» (1958). Це, напевно, найпрофесійніший дебют серед французьких кінематографістів другої половини 1950-х років. Ознаки нуару тут прочитуються з надзвичайною виразністю. Тут й ідеально сплановане вбивство в основі фабули, і трагічне, грішне, але палке кохання, що стає причиною злочину, й відчуття неминучості катастрофи, що переслідує героїв, попри скрупульозну вивіреність їхнього плану. Надзвичайно виразно подано простір на екрані. В цьому фільмі Маль започаткував візуальну тему блукання нічним містом, коли освітлені ліхтарями вулиці неначе розширюються, відбиваючись у вітринах, а відображення в їх дзеркальній поверхні лише акцентує екзистенційну самотність людини.

Так у відчаї та безнадії блукатимуть вулицями Парижа герої стрічок «Ліфт на ешафот», «Приватне життя», «Блукаючий вогник». Слід звернути увагу

ще на один момент, який ще більше підсилює оцю інтонацію приреченості. Поряд з тьмяними безкінечними нічними вулицями з'являється замкнений простір, найчастіше це ліфт, що викликає просто-таки задушливе відчуття клаустрофобії, пастки, з якої немає шансу вирватися. На нашу думку, фільм Маля «Ліфт на ешафот» без сумніву належить до шедеврів нуару, напряму, або метажанру, котрий успішно продовжує існувати і поза тими часовими рамками, що були йому окреслені.

Маючи багато спільних рис, нуар, разом з тим, у своїх найкращих взірцях має національний характер. Щодо нуару французького, то знову згадаємо його перетини як з напрямом «поетичного реалізму», так і полару. До того ж відчутні впливи філософії екзистенціалізму, котра залишила свій відбиток на творчості французьких кіномитців. У французькому фільмі нуар склалася своя естетична система, зокрема свій візуальний стиль і характер наративу, котрі вписувались у культурну ідентичність французького кінематографа. До того ж, у французькому нуарі не відчувається криза маскулінності, наявної у американському нуарі.

Нуар, особливо французький, став передвісником появи постмодерністських тенденцій, що проявились уже в таких стрічках, як «Діва» Ж.-Ж. Бенекса (1981), пізніше «Леон» (1994) Л. Бессона. Це органічне переплетення артхауза

і популярного мистецтва відбулося саме в нуарі, щоб згодом стати однією з важливих ознак постмодернізму.

---

### Джерела та література

1. Базен А. Что такое кино? Москва : Искусство, 1972. 381 с.
2. Беккер Жак. Высказывания. Фильмы. Москва : Искусство, 1969. 206 с.
3. Лепроон П. Современные французские режиссеры. Москва : Ин. лит., 1960. 840 с.
4. Borde, R., Chometon, E. Panorama of American Film Noir. 1941–1953. USA : San Francisco, 2002. 130 p.
5. Regent, R. Cinema de France. Paris : Bellefaye, 1948. 120 p.
6. Pillard, T. Une histoire oubliée: la genèse française du terme «film noir» dans les années 1930 et implication transnational. URL: <http://transatlanticarevues.org/5742>

---

### References

1. Bazin, A. (1961). Qu'est-ce que le cinéma. Paris. 7-e art. 381 [in Francais].
2. Becker, Jacque. (1969). Vyskazyvania. Filmy. Moscow : Iskusstvo. 206
3. Leprohon, P. (1957). Présences contemporaines cinéma. Paris. 840 [in Francais]. (Moscow : In. Lit., 1960. 840 [in Russian]).
4. Borde, R., Chometon, E. (2002). Panorama of American Film Noir. 1941–1953. USA : San Francisco. 130 [in English].
5. Regent, R. (1948). Cinema de France. Paris : Bellefaye. 120 [in Francais].
6. Pillard, T. Une histoire oubliée: la genèse française du terme «film noir» dans les années 1930 et implication transnational. Retrieved from: <http://transatlanticarevues.org/5742>
7. ISSN: 1765-2766 [in Francais].



## «ОБЛОГА ЗАПОРОЖЖЯ» І «ТАРАС ТРЯСИЛО»: РОБОТИ ПЕРШИХ ПОКОЛІНЬ УКРАЇНСЬКИХ ОПЕРАТОРІВ

*Ця стаття ставить питання ролі та значення в історії українського кіно оператора-постановника Бориса Завелева. У тексті наводиться докладний аналіз двох операторських робіт автора: «Дитя великого міста» (1914) та «Тарас Трясило» (1926), проводиться паралель між картинами «Тарас Трясило» та «Облога Запорозжя» (1911) піонера українського кіно Данила Сахненка.*

**Ключові слова:** «Облога Запорозжя», «Тарас Трясило», «Дитя великого міста», Данило Сахненко, Борис Завелев, ВУФКУ, дореволюційне кіно, кіно 20-х років, кінооператор, українська операторська школа, аналіз операторської роботи.

*Стаття ставити вопрос ролі и значенія в украинском кино оператора-постановщика Бориса Завелева. Текст содержит подробный анализ двух операторских работ автора: «Дитя большого города» (1914) и «Тарас Трясило» (1926). Проводится параллель между картинами «Тарас Трясило» и «Осада Запорозжя» (1911) пионера украинского кино Данила Сахненка.*

**Ключевые слова:** «Осада Запорозжя», «Тарас Трясило», «Дитя большого города», Данило Сахненко, Борис Завелев, ВУФКУ, дореволюционное кино, кино 20-х годов, кинооператор, украинская операторская школа, анализ операторской работы.

*This article raises the question of the role and significance of the cinematographer Borys Zaveliev in Ukrainian cinema. The text contains a detailed analysis of the two DOP works: «The Child of the Big City» (1914) and «Taras Triasylo» (1926). Author also analyzes connection between the film «Taras Triasylo» and the film «The Siege of Zaporozhia» (1911), shot by the pioneer of Ukrainian cinema Danylo Sakhnenko.*

**Keywords:** «The Siege of Zaporozhia», «Taras Triasylo», «The Child of the Big City», Danylo Sakhnenko, Borys Zaveliev, VUFKU, pre-revolutionary cinema, cinema of the 20s, cinematographer, Ukrainian cinematography school, analysis of cinematographer's work.

Чи не першим у генеалогічному дереві національного кінооператорського фаху кіноісторики наводять катеринославського (нині місто Дніпро) «піонера українського кіно» кіномеханіка, оператора, підприємця та режисера **Данила Сахненка (1875–1930)**. Головним першоджерелом у свідченнях про Сахненка та його сучасником є український режисер Арнольд Кордюм (1890–1969), один зі статистів, хлопець-вершник на зйомках «Облоги Запорозжя», на якого піонер кіносправи очевидно сильно вплинув. Творчий шлях Данила Сахненка освітлено у дослідженнях дореволюційного кінематографа Росії С. Гінзбурга [1, 43–44], у кінознавця Георгія Журова, не оминув це і Л. Госейко. Сучасні розвідки щодо біографії Д. Сахненка можна знайти у дніпровського журналіста Миколи Чабана.

Відомий майстер з ремонту кіноапаратури, кореспондент фірми Пате, згодом співзасновник «Південно-російського сінематографічного акціонерного товариства “Шуклін, Сахненко і К”», а наприкінці життя вчитель для кінотехніків та організатор центральної кінолабораторії Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ), Д. Сахненко позначений в історії як автор-оператор першої української повнометражної, 850-метрової стрічки **“Облога Запорозжя” (1911)**, що мала тираж у 20 копій та прокат по всій Російській імперії [2, 11].

Масштаб зйомок був чималий — використовувалась масовка — близько 400 осіб, кіннота, гармати, човни; будувались на натурі декорації. Була увага і до пейзажу, зокрема до дніпровських порогів. Як писала тогочасна преса, «На березі Дніпра нашвидку

будуються курінь, хати та інше. Мало не половину селян села запрошено для участі “в бою”; для всіх, що візьмуть участь “в бою”, фірма зшила відповідні вбрання». [3, 25] У «сценаріусі» до картини можна знайти підтвердження масовості, динамічності та складності постановки: «Пов’язаних селян-бранців татари женуть у неволю... Козаки скочили на коней і подалися в степ навперейми ворогові... Вихором налітають козаки на харцизяк, вирубують їх до ноги, а звільнені невільники вертають додому... І знову Січ. Запорожці читають надісланого їм листа від турецького султана» [3, 26–27]. Данило Сахненко сам крутив ручку кіноапарата та через помічників керував цією складною постановкою.

На жаль, від картини збереглося, і то у російських архівах, лише кілька перемонтованих уривків. Однак, на думку українського кінознавця Георгія Журова, картини Данила Сахненка «виявили тонкий смак художника, його поетичне сприйняття природи» [4, 76], що, поряд з обранням Сахненком національної тематики для фільмів, безперечно можна назвати закладенням основ у формуванні української ідентичності культури кадру, предтечею становлення системи цінностей для наступних українських кінематографістів, зокрема Бориса Завелева та Данила Демуцького.

Данило Сахненко зафільмував десятки хронікальних та ігрових стрічок (загалом харківським дослідником В. Миславським знайдено 44 назви робіт) [3, 58], проте, як можна зробити висновок зі слів його сучасників, він був людиною напрочуд скромною, працьовитою та не схильною до показного епатажу. Не отримавши гідного визнання та матеріального успіху як митець (названий за приходу радянського ладу «капіталістом»), втрачаючи компаньйонів через революційні заворушення, Сахненко до кінця життя залишається відданим лише одному об’єкту своєї любові — незрадливому кіноапарату, що відкрив йому свої таємниці.

Пожиттєва любов Сахненка до знімальної техніки окреслює один з основних стовпів професії кінооператора — інженерну, винахідницьку складову. На рівні з хистом живописним та драматургійним, технічний хист оператора рухає його творчі можливості, генерує нові інструменти виразності, врешті еволюціонує кінопроцес загалом. І хоч Данило Сахненко був не стільки винахідником, скільки заглибленим ентузіастом, без його уваги до кінематографічної механіки, можливо, і не виникла б культура української кінематографії, спрямована на постійні технічні пошуки, експерименти та світові винаходи (варто згадати хоча б подвійного лауреата

технічного Оскару 2006-го року, українця Анатолія Кокуша) [5].

Успіхи української школи на цьому лану не випадкові, адже кінець кінцем в українській операторській школі глибоко вкорінилась і стала базовою нормою повага та жива цікавість до техніки, культивована Сахненком, — упродовж історії кіно ледь не кожен український оператор стає винахідником великих чи дрібних технічних інструментів, пов’язаних з камерою, рухом камери, оптикою (монокль Демуцького), світлом, світлочутливим матеріалом (зйомка на «звукову» плівку Ю. Ілленка), декорацією, спеціальними ефектами, постобробкою (багаторазові експозиції у Завелева) тощо. Захоплення «піонера» дало наступним поколінням операторів свободу мислити ширше, ніж дозволяють вже наявні методи.

1920-ті роки, роки становлення та розквіту ВУФКУ, за описом Л. Госейка, позначаються «браком кваліфікованих техніків, засланих або зниклих безвісти, а також режисерів, сценаристів, спроможних змагатися з російськими кінематографістами», та проблемами недостатньої для промисловості кіноосвіти, бо «державний технікум кінематографії ще не може наситити національну кіноіндустрію фахівцями» [2, 28]. Отже, ВУФКУ вимушено запрошує досвідчених кіномитців з-за кордону, переважно із Росії та Німеччини, що стало причиною приходу в Україну багатьох відомих до революції режисерів за операторів, зокрема приїзд у Ялту досвідчених **Бориса Завелева (1876–1938)**, згодом оператора картин «Привид блукає Європою» (1923); режисерів: Володимира Гардіна, «Україна» (1925), «Тарас Шевченко» (1926) та «Тарас Трясило» (1926), Петра Чардиніна (1872–1934), Олександра Довженка «Звенигора» (1928).

Плідний дореволюційний режисер П. Чардинін працював у Росії, Італії, Франції, Німеччині та Латвії, проте приїхав в Одесу у 1923-му році. Разом із Завелевим вони почали працювати ще в Акціонерному товаристві О. Ханжонкова — знімають «Хризантеми» (1914), «Жінка завтрашнього дня» (1915) тощо.

Борис Завелев своєю чергою був одним з найавторитетніших кінооператорів свого часу. До революції, працюючи постійним оператором Євгена Бауера та Петра Чардиніна, став головним оператором студії Ханжонкова, а під час більшовицького перевороту 1917-го знімав у Грузії з І. Пересніані. Останні визначені пункти його фільмографії датуються 1930-м роком, потім він викладав, а в 1938-му потрапив під сталінські репресії та загинув у таборах [6; 7, 199–193].

Критика тривалий час за інерцією відносила Бориса Завелева до представників старої школи кінематографії, наділяючи його тим поважним номінальним статусом, проте не надаючи особливої уваги його творчим пошукам і недооцінюючи його роль в історичному контексті становлення кіно в Україні. Ми ж ставимо за мету відновити історичну справедливість стосовно особи видатного кінооператора, через аналіз його робіт та біографії визначити його місце в українській операторській школі як одне з корифейських.

Ровесник Данила Сахненка, російсько-український оператор також був одним з піонерів східноєвропейського кіно. На відміну від стрічок Сахненка, чимало дореволюційних картин Б. Завелева збереглося. Сконцентровані на акторській грі, це переважно комерційні «салонні» мелодрами, позначені картинною статикою, стиль яких, здавалось би, і справді залишиться німим атавізмом у розвитку мистецтва. Проте уже і в них можна простежити певну естетичну інтенцію на вираження світло-тіньової пластики, увагу до природи у кадрі, елементи глибинної мізансцени.

Наприклад, за стрічкою *«Дитя великого міста» (1914)* режисера Євгена Бауера, у роботі кінооператора Б. Завелева можна виділити розмаїття базових кінематографічних прийомів та рис, іноді напрочуд виразних та характерних і для сьогоденного кіно.

Багато сцен свідчать про те, що освітлення у Завелева вже у дореволюційних фільмах виходить за межі технічно-експозиційної функції — часто оператор використовує його як драматургічний елемент, будує бічні світло-тіньові малюнки, у тому числі з розсіяним світлом, не боїться високого контрасту та провалів у чорне, усвідомлено йде на виправдані світлові акценти у портреті актора. Йде Борис Завелев також і на зйомку силуета, як предметного, так і акторського, не зупиняється у побудові сцен проти світла, коли акторська мізансцена має задньо-боковий малюнок освітлення. Важливо, що на рівні з монтажем павільйонних, інтер'єрних та напівдокументальних натурних сцен, що є характерною та сильною ознакою стрічки *«Дитя великого міста»*, оператор також комбінує штучне й натуральне освітлення і великою мірою робить це безшовно та вправно, не намагаючись вирівняти природні світлові малюнки до технічного стандарту, висвітлити всі контрасти.

Чого не скажеш про павільйонні схеми — як правило, вони продиктовані саме технічною, а не художньою вимогою, мають ознаки глобального верхнього заповнення, неповно виявляють триви-

мірність простору. Але деякі сцени, навпаки, мають виразний бічний малюнок. Скоріше як виняток та лише за потреби виявити експресивну атмосферу, в інтер'єрі Завелев звертає увагу на виправданість освітлення — наприклад, умовний ефект від лампи в кабінеті головного героя створений власне самим світлом лампи та низьким загальним ключем верхнього малюнка.

Найцікавішим експресивним атмосферним рішенням є сцена після інтертитру «рік потому» — герой пережив духовний та матеріальний злам, він перебуває у темній, бідній квартирі, світло — високий ключ у його житті, змінюється низьким — темрявою. Позаду героя біле вікно, біля нього закрита газетою лампа, голе тло стін — у провалі. Візуально сприятливе експерименту середовище все ж не змусило Завелева повністю підтримати ефект заявлених джерел світла — він залишає їх скоріше декоративними, а малюнок на акторі будує від зовнішнього, не заявленого приладу. Коли герой встає, картина виразнішає — на акторові проявляється ефект від вікна, а потім, коли з чорноти простору герой відчиняє двері, його силует на мить проектується на світлий коридор у дверному отворі — кадр закінчується з німецькою точністю та духом. Трохи природнішою видається друга частина цього епізоду — коли герой повертається до кімнати, підходить до вікна, демонструючи силует, та сідає за стіл, запалюючи лампу. Напрямок світлового малюнка цього разу формально збігається з розташуванням лампи (хоча не збігається висота), проте характер її випромінення на акторі не підтримано.

Таким чином, можна констатувати, що інтуїтивне бачення Борисом Завелевим світлової атмосфери, та бажання створити світову драматургію все ж таки не втілилось за тих чи інших причин у повноцінне відтворення світлового ефекту, у достовірний кінематографізм, а залишилось ближче до театральної умовності. Проте і ця умовність заслуговує на увагу, стає черговим кроком у правильному напрямку. Звісно, художнє усвідомлення світлових рішень у Завелева бачимо не скрізь, і його роботу зі світлом не можна зводити в абсолют — та слід ствердно сказати, що, окрім вправного ремесла, в ній були сміливі творчі ознаки.

Важливо також, що *«Дитя великого міста»* містить у собі, окрім акторських персонажів, також образ самого міста, живої документальної природи. Тональною перспективою, світлим дальнім планом та темним переднім, оператор будує деякі екстер'єрні кадри — камера розташована всередині приміщення, у затемненій арці чи проїзді, та дивиться назовні, у висвітлену сонцем реальну вулицю. На

передньому плані Завелєв komponує візерунки квітів, скляних фігур, гранованих скляних вставок у дверях, виразні силуети людей у капелюхах, наприклад, швейцара у кашкеті, — а на задньому, відповідно, рухомим тлом бере метушливу вулицю, трафік кінних екіпажів та білий дим від автомобілів. Для камери буквально відчиняються двері — у навколишній світ, назовні, — а актор перебуває, як тепер прийнято називати, у документальному, не штучному середовищі. Густий білий дим і активні передньопланові елементи з'являються у стрічці неодноразово — вочевидь, оператор усвідомлює виразність таких рішень, підходить до їх вибору свідомо, а не випадково; своїми кінематографічними методами він створює образ міста, щоб згодом нові покоління операторів, у тому числі його учні, поглибили ці пошуки. Важливу увагу Завелєв приділяє також зіставленню постаті та тла, героя й атмосфери — наприклад, портрет Мані на початку фільму він знімає проти вікна, показуючи з високого поверху лінійну перспективу вулиці та руху людей на ній, розкриваючи через композицію переживання головної героїні, її місце у місті.

Важливо, що вже у дореволюційних картинах Борис Завелєв використовував комбіновані зйомки — подвійну експозицію, яка повною мірою розквітне та стане невід'ємним художнім інструментом у «Звенигорі», знятій з О. Довженком. Маня розташована внизу кадру, а згори над нею залишається великий об'єм недоекспонованого, темного простору — це дає змогу другою експозицією вписати над героїнею її марення — чоловіка у чорному смокінгу. Чорне зливається з чорним, білі обличчя та руки залишаються активними центрами уваги, але подвійна експозиція залишається органічною, — не переобтяженою та невимушеною, саме через грамотну тональність і композицію.

У інтер'єрах і масових сценах Борис Завелєв також демонструє пошуки у візуальній пластиці — він вписує фігури людей у композиційні обрамлення (двері, вікна, арки, прольоти сходів тощо), перекриває акторів дверима, кулісами, тюлями і шторами, щоб у кадрі їх відкрити, граючи у певну візуальну метаморфозу, розділяючи умовні простори. Він будує багатопланові мізансцени, у яких актори самоукрупнюються та самовіддаляються, взаємодіють між собою по всій глибині простору, розділяють глибину штучними перепонами, виявляючи внутрішньокадровий монтаж.

Кінооператор використовує наїзд камери в епізоді у ресторані, просто в кадрі «розділяючи» плани та відкривши новий план у глибині — герої сидять за столом, за ними гуляє натовп, несподівано по-

заду натовпу відкриваються куліси сцени, і камера найжджає, минаючи головних героїв, акцентуючись на танцюристці. Так через операторські методи змінюються драматургічні сенси, зміщуються смислові акценти. Вдруге рух камери використовується вже під час від'їзду — цього разу героїв теж відкриває завіса, але не завіса розважальної сцени, а святкова — весільний білий тюль. Можна знайти зв'язок у тому, що камера разом з душею героїні влетіла у вир штучного міщанського свята, у безумний танок, але тепер з нею і вилітає — легковажне весілля, якому передувала зрада, набуває вигляду сценічної постановки, лицедійства: Маня стає на стілець, як на подіум, а потім, завершуючи виступ, йде на камеру з новим нареченим — у деспотичну темряву душевного закулісся.

Варто додати, що багатопланові мізансцени не є винятком, а скоріше стають правилом у Завелєва — йому не вистачає бодай кращої оптики та вільнішого руху камери, щоб оживити їх усі, вивести зі штучного театрального заціпеніння. Додамо, що вже у картині «Дитя великого міста» Завелєв використовує для показу масової мізансцени верхню точку камери — цей же прийом він розвине згодом у картині «Тарас Трясило», охоплюючи кадром глибинний натовп козаків.

Щодо дореволюційних картин Завелєва та Бауєра слід відзначити «Мари» (1915) та «Після смерті» (1915) — вони також несуть у собі велику кількість операторських здобутків, демонструють високий рівень професійності Бориса Завелєва та загалом заслуговують на окремий аналіз.

Бориса Завелєва серед інших довоєнних «дідуганів-операторів» Микола Ушаков (автор першої критично-есеїстичної брошури щодо української операторської школи «Три оператори» 1930-го року, на яку кінознавці посилаються й до сьогодні) протиставляв новій генерації українського операторського кола ВУФКУ — Демуцькому, Калужному, Кауфману. Деякі причинно-наслідкові зв'язки у оцінках поета-кінокритика замінені епатажною злободенною крайністю, що потягнулася далі крізь десятиріччя через цитування авторитету.

«Не без остраху Демуцький проміняв свою професію фотографа на ремесло оператора. Перші лекції операторського мистецтва він одержав від Завелєва, одного з старих операторів, що знімали тоді «Тараса Шевченка»», — дає нам ключі до освіти Данила Демуцького Ушаков. Проте там само: «Завелєв, як майстер, на Демуцького ніякого впливу не зробив». [8, 8]. Переконавшись у протилежному можна хоча б через аналіз фільмів «Тарас Шевченко» (1926) Чардиніна — Завелєва, та власне «Землі»

(1930) Довженка — Демуцького. Український пейзаж, майже наслідування у кадрах ланів зі жнивими, тональна перспектива і зйомка у обрані моменти стану природи та освітлення, увага до світло-тіні портрета — ці та багато інших елементів побудови зображення свідчать якщо не про пряме прямування молодого Демуцького за досвідченим Завелевим, то принаймні про переосмислення його художніх інструментів, ментальну спорідненість.

Розглянемо докладніше один з найвизначніших творів П. Чардиніна — Завелева (у співавторстві з О. Панкрат'євим) — 72-х хвилинний фільм «*Тарас Трясило*» (1926), знятий уже під керівництвом ВУФКУ на Одеській кіностудії. Режисер Петро Чардинін, викладаючи для молоді у Одеському кінотехнікумі, «не може, звісно ж, бути байдужим до особливого зацікавлення українців їхньою історією, адже в їхній пам'яті надовго залишилась «Облога Запорожжя» Данила Сахненка» [2, 32], та після революційної «Україї» береться за історичну повстанську тему, за що потім буде звинувачений у націоналізмі. Тема, елементи сценарію, розмах та авторські акценти «Тараса Трясила» є певною мірою похідними від фільми катеринославського піонера кіно. Над обома картинами навіть працював один і той самий історичний консультант — дослідник українського козацтва Дмитро Яворницький. Але «Тарас Трясило» перевершив «Облогу Запорожжя» як мінімум за масштабом батальних сцен — вершників у кадрі було у десятки разів більше, — фактично глядач вперше побачив на екрані тисячі фактурних, костюмованих, озброєних, злагоджених та вправно скерованих акторів.

Втрачена на десятиліття, проте знайдена Любомиром Госейком 1998-го року у Французькій сінематиці, стрічка про козацьке повстання суттєво відрізняється від дореволюційних картин Завелева, але саме через це в ній важливо простежити відлуння усіх минулих пошуків оператора-постановника.

Якщо у 1910-ті середні та крупні плани в картинах оператора були рідкістю, то у 20-ті роки та у «Тарас Трясило» зокрема вони формують монтажне бачення фільму, стають певним правилом. Крім того з'являється більш довгофокусна оптика, кінематографіст вільніше оперує крупністю актора та деталями його обличчя (рот, очі), виникають експресивні портрети від підборіддя до чуба, більш різноманітними та глибинними стають середні плани.

Ці композиційні засоби разом з виразним освітленням, у поєднанні з копійкою роботою художника — через автентичний костюм, грим і постиж, та роботою режисера — через підбір характерних облич акторів головних, епізодичних ролей і ма-

совки — започатковують на екрані ту саму національну ідентичність, невербальну впізнаваність українця навіть серед світової публіки. Цей факт підтверджує стаття французького режисера українського походження Євгена Деслава, в якій описується успіх паризької прем'єри двох фільмів Бориса Завелева — «Тарас Трясило» та «Звенигора». Французька критика вітала продукцію ВУФКУ й зазначала, що після цих картин французи впізнали Україну «з боку кінематографічного», виокремила українського козака та селянина на тлі звичних тоді для імпортного кіно американських ковбоїв [9].

Безперечно, успіх у роботі з фактурними персонажами оператор отримує також завдяки великій увазі до світлових малюнків. Виявлення характерних ознак та природних об'ємів облич, фігур, костюмів, реквізиту та елементів декорацій відбувалось у Завелева за рахунок переважно задньо-бокового та бокового ключового світла, підтримуваного менш активними бічними чи лобовими підсвітками, акуратним заповненням. Досвідчений кінематографіст свідомо й регулярно вирізьблює тривимірність героїв активними контровими рішеннями, додає драматизм та загадковість через силуети, не боїться провалити у тінь сюжетно важливі елементи композиції.

Теплий одеський клімат дає знімальній групі багато безхмарних днів, а отже на натурі Завелев завжди намагається обрати напрямок зйомки в три чверті проти сонця, часто знімає надвечір чи вранці — бачимо на екрані довгі падаючі тіні. Тіньові сторони у розмовних чи емоційних (на противагу динамічним бойовим) крупних планах оператор помірковано заповнює до необхідного експозиційного значення або додає власні бічні малюнки, — ймовірно, електричними приладами або дзеркалами. Виглядає це природно та виправдано, без суцільного лобового «вибілення». Звісно, трапляються у фільмі й кадри по сонцю, але його напрям обирається, як правило, все одно бічний.

Оператор тонко відчуває пейзаж — буде композиції з віддзеркаленням у водній гладіні, діагоналями та дугами лінійної перспективи доріг, органічно зіставляє природу та декоративну архітектуру, природу та людські фігури чи маси людей.

Оскільки дія відбувається переважно у лісах та у прямому сонці, тіні від дерев стають наскрізною ознакою більшості натурних епізодів — Завелев, наприклад, буде мальовничий загальний кадр, обрамлюючи у тінь від лісу знизу та силуетне листя згори кадру сцену хороводу, тональною перспективою розділяючи таким чином простір на плани. Чи, наприклад, знімає видовищний кадр у лісі з високої

точки, більшу частину якого займають високі дерева у світлових плямах, а знизу через весь кадр у тих же світло-тіньових плямах біжать вершники. Або ж взагалі знімає рух кінного екіпажу з каретою через загінені лісові зарості — беручи на передній план, здавалось би, непотрібні об'єкти. Герої «Тараса Трясила» часто рухаються з тіні в світло і навпаки, з силуетних форм переходять у впізнавані фігури або ж просто стоять у світлових плямах, що їх кидають верхівки дерев, — і це фіксує у атмосфері фільму невимушену достовірну красу, яка, за інтуїцією оператора, не любить штучної стерильності, а просить трохи «шорсткості», іраціональності, випадковості, трохи тіней.

Окрім акторської, театральної складової у кіно, Завелев давно усвідомлював потребу в довершенні суто кінематографічної мови (що після нього зведуть в абсолют брати Кауфмани) — разом з режисерами він звертався до живої природи, щоб уловити її невербальний образ (наприклад, місто у фільмі «Дитя великого міста»), та до теми підсвідомого, до сновидінь і марень, які розкривав через спеціальні ефекти (комбіновані кадри, стрибковий монтаж, дими тощо).

Образ природи він досліджуватиме і з Чардиніним, а потім і з Довженком. У картині «Тарас Трясило» — це, окрім зазначених вище пейзажних елементів, ще і окремі монтажні сцени, що йдуть контрапунктом та дають третій сенс у склейці. Йдеться, передусім, про сцену виклику козаків на Січ на початку фільму: громове небо — б'є барабан — біжить вода в річці — козаки стікаються на віче. Погода при цьому ясна, без дощу, кадр з громом та блискавкою даний коротко й експресивно, метафорично — і його буквально чути у німому фільмі. На жаль, подібних сміливих рішень у картині небагато.

Також до образу природи можна додати взаємодію героїв з нею — це не лише численні гонитви на конях лісами, ланами й дорогами, а й грандіозна переправа вброд на конях через річку. Водні об'єкти постійно спіткають персонажів — від мирного купання жінок у човнах, через войовничу переправу козаків, до фінального прощання з Тарасом — величний водний пейзаж на рівні з фольклорним Дніпром та Чорним морем стає одним з архетипів української культури.

«Тарас Трясило» є чудовим прикладом пригодницького фільму — численні операторські методи зробили його вкрай видовищним на свій час. Динаміка камери у деяких сценах викликає подив — якщо проведення вершників у обличчя на малій швидкості ще можна зрозуміти (ймовірно, зйомка велася з карети), то такий самий кадр на скаку, при-

чому стабільний та ще з панорамою вниз, на ноги коней, — вже можна назвати предтечею до кадрів Михайла Кауфмана з рухомих потягів.

Видовищності погоням, батальним сценам та іншим епізодам додають також численні атмосферні пило-димові ефекти — Завелев розвиває дореволюційні спостереження за природою диму у кадрі та у «Тарасові Трасило» примножує їх роль до сюжетотворчих елементів. Починаючи з тютюнового диму від люльок у руках персонажів, продовжуючи легкими туманами та задимленням від вогнищ у глибині пейзажних кадрів і закінчуючи рясним пилом з-під копит татарських коней, чорним димом від козацького сигнального маяка й наостанок справжньою пожежею з відкритим вогнем, влаштованою у натурній декорації села, та димовими «гарматними» пострілами зі стін польського замку, котрі залили білим молоком увесь горизонт широкого кадру — весь фільм пронизаний відчуттям живої, неспинної стихії, відчутного через екран повітря, що містить у собі динаміку та передає глибину простору.

Зі свого багатого досвіду Борис Завелев навчився через тональність, світло, композицію та ритм безшовно зіставляти натурні та інтер'єрні кадри — яскравим прикладом цього є епізод з пожежею у селі. Якщо на природі у хаосі палають хати й дахи, метушиться натовп, то «всередині», в павільйоні, в акторській сцені, оператор грамотно розподіляє дим, створює для достовірності потік вітру — і два кадри з різних місць монтуються для глядача без сумніву в тому, що героїню ледь не спалили у вогні. Важливо також, що реальна пожежа знята і показана з різних точок, що підсилює її трагізм і масштаб. Подібний ефект позначення вогню бачимо і в фіналі — козаки «спалюють» польський замок, але цей візуальний ефект відбувається лише за рахунок великої кількості білого диму, стрімко запущеного в павільйон.

Щодо роботи з павільйонним освітленням Борис Завелеву мало в чому можна дорікнути — задньо-бокові малюнки, акценти на акторах та приглушені задні плани, виділення світловими плямами деяких елементів декорації, ефекти освітлення (наприклад, від вікна під час пожежі) — всі операторські методи загалом виглядають злагоджено та просто, без багатозначної алогічності, але з художнім реалізмом Караваджо.

Спіраючись на великий досвід минулих творців, зокрема на роботу з численними масовими сценами у дореволюційному кіно, Борис Завелев не випадково часто використовує високі точки для камери у «Тарасі Трясило», що дає йому можливість поглибити глибину лінійної перспективи, побачити

якогомога більше акторів у одному кадрі. Їх броунівський рух, пози, жестикуляція — загалом внутрішня динаміка становлять собою «фактуру» цілого народу й також стають одним з образів картини. Високі точки так само масштабно показують декорацію Січі та українського села, підносять глядача над історичними подіями та персонажами — бо час підносить нас над подіями сивої давнини.

Фільм «Тарас Трясило» — взірць для сучасних кінематографістів за сміливістю задуму та світовим резонансом, як і інші роботи видатного кінематографіста, потребує подальшого дослідження. Важливо, що знаменита «Звенигора», яку Борис Завелев згодом зніме з Довженком, візуально великою мірою походить саме з «Тараса Трясила», — що, на відміну від прийнятої думки, доводить значну роль досвідченого оператора у кар'єрі Олександра Довженка та в українському кіно загалом.

Таким чином, сьогодні поряд з проблемою пошуку та відновлення втрачених чи знищених фільмів, реставрацією національного кінофонду, актуалізується і питання заповнення білих плям у нашій кіноісторії, «реставрація» втрачених причинно-наслідкових зв'язків. У цьому контексті Бориса Завелева, видатного українського кінодіяча, завдяки досвіду і праці якого створювалась молода українська кінокультура, сьогодні заслужено ставлять в один ряд з П. Чардиніним, В. Гардіним, Г. Тасіним, Г. Стабовим, О. Калюжним і П. Нечесою, — особами, які «протягом повоєнних 1922–1925 років героїчним зусиллям волі створили українську кіноіндустрію» [7, 28].

#### Джерела та література:

1. Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. Москва, 1963. (За посиланням М. Чабана).
2. Госейко Л. Історія українського кінематографа. Київ : KINO-KOLO, 2005. 464 с.

3. Чабан М. Піонер українського кіно Данило Сахненко. Дніпропетровськ : Дніпропетровська обласна універсальна наукова бібліотека ім. Первоучителів слов'янських Кирила і Мефодія, 2010. 60 с. (Кіномитці Придніпров'я).
4. Журов Г. В. З минулого кіно на Україні 1896–1917. Київ : АН УРСР, 1959. 140 с.
5. Десятерик Д. Ефект Кокуша. Розмова з творцем унікального кінообладнання, яким знімає весь світ [Електронний ресурс]. Газета «День». 2006. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/panorama-dnya/efekt-kokusha>.
6. Руденко Р. В. ЗАВЄЛЄВ Борис Ісакович [Електронний ресурс]. Енциклопедія сучасної України URL: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=15052](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=15052).
7. УКРАЇНСЬКЕ НІМЕ [Електронний ресурс] / [Л. Брюховецька, Л. Госейко, В. Касім та ін.] // Національний центр Олександра Довженка. 2011. URL: <http://www.dovzhenkocentre.org/product/1>
8. Ушаков М. М. Три оператори. Київ : Трест «Київ-Друк», 1930. 40 с. (Такіновидав).
9. Деслав Є. Українські фільми в Парижі. «Кіно». 1928. № 4. С. 14.

#### References

1. Ginzburg, S. S. (1963). Cinematography of pre-revolutionary Russia. Moscow [in Russian].
2. Hosenko, L. (2005). History of Ukrainian cinema. Kyiv : KINO-KOLO [in Ukrainian].
3. Chaban, M. (2010). Pioneer of Ukrainian cinema Danylo Sakhnenko. Dnipro : Cinema artists of the Prydniprov'ya [in Ukrainian].
4. Zhurov, H. V. (1959). From the past cinema in Ukraine from 1896 to 1917. Kyiv : Academy of Sciences of the Ukrainian SSR [in Ukrainian].
5. Desyatyryk, D. (2006). Kokush's effect. Talk with the creator of the unique movie equipment, which removes the whole world. Newspaper «Day». Retrieved from: <https://day.kyiv.ua/uk/article/panorama-dnya/efekt-kokusha>
6. Rudenko, R. V. (2010). Zaveliev Borys Isakovych. Encyclopedia of modern Ukraine. Retrieved from: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=15052](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=15052).
7. Bryukhovets'ka, L., Hosenko L., Kasim V. (2011). UKRAINIAN RE-VISION. Oleksandr Dovzhenko National Center. Retrieved from: <http://www.dovzhenkocentre.org/product/1>
8. Ushakov, M. M. (1930). Three cinematographers. Kyiv: Trest «Kyiv-Druk» [in Ukrainian].
9. Deslav, Y. (1928). Ukrainian films in Paris. Kino. 4. 14 [in Ukrainian].

## У ХОЛОДНІЙ ВИРВІ ЧАСУ (Пам'яті Олександра Вампілова і шістдесятників)



«Благодарю, отцы и прадеды.  
Крутись эпохи колесо...  
Но кто же за меня заплатит,  
За все расплатится, за все?»  
А. Вознесенский

*Стаття присвячена творчості однієї з найбільш знакових постатей радянської драматургії — Олександрові Вампілову.*

**Ключові слова:** творчість О. Вампілова, радянський кінематограф, шістдесятництво, соціокультурний контекст.

*Статья посвящена творчеству одного из наиболее ярких представителей советской драматургии — Олександру Вампилову.*

**Ключевые слова:** творчество Олександра Вампилова, советский кинематограф, шестидесятичество, социокультурный контекст.

*The article is devoted to the work of one of the most iconic figures of Soviet drama Alexander Vampilov.*

**Keywords:** O. Vampilov's work, Soviet cinema, sixties, socio-cultural context.

Є творчі особистості без яких неможливо уявити культурний простір часу, зокрема 1960-х-1970-х років. Таким зокрема був радянський драматург Олександр Вампілов. Його мистецька діяльність збіглася з добою так званого шістдесятництва, явищем унікальним і знаковим в історії країни минулого століття, проте залишається частиною нашого сьогодення.

Прийнято вважати, що шістдесятники, як їх ще називають «діти ХХ з'їзду» і «хрущовської відлиги», стали субкультурою радянської інтелігенції, народженої між 1925-м і 1945 роками. Більшість «шістдесятників» походили з інтелігентних сімей. Та, попри віру їх батьків у комуністичні ідеали, багато з них постраждало від сталінських репресій.

Олександр Валентинович Вампілов був шістдесятником і за віком, і за духом, і за долею.

Вампілов народився 1937 року у містечку Черемхово (Іркутська область, Росія) й був названий на честь Олександра Пушкіна, чие сторіччя з дня загибелі широко відзначалося в країні. Його прізвище походить від бурятського імені Вампіл — так звали прадіда Олександра (у перекладі з тибетської означає «той, що примножує могутність»). Рідні Олександра були освіченими людьми. Батько — нащадок бурятських лам (знав грецьку, латинську, бурятську, німецьку, французьку, російську), працював директором Кутуликської школи. 1938 року він був заарештований і розстріляний (реабілітований посмертно 1957). Проте О. Вампілов не



любив згадувати про своє бурятське коріння, яке все ж таки виразно виявлялося у його зовнішності. Його мати — Анастасія Копилова — походила з сім'ї священиків, працювала у тій же школі, що і чоловік, математиком. Олександр був четвертою дитиною у сім'ї, і матері доводилося сутужно. Як свідчать біографи О. Вампілова, він був звичайною дитиною, проте вже у шкільні роки виявився його потяг до мистецтва: писав вірші, відвідував драмгурток, добре співав, навчився грати на гітарі, а головне — багато читав. В 1955–1960 рр. навчався в Іркутському університеті на історико-філологічному факультеті. Вже на третьому курсі Вампілов почав друкуватися під псевдонімом А. Санін (російською). 1961 року виходить його перша книжка «Збіг обставин» («Стечение обстоятельств»). Упродовж трьох наступних років були надруковані його три одноактні п'єси. Головним спадком Вампілова стали чотири багатоактні п'єси, що їх він напише впродовж свого короткого життя: «Прощання у червні» («Прощание в июне», 1965), «Передмістя» (пізніше п'єса отримала назву «Старший син», 1966), «Качине полювання» («Утиная охота», 1967) і «Минулого літа в Чулимську» («Прошлым летом в Чулимске», 1971).

Останні дві п'єси, будуть зрілими творами, принесуть авторові популярність і безсмертну славу, навіть з'явиться термін «вампіловська» і «поствампіловська драматургія». Саме на цих п'єсах, а точніше їхніх екранізаціях, ми і хочемо зосередити увагу.

1967 року (дата написання) Вампілов закінчує «Качине полювання». Можливо, це була його найкраща, найдивовижніша і найбільш трагічна п'єса. Як зазначали дослідники творчості Вампілова, на публікацію, тим більше на театральну постановку не доводилося сподіватися. Починалася доба «застою». Незвичні, несприйнятливі герої не вписувалися в ідеал офіційної ідеології того часу. Були незрозумілі героїні фільмів «Крила», «Липневий дощ», «Короткі зустрічі», нищівній критиці були піддані герої стрічок «Три дні Віктора Чернишова», «Таке довге, щасливе життя». Соціально-політичні обставини також не склалися — 1968 року зазнала поразки «празька весна», трагічна розв'язка якої суттєво вплине не лише на рух шістдесятництва, а й на духовний стан усієї Європи. Інтелігенція вже відчує злам епох, і моральнісне занепокоєння, передчуття світоглядної кризи витатимуть у повітрі, просотуючи творчість багатьох митців. Образ сучасника, який почав наприкінці шістдесятих наповнюватися трагічною реальністю свого часу, нагадував незаконнонародженого, появу якого не знають, як приховати, і не знають, що з ним робити.

«Качине полювання» відрізнялося високими художніми достоїнствами. Проте головний режисер МХАТу О. Єфремов, вже у часи «перебудови», із сумом зазначав: «У критиків не знайшлося жодного слова, щоб пояснити природу появи такого персонажа, як Зілов. Тоді на сцену прийшов Чешков, і всі з охотою й цілком справедливо зайнялися дискусією про характер “ділової людини”. Дивний і “аморальний” герой “Качинового полювання”, запропонований суспільству для осмислення, навіть не був взятий до уваги ...» [1, 13].

Тільки 1970 року «Качине полювання» було опубліковане у сибірському журналі «Ангара». До того п'єсу намагалися надрукувати в журналі «Новый мир», проте редколегія винесла вердикт: «Новый мир» п'єсу не друкує. Лише через три роки після загибелі Вампілова 1975 року «Качине полювання» прийме до постановки МХАТ. Проте постановку очікувала невдача. Як зазначає Ю. Корзов, виявився певний консерватизм художнього мислення, на жаль, притаманний російським театральним діячам тих років. Це проявилось у ставленні режисерів (насамперед керівника МХАТу — Олега Єфремова) до експериментаторської композиції, незвичної і незрозумілої для глядача. Театр вирішив переробити п'єсу, звільнитися від сцен-«напливів», «випрямити» її сюжетно-дійову основу. Проте це зробило вампіловське дітище ще більш слабким. На додачу, роль Зілова грав О. Єфремов, якому було вже за п'ятдесят, а Зілову Вампілова близько тридцяти. І це принципово змінювало соціальну складову п'єси. Криза середнього віку, коли людина, насамперед чоловік, підбиває перші підсумки свого життя, так би мовити, квартальний баланс між тим, що є, і тим, чого б хотілося і моглося. «У неспроможності постановників розібратися у дійсності вампіловського замислу і приховувалась причина невдачі цього мхатівського спектаклю» [2, 4].

Згодом, 1976 року, постава п'єси буде здійснена в одному з провінційних театрів. Ця провідницька п'єса пролежить майже десять років, поки її не інсценізує молдовський театр «Лучаферул» (реж. В. Апостол, молдавською мовою). 1977 року прем'єра «Качинового полювання» відбудеться в Ленкомі, проте Олександр Вампілов цих постановок уже не побачить.

Через два роки, 1979-го, п'єсу екранізує режисер і сценарист Віталій Мельников. Фільм «Відпустка у вересні» стане можливо найбільш трагічним фільмом розбитого життя шістдесятників.

Драма людини, небажаної і незадіяної суспільством, яка існує не за логікою недержавних гасел та ідеологічних настанов, а внутрішніх мотивацій

і поривань. Образ сучасника, що почав наповнюватися в сімдесяті трагічною реальністю свого часу, намагалися вичавити з радянського екрана, проте його риси вперто проявлялися в образах «дивних жінок» і не менш «дивних чоловіків», які бігли замкненим колом свого життя, врешті-решт не знаючи, куди і навіщо.

У фільмі В. Мельникова головну роль зіграв Олег Даль, людина потужного таланту і трагічної долі, якою відрізнялися більшість його персонажів (героїв-неврастеніків) і значна кількість його соратників по художньому цеху.

Віктор Зілов — інтелігентна, тонка, розумна людина, яка хоче втекти, зникнути з цього нудного, обридлого життя, де «все — картон і суха штука-турка». Він, як і сам О. Вампілов виховувався на прикладах «розовських хлопчаків» («У добрий час!», «У пошуках радості»), які бажали бути собою, не зраджувати своїм моральнісним принципам, рішуче вступати в двобій із несправедливістю, брехнею, міщанством, цинізмом, відстоювали свої ідеали, розмахуючи батьківськими шашками... і дорозмахувалися. Друга половина шістдесятих років позначилася крахом ілюзій і сподівань доби «відлиги». Соціально-політична, економічна і духовна несправедливість зробила шістдесятників пасинками нового часу «застою».

Деякі з театральних критиків зазначали, що екранний Зілов значно відрізнявся від вампіловського. Проте кожний режисер, актор вкладає в образ героя своє бачення. Ті вади і недоліки суспільства, які тільки визначалися наприкінці шістдесятих, стали не відчуттям чи передчуттям, а конкретною реальністю у сімдесяті. Зілов у виконанні О. Даля — дорослий підліток, по-юнацькому худорлявий і сутулий, романтичний і чарівливий, як «розовські хлопчак», і водночас не за віком постарілий, відштовхуючий своїм цинізмом. Він мріє повернутися у часи щирості відносин, природності та яскравості почуттів. Але це неможливо. Він живе серед людей, яким «все до лампочки», яким «на все наплювати». Над ним тяжіє відчуття безнадії, безвиході, нездатність любити, чути інших і бути почутим ними. Герой Вампілова — це оголений нерв свого часу, його біль і страждання, які драматург, якому на той час було лише 30 років, свідомо, а може, несвідомо відчув і вистраждав.

П'єса і фільм починаються дощовим ранком у помешканні Зілова, коли з'являється хлопчик із похоронним вінком «Незабутньому і передчасно згорілому на роботі Зілову Віктору Олександровичу від невтішних друзів», — це жарт його друзів Саяпіна і Кузакова. Моторошний початок, але він є камертоном всього сюжету.

Друзі Зілова: колишній однокласник і товариш по службі — простуватий і не дуже далекий Саяпін; Кузаков — неясковий, тримається в тіні інших; Дмитро — офіціант, однокласник Зілова і Саяпіна, завжди впевнений у собі, у діловому настрої, тверезо мислячий. Всі троє, кожен по-своєму пристосувалися до конкретних обставин часу, судячи з усього, екзистенціальні проблеми буття не турбують їх, як Зілова. Шляхи чотирьох друзів давно розійшлися, це формальне спілкування, яке нікого не тішить і закінчується непорозуміннями.

Здається, Зілов має багато, як зазначає один з його друзів: «молодий, красивий, квартира у тебе є, жінки тебе люблять». Так, у нього є робота, щоправда, яка йому не подобається, стосунки з начальством не складаються. Він отримує квартиру, але вона йому вже не потрібна, оскільки від нього йде дружина, яку він так палко колись кохав. Його кидає молода коханка, а колишня подруга збирається заміж за Кузакова.

Однією з філософсько-емоційних кульмінацій сюжету є сцена з'ясування стосунків Зілова і його дружини Галини. Дружина звинувачує його: «Тобі все байдуже. У тебе просто немає серця». «Послухай! — відповідає він. — Я хочу поговорити з тобою відверто. Я сам винуватий, я знаю. Ти права, мені все байдуже на світі. Що зі мною робити, я не знаю... Невже у мене немає серця?... Так, у мене немає нічого — тільки ти одна. Що у мене є, окрім тебе?.. Друзі? Немає у мене ніяких друзів... Жінки?.. Так, вони були, але навіщо? Вони мені не потрібні... Допоможи мені! Без тебе мені кришка...». Мабуть, це волення потерпілого в холодному вирі, який хапається за останню соломинку.

Все, що залишилося у Зілова від *дійсного* життя, — це качине полювання. Весь рік він живе цим «ковтком живого повітря», де можна бути самим собою: «О! Це як у церкві і навіть краще, ніж у церкві... Тільки там ти себе відчуваєш людиною! ...Яка там тиша, начебто ти ще не народився і нічого не існує, і не існувало, і не буде ...». Біда лише в тому, що Зілов поганий мисливець, як поганий працівник, чоловік і товариш. «Рука у тебе нормальна, око на місці. Все ти розумієш. А як дійде до справи — ти не стрілець», — каже йому Дмитро. Він повчає Зілова: щоб бути гарним мисливцем треба бути спокійним і врівноваженим.

Зілов не бачить сенсу життя, можливо, це криза середнього віку, можливо, так звана екзасціальна фрустрація — переоцінка свого життя. Він повний рішучості звести рахунок із цим прісним, огидним життям. Рушниця, яка весь час поруч із ним, має вистрелити. Проте в останню хвилину цьому пе-

решкоджає телефонний дзвінок, а також Саяпін, Кузяков і офіціант Дмитро, які не дають Зілову звести рахунки з життям. У Зілова істерика, він звинувачує, що йому завадили, що вони, його друзі, хочуть заволодіти його квартирою, і наставляє рушницю на Кузякова. Приятелі йдуть. Зілов, знесилений, падає на ліжко. Фінал залишається відкритим. В п'єсі драматург зазначає: «Чи то плакав він, чи сміявся — з його обличчя ми так і не зрозуміємо». У фільмі Зілов просто лежить і дивиться у нікуди. Деякий час потому йому телефонує Дмитро, і Зілов рівним голосом відповідає: «Пробач, старик, я погарячував... Все пройшло... Абсолютно спокійний... Так, хочу на охоту...».

Відчай минув, бунт скінчився. Можливо, Зілов отримав щеплення пристосування до життя і став таким, як і його приятелі, як всі, спокійним і байдужим — хорошим стрільцем і мисливцем.

Фільм був знятий 1979 року, але після зйомок його поклали на «брежнєвську полицю». На телевізійний екран картина потрапила лише у липні 1987 року.

Олег Єфремов згадував: «П'єси Вампілова в 60-ті роки у багатьох не викликали зацікавленості. Грالی Розова, Володіна, мріяли про "Гамлета", а "завтрашнього" драматурга прогледіли. Дуже поширена думка, що п'єсам Вампілова заважали не тільки занадто завзяті чиновники. На жаль, заважали і стереотипно влаштовані наші мозки» [3]. Сам Вампілов розповідав, як одного разу почув в одному з московських театрів: «Цього настирливого бурята більше сюди не пускати». Зокрема, Юрій Любимов запропонував переписати «Качине полювання» в дусі вистав Таганки, а сам Олег Єфремов порадив просувати публікацію найбільш відомої п'єси Вампілова, як п'єсу національного автора.

Вже у «Відпустці в вересні» з усієї очевидністю проявилася близькість драматургії Вампілова і Чехова, спрощена фабула, сюжет, який будується у проникнення тайни підтексту, недомовленості, легких і миттєвих думок і емоцій. Чехова люблять ставити режисери і грати актори, проте широкий глядач не на їхньому боці. Це і є парадоксом Вампілова.

П'єса «Минулого літа у Чулимську» («Прошлым летом в Чулимске») стала останньою завершеною роботою О. Вампілова, яка підвела остаточну риску під його творчістю і життям. П'єса була написана 1972 року під назвою «Валентина». Проте вже була відома п'єса М. Рошдіна «Валентин і Валентина». Неохоче, але Вампілов залишає назву «Минулого літа в Чулимську». Звичайно, мистецтвознавці не могли обминути асоціацію назви

із відомим фільмом Алена Рене «Минулого літа в Марієнбаді» (1969). Проте нічого, майже нічого спільного з елегантним фільмом французьких кінематографістів, який розповідав історію витончених зв'язків класичного трикутника, драма Вампілова не мала.

Герої А. Рене були зіткані з фантазії, легкого марення, сновидінь і були радше безплотні, ірреальні, ніж реальні. Мешканці Чулимська матеріалізовані реальністю життя, тому правдиві і впізнавані. Тут також є свій любовний трикутник — головна героїня Валентина, закохана у місцевого слідчого Шаманова, недалекий і брутальний Пашка, закоханий у Валентину. Щоправда, додавався ще один учасник подій, такий собі бухгалтер Мечоткін, який, втрапивши дружину, бажає знайти собі розраду в новому шлюбі, бодай хоча б із Валентиною.

Вперше драму екранізували 1975 року режисери В. Андрєєв і А. Кузьміна, та ми зупинимося на фільмі Г. Памфілова (1981), який повернув первинну назву п'єси «Валентина», і це знаменно, тому що головним стрижнем сюжетних подій була саме героїня.

Отож молода дівчина Валентина після школи залишається в невеличкому, богом забутому у тайзі райцентрі Чулимську, щоб бути якнайближче до свого коханого Шаманова. Шаманову близько тридцяти, мабуть, він також був вихований на високих ідеалах і принципах. Раніше він жив у місті, мав хорошу роботу, дружину, машину, йому пророкували велике майбутнє. Та одного разу він не захотів «зам'яти» справу синка якогось сановника, внаслідок чого справу у нього забрали, Шаманов образився, звільнився, розвівся з дружиною і поїхав у райцентр. Тут він веде спокійне провінційне життя, має стосунки з такою собі аптекаршею Кашкіною і, здається, зовсім не помічає Валентину, через що дівчина страждає. Своє життя він вважає невдалим і скінченим. Ось-ось має відбутися суд по справі, що стала початком його негараздів, в якій його запрошують взяти участь як свідка. Проте він відмовляється, оскільки більше не вірить у справедливість і не хоче боротися. Його більше не вистачає бодай на якийсь вчинок.

Його коханка Кашкіна, дізнавшись, що Шаманов наважився протистояти системі, у захваті від нього. «Це здорово!» — каже вона. «Ти так вважаєш?» — відповідає Шаманов. «Звичайно!», — отримує він відповідь. «Це божевілля... — втомлено відповідає Шаманов. — Суд відбудеться днями. ...Дехто в місті думає, що я примчуся туди і буду виступати». — «А ти?» — перепитує жінка. «Ні в якому разі, з мене досить битися головою о стін-

ку. Нехай цим займаються інші — ті, що молодші і у кого черепок міцніший». — «Так, ти був іншим чоловіком, тепер я це бачу», — із сумом каже Кашкіна. Шаманов: «Яким би я не був, мій виступ нічого не змінить, за великим рахунком нічого... Один відсоток до дев'яносто дев'яти». Кашкіна: «Проте один відсоток залишається». Шаманов: «Зіно, це шанс для божевільних, і полишимо ці пусті балачки».

Шаманов — це одноліток Зілова, не менш розумний, проте, можливо, сміливіший і рішучіший за нього. Принаймні йому вистачило сил покинути чотири стіни і поїхати світ за очі з «теплого місця». Шістдесятники, які втомилися від боротьби і життя. Проте на вильоті «відлиги» він, як і багато його однолітків, розчарувався у правдивості життя, моральнісних ідеалах, розчавлених роками «застою». «Життя Чулимська не приймає Шаманова, воно обтікає, обходить його. В цьому не злитті одна із найбільш важливих ситуацій часу» [4, 2]. Це принципове зауваження, що, на наш погляд, характеризує стосунки шістдесятників і нового часу кінця 1960-х–70-х років.

Валентина, яка, до речі, виросла на ідеалах шістдесятих, працює у місцевій чайній невеликого глухого містечка і стає центром подій, що розгортаються. Кожний робочий день дівчина починає і закінчує тим, що ремонтує паркан, що огорожує невеличкий палісадник біля чайної. Звичайно, це не вишукані фантазмагоричні сади із фільму А. Рене. Ця клумба квітів символізує маленький клаптик окультуреної землі серед неприборканої стихії дикої природи тайги. Це свого роду осередок духовності серед виру неприхованих пристрастей, що панують навколо. Кожного дня відвідувачі чайної ламають паркан і топчуть квіти, оскільки так зручніше і швидше можна дістатися до заповітного місця, де можна поїсти і, головне, випити.

Концептуальним видається діалог Валентини і Шаманова, який запитує дівчину, навіщо вона щодня лагодить паркан, адже люди так ходили і ходитимуть завжди. «Ти ж розумна дівчина, — наполягає Шаманов, — варто комусь пройти... і все...». — «То й нехай. Я відновлю його знову... І потім, доки вони не навчаться ходити по тротуару». Шаманов: «Ну і марна справа». Валентина: «Чому?» Шаманов: «Тому, що вони будуть ходити крізь палісадник завжди...» — «От і неправда, — відповідає Валентина, — наприклад, ви». — «Не знаю, не помічав. Значить мені важко згинатися, просто мені легше обійти. Ось такий я чоловік», — відповідає Шаманов. «Ні, ви не такий, — заперечує Валентина, — ви прямий і сміливий». Шаманов

мовчить. «Якщо нічого не робити, через два дні розтягнуть весь палісадник, — зазначає Валентина. «Так воно і буде», — відбиває Шаманов. Валентина: «Та ні, вони зрозуміють і перестануть ходити крізь палісадник. Я посію тут маки». Шаманов: «Марна праця, ти покладаєш на них великі надії...».

Неспроможна більше терпіти байдужість Шаманова, Валентина освідчується йому в коханні. Шаманов приголомшений, для нього завдяки Валентині життя відкрилося заново. Значимо, що для О. Вампілова сюжетна лінія кохання завжди відігравала принципову роль у розвитку сюжету. Шаманов пише записку, в якій признає побачення Валентині, і залишає її у Кашкіної. Та ревності останньої не дозволяють віддати записку дівчині.

Кінець кінцем Валентина погоджується піти на танці з Пашкою, який дорогою гвалтує її, сподіваючись, що врешті-решт вона вийде заміж за нього. Настає ранок наступного дня. Заплакана Валентина повертається додому. Її зустрічає батько, як зазвичай із рушницею в руках. Він прагне з'ясувати, що відбулося з його донькою. Та, Валентина відповідає, що була не з Шамановим і Пашкою, а з Мечоткіним. Вранці дівчина виходить на роботу і знову починає лагодити зруйнований паркан біля палісадника. Мабуть, вона вийде заміж за Мечоткіна, проте буде опікуватися своєю клумбою доки вистачить сил.

У первинному варіанті п'єси фінал був зовсім іншим. Узявши з рук батька рушницю, вона зникла за парканом свого дому і у розпалі з'ясувань стосунків між батьком, Пашкою і Шамановим спускала курок, зводячи рахунок з життям.

Отак рушниця, що не вистрелила в «Качиному полюванні», мала зіграти свою роль в останній п'єсі Вампілова.

Не можна не згадати останній сценарій ще однієї трагічної фігури шістдесятництва — Геннадія Шпалікова, а саме: «Дівчинко Надю — чого тобі треба?» («Дівочка Надя — чого тебе надо?»). Мабуть, це був найбільш талановитий і знаковий для кінця шістдесятництва твір.

Це була історія, здавалося б, успішної людини, Надії Смолиної — волжанки, відданої комсомолки, токаря, передовика соціалістичної праці, дружини і матері, кандидата в депутати Верховної Ради СРСР. Така собі Попелюшка з «країни чудес». Надя Смолина прагне зробити рідне місто, весь світ чистим і прекрасним, мабуть, як і Валентина. З цією метою вона замислює розчистити сміттєзвалище, збираючи на суботник місцевих жителів. Та замість того, щоб наводити порядок, люди приносять їжу, випивку, музику і влаштовують веселу гулянку прямо на сміттєвій купі. Кінцівка страшна і моторошна для

всього шістдесятництва, цілої доби романтичних сподівань і нездійснених надій, генерації тих «що бігли по хвилях» «відлиги», аж поки не прибігли у глухий кут застою, такий собі відстійник життя. У відчаї дівчинка Надя обливає себе бензином і згорає як факел нездійснених мрій і сподівань.

Це була трагедія не лише Г. Шпалікова і драми О. Вампілова, які стали символами своєї доби. Це була драма всього шістдесятництва — доби романтичних сподівань і нездійснених надій. Значних переробок зазнає «Ася Клячина» А. Михалкова-Кончаловського (1966), «Андрій Рубльов» А. Тарковського, який був закінчений 1966 і у понівеченому вигляді побачить екран 1971 року, відправиться на «брежнєвську полицю» «Комісар» А. Аскольдова (1967), туди ж піде «Операція “3 новим роком!”» (1971) О. Германа, малим екраном пройдуть «Короткі зустрічі» (1969) К. Мурагової і будуть заборонені її «Довгі проводи» (1971), а також картина «Ти і я» (1971) Л. Шепітько, безліч разів переписуватиме сценарій «Калини червоної» (1974) В. Шукшин.

Проте історію шістдесятництва я б продовжила до кінця 1970-х років, а саме — фільмами «Агонія» (1974) Е. Клімова, «Сходження» (1977) Л. Шепітько, і «Тема» (1979) Г. Панфілова і, звичайно, «Відпустка у вересні» (1979) В. Мельникова. Ці стрічки, які повторили долю своїх зазначених попередників, засвідчили не просто драму, а трагедію цілого покоління, і водночас *агонію* суспільства, у фундамент якого було закладено міну уповільненої дії. Л. Аннінський у своїй монографії «Шістдесятники і ми» пише, як через двадцять років після виходу на екран фільму М. Хуцієва «Липневий дощ» (1966), його раптово «вжалив» сумний погляд героїні в об'єктив кінокамери. І він зрозумів, що це було посиленням людям, що живуть у 80-ті, добу гласності, щоб ми зрозуміли їхній біль, їхнє мовчання.

Так, саме шістдесятники підірвали сталі устої соціалістичного способу життя, його світовідчуття і світоставлення.

Та чому «шістдесятники» зазнали поразки?

Називають різні причини. Хтось каже, змінилися не на краще часи, заїв побут, зламало міщанство, налякала державна політика, що ламала хребта всім інакомислячим. Так, пішли «у відсидку» найкращі представники інтелігенції, зокрема української: Л. Лук'яненко, С. Параджанов, В. Стус, С. Хмара, В. Чорновіл, та інші. Багато митців були просто відсторонені від роботи. Та головне, соціально-полі-

тична ситуація не відповідала духові кардинальних перемін. Політична доба «застою» холодним виром зламувала долі своїх пасинків.

Як писав один із найбільш яскравих представників шістдесятництва поет А. Вознесенський:

«В дни строительства и пожара  
До малюсенькой ли любви?  
Ты целуешь меня Держава,  
Твои губы в моей крови».

А можливо, поразки і кінця не було? Ніщо не минає, не залишивши свого сліду в історії. Якби не було шістдесятих — не було б вісімдесятих і дев'яностих, не було б сьогоднішня.

У двотисячні будуть екранізовані «Прощання у червні» (2003), «Старший син» (2006), «Минулим літом в Чулимську» (2014), «Райські куші» (2015, за п'єсою «Качине половання»). Проте всі екранізації не отримують такого розголосу, як попередні, не вступають в діалог із глядачем і критиками. Інші часи, інші проблеми, інші герої. Рух шістдесятництва стане історією, піде в минуле, і *на жаль*, не буде цікавим більшості сучасного покоління.

Олександр Вампілов трагічно загинув 17 серпня 1975 року у вирі холодних вод Байкалу. Його смерть стала символічною для всього покоління шістдесятників.

### Джерела та література

1. Саянова Полина. Стечение обстоятельств Александра Вампилова. TV-ПАРК. 2007. № 12.
2. Корзов Ю. И. Пьеса А. Вампилова «Утиная охота» в контексте литературно-театрального процесса конца XX – начала XXI столетия. URL : <http://uapryal.com.ua/training/pesa-a-vampilova-utinaya-ohota-...>
3. Александр Вампилов – биография, информация, личная жизнь. URL : <http://stuki-druki.com/authors/Vampilov-Alexandr.php>
4. Глушанская Е. М. Александр Вампилов. Очерк творчества. URL : [http://www.russofile.ru/articles/article\\_23/php](http://www.russofile.ru/articles/article_23/php)

### References

1. Sayanova, Polina (2007). The Confluence of Cases of Alexander Vampilov. TV- PARK. № 12 [in Russian].
2. Korzov, Yu. I. The play of A. Vampilov «Duck Hunt» in the context of the literary and theatrical process of the late twentieth – early twenty-first century. Retrieved from: <http://uapryal.com.ua/training/pesa-a-vampilova-utinaya-ohota-...> [in Russian].
3. Alexander Vampilov – biography, information, personal life. Retrieved from: <http://stuki-druki.com/authors/Vampilov-Alexandr.php> [in Russian].
4. Glushanskaya, E. M. Alexander Vampilov. Essay on creativity. Retrieved from : [http://www.russofile.ru/articles/article\\_23 / php](http://www.russofile.ru/articles/article_23 / php) [in Russian].

## СИНТЕЗ ЗВУКУ І КІНЕМАТОГРАФ: КОНЦЕПТУАЛЬНІ ВЗАЄМОДІЇ

*Мета дослідження — виявити концептуальну основу взаємодії синтезу звуку і кінематографа з позиції семіотики і теорії медіа. Методологію дослідження становить семиологічний підхід (оцінка інтермодальної взаємодії з точки зору знакової системи) і застосування окремих положень медіа-теорії Бориса Гройса (феноменологія субмедіального простору і «медіального одкровення»). Здійснено спробу теоретичної рефлексії практичної діяльності лабораторій «рисованого звуку» у 1930-х роках.*

**Ключові слова:** «рисований звук», візуалізація звуку, оптичний звукозапис, звукове кіно, орнаментальний звук, інтермодальність, психоакустика, синтез звуку, «синтетична музика».

*Цель исследования — выявить концептуальную основу взаимодействия синтеза звука и кинематографа с позиции семиотики и теории медиа. Методологию исследования составляет семиологический подход (оценка интермодального взаимодействия с точки зрения знаковой системы) и применения отдельных положений медиа-теории Бориса Гройса (феноменология субмедиаального пространства и «медиаальной откровенности»). Осуществлена попытка теоретической рефлексии практической деятельности лабораторий «рисованного звука» в 1930-х годах.*

**Ключевые слова:** «рисованный звук», визуализация звука, оптическая звукозапись, звуковое кино, орнаментальный звук, интермодальность, психоакустика, синтез звука, «синтетическая музыка».

*The purpose of the work is to reveal the conceptual basis for the interaction of sound synthesis and motion cinema from the standpoint of semiotics and media theory. The research methodology consists of semiological approach (the evaluation of intermodal interaction from the point of view of the sign-system) and the application of certain thesis of the media theory of Boris Groys (phenomenology of the submedial space and «medial frankness»). An attempt was made to theoretically reflect the purely practical activity of the laboratories of «graphical sound» in the 1930-s.*

**Keywords:** «graphical sound», visualization of sound, optical sound recording, sound cinema, ornamental sound, intermodality, psychoacoustics, sound synthesis, «synthetic music».

**Актуальність теми дослідження.** Взаємодію двох перцептивних модальностей — візуальної й аудіальної — можна розглядати в кількох ракурсах. Образно-естетична взаємодія апелює до синтезу мистецтв і усього спектра дослідницьких проблем, пов'язаних з ним: від спроб наукового обґрунтування синестезії і синопсії до питань концептуальної метафорики у аналізі творів мистецтва. Питання, що цікавить нас у цьому разі — взаємодія зазначених модальностей як знакових систем з позиції семіотики. Найцікавіші події, на наш погляд, спостерігаються якраз на межі двох дискурсів — семіотичного і естетичного. Усякі спроби віднайти «мову», якою «говорить» мистецтво, пов'язані із вирішенням численних складних завдань. Врешті-решт, чим є

у широкому сенсі теоретичне мистецтвознавство, як не *пошуком* синтаксису, морфології і семантики художніх образів? Саме з цих причин взаємодію кінематографа і синтезу звуку на прикладі концепції «рисованого звуку» автор вважає перспективною темою для досліджень.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** На жаль, єдиним джерелом текстів, що дає більш-менш детальне уявлення про технології «рисованого звуку» в СРСР, є цикл статей російського дослідника Андрія Смирнова, засновника «Термен-центру», який спирається на архівні джерела і матеріали радянської преси — на жаль, відсутні у вільному доступі. Ці матеріали мають здебільшого описовий характер і не містять спроб теоретичного узагальнення

вищезгаданих технологій і концепцій у ширшому контексті. Щодо аналогічних досліджень того часу у Німеччині, єдиним надійним джерелом інформації є стаття Томаса Левіна «*Tones from out of Nowhere*»: *Rudolf Pfenninger and the Archaeology of Synthetic Sound*», яка побачила світ у 2003 році у журналі «*Grey Room*». Також до нашого дня дійшли кіноматеріали із демонстрацією техніки «рисованого звуку», наприклад, короткий анімаційний фільм «Крадій» (1934 р., режисер Олександр Іванов, композитор Лев Шварц, озвучення партитури — Микола Воїнов) або серія фільмів «*Tönende Handschrift*» Рудольфа Пфенінгера.

Відтак зрозуміло, що практики «рисованого звуку» потребують детальнішого осмислення із застосуванням сучасних методологічних підходів, зокрема, теорії медіа і постфеноменології. Це дасть можливість згодом розширити горизонти аудіовізуальних досліджень, вийшовши за межі простого аналізу «художньої образності», який, за всієї своєї поетичності, має вочевидь недостатній пояснювальний потенціал, особливо з огляду на сучасний теоретичний дискурс, насичений когнітивними теоріями (наприклад, імплементацію теорії концептуальної метафори у музикознавстві).

**Новизна даної статті** полягає у тому, що вперше у вітчизняному і пострадянському науковому просторі здійснено спробу теоретичного аналізу суто практичної діяльності лабораторій «рисованого звуку» у 1930-х роках. Застосування сучасної методології дало змогу поглянути на зазначені явища у ширшому аспекті — як діалог між дискретним та континуальним началом звуку і зображення, як намагання віднайти «універсальну мову» мистецтва, як спроби виявити закони інтермодальної взаємодії тощо.

**Мета дослідження** — виявити концептуальну основу взаємодії синтезу звуку і кінематографа з позиції семіотики і теорії медіа.

**Виклад основного матеріалу.** Маємо об'єктивні причини вважати, що первинна звукознакова система виникла ще у домовний період людства — мінімум як засіб первинної структуризації навколишнього світу з метою ефективного виживання. Зрозуміло, що така знакова система не є у певному сенсі справжньою, оскільки через відсутність вербальної мови її конвенціональність обмежена. Комунікація за допомогою такої системи неможлива (хіба що методом «звуконаслідування»), засвоєння її відбувається лише одночасно з візуальними образами.

Іконічні знаки, до яких належать і звуки, на відміну від знаків абстрактних (букв алфавіту, ска-

жімо), мають власний зміст, власний «матеріал». Будь-який звук — музичний інструмент, голос, автомобільна сирена, шум вітру — має власний тембр, гучність, тривалість, сприйняття яких належить не лише до семантики (значення, якого набувають звуки у відповідному соціокультурному контексті), а й до психоакустики — тобто фундаментальних, незалежних від нашого досвіду, законів. Це породжує проблему, яка гостро постала на межі XIX–XX століть як у творчості філософів-феноменологів, так і у пошуках художників-модерністів, а згодом — у спадщині медіа-теоретиків (зокрема, Маршала Маклюєна).

Сутність проблеми полягає у такому: в ієрархічній структурі медіумів повідомлення базового медіуму може бути прочитаним лише за умов «прозорості» вищого медіума — і навпаки [4, 209]. Повідомлення, що несе художній образ як певну структурну цілісність, існує лише у тому разі, коли матеріальність виражальних систем того чи іншого виду мистецтва виходить з поля зору, почасти перетворюючись на «тло». Коли, навпаки, увага зосереджується на фактурі «матеріалу» (скажімо, внаслідок надмірного наближення погляду), художній образ «розчиняється». Будь-яка картина передбачає, так би мовити, правильну дистанцію для споглядання. Те ж саме стосується і музики, хоча б у сенсі розподілення класичних жанрів на симфонічні і камерні.

Комунікативна ефективність (конвенціональність) звукознакових систем перебуває у прямій залежності від їхньої здатності подолати своєрідне напруження між «тлом» і «фігурою», тобто між фактурою матеріалу і абстрактними структурами художньої образності. Проводячи аналогію із точними науками, можна пригадати принцип невизначеності Гейзенберга, який стверджує, що неможливо одночасно з довільною точністю виміряти координати й імпульс об'єкта. Будь-який комунікативний акт, поодинокі естетичне висловлювання або навіть цілий твір мистецтва розгортається у певному діапазоні і певному просторі. І в основі їх цілісного сприйняття полягає часопросторовий перцептивний (той, що має відношення до сприйняття) синтез і короткочасна пам'ять, які дадуть нам змогу чути не поодинокі звуки, а цілісну «тему» чи «мелодію» та бачити не окремі сцени акторської майстерності, а закінчений художній фільм.

Для усвідомлення художнього твору як серії взаємопов'язаних подій, представлених у вигляді слів і образів (нарративу, або «гештальту», якщо йдеться про просторові мистецтва) потрібна перспектива погляду, що автоматично передбачає

неможливість паралельного сприйняття фактури матеріалу в усій глибині. У цьому й полягає «принцип невизначеності» щодо мистецької комунікації. Відтак будь-яка висококонвенціональна звукознакова система неминуче залишає осторонь певні аспекти, пов'язані із заглибленням у фактуру творчого матеріалу. Або хоча б має ефективні механізми абстрагування від подібних функцій.

Усі наявні системи, які поєднують звук і зображення, можна умовно поділити на *перскриптивні* (тобто спрямовані на надання інструкцій для виконання) і *дескриптивні* (спрямовані на описання). Зрозуміло, що ця межа доволі хитка. Нотний музичний текст, хоча здебільшого і функціонує як інструкція для виконавців, разом з тим є й описанням музичного твору. Деякі графічні партитури композиторів ХХ ст. доволі важко сприймати як «інструкції» із певними дискретними елементами-командами (на відміну від традиційної нотації). Певно, єдиним надійним критерієм диференціації перскриптивних і дескриптивних функцій є фізична неможливість здійснення обох функцій одночасно. Так, музикант навряд чи зможе виконати твір, орієнтуючись на його фізичну спектрограму або сонограму. Водночас список команд MIDI-протоколу (інтерфейсу електронних музичних інструментів), який насправді є комп'ютерною інструкцією, не дає жодного візуального уявлення про реальне фінальне звучання музики.

Здатність системи виконувати перскриптивну функцію цілком спирається на конвенціональність і уніфікацію її кодів, тому «ідеальними» інструкціями є машинний код. Очевидно, що при цьому, внаслідок повної дискретності, частина інформації втрачається або просто не може бути зафіксована через недостатню роздільну здатність системи. Так, широко вживаний стандарт для музичних синтезаторів *General MIDI* дає змогу точно зафіксувати велику кількість параметрів, але все, що стосується «конкретного» звучання (застосування тембрів інструментів, ефектів обробки звучання тощо) залежить виключно від кінцевого елемента даного тракту — звукового модуля (синтезатора чи семплера). Тому той самий MIDI-файл може набувати зовсім іншого звучання залежно від звукового модуля, що його відтворює. Це дещо нагадує ситуацію із нотами для духового органа, де зазначено типові регістри (наприклад, *Gedackt* або *Oktav*), але остаточне звучання залежить від конкретного музичного інструмента.

Отже, здатність системи виконувати дескриптивну функцію, що має у основі сприйняття *гештальту* (одиниць аналізу свідомості), є скоріше

феноменологічною, а не когнітивною, відтак спирається швидше на метафорику і абстракцію, аніж на точне описання з великою кількістю деталей. Так, описання музичного твору як звукової матерії буде більш доступним і наочним, якщо застосувати не багатосторінкову партитуру, а блок-схему із графічним зображенням динамічних рівнів і частотного спектра. Врешті-решт цінність сонограми або спектрограми полягає у можливості оцінити певний аудіо-фрагмент **одним** поглядом, відразу склавши враження щодо специфіки його розгортання у часі. Таким чином, зрозуміло, що перскриптивність зорієнтована на розгортання, а дескриптивність — навпаки, на згортання.

Ключовим моментом для цього дослідження є поступовий перехід творчого підходу від *позначення* звуку (нотна система/перскрипція) до *зображення* звуку (сонограма/дескрипція). Найцікавішим моментом є власне не шлях, яким ішли технології візуалізації звуку, а поступове розширення феноменального горизонту, пов'язане із переживанням принципово нового досвіду сприйняття звукозорового простору. Як свідчать дослідження (зокрема, Дон Айд у книжці *«Expanding Hermeneutics: Visualism in Science»* [6]), чуттєвий досвід людини поступово розширюється за рахунок явищ, які ми в принципі не сприймаємо через природні обмеження нашого апарату сприйняття. Це відбувається за рахунок так званого «отілеснення» — коли речі, які до цього часу перебували в прихованому стані, переживаються людиною як чуттєвий досвід, нехай і уявний. Засвоєння нового досвіду відбувається через систему-транслятор (назвемо її умовно «перекладач»). Такою системою виступають технічні прилади, котрі візуалізують невидиме [6].

Зазвичай ми не маємо змоги бачити звукові коливання у повсякденному житті. Вони невидимі, але відчутні: технології фіксації звукових коливань не надають можливості зробити їх видимими. У механічному звукозаписі, хоч ми і маємо справу фактично із «письмом» (деформація носія у вигляді звукових стрічок), але масштаб таких подій занадто мікроскопічний, щоб нести пізнавальну цінність для неозброєного ока. З магнітним записом ситуація ще більш ускладнена, оскільки ми можемо лише спостерігати за візуалізацією змін електричного струму. Таким чином, лише технологія фотоелектричного звукозапису на кіноплівку дала можливість, окрім свого безпосереднього використання як звукової доріжки у кіно, вивести візуалізацію звуку на новий рівень і поставити принципові питання про транзитивність (відповідність) перцептивних модальностей.



Наприкінці 20-х років ХХ століття починає свою експансію звукове кіно. В цей же час виникає так званий «рисований звук» — творча концепція і сукупність технологічних підходів до синтезу звуку, розроблена у СРСР групою ентузіастів у 30-х роках ХХ століття задовго до винаходу сучасних електронних музичних синтезаторів [3]. Цікаво, що дослідження у цій сфері велися паралельно у Німеччині режисером Оскаром Фішингером та інженером Рудольфом Пфенінгером [5].

Новатори такого підходу — композитор Арсеній Авраамов, конструктор Євген Шолпо і режисер-аніматор Михайло Цехановський у процесі роботи над одним з перших радянських звукових фільмів «П'ятирічка. План Великих робіт» (1929 р.) прийшли до ідеї техніки «рисованого звуку». Під час перегляду перших фрагментів плівки М. Цехановський, захоплюючись красою візерунків «нарисованої» звукової доріжки, висловив ідею: «Цікаво, якщо накласти на цю доріжку єгипетський або давньогрецький орнамент — чи не пролунає раптом невідома нам архаїчна музика?» [3]. Таким чином, сама ідея «рисованого» звуку постала як цікавість дослідників щодо можливості існування прихованої звукознакової системи, якою, можливо, розмовляють сама природа чи історія людства.

Створені незабаром лабораторії стали першими в світі прообразами майбутніх дослідницьких центрів електронної (синтезованої малюнком) музики. У лабораторіях переважно провадилась робота над музикою до кінофільмів. Найбільш відомими є роботи Є. Шолпо, винахідника інструмента «Варіофон», композитора і дослідника Арс. Авраамова, який займався проблемами «ультрахроматичної» музики, і М. Воїнова, який створив музичний інструмент «Нівотон». У домагнітофонну епоху в рамках техніки «рисованого» звуку ці дослідники створили технологію, яка традиційно вважається найвищим досягненням ери докомп'ютерної музики, якої світ не бачив аж до останньої чверті ХХ століття.

Ця технологія у загальних рисах полягає у такому: на кіноплівку експонується певне зображення, що являє собою періодично повторюваний контурний малюнок. При відтворенні такої звукової доріжки виникає звук певної частоти і тембру. У найбільш автоматизованому вигляді система знайшла втілення у «Варіофоні» Є. Шолпо.

Техніка орнаментального звуку розроблена Арс. Авраамовим в 1929–1930-х роках. Штучні звукові доріжки, вперше продемонстровані Авраамовим в 1930 році, засновані на геометричних профілях і орнаментах, отриманих чисто креслярськими методами, з подальшим покадровим фотографуванням

на кіноплівку. Восени 1930 року Авраамов створює лабораторію «Мультизвук». Над першими орнаментальними звуковими доріжками працювали оператор М. Желінський, аніматор М. Воїнов і акустик Борис Янковський, який відповідав за переклад музичних партитур у мікротонову систему «Welttonsystem» Авраамова. До середини 1933 р. група Авраамова відзняла понад 1800 метрів кіноплівки.

У 1932 р., розчарувавшись у техніці орнаментального звуку, Янковський залишає групу Авраамова і створює власну лабораторію. Будучи акустиком, Янковський, на відміну від більшості своїх колег, ясно розуміє, що графічний орнамент, який визначає форму звукової хвилі, ще не визначає тембр. Лише спектр звуку, з усіма нюансами — як динаміки перехідних процесів, так і стаціонарної фази, дає повну акустичну картину. Янковський був єдиним дослідником методів спектрального аналізу, декомпозиції і ресинтезу. Він вірив у можливість створення універсальної бібліотеки звукових «смилових одиниць», аналогічно до таблиці періодичних елементів Менделєєва.

Його графічні криві («спектростандарти») були семіотичними одиницями, комбінуючи які, можна отримати нові звукові «гібриди». На додаток він розробив низку способів трансформації звуку, включаючи техніку зміни тривалості звуку без зміни його висоти і техніку транспонування, засновану на поділі спектрального складу і формант — методів, аналогічних сучасним технологіям крос-синтезу і фазового вокодера, широко застосовуваних сьогодні у комп'ютерній музиці. Для практичної реалізації своїх робіт Янковський винайшов спеціальний інструмент — «Віброекспонатор» [3].

Електрооптичний синтезатор «Варіофон» Є. Шолпо винайшов під час своєї роботи в Центральній лабораторії дротового зв'язку у Ленінграді. У 1930 р. він патентує принцип роботи інструмента. Новий прилад дає змогу синтезувати штучні звукові доріжки в техніці автоматизованого «паперового звуку». В інструменті використано обертові диски з вирізаними зубцями форми звукової хвилі («трансверсальний контур»), котрі модулюють промінь світла, що формує контури звукової доріжки. Зйомка проводиться безпосередньо на рухому плівку за допомогою спеціальної трансмісії, яка передає обертання електродвигуна, що приводить в рух контур, до механізму, котрий протягує плівку.

Об'єднавшись у 1938 році із Є. Шолпом, Янковський сформулював практичну мету і теоретичні засоби проблеми так. На основі вивчення та класифікації звукових спектрів наявних інструментів проводиться синтез складних синтетичних тембрів

з простих синусоїдальних елементів. На базі ж вивчення «живого» виконання виявляються закономірності, згідно з якими на плівку наноситься штучна фонограма з цих нових (синтетичних) тембрів, що містить специфічні засоби художньої виразності. Фонограма ця й була практичною метою роботи дослідників.

Автоматичне виконавство, звужуючи проблему, полегшило б ознайомлення музикантів з синтетичними тембрами в живій динаміці, для чого лабораторією міг бути створений реальний інструмент типу електрооргана, що відтворював би звучання синтетичних звуків з плівок і дисків при простому натисканні клавіші.

«Синтетична музика» [1], обходячись абсолютно без виконавців, з одного боку, не вимагаючи механічної реконструкції музичного інструментарію, з іншого — легко вирішує будь-які інтонаційні проблеми: чистий акустичний лад, будь-яку задану темперацію, натуральні лади народної музики, глісандуючий рух будь-яких швидкостей.

У сфері тембру можлива імітація вже наявних тембрів, удосконалення їх до «ідеальної» якості й довільно широкого діапазону, реалізація нових тембрів згідно з композиторським завданням, поступове взаємне перетікання (морфінг) тембру у процесі звучання, збереження єдності тембрового забарвлення у всіх регістрах.

У сфері темпоритму стає можливим рух із будь-якою швидкістю (до 40–50 звуків в секунду) при збереженні абсолютної чистоти інтонації, реалізація будь-якого асиметричного руху, в тому числі з прогресивно зростаючою або спадаючою швидкістю, які завгодно складні поліметричні ефекти (накладення 2–3-х і більше ритмів один на одного), авторське тлумачення будь-якого ритмічного нюансу будь-якого типу.

У сфері динаміки у синтезованого звуку стає можливою диференціація і уточнення позначень *crescendo* і *diminuendo* через реалізацію точного графіка кривизни зростання і спадання сили звуку, допускається плавне наростання або спадання потужності на скільки завгодно тривалих уривках, так само, як і довільно швидка зміна динамічних контрастів.

Отже, у технологіях «рисованого звуку» як у СРСР так і у Німеччині яскраво виділяються два напрями: лінія Р. Пфенінгера і Б. Янковського, і лінія Арс. Авраамова, М. Воїнова, О. Фішингера (так званій «орнаментальний звук»). Для пошуків першого напрямку характерна наукова зацікавленість, пошук закономірностей у природі звукових явищ і, що найголовніше, намагання віднайти універ-

сальну «мову» звукових об'єктів і на основі даної мови реалізувати «абсолютну музику», яка б не потребувала виконавців і не ставила б жодних технічних обмежень, як це яскраво описано у маніфесті Арс. Авраамова. Для другого напрямку, який є більш прикладним, характерна зацікавленість у безпосередньому «озвученні» графічних артефактів (тих же орнаментів) і спроби встановити зв'язок між абстракцією і реальним звучанням.

Втім, обидва напрями поєднує спільна мета — виявлення семіотичної пари «означник / означуване». Пфенінгер і Янковський намагались «викрити» мову, якою начебто розмовляє сама природа, і на основі експериментальних даних дійти до абсолютної дискретності у будові світу — так само, як намагались фізики при створенні Стандартної моделі елементарних часток. Але, незважаючи на натуралістичну основу власної теорії, тут вбачається певний «деміургізм» — повертання догори ногами природного ходу речей або навіть більше — заперечення самої звукознакової системи.

Другий напрям «рисованого звуку» мав на меті відкриття семіозису (інтерпретації знака) — дивної, як на сучасний погляд, логіки, яка покликана пов'язати в єдину систему цілком абстрактну графіку і звук. В основі цієї концепції, окрім чистої цікавості дослідників з приводу того, «як звучить навколишній світ», можливо закладена віра в існування якогось вищого закону, який регулює всі природні явища (своєрідна «гармонія сфер»). Так, Фішингер, можливо, із цілком характерною для німця 1930-х років націоналістичною ноткою зауважував про відмінність «звучання» німецьких і французьких орнаментів (!) — безперечно на користь перших [5].

Принципова відмінність «рисованого звуку» від фонографічного «письма» (механічного звукозапису) полягає саме у його наочності. Зрозуміло, що є можливість збільшити канавки платівки під мікроскопом, так само, як і проводити з ними певні мікроскопічні маніпуляції. Але, можливо, саме дискретне, «кадрове» мислення, притаманне кінематографу, надало пошукам у сфері «рисованого звуку» такого семіотичного присмаку і зрештою призвело до певних наукових і творчих результатів, на відміну від аналогічних досліджень механічного звукозапису [5]. Пригадаймо, що технології «рисованого звуку» передувала широка практика «ручного» втручання спочатку у фотографію, згодом — у кадри фільму, що було абсолютно неможливо у механічному звукозаписі. Відтак зрозуміло, що сам принцип маніпуляції звуком (так само, як і монтажу) прийшов у звукозапис саме з кінематографа. Але якщо монтаж звуку став доступним тільки з приходом

магнітного звукозапису, то глибокі маніпуляції на рівні окремих звуків стали можливими лише у цифрову епоху.

Вочевидь, «рисований звук» випередив свій час саме завдяки афордансу медіа, причому такому, що є не зовсім типовим, через «укрупнення» масштабу, порівняно із доріжками на грамплатівці. Зазвичай досконалі медіа відрізняються більшою ємністю при збереженні невеликих фізичних габаритів (порівняймо, наприклад CD та DVD). Разом із тим, інтервенція дискретного, нехай і аналогового, медіа у царину аналогового звукозапису спричинила впровадження і характерного типу мислення, що склало ілюзію інтелігібельності (досяжних розумом) акустичних явищ і можливості трансляції їх за допомогою певної знакової системи.

Загалом, певна утопічність самої ідеї синтетичної музики полягала у спробі винести за дужки власне інструментарій, зробивши його абсолютно прозорим, позбавленим будь-яких неможливостей. Але те, що є абсолютно «інструментальним», позбавляє довіри сам принцип інструментальності і спонукає до пошуку нових «прихованих явищ», які втручаються у процес комунікації і викривлюють його на свою користь (тут варто пригадати медіа-теорію Бориса Гройса [2]). Абсолютизація будь-якого принципу призводить до підозри, що цей принцип є лише поверхневим наслідком дії більш фундаментального, прихованого від нас закону. А ефект «медіального одкровення» полягає саме у спонтанній недосконалості принципу, який начебто має бути тотальним. Саме тому, хоч як це парадоксально, «абсолютний інструмент» викликає довіру лише у разі власної похибки.

**Висновки.** У ході дослідження було розглянуто концепцію «рисованого звуку», що стала першою вдалою спробою не тільки і не стільки візуалізації звуку, скільки «графічно-звукового письма». Ключовим моментом для розвитку відповідної технології, що знайшла втілення у оригінальних винаходах дослідників Б. Янковського, М. Воїнова, Є. Шолпо, став побічний ефект медіуму — «укрупнення» масштабу зображення звукових коливань на кіноплівці (порівняно із механічним звукозаписом). Графічний, чимось подібний до рукописного тексту, характер звукових коливань спрямував думки кінематогра-

фістів у бік викриття дискретності даного явища. Це також було підсилено характерним для діячів кіно «кадровим» мисленням фільму.

Відтак зусилля піонерів «рисованого звуку» були зосереджені на пошуках «смилових одиниць» звукової матерії, на десятиліття випередивши дослідження у сфері психоакустики і склавши прототипи інструментарію електронної і комп'ютерної музики останньої чверті ХХ століття. Незважаючи на утопічність ідеї створення «таблиці періодичних звукових елементів», так само, як і синтетичної музики (яка не потребуватиме «живих» виконавців), «рисований звук» став передвісником фундаментальних змін у феноменальній структурі людського досвіду (поворот до «матеріальної герменевтики»), даючи інтермодальні уявлення щодо речей, які раніше не мали власного «голосу», окрім чисто графічної абстракції.

#### Джерела та література

1. Авраамов Арс. Синтетическая музыка. URL: <http://asmir.info/lib/avrsynth.htm>
2. Гройс Б. Под подозрением: феноменология медиа. Москва : Художественный проспект, 2006. 200 с.
3. Смирнов А. Рисованный звук. URL: <http://asmir.info/lib/grsound.htm>
4. Степанов Ю. В трехмерном пространстве языка: Семiotические проблемы лингвистики, философии, искусства. Москва : URSS, 2015. 336 с.
5. Levin, T. «Tones from out of Nowhere»: Rudolph Pfenninger and the Archaeology of Synthetic Sound. URL: <http://www.centerforvisualmusic.org/LevinPfen.pdf>
6. Verbeek, P. Material Hermeneutics. URL: <https://scholar.lib.vt.edu/ejournals/SPT/v6n3/verbeek.html>

#### References

1. Avraamov, Ars. (1939). Synthetic music. Retrieved from: <http://asmir.info/lib/avrsynth.htm> [in Russian].
2. Groys, B. (2006). Under suspicion: A phenomenology of medias. Moskva : Hudozhestvennyiy prospect. 200 [in Russian].
3. Smirnov, A. (2005). Graphical sound. Retrieved from: <http://asmir.info/lib/grsound.htm> [in Russian].
4. Stepanov, Yu. (2015). In three-dimensional space of language : Semiotic problems of linguistics, philosophy, art. Moskva : URSS. 336 [in Russian].
5. Levin, T. (2003). «Tones from out of Nowhere»: Rudolph Pfenninger and the Archaeology of Synthetic Sound. Retrieved from: <http://www.centerforvisualmusic.org/LevinPfen.pdf>
6. Verbeek, P. (2003). Material Hermeneutics. Retrieved from: <https://scholar.lib.vt.edu/ejournals/SPT/v6n3/verbeek.html>

## ВІЗУАЛЬНА ГЕРМЕНЕВТИКА КІНОПОГЛЯДУ

*У статті здійснено спробу залучення кінематографа до герменевтичного дискурсу. Використано феноменологічний і постфеноменологічний підходи. Постульовано, що кінопогляд має відношення до герменевтики, оскільки інтерпретує світ з позиції альтернативних часово-просторових відношень.*

**Ключові слова:** кінематограф, візуальні мистецтва, герменевтика, інтерпретація, постфеноменологія.

*В статтє предпринята попытка привлеченія кинематографа к герменевтическому дискурсу. Использoваны феноменологический и постфеноменологический подходы. Постулировано, что кинозгляд имеет отношение к герменевтике, поскольку интерпретирует мир с позиции альтернативных временно-пространственных отношений.*

**Ключевые слова:** кинематограф, визуальные искусства, герменевтика, интерпретация, постфеноменология.

*The article attempts to attract cinema to hermeneutic discourse. Phenomenological and post-phenomenological approaches are used. It has been postulated that the cinematic vision is related to hermeneutics, since it interprets the world from the position of alternative temporal-spatial relations.*

**Keywords:** cinema, visual arts, hermeneutics, interpretation, post-phenomenology.

**Актуальність теми дослідження.** Сучасна культура відзначається поглибленням конвергентних тенденцій. Мистецтво, дедалі більше спираючись на технології, набуває нових функцій та смислів. Стаючи чимдалі більш різноманітним і крос-культурним, мистецтво може виступати ефективним механізмом пізнання світу, наближаючись тим самим до науки і технологій. Будь-який новий медіум (чи то фотографія, чи кінематограф) приносять і новий спосіб «бачення», який і являє собою інтерпретацію чуттєвих даних. Традиційно герменевтика, як сфера знань, відноситься виключно до інтерпретації текстів. Але сучасна філософія (зокрема, постфеноменологія, яку уособлює американський філософ Дон Айд [3]) змінила стан речей. Відтепер герменевтика включає в себе й інтерпретацію чуттєвих даних (візуальних, зокрема). Тому введення мистецтва до такого епістемічного дискурсу є актуальним завданням для мистецтвознавства.

Головне питання, що його ми повинні поставити у статті, — яким чином мистецтво (зокрема, кінематограф) може бути причетним до епістемічного дискурсу. Тобто як мистецтво стосується

когнітивних процесів — пізнання і, як наслідок, модифікації картини світу. Загалом прийнято вважати, що мистецтво і світ перебувають у міметичних відношеннях — тобто мистецтво так чи інакше *зображує* світ, з тією чи іншою мірою художньої абстракції (принаймні, цей тезис є справедливим для фігуративного мистецтва). Але і у разі доволі абстрактного мистецтва (скажімо, абстрактного експресіонізму, як творчість Джексона Поллока) нефігуративна образність апелює до певних процесів, що відбуваються у свідомості (дехто вважає, що подібне мистецтво саме й експлікує людську *підсвідомість*). Згідно з медіа-теорією Бориса Гройса [4], ефект особливого одкровення, довіри, викликають технології та прийоми, які начебто виводять назовні мову самого медіуму. Як приклад, Гройс наводить стиль кубізм. Певно, те ж саме можна сказати й про напрями в живописові, які прагнуть досягти «чистоти» — чистих форм, чистих кольорів, одним словом, оголити саму систему виражальних засобів.

Відтак мистецтво у будь-якому разі стосується когнітивних процесів. Доведемо це, дещо занурившись у феноменологію у її канонічному вигляді.

У аналізі інтенціональної (спрямованої на предмет) діяльності свідомості Едмунд Гуссерль виділяє три типи явищ. Це реальні дані, що їх ми отримуємо за допомогою органів чуття, — *гіле*. Це *ноеза* — інтенціональний акт свідомості як такий. Обидва ці компоненти переживання (чуттєве і духовне), будучи необхідними для будь-якого інтенціонального переживання, не можуть існувати одне без одного. Для чуттєвого матеріалу характерна пасивність, для *ноези* — активність. Дух завжди виступає як формуючий та змістоутворювальний принцип. Протилежність *гіле* і *ноези* в змістовному плані досить відносна: те, що раніше було активним, надалі може стати пасивним і слугувати вихідним матеріалом для подальшої активності свідомості. Принципова різниця між ними полягає радше в тому, що сутністю *гіле* є потенційність, тоді як сутністю *ноетичної* діяльності — актуальність [2].

Однак для повноти інтенціонального аналізу конститутивної діяльності свідомості ще недостатньо цих двох компонентів інтенціональних переживань. Потрібен третій компонент, в якому реалізуються підсумки синтетичної діяльності свідомості. Свідомість не може існувати без деякого предмета чи його еквівалента. Саме таким еквівалентом реальних об'єктів у свідомості й виступає *ноема*, що відіграє роль своєрідного посередника між інтенціональними актами свідомості та реальним предметом. Синтетична діяльність свідомості дає змогу глибше зрозуміти взаємини між *ноетичною* діяльністю та *ноематичним* змістом.

У феноменологічному дослідженні йдеться не про реальний, а про *ноематичний* предмет, ідеальні компоненти якого утворюють певну єдність. У той час як обидва реальних компонента інтенціональних переживань (*ноеза* і *гіле*) схильні до впливу реальних умов і безперервно змінюються, *ноематичний* предмет залишається незмінним. Тому якщо *ноетична* діяльність свідомості являє собою конститууючу різноманітність, то *ноематична* сфера характеризується певною смисловою єдністю.

Хоча сама *ноема* також може змінюватись під впливом *ноетичної* діяльності свідомості, проте в ній завжди наявне певне смислове ядро, що уможливорює для *ноеми* бути ідентичною, незважаючи на уточнення і модифікацію окремих її аспектів. Саме в *ноемі* концентруються підсумки пізнавальної діяльності, сукупність же *ноем* утворює той «ідеальний» світ знання, який дає можливість людям розуміти один одного. Саме таким, з позиції феноменології, є механізм інтерсуб'єктивності, попри той факт, що у кожної людини може бути свій «життєсвіт», породжений численними відмін-

ностями у деталях фізичного існування у соціумі (від кольору шпалер у кімнаті до національних ідеологій). *Ноематичний* зміст («образ» предмета у свідомості) є гарантом того, що світ набуває спільних рис для кожного. Принаймні достатньо спільних, щоб забезпечити соціальну і когнітивну єдність і створити спільний духовно-ментальний світ (культурних цінностей, науки, технологій, мистецтва тощо).

Повертаючись до початкового питання, наголосимо: отже, мистецтво має відношення до зображення предметів, процесів і явищ, які мають місце як у матеріальному світі, так і в ідеальному (ті, що існують лише як психічні феномени). Навіть у разі, коли здається, що предмет зображення відсутній (наприклад, як у славнозвісному творі Джона Кейджа), таким предметом виступає сама мова медума. Скажімо, у «Чорному квадраті» таким елементом є «музейна рамка» — доведений до абсурду кордон між мистецтвом і не-мистецтвом. Так, відповідно до культур-економічної теорії Гройса [4], мистецтво, як сфера одночасно новаторства і традиції, існує як екзистенційне напруження саме на *кордоні* валоризованого і профанного. Тому виведення на перший план як *єдиного* змісту твору мистецтва саме цієї граничної ознаки свідчить про остаточну феноменологічну редукцію й ілюзію викриття «сутності» мистецтва.

Для *ноематичного* змісту характерна так звана «горизонтність» — фундаментальна відкритість світу, що є в основі пізнавальних процесів. Смісловий горизонт будь-якої речі, явища або процесу є принципово невичерпним. (Це дало привід свого часу Роланові Барту висловлюватись про «денотацію, як останню з конотацій».) Отже, мистецтво збагачує наше уявлення про світ в усіх його можливих і, що головніше, *неможливих* конфігураціях. Це надто справедливо щодо *contemporary art*. Так, не треба бути мистецтвознавцем, щоб дійти висновку: сучасне мистецтво багато в чому існує в *етичних* координатах (достатньо пригадати хоча б перформанси Марини Абрамович). Але також справедливим є інше твердження: сучасне мистецтво рівною мірою є *епістемічним* (спрямованим на пізнання), хоча і не є наукою чи технологією.

Чимало актів перформативного мистецтва, де передбачається відкрита форма (відтак фінал усього дійства також відкритий), мають на меті таку інтенцію: «а що буде, якщо...». Це у певному сенсі споріднює мистецтво із науковим (або радше психологічним) експериментом. Чимало інсталяцій так чи інакше демонструють певні процеси і внутрішню структуру деяких речей (такими є,

приміром, роботи Дем'єна Герста або славнозвісна «машина» Віма Дельвуа).

Погляд кінокамери завжди являє певну «точку зору». Загалом, зір, як перцептивна модальність, тяжіє до концептуальної метафори «променю», відтак надаючи можливість для утворення продуктивних спекулятивних методів візуальної аналітики, що мають за основні поняття «фігуру» і «тло». Окрім гравітаційної складової (погляд знизу чи зверху), тут наявна проксемічна складова, що складає особливу сферу виразності кінематографа — плановість. Вочевидь, саме фактор дистанції відіграє ключову роль у просторовому сприйнятті навколишнього світу. Тому надзвичайно цікавою є перспектива медіалогічних досліджень, що спираються на когнітивну ємність найпотужнішого з медіумів — повітря. Наше локальне завдання — виявити або хоча б поставити питання про герменевтичний потенціал проксемічного (а згодом і гравітаційного) дискурсу кінематографії.

Проксеміка (від англ. *proximity* — близькість) — сфера дослідження індивідуальної поведінки, що опікується нормами просторової і тимчасової організації спілкування. Це поняття ввів американський антрополог Едвард Холл на початку 1960-х рр. Партнери в процесі комунікації несвідомо регулюють свій простір — дистанцію між собою та іншими людьми, своє положення відносно іншого (стоячи, сидячи тощо) і орієнтацію в просторі (нахилившись, відкинувшись і т. п.). Важлива роль у комунікації належить часовим характеристикам, реалізованим у нормативах спілкування, що властиві різним субкультурам. Ряд досліджень у цій сфері пов'язаний з вивченням специфічних наборів просторових і часових констант комунікативних ситуацій, котрі отримали назву «хронотипи».

Експериментальним шляхом Е. Холл зафіксував норми наближення до партнера по спілкуванню, властиві американській культурі (зауважимо, що в інших культурах ситуація дещо відрізняється). Він виділив такі зони в діловій комунікації: інтимну, персональну, соціальну, публічну, кожна з яких відповідає особливим ситуаціям спілкування. Інтимна зона відповідає тому просторові, в межах якого людина почувається в безпеці. Межі інтимної зони знаходяться на відстані приблизно в половину витягнутої руки (не менше 45 см). Людина добровільно допускає в цю зону лише близьких, добре знайомих. На цій відстані партнери можуть торкатися один одного, типовими є тихий голос, довірлива розмова. Персональна зона — простір, в якому відбувається буденна розмова зі знайомими. Персональна, або особиста, дистанція характерна для різних форм

ділового спілкування (бесіда, ділові переговори, прийом відвідувачів тощо) і передбачає візуальний контакт між партнерами (45–120 см) [6].

Соціальна зона зазвичай спостерігається під час зустрічей у кабінетах, холах та інших службових приміщеннях, де збираються люди не дуже добре або зовсім не знайомі одне з одним. Відстань 120–400 см прийнято зберігати при веденні наради, дискусії, семінару, прес-конференції. В рамках соціальної зони можливі фіксація й інтерпретація жестів партнера, однак при цьому домінують безособові інтенції. Публічна зона передбачає спілкування з великою групою людей: в лекційній аудиторії, на мітингу тощо. Відстань між учасниками спілкування така, що дрібні рухи та деталі зовнішності не сприймаються. Публічну зону також називають відкритою. Розміри її обмежені лише можливостями зйомки за допомогою фото-, кіно- або телекамери.

Для початку потрібно з'ясувати, що відбувається із перцептивним полем при зміні дистанції. Зрозуміло, що це питання виходить за межі суто «соціального» і є безпосередньо дотичним до практики «виробництва простору» (термін французького філософа Анрі Лефевра). «Інтимний» простір, скажімо, містить свої візуальні маркери, найхарактернішим з яких виступає «фактура» об'єктів. При наближенні вступають у дію закони «мікросвіту», що передбачають відмінну від буденної реальності геометрію і перспективу. Поверхня, яка є носієм знаків (скажімо, книжна сторінка), зникає, відкриваючи «гнітючу матеріальність» [7]. Усяке сприйняття (як писав Кант) потребує для власного розгортання певної дистанції, впродовж якої відбувається синтез. Коли дистанція споглядання елімінується, це нагадує зосередження на моменті чистого «тепер» без товщини. Такий надблизький план не є відображенням феномену як синтезу відчуттів, а висловлює лише певну «інтенсивність» його присутності.

Прочитуємо з цього приводу М. Ямпольского: «Що відбувається із зором, коли людина радикально зменшується в розмірах? Око скорочується разом з тілом, а отже, змінюється його оптика, скорочується фокусна відстань, і зору стають доступні такі деталі, які не видно “великій” людині. Зір людини уподібнюється мікроскопічному. Мікроскопічний зір в кіно зазвичай представлено надблизьким планом, його найближчим аналогом. Найбільш очевидний наслідок мікро-зору — ізолювання деталей об'єктів, спотворення перспективи і акцентування фактур» [7].

У даному разі (а йдеться про фільм «Людина, що неймовірно зменшується», режисер Джек Арнольд, 1957 р.) має значення не тільки і не стільки експонування фактур надблизького плану,

а й вписування у цей ландшафт людини. Загалом, фільми доволі часто вдаються до таких прийомів. Герменевтична цінність подібних експериментів полягає не просто у демонстрації дії мікроскопічного зору, а у моделюванні ситуації «альтернативної реальності», доступу до якої ми із зрозумілих причин не маємо при звичному перебігові подій.

Постає питання — чи доцільно розділяти зір і бачення? Чи можливо уявити, що візуальні дані (гіле) — лише необроблена інформація, кінцевий результат якої виявляється лише через активну роботу Духу (ноезис)? Якщо це так, чому б не уявити, що бачення *не* є універсальним механізмом, що просто транслює дані від органів чуття й перетворює їх на візуальні образи, однакові для всіх в усі часи. Бачення, окрім «надбудови» над фізичними відчуттями, є продуктом культурної еволюції, тому з легкістю можна уявити, що у різні часи люди бачили дещо відмінні речі (або, принаймні, під різним кутом).

Ми часто недооцінюємо вплив медіа, і це не дивно, оскільки кожний медіум прагне надійно приховати свій «меседж», який можна вивести назовні лише за допомогою іншого, більш досконалого медіума. На жаль, наш рефлексивний погляд не може мандрувати у часі і ми можемо лише здогадуватись, яким був погляд людини, скажімо, 100 років тому. Як казав Мішель Фуко, «час дискурсу — не наш час». Це суттєво ускладнює завдання, оскільки ми маємо «виносити за дужки» власне бачення, яке через відомі обставини не може бути не опосередкованим певним медіумом.

Звернімося для початку до теоретиків фотографії як мистецтва, що суттєвим образом трансформувало бачення. Сьюзен Зонтаг належать чи не найвиразніші рядки з цього приводу: «Після винаходу фотоапарата з'явився особливого роду героїзм — героїзм бачення. Фотографія відкрила нову форму вільної діяльності — наділила кожного унікальною гострою сприйнятливістю.

У пошуках вражаючих зображень фотографи вирушили на свої культурні, соціологічні, наукові сафари. Не зупиняючись перед жодними незручностями і труднощами, вони ловили світ в сильця цього активного, користюльного, оцінюючого, свавільного зору. <...> Фотографію прийнято вважати інструментом пізнання речей. Коли Торо сказав: “Ви не можете сказати більше, ніж бачите”, він вважав само собою зрозумілим, що зір посідає провідне місце серед почуттів. Але через кілька поколінь, коли Пол Стренд процитував його слова в похвалу фотографії, в них вже вгадувався інший зміст. Камери не просто дали змогу досягнути більше через

зір (за допомогою мікрофотографії і телескопічною зйомки). Вони змінили саме зір, вселивши ідею бачення заради самого бачення» (курсив наш. — О. Р.) [5, 121–127].

Задовго до Зонтаг Вальтер Беньямін висловлював певні спостереження щодо кінематографа. В результаті серйозного вторгнення техніки в реальність кінематограф пропонує глядачам неймовірний, штучний погляд на дійсність. Німецький філософ порівнює роботу кінооператора з маніпуляціями хірурга, який під час операції сприймає пацієнта не як особистість, а як об'єкт необхідного втручання [1]. Творча діяльність оператора — це діяльність, обумовлена новим типом мистецтва, який породжений епохою технічного прогресу. Художник дотримує у своїй роботі природну дистанцію стосовно реальності, оператор же, навпаки, глибоко втручається в тканину реальності. Таким чином, кінематографічне зображення повною мірою виявляється відповідним до сприйняття навколишньої дійсності сучасною людиною, в чийому житті техніка відіграє величезну роль.

Кінематографічні методи зображення реальності, подібно до психоаналізу, дають змогу виявити і проаналізувати те, що глибоко приховано під поверхнею феноменів і недоступно неозброєному людському погляду. За допомогою засобів кіно, в рамках якого стало можливим точне і докладне відтворення різних аспектів і елементів дійсності, відбулося збагачення і поглиблення сприйняття найбільш буденних, звичайних явищ. Крізь призму об'єктива кінокамери пересічні речі часто постають під абсолютно несподіваним ракурсом.

Кіно надало людині можливість заново відкрити і вивчити, здавалося б, абсолютно знайомий світ. Такі кінематографічні прийоми, як прискорена або уповільнена зйомка, крупний план, дальній план, змінюють уявлення про простір, час і рух. У сферу звичного сприйняття дійсності втручається камера зі своїми допоміжними засобами, спусками та підйомками, здатністю переривати й ізолювати, розтягувати і стискати дію, збільшувати та зменшувати зображення. Вона відкрила нам сферу візуально-несвідомого, подібно до того, як психоаналіз — сферу інстинктивно-несвідомого.

Таким чином, ми можемо говорити про *візуальну герменевтику* (щоправда, не у такому строго науковому розумінні, як це мав на увазі Айд [3]). Погляд камери надає речам, явищам і процесам додаткового смислового виміру. Візьмемо хоча б аспект «місця присутності». Будь-яке положення камери, будь-який ракурс означає конкретну *точку зору*, яка спрямована з певного локусу. Це

є симуляцією *присутності* — мається на увазі, що глядач присутній саме у даний момент у даному положенні. У звичних фізичних умовах ми присутні лише в одному місці. Точка зору не може бути змінена миттєво — існують певні обмеження у пересуванні. Ми не можемо миттєво наблизитись до об'єкта, так само, як і не можемо спостерігати об'єкт одночасно з кількох ракурсів або дистанцій. Це є наслідком «променевої» зору, його односпрямованості. Водночас час слух, на противагу зору, є «поліфонічним» органом — щодо слуху можна використати метафору «сфери».

Демонстрація зміни планів на екрані, швидке наближення до об'єкта («наїзд» камери), демонстрація одночасно кількох планів або ракурсів зйомки створюють ситуацію «усеприсутності» погляду, наближаючи зір до слуху. Це є своєрідною «ауралізацією» простору — від простору фрагментарного і «вихопленого» (зір), до простору пластичного і «оточуючого» (слух). Маніпулюючи візуальними кодами дистанції, кіно створює альтернативний варіант простору (радіше сказати, *полі*-простору) — із нерівномірно розподіленою щільністю і специфічною гравітацією. Простір, де речі можуть бути далекими і близькими одночасно, де погляд здобуває свободу безтілесної істоти, яка може бути присутньою усюди і ніде, проходити крізь стіни, ширятися у повітрі та виходити у відкритий космос.

Інший аспект пов'язаний із візуально-тактильною і візуально-звуковою семіотикою. Часто у кіно демонструються речі і явища, яких ми не можемо спостерігати у реальному світі. Хрестоматійний приклад — світлові мечі з космоопери «Зоряні війни». Яким чином ми дізнаємось про матеріальні атрибути цих речей? Про їх вагу, запах тощо? За допомогою візуальних та звукових кодів кіно надає фантастичним речам цілком конкретних якостей, «вписуючи» їх у матеріальний світ. Таким чином, ми пізнаємо світ, якого насправді не існує. Взагалі, герменевтичний потенціал кіно з позиції семіотики матеріального світу можна уявити в двох смислових координатах: симуляція («копія без оригіналу», як у випадку світлових мечів) та аугментація («перебільшення», модифікація атрибутів речей, що існують реально). Перше дає змогу побачити неможливе, друге — унеможливує побачене.

**Висновки.** Візуальна герменевтика є сферою знань, що опікується інтерпретацією візуальних даних. Картина світу, яка формується в свідомості людини, є безпосереднім результатом такої конститутивної діяльності. Будь-який медіум (включаючи

кіно), не просто надає нові можливості представлення інформації, а сприяє виробленню нового типу «погляду». Внаслідок серйозного вторгнення техніки в реальність кінематограф пропонує глядачам неймовірний, штучний погляд на дійсність.

За допомогою засобів кіно, в рамках якого стало можливим точне і докладне відтворення різних аспектів і елементів дійсності, відбулося збагачення і поглиблення сприйняття найбільш буденних, звичайних феноменів. Крізь призму об'єктива кінокамери пересічні явища та речі часто постають під абсолютно несподіваним ракурсом. Кіно надало людині можливість заново відкрити і вивчити, здавалося б, абсолютно знайомий світ. Такі кінематографічні прийоми, як прискорена або уповільнена зйомка, крупний план, дальній план, змінюють уявлення про простір, час і рух.

### Джерела та література

1. Ажимова Л. Философское осмысление феномена кино В. Беньямином. URL: [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=686](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=686)
2. Бабушкин В. Феноменологическая философия. URL: <http://psylib.org.ua/books/babus01/index.htm>
3. Березин С. Постфеноменология Дона Айди. URL: <http://www.jkhora.narod.ru/2009-34-05.pdf>
4. Гройс Б. О новом. Опыт экономики культуры. Москва : Ад Маргинем, 2015. 240 с.
5. Зонтаг С. О фотографии. Москва : Ад Маргинем, 2013. 272 с.
6. Филимоненко Ю. Отношение к пространству как функция подсознания. URL: <http://www.medpsy.ru/meds/meds316.php>
7. Ямпольский М. О близком. Очерки немиметического зрения. URL: [http://lukashevichus.info/knigi/yampolski\\_o\\_blizkom.pdf](http://lukashevichus.info/knigi/yampolski_o_blizkom.pdf)

### References

1. Azhimova, L. (2013). Philosophical comprehension of the phenomenon of the cinema
2. of V. Benyaminom. Retrieved from: [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=686](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=686) [in Russian].
3. Babushkin, V. (1985). Phenomenological philosophy. Retrieved from: <http://psylib.org.ua/books/babus01/index.htm> [in Russian].
4. Berezin, S. (2009). Post-phenomenology of Don Aiidi. Retrieved from: <http://www.jkhora.narod.ru/2009-34-05.pdf> [in Russian].
5. Groys, B. (2015). About new. Experience of economy of culture. Moscow : Ad Marginem, 240 [in Russian].
6. Zontag, S. (2013). About a photo. Moscow : Ad Marginem, 272 [in Russian].
7. Filimonenko, Yu. (1998). Attitude toward space as a function of subconsciousness. Retrieved from: <http://www.medpsy.ru/meds/meds316.php> [in Russian].
8. Yampolskiy, M. (2001). About near. Essays of anty-mimetic sight. Retrieved from: [http://lukashevichus.info/knigi/yampolski\\_o\\_blizkom.pdf](http://lukashevichus.info/knigi/yampolski_o_blizkom.pdf) [in Russian].



Валентин МАРЧЕНКО, Юрій ПОМАЗКОВ

<https://orcid.org/0000-0003-1367-2845>

<https://orcid.org/0000-0002-1471-689X>

## ТВОРЧІ ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ НОВАЦІЇ РЕЖИСЕРА ФЕЛІКСА СОБОЛЄВА

*Стаття презентує погляд з XXI століття на творчі, технологічні та інструментальні прийоми, що їх застосовував видатний український режисер науково-популярного кіно Фелікс Михайлович Соболев. Систематизація кінематографічних складових мистецького успіху творів Соболева дає змогу зробити впевнений висновок про іноваційний характер діяльності режисера та його безумовний вплив не лише на українську частину, а й на сучасну світову сферу документального кіно.*

**Ключові слова:** документальне кіно, Фелікс Соболев, режисерські іновації, креативність у кінематографі.

*Статья представляет взгляд из XXI столетия на творческие, технологические и инструментальные приемы, которые применял выдающийся украинский режиссер Феликс Михайлович Соболев. Систематизация кинематографических составляющих успеха работ Соболева уверенно позволяет сделать вывод об инновационном характере деятельности режиссера и о его безусловном влиянии не только на украинскую часть, но и на мировую сферу документального кино.*

**Ключевые слова:** документальное кино, Феликс Соболев, режиссерские инновации, креативность в кинематографе.

*The article presents the view from the XXI century on creative, technological and instrumental methods that were used by Felix Sobolev, the famous Ukrainian film director (non-fiction film and documentaries). The systematic approach to definition of his creative cinematographic success components is the confident evidence of innovation nature of director's temper and the subsequent influence on Ukrainian film context and also on the entire world segment of documentaries.*

**Keywords:** documentaries, Felix Sobolev, director innovations, creativity in cinematography.

Початок XX століття був охоплений бурхливим розвитком науки, насамперед природознавчої, і приніс чимало фундаментальних відкриттів і нових технологій — від перших радіомовних передач і до радіоактивності та теорії відносності. Технології, породжені наукою, проникали у всі сфери життя і, безперечно, не оминули мистецтво. Найбільш знаковою подією тут стала поява десятої музи в мистецькому просторі людства — кінематографа. Й було очевидно, що рано чи пізно ці два фундаментальні чинники розвитку людства — наука і кіно — мали зустрітися. Хоч як дивно, але це сталося майже відразу. Французький конгрес з питань народної освіти в Нанті закликав використати «живу фотографію» з метою поширення наукових знань вже у 1896 році. А днем народження кінематографа вва-

жається перший платний публічний сеанс 28 грудня 1895 року.

Просвітицький «розумний кінематограф» ще довго виборював собі місце під сонцем, конкуруючи з «великим німим» чи «звуковою фільмою», які підступно захопили та привласнили собі термінологічний додаток — художній.

В цей же час світ науки розвивався шаленими темпами. «Приборкання» радіоактивності, перші автомобілі, перші радіоприймачі й передавачі; в біології з'явилося поняття «ген», а в фізиці — «квант», трохи пізніше з'явився термін «науково-технічна революція». Як виявилось, традиційні друковані засоби масової інформації неспроможні були не просто донести, а навіть якісно викласти той потік наукових фактів, відкриттів, винаходів, котрі

мали б якомога швидше стати загальнолюдським надбанням. Виявилось: потрібен новий принцип популяризації. І ніхто інший, як кінематограф з його системністю засобів виразності та природною реалістичністю відображення найбільш підходить для виконання цього завдання. Тим більше, що кіно само є «дитям» цього самого науково-технічного прогресу. Трохи згодом з'явився ще один цікавий «побічний ефект» цього альянсу. Кінематограф сам може слугувати достатньо ефективним науковим інструментом. Дослідження та експерименти з застосуванням кінокамери дали можливість вивести на новий рівень ці процеси.

Інформаційний вибух у «доцифрову епоху» за відсутності Інтернету вимагав інших підходів, ніж традиційні для журналістських моделей повідомлення на телебаченні або у популярних друкованих журналах та газетах.

Обсяг нової інформації інколи за рік подвоювався. Системна середня та вища освіта, консервативна по своїй суті, не встигала за новаціями в науковій сфері, і, головне, якість опанованих знань породжувала заgonи дилетантів і майже повну відсутність глибокої наукової культури. Виразно бракувало навичок *аналітичного мислення* та намагання виробити *власне ставлення* до всіх процесів і явищ, в оточенні яких ми перебуваємо. Виявилось, що гарно впорядковані мізки набагато цінніші за вщерть напаквані.

Вирішити ці системні на той час проблеми стало можливим за допомогою кінематографа (і не кінематографа ярмаркового атракціону послідовників Жоржа Мільєса), повернувшись до його витоків і не втрачаючи його мистецьких якостей. Так кіно почало торувати далі люм'єрівську стежину — документального та науково-просвітницького кіно.

Ще 1911 року на Одеській кінофабриці А. Ханжонкова був створений відділ наукових фільмів, який продукував не лише видові, географічні та етнографічні стрічки, а й науково-просвітницькі. Цікаво, та саме колеги Ханжонкова вперше запровадили технології знімальних процесів з макетами і мультиплікацією. Більше того, вперше на екрані з'явилися кадри мікрозйомок, і «зазирнути» в окуляри мікроскопа змогли пересічні глядачі, — а це вже були паростки науково-популярного кіно.

Згодом становлення вітчизняного наукового кіно як виду пройшло через різноманітні організаційні форми від усіляких «міжрабпромфільмів», «культоб'єднань», «Культкіно» і «культурфільмів» до сталих відділів на кінофабриках та кіностудіях (на кшталт ханжонківських) зі своїм власним постійним штатом виробничих і творчих працівників і планом випуску кінострічок.

Саме з такого відділу на Київській кінофабриці в 1941 році народилась, відокремившись у самостійну структуру, студія «Техфільм», яка в 1954 році отримала вже більш знайому назву «Київнаукфільм». Цією назвою ще тривалий час у другій половині ХХ століття Україна гідно була представлена в світі. Літаки «Антонов», Інститут електрозварювання імені Є. О. Патона, футбольний клуб «Динамо» і студія «Київнаукфільм» — бренди, за якими Україну вирізняли в складі СРСР. І, попри те, що на теренах імперії існували не менш потужні студії аналогічного спрямування — «Центрнаучфільм», «Леннаучфільм», левову частку всіх нагород на міжнародних фестивалях та кінофорумах здобували саме стрічки «Київнаукфільму».

Умови для цього були створені завдяки зведенню в 1966 році на околиці Києва потужної виробничої бази на десяти гектарах земельної ділянки. Це чи не єдина в Радянському Союзі кіностудія, що була спроектована і побудована з нуля саме як фабрика для виробництва кінофільмів. Більшість інших або залишились у спадок від «піонерів» кіно Російської імперії, або були переобладнані з інших виробничих структур. І саме «Київнаукфільм» на вимогу часу розгорнув найсучасніший на той час виробничий комплекс повного циклу створення фільму від зйомочних павільйонів, звукових комплексів, відділів спецвидів зйомок до цеху обробки плівки. Така автономія замкнутого циклу давала змогу випускати на рік до 400 (!) фільмів різного обсягу — від сюжетів для кіножурналів та рекламних роликів до повнометражних кінофільмів різноманітних видів і жанрів. Таку кількість створював чималий загін творчих працівників — у кращі часи на студії творили понад 150 (!) штатних кінорежисерів, близько 100 кінооператорів, а потужний сценарно-редакторський відділ був чи не найкращим у своїй царині. Але кількість — це обсяги, що давали можливість нарощувати виробничий потенціал, а якість — імідж студії, що створювався визнанням у країні та всьому світі завдяки призам і нагородам на кінофестивалях. Така, як би тепер сказали, «інфраструктура кіновиробництва» була абсолютно необхідною передумовою для виникнення та подальшого розгортання саме творчого потенціалу.

Втім, проблема пошуку креативних режисерів не була надскладною. Поміж загального складу митців завжди знаходились особистості, які, набувши певного досвіду на замовній продукції, прагнули чогось більш цікавого, і саме вони створювали фільми так званого «масового екрана» — фільми, що були запрограмовані для прокату в кінотеатрах

і на телебаченні (популярна свого часу щотижнева останкінська передача «Очевидное — невероятное» була, як правило, на 80 % заповнена фрагментами чи фільмами «масового екрана» «Київнаукфільму».)

І, як завжди, в творчих колективах виникає проблема лідера. Внутрішній конкурс на особистість, що силою власного прикладу зможе повести за собою. Від початку формування творчого обличчя студії ним став Микола Грачов — «Вони бачать знов» (1948 р.), «Портрет хірурга» (1965 р.). Безперечно, для того часу це були маленькі «шедеври». Але невдовзі чільне місце лідера закріпилось за людиною, яка й досі нікому не поступилась своїм лідерством, — це *Фелікс Михайлович Соболев*.

Театральний режисер і актор за фахом, прийшов на студію у 1959 році і, як майже кожний режисер, почав з асистентської практики і зйомки вузькопрофільних замовних фільмів. Одна з перших самостійних режисерських робіт, навчальна стрічка «Осушение болот», привернула увагу колег і адміністраторів студії. Перших здебільшого обурювали відходи від канонів побудови вузькопрофільних фільмів і вердикт — «формаліст!», а інших, навпаки, зацікавили пошуки нових прийомів виразності, і це прочинило для Соболева двері до когорти «метрів» студії, де на той час «правили балом», окрім вже згаданого М. Грачова, А. Серебряніков, Л. Удовенко, І. Ставицький, В. Хмельницький, Т. Золоев, І. Негреску... Добірне товариство! Режисерська верхівка «айсберга» потужного колективу студії, де в різних цехах і службах працювало близько півтори тисячі працівників.

Наступні стрічки майстра — це пошук своїх власних режисерських прийомів, своїх тем. А потім була низка фільмів, які ще не стали яскравими подіями, але вже закріпили за Соболевим імідж професіонала зі своїм самобутнім оригінальним почерком.

І справжнім «вибухом» у 1965 році став фільм «Взорванные рассветы». Чорно-біла короткометражна стрічка — пересторога про небезпеку загибелі нашої планети від атомної катастрофи — як, за однією з гіпотез, загинула неіснуюча зараз планета Сонячної системи. На екранах ця тема з'явилась уперше. І це за 21 рік до Чорнобильської катастрофи...

Два головних призи на союзних фестивалях у Ленінграді й Тбілісі, успіх і визнання колегами по цеху, переконливий старт у творчому змаганні надихнули на наступний крок — створення фільмів, що стали «класикою жанру» і до сьогодні не втратили свіжості глядацького сприйняття.

«Язык животных» (1967), «Семь шагов за горизонт» (1968), «Думают ли животные» (1970), «Я

и другие» (1971) — стрічки, що принесли Феліксу Соболеву вже світову славу і вибороли найпочесніші призи та дипломи міжнародних кінофорумів різного гатунку. Справжньою сенсацією стала поява «Думают ли животные» на XXV конгресі Міжнародної асоціації наукового кіно (МАНК — ISFA), що проходив у Києві в 1971 році, і як результат — Державна премія творцям стрічки і звання заслуженого діяча мистецтв — режисерів. І хоча вихід на екрани кожного з вище згаданих фільмів ставав подією, їх об'єднував власний яскравий почерк майстра з великої літери, а знайдені режисерські прийоми вирізняли ці твори оригінальним яскравим баченням і вмінням поєднувати майже несумісне — науку і мистецтво.

Часи, коли наука і мистецтво були одним цілим, сягають сивої давнини на світанку формування людської цивілізації. Розподіл відбувся в процесі розвитку різних етапів еволюції суспільного поділу праці, залишивши спільне коріння — творчість. Пошуки спільного і відмінного хвилювали не одне покоління філософів — від Аристотеля, який стверджував, що наука прагне відшукати істину в дійсності, а мистецтво тяжіє до ідеалу, що може існувати лише в уяві, — і до Канта, за яким наука є пошуком законів природи, а мистецтво процесом досягнення «кінцевої мети без мети». Хоча один з сучасних фізиків якось слушно зауважив, що думка вчених часом працює там, де уява вже безпомічна. А інший його колега запропонував власну формулу понять: наука — це коли нам сказали, і ми зрозуміли, а мистецтво — це коли нам сказали, і ми відчули. Але проблема і науки, і мистецтва — не в намаганні першого просто відкривати закони природи, упорядковуючи їх в систему, замкнувшись у «башті зі слонової кістки», а другого — творити в «мистецтві заради мистецтва». Обидва існують заради формування суспільної свідомості.

Термін «суспільна свідомість» — відображення ідей, поглядів, теорій на шляху до цивілізаційного прогресу окремих народів, держав чи навіть всього людства. Але як формується ця свідомість і яка роль інформаційного поля, коли наша уява спирається на зорові образи чи особисте сприйняття побаченого, — і бажано без залучення маніпулятивних технологій чи класичної дидактики нав'язування чийсь думки?

Соболев не дарма опановував майстерність мистецтва актора і театрального режисера, він запропонував глядачеві славетну акторську формулу «від Станіславського» — «Я в запропонованих обставинах». Тільки «я» — це глядач, а обставини створює режисер, і — головне! — висновки кожен

з глядачів робить самостійно. Жодного дидактичного насильства. Чим не рецепт формування вільно мислячої особистості?!

Стрічка «Я и другие» якраз і стала реалізацією тих пошуків, втіленням задекларованої програмної тези майстра — «соціальної післядії фільму» — палким бажанням автора (про що він неодноразово згадував), аби його кіно не закінчувалося з завершенням сеансу а «працювало» в глядацькій свідомості якомога довше.

Цікава доля фільму «Я и другие», виробництво якого закінчилось у 1971 році. В цьому ж році стрічка отримала приз і диплом на престижному фестивалі в Оломоуці (Чехословаччина), але на екрани кінотеатрів і телебачення фільм потрапив лише... в 1991 році. Науково-популярне кіно на «полиці»?! Тодішніх цензорів та ідеологів налякав вперше виносений на екран механізм маніпулятивних засобів впливу на пересічних глядачів. Наочно — з застосуванням доволі переконливих прикладів — на екрані майже в реальному часі були показані експерименти з психології. Цей вдало знайдений *прийом відкритих наукових експериментів* був уже відпрацьований на фільмі «Язык животных», де під час виробництва були поставлені і відзняті близько 80 (!) оригінальних експериментів. Але там учасниками наукового дослідження були тварини, а тут — люди!

*Я знаю, как на мед садятся мухи,  
Я знаю смерть, что рыщет, все губя.  
Я знаю книги, истины и слухи,  
Я знаю все, но только не себя.*

Епіграф з Франсуа Війона для фільму — ключ до розуміння «про що кіно». Зацікавивши глядача важливими соціально-психологічними темами, розгорнувши екран на нього самого, режисерові вдалося створити не черговий «міф про героїв», а екран-дзеркало, в якому він зміг би побачити себе в різних іпостасях, у різних «запропонованих обставинах»...

У творчому арсеналі режисерських знахідок Соболева є не лише відкритий науковий експеримент, в якому *функція дикторського тексту*, що лунає з екрана, докорінно змінилася за обсягом і *набула іншої художньої виразності*.

Традиційне звернення класичного режисера документального або науково-популярного кіно до оператора: «зніми мені що-небудь, на що я зміг би покласти дикторський текст» для Соболева було абсолютно неприйнятним — зоровий ряд вибудовувався за всіма законами і драматургії, і максимальної достовірності. А авторський коментар звучав дозовано і лише в тих місцях, де потрібні були змістовні акценти й емоційні посилення. Саме

емоційні! Авторський текст фільму «У истоков человечества» зіграв за кадром біля мікрофона своїми неповторними інтонаціями найпопулярніший на той час актор театру і кіно Інокентій Смоктуновський. І це, без сумніву, був оригінальний і дуже влучний творчий хід режисера, для якого залучення творчого потенціалу актора-особистості було природним.

Дуже важко «повіряти алгеброю гармонію», але до кінематографічних складових мистецького успіху творів Соболева входили як цілком творчі знахідки, так і новітні на той час технологічні прийоми кіновиробництва. Без претензії на вичерпність цього переліку, можна зазначити лише найбільш помітні новації, які повною мірою стали «візитівкою» режисера Фелікса Соболева і вплинули на подальший розвиток науково-популярного кіно та на той напрям, що називається зараз «Documentaries». Частина з них ще й досі залишається неперевершеною (насамперед у вітчизняному кінематографічному просторі):

1. Створення та використання творчого методу «експеримент на екрані» — безперечно, найперший пункт у переліку.

2. Забезпечення впровадження ефекту «соціальної післядії фільму».

3. Пошук засобів та реалізація у кінотворі балансу світоглядної філософічності та чіткості й простоти донесення таких положень до звичайного глядача.

4. Функція дикторського тексту як засіб художньої виразності.

5. Використання новітніх кінетехнологій у неігровому кіно.

6. Психологічне загострення дії за рахунок використання статичних кадрів.

7. Впровадження монтажно-ритмічної структури та монтажних прийомів, які зазвичай притаманні ігровому фільму.

8. Унікальний для неігрового кіно взаємозв'язок зображення і звуку.

Будь-які *новітні технології*, що з'являлися в арсеналі кіновиробничого процесу, майже відразу ставали «інструментами» в творчому арсеналі Соболева. Пристосування для мікрорізюмок експериментів епізодів з життя бджіл в «Языке животных» народжувалися просто на знімальному майданчику, а політ на крупному плані окремої бджоли в реальному часі, відзнятий на плівку, — це взагалі технологія, що на той час не мала аналогів у світі. І якщо підводні епізоди з дельфінами були більш-менш відпрацьовані на інших фільмах майстрами операторами-підводниками, самі експерименти були оригінальними, а деякі аспекти технологій підвод-

них зйомок викликали жвавий інтерес у головного адмірала країни, який особисто переглядав фільм до виходу на екран. Частину епізодів він показувати заборонив, але своїм підлеглим наказав дізнатись, як «кіношникам» це вдалося — відтворити їхні бойові маневри за участі дельфінів та ще й зафіксувати це на плівку. І щойно на студії в цеху комбінованих зйомок з'явилась оптична трюк-машина — пристрій, що давав змогу об'єднати в кадрі три-чотири екранних поля в традиційній плівковій 35-міліметровій технології у найрізноманітніших комбінаціях (прообраз цифрової комп'ютерної графіки, яку сьогодні можна бачити майже в кожній монтажній програмі), Соболев годинами ходив навколо новітнього «кіногаджету». І, як результат, через півроку на екрани виходить новий невеликий шедевр майстра «Біосфера. Время осознания» (1974) — фільм, що триумфально прокотився і зібрав чергові гран-прі на кінофорумах Сполучених Штатів Америки, Італії та інших країн. Стрічка на дев'яносто відсотків була побудована кадрами комбінованої багатошарової зображальної пластики.

Та сама трюк-машина давала змогу без особливої напруги робити з рухливого зображення на кіноплівці стоп-кадри. Фактично виникає можливість (завдяки певним маніпуляціям) переносити на інший плівковий носій статичне зображення, відібране з потоку в 24 кадри на секунду, та тримати цей кадр на екрані скільки завгодно. Такий собі фотознімок. А з огляду на багатоваріантність потоку зображення, з'явилась можливість знаходити найбільш виразні і змістовні кадри. Набір окремих кадрів та їх монтажна варіабельність давали можливість будувати епізоди фільму на принципово новій основі, начебто виймаючи родзинки з тістечка, і укладати кадри в будь-який змістовній послідовності, формуючи свою драматургію з максимальною виразністю і ритмічною побудовою будь-якого темпу.

Невдовзі це ноу-хау набуло трохи іншого контексту, а саме: в знімальній групі у асистентів режисера і асистентів оператора з'явилась додаткова функція — на подієвих зйомках у кожного з них в руках були фотокамери, на які вони фіксували майже кожний крок подій знімальних об'єктів. Така собі модель багатокамерної зйомки. Епізоди — маленькі фотофільми — з'явилися у роботах Соболева ще з часів фільмів «Семь шагов за горизонт», «Добрый и злой» (1972) та «Этюды о нравственности» (1973), але найбільшою виразністю й драматургічною досконалістю набув епізод у «Держайте, вы талантливы» (1979), коли виникла напруга внутрішнього конфлікту серед учасників групи, яка опинилась у стані дискомфорту внутрішньокolleктивної

несумісності. *Неочікуване загострення конфлікту*, напруга і начебто зупинений часовий вимір дуже точно *відображається низкою статичних кадрів*. Але найбільш цікавим, змістовним і драматургічно виправданим став короткий фільм «Подвиг (1975)», побудований майже повністю на... одній-єдиній фотографії.

Робити фільм, заздалегідь обмеживши екранний простір, і зробити яскраву, емоційно насичену і досконалу за всіма критеріями художньої виразності стрічку міг лише майстер з великої літери, для якого, здавалось би, вже не існує проблеми у виборі прийомів і фарб режисерської палітри. Працюючи з науковими темами, Соболев ішов за аристотелівським твердженням — наука починається з подиву! Саме з такими ж подивом, радістю та вмінням передати глядачеві цей емоційний стан режисер робив кожний свій фільм, незалежно від теми й матеріалу, який лягав в основу побудови стрічки.

Те, що фільм в процесі створення народжується тричі, Соболев розумів, і це чудово видно, якщо трішки ретельніше поглянути на філігранні прийоми монтажу, котрі майстер закладав ще на стадії режисерського сценарію. Графічна побудова рядків кожного окремого плану і майже математично досконало планована довжина кожного кадру створювали *точний візуальний ритмічний малюнок* майбутнього епізоду. І це природний режисерський дар — бачити майбутній фільм ще на сторінках режисерського сценарію.

Засоби поєднання монтажних кадрів та монтажні прийоми, що їх використовує Ф. Соболев, свідчать про глибинну переконаність майстра щодо необхідності забезпечення неперервності, нерозривності, цілісності розповіді, щодо потреби залучення глядача не просто як стороннього свідка, а як учасника дії. Філігранне використання монтажно-ритміки не є відмінною перевагою лише однієї чи декількох робіт режисера. Це — системна якість практично всіх його фільмів. А у таких фільмах, як «Взорванный рассвет» та «Біосфера! Час осознания», — це майже головний інструмент зворушливої розповіді та емоційного впливу на глядацьке сприйняття. Серед справжніх перлин майстерного користування цим інструментом можна зазначити, наприклад, фрагмент з багатошаровим монтажем (у середині фільму «Біосфера! Час осознания») або монтажну послідовність танцю, що переривається, як у калейдоскопі, наступом Зла (наприкінці фільму «Взорванный рассвет»).

У цьому останньому з наведених фрагментів Соболев використовує ще один прийом, який проходить крізь майже всі його фільми. Це мон-

таж-зіставлення, коли окремі монтажні кадри, що стикаються, складаються в монтажні тропи, котрі працюють вже не на рівні звичайного зорового сприйняття, а на рівні асоціативного або абстрактного глядацького мислення. Режисер задає глядачеві «мозкову роботу», сприяє цим тому самому ефекту «післядії фільму» підштовхує до усвідомлення, що не режисер, а саме він, глядач, повинен зробити свій власний висновок.

Майстер ритмічно організованого послідовного оповідання, Фелікс Соболев у тих випадках, коли потрібно особливо привабити увагу глядача, вразити його, навіть дещо шокувати, свідомо й доречно використовує так званий «роз'єднувальний» або акцентний монтаж, що зазвичай більш притаманний ігровому кіно або навіть музичному відео (наприклад, фрагменти розстрілу, фрагмент знищення фашистів у фільмі «Взорванный рассвет» або прикінцевий епізод фільму «У истоков человечества»). Серед схожих прийомів, з тією самою функцією, слід зазначити влучне застосування «надшвидкого монтажу» (fast cut) — цей прийом не є винаходом Соболева, достатньо згадати німий фільм Олександра Довженка «Звенигора» 1927 року, де в епізоді «Атака на село» використані окремі кадри з тривалістю 3–4 фрейми (кадрики), що створює особливий емоційно-змістовний вплив на глядача. Але не будемо забувати, що «Взорванный рассвет» Соболева, де цей прийом найбільш яскраво виражений, — це науково-популярне кіно.

Сміливість режисера щодо використання різноманітних засобів з арсеналу не лише науково-популярного кіно заснована далеко не на бажанні просто ефектного подання матеріалу, а базується на широкому кінематографічному світогляді без «цехових шор», на глибинному розумінні завдання кіно стосовно глядача, на тонкому відчутті можливості та доцільності використання того чи іншого прийому саме тут і зараз. У цьому сенсі не можна не згадати про застосування Соболевим у своїх фільмах постановочних, ігрових елементів (наприклад, у фільмі «Взорванный рассвет»), які органічно вплітаються у цей фільм-заклик.

Ще чекає своїх дослідників-кінознавців творчість видатного режисера наукового кіно Фелікса Михайловича Соболева. Ще писатимуть про феномен видовищності за рахунок глибинного емоційного відчуття матеріалу, про загострене відчуття глядацької довіри до документального факту, про дивовижну щедрість художника, що практично ніколи не повторював свої власні, й так важко знайдені, творчі прийоми, все ж зберігав свою яскраву індивідуальність, про вміння конструювати драма-

тургічне завдання за монтажним столом, доводячи до досконалості пластичну композицію, про... та, мабуть, ще багато про що.

І все ж дивовижно, якою надлюдською інтуїцією справжнього художника і відчуттям повної гармонії потрібно було володіти для того, щоб так точно, так органічно встановлювати той самий «золотий» взаємозв'язок зображення і звуку. І ось вже важко розпізнати, чи то музика десь там, у глибині екрана, чи то шуми — передзвін молотів на ковадлі зливається в образну мелодію. Недаремно одна з робочих назв фільму була «Місто, відкUTE на віки». Останній фільм Фелікса Соболева вийшов під чільним титром «Київська симфонія». Вже в самій назві закладені багатотемність і драматургічний симфонізм, що передбачають в музичній партитурі фільму стилістичну різноманітність. Велика кількість планів вертолітних прольотів над містом «озвучені» групою музичних синтезаторів. Незвичайне, ні на що не схоже темброве звучання з незвичним для людського ока вільним польотом над дахами будинків, вулиць і площ і створюють органічність сприйняття. Будь яка «земна» музика порушила б відчуття польоту. Традиційно використаний у таких випадках орган з його «космічним» звучанням, дуже вдало використаний в іншому фільмі Соболева — «Біосфера», в цих кадрах «Київської симфонії» відводив би вбік, надаючи зображальному ряду надмірну патетичність.

Саме для цього фільму була написана пісня, але досвід попереднього фільму «Подвиг», де також для фільму була створена оригінальна пісня (композитор Валентин Катаєв), що вдало організувала драматургію фільму і надала їй необхідне емоційне забарвлення, на жаль, для «Симфонії...» виявився непридатним, і режисер свідомо відмовився від непоганої пісні, що не раз звучала потім як цілком самостійний твір (композитор В. Білаш). А в експозиції фільму, зберігаючи інтонаційність і ліризм народної пісні, дуже вдало звучить голос Ніни Матвієнко.

Пісня у науковому кіно може здатися нонсенсом. Однак під час роботи над вступними кадрами до одного з найкращих своїх фільмів — «Коли зникають бар'єри» — Ф. Соболев несподівано змінив спершу задуманий варіант — складну композицію комбінованих кадрів — написаною спеціально для цього піснею на тлі звичайної натурної зйомки. Пісня, написана тоді ще невідомим українським бардом Ігорем Жуком, звучить у фільмі в авторському виконанні під простий гітарний акомпанемент. Заміна виявилася вдалою, пісня у поєднанні з вільним плином яхт на відкритому морському просторі

стала органічним камертоном фільму, що розповідав про безмежжя можливостей, закладених у людині.

Повернімося знову до «Київської симфонії». В епізодах, присвячених важким рокам війни, також звучить народна пісня, але взята майже повністю з фільму «Битва за правобережну Україну» — іншого класика українського кінематографа Олександра Петровича Довженка. Пісня-цитата дала змогу монтажно поєднати різні часи, точно відображаючи час і емоційний настрій. Природно загострене відчуття музичності самої кінематографічної структури дає можливість Соболеву «озвучити» низку епізодів фільму віршами Бориса Олійника. Відчувши мелодійність мови, м'яку ліричність і поетичність рядків, що інколи справді наближаються до музики, режисер так і залишає їх у фільмі в авторському виконанні.

І вже вершиною режисерського гармонійного слуху і відчуття поліфонії, розуміння законів гармонії, зображальних і звукових елементів фільму, котрі становлять складну звукозорову партитуру, став епізод, що нікого не залишає байдужим і включає глибини емоційного співпереживання. Епізод, відзнятий 9 травня на території Меморіального комплексу «Музей історії Великої Вітчизняної війни 1941–1945 рр.», що став логічною кульмінацією всього фільму за подією, котра була вже традиційною і не раз вже баченою в багатьох документальних фільмах. Але у Соболева документально відзняті кадри покладання квітів до пам'ятників меморіалу, озвучені спокійним і величним хоралом композитора Лесі Дичко, піднімаються до вершин вираження моральних та філософських ідей. Відчуття глибини і величчя подвигу народу, світла пам'яті та єдності почуттів і думок екранних персонажів і глядача плюс глибина почуттів самого режисера, що пережив «пропускаючи крізь себе» глибинний зміст подій і відшукавши точну звукозорову пластику, врешті-решт і створює ту саму правдиву інтонацію достовірності мистецтва як засобу спілкування художника і глядача.

І майже в кожному фільмі Фелікса Соболева були знахідки в роботі з музичним матеріалом, але головною безперечною умовою завжди було підпорядкування усіх виразних засобів художнім завданням і — як результат — звукомузична партитура в його фільмах завжди була невід'ємною складовою екранної дії.

Сьогоднішня продукція науково-популярного або науково-пізнавального кіно (як ми її бачимо у програмах BBC, Discovery, National Geographic та інших виробників-замовників) переконливо свідчить про розумність та доцільність використання

таких творчих та технологічних прийомів, що їх запроваджував Фелікс Соболев. Таке кіно сьогодні не може бути нудним, надто повчальним або надто зарегламентованим, як поганий урок у поганій школі. Тому й використовуються засоби додавання високого рівня видовища, які, на перший погляд, притаманні лише ігровому кіно. І це далеко не тільки засоби комп'ютерної графіки, яких, на жаль, не було в арсеналі цього талановитого режисера. Багато сучасних кіноновацій (таких як кіно-360°, інтерактивне кіно та ін.) здатні забезпечити глядацький інтерес до цікавого розкриття наукових досягнень, розгляду історичних подій або спроб проникнути у таємниці природи просто тут, зараз, на екрані. Безперечно, якби Фелікс Соболев був з нами, він би використовував всі ці засоби заради досягнення кінцевого результату. Особистості, такі, як він, завжди йдуть на крок-два уперед, у тому числі щодо відчуття корисності технологічних досягнень. Але річ не лише в технологіях. Тому й можна сказати, що в деяких аспектах кінотворчого процесу Соболев залишається неперевершеним навіть зараз. Багато хто сьогодні цілком свідомо робить спроби використання найсучасніших засобів, а результат виходить надто «сіреньким». Можливо, саме поєднання *свідомого* використання засобів (або їх створення) з *інтуїтивним відчуттям* можливості та необхідності їх застосування, — й становлять основу унікальності новаторства Фелікса Соболева. А загалом це називається «талант».

Майже непомітно зник з екранів один з видів кінематографа — «науково-популярний», і це не занепад глядацької зацікавленості до всього нового, що пов'язане з сучасною наукою. Натомість не зникла людська потреба в пізнанні навколишнього світу, фундаментальної наукової культури, що є найважливішою складовою частиною загальнолюдської культури. І з'явилась не менш важлива потреба в опрацюванні власного ставлення до інформації, пов'язаної з проблемами чи досягненнями науки. А це ж формування *світогляду*. І фільми режисера Соболева — фільми-досліди, фільми-роздуми, фільми науково-соціальної проблематики — перші цеглини в фундаменті абсолютно нового процесу в кінематографічній культурі.

В країні виросло покоління науковців, для яких фільми Соболева стали одним з чинників вибору професії. Перефразуючи назву найбільш відомого фільму майстра, можна сказати, що майже весь творчий спадок, всі стрічки можна назвати «мовою людей», бо всі фільми Соболева — це фільми про людей і для людей. І той, хто зможе або захоче «поговорити» з режисером, навіть сьогодні знайде

в його фільмах відповідь на деякі свої питання або питання, на які йому самому захочеться знайти відповідь. І це чи не головна заслуга великого режисера Фелікса Михайловича Соболева.

---

#### Джерела та література

1. Васильков И. Объективное и субъективное в научно-популярном сценарии и фильме. Москва : ВГИК, 1969. 66 с.
2. Васильков И. Экран рассказывает о науке. Москва : Союз кинематографистов СССР, Бюро пропаганды советского киноискусства, 1977. 70 с.
3. Васильков И. Искусство кино-популяризации. Москва : Искусство, 1982. 348 с.
4. Загданский Е.П. От мысли к образу. Київ : Мистецтво, 1990. 157 с.

5. Большак Л. Поняття і образ в науково-популярному фільмі. Зміна парадигми : зб.наукових праць. Київ : Державний ін-т театрального мистецтва. 1996. С. 19–33.

---

#### References

1. Vasytkov, I. (1969). Objective and subjective in non-fiction script and film. Moscow : VGIK. 66 [in Russian].
2. Vasytkov, I. (1977). Screen narrates on science. Moscow : Soyuz kinematographistov SSSR, Byuro propagandy sovetskogo kinoiskusstva. 70 [in Russian].
3. Vasytkov, I. (1982). The art of popularization in cinema. Moscow : Iskusstvo. 348 [in Russian].
4. Zagdansky, E. P. (1990). From idea to image. Kyiv : Mystectvo. 157 [in Russian].
5. Bolshak, L. (1996). Concept and image in non-fiction film. The change of paradigm, pp. 19–33. Kyiv : SU of theatrical art [in Ukrainian].



# КУЛЬТУРОЛОГІЯ



## ЕКСПРЕСІЯ ЯК ПІДГРУНТЯ ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНОГО НАПРЯМУ (На матеріалі теоретичних розвідок Г. Ельзенберга і М. Валліса)

*У статті аналізується теоретичний досвід осмислення феномена експресії провідними польськими естетиками ХХ ст. Г. Ельзенбергом та М. Валлісом, котрий здійснювався у контексті міждисциплінарного підходу, і наголошується, що, на відміну від концепцій їхніх колег — Р. Ингардена, В. Татаркевича, Б. Дземідока, які завжди були у полі української естетики, — ідеї Ельзенберга і Валліса практично невідомі.*

**Ключові слова:** експресія, експресіонізм, психічний стан, анімізація, експресивно потворні предмети, гротескні предмети, карикатура.

*В статье анализируется теоретический опыт осмысления феномена экспрессии ведущими польскими учеными ХХ ст. Г. Эльзенбергом и М. Валлисом, который осуществлялся в контексте междисциплинарного подхода и практически неизвестен в современной украинской эстетике.*

**Ключевые слова:** экспрессия, экспрессионизм, психическое состояние, анимизация, экспрессивно безобразные предметы, гротескные предметы, карикатура.

*In the article theoretical experience of comprehension of the phenomenon of expression is analysed by the leading Polish scientists of XX item of G. Elzenberg & M. Vallis, that came true in the context of interdisciplinaryhike, and practically unknown in modern Ukrainian aesthetics.*

**Keywords:** expression, expressionism, mental condition, animization, expressively ugly objects, grotesque objects, caricature.

Некласичний період в історії естетики спричинив принципові зміни у галузі її понятійно-категоріального апарату та концептуального поля, що було зумовлено методологічними трансформаціями, які, зрештою, і визначили сутнісні особливості цього етапу в логіці руху естетичної думки. Одним із засадних для неklasичної естетики методів, вочевидь, став міждисциплінарний, що, починаючи з кінця ХІХ і фактично до цього часу формував і формує її проблематику. Його продуктивність показовим чином демонструють теоретичні здобутки польської школи, які, вочевидь, є одними з найяскравіших в історії естетики ХХ ст.

Українські дослідники завжди виявляли неабиякий інтерес до розвідок науковців Польщі, а отже ідеї її провідних учених були активно кооптовані в концептуальний простір української естетики, що дає змогу здійснити, хоч і дуже умовну, персоналізацію та періодизацію цього процесу.

Так, 60–70-ті роки ХХ ст. в естетичній теорії України демонструють підвищену увагу до доробку

Р. Ингардена, а його двотомник «Дослідження з естетики» без перебільшення став настільною книгою українських гуманітаріїв.

1970–80-ті рр. засвідчують очевидний інтерес вітчизняної естетичної теорії до праці Б. Дземідока «Про комічне», що, безперечно, збагатила європейський досвід дослідження категоріального апарату естетики в умовах ХХ ст.

1980–90-ті рр. пов'язані з входженням у концептуальне поле української естетичної думки ідей В. Татаркевича, що ще більше активізується на початку ХХІ ст., коли у 2001 р. виходить друком в українському перекладі одна з найбільш резонансних праць ученого «Історія шести понять».

Фактично у цей саме період — на межі ХХ–ХХІ ст. — в українській естетиці спостерігається очевидне зростання інтересу до психоаналітичного дискурсу в Україні, осмислення якого, зрозуміло, неможливе без урахування теоретичного досвіду С. Балея і, передусім, його досліджень «З психо-

льогії творчості Шевченка» та «Трійця у творчості Шевченка».

В означених працях, окрім їх власне теоретичної самодостатності, увагу привертало безпосереднє чи опосередковане звернення учених до проблеми естетичного переживання, що актуалізувало прагнення української дослідниці К. Шевчук до систематизації, узагальнення та аналізу відповідних розмислів у форматі монографії «Естетичне переживання та його цінність у польській естетиці першої половини ХХ ст.» (2016).

Потрібно наголосити, що вказана праця виконала доволі потужну «просвітницьку» функцію, оскільки його авторка не лише звернулася до фактично недосліджених в Україні концепцій класиків естетики Польщі — Р. Інгардена і В. Татаркевича, а й відкрила українським науковцям, за великим рахунком, майже невідомий доробок яскравих теоретиків Л. Блауштайна, М. Валліса, Г. Ельзенберга та С. Оссовського. Таким чином, друге десятиліття ХХІ ст. визначило в українській естетичній теорії новий етап осмислення проблематики польської естетики, що, вочевидь, відкриває перспективи для транспонування її у широкий гуманітарний простір.

Наразі завважимо, що монографія К. Шевчук стала фундаментом її докторської дисертації, опонентом якої ми виступали, і значно активізувала наш інтерес до процесів в естетичній думці Польщі означеного періоду. Зрештою, це спричинило написання двох статей: «Польський естетичний дискурс ХХ ст.: інтерпретація інтерпретацій» (Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2017) та «Естетико-мистецтвознавчий аспект теоретичної спадщини Леопольда Блауштайна: у пошуках втрачених ідей» (Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, 2018).

Аналізуючи специфіку теоретичних орієнтирів учених в аспекті дослідження феномена естетичного переживання, не можна не відзначити очевидне опертя польських науковців на міждисциплінарний підхід, котрий дав можливість цілісно дослідити це явище, актуалізуючи виходи в різні сфери гуманітарного знання — власне естетичну, психологічну, культурологічну, етичну. Проте сьогодні нашу увагу привертає мистецтвознавчий вимір естетичного переживання, що стимулювало польських теоретиків до низки проблем, серед яких виокремимо три показові блоки: *видова специфіка мистецтва*, *елементи естетичного понятійного апарату* і *явище авангарду*, відкриваючи, з одного боку, можливості для аналізу конкретних вимірів естетичного пере-

живання, а з іншого — розвиваючи запропоновані науковцями підходи їх відпрацювання.

У цьому зв'язку зазначимо, що *проблема видової специфіки мистецтва* не стала для польських дослідників, так би мовити, теоретичною самоціллю, бо звернення до неї було, передусім, засобом конкретизації розмислів щодо естетичного переживання та супутніх йому питань. Однак хоча б у такому, «вторинному», форматі практично всі вони — Р. Інгарден, В. Татаркевич, М. Валліс, С. Оссовський, Г. Ельзенберг та ін., так чи інакше здійснювали вихід у площину живопису, музики, театру. Проте особливо показовим є досвід дослідження естетичного переживання, що його стимулював новий для першої половини ХХ ст. вид мистецтва — кінематограф, де «пальма теоретичної першості», вочевидь, належала Л. Блауштайну. На нашу думку, яку ми більш-менш розгорнуто представили у попередніх розвідках, концептуальні орієнтири цього науковця варто якомога активніше трансформувати у контекст кінознавства, що, безперечно, сприятиме заповненню «білих плям» у становленні теорії кіномистецтва.

Щодо *елементів понятійного апарату естетичної науки* — цей вимір спадщини польських теоретиків, з одного боку — так само, як і проблема видової специфіки мистецтва, перебував у певній «залежності» від феномена естетичного переживання, проте з другого — містив неабиякий потенціал для виходу у «самодостатній теоретичний контекст». Зважаючи на це, показовим є аналіз *експресії*, дослідження якої стає одним із засадних концептуальних орієнтирів доробку Генрика Ельзенберга (1887–1967).

Слід наголосити, що науковець особливо не концентрувався на естетичному вимірі експресії, розглядаючи її, передусім, як складне психологічне явище, що, проте, має всі можливості бути екстрапольованим в естетичну площину. Адже, за великим рахунком, експресія є однією з форм і «певним психічним процесом, себто процесом виявлення психічних змістів, доступних в естетичному переживанні» [Ш,110]. Саме це тлумачення експресії Г. Ельзенбергом особливо виокремлює К. Шевчук<sup>1</sup>, що, на нашу думку, переконливо доводить відверту орієнтацію польського теоретика на міждисциплінарний підхід. Це у свою чергу

<sup>1</sup> Фрагменти з праць польських науковців, до яких ми апелюємо у статті, були опановані нами в автентичному варіанті, проте, зважаючи на термінологічні нюанси, що визначають концептуальну логіку їхніх досліджень, ми наводили необхідні нам цитати, звертаючись до їх професійного перекладу у монографії К. Шевчук.

спонукає екстраполювати психологічно-естетичний паритет розвідок Г. Ельзенберга в осягненні сутності експресії у площину визначного естетико-художнього феномена — експресіонізму.

Специфіка експресіоністичного напрямку наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст. активізувала до себе увагу нової генерації українських естетиків і культурологів — І. Бренден, О. Брюховецька, О. Осьмак та ін., а також завжди була у полі й наших наукових інтересів і, зокрема, розглядалася у відповідному підрозділі — «Експресіонізм: досвід комплексного аналізу» монографії «Художня творчість у контексті гуманітарного знання» (К., «Вища школа», 2001).

Багатоаспектність експресіонізму, сказати б, прирікає дослідників застосовувати до його розгляду міждисциплінарний підхід, який дає змогу цілісно дослідити це складне явище з урахуванням його філософського, естетичного, психологічного, етичного, культурологічного, мистецтвознавчого вимірів. Проте головним відправним моментом на цьому шляху має стати акцент, зроблений Г. Ельзенбергом у плані артикуляції специфіки експресії як виразу певного психічного стану.

Характеризуючи сутність експресії за Ельзенбергом, К. Шевчук, зокрема, наголошує, що вона є «знаком, ознакою певного психічного стану <...> який не лише дає поняття цього стану, але також веде до повторного відтворення цього переживання» [7, 110]. Такий наголос, на нашу думку, є більш ніж важливим, і хоча Г. Ельзенберг чітко не уточнював, про який саме психічний стан ідеться, підтекст його міркування, проте, прочитувався доволі чітко.

З великою часткою вірогідності можна стверджувати, що йшлося про певну психічну неординарність, котра «супроводжувала» всіх «експресивно орієнтованих суб'єктів» перевести свої відповідні переживання у площину мистецької практики. Уточнення щодо психічної неоднозначності «експресивного суб'єкта» більш ніж через п'ятдесят років зробив В. Бранський, акцентуючи: «<...> якщо розуміти під експресіонізмом вираження будь-яких переживань взагалі, то будь-який художній напрям є експресіоністичним. І тоді термін втрачає свою специфіку. Проте ми бачили, що цим терміном визначається вираження не різних почуттів, а тільки почуттів *конвульсивної* людини» [3, 400].

Залучення «експресивної концепції» Г. Ельзенберга у площину дослідження експресіонізму, відкриває можливість під новим кутом зору розглянути й інші його аспекти. Так, наприклад, учений значною мірою зосереджувався на питанні анімізації — «приписуванні психіки речам, які нею

не наділені», роблячи висновок про «три принципові типи переживань, пов'язаних з естетичною експресією:

- 1) досвід чуттєвого забарвлення предмета;
- 2) переживання анімізації;
- 3) відчуття «відповідної експресії» [7, 112–113].

Ці роздуми Г. Ельзенберга спонукають у дещо іншому ракурсі розглянути питання мистецьких витоків експресіонізму, що є обов'язковим елементом його дослідження. Як відомо, одним з головних передвісників експресіоністичного мистецтва офіційно визнано В. ван Гога, який в одному зі своїх листів до брата Тео реконструював їхні враження, а фактично естетичні переживання, що їх спровокував у них ескіз Е. Делакруа до «Човна Христа». Посилаючись на позицію мистецтвознавця Поля Мантца, котрий наголошував, що відчуття жаху можна викликати завдяки поєднанню зеленого і синього кольорів, Вінсент ван Гог нагадував Тео ван Гогу його ж власну оцінку творчості видатного японського художника К. Хокусаї: «Такий саме вигук викликає у тебе і Хокусаї, але вже засобами *лінії, малюнка*; адже не дарма ти пишеш: Хвилі у нього — наче *кігті*: відчувається, що корабель схоплений ними (виділено В. ван Гогом)» [4, 392]. Цей опис, на нашу думку, є показовим підтвердженням слушності думки Г. Ельзенберга стосовно «психічної якості, актуалізованої предметом», однак при цьому він відверто суперечить власній же позиції, що «переживання естетичної експресії не може базуватися <...> на асоціації» [7, 112].

Водночас відповідні спостереження і роздуми, *польського теоретика*, які спонукали наше звернення до коментування *голландським живописцем* творчості *японського художника*, актуалізують виокремлення ще одного аспекту експресіонізму, дослідження якого доволі тривалий час ми особисто вважали неприйнятним. Ідеться про, так би мовити, географічні кордони експресіонізму, що, на нашу думку, є важливим аспектом у його вивченні як самого по собі і як потужного стимулу для дослідження інших вимірів цього явища.

Так, ми доволі категорично обстоювали думку, що, сказати б, експресіоністичне світобачення було притаманне митцям, котрі представляли винятково європейський культурний регіон — Е. Мунк (Норвегія), Ж. Руо (Франція), Дж. Енсор (Бельгія), О. Дікс, Е. Нольде, М. Рейнгардт, Г. Гейм, Г. Бенн, Ф. Ланг (Німеччина), О. Кокошка (Австрія) та ін., і, досліджуючи специфіку їхніх творчих орієнтирів, відпрацьовували скандинавську і романо-германську моделі, а відтак — акцентували на «європейськості експресіонізму».

Водночас український естетик О. Осьмак стверджувала, що експресіонізм — це «не тільки художній стиль, котрий має свої закони, це духовний простір, котрому притаманне специфічне розуміння місця людини в світі і засобу її перебування у ньому», а отже — пропонувала розглядати у контексті експресіоністичного напрямку творчість митців Японії, зокрема — письменника Кіндзабуро Ое («Футбол 1860» та ін.).

Свого часу ми доволі відверто опонували цій позиції О. Осьмак, проте сьогодні, долучаючись до теоретичного доробку Г. Ельзенберга, переконуємось у її правомочності. Адже, обґрунтовуючи поєднання в експресіоністичному предметі психічного і фізичного начала, польський теоретик наголошував, що «люди, незалежно від світогляду, метафізичних, релігійних чи моральних переконань, вище оцінюють те, що психічне» [7, 116]. Відтак, апелюючи до концептуальної логіки Г. Ельзенберга, яка значною мірою ґрунтувалася на засадах аксіологічного підходу, у процесі естетичного переживання творів експресіоністичного мистецтва, психологічне/психічне може трансформуватися у духовне, що дає підстави говорити про вираження експресіонізмом відчуттів, які пов'язані із загальнолюдськими цінностями.

У цьому зв'язку зазначимо, що розмисли Г. Ельзенберга стосовно експресії, експресивних творів мистецтва, експресіоністського ідеалу, який, зрештою, перетворюється на символ, спонукають до подальших міркувань і, цілком імовірно, колись опиняться у полі наших наукових пошуків, які, з одного боку — багато у чому суголосні ідеям науковця, а з другого — стимулюють до полеміки з низкою положень його теорії.

Взагалі сам Г. Ельзенберг також тяжів до дискусійного начала, вдаючись, наприклад, до теоретичних суперечок навколо сутнісних характеристик експресії з С. Оссовським і особливо — М. Валлісом, котрий найактивніше у своїх працях сповідував принцип естетико-мистецтвознавчого паритету. Саме тому, характеризуючи сфери наукових інтересів Мечислава Валліса (1895–1975), дослідники обов'язково акцентували не лише на естетичній, а й часто-густо «відверто мистецтвознавчій» — він був відомим критиком — спрямованості праць польського вченого.

Наразі відзначимо безперечну теоретичну продуктивність багатьох ідей М. Валліса, що були стимульовані цим підходом і, вочевидь, мали б стати предметом самостійного аналізу. Проте у межах даної статті ми зосередимося лише на одному аспекті естетико-мистецтвознавчої спадщини до-

слідника, пов'язаному з його більш ніж вільною інтерпретацією категоріального апарату естетичної науки, що у свою чергу впливало на своєрідність інтерпретації вченим феномена експресії.

Подібний підхід був цілком логічним для так званого «естетичного плюралізму», що його сповідував М. Валліс і, зрештою, зумовив його концепцію «естетичних предметів», серед яких він виокремив п'ять основних: «предмети прекрасні й гарні, естетично потворні <...> піднесені, трагічні й комічні». Головним аргументом щодо їх *естетичності*, М. Валліс вважав «здатність викликати естетичні переживання» [7, 174].

Навіть при першому наближенні доречним видається висновок, що «естетичні предмети», які виокремлює науковець, можуть стимулювати «естетичне переживання», так само, як при першому наближенні очевидним є відвертий категоріальний контекст Валлісової концепції. Зважаючи на це, знову наголосимо на необхідності ґрунтовного відпрацювання в окремому теоретичному форматі багатьох ідей ученого — в тому числі й означеній. Щодо цієї статті — сьогодні зосередимося на питанні «*естетично потворних предметів*», котрі мають найбільш складну, порівняно з іншими, — трирівневу — структуру: *експресивно потворні, гротескні предмети і типово потворні*.

Наразі наголосимо, що запропонована М. Валлісом модель «конкретизації» «естетично потворних предметів» логічно «вписується» в концептуальний контекст відпрацювання явища експресії, а отже, і феномена експресіонізму, тоді як на загальному рівні вона відкриває нові ракурси у дослідженні потворного — одного з основоположних чинників категоріального апарату естетичної науки.

Стосовно категорії потворного зазначимо, що вона, вочевидь, була серед теоретичних пріоритетів М. Валліса, а відтак — він прагнув досліджувати її у різних ракурсах. Ми вже частково торкалися цього питання у статті «Польський естетичний дискурс ХХ ст.: інтерпретація інтерпретацій», обстоюючи думку про очевидний «концептуальний паралелізм» у тлумаченні потворного між поглядами М. Валліса і К. Розенкранца, які були представлені у відомій праці останнього «Естетика потворного».

Означена ситуація видається тим більш показовою, оскільки польський естетик, фактично, ніколи не посилався на ідеї німецького філософа, хоча теоретичні перетини між ними були очевидними. Це, зокрема, а можливо — і передусім — стосувалося «складних стосунків» між потворним і прекрасним, що їх і К. Розенкранц, і М. Валліс не сприймали як відверті антиномії, а тлумачили як протилежні,

проте необхідні одне одному. Імовірно саме тому польський науковець у різних контекстах своїх міркувань повертається до яскравого образу «пекла світу прекрасного».

Стосовно «внутрішнього змісту» естетично потворних предметів особливу увагу привертають два перші чинники — *експресивно потворні та гротескні предмети*, що, як вже наголошувалося, можуть відкрити нові ракурси аналізу феномена експресіонізму і, вочевидь, потребують проведення самостійного дослідження. Проте у межах даної статті, хоча б на рівні загальних міркувань, ми все ж таки висловимо деякі спостереження і, насамперед, — щодо розведення М. Валлісом експресивно потворних і гротескних предметів.

Як відомо, в структурі виражальних засобів експресіоністичного мистецтва, особливе місце посів прийом деформації, що у свою чергу доволі часто призводив до відвертої карикатури. Ця особливість експресіонізму неодноразово ставала предметом аналізу дослідників, проте переважна більшість з них зазвичай обходили, так би мовити, «першоджерело», в якому йшлося про карикатурну природу експресіонізму. Його виокремив і відверто артикулював у своїй праці «Історія мистецтва» відомий європейський мистецтвознавець Е. Гомбріх: «В одному з листів Ван Гог розповідав про те, як <...> писав портрет свого близького друга. Подібність — лише перший етап; досягнувши його, художник не зупинився, а став переробляти кольори і оточення моделі» [5, 564].

Далі науковець ретельно реконструює текст листа, в якому детально описується «кольорова гіпертрофія» до якої свідомо вдався В. ван Гог: «Аби посилити розкішний колір волосся, я беру помаранчевий, хром, цитронно-жовтий, а позаду голови розташовую вже не банальну стіну кімнати, але Безкінечність. Я покрив тло рівним синім кольором — найбільш дзвінким, найбільш багатим синім, який тільки могла дати моя палітра. Білява голова, що сяє, виділяється на яскраво-синьому тлі, як таємнича зірка, що пливе у лазурі. На жаль, мій друже, публіка побачить у цьому перебільшенні не більш, ніж *карикатуру* (курсив наш — О. О.), але що нам до цього?»<sup>2</sup> [5, 564].

Те, що В. ван Гогу це було ні до чого — сумнівів немає, однак невідомо, як до цього «кольорового експерименту» поставився його друг і чи було його

переживання лише естетичним. Проте важливим наразі є те, що видатний живописець торкається питання естетичного сприйняття, а отже — естетичного переживання, що їх викликає у реципієнта саме карикатура.

Цю проблему, хоча й імпліцитно, порушує і Е. Гомбріх, однак його увагу головним чином привертав саме «карикатурний вимір» експресіонізму. Зокрема, науковець зазначав: «Карикатура за своєю природою “експресивна”, оскільки в ній художник грає з виглядом своєї жертви<sup>3</sup>, спотворюючи її таким чином, аби чітко прочитувалося ставлення карикатуриста до моделі» [5, 564].

Воно — ставлення, артикулює Е. Гомбріх, логічно трансформується у площину проблеми естетичного переживання: «Поки довільні спотворення йдуть під знаком гумору, ніхто не вважає їх заважкими для розуміння. Гумористичне мистецтво завжди було полем свободи, де все дозволено... Однак прагнення створити серйозну карикатуру, в якій <...> форми перетворюються <...> для того, аби виразити не зневагу, а інші почуття — любові, захоплення чи страху, — наштовхуються на... нерозуміння, що і передбачав Ван Гог» [5, 564].

Це твердження про можливість «серйозної карикатури» виражати любов і захоплення нам особисто видається дещо неочікуваним, тоді як її здатність викликати страх чи інші негативні відчуття, вочевидь, є незаперечною. Ґрунтовно не зосереджуючись на цьому питанні, обмежимося лише спостереженням, що «пластичним мостом» між «комічною карикатурою» і «карикатурою серйозною» є гротескне начало. Тож розмисли Е. Гомбріха щодо специфічності естетичного переживання карикатурних творів, які є експресіоністичними за своєю суттю, показовим чином перегукуються із позицією М. Валліса щодо гротескних предметів — важливої складової його концепції естетично потворних предметів.

Зважаючи на це, зазначимо, що польський дослідник ставить гротескні предмети на друге місце після предметів експресивно потворних, ніби занурюючись в експресіоністичний контекст, адже, на його думку, експресивно потворними є ті предмети, які «щось виражають». Таким чином, гротескове начало, на якому ґрунтується відповідний тип предметів М. Валліса, відсилає до «серйозної карикатури», котра, за свідченням Е. Гомбріха, експресіоністична за своєю природою і складна для сприйняття, а отже — естетичного переживання.

<sup>2</sup> Цей емоційний опис спонукає поміркувати, чи не звідси беруть свої витoki «теоретичні узагальнення» В. Кандінським його кольорових експериментів, особливо якщо зважити, що творчість митця також високо цінували німецькі експресіоністи.

<sup>3</sup> Це спостереження Е. Гомбріха може стимулювати розглянути карикатуру як психоаналітичний феномен і зосередитися на «садистичному аспекті» художньої творчості.

Наразі знову простежуються концептуальні паралелі між поглядами Гомбріха щодо карикатури і Валліса щодо гротескових предметів, оскільки останні, на думку польського естетика, «своєю незвичністю й відхиленням від норми сильно збуджують нашу уяву» [7, 175]. Показовим підтвердженням Валлісової позиції є аналіз шедевра Е. Мунка — «Крик», що його здійснює Е. Гомбріх.

«Художник показав, як під впливом сильного почуття перетворюється зриме оточення. Всі <...> лінії сходяться в одному фокусі спотвореного голосінням обличчя. Пейзаж ніби сколихнувся, просякнутий болем жаху і душевного страждання». І далі — головний кульмінаційний момент — власне концептуальний висновок Е. Гомбріха: «Карикатурно змінене обличчя людини, котра кричить, уподібнюється черепу, що зловісно проступив в округлих очах і запалих щоках. Трапилося щось страшне, і вплив літографії тим сильніше, що ми ніколи не дізнаємося, що саме» [5, 566].

Твір Е. Мунка Е. Гомбріх осмислює і як складне естетичне, і психологічне явище, адже феномен експресіонізму завжди розглядається в естетико-психологічному контексті, до якого, на нашу думку, варто постійно залучати концепції, що розширюватимуть шляхи його відпрацювання. Це, зокрема, стосується праці М. Валліса «Вираження і психічне життя», в якій ідеться про твори мистецтва, що «зображують психічні об'єкти. М. Валліс акцентує важливість положення пізнання і розуміння чужого психічного життя. При цьому виникає додаткова складність: треба розуміти психічне життя іншої людини... Це не означає, що можемо сприйняти лише те, що пережили особисто. На практиці можемо зрозуміти значно більше, ніж пережили особисто, але повинні мати хоча б досвід подібних станів. *Таким чином, М. Валліс наголошує, що для кожної людини існують певні межі розуміння чужих станів та емоційних диспозицій* (курсив наш — О. О.)» [7, 195].

Цей висновок польського дослідника має бути залучений до теоретичного обґрунтування висловлювання Ф. Кафки, що його ми неодноразово використовували у своїх дослідженнях експресіонізму: «Я не вірю, ніби є люди, внутрішній стан яких подібний моєму, проте я можу уявити собі таких людей, але щоб навколо їхніх голів увесь час літав, як навколо моєї, незримий ворон, цього я собі навіть і уявити не можу» [6, 8].

Хоча приналежність видатного письменника до експресіоністичного напрямку викликає численні дискусії, ми, жодним чином не претендуючи на глибину літературознавчого аналізу його творчості, проте на загальноестетичному рівні, вважаємо

Ф. Кафку яскравим виразником експресіоністичного світовідчуття, що показовим чином, зокрема, засвідчує даний вислів.

До питання уяви реципієнта, специфіки його естетичного сприйняття та естетичного переживання, які провокують естетично потворні предмети, М. Валліс, так чи інакше, повертався і у працях, що були пов'язані із аналізом потворного. Свої розмисли він конкретизував на прикладі феномена авангарду взагалі, представники якого усіма, а часто-густо відверто провокаційними, засобами намагалися активізувати діалог з реципієнтом. Коментуючи цей аспект концепції ученого, К. Шевчук відзначає: «Найсуттєвішою характеристикою авангарду є, на думку М. Валліса, інтелектуалізм. <...> авангард <...> є чутливим до меж комунікативності твору. Помітна тут також <...> відмова від завершеності структури твору, неочікуване <...> зусилля реципієнта, яке межує зі співтворенням» [7, 282].

«Інтелектуальну специфіку» у стосунках між представниками авангардного мистецтва і реципієнтами відзначав і Е. Гомбріх, конкретизуючи свої міркування на прикладі творчості П. Пікассо — видатного представника одного з провідних авангардних напрямів — кубізму: «Він запросив публіку до участі в інтелектуальній грі<sup>4</sup> побудови уявного образу, конструювання об'ємної форми» [5, 574].

Якщо замінити ім'я П. Пікассо на імена Е. Мунка, О. Кокошки, Е. Нольде, Е. Барлаха, Ф. Мурнау та інших, а замість «конструювання об'ємної форми» «запросити» публіку до сприйняття артикульованих М. Валлісом експресивно потворних і гротескних предметів, можна буде говорити про своєрідну «гру розуму», до якої стимулює експресіоністичний напрям, осмислення якого постійно спонукає до дослідження, відкриваючи нові ракурси аналізу цього визначного культуротворчого феномена.

#### Джерела та література:

1. Elzenberg, H. Ekspresja pozaestetyczna i estetyczna / H. Elzenberg. Pisma estetyczne. Oprac. L. Hostynski. Lublin : Wydawnictwo UMCS, 1999. S. 51–68.
2. Wallis, M. O przedmiotach estetycznie brzydkich / M. Wallis. Przeżycie i wartosc. Pisma z estetyki i nauki sztuce (1931–1949). Krakow : Wyd-wo. Literackie, 1968. S. 270–284.
3. Бранский В. П. Искусство и философия. Калининград : Янтарный сказ, 1999. С. 399–410.
4. Ван Гог В. Письма. Ленинград–Москва : Искусство, 1966. 604 с. : илл.
5. Гомбрех Э. История искусства. Москва : ООО «Издательство АСТ», 1998. С. 557–596.

<sup>4</sup> Взагалі початок ХХ ст., стимулював акцентуацію на відвертій «інтелектуалізації» художньої творчості, що показовим чином засвідчив «інтелектуальний роман» — визначення введено вжиток Т. Манном.

6. Шарп Д. Незримый ворон (Конфликт и трансформация в жизни Ф. Кафки). Воронеж : НПО «Модекс», 1994. 127 с.
7. Шевчук К. С. Естетичне переживання та його цінність у польській естетиці першої половини XX ст. Рівне : РДГУ, 2016. 356 с.

---

#### References:

1. Elzenberg, H. (1999). Ekspresja pozaestetyczna i estetyczna / *H. Elzenberg* Pisma estetyczne. Oprac. L. Hostynski. Lublin : Wydawnictwo UMCS, pp. 51–68 [in Polish].
2. Wallis, M. (1968). O przedmiotach estetycznie brzydkich / *M. Wallis*. Przejycie i wartosc. Pisma z estetyki i nauki sztuce (1931–1949). Krakow : Wyd-wo. Literackie, pp. 270–284 [in Polish].
3. Branskiy, V. P. (1999). The Art and Philosophia. Kaliningrad : Yantarnyiy skaz, pp. 399–410 [in Russian].
4. Van Gog, V. (1966). The Letters. Leningrad–Moskva : Iskusstvo. 604 [in Russian].
5. Gombrih, E. (1998). The history of art. Moscow : OOO «Izdatelstvo AST», pp. 557–596 [in Russian].
6. Sharp, D. (1994). Invisible raven (Konflikt i transformatsiya v zhizni F. Kafki). Voronezh : NPO «Modeks». 127 [in Russian].
7. Shevchuk, K. S. (2016). The aesthetic experiencing and his value is in Polish aesthetics of the first half of XX ст. Rivne : RDHU. 356 [in Ukrainian].



## ТЕМПОРАЛЬНІСТЬ ЦИФРОВОЇ КУЛЬТУРИ

*У статті здійснено спробу охарактеризувати цифрову культуру з позиції її темпоральності. «Ритм життя» культури характеризується через швидкість та фрагментацію інформаційних потоків, які обумовлені новими медіа. Деякі аспекти цифрової культури проаналізовано через порівняння із аналоговим темпоральним режимом медіа минулого покоління.*

**Ключові слова:** темпоральність, цифрова культура, нові медіа, диспозитив.

*В статтє предпринята попытка охарактеризовать цифровую культуру с позиции ее темпоральности. «Ритм жизни» культуры характеризуется через скорость и фрагментацию информационных потоков, которые обусловлены новыми медиа. Некоторые аспекты цифровой культуры проанализированы посредством сравнения с аналоговым темпоральным режимом медиа предыдущего поколения.*

**Ключевые слова:** темпоральность, цифровая культура, новые медиа, диспозитив.

*The article attempts to characterize the digital culture from the perspective of its temporality. The cultural «rhythm of life» is characterized by the speed and fragmentation of information flows, which are specified by the new media. Some aspects of digital culture are analyzed by comparing with the analog temporal mode of the media of previous generation.*

**Keywords:** temporality, digital culture, new media, dispositif.

Темпоральність культури є у широкому сенсі її часовим режимом. Сюди можна віднести як детермінаційні практики, так і сам ритм життя, обумовлений цими практиками. Окрім чистої процесуальності, мають значення також і специфічні теоретичні уявлення про час, що так чи інакше впливають на фрагментацію часу у культурі. Темпоральні дискурси виражені або експліцитно (безпосередні «інструкції» та правила фрагментації часу), або імпліцитно (традиції та етикет, прийняті у конкретній культурі). Ритм життя зрештою постає як складний баланс сил, включаючи циркадні ритми, пропускну здатність інформаційних каналів, дисциплінарні практики, медіа-формати тощо. Поява так званих «нових медіа» (комп'ютерні ігри й анімація, інтерактивний кінематограф, веб-сайти, соціальні мережі, пошукові системи, відео-сервіси тощо) призвели не лише до радикального «пришвидшення» часу, а й до суттєвих трансформацій гетерогенних культурних практик.

Сьогодні стали звичними (практично буденними) вислови «інформаційне суспільство», «медіа-культура», «масові комунікації», «постінду-

стріальний світ», «глобалізація» тощо. Тому з легкістю прижився й термін «цифрова культура» [5], хоча з концептуалізацією поняття виникають певні ускладнення (в принципі, як з усяким поняттям із таким істотним обсягом). Одним з ключових питань при легітимації нових понять завжди є проблема «наслідування». У ширшому сенсі, коли йдеться не про поодинокі поняття, а цілу систему понять, що формують певну «картину світу», ця проблема формулюється як «зміна парадигм». Оскільки наукове знання є висококонвенціональним, позитивним (принаймні, намагається таким бути) і ефективним (тобто економним, у сенсі «правила Оккама»), надійним способом обґрунтування нових понять, незважаючи на іноді наявне «інтуїтивне усвідомлення», є апофатична («від зворотного») аргументація. У результаті такої процедури послідовно доводиться необхідність введення нового поняття на основі його принципових відмінностей від «попередника».

У такий спосіб стає зрозумілим, чим саме нас не задовольняє попереднє поняття. Обґрунтовується здатність нового поняття до більш об'єктивного описання феноменів, явищ і процесів, котрі не можуть

бути адекватно представлені *вже* використовуваним словом. Відтак перед дослідниками цифрової культури передусім постає нелегке завдання: з'ясувати, чим не влаштовують вже наявні широкі поняття, наприклад, «інформаційне суспільство» або «комп'ютерні комунікації». Відповідь на це запитання відкриє шлях до концептуалізації вже більш специфічних понять, одне з яких і винесене у заголовок статті.

Поняття «цифрова культура» описує *глобальну* ситуацію, у якій опинилося людство на зламі століть (і надалі). У цьому сенсі воно певною частиною свого обсягу виявляє синонімізм з поняттями «постіндустріальне суспільство» та «інформаційне суспільство». Оскільки, незважаючи на відомий плюралізм у трактуванні поняття «культура», вона є вочевидь більшим, ніж «сума технологій», то автоматично включає в себе і домінуючу комунікативну парадигму, як *один* з аспектів матеріальної складової культури. Саме з цих причин поняття «масові комунікації», «цифрові комунікації», «комп'ютерні технології» тощо за своїм обсягом є *меншими*, ніж поняття «цифрова культура» і можуть бути включені у нього як технічне описання механізмів комунікації.

Поняття «інформаційне суспільство» (дискусійне й донині) є дотичним до «цифрової культури» і у деяких аспектах збігається. Так, обидва поняття є доволі глобальними; разом із тим, можна констатувати, що між ними можуть бути встановлені відносини імплікації. Інформаційне суспільство цілком можна уявити і з аналоговими каналами комунікації (враховуючи, що саме поняття народилось ще у до-цифрову епоху), але цифрова культура просто неможлива у не-інформаційному суспільстві. Разом із тим, поняття «інформаційне суспільство» у своїй назві не відображає важливих аспектів, притаманних саме цифровим комунікаціям. Декому може здаватися, що предикат «цифровий» відображає лише *кількісний* аспект інформаційних технологій: менша вартість зберігання інформації, ефективніші технології її передачі та обробки, полегшений доступ, більша безпека і надійність комунікації, подальша глобалізація інформаційного простору тощо. Все це є очевидним.

Втім, як стверджують апологети досліджуваного поняття [5, 26], цифровий спосіб представлення даних згодом призвів до серйозних культурних змін *вже* у межах інформаційного суспільства. До зазначених трансформацій можна віднести появу нових культурних форм, норм, конвенцій; але, що є навіть більш фундаментальним, — **нові типи фрагментації часу та простору**. (Достатньо хоча б пригадати віртуальну реальність і пов'язані з нею

теоретичні дискусії.) Якщо поглянути на це з точки зору медіа-теорії, все стає зрозумілим. Передусім, ми виходимо з припущення, що інформація як така *не* є медіумом. Під «інформацією» у даному контексті мається на увазі те, що *зменшує невизначеність і протидіє інформаційній ентропії* (це визначення самого автора теорії інформації Клода Шенона). Усе, що передає і зберігає інформацію, є *медіумом*.

Згідно з теорією Маршала Маклюєна, медіум містить деяку «власну» інформацію (додаткову), що має відношення до того, *як саме* передається основна інформація, причому цей інформаційний шар є суттєвим (тобто має *значення*) лише з точки зору перцептивного і когнітивного апарату людини (разом з усіма його можливостями і обмеженнями). Зрештою, саме поняття «медіум» є *людиновимірним*. У такому сенсі медіа-теорія Маклюєна, як модель відношення «людина–світ», знаходить підтвердження у психологічній теорії *аффордансів* Джеймса Гібсона [6, 120]. Це можна описати і у термінах гештальтпсихології: власне інформація є «фігурою», а «додаткова» інформація, що її несе медіум, — «фоном». «Викриття» медіуму, тобто експлікація його прихованих якостей, означає перенесення уваги з «фігури» на «фон». Але при зміщенні фокусу погляду основна інформація тимчасово «зникає», в свою чергу стаючи медіумом для раніше прихованого «меседжа». Даний феномен добре відомий у теорії сприйняття і семіотиці: при спробі детально роздивитись «фактуру» знаку (фізичну оболонку), його *значення* вже не сприймається — і навпаки.

Важливо пам'ятати, що у більшості випадків ми маємо справу не з поодиноким медіумом, а з ієрархією медіа. Візьмемо, приміром, друкований текст. Основним медіумом, що несе інформацію в цьому разі, є знакова система — мова. Далі йде спосіб фіксації лексичних одиниць мови — фонетичний алфавіт. Це також знакова система, але більш елементарна. Далі йде спосіб фіксації графічних символів на матеріальному носії — власне, друкування. Цей список можна розширити, віднісши до категорії медіумів і саме світло, яке доносить до наших очей графічне зображення.

Сприйняття інформації відбувається у зворотному порядку: наш мозок декодує аналогове графічне зображення спочатку у букви, надалі — у слова та речення, в результаті чого у свідомості формується зміст інформаційного повідомлення. Інформація як така елементарно відділяється від свого кінцевого аналогового носія — паперу із нанесеною фарбою. У випадку, скажімо, рукописного тексту це відбувається не так швидко. Важливо також розуміти, що технічно сам *текст*, як набір знаків, є *цифро-*

вими даними, оскільки складається із дискретних елементів. Але текст, оскільки даний нам у вигляді графічного зображення, може бути представлений як у фізичному (фарба на папері), так і електронному (зображення на екрані монітора) вигляді.

У першому випадку носій інформації одночасно і є її відображенням, у другому — потребує спеціального пристрою виводу (монітор), тоді як сам носій (скажімо, відеоплівка) не містить доступних для неозброєного ока даних. Зображення на моніторі може бути як аналоговим (у разі ЕПТ-монітора), так і цифровим (у випадку LCD-монітора). Незалежно від цього, інформація може зберігатись на носії як в аналоговому (наприклад, формат *VHS*), так і в цифровому вигляді (формат *MiniDV*). Але для зчитування нами текстового повідомлення усі ці нюанси не мають принципового значення. У чому ж тоді полягає радикальна відмінність цифрових медіа?

Синтез теорій Маклюена і Гібсона (принаймні стосовно аудіовізуальних медіа) дає змогу сформулювати важливе уточнення: має значення не лише, як саме представлено інформацію на медіумі, а й те, що з цією інформацією можна зробити (окрім безпосереднього сприйняття). Якщо судити виключно з точки зору сприйняття, суттєвою є лише відмінність між фізичним медіумом (листок паперу) і електронним (монітор чи телевізор). У останньому випадку як саме зображення, так і його походження не містять для нас суттєвої відмінності у сенсі аналоговості чи дигітальності (так само, як для пересічного споживача не є суттєвою різниця між цифровим та аналоговим ефірним телебаченням або радіо).

Відмінність полягає у тому, що представлення інформації у цифровому вигляді дає змогу проводити з нею операції *обчислення*, що відкриває безліч можливостей: стиснення даних (компресія), обробка і трансформація, нелінійне редагування, швидкісний пошук і каталогізація, архівація, миттєва передача, висока достовірність і безпека тощо. Швидкість обчислень залежить лише від потужності ЕОМ, а швидкість передачі інформації — від пропускної здатності каналу. Під усім цим можна написати один спільний знаменник — процеси відбуваються не у режимі «реального часу» (порівняно із людськими можливостями). Для порівняння масштабу: сучасний домашній комп'ютер має потужність у десятки гігафлопсів. Один флопс (акронім *FLOPS*, англ. *FLoating-point Operations Per Second*) означає одну математичну операцію із 64-разрядним числом із рухомою комою у секунду. Звичайний комп'ютер виконує кілька десятків мільярдів таких операцій у секунду. Якщо уявити, що у людини одна така

операція може зайняти хоча б хвилину, неважко підрахувати, що одна секунда комп'ютерного «часу» (при потужності у 20 гігафлопсів) становитиме приблизно 300 мільйонів людино-годин, або 38 тисяч років. Один день роботи комп'ютера еквівалентний півроковій роботі усього сучасного населення Землі (близько 7,5 мільярда людей).

Іншою ключовою відмінністю цифрових технологій є *конвергентність* і *включеність* у *глобальний інформаційний простір*. На технічному рівні це забезпечується універсальною «мовою» комунікації технічних пристроїв (двійкова система обчислення, процесорні інструкції, файлові системи, високорівневий програмний код, мережеві протоколи, файлові формати, медіа-кодеки тощо), а самі пристрої поєднані у ефективну *мережу*. Це означає, що «текст на екрані» — лише верхівка айсберга, м'яко кажучи. Цифрові медіа характеризуються не тим, як саме вони експонують чи зберігають інформацію, а тим, як саме і якою мірою вони перевершують обчислювальні можливості людського мозку (а не фізичні можливості тіла). Саме таке радикальне прискорення не лише нівелювало географічний простір (як це *вже* успішно зробили аналогові електронні медіа у ХХ столітті), а й призвело до небаченої імплозії (стиснення) *часу* поза усякою можливістю тілесної фізики.

Звернемо увагу на важливий момент: у англійській мові є два близькі за значенням аналога слова «цифровий»: власне *digital* та *numerical*. Перший термін використовується переважно щодо медіа та у технічних галузях знання, котрі мають відношення до цифрової техніки (наприклад, вислів «*digital-to-analogue conversion*»). Проблема у тому, що предикат «цифровий» характеризується та інтуїтивно розуміється як *дискретний* — побудований з окремих елементів (дискретів), які абсолютно однозначно відділені одне від одного та від *шуму* (випадкового сигналу між ними). Такий сигнал містить надлишковість і може бути точно відтворений адресатом, причому незначне погіршення співвідношення сигнал/шум не становить проблем при зчитуванні повідомлення.

Неважко здогадатися, що під таке визначення потрапляють повідомлення, сформульовані за правилами будь-якої знакової системи. Певно, найбільш значущою знаковою системою є вербальна мова. У повсякденному житті нас буквально оточують знакові системи різної складності та універсальності: дорожні знаки, позначки режиму прання на одязі, іконки на робочому столі комп'ютера тощо. До формалізованих знакових систем належать, поміж інших, математичні та хімічні символи, мови

програмування та музична нотація. Чи означає це, що людство, століттями користуючись зазначеними системами, насправді жило у «цифровому» світі задовго до появи не те що комп'ютерів, а навіть електричного струму? Аж ніяк.

Саме з цих причин для уточнення ми повинні звернутись до другого синоніму — *numerical*. Цей термін означає «той, що репрезентований числами». Комп'ютер оперує не просто дискретними даними, а числами. Будь-яка інформація, як аналогова (зображення, звук) так і цифрова (текст будь-якою мовою) можуть бути перетворені в потік цифр (двійковий код). Цей код доступний для проведення будь-яких обчислювальних операцій. Після обчислення (за необхідності) машинний код знову може бути перетворений на звичні людському розумінню формати даних: букви, цифри, таблиці, діаграми, елементи графічного інтерфейсу, звук, відео тощо. Тому цифрові медіа ґрунтуються на **двох** фундаментальних принципах: представлення даних у формі двійкового коду (*numerical representation*) та їх обчислення за допомогою ЕОМ (*computation*).

Відомий теоретик медіа Лев Манович, наприклад, вважає [7, 45], що цифрову техніку 1980-х років навряд чи можна рахувати за «нові медіа», оскільки другий принцип не виконується. Тут важливо уточнити: у будь-якій цифровій техніці відбуваються певні *обчислення*. Коли ми натискаємо кнопку на цифровому телевізорі чи аудіо-плеєрі, ми ініціюємо виконання певної програми, а пристрій *обробляє* вхідні дані (зображення та звук у цифровому форматі) відповідно до наших команд. Тому у випадку «нових медіа» мається на увазі не просто «виконання елементарних інструкцій від користувача і вивід даних», а обробка численних масивів даних різного походження за гнучкими алгоритмами, що їх визначає користувач, із використанням спеціалізованого програмного забезпечення, із *довільним* доступом до будь-якої інформації. За цими критеріями ані музичний центр, ані телевізор, ані GPS-навігатор НЕ належать до категорій нових медіа.

Якщо під темпоральністю розуміти *часовий режим*, то базовими його складовими можна вважати **швидкість і фрагментацію**. Вочевидь, такий поділ є у певному сенсі умовним, але цей спекулятивний хід покликаний хоча б якоюсь мірою спростити і зробити більш інтелегібельним дослідження такої складної і багатовекторної теми. Деякі тенденції сучасної культури є цілком зрозумілими, хоча б на рівні концептуальної метафорики (наприклад, «пришвидшення» часу), інші феномени (скажімо, глітч-арт) потребують пояснення саме з точки зору

особливого «бачення» часу, які вони презентують. У певних культурних практиках фрагментація часу наявна цілком експліцитно (у вигляді ідеологій, технік, прийомів), у інших — потребує більш глибокого погляду для виявлення їхньої темпоральної природи і навіть деконструкції просторових метафор у часові.

Відношення людини з часом глибоко діалектичні. З одного боку, ми «вбиваємо час», коли нам нудно; з іншого — повсякчас завмираємо від жаху при усвідомленні власної конечності. Людина усіляко сприяє прискоренню часу, вдосконалюючи власні медіа (від транспорту до словника Т9), і водночас — опирається його плинові у спробах медіа-аскетизму. Тому переважна більшість явищ, що їх ми розглянемо, спрямовані або за «течією» часу, або ж проти неї. Оскільки наше дослідження також є спробою поглянути на темпоральність культури крізь призму «нових медіа», ми характеризуємо певні явища дещо у детерміністичному стилі — на полі зіткнення афордансів і контр-афордансів конкретних медіумів.

Окремою проблемою є «хронотоп», або часопростір. Як сьогодні прийнято вважати, час і простір складають єдиний континуум, а матерія — ніщо інше, як «сповільнена» енергія. (У повсякденні ми все ж відділяємо час від простору.) З позиції наукового знання, принаймні, гуманістики, це означає, що є цілком легітимною спекулятивна трансформація деяких просторових метафор у часові, і навпаки. Саме тому ми можемо говорити про «рухливий простір» графічного полотна і «концептуальний простір» музичного твору. Чи призведе подібна «герменевтика» до збагачення наших знань або ж до «методологічного анархізму» — покаже час (або простір). В усякому разі, дослідження темпоральності цифрової культури ставить виклик для майбутнього *компліментарного* дослідження, що опікуватиметься вже її *спатіальністю*. Отже, наукові пошуки триватимуть.

Кожен наступний медіум «інкорпорує» у свою структуру усіх «попередників». Це означає, що інформаційна ємність і складність його структури дає можливість без проблем імітувати інтерфейс, швидкість і часопросторову фрагментацію попереднього медіуму. У переважній же більшості випадків «наслідування» не йде далі скевоморфізму та естетизованого відтворення деяких специфічних аберацій. Приміром, електронна книжка може імітувати ефект гортання сторінок, цифрова камера або телефон — клацання затвору, комп'ютерні плагіни для обробки звуку — характерні для магнітної плівки нелінійні спотворення тощо. Важливою

закономірністю або навіть законом є те, що рефлексія певного медіуму доходить до свого логічного завершення лише у «світлі» його нащадка. Таким чином, «процесія» медіумів перебуває у актуальному стані незамкненості.

Аналогове «коріння» цифрової культури бентежить і турбує сучасників. Вищезгаданий «закон» стверджує, що цифрові медіа на певному етапі розвитку мають повністю поглинути аналогові без втрати інформації. Чи справді це так? З технічної точки зору, аналоговий сигнал (зображення чи звук) є безперервним, тобто описаним безперервною функцією часу, на відміну від дискретного квантованого сигналу. Аналогово-цифрове перетворення описується теоремою відліків (відомою також як теорема Найквіста–Котельникова–Шеннона). Ця теорема свідчить про те, що відтворити аналоговий сигнал за його дискретними значеннями (відліками, англ. *samples*) можна лише у разі кінечності його спектра, тобто сам сигнал при цьому має бути нескінченним. Але, оскільки усі реальні аналогові сигнали мають фінітний час, відтворити їх можна лише частково. Верхня межа спектра, що відтворюється без втрат, дорівнює половині частоти дискретизації.

У випадку із цифровим аудіо сьогоденний рівень розвитку технологій дає змогу відтворювати без втрат спектр аж до 96 кГц (формат *DXD*). Це перевищує можливості слуху людини більш ніж у чотири рази! Разом з тим, «проблема аналога» залишається доволі серйозною з погляду філософії. Теорема вперто свідчить: деяка аналогова інформація завжди лишається «поза кадром». Це дає можливість для підозри, що глобальна дигіталізація усього і уся робить світ менш різноманітним, позбавляючи «шарму», що його несе мікро-варіативність. За аналогією з економічно-етичною проблемою XIX століття «ручне виробництво vs фабричне» сьогодні ми можемо порушити подібне питання і щодо аналогових медіа. Специфіка аналогового сигналу у тому, що він становить єдине «тіло» із власним носієм. Будь-який можливий шум, перешкоди та спотворення є компонентами сигналу і не можуть бути однозначно відділені від власне інформації. Аналоговий сигнал деградує при передачі та при копіюванні між фізичними носіями. Це є суттєвою проблемою в аналогових комунікаціях і медіа (зокрема, в аналоговому звукозаписі), але робить кожен акт передачі повідомлення і кожен екземпляр фізичного носія унікальним.

Образно кажучи, аналогова «природа» усіляко опирається на повторення і кодифікації. І знову ж таки, цей аспект тематизувався лише після експансії цифрових технологій. До цього часу вищезгадані

якості аналогових медіа радше позиціонувались як недолік. Так, коли у світі звукозапису з появою цифрових технологій нарешті з'явилися повноцінні високі частоти (стандарт Audio-CD дає можливість лінійно передати частотну смугу аж до 20 кГц), поціновувачі якісного саунду стали говорити про «жорсткий цифровий звук», вочевидь маючи на увазі, що деградація високих частот на магнітній плівці (починаючи з 12–15 кГц) є більш прийнятним варіантом, являючи собою справді «м'який звук».

Аналогову темпоральність (дозволимо собі такий вислів) можна метафорично уявити, звернувшись до однієї з форм часу — Еону, як його описує Жиль Дельоз [4]. Еон — це минуле-майбутнє, яке в нескінченному розподілі абстрактного моменту безупинно розкладається в обох смислах-напрямах відразу і завжди *ухиляється* від «тепер». Згідно з Еоном, лише минуле і майбутнє містяться в часі. Замість теперішнього, що вбирає в себе минуле і майбутнє, тут вже минуле і майбутнє ділять між собою кожен момент теперішнього, дроблячи його до нескінченності. Саме цей момент *без товщини* і тривалості розділяє кожне найдрібніше «тепер» на минуле і майбутнє, а *не* великі і товсті «тепер» охоплюють собою майбутнє і минуле в їхньому взаємному співвідношенні.

Сам же фізичний носій, як *тіло*, що є розгорнутим у просторі містить «усе одночасно», але лише в потенції, можна описати через поняття Хроносу, який виступає «завжди обмеженим “тепер”», що вимірює дію тіл як причин і стан їхніх глибинних сумішей» [4]. Певно, описані аспекти найяскравіше виражені у механічному звукозаписі. При відтворенні звуку з платівки голка звукознімача контактує із доріжкою, рельєф якої і є фізичним вираженням майбутнього сигналу. Оскільки голка є значно твердішою, ніж матеріал платівки (органічний полімер), при кожному контакті вона дещо пошкоджує носій. Але вона пошкоджує його не *після* контакту, а точно в той самий момент, як відбувається зчитування інформації. Це відсилає нас до квантового «ефекту спостерігача», де сам акт спостереження *вже* спричиняє вплив на інформацію, отриману від об'єкта.

При аналогово-цифровому перетворенні втрачену інформацію можна прирівняти до культурних *відходів*, що вислизують з інстанцій контролю і обліку. Показово, що математична різниця між аналоговим сигналом і його цифровою репрезентацією називається *похибкою* квантування. Ця похибка у вигляді постійно наявного шуму залишається єдиним нагадуванням про невлесний Еон аналогового світу. Цифрова логіка заперечує усілякі ефекти

квантової невизначеності і надає аналоговим сигналам «вічного життя» у формі безтілесних привидів, позбавлених власних «хронотопів» — тривких, але все ж не безсмертних домівок, відлитої з єдиної фабричної матриці і покликаних віддавати частинку власної «душі» при кожному прослуховуванні, аж доки жертвний ніж (голка звукознімача) не перетворить їхні молекули на пил.

Тематизуючи мотив «слідів, залишків та відходів», дослідниця культурної пам'яті Аляйда Ассман зауважує: «В процесі зміщення інтересу з *реліктив* на *сліди* відбувається реконструкція минулого насамперед з тих свідчень, які не адресовані нащадкам і не призначені для збереження у часі. Вони мають розповісти щось таке, про що зазвичай мовчить передання: про непримітне повсякдення. Тим самим прокладається шлях *від слідів до відходів*: завдяки їхній “присвяті незначному” для історика культури й “детектива минулого” відходи перетворюються на інформацію» [1, 226–227]. Далі авторка згадує роман Томаса Пінчона «Оголошується лот 49». У змалюваному антиутопічному майбутньому механізми культурної пам'яті цілком покладені на мас-медіа. Чи можна взагалі у прірві баз даних цифрової культури знайти якісь свідчення непрограмованого життя? Пінчон впевнений — у відходах.

Героїня роману відкриває прихований, німий світ на узбіччі офіційних каналів комунікації. Одкровенням для неї стає викинутий матрац померлого матроса, у чийх тілесних залишках, що просочили матрац, вона знаходить жадану «інформацію про все, що було втрачено». Фрагмент сміття стає метафорою пам'яті взагалі. Разом із зникненням матраца у світі не лишається жодного сліду від цього життя: «і весь нескінченний ланцюг людей, що вже спали на ньому <...> одночасно припинять своє фактичне існування». Згодом героїня винаходить *сейсмограф* — пристрій для реєстрації того, що не може бути збережене тому, що воно не підлягає кодуванню: нередуковане ефемерне [1, 229].

З появою книгодрукування культурний архів поступово сягнув транстілесних вимірів — кількість того, що може бути запам'ятовано (точніше, зафіксовано), істотно перевищує кількість того, що може бути *пригадано*. Мнемонічні технології, що перекладають тягар пам'яті на тривку матерію, не мають зворотної дії. З плином часу індивідуальні та колективні зусилля, спрямовані на фіксацію та збереження інформації, дедалі втрачали економічну собівартість. Механізми насичення архівними даними *короткочасної* пам'яті дійшли своєї фізичної межі. Були часи, коли інформаційна ємність «сьогодення» поступалася ємності архіву. Це забез-

печувало потрібну «різність потенціалів», і струм спогадів заповнював порожнечу.

Сьогодні проблема не тільки і не стільки у надіндивідуальних (і навіть надлюдських!) обсягах інформації, а у тому, що людська пам'ять, яка і без цього є не дуже надійним, примхливим, почасти навіть вередливим носієм, стала ареною змагань для конкурентної, хоч і небіологічної форми життя — *медіавірусів*. Колись письмо було «ліками від забуття», а архів старанно оберігався від деградації, органічно притаманній його аналоговій матеріальності. Парадоксально, але сьогодні засобом від безпам'ятства є ніщо інше, як «смерть» архіву. Принаймні, вона могла б такою бути, якби не визначний факт: за наших часів глобальної економічної ефективності знищення інформації коштувало би більше, ніж її систематичне збереження. Культурна пам'ять цифрової доби у цьому сенсі є квантово-нелінійною, і для неї тезис «пригадування через забуття» (і навпаки) не є чимось надто дивним.

Колись плинність аналогових медіа була суттєвою проблемою. Сьогодні вона ототожнює романтичну *тугу* за часами, про які красномовно писав Жан Бодрійяр: «Якщо часом — особливо сьогодні — ми ще й починаємо мріяти про світ надійних знаків, про сильний “символічний порядок”, то не варто тішити себе ілюзіями: такий порядок уже існував, і це був порядок люто-ієрархічний, адже прозорість знаків йде нерозривно поруч з їх жорстокістю. У жорстоких кастових суспільствах — феодальних або архаїчних — знаків небагато, їх поширення є обмеженим, кожен з них в повній мірі вагомий як заборона, як міжкастові, міжкланові або міжособистісні взаємні зобов'язання; такі знаки не бувають довільними. Довільність знаку з'являється тоді, коли замість того щоб пов'язувати двох осіб узами нерозривної взаємності, він починає як означник відсилати до розчаклованого світу означуваного, спільного знаменника реального світу, якому ніхто нічим не зобов'язаний» [3].

Зрештою, карбування знаків у матерії в усі попередні часи було не тільки і не стільки простим актом «фіксації інформації». Загалом, абстрагування інформації від медіума — не такий вже древній винахід, як нам може здаватися з середини нашої цифрової парадигми. З початку своєї історії мас-медіа були нерозривно пов'язані із відправленням влади. Образно кажучи, владою володіє той, хто не просто може зробити свій голос *чутним* для багатьох, а зробити так, щоб *не чути* його було неможливо. Електронні аналогові медіа почали свій шлях від моделі «one-to-one» і прийшли до моделі «one-to-many». Ця ієрархічна організація дещо здала по-

зиці лише з появою децентралізованих медіа на платформі глобальної мережі Інтернет.

Не буде перебільшенням сказати, що *усі* аналогові медіа — від кам'яних скрижалей до грамплатівки — справді повідомляють власний «меседж», який формулюється так: іманентна, нередукована матеріальність медіуму (від кінцевого носія до інфраструктури, що уможливило весь процес) робить його потужним актором (провідником соціальної дії) у ієрархічних структурах, що забезпечують чинний порядок дискурсу. Іншими словами, саме аналогові медіа мають такий тип часопросторової організації, котрий значно сприяє їх інкорпорації до комплексу «влада–знання» як дисциплінарних агентів, які пасивно унеможливають деякі процедури, що можуть призвести до небезпечної спонтанної децентрації дискурсивних структур. Тому нерідко рефлексія аналогових медіа базується на висвітленні їхніх анти-афордансів (те, що *не* є можливим).

Темпоральний режим аналогових медіа характеризується, передусім, двома анти-афордансами: режим збереження даних типу ROM (англ. *Read Only Memory*) і відсутністю довільного доступу. Це означає, що комунікація є асиметричною, а навігація є або ускладненою, або взагалі неможливою. Перше — характерне для фізичних носіїв, друге — для ефірних медіа. Відтак інформаційні потоки у суспільстві набувають певного програмованого «ритму», а у випадку фізичних медіумів час штучно гальмується, що також є дисциплінарною практикою. (Елементарним прикладом такого «гальмування» є принцип роботи публічної бібліотеки.)

Медіальна фрагментація суспільного часу–знання є не просто «дисципліною тіла» (або її відсутністю), а темпоральною проекцією диспозитиву, як імпліцитної матриці конфігурування політичних і когнітивних практик конкретної культури. Якщо розуміти під диспозитивом суспільства «гештальтно-аксіологічний ізоморфізм стратегій знання і влади» [3], що пов'язує у єдине ціле гетерогенний ансамбль культурних практик, то чому б не припустити, що тут буде доречною не лише спатіальна, а й темпоральна метафора? А диспозитив виявляє свою амбівалентну усеприсутність, зокрема й через певний «темпоритм», швидкість

і фрагментація якого є результатом складної взаємодії сил різного характеру, що регламентують різноманітні практики: від обмеження швидкості на дорогах до розкладу екзаменів в університеті; від тривалості аплодисментів у концертній залі до швидкості руху титрів у фільмі; від частоти дискретизації цифрового аудіо до офіційного пенсійного віку.

### Джерела та література

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.
2. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. URL : [https://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Bodr\\_Simv/06.php](https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Bodr_Simv/06.php)
3. Грицанов А. Диспозитив. *Новейший философский словарь*. Постмодернизм. URL : [https://www.e-reading.club/chapter.php/1027780/62/Gricanov\\_Noveyshiy\\_filosofskiy\\_slovar\\_Postmodernizm.html](https://www.e-reading.club/chapter.php/1027780/62/Gricanov_Noveyshiy_filosofskiy_slovar_Postmodernizm.html)
4. Грицанов А. Хронос / Эон. *Новейший философский словарь*. Постмодернизм. URL : [https://www.e-reading.club/chapter.php/1027780/245/Gricanov\\_Noveyshiy\\_filosofskiy\\_slovar\\_Postmodernizm.html](https://www.e-reading.club/chapter.php/1027780/245/Gricanov_Noveyshiy_filosofskiy_slovar_Postmodernizm.html)
5. Gere, C. *Digital Culture*. London : Reaktion Books, 2008. 224 p.
6. Gibson, J. *The Ecological Approach to Visual Perception : Classic Edition*. New York, NY : Psychology Press, 2015. 346 p.
7. Manovich, L. *The Language of New Media*. Cambridge, MA : MIT Press, 2001. 400 p.

### References

1. Assmann, A. (2012). Spaces of memories. Forms and transformations of cultural memory. Kyiv : Nika-Tsentr. 440 [in Ukrainian].
2. Baudrillard, J. (1976). *Symbolic Exchange and Death*. Retrieved from: [https://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Bodr\\_Simv/06.php](https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Bodr_Simv/06.php) [in Russian].
3. Gricanov, A. (1999). Dispositif. The newest philosophical dictionary. Postmodernism. Retrieved from: [https://www.e-reading.club/chapter.php/1027780/62/Gricanov\\_Noveyshiy\\_filosofskiy\\_slovar\\_Postmodernizm.html](https://www.e-reading.club/chapter.php/1027780/62/Gricanov_Noveyshiy_filosofskiy_slovar_Postmodernizm.html) [in Russian].
4. Gricanov, A. (1999). Chronos / Aion. The newest philosophical dictionary. Postmodernism. Retrieved from: [https://www.e-reading.club/chapter.php/1027780/245/Gricanov\\_Noveyshiy\\_filosofskiy\\_slovar\\_Postmodernizm.html](https://www.e-reading.club/chapter.php/1027780/245/Gricanov_Noveyshiy_filosofskiy_slovar_Postmodernizm.html) [in Russian].
5. Gere, C. (2008). *Digital Culture*. London : Reaktion Books. 224 [in English].
6. Gibson, J. (2015). *The Ecological Approach to Visual Perception : Classic Edition*. New York: Psychology Press. 346 [in English].
7. Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge : MIT Press. 400 [in English].

# МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА





Тетяна МИХАЙЛОВА,  
Галина ФІЛЬКЕВИЧ

## КАФЕДРИ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ — 75 (Сторінки історії, сьогодення)

*Стаття присвячена ювілейній даті кафедри музичного виховання Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Висвітлюються сторінки історії кафедри за 75 років. Виокремлені постаті завідуючих кафедри на різних етапах її існування. Розглядаються здобутки на творчо-педагогічній ниві викладачів сценічного співу, їх гідних партнерів — концертмейстерів, педагогів гри на музичних інструментах. Відзначається роль викладачів музично-теоретичних дисциплін, їх функціонування як науково-методичне підґрунтя кафедри. Зазначається місце та участь кафедри музичного виховання у життєдіяльності нашого університету.*

**Ключові слова:** музичне виховання, вокальна педагогіка, творча діяльність, науково-методичний потенціал.

*Статья посвящена юбилейной дате кафедры музыкального воспитания Киевского национального университета театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого. Освещаются страницы истории кафедры за 75 лет. Обрисованы личности заведующих кафедрой на разных этапах её существования. Рассматриваются достижения на творческо-педагогической ниве преподавателей сценического пения, их достойных партнёров — концертмейстеров, педагогов игры на музыкальных инструментах. Определяется роль преподавателей музыкально-теоретических дисциплин, их функционирование как научно-методической основы кафедры. Отмечается место и участие кафедры музыкального воспитания в жизнедеятельности нашего университета.*

**Ключевые слова:** музыкальное воспитание, вокальная педагогика, творческая деятельность, научно-методический потенциал.

*This article is dedicated to the jubilee of the department of musical education. It deals with the questions of history of this department in the course of 75 years. The personalities of the heads of the department on different stages of its existence are outlined. Examined are the achievements of the instructors of scenic singing in the creative and pedagogical spheres, their adequate partners — leaders of orchestra and also teachers of playing on musical instruments. The role of the teachers of musical theory subjects and their functioning as the scientific and methodical basis of the department is determined. Noted is the place and participation of the department of musical education in the vital activity of our University.*

**Keywords:** musical education, vocal pedagogy, creative activity, scientific and methodical potential.

Сімдесят п'ять... Багато це чи ні? З одного боку, вік солідний і поважний, час «збирання каміння», підсумків життєвого, творчого, наукового шляху. З іншого, — час реалізації вже набутого досвіду, здобутків, час планування нового, удосконалення, експериментування. Саме такого віку досягла кафедра музичного виховання Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Музика — суттєвий і невід'ємний компонент таких поліфонічно складних видів мистецтва, як

театр, кіно, телебачення. Тому в системі професійної підготовки студентів факультету театрального мистецтва та Інституту екранних мистецтв чільне місце посідають музичні дисципліни: сценічний спів, різні музично-теоретичні та музично-історичні курси, гра на музичних інструментах. Викладання цих дисциплін забезпечують викладачі кафедри музичного виховання.

У перші десятиліття функціонування театрального інституту штат викладачів-музикантів обмежувався кількома спеціалістами, які працювали на

кафедрі історії театру та літератури. Поступово, з розширенням спеціальностей і спеціалізацій, потреба у кваліфікованих фахівцях музичного мистецтва зростала, що й викликало необхідність створення окремої кафедри.

Невдовзі після повернення театрального інституту з евакуації до Харкова та реєвакуації до Києва (влітку 1944-го) було створено кафедру музичних дисциплін, згодом перейменовано на кафедру музично-вокального виховання, потім (і до сьогодні) — музичного виховання.

Першим, хто очолив нашу кафедру, був **Дометій Гурійович Євтушенко**.

Д. Г. Євтушенко (1893–1983) — український вокальний педагог, заслужений діяч мистецтв України. Закінчив у 1927 році Київський музично-драматичний інститут ім. М. В. Лисенка і з цього ж року викладав у ньому. З 1939-го — професор Київської консерваторії; серед його учнів — відомі оперні співаки, народні артисти України П. Кармалюк, В. Любимова, Е. Томм, В. Буймістер та ін.

Надалі кафедру музичного виховання очолювали: музикознавець **Циніс Абрам Соломонович** (1945–1952), вокальні педагоги: доцент **Калиновська Марія Степанівна** (1952–1956), **Долєв Василь Григорович** (1956–1960), **Макухіна Іраїда Петрівна** (1960–1966).

У 1966 році на запрошення тодішнього ректора театрального інституту професора В. О. Кудіна кафедру очолила і викладала сольний спів **Лариса Архипівна Руденко**.

Л. А. Руденко (1918–1981) — відома оперна та концертно-камерна співачка, народна артистка СРСР, провідна солістка Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, професор. В її творчому доробку — близько 50 оперних партій, серед них Настя («Тарас Бульба»), Кармен («Кармен»), Амнеріс («Аїда»), Графиня («Пікова дама»), Солоха («Різдвяна ніч»). Майже 20 років викладала у Київській консерваторії. Автор статей з питань вокального мистецтва, спогадів про свого педагога О. Муравйову та відомих українських співаків. Знялася у фільмі-опері «Наймичка» М. Вериківського. Гастролювала у багатьох країнах Європи, на Кубі тощо [4].

У період з 1971 по 1986 роки на чолі кафедри була **Зінаїда Григорівна Зінюк**.

З. Г. Зінюк (1925–2009) — вокальний педагог, доцент, заслужений працівник освіти України; закінчила Київську консерваторію. З 1951 року викладала сольний спів у театральному інституті. Чимало дипломних акторських робіт у жанрі водевілю, оперети, мюзиклу було здійснено саме завдяки її

фаховому музичному керівництву. Це «Вільний вітер» І. Дунаєвського, «Тригрошова опера» К. Вайля, «Моя чарівна леді» Ф. Лоу, «Вестсайдська історія» Л. Бернстайна, «Людина з Ламанчі» М. Лі та ін. Серед її вихованців відомі актори драматичних і музичних театрів: народні артисти України А. Хостікоєв, О. Сумська, А. Дриженко, Л. Шкуркіна, народна артистка РФ Л. Солнцева, заслужена артистка України Т. Гагаріна. Г. Зінюк — авторка низки навчально-методичних матеріалів з вокалу, зокрема Програми сольного співу, вокальних вправ, репертуарної збірки на основі фрагментів з оперет (у співавторстві з В. Ф. Сук).

Естафету керівництва нашою кафедрою від З. Г. Зінюк прийняв **Валерій Білялович Курбанов**, який очолював її понад 20 років (1986–2009).

В. Б. Курбанов (1939–2009) — співак, режисер, педагог, заслужений артист Азербайджану, заслужений діяч мистецтв України, професор. По закінченні Московської консерваторії був солістом Азербайджанського театру опери та балету ім. М. Ахундова; партії: Бориса («Борис Годунов»), Мефістофеля («Фауст»), Дон Базіліо («Севільський цирульник»), Ескамільо («Кармен») та ін. У Київському театральному інституті здобув фах режисера; здійснив постановки опер у Баку («Богема») та театрі-студії «Молода опера» при Національній музичній академії України («Травіата», «Царева наречена», «Любовний напій», «Лісова пісня») та ін. У нашому КНУТКТ працював з 1978 року, де викладав сценічний спів, був художнім керівником режисерського курсу студентів-іноземців, першого в Україні курсу музичних режисерів. Серед його вихованців і актори, і режисери: Р. Семисало, О. Острогляд, народні артисти України В. Баша, К. Кашліков, О. Кужельний та ін. У 1986–1988 роках був проректором з навчальної роботи. Він — автор низки навчально-методичних праць, зокрема «Введення до основ музичної режисури (оперети і мюзикл)», «Вокальне виховання актора театру і кіно».

З 2009 року кафедру очолює **Тетяна Віталіївна Михайлова**.

Т. В. Михайлова — заслужений діяч мистецтв України, педагог з вокалу, доцент, професор кафедри. Закінчила Київську консерваторію, отримавши кваліфікацію оперної співачки і концертної виконавиці. Була солісткою Оперної студії консерваторії (1968–1976), виконавши низку провідних партій в операх, оперетах та мюзиклах українських і зарубіжних композиторів, зокрема Наталки («Наталка Полтавка»), Мавки («Лісова пісня»), Парасі («Сорочинський ярмарок»), Маргарити («Фауст»), Тетяни («Євгеній Онегін»), Софії («Весілля в Малинівці»),

Елізи («Моя чарівна леді»). Наприкінці грудня 1976 року прийшла у колектив нашої кафедри: спочатку як асистент-стажист, надалі й до сьогодні — викладач сценічного співу. Вела широку концертну діяльність: сольні виступи, участь у вечорах і концертах, присвячених творчості українських композиторів Лисенка, Ревуцького, Кирейка, Завалішиної та ін. (понад 30 у 1970–90-х роках). Гідно представляла Україну за кордоном у складі молодіжних творчих груп (Франція, Монако, Німеччина, Кіпр, Болгарія). Брала участь у конкурсах та фестивалях як співачка (лауреат Українського республіканського конкурсу вокалістів), член журі (диплом Міжнародного фестивалю-конкурсу мистецтв «Талановиті діти України»). Своїми знаннями в галузі вокальної педагогіки щедро ділиться з колегами, передає їх майбутнім акторам театру і кіно, прищеплюючи високий художній смак і культуру. Серед її вихованців народні артисти України О. Треповський, Т. Назарова, О. Горбунов; заслужені артисти України В. Астахов, Т. Олексенко, О. Форманчук, О. Єна та ін. Має низку друкованих праць, зокрема «Вокальні вправи» (методичні вказівки), «Про учебно-педагогічний вокальний репертуар у процесі музичної підготовки актора драматичного театру» (тези доповіді).

Провідна дисципліна кафедри музичного виховання — сценічний (сольний) спів, який має сприяти розкриттю творчих можливостей, підвищенню якісного рівня підготовки вихованців нашого Університету — майбутніх акторів українського театру.

Синкретичність сучасного театру обумовлена традиціями, що були започатковані ще у першій половині XIX ст. Тоді не існувало розподілу на драматичні і музичні трупі, тому й жанрова палітра репертуару кріпосних театрів та приватної антрепризи була досить різноманітною. «Перевага надавалась нескладним операм і п'єсам з музикою, основу яких складали популярні мелодії народних пісень, романсів, танців. <...> Актори мали володіти майстерністю драматичного, вокального, хореографічного мистецтва» [5, 100].

І зараз більшість театрів в Україні — музично-драматичні. «Отже, багатьом акторам українського театру в своїй практичній роботі доведеться вирішувати проблему участі в музичному спектаклі, мюзиклі, опереті й навіть в опері. Тому питання вокальної підготовки акторів набуває особливого значення» [2, 3].

Важливим засобом музичного виховання студентів акторської спеціалізації є вокальний репертуар. Формуючи навчальний репертуар, викладачі нашої кафедри враховують такі важливі вокаль-

но-педагогічні принципи: індивідуальний підхід до студента, поступове й послідовне підвищення складності; розвиток уваги водночас і до вокально-технічного, і до художнього боку виконання; залучення творів минулого й сучасності, різних жанрів, форм й стилів.

Заняття сценічним співом відрізняються своєю методикою від занять у спеціальних музичних навчальних закладах: більшість студентів акторської спеціалізації мають значно обмежені вокально-музичні дані. Тому проводиться комплексна робота над голосом для оволодіння як розмовно-сценічною мовою, так і співочими навичками. На початкових етапах занять із вокалу змістом дисципліни по суті є народні пісні, де слово і наспів, що найчастіше, створюються одночасно, поєднані найбільш органічно.

Музично-поетичний фольклор був композиційним елементом вистав українського театру корифеїв. «При сценічному втіленні драматичних творів М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого зберігались авторські пропозиції щодо музики, особливо пісень, що становили органічну складову сценічного “життя” персонажа, розкривали їх психологічні особливості й настрої. <...> Введення до драматичної дії народно-пісенного матеріалу сприяло також створенню певної емоційної атмосфери (лірико-поетичної, жартівливо-розважальної та ін.), відтворенню різних обрядів (особливо весільних)» [5, 100–101].

Включаючи до навчального процесу народні пісні різних жанрів (героїчні, ліричні, жартівливі тощо), викладачі розв'язують ряд питань як художнього спрямування, так і вокально-педагогічних: робота над діапазоном, кантиленним співом, різними прийомами («атака» звука, «переддихання» тощо). «Гармонійна єдність інтонаційно-мелодичної виразності з виразністю й образністю поетичного тексту допоможуть студентові почути, відчути можливості голосової палітри, різноманітність співочої виразності» [1, 10].

Надалі до навчального репертуару включаються невеликі композиції (нескладні пісні та романси, куплети), матеріал, потрібний для тих чи інших студентських робіт з майстерності актора. Поступово зміст занять ускладнюється технічно і в музично-виконавському плані, особливо у роботі над вокальним матеріалом музичних дипломних вистав. Відбувається певна еволюція не лише змісту, а й методики викладання, головна мета якої — оволодіння дієвим співом, тобто вміння діяти вокальним словом у запропонованих обставинах п'єси, навчитися поєднувати спів із фізичними діями (простим рухом, танцем).

Всі вищевикладені основи вокальної педагогіки є засадничими в роботі викладачів кафедри музичного виховання на різних етапах її діяльності.

Сценічний спів у різні часи (1960–1990-і роки) викладали О. П. Беляєва, Л. М. Єременко, С. В. Саморідна, одна з ветеранів нашої кафедри **Валентина Федорівна Сук**.

В. Ф. Сук (1922–2007) — вокальний педагог. Отримавши вищу музичну освіту і маючи досвід творчо-виконавської роботи, прийшла у 1965 році працювати на нашу кафедру. За її активної фахової участі було здійснено чимало вистав музичного жанру: водевілі, мюзикли («Лев Гурич Синичкін», «Моя чарівна леді», «Труфальдіно з Бергамо» та ін.). Серед її вихованців народний артист України Остап Ступка, заслужені артисти України Поліна Лазова, Лариса Недін, концертна співачка Влада Борисова (працює в США), Оксана Савчук (у складі відомого дуету «Писанка») та ін. Свій багаторічний педагогічний досвід вона підсумувала у низці методичних праць: про роботу з вокальними ансамблями, вокальні вправи, опублікована репертуарна збірка на матеріалі оперет (у співавторстві із З. Г. Зінюк).

До викладацької роботи були залучені відомі українські співаки — солісти Київського оперного театру **народний артист України Василь Феодосійович Козерацький**, заслужені артисти України Володимир Іванович Матвеев, Борис Миколайович Пузін.

Майже чверть століття (1976–1990) викладачем нашої кафедри був **Микола Сергійович Фокін**.

М. С. Фокін (1912–1990) — народний артист України, доцент. Здобувши вокальну освіту в Київській консерваторії (з перервою, 1932–1946), він дарував людям ніжні й глибокі почуття спочатку як виконавець народних пісень і класичного камерного репертуару, працюючи солістом Українського радіо (1937–1938), Ансамблю пісні і танцю Київського військового округу та Ансамблю пісні і танцю радянських військ у Німеччині (1941–1948). Красивого тембру ліричний тенор, неабиякий акторський талант, привабливі зовнішньо-сценічні дані — все це дало змогу виконувати найрізноманітніші партії в операх вітчизняних і зарубіжних композиторів на сценах Оперної студії Київської консерваторії (1938–1941), Львівського (1948–1954) та Київського (1954–1962) оперних театрів: Петро («Наталка Полтавка»), Ленський («Євгеній Онегін»), Герцог («Ріголетто»), Альмавіва («Севільський цирульник»), Ромео («Ромео і Джульєтта»), Лоренцо («Приборкання норовливої») та ін. [6]. Плідною була й концертно-виконавська діяльність, особливо у парі з народним артистом України Сергієм Козаком.

Цей чудовий вокальний дует дав путівку в життя багатьом пісням українських композиторів. Великий практичний досвід і майстерність, любов до музики й співу він успішно передавав молоді — майбутнім акторам театру і кіно, працюючи на нашій кафедрі.

Понад двадцять років (1978–2000) викладав сценічний спів у нашому Університеті **Олександр Іванович Михайлов**.

О. І. Михайлов (1927–2000) — заслужений артист України, доцент. Вихованець суворовського училища, він спочатку працював там, керуючи вокальним гуртком. Закінчивши Київську консерваторію, стає провідним актором Київського театру оперети і працює там понад чверть століття (1955–1982). Серед його ролей: Назар Дума («Весілля в Малинівці»), Коваль Вакула («Черевички»), граф Орловський («Летюча миша»); був першим виконавцем ролей в нових оперетах українських композиторів. Високу оцінку його виконавській майстерності дав легендарний співак І. С. Козловський: «В його баритонові нема плакучих сплесків, “повітряних ям”. Спів Михайлова залишає враження завершеності та правильності музичної фрази. Гарний тембр рівного в усьому “робочому” діапазоні голосу» [3]. Саме цьому він прагнув навчити майбутніх акторів театру і кіно. Як ніхто інший, міг «витягнути», «видобути» голос і розвивати його. Серед його вихованців: О. Вишняков (соліст Київського музичного театру для дітей та юнацтва), О. Деняков (соліст Київської оперети), О. Лапоногов (українська естрада) та ін.

Із сфери концертно-виконавської діяльності прийшла працювати на нашу кафедру **Елеонора Іванівна Аксютіна** (дівоче прізвище та сценічний псевдонім — Яроцька).

Е. І. Аксютіна (1928–1994) — заслужена артистка України, доцент. Закінчивши Київську консерваторію (1950), тридцять років була солісткою Київської філармонії (1951–1981). Її лірико-колоратурне сопрано звучало як у масштабних творах композиторів-класиків («Кавова кантата» Баха, «Реквієм» Моцарта та ін.), так і в композиціях камерно-вокального репертуару (твори Лисенка, Стеценка, Ревуцького, Шамо; Массне, Дебюссі, Рахманінова). Неодмінною складовою концертного репертуару була народна пісня, що потім позначилось на її педагогічній роботі в нашому Університеті: навчальний репертуар студентів, методичні праці, зокрема друковані методичні рекомендації «Народна пісня у вихованні вокального голосу актора» (1988), а також збірник «Пісні до драматичних вистав» (1989).

Зі стажем виконавської діяльності і педагогічної роботи розпочала викладання в нашому Університеті **Третяк Людмила Харлампіївна**.

Л. Х. Третяк — заслужена артистка України, доцент, професор кафедри музичного виховання. Закінчивши консерваторію за двома спеціальностями (хорове диригування і сольний спів), виступала на оперній сцені (партії Тетяни («Євгеній Онегін»), Мімі («Богема») та ряд інших). Була солісткою колективу хору і симфонічного оркестру під керівництвом Р. Мак Мерріна (про це у книзі «У каждой нации свой Бог, а у Бога — все нации»; 2016). На нашій кафедрі працює майже сорок років (з 1981-го). За цей час виховала не одне покоління співаків і акторів: народні артисти України Н. Крутова-Шестак, І. Семененко; концертують за кордоном Л. Фесенко (США, КНР), В. Пацеев (США) та ін. Студенти акторських курсів, з якими працює Л. Х. Третяк, неодноразово гідно представляли наш Університет на багатьох вокальних конкурсах і фестивалях України та поза її межами. Вона є членом журі різних конкурсів, зокрема Головою журі конкурсу «Талановиті діти та молодь України». Практичний досвід викладання знайшов вияв у низці навчально-методичних матеріалів з питань вокальної педагогіки. Автор монографій-мемуарів про видатних українських співаків, народних артистів СРСР В. Третяка і Г. Туфтіну.

Збагачені досвідом концертно-виконавської та оперно-сценічної діяльності, розпочали освоєння вокальної педагогіки на кафедрі музичного виховання (з 2002 року) **Гревцова Мері Олександрівна** і **Кудрявцева Олена Георгіївна**.

М. О. Гревцова — заслужена артистка України, доцент кафедри. Закінчивши вокальний факультет Київської консерваторії, упродовж тридцяти років була солісткою Кримської філармонії, виступаючи на концертних майданчиках як Криму, так і великих міст України. Володіє багатим і різноманітним репертуаром з творів вітчизняних та зарубіжних композиторів різних епох і художніх напрямів. Багаторічна концертна діяльність сприяє постійним пошукам, збагаченню й оновленню навчального репертуару студентів: від народних пісень — до уривків з оперет, мюзиклів. Її вихованці неодноразово презентували наш Університет на різних творчих заходах — виїзних концертах, конкурсах, фестивалях, завойовуючи звання лауреатів, посідаючи призові місця.

О. Г. Кудрявцева — старший викладач нашої кафедри. Першу освіту здобула у КПІ за спеціальністю «інженер-програміст». Але, «звіривши алгебру гармонією», любов до музики, притаманна

з юнацьких років, перемогла. Закінчивши вокальний факультет Київської консерваторії, була артисткою Народного хору ім. Г. Верьовки (ще під час навчання), згодом учасницею ансамблю «Віртуози фолка» і потім солісткою Оперної студії консерваторії (2000–2003), де виконала оперні партії Сюзанни («Весілля Фігаро»), Марфи («Царева наречена»), Маргарити («Фауст») та в оперетах — Віолетти («Фіалка Монмартру»), Розалінди («Летюча миша»). Багатий досвід практично-виконавської роботи сприяє плідній педагогічній праці на акторських курсах та навчально-методичній роботі в галузі вокальної педагогіки.

У ХХІ ст. викладацький склад кафедри музичного виховання поповнився новими іменами. Так, з 2007 року почала працювати **Вальчук Лада Дмитрівна**.

Л. Д. Вальчук — старший викладач, лауреат міжнародного конкурсу вокалістів. Закінчивши Київську консерваторію як концертна і оперна співачка, працювала артисткою у Київському театрі оперети (1999–2001). Вона постійно прагне підвищувати свою кваліфікацію: стажування в Національній опері України (2001–2007), асистентура-стажування за спеціальністю «сценічний спів» у нашому Університеті (2007–2010). Педагогічну працю на нашій кафедрі суміщає з роботою вокального ілюстратора на кафедрі концертмейстерства КНМА. Вона єдиний викладач-вокаліст, яка спеціалізується на викладанні сольного (сценічного) співу у акторів та режисерів театру ляльок. Це обумовило тематику її навчально-методичної роботи (нормативні програми із сольного та ансамблевого співу, музичного виховання, реферат на тему: «Текстовий та інтонаційний матеріал вокального твору в контексті дієвої інтонації актора музичного та драматичного театру»), а також творчо-організаційної діяльності на акторських і режисерських курсах (підготовка музичного матеріалу численних вистав — курсових та дипломних). Разом зі студентами брала участь у підготовці та проведенні Всеукраїнських і Міжнародних фестивалів і конкурсів театрів ляльок; на фестивалі-конкурсі «Українська коляда» (Львів, 2015) вистава «Вертеп» отримала «гран-прі». Чимало музичних номерів підготувала для концертних виступів студентів акторів і режисерів очної та заочної форм навчання.

Збагачена творчою діяльністю у різних мистецьких колективах, розпочала педагогічну роботу на кафедрі **Русанова Тетяна Григорівна** (з 2006 року).

Т. Г. Русанова, закінчивши відділення хорового диригування Кримського культосвітнього училища

(1984), прийшла на посаду артистки хору Кримського українського театру драми і музичної комедії. Прагнення до подальшого зростання творчого й освітнього цензу привело її до Київського інституту культури, де вона отримала кваліфікацію керівника хорового колективу (1987–1992). Перша фахова педагогічна робота — викладач вокалу школи-студії при Кримському російському драматичному театрі. З 2006 року прийшла працювати на кафедру музичного виховання нашого Університету, закінчивши тут одночасно асистентуру-стажування. Розуміючи необхідність розвитку у студентів спілкування з партнером (відчуття ліктя), включає до навчального репертуару вокальні ансамблі, хорові композиції. Її студенти беруть участь у творчих заходах як Університету, так і поза його межами.

Нещодавно (2017) прийшла на кафедру молода співачка *Ємець Ірина Олександрівна*.

І. О. Ємець — вихованка НМАУ ім. П. І. Чайковського (закінчила її у 2008 році та магістратуру в 2013-му). Перші кроки на педагогічній ниві здійснила в Київському інституті музики ім. Р. М. Глієра. Упродовж кількох років — постійний член журі українських та міжнародних конкурсів і фестивалів, зокрема Всеукраїнського конкурсу вокалістів «Світ чудес», телевізійного конкурсу «Зірка-фест». Бере активну участь у підготовці студентів акторської спеціалізації до вистав, концертів, тематичних вечорів.

Гідними партнерами викладачів сценічного співу є концертмейстери. Їхня робота у нашому Університеті має свою специфіку, дещо відмінну від інших мистецьких вузів. Маючи консерваторську освіту, вони обізнані з музичним матеріалом різних національних композиторських шкіл, епох і художніх напрямів, жанрів і форм. Концертмейстери разом з викладачами володіють широким спектром музичних творів і стилів: народні пісні, вокальні твори професійних авторів, уривки з музики до драматичних і музичних вистав, кінофільмів, телесеріалів, мюзикли і рок-опери.

Є декілька специфічних особливостей у роботі концертмейстера нашого вишу. Це «читання з листа», тобто читання без підготовки абсолютно незнайомого нотного матеріалу. Це транспонування — переклад музичного твору з однієї тональності в іншу без зміни нотного тексту; застосування транспозиції пов'язано як з виконанням твору нижчим або вищим голосом, так і з певними вимогами акторських завдань. Поради і зауваження, що їх роблять концертмейстери, підштовхують студентів до пошуків нових акторських прийомів і пристосувань, сприяють удосконаленню їхніх музично-вокальних даних.

Робота концертмейстера включає й підготовку до випуску вистав, особливо музичних, та, за необхідності, й безпосередній фортепіанний супровід всієї вистави, утримуючи її темпо-ритмічну структуру.

У різні роки на кафедрі музичного виховання концертмейстерами працювали Є. В. Бродська, С. Л. Зільберман, Г. Б. Найденко, Н. М. Каплан, С. А. Васильєва, А. П. Білинська, В. Є. Бризгалова, В. Є. Демещук, І. Р. Покрас, В. Г. Даниленко. Нині загін концертмейстерів — висококваліфіковані професіонали, які опанували особливості роботи в нашому Університеті. Це провідні концертмейстери кафедри: *Тимошина Інна Григорівна і Тарасенко Ірина Романівна* (зі стажем понад сорок років), *Нетсева Ірина Євгенівна, Большакова Оксана Андріївна, Бартко Олеся Ярославівна, Готліп Тетяна Болеславівна, Симшаг Наталя Миколаївна*.

На кафедрі вже склалася певна традиція щодо наступності, спадкоємності: концертмейстерів-початківців прикріплювали до досвідчених викладачів, а згодом і вони самі передавали досвід викладачам-початківцям із сольного співу. Такі приклади непоодинокі: І. Г. Тимошина — З. Г. Зінюк — Т. Г. Русанова, І. Є. Нетсева — В. Ф. Сук — О. Г. Кудрявцева, О. А. Большакова — М. С. Фокін — І. О. Ємець.

Разом з викладачами сценічного співу концертмейстери беруть участь у роботі вітчизняних та міжнародних конкурсів й фестивалів, де високий рівень їхнього професіоналізму був неодноразово відзначений дипломами, — це І. Р. Тарасенко, О. А. Большакова, Т. Б. Готліп. Лауреатом, як солістка і концертмейстер, неодноразово ставала Н. М. Симшаг. Концертмейстери кафедри музичного виховання не поривають зв'язки зі своєю alma mater — Національною музичною академією України ім. П. І. Чайковського. Так, Т. Готліп співпрацювала з оркестром народних інструментів Академії; О. Большакова — з кафедрами народних інструментів, хорового диригування; Н. М. Симшаг була концертмейстером у класі сольного співу народної артистки СРСП М. Ю. Стеф'юк.

Виявляють концертмейстери і схильність до науково-дослідницької роботи; так, Л. Я. Бартко захистила кандидатську дисертацію.

Роботу концертмейстера хтось поєднує з педагогічною діяльністю — викладає гру на фортепіано. Для деякого це була тимчасова робота (Т. Б. Готліп, О. А. Большакова, І. Р. Тарасенко, І. Є. Нетсева), дехто і до цього часу залишається на цій посаді (І. Г. Тимошина, В. Є. Бризгалова). Підбираючи відповідний навчальний репертуар, вони сприя-

ють розширенню музичного кругозору студентів, вихованню добрих музичних смаків.

Викладачем гри на фортепіано є доцент Київської консерваторії, народна артистка України, кандидат мистецтвознавства **Середенко Анна Михайлівна**. Вона — дипломант Міжнародного конкурсу камерних ансамблів (Лондон), засновник низки творчих проєктів і тематичних циклів та авторка наукових статей.

Гру на народних музичних інструментах викладає **Мірошниченко Лідія Миколаївна**.

Л. М. Мірошниченко — доцент; по закінченню Київської консерваторії отримала кваліфікацію баяніста, концертного виконавця, диригента оркестру народних інструментів. Працює на нашій кафедрі з 1970 року. Студенти називають її «люди-на-оркестр», адже вона володіє грою на багатьох інструментах: баяні, акордеоні, гітарі, бандурі, балалайці, домрі, сопілці, дрімбі, жалійці. Якщо у студентів-акторів виникає потреба грати ще на якомусь інструменті, вона вчиться грати на ньому передусім сама, а потім навчає студентів. Це особливо стосується дипломних робіт: підбір музичного матеріалу, безпосередня участь у музичному супроводі. Враховуючи специфіку навчання гри на музичних інструментах у нашому Університеті, вона створила ряд методичних матеріалів та хрестоматій, що використовуються у навчальному процесі, зокрема друковані праці: навчальний посібник «Основи гри на народних музичних інструментах» (2004), методичні рекомендації з техніки гри на баяні, гітарі та ін.

Важливою складовою музичного виховання студентів факультету театрального мистецтва та Інституту екранних мистецтв є цикл музично-теоретичних дисциплін. Це історія музики — предмет загальнокультурного спрямування, спеціалізовані курси: музика у виставі (театрознавство), робота режисера з композитором (режисура драми, театру ляльок), музика в кіно (кінознавство, кінорежисура, кінотелеоператорство, звукорежисура), основи балетного клавіру та партитури, синтез мистецтв і сучасна хореографія (режисура балету), великий цикл музично-теоретичних дисциплін, зокрема гармонія, поліфонія, аналіз музичних форм та ін. (звукорежисура).

У різні часи музично-теоретичні дисципліни викладали: **Колодуб Лев Миколайович** — композитор, народний артист України, професор; **Левицький Олександр Олександрович** — композитор, заслужений діяч мистецтв України, доцент; музикознавці й композитори **Циніс Абрам Соломонович**, **Височинська Людмила Йосипівна**, кандидати мистецтвоз-

навства **Співак Ада Львівна**, **Березовчук Лариса Миколаївна**, **Попович Тетяна Олександрівна**.

Робота викладачів-музикознавців постійно ускладнюється. Вони повинні враховувати у своїй науково-педагогічній діяльності доволі багатогранний, складний і мінливий характер сучасного мистецького життя, що визначається багатьма чинниками. Один з них — «біполярність» музики сьогодення, тобто розгляд її як мистецтва і науки водночас. Потрібно стежити й впроваджувати в навчальний процес експерименти та досягнення науково-технічного прогресу в галузі кінематографа, телебачення, комп'ютерної техніки, світломузики і кольорової музики. Пошуки саме в цьому напрямку притаманні науково-педагогічній діяльності старшого викладача нашої кафедри **Козута Геннадія Олександровича**.

Отримавши освіту в Київській консерваторії, він набуває досвід науково-практичної роботи: редактор музичних програм Держтелерадіо України, лаборант кафедри історії музики консерваторії, зав. відділом кінофотодокументів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, співробітник КССМШ ім. М. В. Лисенка з питань дослідження звуковисотних властивостей музичного слуху дітей (1967–1984), надалі — викладач у Київському музичному училищі ім. Р. М. Глієра (1985–1993). Понад десять років (1993–2005) працював на нашій кафедрі (на жаль, був змушений залишити педагогічну роботу через хворобу). Він викладав увесь комплекс музично-теоретичних дисциплін у майбутніх звукорежисерів, відеорежисерів, режисерів музичного театру. Враховуючи особливості кожної спеціалізації, розробив власну методіку викладання та впровадив у навчальний процес створені ним навчально-методичні матеріали, зокрема «50 ритмічних диктантів», «Слуховий аналіз у сольфеджіо». Пошукам і розробкам сприяла його наукова діяльність. Він — музикознавець-експериментатор, музичний акустик, конструктор мікротонових музичних інструментів, спецапаратури (інтонометр), єдиний від України член Міжнародної музичної асоціації з модернізації нотного письма. Автор низки наукових публікацій з проблем теорії мікротонової музики, її аналізу та нотної фіксації, учасник міжнародних науково-практичних конференцій, зокрема «Прометей-2000» у Татарстані («Від аналізу мікротонових структур — до аналізу мікротонового гіпертексту»).

Педагоги-музикознавці — вагоме науково-методичне підґрунтя кафедри музичного виховання: 2 доктора мистецтвознавства, професора і 3 кандидата мистецтвознавства, доцента.

**Терещенко Алла Костянтинівна** — член-кореспондент НАМУ, доктор мистецтвознавства, професор, член НСТДУ. Майже п'ятдесят років основним місцем її роботи був ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, де вона обіймала посаду старшого наукового співробітника відділу музикознавства, виховавши і підготувавши чимало докторів і кандидатів мистецтвознавства. Основна сфера її наукових інтересів — вокально-симфонічна творчість українських композиторів. Це знайшло втілення насамперед у кандидатській та докторській дисертаціях («Українська кантата і ораторія»). Тематика монографій та публікацій (понад 100) — різноманітна: «Українська музична культура, її генеза та сучасність», творчі портрети українських композиторів (Р. Симовича, А. Кос-Анатольського), видатних українських співаків (зокрема А. Солов'яненка), відомі мистецькі колективи (Львівський академічний театр опери та балету ім. І. Франка). Паралельно з науково-дослідницькою діяльністю працювала на педагогічній ниві у різних навчальних закладах культури і мистецтва, серед яких Дитяча академія мистецтв України (проректор з наукової роботи) і наш Університет — тепер постійне місце її роботи.

**Станіславська Катерина Ігорівна** — доктор мистецтвознавства, професор, член НСТДУ. Вузівську викладацьку роботу розпочала у 2000 році у НАКККіМ, дещо пізніше в КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (спочатку за сумісництвом, з 2018-го в основному штаті). Педагогічна робота сприяла темі кандидатської дисертації, присвяченій методиці викладання музично-теоретичних дисциплін на режисерській спеціалізації. Надалі наукова робота охопила ширше коло мистецтвознавчих проблем, котрі знайшли вияв у докторській дисертації та об'ємній монографії, присвячених мистецько-видовищним формам сучасної культури. К. Станіславська — авторка численних публікацій: статей, науково-методичних розробок (понад 180). Під її керівництвом захищена не одна кандидатська дисертація. Вона — член спеціалізованої вченої ради НАКККіМ із захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора/кандидата наук за спеціальністю «Теорія та історія культури»; член редколегій ряду наукових фахових видань України з мистецтвознавства, зокрема «Наукового вісника» нашого Університету.

**Фількевич Галина Миколаївна** — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри, член НСТДУ. Деякий час (1998–2001) була деканом факультету театрального мистецтва, проректором з наукової і творчої роботи та міжнародних зв'язків. Її педагогічний стаж лише у вишах — півстоліття,

з них понад десять років у Київському інституті культури (1968–1981) і майже сорок років у нашому Університеті. Провідна сфера науково-педагогічних інтересів — музика театру і кіно, музичний театр. Багаторічний плідний досвід педагогічної роботи знайшов втілення у численних друкованих науково-методичних працях. Це навчальні посібники та збірки статей («Всесвітня історія музики», «Музика і драматичний театр», «Музика і кіно», «Синтез мистецтв і сучасна хореографія» та ін.); статті в академічних виданнях (НАМУ, УМЕ тощо) та періодичній пресі (журнал «Музика», газети «Культура і життя», «Українські вісті» — USA) — всього понад 50. Практичний вияв науково-педагогічної роботи — численні музичні оформлення вистав, підбір музичного матеріалу, аранжування (дипломні вистави в Університеті, постановки в різних театрах); авторка текстів низки передач Українського радіо; авторка сценаріїв та ведуча таких телепрограм Українського телебачення, як «Музичні вівторки», «Музичний кругозір»; позаштатний лектор з музичного мистецтва Національної філармонії України, товариства «Знання»; кілька сезонів вела літні вечори симфонічної музики у Маріїнському парку Києва. Ця музично-просвітницька робота знаходить продовження на методичних семінарах нашої кафедри (віртуальні екскурсії мистецькими пам'ятками Києва), у підготовці та проведенні тематичних вечорів Університету.

**Сітенко Тетяна Володимирівна** — кандидат мистецтвознавства, доцент, член НСТДУ, член Всеукраїнської спілки кобзарів. Викладацьку роботу в нашому Університеті розпочала у 2002 році, читає цикл музично-теоретичних дисциплін, переважно на звукорежисерській спеціалізації. Сфера науково-дослідницьких інтересів зосереджена у двох напрямках. Один з них — мистецтво кобзарів на теренах Києва на початку ХХ ст., що пов'язано з роботою у відділі українських народних музичних інструментів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (1984–2002); це статті та доповіді на науково-практичних конференціях. Другий напрям — концертне життя Києва, концертно-гастрольна діяльність польських музикантів у Києві на межі ХІХ–ХХ ст. (кандидатська дисертація, наукові публікації, статті у періодичній пресі — близько 20). Кілька останніх років активно співпрацює з редакцією ВУЕ — статті про відомих музикантів, зокрема К. Аббадо, Л. Ауера, І. Альтоні та ряду інших.

**Костюк Наталія Олександрівна** — кандидат мистецтвознавства, доцент, член НСКУ. З 2000 року працює у відділі музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ (з 2008-го — старший на-



уковий співробітник). Близько 20 років викладає музично-теоретичні дисципліни, переважно у звукорежисерів в Інституті екранних мистецтв нашого Університету. Сфера наукових досліджень — історико-культурологічні, стильові й жанрові проблеми української музичної культури, здебільшого на матеріалі хорової, богослужбової, камерно-вокальної та фортепіанної творчості. У колі наукових інтересів — також творчість українських композиторів ХІХ — початку ХХ ст. і сучасності (Л. Дичко, О. Козаренка, Г. Ляшенко та ін.). Відома як упорядник збірників наукових статей, редактор академічних видань, зокрема кількох томів УМЕ. Авторка понад 50 праць і публікацій, серед яких: «Богослужбова творчість М. Вербицького», «Дмитро Бортнянський і українська культово-літургічна традиція», «Українська богослужбова музична культура 1801–1916 років (науково-дидактичний, ужитково-співочий, концертно-виконавський і композиторський аспекти)» тощо.

**Третяк Микола Васильович** — заслужений діяч мистецтв України, режисер Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка. Вихованець нашого Університету за акторською та музично-режисерською спеціалізаціями, викладає дисципліни, пов'язані з режисурою музичного театру у майбутніх режисерів балету та режисерів драми. Постановник близько десяти оперних вистав у Києві, Баку, Брно (Чехія), зокрема «Богема» і «Манон Леско» Пуччіні, «Іоланта» Чайковського, «Паяци» Леонкавалло, «Весілля Фігаро» Моцарта, «Війна і мир» Прокф'єва. Декілька років працював другим режисером в Оперному театрі Швейцарії.

Не можна оминати увагою і роботу завідувача лабораторії кафедри музичного виховання. Це не просто технічний співробітник, який сприяє чіткій організації навчального процесу, діяльності викладачів. Він забезпечує оформлення відповідної документації, друкує різні навчально-методичні матеріали, відає фондами кафедри (книжковим, аудіозаписами тощо). Така навчально-організаційна робота посприяла деяким нашим колишнім завідувачам лабораторії в їхній подальшій професійній діяльності. Приклади цьому знаходимо в нашому Університеті: це проректор з наукової роботи, доктор мистецтвознавства, професор **Галина Дмитрівна Миленька**; начальник навчально-методичного відділу, заслужений працівник культури України **Наталія Олексіївна Хайдар**. Зараз посаду завідувача лабораторії обіймає спеціаліст з вищою педагогічною освітою **Ольга Володимирівна Бажан**.

Діяльність кафедри музичного виховання пов'язана з усіма профільними фаховими кафедрами Університету. Взаємодія не обмежується

лише викладанням тих чи інших дисциплін. Численні навчально-методичні і наукові праці членів нашої кафедри присвячені методиці викладання сценічного співу, питанням контактів та взаємозв'язків музики і театру, кіно, хореографії, ролі музики в житті й творчій діяльності визначних митців (драматургів, режисерів, акторів). Методичний посібник О. Левицького «Принципи використання музики у виставах драматичного театру»; «Музика і драматичний театр» — збірник праць викладачів кафедри (Курбанова, Зінюк, Третяк, Фількевич); статті Т. Сітенко до Великої Української Енциклопедії про видатних музикантів; статті в академічних виданнях Н. Костюк про майже не досліджені сторінки життєво-творчого шляху українських композиторів М. Вербицького, Д. Бортнянського, М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича — про їх богослужбову музику; кандидатська дисертація К. Станіславської про шляхи оптимізації викладання музично-теоретичних дисциплін студентам режисерських спеціалізацій; наукові видання і навчальні посібники, створені Г. Фількевич: «Співдружність муз. Театр — Музика — Кіно», «Музичний театр», «Основи балетного клавіру і партитури», та її статті в академічних виданнях і періодиці — «Українська народна пісня в драматургії І. К. Карпенка-Карого», «Ще раз про молоду оперну режисуру», «Музика у кінопросторі Олександра Довженка», «Творчий портрет Володимира Скляренка у музично-театральному інтер'єрі (за рукописами митця)», «Танець та екранні мистецтва: започаткування і розвиток контактів» — ось лише незначна частка опублікованих праць викладачів нашої кафедри.

Спільна робота кафедри музичного виховання з іншими — це також підготовка концертних програм і вистав, вечорів та науково-практичних конференцій, присвячених видатним діячам української культури і мистецтва — Т. Шевченку, М. Лисенку, Лесю Курбасу, О. Довженку та ін.

За сімдесят п'ять років своєї діяльності кафедра музичного виховання, її викладачі зробили вагомий внесок у сферу вокальної педагогіки, в створення й зміцнення науково-методичних засад кафедри, в розвиток музично-критичної думки українського мистецтвознавства.

#### Джерела та література

1. Аксютіна Э. Народная песня в воспитании вокального голоса актёра: методические рекомендации. Киев : КДІТМ, 1988. 48 с.
2. Курбанов В., Зінюк З. Сольний спів: програма. Київ : КДІТМ, 1993. 20 с.
3. Михайлов Олександр Іванович. *Вікіпедія*. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Михайлов\\_Олександр\\_Іванович](https://uk.wikipedia.org/wiki/Михайлов_Олександр_Іванович)

4. Руденко Лариса Архипівна. *Енциклопедія історії України*. URL: [http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe...>Rudenko\\_L](http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe...>Rudenko_L)
  5. Фількевич Г. *Музика і драматичний театр: навч. посібник*. Київ, 2013. 160 с.
  6. Фокін Микола Сергійович. *Українська музика та звукозапис*. URL: <http://www.ukrmusic.org/entsyklopediya/f/fokin-mykola-serhijovych.html>
  7. Архів КНУ театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.
- 
- References**
1. Aksyutina, E. (1988). A folk song is in education of vocal voice of actor : methodical recommendations. Kyiv : KDITM [in Russian].
  2. Kurbanov, V. & Zinyuk, Z. (1993). Solo singing: program. Kyiv : KDITM [in Ukrainian].
  3. Mihaylov, Oleksandr Ivanovich. Vikipediya. Retrieved from: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Mihaylov\\_Oleksandr\\_Ivanovich](https://uk.wikipedia.org/wiki/Mihaylov_Oleksandr_Ivanovich) [in Ukrainian].
  4. Rudenko, Larisa Arhipivna. *Entsiklopediya istoriyi Ukrainy*. Retrieved from: [http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe...>Rudenko\\_L](http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe...>Rudenko_L) [in Ukrainian].
  5. Filkevich, G. (2013). *The music and legitimate drama : навч. manual*. Kyiv [in Ukrainian].
  6. Fokin, Mikola Sergiyovich. *Ukrayinska muzika ta zvukozapis*. Retrieved from: <http://www.ukrmusic.org/entsyklopediya/f/fokin-mykola-serhijovych.html> [in Ukrainian].
  7. Arhiv KNU teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo.

Олена АБРАМОВИЧ, Надія ВОВЧЕНКО

<https://orcid.org/0000-0002-4814-6709>

<https://orcid.org/0000-0002-8791-7369>

## АМЕРИКАНСЬКІ ГАСТРОЛІ МХТ 1923–1924 рр. (Формування репертуарного театру та американської акторської школи)

*У статті розглянуто американські гастролі МХТ 1923–1924 рр. під керівництвом К. С. Станіславського та їх вплив на розвиток американської театральної школи. Проаналізовано причини появи репертуарного театру в Америці.*

**Ключові слова:** театральне мистецтво, репертуарний театр, бродвейський театр, театральна труппа, акторська техніка.

*В статье рассмотрены американские гастроли МХТ 1923–1924 гг. под руководством К. С. Станиславского и их влияние на развитие американской театральной школы. Дан анализ причин появления репертуарного театра в Америке.*

**Ключевые слова:** театральное искусство, репертуарный театр, бродвейский театр, театральная труппа, актерская техника.

*The article discusses American tours of МНАТ in 1923–1924 under the direction of K. Stanislavskiy, and their influence on the development of the American Theatrical School. The reasons for the appearance of Repertoire Theatre in America were analyzed.*

**Keywords:** theatrical art, repertory theater, Broadway, theater group, actor`s thechnique.

**Мета** — проаналізувати вплив гастролей МХТ на американську акторську школу (створення репертуарного театру, систематизація акторського мистецтва).

**Наукова новизна праці** полягає у спробі дослідити вплив гастролей МХТ під керівництвом К. С. Станіславського на театральне мистецтво Америки як фактор еволюційних змін в акторській техніці.

**Висновки:** Для кардинальних змін у театральній педагогіці американський театр потребував поштовху (жоден з європейських колективів не зміг запропонувати теоретично обґрунтований та сценічно переконливий підхід до акторської професії). Гастролі МХТ під керівництвом К. С. Станіславського представили американцям театр нового формату та акторську труппу високотехнічного рівня. Репертуарний театр, прикладом якого був МХТ, відрізнявся цілісністю колективу, високою мотивацією всіх учасників творчої труппи. В основі репертуарного театру було створення колективу односторонців, що потребувало певних морально-етичних принципів та методологічних змін у фаховій підготовці.

Гастролі Художнього театру продемонстрували американській публіці та професіоналам сучасну акторську школу. Саме це стало найголовнішим і найнеобхіднішим поштовхом для подальшого розвитку американського театру та модернізації акторської техніки.

Гастрольна присутність зарубіжних театрів на сценах Нью-Йорка першої чверті ХХ ст. являла собою суттєву частину американського театрального життя. Американський театральний бізнес відрізнявся неймовірно прагматичним смаком до аристократичної індивідуальності, а особливо «здатністю збирати з усього світу найталановитіших людей». Для прикладу, лише за сезон 1923/24 року в Америці одночасно відбулися гастролі Художнього театру, Елеонори Дузе та постановки Райнгардта [3].

На сценах Нью-Йорка за цей період були показані вистави ірландських, німецьких, австрійських, французьких та англійських відомих режисерів. Також американський театр був дуже добре знайомий і з російським театральним мистецтвом. В Америці 1908 року гастролювала Віра Комісаржевська, яка

представила дев'ять п'єс свого репертуару, після чого була визнана «кращою актрисою нью-йоркської сцени», і це лише один із прикладів діяльності російських артистів в Америці [4].

До часу перших гастролей Художнього театру в Америці, які відбулись у 1923 році, американці вже були достатньо підготовлені й достатньо налаштовані на хвилю європейського мистецтва у всіх його проявах. Станіславський про це сказав: «...американський глядач бачив усе краще, що є в Європі» [7, 381].

Починаючи з 1920-х років історія американського театру почала мірятись не лише іменами акторів-зірок або господарів театральних будівель, а й іменами режисерів. Одне з найвагоміших досягнень американського театру цих років — це розмежування функцій продюсера і режисера, тобто розмежування комерційної зацікавленості у касовому успіхові та незалежного художнього бачення. Рух нової сценографії висунув яскравих і самобутніх художників (Р. Е. Джонс, М. Горелик, Б. Аронсон та інших), які увійшли в історію сценографії світового театру ХХ ст. Потрібно зауважити, що американський театр цього періоду залишається переважно акторським.

Театральні досягнення Америки першої чверті ХХ століття торкнулися усіх сфер театального мистецтва і досягли висот, але мали один вагомий недолік: вони не мали театральної педагогіки, тобто не мали методології виховання актора. Відповідь на цю потребу американського театру дали переважно гастролі Художнього театру під керівництвом К. С. Станіславського.

Гастролі МХТ тривали Європою всю осінь 1922 року, а в Америці розпочались у Нью-Йорку виставою «Цар Федір Іоанович» 8 січня 1923 року в театрі «Ал Джолсон». Упродовж двох сезонів, за 12 місяців свого перебування у США Художній театр дав 380 вистав — це більше ніж кількість днів, що їх театр провів за кордоном. МХТ показав в Америці такі вистави: «Вишневий сад», «Іванов», «На дні», «На всякого мудреця достатньо простоти», «Брати Карамзови», «Цар Федір», «Смерть Пазухіна», та інші [8].

Дуже швидко поїздка МХТ перетворилась у справжню «російську театральну революцію», яка буквально шокувала Америку. Усі критики писали про завоювання Америки російським театром: «Трупа Станіславського ніби громом вразила театральний світ Нью-Йорка, який ніколи не бачив нічого подібного його постановкам» [13, 31]. Підтверджують це також і слова самого видатного режисера: «Тепер в Америці МХТ вважається американським театром» [6, 687]. Увага до самого Станіславського, його театру та акторів була неймовірною.

Гастролі російського театру назавжди змінили хід театральної історії Америки. Вже у шістдесяті роки цього ж століття видатна англійська актриса Сібел Трондайк, яка працювала по обидві сторони океану, стверджувала: «В Америці Станіславського вважають богом театру; майже так само і у нас (у Великобританії)». А журнал «Time» наголошує, що мистецтво Художнього театру ніби звільнило американських акторів «від ходульних і неприродних сценічних умовностей» [14, 78].

Перелічувати всі відгуки захвату про російський театр можна довго, але, щоб запевнити у вагомості внеску МХТ в культуру Америки, достатньо нагадати про випадок, який відбувся під час другого сезону гастролей театру. Провідні мхатівські актори на чолі зі Станіславським були прийняті президентом Куліджем у Білому домі. І це відбулося попри те, що Радянська Росія і Сполучені Штати на той час не мали жодних дипломатичних відносин.

Історія театральної критики доводить: якщо є захват, то має бути й інший бік медалі. І справді, в потці рецензії захвату можна натрапити на низку критичних відгуків на адресу вистав Художнього театру.

Насамперед критика торкалася оформлення вистав: сценографія «Вишневого саду» була виконана в манері ранніх опер, декорації МХТ ставили значно нижче за бродвейський стандарт. Схожу думку на цю тему мав Лі Страсберг, у його спогадах можна прочитати такі слова: «Оформлення вистав МХТ ніяк не могло йти у порівняння з тим, що ми у цей час бачили на нашій сцені у роботах видатних художників Роберта Едмонда Джонса, Нормана Бел Геддеса і багатьох інших. Декорації і костюми МХТ були у буквальному сенсі зношені. На додаток оформлення було погано освітлене, а перебільшений грим був занадто помітний під нашим сучасним світлом» [12, 36]. Одне слово, сценографія вистав відставала як з технічного боку, так і з естетичного.

Другим об'єктом для критики став репертуар. Справді, неможливо сказати, що ці зауваження були нелогічними. Американський театр, який вже пізнав успіх о'ніловських п'єс, вимагав сучасної драматургії, яка б відображала час. У рецензії на «Вишневий сад» критик «NewYorkTimes» Джон Корбін писав: «Критика тут хіба можлива, настільки ці люди та їх середовище вкрай далекі і для нас недоладні» [9, 98].

Третім напрямком критичних зауважень виявилось, хоч як це дивно, акторське мистецтво Художнього театру. В американській пресі того часу спостерігається низка спроб поставити під сумнів винятковість акторського виконання МХТ.

Одні з режисерів звинувачували американську публіку у надмірному захопленні заокеанським

мистецтвом, стверджуючи, що вони й самі можуть створити настільки ж повноцінну театральну трупу. Однак усі спроби таких заяв одразу ж наштовхувалися на незгоду опонентів, які ставили їм абсолютно логічне запитання — чому ж ніхто досі цього не зробив? А відповідь проста — американська публіка і театральні діячі того часу «більше думають про акторів, а не про мистецтво актора» [11, 50].

Неможливо не сказати про різноманітні парадокси, що їх не було помітно на той час, але нині проявилися вочевидь.

По-перше, Художній театр справді привіз старі вистави. Так звана «російська театральна революція» була проведена виставами 25-річної давнини. І причина була зовсім не у фізичній застарілості декорацій. Вибір такого репертуару для гастролей став історичним не лише для Америки, а й для самої системи Станіславського. Саме під час гастролей МХТ у Європі й Америці був закладений фундамент ототожнення системи Станіславського із натуралістичним і реалістичним театром. Кліше «система Станіславського = реалізм» поширилося світом саме після зарубіжних гастролей МХТ 20-х років, і виявилось майже невикористованим [11].

Другим парадоксом гастролей виявилось безсумнівне приписування усіх акторських успіхів винятково системі Станіславського, без усякої підозри про внутрішню опозицію деяких акторів Системі. Також американці не знали й про постійні творчі суперечності всередині Системі, з якою швидкістю змінювались погляди й репетиційні прийоми самого режисера у нелегкій справі освоєння акторської природи. Сукупність цих факторів зумовила абсолютизацію Системі, сприйняття її як істини, а не як процесу, що постійно розвивається.

По-третє, відкриттям для американського театру стало те, що вистави жили на сценах Художнього театру більше ніж чверть століття, у творчо-організованих умовах, абсолютно не схожих на бродвейські: тривалі репетиції, система експлуатації у репертуарному театрі та інші. «Тривалість» мхатовських вистав викликала підвищений інтерес, повагу і навіть захоплення.

Розуміння принципової відмінності організації театральної справи в Москві й на Бродвеї зумовили два взаємовиключних висновки — або до боротьби за створення репертуарного театру в Америці, або до заперечення придатності системи Станіславського для роботи актора в комерційному театрі.

Один з провідних театральних критиків Америки Старк Янг підсумував гастролі МХТ так: «Ці виконавці не привезли з собою нову драму <...> також не можна сказати, що у нас немає таких же

хороших акторів <...> сценографія МХТ нічому не може нас навчити <...> їх сценографія належить до школи, яка неабияк набридла нам у виставах Г. Ірвінга і Д. Беласко. Точний реалізм або ілюзію, яку створюють подібні декорації, набагато перевершив створюваний Р. Е. Джонсом шинок “Анни Крісті”. Значення МХТ для нашої сцени <...> має більш моральне й етичне значення, ніж естетичне» [6, 7]. Цікаво, що К. Станіславський частково погоджувався з цим ствердженням, адже давав американським акторам та постановочній культурі високі оцінки.

Поняття ансамблю, групи однодумців стало визначальним для усього американського досвіду освоєння мхатовських принципів і положень Системі, а особливе враження воно справило на молодого Лі Страсберга, вирішивши його подальше творче життя.

Пояснити спрагу до навчання американців у Станіславського можна відсутністю розвитку акторської школи та театральної педагогіки. І, оскільки американський театр проріс крізь усі етапи розвитку багатьох форм театру, крізь які пройшов і європейський театр, комерційна організація справи стала його єдиною формою.

Бродвейському театрові потрібні були «зірки» на головні ролі, а тому неминуче переїждів підбір акторів за амплуа і типажем, зросла відірваність майстерності провідних акторів від рівня акторів другорядних ролей. Актор був приречений на виконання однієї й тієї самої ролі роками, не маючи можливості розвивати різні сторони свого таланту [3].

Театральні школи, які почали виникати на початку ХХ століття намагалися заповнити цю нішу, але та методика, за якою відбувалось викладання, виховувала акторів минулого. Навчання майстерності в цих класах зводилося переважно до зовнішньої техніки — розробки голосу і жесту.

Покоління «молодих режисерів», більшість яких виявляли театральні процеси у 1910-ті — початку 1920-х років, як виявилось, не змогли взяти на себе функцію створення педагогіки акторської справи. На відміну від своїх європейських колег, які приходили у режисуру з акторської професії, американські режисери цього періоду починали свій творчий шлях з професій драматургів, продюсерів або художників, що не давало їм можливості повноцінно усвідомити проблематику акторської майстерності [8, 202–203].

Спрямований на комерційний успіх, бродвейський театр навчився не виховувати акторів, а знаходити таланти через розроблену і розвинену систему прослуховувань і відбору на конкретну роль за принципом амплуа.

Як бачимо, для корінних змін у театральній педагогіці американський театр потребував поштовху збоку. І, незважаючи на те, що у цей період в Америці гастролувала велика кількість європейських колективів та режисерів, ніхто з них не зміг запропонувати методологічно розроблений та сценічно переконливий підхід до акторської професії. Саме приїзд МХТ став тією випадковістю, яка і окреслила цю потребу.

Театр Станіславського продемонстрував американському театрові акторську трупку нового рівня: об'єднану спільністю методології, яка говорила єдиною театральною мовою. Саме Художній театр продемонстрував американській публіці і професіоналам театральної справи, що таке акторська школа. Це й стало поштовхом для подальшого розвитку американського театру.

Можна сказати, що Станіславський і американський театр були зацікавлені одне в одному, адже як американський театр потребував учителів, так і К. Станіславський шукав собі учнів. Збереження театру режисер бачив лише у постійному вивченні мистецтва актора, але цього йому вже не вдавалося досягти від втомлених щоденними виставами та спрагою до грошей акторів МХТ, і несподівано для себе, те, що він не міг знайти у своїх акторах, він знайшов у представниках американського театру.

«Ці люди справді приходять до нас навчатись», — пише про них учасник гастролей С. Л. Бертенсон [1, 75]. Хоча перша зустріч з професійним глядачем Америки була досить курйозною — американські актори почали свистіти, виражаючи свою найвищу ступінь захвату, що викликало шок мхатівців. Але, незважаючи на культурний і мовний бар'єр, Станіславський відчував професійну зацікавленість американців. Тут він і його Система опинилися в оточенні неймовірної уваги, тут він став щасливий в учнях. Американські актори тягнулися до Станіславського, а він — до них. Все збіглося, а в театрі іноді це стає вирішальним чинником [1].

Країну, яка тривалий час сприймала театр як щось фальшиве і награне, не могла не підкорити позиція Станіславського — заперечення шаблонів акторської гри, ненависть до штампів, особлива увага до спостереження і почуття правди. Найголовніше, для Станіславського театр був мистецтвом, поєднанням навчальної лабораторії та храму — і вже точно не шоу-бізнесом.

Опора методології Станіславського на об'єктивні закони природи, а не просто на традиції національної акторської школи, робить її універсальною для будь-якої країни. Тому Система стала бажаною і затребуваною в американському театральному про-

цесі. На додаток до цього вчителі за досить короткий час почали говорити з учнями їхньою мовою. А сам Станіславський, від'їжджаючи з гастролей, залишив для своїх глядачів, а найголовніше, для акторів-послідовників цілу книжку англійською мовою, почавши традицію англомовних видань Станіславського. Праця «Моє життя в мистецтві», видана в Америці 1924 року, являла собою введення у Систему для майбутніх театральних діячів Америки.

Станіславському та його учням неодноразово пропонували залишитися в Америці й виховувати наступні покоління акторів, більш того, точилися розмови про будівництво нового приміщення, де режисер зі своїми учнями створив би репертуарний театр, Оперну студію [5].

Жодному з цих планів не судилося здійснитись. Станіславський відмовлявся, посилаючись на зайнятість, але в одному з листів своїм учням в Америку він написав: «Для того щоб створити новий тип актора, потрібна художня атмосфера. Це найскладніше при створенні справи. Така атмосфера завжди була у нас в Москві. Створити її знову в Америці — питання багатьох років наполегливої роботи» [4, 7]. У цьому коротенькому записові Станіславський ніби дає завдання тим, хто візьметься за виховання американського актора. Актора потрібно виховувати в художній атмосфері.

Таким чином, К. Станіславський намітив серйозний план театального будівництва, котрий передбачав підняття методологічних, організаційних, естетичних та етичних питань.

Доля розпорядилася таким чином, що реалізувати цей план довелося вже поколінню учнів Станіславського; сам він, залишивши Америку після других гастролей МХТ, ніколи туди не повертався. Американські ж актори регулярно приїздили у МХТ на, так би мовити, стажування, для розв'язання певних проблем та й просто за порадою і натхненням.

Як вже ішлося вище, після від'їзду Художнього театру в Америці розпочнеться ціла низка нових процесів.

По-перше, почали виникати театри, які перейняли ідею постійного ансамблю, ідею репертуарного художнього театру з постійною трупкою. Як згадував Страсберг: «В МХТ ми вперше побачили велику можливість єднання акторів, які не обов'язково були на одному рівні, та, проте, були здатні до однакової ширості, глибини, все в правді. Цей досвід став головним стимулюючим фактором у розвитку американського театру і напряму, вплинув не лише на мій особистий розвиток, а й на створення театру “Груп” і Громадського театру Єви Ле Гальєнн, на постійні спроби театру “Гілд” створити реперту-

арний театр <...> і на багато інших подій в американському театрі» [12, 40–41].

У цитаті Лі Страсберга справді перелічені найважливіші події американського театрального життя другої половини 1920-х — початку 1930-х років.

1926 рік — театр «Гілд» робить першу спробу ввести репертуарну систему, звичайно, з американськими коригуваннями. Актори грали тиждень одну п'єсу, тиждень іншу, а потім знову поверталися до першої. Така система тривала два сезони і дала змогу якщо й не створити постійну трупу, то хоча б сформувати усталену групу акторів, яким була близька режисура театру і які мали до нього певний сентимент. Однак творчий успіх, що його принесла постановка п'єси О'Ніла «Дивна інтерлюдія», спричинилася до того, що театр не втримався від комерційної вигоди, зігравши виставу 426 разів поспіль [12].

У тому ж 1926 році було створено Громадський репертуарний театр під керівництвом Єви Ле Гальєнн. Театр планував створити бібліотеку живих п'єс — ставити класику, заохочувати глядача до нової для них творчості Г. Ібсена і А. Чехова.

У театрі були встановлені доступні ціни на квитки, за прикладом МХТ. Якщо репертуарний принцип був схоплений творцями театру на сто відсотків, то таке вчення російських гастролерів, як виховання єдиного ансамблю, не було взято до уваги. Потреба виховання акторів, вироблення єдиного методу гри були очевидні, але Ле Гальєнн не надавала цьому відповідного значення. Створити колектив не вийшло, і в 1931 році група акторів і режисерів, покинувши театр, створює свій театр — «Груп», десять років творчості якого стануть найбільш вагомим прикладом реалізації мхатовських принципів в американському театрі [11].

Важливим наслідком успішних гастролей Художнього театру стало масове виникнення театральних студій «мхатівського кореня», де навчання велося за системою К. Станіславського.

Американський історик театру підбиває підсумок гастролей театру так: «Коротко кажучи, росіяни стали еталоном, за яким судять про майстерність актора» [10, 75]. Це зробило можливим і навіть необхідним відкриття великої кількості шкіл та студій під керівництвом російських акторів-емігрантів, які — за відсутності державної, централізованої системи освіти акторів — відіграли важливу роль як «кузня кадрів» для американського театру і кіно ХХ ст. [11].

Серед таких керівників були такі талановиті актори й педагоги: Марія Успенська, Тамара Дейкарханова, Лев і Варвара Булгакови, Михайло Чехов, Віра Солов'йова і Андріус Жилінський, Іван Лазарєв і Марія Астрова, Річард Болевський.

### Джерела та література:

1. Бокшанская О. С. Письма И. Немировичу-Данченко. Москва, 2005. В 2-х т. Т. 1. С. 75.
2. Смелянский А. М. Профессия – артист / Станиславский К. С. Собр. соч. : В 9 т. Москва, Искусство, 1989. Т. 2. С. 5-8.
3. Смелянский А. М. Уходящая натура. Кн. 2. Москва : Искусство, 2002. С. 67.
4. Смелянский А. М. Профессия – артист / Станиславский К. С. Собр. соч. : В 9 т. Т. 2. 2007. С. 26.
5. Смирнов Б. А. Эволюция американского исполнительского мастерства. Проблемы реализма в зарубежном театральном искусстве. Ленинград, 1979. С. 146.
6. Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. Москва, 1953. С. 687.
7. Станиславский К. С. Собрание сочинений : В 9 т. Т. 2. С. 377–378, 407.
8. Черкасский С. Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг: История. Теория. Практика. Санкт-Петербург : РГИСИ, 2016. С. 100–103.
9. Carnicke, S. Stanislavsky in Focus. Amsterdam : Harwood Academic Publishers, 1998. P. 98, p.104.
10. Carnicke Sharon Marie. Lee Strasberg's Paradox of the actor. Screen Acting. New York : Rout-ledge, 1999. P. 75–87.
11. Gordon, M. Stanislavskiy in America. Thornton Sherwood, 1966. P. 79.
12. Strasberg, L. A Dream of Passion: The Development of the Method. Boston : Little, Brown, 1987. P. 36–37, p. 40, 102.
13. Smith, W. Real Life Drama. USA : Boston, 1990. Pp. 21, 31, 72, 77, 66.
14. Theatre: Stanislavsky's Ghosts. Time. 1965, 12 Feb. № 2. P. 78.

### References

1. Bokshanskaya, O. S. (2005). The letters to Nemyrovich-Danchenko. Moscow : V 2 т. Т. 1. 75 [in Russian].
2. Smelianskiy, A. M. (1989). Profession is an artist. *Stanislavskiy K. S. Complete works.* : V 9 т. Moscow : Iskusstvo. Т. 2. 5–8 [in Russian].
3. Smelianskiy, A. M. (2002). Leaving nature. Кн. 2. Moscow : Iskusstvo. 67 [in Russian].
4. Smelianskiy, A. M. (2007). Profession is an artist. *Stanislavskiy K. S. Complete works.* Moscow : Iskusstvo. V 9 т. Т. 2. 26 [in Russian].
5. Smirnov, B. A. (1979). Evolution of American carrying outmastery. Problem of realism in a foreign dramatic art. Leningrad. 146 [in Russian].
6. Stanislavskiy, K. S. (1953). Articles. Speeches. Conversations. Letters. Moscow. 687 [in Russian].
7. Stanislavskiy K. S. Complete works: V 9 т. Т. 2. Moscow : Iskusstvo, pp. 377–378. 407 [in Russian].
8. Cherkasskiy, S. D. (2016). Mastery of actor : Stanislavskiy – Boleslavskiy – Strasberg : History. Theory. Practice. S.-Petersburg : PGI SY [in Russian].
9. Carnicke, S. (1998). Stanislavsky in Focus. Amsterdam : Harwood Academic Publishers. 98, 104 [in English].
10. Carnicke, Sharon Marie. (1999). Lee Strasberg's Paradox of the actor. Screen Acting. New York : Rout-ledge. 75–87 [in English].
11. Gordon, M. (1996). Stanislavskiy in America. Thornton Sherwood. 79 [in English].
12. Strasberg, L. (1987). A Dream of Passion: The Development of the Method. Boston : Little, Brown (pp. 36–37, 40, 102) [in English].
13. Smith, W. (1990). Real Life Drama. USA : Boston [in English].
14. Theatre: Stanislavsky's Ghosts. Time. 1965, 12 Feb. № 2. 78 [in English].

**Олександр БЕЗРУЧКО**

<https://orcid.org/0000-0001-8360-9388>

Researcher ID B-8818-2019

Науковці України ID: 0009734

## СПЕЦИФІКА ТЕАТРАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В. Б. КІСІНА У КИЇВСЬКОМУ ДЕРЖАВНОМУ ІНСТИТУТІ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ім. І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО

*У цій статті досліджено специфіку театральної педагогічної діяльності відомого українського театального 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 «березільця» М. П. Верхацького у Київському державному інституті театального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого.*

**Ключові слова:** Віктор Борисович Кісін, театральна педагогічна діяльність, Київський державний інститут театального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, майстерня.

*В этой статье исследована специфика театральной педагогической деятельности 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 «березолеца» М. П. Верхацкого в Киевском государственном институте театрального искусства им. И. К. Карпенко-Карого.*

**Ключевые слова:** Виктор Борисович Кисин, театральная педагогическая деятельность, Киевский государственный институт театрального искусства И. К. Карпенко-Карого, мастерская.

*This article explores the specifics of the theatrical pedagogical activity 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.*

**Keywords:** Viktor Borisovich Kisin, theatrical pedagogical activity, Kyiv State Institute of Theater Arts in the name of I. K. Karpenko-Karyi, workshop.

**Актуальність** цього дослідження зумовлена потребою вивчення творчої спадщини провідних вітчизняних митців, які багато зробили 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, які спеціалізувались у галузі телебачення.

**Проблема**, якій присвячується дослідження, полягає в тому, що українськими мистецтвознавцями недостатньо досліджувалася специфіка театральної педагогічної діяльності 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 театральної педагогічної діяльності В. Б. Кісіна в режисерсько-акторській майстерні М. П. Верхацького у Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого.

#### *Аналіз останніх досліджень і публікацій.*

Життя, мистецьку і педагогічну діяльність В. Кісіна досліджували багато вітчизняних мистецтвознавців і діячів культури, зокрема, В. Скуратівський [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 [16–19] та ін. Та все ж, зважаючи на масштаб митця, можна констатувати, що ще недостатньо проаналізований етап театральної педагогічної діяльності Віктора Борисовича Кісіна у Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого.

*Науковими завданнями* цієї статті є дослідити специфіку театральної педагогічної діяльності видатного українського режисера театру і телебачення, актора, мистецького педагога В. Б. Кісіна; з'ясувати ситуацію з його входженням як третього педагога до об'єднаної акторсько-режисерської майстерні М. П. Верхацького; реконструювати перший досвід театральної педагогічної роботи митця під час допомоги вчителю М. П. Верхацькому у Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого; проаналізувати причини педагогічної перемоги Віктора Кісіна у протистоянні з деякими студентами майстерні М. П. Верхацького.

*Виклад основного матеріалу.* У Київському державному інституті театрального мистецтва (КДІТМ) ім. І. К. Карпенка-Карого з 1966 року під керівництвом учня Л. С. Курбаса, професора М. П. Верхацького В. Б. Кісін працював над дисертацією з театрального мистецтва «Перевтілення. Психологічні аспекти його теорії і питання театральної психотехніки».

Після закінчення аспірантури 30 вересня 1969 року науковий керівник М. П. Верхацький написав відгук на дисертаційну роботу В. Б. Кісіна: «Дисертація дає наукову розробку актуальних питань теорії і практики реалістичного театру і театральної педагогіки» [20, арк. 12].

Наукову роботу в аспірантурі Кісін поєднував із творчою діяльністю. Окрім роботи на «Укрте-

лефільмі», у Навчальному театрі своєї «альма матер» 1969 року випустив зі студентами акторської майстерні дві вистави «Матінка Кураж та її діти» за Б. Брехтом і «Місія містера Перкінса» за О. Корнійчуком. Наступного року на Держтелерадіо УРСР була випущена телевізійна вистава «Спитай себе».

Після закінчення аспірантури КДІТМ з 1 жовтня 1969 року В. Кісін почав працювати старшим викладачем кафедри майстерності актора на II «Б» курсі три роки: «Це був не просто щасливий випадок, це була закономірність: сам Бог велів узятися за викладання в творчому ВНЗ блискуче освіченій людині, яка володіє завидною широтою поглядів» [21].

На початку другого курсу художній керівник акторсько-режисерського курсу КДІТМ М. Верхацький, який вже мав другого педагога — свого колишнього учня М. Мерзлікіна, як згадував студент цього курсу Василь Вітер, увів у педагогічний склад майстерні ще одного свого учня, Віктора Кісіна: «Я добре пам'ятаю початок занять на другому акторському курсі. Вересень 1969 року. Зустріч із нашими “богами” — Михайлом Полієвктовичем Верхацьким і Миколою Івановичем Мерзлікіним. Ми їх уже встигли полюбити і довіряли цілковито. Аж раптом з'являється ще один викладач, про якого Верхацький тоді сказав: “Це чоловік, від якого залежатиме ваша подальша доля”.

Невисокий на зріст, з пильним, трохи колючим поглядом. Він носив великий шкіряний портфель чорного кольору. Я тоді про себе подумав: учитель фізики» [7, 31].

Проте, за словами В. Вітра, майстерня не відразу сприйняла нового педагога: «Трохи заспокоювало, що В. Кісін — теж учень Верхацького. Але курс фактично розділився на два табори — ті, які прийняли Кісіна, і ті, які тримали його на відстані. Я належав до останніх» [7, 31].

М. П. Верхацький, як досвідчений педагог, відчув, що частина курсу не сприймає нового викладача і ситуація з часом лише погіршується, а тому знайшов вихід із цієї ситуації: «Курс розділили на невеличкі групи по два-три студенти. Ми якраз тоді працювали над уривками із драматичних творів. Потрапили ми з Володею Нечипоренком до Віктора Борисовича... “Ну, все, — подумав я, — моя акторська кар'єра скінчилася”. Та завершився цей чотиримісячний період хепі-ендом. Ми пізнали дуже цікаве життя персонажів, яких грали (то був уривок із п'єси О. Штейна «Океан»). Оскільки наші герої були військовими моряками, то ми ходили вивчати життя морських курсантів. Майже щоденні репетиції, хоч і були довгими, не видавалися

такими. І завжди закінчувались на тому місці, коли вдавалося чогось досягнути. Пізніше я дізнався, що це один із методологічних прийомів Віктора Борисовича — закінчувати репетицію тоді, коли виконавці досягають позитивного результату.

Я відкрив нового учителя. Думаю, не тільки я, а майже весь курс» [7, 31].

Найголовніше, що вдалося Вікторові Кісіну у цій майстерні, це, за образним висловом Василя Вітра, по-перше, «стати одним цілим» під час репетиції дипломної п'єси Бертольда Брехта «Матінка Кураж та її діти»; по-друге, відійти від усталених методів: «Тоді в Радянському Союзі п'єси Брехта ставили вкрай рідко. “Театр на Таганці” ставив “Життя Галілея” та “Добра людина з Сезуана”, а вистава “Матінка Кураж” йшла у Московському “Театрі сатири” і в Чернівецькому музично-драматичному театрі ім. Ольги Кобилянської. Та все-таки то були вистави, драматургія яких відкривалася ключем “системи Станіславського”».

Віктор Борисович розумів, що методи Станіславського тут не підходять. І він почав вживляти в нас, студентів, любов до абсолютно нової системи репетицій. До певної міри то був виклик традиціям, які панували в нашому театральному інституті. Все опиралося цим новаціям, кожне засідання кафедри проходило довго і напружено, майже щоразу ставилось питання про відповідність нашого викладача тій посаді, яку він обіймає. Тільки авторитет М. Верхацького щоразу рятував ситуацію» [7, 31].

Василь Вітер проаналізував складові педагогічного таланту Віктора Борисовича Кісіна: «У нас мало що виходило із того, чого прагнув наш викладач, але ми йому вірили і віддавали все, що в нас було, — свою любов і свій час. Поступово репетиції, помножені на захоплення, зробили свою справу. Ми вхопили тему, засвоїли новий стиль — глибоке проживання в характері персонажів і швидкий, немов відчужений вихід із нього. І невдовзі ми відчули, що в інституті у нас з'явилося чимало друзів і прихильників.

А найголовніше — те, що характерне для В. Кісіна, — це уміння використати обставини (саме ці студенти, у цьому інституті) і поєднати їх зі специфічним простором драматургії видовища (суспільне очікування теми і її вирішення саме таким естетично-емоційним способом)» [7, 31].

Найвідомішими випускниками цієї майстерні є Василь Вітер, Михайло Горносталя, Володимир Нечипоренко, Олександра Парра, Анатолій Фурманчук та ін.

Студенти цієї майстерні вважали, що Михайло Верхацький і викладачі його школи Віктор Кісін

і Микола Мерзликін «навчили нас полюбити акторську і режисерську *працю як процес*. Наука, що не засушує процес пізнання матеріалу, а надихає» [22, 317]. Крім того, у цей період В. Б. Кісін працював над науково-методичною роботою «Екзаменаційні тести для вступників».

Мистецько-наставницька діяльність Віктора Кісіна ґрунтувалась на педагогічній спадщині його вчителя Михайла Верхацького та вчителя його вчителя Леся Курбаса. «У спілкуванні з учнями я намагаюсь уникати особистих спогадів і посилянь на власну творчу практику, — згадував Віктор Кісін. — Мою причетність до Станіславського і Курбаса вони вловлюють за якимись деталями, мікроінтонаціями, за стилем побутової поведінки, ще за якимись “дрібницями”, які мають ту цінність, що їх не можна награти, використати для навчання. Чому я певен, що мої учні це “вловлюють”? Бо саме такою була манера Михайла Верхацького. Він не нав'язував нам Майстра, не надокучав спогадами, лекцій про “систему Курбаса” прочитав дві чи три за п'ять років, але ми, його учні, відчували, фантазували, здогадувалися. І “дід” дуже радів, коли у своїх фантазіях про Курбаса ми говорили про те, що насправді було. Таке ненаукове успадкування закарбувалось у пам'яті, у душі, і вже потім знаходило документальне підтвердження» [23, 184–185].

**Висновки.** Підсумовуючи вищевикладене, можна зазначити, що поставлені наукові завдання виконані: досліджено специфіку театральної педагогічної діяльності видатного українського режисера театру і телебачення, актора, мистецького педагога В. Б. Кісіна; з'ясовано ситуацію із входженням як третього педагога до об'єднаної акторсько-режисерської майстерні М. П. Верхацького; реконструйовано його перший досвід театральної педагогічної роботи під час допомоги вчителю М. П. Верхацькому у Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого; проаналізовано причини педагогічної перемоги Віктора Кісіна у протистоянні з деякими студентами майстерні М. П. Верхацького.

Однак, зважаючи на масштаб значення Віктора 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. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог: колективна монографія* [наук. ред.: О. В. Безручко]. Київ: Видав. центр КНУКіМ, 2016. Т. 1. С. 4–12.
2. Скуратівський В. Л. Унікальне, незамітиме місце в українській національно-культурній структурі В. Б. Кісіна.

- Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «В. Б. Кісін та Інститут кіно і телебачення Київського національного університету культури і мистецтв», 14 грудня 2017 р., м. Київ / Упорядник О. В. Безручко. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2017. Ч. 2. С. 72–74.
3. Горпенко В. Г. Телевізійна педагогічна школа: минуле і сучасне. *В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог : колективна монографія* [наук. ред. : О. В. Безручко]. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2016. Т. 1. С. 61–82.
  4. Наумова Л. М. Окремі положення теоретичних пошуків В. Б. Кісіна. Поняття видовища. *В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог : колективна монографія* [наук. ред. : О. В. Безручко]. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2016. Т. 1. С. 127–141.
  5. Наумова Л. М. Про моїх учителів. *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.* Київ, 2011. Вип. 9. С. 254–263.
  6. Будникова О. О., Наумова Л. М. Віктор Борисович – вчитель, колега, друг. *В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог : колективна монографія* [наук. ред. : О. В. Безручко]. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2016. Т. 1. С. 52–60.
  7. Вітер В. Віктор Кісін: на шляху до видовища. *Кіно-Театр*. 2011. № 2. С. 30–34.
  8. Марченко С.М. Віктор Кісін – піонер відеотехнологій, новатор кіномови (на матеріалі відеосеріалу «Останній доказ королів»). *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. *В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог : колективна монографія* [наук. ред. : О. В. Безручко]. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2016. Т. 1. С. 192–198.
  10. Хмельницький В. І. Віктор Кісін в моєму творчому житті. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «В. Б. Кісін та Інститут кіно і телебачення Київського національного університету культури і мистецтв», 14 грудня 2017 р., м. Київ / Упорядник О. В. Безручко. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2017. Ч. 2. С. 90–92.
  11. Образ В. Ф. Педагогічна діяльність Віктора Борисовича Кісіна. *В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог : колективна монографія* [наук. ред. : О. В. Безручко]. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2016. Т. 1. С. 142–188.
  12. Дейнегіна Т. О. Кадр, який тривав усе життя. *В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог : колективна монографія* [наук. ред. : О. В. Безручко]. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2016. Т. 1. С. 83–98.
  13. Десятник Г. О. Погляд за небокрай. *В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог : колективна монографія* [наук. ред. : О. В. Безручко]. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2016. Т. 1. С. 99–102.
  14. Порожна С. Г. Віктор Кісін – Вадим Чубасов: творчий тандем. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «В. Б. Кісін та Інститут кіно і телебачення Київського національного університету культури і мистецтв», 14 грудня 2017 р., м. Київ / Упорядник О. В. Безручко. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2017. Ч. 2. С. 36–39.
  15. Довженко І. Б. Відлуння педагогічних настанов Віктора Кісіна: до проблеми «загальнокультурного успадкування». Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «В. Б. Кісін та Інститут кіно і телебачення Київського національного університету культури і мистецтв», 14 грудня 2017 р., м. Київ / Упорядник О. В. Безручко. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2017. Ч. 1. С. 65–69.
  16. Безручко О. В. В. Б. Кісін: шлях в режисуру та педагогіку видовищних мистецтв. *В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог : колективна монографія* [наук. ред. : О. В. Безручко]. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2016. Т. 1. С. 13–51.
  17. Безручко О. В. Кісін Віктор Борисович. Безручко О. В. Вітчизняна кінорежисерська школа: персоналії : монографія. Київ : КиМУ, 2013. Т. 5. С. 136–168.
  18. Безручко О. Специфіка навчання В.Б. Кісіна у Київському державному інституті театрального мистецтва 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.* Київ, 2018. Вип. 22. С. 152–156.
  19. Bezruchko O. Origins of creative and pedagogical activity of V.B. Kisin. *Культурологічна думка: щорічник наукових праць*. Київ: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2018. № 13. С. 126–131.
  20. Архів Київського національного університету театру, кіно і театру (КНУТКТ) ім. І.К. Карпенка-Карого. Ф. 11. Оп. 2. Особиста справа Кісіна Віктора Борисовича.
  21. Друзья-телевизионщики. Он любил тупиковые ситуации и неразрешимые задачи: «Так это же интересно!..»: [ред. ст.]. *Киевские ведомости*. 1997. 6 сентября.
  22. Вітер В. Педагогічна майстерність М. Верхацького: режисерський аспект. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць; Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2010. Вип. 7. С. 312–324.
  23. Кісін В. Кілька необов'язкових штрихів до портретів Леся Курбаса. Михайло Верхацький. 100: дні і праця, листування, спогади сучасників: до 100-річчя з дня народження / [упоряд. М. Лабінський]. Київ : Проза, 2004. С. 182–190.

## References

1. Skurativskiy, V. L. (2016). Victor Boris Kisin. Front word. V. B. Kisin: rezhysler, naukovets, pedahoh: collective monograph [scientific editor-in-chief of O. V. Bezruchko], (Vol. 1), pp. 4–12. Kyiv : Vydav. tsentr KNUKIM [in Ukrainian].
2. Skurativskiy, V. L. (2017). Unique, not replaceable place in the Ukrainian national-cultural structure of V. B. Kisin. 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. Ed.: O. V. Bezruchko, (Vol. 2), pp. 72–74, Kyiv : Vydav. tsentr KNUKIM [in Ukrainian].
3. Gorpenko, V. G. (2016). Televisual pedagogical school: past and modern. V. B. Kisin: rezhysler, naukovets, pedahoh: collective monograph [scientific editor-in-chief of O. V. Bezruchko], (Vol. 1), pp. 61–82. Kyiv : Vydav. tsentr KNUKIM [in Ukrainian].
4. Naumova, L. M. (2016). Separate positions of theoretical searches of V. B. Kisin. Concept of spectacle. V. B. Kisin: rezhysler, naukovets, pedahoh: collective monograph [scientific editor-in-chief of O.V. Bezruchko], (Vol. 1), pp. 127–141. Kyiv: Vydav. tsentr KNUKIM [in Ukrainian].
5. Naumova, L. M. (2011). About my teachers. Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho, 9. 254–263 [in Ukrainian].
6. Budnykova, O. O., Naumova L. M. (2016). Victor Boris is a teacher, colleague, friend. V. B. Kisin: rezhysler, naukovets, pedahoh: collective monograph [scientific editor-in-chief of

- O.V. Bezruchko, (Vol. 1), pp. 52–60. Kyiv : Vydav. tsentr KNUKiM [in Ukrainian].
7. Viter, V. (2011). Victor Kisin: on a way to a spectacle. *Kino-Teatr*, 2, 30–34 [in Ukrainian].
  8. Marchenko, S. M. (2016). Victor Kisin is a pioneer of videotechnologies, innovator of cinemalanguage (on material of videoserial «Last proof of kings»). V. B. Kisin: rezhyser, naukovets, pedahoh: collective monograph [scientific editor-in-chief of O. V. Bezruchko], (Vol. 1), pp. 103–126. Kyiv : Vydav. tsentr KNUKiM [in Ukrainian].
  9. Shyrman, R. N. (2016). Teacher of teachers. V. B. Kisin: rezhyser, naukovets, pedahoh: collective monograph [scientific editor-in-chief of O. V. Bezruchko], (Vol. 1), pp. 192–198. Kyiv : Vydav. tsentr KNUKiM [in Ukrainian].
  10. Khmelnytskyi, V. I. (2017). Victor Kisin is in my creative life. *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. Ed.: O. V. Bezruchko, (Vol. 2), pp. 90–92. Kyiv : Vydav. tsentr KNUKiM [in Ukrainian].
  11. Obraz, V. F. (2016). Pedagogical activity of Victor Borysovych Kisin. V. B. Kisin: rezhyser, naukovets, pedahoh: collective monograph [scientific editor-in-chief of O. V. Bezruchko], (Vol. 1), pp. 142–188. Kyiv : Vydav. tsentr KNUKiM [in Ukrainian].
  12. Deinehina, T. O. (2016). Frame, which lasted right through life. V. B. Kisin: rezhyser, naukovets, pedahoh: collective monograph [scientific editor-in-chief of O. V. Bezruchko], (Vol. 1), (pp. 83–98). Kyiv : Vydav. tsentr KNUKiM [in Ukrainian].
  13. Desiatnyk, H. O. (2016). A look is for a firmament. V. B. Kisin: rezhyser, naukovets, pedahoh: collective monograph [scientific editor-in-chief of O. V. Bezruchko], (Vol. 1), pp. 99–102. Kyiv : Vydav. tsentr KNUKiM [in Ukrainian].
  14. Porozhna, S. H. (2017). Victor Kisin and Vadym Chubasov: creative tandem. *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. Ed.: O. V. Bezruchko, (Vol. 2), pp. 36–39. Kyiv : Vydav. tsentr KNUKiM [in Ukrainian].
  15. Dovzhenko, I. B. (2017). Echo of the pedagogical settings of Victor Kisin: to the problem of «general cultural inheritance». *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. Ed.: O. V. Bezruchko, (Vol. 1), pp. 65–69. Kyiv : Vydav. tsentr KNUKiM [in Ukrainian].
  16. Bezruchko, O. (2016). V. B. Kisin: a way is in direction and pedagogics of spectacle arts. V. B. Kisin: rezhyser, naukovets, pedahoh: collective monograph [scientific editor-in-chief of O. V. Bezruchko], (Vol. 1), pp. 13–51. Kyiv : Vydav. tsentr KNUKiM [in Ukrainian].
  17. Bezruchko, O. (2013). Kisin Viktor Borysovych. *Vitchyzniana kinorezhyserska shkola: personalii: monohrafiia*, (Vol. 5), pp. 136–168. Kyiv : KyMU [in Ukrainian].
  18. Bezruchko, O. (2018). Specific of studies of V. B. Kisin in the Kyiv. State Institute of Dramatic Art named after I. K. Karpenko-Kariy. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 22, pp. 152–156 [in Ukrainian].
  19. Bezruchko, O. (2018). Origins of creative and pedagogical activity of V. B. Kisin. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 13, pp. 126–131 [in Ukrainian].
  20. The archive of the Kyiv National University of Theater, Cinema and Theater named after I. K. Karpenko-Kariy. F. 11, Op. 2. Personal file of Victor Borysovych Kisin [in Ukrainian and Russian].
  21. Friends-televisional workers (1997). He loved deadly embraces and insoluble tasks: «So the same interestingly!...». *Kievskie vedomosti*, on September, 6 [in Russian].
  22. Viter, V. (2010). Pedagogical trade of M. Verkhachiy: director's aspect. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 7, pp. 312–324 [in Ukrainian].
  23. Kisin, V. (2004). A few optional strokes to the portrait of Les Kurbas. *Mykhailo Verkhatskyi. 100: dni i pratsia, lystuvannia, spohady suchasnykiv: do 100-richchia z dnia narodzhennia* [scientific editor-in-chief of M. Labinskyi], pp. 182–190. Kyiv: Proza [in Ukrainian].

# APXIB



## ЛЕОНІД МОГИЛЕВСЬКИЙ І ЙОГО ФІЛЬМИ

*У статті зроблено спробу проаналізувати процес створення Леонідом Могилевським фільмів «Як це було», «Документи епохи». До наукового обігу вводиться комплекс архівних документів і матеріалів з означеного питання.*

**Ключові слова:** Леонід Могилевський, кінохроніка, ВУФКУ.

*В статье сделана попытка проанализировать процесс создания Леонидом Могилевским фильмов «Как это было», «Документы эпохи». В научный оборот вводится комплекс архивных документов и материалов по указанному вопросу.*

**Ключевые слова:** Леонид Могилевский, кинохроника, ВУФКУ.

*The article attempts to analyze the process by which Leonid Mogilev created the films «How It Was» and «Documents of the Epoch». A set of archival documents and materials on this issue is being introduced into scientific circulation.*

**Keywords:** Leonid Mogilevsky, newsreel, VUFKU.

Упродовж багатьох десятиліть ім'я одного з піонерів української кінохроніки Леоніда Могилевського (1899–1976) незаслужено було забуто. За радянських часів це доволі просто пояснювалося — наприкінці 1920-х рр. Могилевський емігрував на Захід (не повернувся із закордонного відрядження), відтак потрапив в опалу і про його існування просто «забули». Однак і в незалежній Україні про нього згадали якось не відразу. Власне кажучи, поворотним став минулий рік, коли спочатку Національний центр Олександра Довженка, а за ним услід і Центральний державний кінофотофоноархів України імені Г. С. Пшеничного (останній у Будинку кіно) представили громадськості фільм «Документи епохи» (ВУФКУ, 1928; автор-монтажер Л. Могилевський, співавтор Я. Габович). Стрічка, до речі, зберігається у ЦДКФФА України імені Г. С. Пшеничного вже тривалий час, але лише минулого року вона стала сенсацією...

У тому ж таки 2018 році журнал «Кіно-Театр» видрукував статтю французького кінознавця українського походження Любомира Госейка [2], в якій автор спробував висвітлити життєвий та творчий шлях нашого співвітчизника (чи не вперше так докладно). Природно, що згадана публікація (як і деякі інші) не претендує на вичерпність.

Тож відсутність комплексного дослідження — з одного боку, та виявлення у вітчизняних архівах нових документів щодо Л. Могилевського — з іншого, і зумовили актуальність запропонованої публікації. До сказаного додамо й необхідність введення до наукового обігу архівних матеріалів.

Залишаючи поза рамками публікації «докінематографічну» та «еміграційну» діяльність Л. Могилевського, скажемо кілька слів про його роботу в українському кіно.

Перший досвід роботи в кіно Могилевський здобув ще в 1918 році. Саме у цей час з червоної Росії до Української Держави, очолюваної гетьманом Скоропадським, емігрувало чимало російської інтелігенції, кінопромисловців у тому числі. Серед них був провідний кінофабрикант Російської імперії Дмитро Харитонов (який свою кінокар'єру розпочинав, до речі, в Харкові). Свій вибір він зупинив на Одесі, де й zorganizував кіноательє, в якому працював і Леонід Могилевський. Правда, недовго. Адже з приходом до Одеси більшовиків Харитонов виїжджає спочатку в Крим, а потім емігрує на Захід...

Після закінчення у 1924 р. Одеського інституту народного господарства Могилевський повертається до кіно. До 1926 р. він працює на Одеській кінофабриці секретарем-юрисконсультантом, завідувачем

відділу виробничих фільмів, інформрекламбюро, кінохроніки та уповноваженим дирекції [5, арк. 35].

Наприкінці 1926 р. він їде до Москви, де організовує науково-експериментальну лабораторію при Асоціації революційної кінематографії, що мала на меті вивчати та здійснювати «психо-технічний отбор кіноробітників, в першу чергу, кіноакторів» [5, 35].

Повернувшись наступного року до Києва, стає заступником завідувача виробничого відділу Правління ВУФКУ, а згодом організовує та очолює підвідділ кінохроніки та кадротеку.

Якщо вірити словам Могилевського, то ще в 1925 р. він знімав організацію Товариства друзів радянського кіно в Одесі, а через два роки — у Києві [5, 35 зв.].

...У 1927-му виповнювалося 10 років, відколи у Петрограді відбувся Жовтневий переворот, унаслідок якого владу захопили більшовики. З нагоди річниці російська режисерка Есфір Шуб змонтувала з дореволюційної хроніки фільм «Падіння династії Романових». Стрічка мала величезну емоційну складову і, безперечно, дуже прислужилася до творення міфу про радянську державу.

«Архівні кадри цієї картини вперше в історії світового кіно були не просто склеєні в послідовному порядку. Вони були зіставлені, змонтовані, скріплені єдиною думкою художника. Творче, авторське начало проявилось у фільмі з усією яскравістю і силою», — писав Віктор Шкловський [6].

Відаючи належне визначному критику, хотілося б прочитувати сучасного російського історика кіно Олександра Дерябіна, який доволі критично оцінив творчі здобутки режисерки: «Успіх монтажних фільмів Есфірі Шуб багато в чому пояснювався сценаріями М. З. Цейтліна. Багато що з методології поводження з матеріалом, принципів теоретичних положень і вирішення конкретних епізодів було запропоновано саме Цейтліном; Шуб, на наш погляд, виконувала, крім функцій монтажниці, обов'язки, схожі з продюсерськими. Вона набирала хорошу знімальну групу і розподіляла обов'язки. «Формула» монтажу в її фільмах проста, якщо не сказати — примітивна; багато нині забутих документалістів <...> монтували набагато різноманітніше, цікавіше, динамічніше...» [6]

Хоч як би там було, але фільм Е. Шуб став поштовхом і для українських кінематографістів. Могилевський звертається до керівників української кінематографії з пропозиціями створити фільми «Країна повинна знати своїх провадирів», «Симфонія Рад», однак отримує відмову. Та незадовго до 10-ї річниці т. зв. Жовтневої революції, вкотре звернувшись до кінокерівництва, отримує дозвіл

від заступника Правління ВУФКУ З. Сидерського. Протягом усього двох тижнів він змонтував хронікально-історичний фільм на три частини (1000 м) «Як це було».

Стрічка отримала позитивну рецензію у журналі «Кіно»: «Монтаж... Вдало, доладно зроблені написи, що говорять про революційне захоплення, і майже протягом тижня з старого мотлоху родилася картина „Як це було“. Аналогічна своїм змістом до картини „Великий шлях“, ця картина має певні переваги в порівнянні з совкіновською продукцією» [1].

Перший позитивний досвід спонукав до подальших пошуків, про що він писав у своїй публікації: «Цей експеримент в галузі монтажу архівної кінохроніки, переведений переобрахунок та перекласифікація по картотечі всього хронікального матеріалу, що валявся у склепах ВУФКУ, наштовхнув на необхідність випуску історичного фільму на зразок кінодоповіді, що змальовує історію революційного руху на Україні з початку імперіялістичної війни до початку мирного будівництва, — а, якщо дозволить матеріал, то дати й будівництво на Україні» [3].

Звернувшись до З. Сидерського з пропозицією створити фільм «Жовтневі шляхи на Україні» (інші робочі назви «Сторінки доби», «Документи епохи», «Жовтень»...), Могилевський знову отримує добро.

Упродовж кількох місяців разом зі своїми колегами він переглянув понад 200 тис. метрів старої хроніки, серед якої було виявлені і безцінні кадри Української революції (наприклад, приїзд до Києва членів Директорії на чолі з Володимиром Винниченком; ці кадри придбали в оператора, який на той час працював аж у Середній Азії).

Автори свідомо відмовилися від інсценізації, використавши винятково хронікальні кадри, логічно пов'язані відповідними текстовими коментарями.

Фільм отримав загалом позитивні відгуки в пресі, хоча й відзначалися деякі недоліки, як, наприклад, це зробив критик Л. Цвінтаренко: «Багато провалів у ньому, про багато подій довелося оповідати написами, а не показувати їх, — але цьому лихові ніяк не можна було запобігти. Адже стати на шлях інсценізації тих історичних моментів, що їх у фільмі бракує, — це значить знищити цінність цього фільму як документа, як дійсного свідка доби, як справжньої нефальшованої хроніки. Проте деяка переваженість фільму написами ніяк не зменшує того напруження, що з ним фільм цей продиляється» [4].

Леонід Могилевський змонтував лише два фільми. Невдовзі він виїхав у закордонне відрядження і назад не повернувся, через що, думається, на довгі роки його ім'я не прийнято було згадувати. І не

лише його. Адже у другій половині 1930-х рр. поява подібних фільмів з такими дійовими особами, як Володимир Винниченко, Симон Петлюра, Лев Троцький (перепрошую за не зовсім синонімічний ряд) було просто неможливою. Чимало з персонажів фільмів було знищено тоталітарною системою. А вже з поточної хроніки нещадно вирізалися кадри з «ворогами народу», які ще донедавна обіймали високі партійні та державні посади.

Слід сказати, що Леонід Могилевський чи не один з перших, хто оцінив важливість хроніки — не лише для поточного моменту, а й для історії. На превеликий жаль, з усього того величезного хронікального матеріалу (йдеться про сотні тисяч, якщо не мільйони, метрів), що зберігався на складах ВУФКУ, а потім і тресту «Українфільм», до наших днів дійшла мізерна частина. Але і в тому, що це було все-таки збережене — чимала і його заслуга.

Насамкінець зазначимо, що публікація документів і матеріалів здійснена за хронологічним принципом. Увесь цей масив умовно можна поділити на п'ять груп: біографічні матеріали (посвідчення, довідки), видані відповідними інстанціями; заяви Л. Могилевського до різних посадовців та інстанцій з питань створення фільмів, оплати за роботу, закордонного відрядження тощо; витяги з протоколів засідання Правління ВУФКУ щодо оплати та прокату фільмів; інформація, рецензії у періодичній пресі (журнал «Кіно», газети «Пролетарська правда», «Комсомолец України», «Кіногазета»); «постеміграційні» матеріали, що мають яскраво виражений негативний зміст.

Пропонована публікація не претендує на вичерпність. Серед перспективних напрямів наукових досліджень — подальше дослідження творчого шляху Леоніда Могилевського не лише в Україні, а й за кордоном.

**Посвідчення Л. Б. Могилевського про його культурно-громадську діяльність**  
**м. Одеса, 4 серпня 1926 р.**  
**КОПІЯ**

УДОСТОВЕРЕНИЕ

Дано сие т. МОГИЛЕВСКОМУ Л. Б. в том, что в период всей его двухгодичной работы на 1-й Одесской госкинофабрике ВУФКУ он принимал самое активное участие в профессиональной и культурно-общественной работе заводского комитета, работал в комиссиях завкома, стенгазете, по организации ячейки НОТ, ОРТИ<sup>1</sup> и т.д.

Помимо указанной работы, т. МОГИЛЕВСКИЙ работал в ряде других общественных организаций, проявив себя как энергичный и активный общественник.

С 1924 г. по 1925 г. т. МОГИЛЕВСКИЙ был ответственным руководителем производственной комиссии ф[абри]ки и вел работу по поднятию производительности труда.

/М.п./

Предзавком [1-й Одесской госкинофабрики] /КУЛИБАБЕНКО/

Секретарь /МАЛЬСКИЙ/

С подлинным верно:

Делопроизводитель [підпис] /КАШИРКИН/

ЦДАВО України. Ф.1238. Оп.1. Спр.135. Арк.37. Машинопис. Засвідчена копія.

**Посвідчення Л. Б. Могилевського про роботу у виробничій комісії Одеської**  
**кінофабрики**  
**м. Одеса, 25 серпня 1926 р.**  
**КОПІЯ**

УДОСТОВЕРЕНИЕ

Дано сие т. МОГИЛЕВСКОМУ Л. Б. в том, что в период его работы на 1-й Госкинофабрике ВУФКУ он с 1924 по 1925-й год был ответственным руководителем производственной комиссии фабрики и вел активную работу по поднятию производительности таковой.

Производственная комиссия кинофабрики достигла за указанное время значительных достижений.

/М.п./

Председатель [Одесского окружного отдела Профсоюза работников искусств]

/МАЗУРИН/

За секретаря /ТРАХТЕНБЕРГ/



С подлинным верно:

Делопроизводитель [підпис] /КАШИРКИН/

ЦДАВО України. Ф.1238. Оп.1. Спр.135. Арк.36. Машинопис. Засвідчена копія.

**Довідка про роботу Л. Б. Могилевського у Товаристві друзів радянського кіно  
м. Одеса, 25 серпня 1926 р.  
КОПИЯ**

СПРАВКА

Дана сия тов. МОГИЛЕВСКОМУ Леониду Борисовичу в том, что он является инициатором по созданию в Одессе в июле 1925 г. ОБЩЕСТВА ДРУЗЕЙ СОВЕТСКОГО КИНО.

Работал в таковом последовательно в качестве врем[енно] исп[олняющего] должност[и] ответственного секретаря, члена Правления, председателя рев[изионной] комиссии и в настоящее время ответственного секретаря и секретаря бюро киностанции.

Председатель Об[ществ]а ДСК

За секретаря

С подлинным верно:

Делопроизводитель [підпис] /КАШИРКИН/

ЦДАВО України. Ф.1238. Оп.1. Спр.135. Арк.38. Машинопис. Засвідчена копія

**Заява Л. Б. Могилевського завідувачу виробничого відділу Правління ВУФКУ  
Я. М. Мазо про роботу кінохроніки  
м. Київ, 9 вересня 1927 р.**

ЗАВЕДЫВАЮЩЕМУ ПРОИЗВОДСТВЕННЫМ ОТДЕЛОМ

тов. МАЗО Я.Н.

Заведывающего кинохроникой и кадротекой  
МОГИЛЕВСКОГО Л.Б.

ЗАЯВЛЕНИЕ

В дополнение к поданным мною докладным запискам и заявлениям по вопросу о кинохронике и кадротеке считаю необходимым указать нижеследующее:

За сравнительно короткое время нам удалось выходявший один раз в полтора-два месяца киножурнал<sup>2</sup> довести до трех выпусков в месяц, но общие условия работы на сегодняшний день не выдерживают критики: 1)<sup>3</sup> хроника монтируется на руках<sup>4</sup>, фабрики задерживают хронику, представляющую коммерческую ценность, не говоря уже о политической; 2) лаборатория задерживает своевременный выпуск хроники и т.п. и 3) выпускаемая хроника по своему качеству меня ни в какой мере не удовлетворяет.<sup>5</sup>

Считая, что регулярный выпуск кинохроники, приведение работы по хронике в систему может приносить ВУФКУ систематическую прибыль (включение в хронику рекламных надписей, этюдов, специальных агитсценок и т.п.) и принимая во внимание, что срок празднования 10-й годовщины совсем близок, а у нас по ВУФКУ ничего не сделано, прошу Вашего распоряжения на срочное изготовление указанных мною<sup>6</sup> в предыдущих докладных записках оборудований для работ по кинохронике и кадротеке.

Учитывая наличие свободных операторов, таковым можно<sup>7</sup> поручить монтаж (к 10-й годовщине военного номера хроники и различной хроники за истекшее время).<sup>8</sup>

Считаю весьма целесообразным командирование меня в Харьков для согласования в Центральной комиссии при ВУЦИКе по проведению празднования<sup>9</sup> 10-й годовщины Октябрьской революции вопроса о плане и местах засъемки празднования на Украине. Из Харькова необходимо проехать в места расположения наших окружных отделов ВУФКУ для инструктажа и выяснения возможности организации кадра кинохроникеров.

На Вашу служебную записку, принятую мною к сведению и руководству, считаю необходимым просить об указании мне точно моих прав и обязанностей.

Прошу Вас поставить мой доклад о постановке кинохроники на Украине.<sup>10</sup>

Учитывая важность и необходимость поставленных мною вопросов, прошу разрешить таковые без задержки.

[Підпис] /МОГИЛЕВСКИЙ/

Киев / 9-IX-27

ЦДАВО України. Ф.1238. Оп.1. Спр.145. Арк.140-140 зв. Машинопис. Оригінал.

**Заява Л. Б. Могилевського заступнику голови Правління ВУФКУ  
З. Й. Сидерському про необхідність створення фільму «Жовтень на Україні»  
м. Київ, 9 листопада 1927 р.**

ПРАВЛЕНИЮ ВУФКУ

Тов. СИДЕРСКОМУ

Копия: редактору, тов. ЯРОШЕНКО

Заявление

Сделанный мною в две недели из архивных кусков неигрового материала фильм «ЯК ЦЕ БУЛО» является лучшим доказательством важности и ценности неигрового, хроникального, исторического фильма.

Октябрь на Украине нашел свое отражение на экране (и притом весьма слабо) лишь в отдельных игровых фильмах ВУФКУ, характеризовавших отдельные эпизоды гражданской войны на Украине.

Фильм, который хотя бы СХЕМАТИЧНО рисовал бы 10-летие Октября на Украине в историческом разрезе, сыграл бы в деле обрисовки и фиксации моментов советского строительства на Украине (в хронологическом порядке) огромную роль.

Подбор исторической хроники, политически грамотный монтаж таковой, безусловно, встретят всяческую поддержку со стороны партийных и общественных организации в смысле практической помощи.

На основании вышеизложенного настоящим предлагаю в срочном порядке написать соответствующий материалам и возможностям сценарий «ЖОВТЕНЬ НА УКРАИНЕ», стоимость оформления которого обойдется не свыше 5000 р[ублей] (включая оплату сценария, покупку хроникального материала как в СССР, так и за границей, и т.п.).

Поскольку указанный фильм желательнее выпустить к январю — украинскому Октябрю<sup>11</sup> — прошу не задерживать ответ на мое предложение.

9 ноября 1927 г.

ЦДАВО України. Ф.1238. Оп.1. Спр.145. Арк.141. Машинопис. Копія.

**З протоколу №14 засідання Правління ВУФКУ**

**м. Київ, 15 листопада 1927 р.**

[С л у х а л и]: 20. Заяву монтажорів виробничого відділу тт. ДОМБРОВСЬКОГО, СУХОРЕБРОВА та ЛІВОДАРОВОЇ з проханням видати їм премію за роботу понад норму під час виготовлення кінохроніки «Як це було» до жовт[невих] свят.

[У х в а л и л и]: 20. Виплатити кожному за 14 годин роботи понад норму.

Держархів Вінницької області. Ф.Р-958. Оп.1. Спр.53. Арк.24 зв. Типографський примірник.

Опубл.: *Протоколи Правління 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: Видавництво Ліра-К, 2017. С.379.*

Рецензія «Як це було» у журналі «Кіно»

м. Київ, листопад 1927 р.

«Як це було»

Ще не так давно робітникам хроніки доводилося ретельно боронити своє право на місце в радянському кіновиробництві. Важко було переконати керівників кіноорганізацій в політичній потребі хроніки, її значенні та її рентабельності. Сценаристи назавжди запевняли, що хроніка демонструється даремно, і ніякий «дурень не платитиме грошей, щоб подивитися хроніку».

Так було до того часу, поки не з'явилася монтажка «Совкіно» Е. Шуб. Вона змонтувала виключно з хронікального матеріалу найкращий з усіх наших історичних фільмів, справжній революційний фільм «Кінець династії Романових».

Загату, або, вірніше, впертість твердолобих, було зруйновано. Картина дала великий матеріальний прибуток і вписала ще одну коштовну сторінку до історії розвитку радянського кіновиробництва.

Приклад Шуб не є поодиноким: він найшов добрих послідовників. Україна також одгукнулася на виробництво справжньо хронікального революційного фільму.

Завідувач хроніки ВУФКУ Л. Могилевський, перебираючи старий закинутий матеріал в архівах ВУФКУ, знайшов надзвичайно інтересні своїм змістом кадри, старі, забуті всіма, кавалки позитиву з Миколою<sup>12</sup> та його прибічниками, окупаційним військом, Петлюрою, Керенським<sup>13</sup> і т. інш.

Виникла думка використати цей «мотлох». З'явилися кадри радянської хроніки з Іллічем<sup>14</sup>, з'явився Зимній<sup>15</sup>, Смольний<sup>16</sup> та інші, ще такі живі в нашій пам'яті, кадри Великої Революції.

Монтаж... Вдало, доладно зроблені написи, що говорять про революційне захоплення, і майже протягом тижня з старого мотлоху родилася картина «Як це було».

Аналогічна своїм змістом до картини «Великий шлях»<sup>17</sup>, ця картина має певні переваги в порівнянні з совкіновською продукцією.

Переваги ці, по-перше, в тому, що з менш багатих архивних матеріалів не тільки зроблено фільм, що його з невпинним інтересом можна дивитися, але й виразно героїчний фільм. Глядач тут не може лишитися індиферентним до подій на екрані, і після демонстрування фільму виносить певне враження: почуття огиди до давнього минулого і віру в сучасне та майбутнє.

Не можна також не підкреслити виключної дбайливості в технічній обробці фільму. Контратипи, що їх зробила лабораторія ВУФКУ із старих, зіпсованих, а місцями й зовсім без перфорації позитивів, бездоганні і являють собою шедевр лабораторної практики. До речі: саме в цьому хиба совкіновської картини — контратипи в ній зроблено дуже кепсько.

Перша спроба ВУФКУ вдалася. Треба її продовжити.

[...]

О. Бельс

*«Як це було» // Кіно. 1927. №23/24 [листопад]. С.7.*

З протоколу №17 засідання Правління ВУФКУ

м. Київ, 10 грудня 1927 р.

С л у х а л и: 22. Заяву т. МОГИЛЕВСЬКОГО з проханням компенсувати його роботу над фільмом «Як це було».

У х в а л и л и: 22. Відмовити.

*Держархів Вінницької області. Ф.Р-958. Оп.1. Спр.53. Арк.16 зв. Типографський примірник.*

Опубл.: *Протоколи Правління 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: Видавництво Ліра-К, 2017. С.403.*

Доповідна записка Л. Б Могилевського завідувачу виробничого відділу Правління ВУФКУ С. Л. Ореловичу про створення історично-хронікальних фільмів  
м. Київ, 18 січня 1928 р.

ДО ЗАВІДУВАЧА ВИРОБНИЧОГО ВІДДІЛУ ТОВ. ОРЕЛОВИЧА  
ДОПОВІДНА ЗАПИСКА

4-5 місяців тому я звернувся до редакторату з пропозицією зняти та змонтувати зі старої хроніки до жовтневих свят хронікального фільма «Країна повинна знати своїх провадирів».

Моя пропозиція не зустріла, як я гадаю, відповідного відгуку, і це важливе питання так і не було розв'язано й переведено у життя.

За два місяці до жовтневих свят я звернувся до редакторату з новим цікавим монтажним сценарієм, пристосованим до Жовтня, «Сімфонія Рад», який фільм повинен бути змонтованим з старої кінохроніки.

На цю цікаву пропозицію відгуку теж не було.

За півтора місяця до жовтневих свят я запропонував тов. МАЗО, що я зроблю хронікальний фільм, пристосований до Жовтня. Тов. МАЗО повідомив мене, що тов. ПОПОВА з помічниками декілька місяців розглядала хронікальний матеріал та з представниками Правління зробили висновки, що з старої хроніки, ЩО МИ МАЄМО, АБСОЛЮТНО НІЧОГО НЕ МОЖНА ЗРОБИТИ.

За 15 днів до жовтневих свят, діставши згоду тов. СИДЕРСЬКОГО, який затвердив монтажний план сценарія, якого я склав, я приступив до монтажу й зробив, працюючи удень і вночі, хронікально-історичний фільм на три частини (в 1000 м) «ЯК ЦЕ БУЛО».

Цей фільм абсолютно нічого не коштує ВУФКУ і має величезне значення, бо виявляє та систематизує історичний матеріал певного періоду.

Після цього вдалого експерименту я звернувся до Правління з пропозицією змонтувати до святкування 10-річчя радвлади на Україні великий хронікальний фільм «ЖОВТНЕВІ ШЛЯХИ НА УКРАЇНІ».

Тов. СИДЕРСЬКИЙ погодився на цю пропозицією та запропонував мені негайно подати сценарія.

Це було два місяці тому.

Беручи за увагу коротенький термін, що залишився до дня святкування, я з одним сценаристом, працюючи вночі, терміново написали сценарія. Після того, як я за пропозицією Вашою та тов. СИДЕРСЬКОГО подав сценарій та кошторис (4500 карб.), мені відповіли, що зараз фільму монтувати не можемо за відсутністю коштів.

Тоді я вдруге звернувся до Правління з заявою, в якій зазначив важливість випуску фільма «ЖОВТНЕВІ ШЛЯХИ» ДО ДНІВ СВЯТКУВАННЯ і скоротив кошториса до 2000 карб., відмовившись від дозйомок та належної мені частини платні за сценарій.

Але і від цього Правління недоцільно відмовилось.

Зараз [я] розшукав у приватних осіб винятково значення історичну хроніку, яка має для історії революційного руху на Україні величезне значення<sup>18</sup>; розшукавши в нашому архіві цінні шматки хроніки, які можна й треба змонтувати в цільний фільм, беручи на увагу значення історичного хронікального фільму (не кажучи вже про постанови кінонарад тощо), я звертаюсь ще раз з пропозицією прийняти за основу сценарія «ЖОВТНЕВІ ШЛЯХИ НА УКРАЇНІ» (назва умовна), якого зроблено з орієнтацією на хроніку, яка є і яку МОЖНА придбати.

Змонтований за цим сценарієм фільм буде мати виключне значення як кінодоповідь для шкіл та клубів, відбиваючи особливо визначні історичні події за 10 років радвлади на Україні.

Прошу Вас це питання розв'язати в Правлінні, тим більш, що 70% матеріалу щодо фільму вже підібрано.

Щодо платні за сценарій, то відповідаючи на резолюцію, мушу сказати, що в обов'язки зав[ідувача] від[ділу] хроніки та його сучасних співробітників не входять обов'язки по складанню монтажних планів та сценаріїв, і це принципове питання у зв'язку з тим, що на підставі хронікального матеріалу, що є, відділ хроніки мусить монтувати окремі фільми;

треба буде теж розв'язати [й інше питання], бо літературна робота, як я вже казав вище, не входить в обов'язки робітників хроніки, що зараз працюють, й час, який довелося працювати по складанню сценарія «Як це було» (вночі), теж Правління не взяло на увагу.

[Підпис] (МОГИЛЕВСЬКИЙ)

Київ.18-І-28 р.

ЦДАВО України. Ф.1238. Оп.1. Спр.145. Арк.146-147. Машинопис. Оригінал.

**Протокол засідання і перегляду історичної хроніки з метою датування подій і встановлення дійових осіб**

**м. Одеса, 13 лютого 1928 р.**

Одесса 13/II-28 г.

**ПРОТОКОЛ**

засідання и просмотра исторической хроники ВУФКУ работниками Истпарта и старыми большевиками по определению исторических дат событий и определению участников событий

Присутствовали тт.: Поморский (зам. зав. Истпартом), Рашковецкий (подпольщик), Гороховская (научный работник Истпарта), Кофф (зав. Музеем Окт[ябрьской] революции), Мартьянов /худож[ник] музея), Обидин (представит[ель] Окрархива), Верх (зав. ист[орико]-рев[олюционн[ым] от[делом] Краев[ого] ист[орического] архива), Нефедом — подпольщик, Кацент — завотд[елом] ВУФКУ, Могилевский — представитель ВУФКУ, Вейцман — студент ГТК<sup>19</sup> ВУФКУ.

Просмотрено:	Заключение:
I. Вступление австр[о]-германских войск и петлюровцев в Одессу.	I. а) Остановится для выяснения даты на кадрах: офицер в погонах (определить дату по материалам Истпарта). б) Парад мадьяр перед Думой.
II. Делегация сов[етских] моряков.	II. в) Увеличить имеющуюся на ленте шапки надпись. Определ[елить] состав по материалам Истпарта.
III. Выход после молебна из собора петлюровцев.	III. Определить дату по материалам Истпарта.
IV. Пушки на бульваре Фельдмана, направленные австрийцами на рейд.	IV. Ориентировочная дата 14 марта 1918 года, определить по материалам Истпарта.
V. Вступление красных в Одессу.	V. Ориентировочная дата 6 апреля 1919 г. Постановили: увеличить значек, имеющийся на груди командиров.
VI. Вступление григорьевцев.	VI. Определить по материалам Истпарта дату. Отмечено наличие надписи на знаменах «Земля и Воля», определившая группу григорьевцев.
VII. Похороны жертв революции.	VII. Установить фамилии по материалам Окристпарта, приняв к сведению: жертв (гробов) — 14. На знаменах видны надписи-лозунги: 1-е знамя — «За смерть одного уничтожим тысячи». 2-е знамя — «Одесский совет рабочих депутатов... Вечная память борцам, погибшим за мировую революцию». Один гроб покрыт знаменем Компартии Украины (Окружн.).

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

/Рашковецкий/

СЕКРЕТАРЬ

/Вейцман/

ЦДАВО України. Ф.1238. Оп.1. Спр.145. Арк.148-148 зв. Машинопис. Копія.

Заява Л. Б. Могилевського до Правління ВУФКУ про закордонне відрядження  
м. Київ, 12 червня 1928 р.

ДО ПРАВЛІННЯ ВУФКУ

Зав. кінохронікою та кадротекою  
Л. В. МОГИЛЕВСЬКОГО

ЗАЯВА

Довідавшись з газет, що ВУФКУ гадає відрядити за кордон 10 своїх робітників, вважаю за потрібне повідомити про таке:

В кіно я почав працювати [у] 1918 році на фабриці Харітонова в Одесі.

Року 1923 — працював уповноваженим бюр кіно П.П.С.-Х. виставки<sup>20</sup>.

У 1924 році після закінчення ІНГа<sup>21</sup> Окрстажком та Міськрада (остання — як красногвардійця) відрядили мене до Одеської кінофабрики, де я працював до 1926 року на посадах секретаря-юрисконсульта, зав[ідувача] відділом виробничих фільмів, зав[ідувача] інформрекламбюро, зав[ідувача] кінохронікою та уповноваженим дирекції.

Зі дня вступу до фабрики, зорганізувавши осередок НОП<sup>22</sup> й виробничу комісію, я керував на протязі двох років — як відповідальний керівник виробничої комісії — всією роботою по піднесенню продукційности праці.

В кінці 1926 року, приїхавши до Москви, я організував НАУЧНО-ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНУ КІНОЛАБОРАТОРІЮ при АРК<sup>23</sup>. Кінолабораторія мала на меті вивчення та психо-технічний отбор кіноробітників, в першу чергу, кіноакторів.

Організування лабораторії, якою я завідував вісім місяців, було відмічено союзною та закордонною пресою, яка зазначала, що лабораторія методами своєї праці є першій досвід в галузі науково-вивчальної кінороботи.

Крім лабораторії, я працював у Центральній раді ТДРК<sup>24</sup>, в АРК[о]ві та ще в інших організаціях.

В липні 1927 року я повернувся в ВУФКУ за пропозицією т. ШУБА на посаду зам[існика] зав[ідуючого] виробничим відділом.

За два місяця після приїзду, за мою пропозицією, Правління доручило мені зорганізувати нового в умовах укр[аїнської] кінематографії п[і]д[і]відділа кінохроніки, організування монтажної кадротеки (першої в СРСР) за проектом, що я розробив, і що з'являється цінним вкладом раціоналізації праці кінороботництва.

Пророблена дуже в несприятливих умовах робота досі добре говорить про стан завдань, що мені доручили.

Тепер я закінчую, працюючи вечорами, роботу по виявленню та класифікації всього хронікального матеріалу, що стосується до історичних подій України.

Крім зазначеного, вважаю за потрібне вказати, що я з'являюсь ініціатором зорганізування в Одесі в червні 1925 року першого в Союзі ТДРК<sup>25</sup> — і в Києві з 1927 року. В керівничій роботі ТДРК приймав та приймаю саму активну участь.

Все вищезазначене дозволяє мені звернутися до Правління з проханням про занесення мене до числа відряджених за кордон.

Не маю сумніву, що моє всебічне знання кінематографії, зв'язане з журнальною, громадською та науково-експериментальною кінороботою, дякуючи відрядженню, зможе принести українському кіно реальну практичну користь.

[Підпис] [Могилевський]

Київ

12 червня 1928 р.

ЦДАВО України. Ф.1238. Оп.1. Спр.135. Арк.35-35 зв. Машинопис. Оригінал.

Стаття «Зафільмована історія» у журналі «Кіно»

м. Київ, червень 1928 р.

ЗАФІЛЬМОВАНА ІСТОРІЯ

На одинадцятому році Жовтневої революції радянська кінохроніка дуже повільно починає вступати в свої права.

Боротьба за місце для неї в радянській кінематографії протягом низки років не допомагала.

Резолюції партз'їздів, конференцій, блискучий аналіз кінохроніки, зроблений Іллічем, докази значення хроніки — все це розбивалося до цього часу комерційною політикою нашої кінопромисловости.

Випущений «Совкіно» фільм «Падіння династії Романових» наштовхнув і Правління ВУФКУ на думку змонтувати на десяту річницю Жовтня історичний хронікальний фільм виключно з матеріалів, що малися в розпорядженні ВУФКУ.

Понад 40000 метрів позитивної битої плівки без перфорації було проглянуто для цієї мети.

На коробках з написами «Краєвиди Кам'янця-Подільського», «Передача прапора» знаходяться цінні кадри Миколи<sup>26</sup>, Романових<sup>27</sup>, Керенського, Тимчасового Уряду та інших. Негайно пишеться монтажний план, складаються написи, що логічно зв'язують події од імперіялістичної війни до Жовтневого перевороту в Ленінграді<sup>28</sup>. Позитив одбирається, лагодиться, негайно виготовлюються контрапти.

І ось в дні жовтневих свят по всій Україні демонструється документальний історичний хронікальний фільм на три частини «Як це було».

Складений із справжніх кінодокументів, без єдиного ігрового кадру — фільм кожним своїм кадром нагадує радянському глядачеві героїчні дні боротьби за владу Рад, за комунізм, примушує переживати знов напівзабуті події.

Цей експеримент в галузі монтажу архивної кінохроніки, переведений переобрахунок та перекласифікація по картотеці всього хронікального матеріалу, що валявся у склепах ВУФКУ, наштовхнув на необхідність випуску історичного фільму на зразок кінодоповіді, що змальовує історію революційного руху на Україні з початку імперіялістичної війни до початку мирного будівництва, — а, якщо дозволить матеріал, то дати й будівництво на Україні.

Таким буде «Жовтень України».

Монтажний план складено так, щоб наявність хронікальних зйомок, зміцнених відповідними написами, дала молоді уявлення, а робітникам та селянам нагадала б події, що відбувалися на Україні.

За порівнююче короткий час проглянуто понад 150000 метрів «мотлоху», витягнутого з підвалів та склепів ВУФКУ.

В коробках, що на них були наклейки «Одеса — передача прапору», знайдено цінні зйомки Леніна, Троцького<sup>29</sup>, вступу червоних, а також вступу австро-німецького війська в Одесу, Центральної Ради, Петлюри і т.п.

Крім знайденого в архіві, ВУФКУ через листування з низкою організацій та операторів, що працювали на Україні, придбало кадри хроніки: «Бенкет у Гетьмана», «Оголошення універсалу», «Вступ білих у Київ» тощо.

Весь виявлений матеріал технічно дуже слабкий, в більшості знайдено подерті позитиви, без перфорації, але ці дефекти викупаються величезною цінністю змісту цих документальних зйомок.

Який з цього висновок? Держава й партія повинні зобов'язати наші кіновиробництва систематично фіксувати події доби соціалістичного будівництва.

Якщо ці зйомки не можна включити в «кіножурнали», то їх треба зберігати як великої цінності історичні документи. Відсутність багатьох важливих зйомок тільки стверджує, що зйомці побуту, господарчого відновлення СРСР, культурного будівництва і т.п. треба надати максимум уваги.

Видатки по хроніці виправдають себе з боку господарчого й політичного, коли не зараз, то через самий короткий час.

Кінохроніці на одинадцятому році Жовтня має бути забезпечене почесне місце в радянському кіновиробництві.

Л. Могилевський

*Зафільмована історія // Кіно. 1928. №6 [червень]. С.2.*

**Заява Л. Б. Могилевського до розціночно-конфліктної комісії  
про оплату його роботи**

**м. Київ, 26 липня 1928 р.**

ДО РКК

Зав. кінохроніки МОГИЛЕВСЬКОГО Л. Б.

Заява

За декілька місяців до жовтневих свят ВУФКУ одержала від НКО<sup>30</sup> розпорядження змонтувати історичний, хронікальний фільм, присвячений Жовтню.

Цю роботу було доручено двом співробітниками, які переглянули весь матеріал протягом декількох місяців та зробили висновки, що зі старої хроніки, що ми маємо, абсолютно нічого не можна зробити.

Але Всеукраїнська жовтнева комісія при ВУЦВК все ж запропонувала нам випустити хронікальний, історичний фільм.

За 15 днів до жовтневих свят за мою ініціативою та за розпорядженням т. Сидерського, який затвердив монтажний план кінофільму, працюючи після роботи й вночі, я змонтував фільм на 1000 метрів на три частини «Як це було».

Цей фільм абсолютно нічого не коштував ВУФКУ, й в дні жовтневих свят «Як це було» демонстрували по всіх містах України.

До цього часу я не одержав [грошей] за роботу по фільму, який не належить до моїх обов'язків, а також не входить в обсяг роботи п[ід]відділу хроніки.

В зв'язку з тим, що літературна та монтажна робота не входить в мої прямі обов'язки, а є окрема галузь роботи, вважаючи<sup>31</sup>, що мені повинні сплатити за цю роботу 400 крб, а саме: [за] 1/ хронікальний план кінодоповіді «Як це було» та за монтаж.

26/VII-28 р.<sup>32</sup>

*ЦДАВО України. Ф.1238. Оп.1. Спр.145. Арк.145. Машинопис. Копія.*

**Інформація «Петлюра в Києві» у газеті «Пролетарська правда»**

**м. Київ, 27 липня 1928 р.**

**Петлюра в Києві.** В архіві ВУФКУ випадково знайдено дуже цінні кадри з часів Директорії. Зокрема є сцена, коли київське духівництво зустрічає Петлюру. Цей матеріал увійде до хронікального фільму «Сторінка доби» («Жовтень»), що його монтує Л. Б. Могилевський.

*Петлюра в Києві // Пролетарська правда. 1928. 27 липня.*

**Лист Л. Б. Могилевського завідувачу частини культурфільмів Правління ВУФКУ  
М. Я. Капчинському про необхідність складання угоди для подальшої роботи над  
фільмом «Документи епохи»**

**м. Київ, 7 серпня 1928 р.**

ЗАВ. БАЗИ КУЛЬТУРФІЛЬМУ М. Я. КАПЧИНСЬКОМУ

Заява

До 10-річчя Жовтня я змонтував історично-хронікальний фільм на три частини<sup>33</sup>, який ВУФКУ нічого не коштує. Через те, що літературна та монтажна робота не входить в мої обов'язки, мені було обіцяно, що за цю роботу мені буде оплачено.

До цього дня я грошей не одержав.

Після випуску фільму, якого одмітила преса, я одержав принципову згоду тт. Сидерського й Ореловича, я притягнув до роботи журналіста Габовича, й на протязі семи місяців,



працюючи виключно вечорами, нами переглянуто щось із 200000 метрів хламу, в якому я знайшов потрібний матеріал.

Ми склали редакторсько-монтажний план, який перероблявся сім разів, в залежності від наявності або відсутності матеріалу.

Щоб не оплачувати консультанта, всю трудну роботу по означенню хронологій і історичної належності кадрів ми самі перевели, звіряючи знайдений матеріал з фотографічними, газетами й инш. документами.

Розповсюджуватися про пророблену роботу, історичну, матеріальну цінність й значення такої не доводиться.

Зараз ми закінчили шість частин. Залишилося змонтувати три частини.

В зв'язку з тим, що всю роботу ми провадили без усяких умов — ми просимо зараз заключити з нами відповідну угоду<sup>34</sup>.

Одночасно повідомляю, що згідно з вказівками зав[ідувача] Музею революції України т. Слободського й робітників Істпарту<sup>35</sup> необхідно провести нижчезазначені зайомки:

1/ В Одесі — Музей революції.

2/ В Харкові — Істпарт.

3/ В Москві — переглянути матеріал, що стосується революційних подій на Україні.

7/VIII 28 ЗАВ. КІНОХРОНІКИ [підпис] [Могилевський]

ЦДАВО України. Ф.1238. Оп.1. Спр.145. Арк.144. Машинопис. Оригінал.

**Заява Л. Б. Могилевського завідувачу виробничого  
відділу Правління ВУФКУ П. Ф. Нечесу про створення  
фільму «Сторінки доби» та оплату роботи**

**м. Київ, 2 жовтня 1928 р.**

**КЕРУЮЧОМУ ВИРОБНИЦТВОМ  
т. НЕЧЕСУ**

Від т. МОГИЛЕВСЬКОГО Л. Б.

**ЗАЯВА**

За декілька місяців до жовтневих свят ВУФКУ одержало від НКО розпорядження змонтувати історичний, хронікальний і, присвячений Жовтню<sup>36</sup>.

Цю роботу було доручено двом співробітникам, які переглянули весь матеріал протягом декількох місяців та зробили висновки, що зі старої хроніки, що ми маємо, абсолютно нічого зробити не можна.

Але Всеукраїнська жовтнева комісія при ВУЦВК і НКО все ж запропонувала нам випустити хронікальний, історичний фільм.

За 15 днів до жовтневих свят, за моєю ініціативою та за розпорядженням т. СИДЕРСЬКОГО, який затвердив монтажний план кінофільму, працюючи після роботи і вночі — я змонтував й на 1000 метр. на 3 частині «ЯК ЦЕ БУЛО»<sup>37</sup>.

Цей фільм абсолютно нічого не коштував ВУФКУ, і в дні жовтневих свят «ЯК ЦЕ БУЛО» демонстрували по всіх містах України.

Але до цього часу я не одержав [коштів], не дивлячись на те, що [ix] мені обіцяли за роботу по фільму, який не належить до моїх обов'язань, — завідувача хроніки, а також не входив в обсяг роботи підвідділу хроніки.

Після цього вдалого експерименту я звернувся до Правління [ВУФКУ] з пропозицією змонтувати великий хронікальний фільм — «СТОРІНКИ ДОБИ».

Тов. СИДЕРСЬКИЙ погодився на ці пропозиції та запропонував мені негайно написати редакторсько-монтажного плану цього фільму.

Написавши з журналістом т. ГАБОВИЧЕМ монтажного плану цього фільму, ми подали кошторису на 4500 крб, якого не було затверджено.

Зустрівшись с недостатнім ставленням до роботи, не вважаючи на відсутність умови з нами й беручи на увагу надзвичайну цінність тої роботи, що ми переводили, — ми продовжували роботу щодо неодноразової переробки редакторсько-монтажного плану.

Працюючи сім місяців виключно на вечорах, було переглянуто понад 200000 м позитивної і негативної плівки з нашого архиву та прокатної комори.

В цьому хламі було знайдено виключної цінності шматки, документальність яких ми встановлювали по документах Істпарту — на що було витрачено багато часу.

Під час переговорів з т. СИДЕРСЬКИМ він запропонував нам за монтаж 5 частин — 300 крб. Коли я повідомив т. ЧЕРНЯКА про роботу [та] потребу випуска фільма до жовтневих свят та про потребу складання умови з т. ГАБОВИЧЕМ та мною за редагування, відбор та редакторський монтаж фільму на 8 частин, — т. ЧЕРНЯК заявив, що за зазначену роботу нам буде сплачено без умови і що треба закінчити фільм.

Зараз, після надзвичайно кропотливої та трудної роботи, що продовжувалась на протязі 9 місяців, фільму закінчено.

Треба тільки переглянути деякі сцени — домонтувати Дніпрельстан тощо.

Отже, в зв'язку з тим, що до жовтневих свят ми нічого не [...]»<sup>38</sup>, просимо Вас в терміновому порядку:

1/ Прийняти фільм та призначити з художнього відділу редактора для остаточного редагування написів фільму.

2/ Запропонувати лабораторії виконувати наші замовлення щодо фільму позачергово.

3/ Сплатити нам — мені та т. ГАБОВИЧУ:

а/ за редакторський план;

б/ за перегляд та отбір хронік;

в/ за роботу в Істпарті по встановленню документальности кадрів;

г/ за монтаж.

Всього ми вважаємо, що 800 крб (по 400 крб<sup>39</sup> на людину) за таку роботу на протязі 8 місяців буде невеликою сумою.

4/ В зв'язку з тим, що я маю відомости, що в Харкові та Москві є в приватних руках цінний матеріал щодо революційних подій на Україні, вважаю за конче потрібним поїхати на декілька днів [для] розшуку та придбання історичного матеріалу; тим часом т. ГАБОВИЧ буде кінчати роботу.

5/ Конче потрібним забезпечити фільму «СТОРИНКИ ЕПОХИ» культурним прокатом, щоб усунути те, що було з історичними фільмами в 1924 році.

Для цього потрібно дати замовлення на збільшення фото з кадрів і дати об'яву й фото в деякі журнали. Прошу Вашого заключення та розпорядження.

2-X-28

[Підпис] [Могилевський]

*ЦДАВО України. Ф.1238. Оп.1. Спр.145. Арк.139-139 зв. Машинопис. Оригінал.*

### Рецензія «Документи доби» у газеті «Кіногазета»

м. Київ, 15 листопада 1928 р.

#### Документи доби

Цей фільм показує, як можна, маючи певне бажання та ініціативу, з бракованого архивного матеріалу, шляхом систематичного й політично письменного добору, технічної реставрації та монтажу, зробити інтересний і цінний культурфільм — 2000 метрів плівки, що відбиває історію фактів класової боротьби на Україні.

Проаналізуємо цю роботу.

Фабульно «Документи доби» побудовано таким способом — в основі лежить хронологічна послідовність подій: починаючи від часів найбільшого розвитку війни й до останніх часів соціалістичного будівництва на Україні й з коротеньким оглядом міжнародного становища СРСР.

Очевидно, оформлювати кіноматеріал було дуже важко, бо авторам фільму тт. Могилевському та Габовичу доводилося виходити не з вигаданого сценарія та інсценізації подій, але з того кінохронікального архиву, що фактично є в даний момент у ВУФКУ, кінохронікального архиву<sup>40</sup>. Через це режисерсько-монтажне наставлення фільму було таке: виявити

й логічно зв'язати всі, що збереглися досі, кінодокументи, які так чи так відбивають історію давно минулих фактів.

Чи подолали автори картини це основне завдання? Безперечно так. Відомо, що протягом року відділ хроніки переглянув понад 200 тисяч метрів архиву. Абсолютна більшість цього матеріалу стосується до подій громадянської війни в Києві, що був осередком повстання на Україні. Документальність цього матеріалу встановлено за матеріалами Київського Істпарту та Музею Революції. Одночасно з цією методичною роботою відділ хроніки підшукував і скуповував відповідні матеріали, що є в архивах різних кіноорганізацій та в приватних осіб. Наслідком цих розшуків пощастило здобути зафільмовки таких моментів, як от: «Скоропадський на бенкеті», «Київське духовенство вітає Петлюру», «Керенський у Києві», чи, наприклад, нікому досі невідома одного оператора, що працював у і випадково куплена в Туркестані, в Києві 1918 р., плівка: «Приїзд директорії до Києва»<sup>41</sup>. Звісно, фільм не дає повної картини всіх подій на Україні. Добре, напр[иклад], відомо, що є зафільмовані такі події, як «Похорон фельдмаршала Ейхгорна», «Страта Бориса Донського», «Вибух за Звіринці», «Похід Доброармії», — цю хроніку знімав спеціальний оператор при штабі генерала Май-Маєвського. Але весь цей матеріал зник під час громадянської війни, й певні провалля між подіями є, та їх у «Документах доби» заповнено пояснювальними написами. До речі, написів у фільмові багато, особливо спочатку. Майже на 1/3 написи можна було б скоротити, бо вони затримують темп і властиво тільки пояснюють дії в кадрі, а не зв'язок кадру з кадром. Проте краще написи, ніж інсценівки подій, та й, до того, ж написи в хронікальному фільмові переконливіші від акторського, бодай і художнього виконання.

Проте, яка б не була суб'єктивна оцінка «Документів доби», можна з певністю сказати, що фільм дуже цінний і матиме величезне соціальне значення, особливо так через 50-100 років, яко справжній історичний «Документ доби» початків пролетарської революції.

Г. Затворницький

*Документи доби // Кіногазета. 1928. 15 листопада.*

### Рецензія «Літопис на плівці» у журналі «Кіно»

м. Київ, листопад 1928 р.

#### Літопис на плівці

В дні жовтневих свят по всій Україні демонструвався документальний історичний фільм на три частини «Як це було».

І такий удалий початок роботи над історичним «мотлохом» довів потребу переглянути та класифікувати весь хронікальний матеріал та різні вибірки, що переповнювали склепи ВУФКУ, щоб показати його нашому глядачеві.

Протягом кількох місяців було переглянуто понад 200000 метрів різного мотлоху.

У вибірках художніх фільмів, знятих за перших років організації ВУФКУ, було знайдено кадри Леніна, Троцького, німців на Україні, Петлюри тощо.

Безкінечні дефекти знайдених позитивів викупаються величезною цінністю оцих історичних кінодокументів.

Абсолютну більшість хроніки знято в Києві, колишньому центрі громадянської війни на Україні.

Звичайно, весь виявлений матеріал не може дати хоч би відносно повної картини всіх подій, що відбувалися на Україні. В роки громадянської війни на Україні не було операторів, що зафіксували б на целулоїді Український Жовтень — Січневий бій за владу Рад<sup>42</sup>. Оператори фіксували головним чином «парадні» події — приїзди, паради, прийоми тощо.

Героїчна боротьба партії, пролетаріату України за владу Рад не відбилася на плівці в тій мірі, в якій би ми цього хотіли. Проте треба відзначити, що величезна кількість хронікального матеріалу тих часів для нас безповоротно загинула через неприпустиме ставлення до хроніки в перші роки революції з боку окремих кіноробітників. Історична хроніка продавалася на пуди і часто палилася, щоб «не займала багато місця на склепах».

Значна частина хроніки, що її знято операторами політвідділів за перших років революції, переходується<sup>43</sup> в Москві, але не менш значна розкидана по всьому СРСР і за кордоном.

Таку цінну хроніку, як приїзд у Київ Директорії на чолі з Винниченком та Петлюрою, знайшли в одного оператора, що працює в Ташкенті.

Тепер уже весь знайдений матеріал, що показує нам події громадянської війни на Україні, змонтовано в один суцільний фільм «Документи доби» (автор фільму Л. Могилевський, співавтор Габович). Багато провалів у ньому, про багато подій довелося оповідати написами, а не показувати їх, — але цьому лихові ніяк не можна було запобігти. Адже стати на шлях інсценізації тих історичних моментів, що їх у фільмі бракує, — це значить знищити цінність цього фільму як документа, як дійсного свідка доби, як справжньої нефальшованої хроніки.

Проте деяка перевантаженість фільму написами ніяк не зменшує того напруження, що з ним фільм цей продиляється. Перед глядачем проходять постаті перших борців за українську владу Рад — М. Скрипник, П'ятаков, Затонський. Похорон перших жертв, перших загиблих вояків революції. Перші демонстрації українського пролетаріату. І чорні круки української реакції — Скоропадський, Петлюра, їхні «армії», їхні паради. Струнки колони вимуштрованих німецьких окупантів і зовсім не струнки юрби їхні ж, коли німцям довелося спішно з України вибиратися.

Цінність історична цього фільму «Документи доби» — величезна. Сучасний радянський глядач, що, по більшості, вже не так то й яскраво згадує величні революційні дні, знову побачить їх на екрані як гру чорних і білих тіней, як тінь, тінь могутніх і буряних часів Жовтневої революції на Україні. І ця тінь яскравіша й багатомовніша за численні «художні» фільми про ті ж таки часи горожанської війни.

Л. Цвінтаренко

*Літопис на півці // Кіно. 1928. №11 [листопад]. С.3.*

### **З протоколу №48 засідання Правління ВУФКУ**

**м. Київ, 23 листопада 1928 р.**

С л у х а л и: 13. Про використання картини «Документи епохи».

У х в а л и л и: 13. Визнати за потрібне картину «Документи епохи» якомога скоріше просунути на робітничі і сільські екрани.

*ЦДАВО України. Ф.166. Оп.6. Спр.1491. Арк.64. Типографський примірник.*

Опубл.: *Протоколи Правління 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: Видавництво Ліра-К, 2017. С.585.*

### **Зі статті «Кінобудні» у газеті «Комсомолец України»**

**м. Харків, 1 грудня 1928 р.**

#### **КІНОБУДНІ**

Надзвичайно цікава історично-хронікальна картина «Документи епохи», що в Києві користувалась величезним успіхом, не гірше за кращі бойовики, у Харкові пройшла зовсім непомітною. Це перша картина, «живий літопис» боротьби за Жовтень на Україні, в якій знайшли відбиток справжні, непідроблені документи нашої історії, такі рідкі й живі.

Під час недавніх жовтневих свят, коли на екранах наших кінотеатрів побачили за довгий час мовчання водночас дві комедії за участі відомого артиста Гарі Лойда<sup>44</sup>, ясно, що публіка полинула сюди як на довгожданий подарунок. Уже той факт, що картина «Документи епохи» не знайшла про себе жодного рядка в харківських газетах, свідчить, який інтерес до неї був того часу.

Куди зник цей цікавий фільм? Ми порушуємо питання, щоб його знову показали нашій столичній молоді.

О. МАК

*Кінобудні // Комсомолец України. 1928. 1 грудня.*

**Матеріали Народного комісаріату Робітничо-селянської інспекції УСРР про працівників ВУФКУ**

**м. Харків, не пізніше 13 квітня 1929 р.<sup>45</sup>**

[...]

ЗАСМІЧЕНІСТЬ АППАРАТУ ВУФКУ

[...]

Гр[омадянин] Могилевський (пом[ічник] зав[ідувача] хроніки) — людина з кол[ишньої] «золотої молоді», зараз за кордоном, де живе його матір, видає себе за представника ВУФКУ та доктора кінотехніки.

ПРОПОЗИЦІЇ:

На підставі вищезазначеного потрібно:

[...]

7. Зняти з роботи в ВУФКУ [...] Могилевського як чужий радянському кіновиробництву елемент. Гр[омадянина] Могилевського негайно повернути з-за кордону та притягти до судової відповідальності за присвоєння за кордоном без жодних підстав назви представника ВУФКУ.

*ЦДАВО України. Ф.539. Оп.7. Спр.1180. Арк.86-86 зв. Машинопис. Копія.*

**Витяг з протоколу №23 засідання Колегії Народного комісаріату Робітничо-селянської інспекції УСРР**

**м. Харків, 13 квітня 1929 р.**

[СЛУХАЛИ]:

5. Про наслідки обсліду кінофікації на Україні та діяльності ВУФКУ (тов. ЛЕВІТ).

[...]

УХВАЛИЛИ:

[...]

д) Підтвердити постанову Правління ВУФКУ про зняття з роботи [...] МОГИЛЕВСЬКОГО як чужий радянському кіновиробництву елемент. Гр[омадянина] Могилевського негайно повернути з-за кордону та притягти до судової відповідальності за присвоєння за кордоном без жодних підстав назви представника ВУФКУ.

[...]

*ЦДАВО України. Ф.539. Оп.7. Спр.1185. Арк.62. Машинопис. Засвідчена копія.*

**Протокол допиту Б. Г. Загорського<sup>46</sup>**

**м. Київ, 28-29 вересня 1937 р.**

[...] В теченні десяти лет — по 1930 г., я проводил шпионскую работу под руководством МОГИЛЕВСКОГО.<sup>47</sup>

[...] Почти весь 1929 г. я находился в разъездах. Ко времени моего приезда в Киев МОГИЛЕВСКИЙ выехал в Берлин, где стал невозвращенцем.

ВОПРОС: Что Вам известно о МОГИЛЕВСКОМ и обстоятельствах его выезда за границу?

ОТВЕТ: МОГИЛЕВСКИЙ Леонид Борисович, еврей, родом из Одессы, где в 1924 г. окончил Университет по юридическому факультету. В ВУФКУ начал работать с 1924-1925 г. На Одесской фабрике был секретарем-юрисконсультom, затем организовал актерскую мастерскую в Одессе и Москве.

С 1927 г. по 1929 г. заведовал кинохроникой при Киевском ВУФКУ. МОГИЛЕВСКИЙ находился в дружеских отношениях с ответственным работником Киевского НКВД БАР-

МИНСКИМ Сергеем, на квартирі якого часто бувал. После отъезда МОГИЛЕВСКОГО в Берлин, где находилась на излечении его мать, упорно утверждали, что МОГИЛЕВСКОМУ в выезде за границу содействовал БАРМИНСКИЙ; что весьма вероятно, исходя из дружеских отношений, существующих между ними.

В Союз МОГИЛЕВСКИЙ не возвратился и остался в Берлине.

[...] ВОПРОС: Выше Вы показали, что Вам известно о нахождении МОГИЛЕВСКОГО в Берлине. Откуда Вы это знаете?

ОТВЕТ: В 1929 г. в Москве я встретил свою знакомую по Одессе БРАНДТ Жанну, вышедшую в 1924-25 году замуж за немца, германскоподданого, управляющего Московской конторой транспортной фирмы «Контроль-К». [...] В 1929 г. БРАНДТ ездила в Берлин, где встречалась с МОГИЛЕВСКИМ, которого знала по Одессе. МОГИЛЕВСКИЙ, по ее словам, хорошо устроился в киноконцерне УФА.

[...]

*ЦДАГО України. Ф.263. Оп.1. Спр.58529 фп. Т.1. Арк.10, 17, 19, 20, 24. Машинопис. Оригінал.*

### Джерела та література

1. Бельс О. «Як це було». *Кіно*. 1927. № 23/24 [листопад]. С. 7.
2. Госейко Л. Леонід Могилевський: від ВУФКУ до європейських кіностудій. *Кіно-Театр*. 2018. № 5. С. 38–40.
3. Могилевський Л. Зафільмована історія. *Кіно*. 1928. № 6 [червень]. С. 2.
4. Цвінтаренко Л. Літопис на плівці. *Кіно*. 1928. № 11 [листопад]. С. 3.
5. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр.1 35.
6. URL: <https://csdfmuseum.ru/films/16-%D0%BF%D0%B0%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5-%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%B8-%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D1%85>

### References

1. Bels, O. (1927). «As it was». *Kino*. № 23/24 [listopad]. 7 [in Ukrainian].
2. Goseyko, L. (2018). Leonid Mogilevskiy : from VUFKY to the European filmstudios. *Kino-Teatr*. 2018. № 5. 38-40 [in Ukrainian].
3. Mogilevskiy, L. (1928). Turned out history. *Kino*. № 6 [cherven]. 2 [in Ukrainian].
4. Tsvintarenko, L. (1928). A chronicle is on tape. *Kino*. № 11 [listopad]. 3 [in Ukrainian].
5. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchikh orhaniv vlady ta upravlinnia Ukrainy. F. 1238. Op. 1. Spr. 135 [in Ukrainian].
6. Retrieved from: <https://csdfmuseum.ru/films/16-%D0%BF%D0%B0%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5-%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%B8-%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D1%85>

### Примітки

- <sup>1</sup> Нерозбірливо. Припущення.
- <sup>2</sup> Ідеться про кіножурнал «Кінотиждень ВУФКУ».
- <sup>3</sup> Нумерація здійснена простим олівцем.
- <sup>4</sup> Підкреслено простим олівцем.

- <sup>5</sup> Ліворуч від абзацу напис простим олівцем: «Треба замовити те, що потрібно. Лабораторії дати вказівки».
- <sup>6</sup> Підкреслено простим олівцем.
- <sup>7</sup> Підкреслено простим олівцем.
- <sup>8</sup> Ліворуч від абзацу напис простим олівцем: «Треба дати план».
- <sup>9</sup> Підкреслено синім олівцем. Ліворуч від абзацу напис простим олівцем прочитати не вдалося.
- <sup>10</sup> Ліворуч від абзацу напис простим олівцем: «Де поставити?».
- <sup>11</sup> Вочевидь, ідеться про більшовицьке повстання на київському заводі «Арсенал», спрямоване проти молодшої української державності, та подальшу окупацію України російськими більшовицькими військами на початку 1918 р.
- <sup>12</sup> Микола II Романов (1868-1918) — останній російський імператор.
- <sup>13</sup> Керенський Олександр Федорович (1881-1970) — російський політичний діяч, голова Тимчасового Уряду Російської імперії (1917).
- <sup>14</sup> Ленін (справж. Ульянов) Володимир Ілліч (1870-1924) — політичний та державний діяч радянської Росії та СРСР, лідер російських більшовиків.
- <sup>15</sup> **Зимовий палац у Петрограді** — парадна резиденція дому Романових. Після Лютневої революції 1917 р. тут містилася резиденція Тимчасового Уряду. В ніч з 25 на 26 жовтня 1917 р. відбувся штурм Зимового палацу, внаслідок якого Тимчасовий Уряд було скинуто і заарештовано. Штурм Зимового палацу став ключовою подією в радянській історіографії.
- <sup>16</sup> У 1917 р. у будівлі Смольного інституту (колишнього Смольного інституту шляхетних панянок) містився штаб з підготовки більшовицького повстання, очолюваний Петроградським військово-революційним комітетом.
- <sup>17</sup> Після «Падіння династії Романових» Е. Шуб, використовуючи архівні матеріали, у тому ж 1927 р. створила фільм «Великий шлях».
- <sup>18</sup> Підкреслено фіолетовим чорнилом.
- <sup>19</sup> ГТК — Государственный техникум кинематографии (Державний технікум кинематографії).
- <sup>20</sup> Так у тексті.
- <sup>21</sup> Інституту народного господарства.
- <sup>22</sup> НОП — наукова організація праці.

- <sup>23</sup> АРК — Асоціація революційної кінематографії.
- <sup>24</sup> ТДРК — Товариство друзів радянського кіно.
- <sup>25</sup> Підкреслено фіолетовим чорнилом.
- <sup>26</sup> Російський імператор Микола II.
- <sup>27</sup> Романови — династія правителів Московського царства та Російської імперії.
- <sup>28</sup> Ідеться про більшовицький переворот у жовтні 1917 року в Петрограді.
- <sup>29</sup> Троцький Лев Давидович (справж. Лейба Бронштейн; 1879-1940) — російський і міжнародний політичний діяч робітничого і комуністичного руху, ідеолог троцькізму — однієї з течій марксизму.
- <sup>30</sup> НКО — Народний комісаріат освіти.
- <sup>31</sup> Так у тексті. Треба, вочевидь, «вважаю».
- <sup>32</sup> Написи простим олівцем унизу сторінки після тексту розібрати не вдалося.
- <sup>33</sup> Ідеться про фільм «Як це було».
- <sup>34</sup> Текст підкреслено коричневим чорнилом.
- <sup>35</sup> Істпарт (Всеукраїнський істпарт) — комісія зі збирання та вивчення матеріалів з історії Жовтневої революції в Україні та історії Комуністичної партії України.
- <sup>36</sup> Так у тексті.
- <sup>37</sup> Так у тексті.
- <sup>38</sup> Слово не читається. Припущення: «робитимемо».
- <sup>39</sup> Спочатку були вказані суми відповідно 1000 і 500 крб. Суми виправлені червоним олівцем у бік їх зменшення.
- <sup>40</sup> Так у тексті.
- <sup>41</sup> Так у тексті.
- <sup>42</sup> Ідеться про події січня 1918 року в Києві.
- <sup>43</sup> У розумінні зберігається.
- <sup>44</sup> Так у тексті. Йдеться про відомого американського комедійного кіноактора Гарольда Ллойда (1893-1971).
- <sup>45</sup> Датується за витягом з протоколу №23 засідання Колегії Народного комісаріату Робітничо-селянської інспекції УСРР від 13 квітня 1929 р. (ЦДАВО України. Ф. 539. Оп. 7. Спр. 1185. Арк. 62).
- <sup>46</sup> Загорський (справжн. Лукашевкер) Борис Григорович (1893-1937) — кінематографіст. У 1917-1818 рр. — актор на кіностудіях Берліна; у 1918 р. працював у Петроградському кінокомітеті; у другій половині 1920-х рр. — актор на студіях ВУФКУ (зокрема, знявся у фільмах О.Довженка «Сумка дипкур'єра» — 1927 та «Арсенал» — 1929); в 1930-х рр. — асистент режисера на Київській кінофабриці. Заарештований за підозрою у шпигунській діяльності. 20.10.1937 р. постановою особливої наради при НКВС СРСР засуджений до ВМП, розстріляний 28.10.1937 р. Реабілітований в 1989 р.
- <sup>47</sup> Тут і далі по тексту підкреслення червоним олівцем. Принагідно зауважимо, що Л. Могилевський не повернувся до СРСР ще в 1929-му...

**«МІСТУ СТАЛІНО НЕ ПОТРІБНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР»  
(Справа про «український націоналізм»  
актора В. М. Добровольського).**

За матеріалами ГДА СБУ і Держархіву Одеської області

*На матеріалі біографій батька і сина — священника Миколи Михайловича Добровольського і актора театру і кіно Віктора Миколайовича Добровольського — проаналізовано важливі культурно-політичні аспекти історії України, формування національної ідентичності та її відображення в екранних творах. Розкрито специфічні характеристики діяльності радянського репресивного апарату в Україні наприкінці 1930-х.*

**Ключові слова:** театр, фільм, актор, репресії, національна ідентичність, культура, церква, Донбас, шахтарський край.

*На материале биографий отца и сына — священника Николая Михайловича Добровольского и актера театра и кино Виктора Николаевича Добровольского — проанализированы важные культурно-политические аспекты истории Украины, формирования национальной идентичности и ее отражения в экранных произведениях. Раскрыты специфические характеристики деятельности советского репрессивного аппарата в Украине в конце 1930-х.*

**Ключевые слова:** театр, фильм, актер, репрессии, национальная идентичность, культура, церковь, Донбасс, шахтерский край.

*On the material of the biographies of the father and son — priest Nikolai Mikhailovich Dobrovolskyi and theater and cinema actor Victor Nikolayevich Dobrovolskyi — important cultural and political aspects of the Ukrainian history, the formation of national identity and its reflection in screen works are considered. The specific characteristics of the Soviet repressive apparatus in Ukraine activity in the late 1930s are revealed.*

**Keywords:** theater, film, actor, repression, national identity, culture, church, Donbass, miner's land.

У 1930-ті роки представники українського мистецтва зазнали масових переслідувань з боку радянської влади, а у багатьох випадках — фізичного знищення. Сталінський репресивний апарат сягнув піку своєї каральної активності в другій половині 1937-го — в першій половині 1938 рр. У цей період працівники НКВС розглядали справи впродовж усього кількох днів, а смертні вироки множились десятками тисяч. У 1938-му частина самих представників карних органів потрапила під репресії «за перевищення повноважень і зловживання службовим становищем». І репресії 1939 р. вже позначені ускладненням бюрократичного механізму й збільшенням слідчого періоду до кількох місяців, що змушувало НКВС значно ретельніше ставитись до провадження справ. Проте репресії проти української культури тривали. Метою цієї статті є

розгляд специфічних характеристик функціонування в Україні радянського репресивного апарату наприкінці 1930-х і в першій половині 1940-х й аналіз культурно-політичних аспектів формування української ідентичності в цей період на матеріалі біографій представників двох генерацій однієї родини Віктора і Миколи Добровольських.

Природні дані Віктора Добровольського — зріст, статура, шляхетна рельєфність рис обличчя — від самого початку акторської кар'єри визначали його сценічне і екранне амплуа. Він дебютував у кіно в ролі Олександра II у фільмі «Тарас Шевченко» (1926) Петра Чардиніна<sup>1</sup>. У 1940-ві Добровольський зіграв цілу низку директорів заводів, генералів, капітанів далекого плавання, секретарів райкомів і обкомів тощо. Він належить і до числа виконавців ролі Богдана Хмельницького, образ якого створив



у картині Володимира Петрова «300 років тому», поставленій до ювілею приєднання України до Московії, а також у фільмі-концерті Ігоря Земгана<sup>2</sup> й Гната Ігнатовича<sup>3</sup> «Українські мелодії» (1945). У музичній комедії Бориса Барнета<sup>4</sup> «Хороший хлопець» (1943) зіграв імпозантного французького льотчика, який потрапив до партизанського загону, коли його було збито фашистами. Серед мистецьких здобутків актора — роль директора космічної станції Василя Матвійовича Демченка в українській фантастичній стрічці «Небо кличе» (1959), яку вже добре знаний на той час продюсер і постановник фільмів жахів, зокрема й на космічну тему — Роджер Корман<sup>5</sup> і 20-річний голлівудський початківець Френсіс Форд Коппола<sup>6</sup> — після вилучення антиамериканських колізій і переозвучки англійською випустили в 1963 р. у прокат США під назвою «Битва за межами сонця» (Battle Beyond the Sun).

У 1930-х Добровольський працював у 1-му Державному українському драматичному театрі Р. К. Т. у Сталіно (нині — Донецький академічний український музично-драматичний театр у Донецьку), 1938 року переїхав до Києва, та конфлікти, які точились за кулісами Донецького театру, спричинили у 1939 р. арешт актора за звинуваченням в антирадянській діяльності й участі в націоналістичній терористичній організації. Кафкіанська абсурдність висунутих проти В. Добровольського звинувачень докладно відтворена у документах слідчої справи, де замість доказів антирадянської діяльності містяться лише суб'єктивні міркування недоброзичливців актора. Наприклад, свідок обвинувачення управлінець Т. А. Гак під час допиту 23 квітня 1939 р. розповів про нібито підготовану творчими працівниками Драматичного театру м. Сталіно терористичну акцію, а саме — про план ліквідації членів уряду В. М. Молотова<sup>7</sup> і Л. М. Кагановича<sup>8</sup>, коли під час гастролей театру в Москві вони зустрічатимуться з акторами. Основними змовниками Гак назвав художнього керівника В. С. Василька<sup>9</sup>, його дружину, актрису Л. М. Гаккебуш<sup>10</sup>, антрепренера А. М. Орловського. Гак пояснював можливість зустрічі змовників з Кагановичем виявленим останнім інтересом до театру донецького вугільного басейну<sup>11</sup>. За словами Гака, теракт не відбувся, бо не було й самих гастролей у Москві. На пряме питання слідчого, чи був Гак безпосередньо задіяний у контрреволюційній роботі з Добровольським, допитуваний дав негативну відповідь.

Гак спромігся пригадати лише деякі критичні вислови актора щодо стану справ у радянській культурі. Зокрема, що у 1935 р. в розмові про заплановані гастролі театру в Ленінграді Добровольський,

активно наполягаючи на поїзді театру до Ленінграда, заявив: «Радянській владі потрібні вугілля і хліб, театр зачекає, його черга ще не настала» [3, 79]. Гак також навів антирадянську, на його думку, оцінку Добровольським стану художньої інтелігенції: «Краще народитись трактористкою Ангеліною<sup>12</sup>, ніж бути актором» [1, 52].

Свідок звинувачення актриса Мірська на допиті навела «компрометуючі», а насправді, цілком об'єктивні міркування Добровольського про долю українського театру в Сталіно. Мірська згадує зокрема, як у зв'язку із творчим звітом театру актор висловлювався про те, що українському театрові в Сталіно ніхто жодної уваги не приділяв і не приділяє, що його ігнорують: «Сталіно не потрібний український театр, його гроблять, про нього ніхто не дбає. Тут може існувати тільки російський театр. Для нього знайшлися б і гроші, і умови. Тут може існувати тільки російський театр» [1, 52].

Добровольський фактично фіксував реалізацію неофіційної радянської політики інтенсивної русифікації Донбасу в царині культури. Апологетом цієї політики в кіномистецтві виступав режисер з Маріуполя Леонід Луков (1909–1963), який поставив низку фільмів про Донбас. Найуспішнішим з них стало «Велике життя» (1939): його подивилися 18 600 глядачів, репліки головних героїв широко цитувались кількома поколіннями, а пісні стали шлягерами. Хоча в фільмі йдеться про життя гірняків Донбасу, жодна дійова особа в ньому не мала українського прізвища: серед них лише Козодоев, Хадаров, Усинін, Новосельцев, Петухов, Осипова тощо. Серед двох десятків виконавців — лише один український актор: Лаврентій Масоха<sup>13</sup> в ролі сина куркуля Макара Ляготина. Для порівняння, на початку 1930-х, коли принаймні офіційно радянська влада декларувала, що українізація має охопити культурний процес у цілому, Луков задіяв у фільмі «Італійка» (1931) про Донбас з десяток українських акторів, а головний герой стрічки мав прізвище Гуляйбіда. «Велике життя», в якому немає найменшої ознаки приналежності регіону до України, було одним із засобів запровадження русифікованого образу українського шахтарського краю, за що режисера й відзначено Сталінською премією II ступеня.

Показово, що на присвяченому фільмові «Велике життя» форумі російського Інтернет-ресурсу про кіно дописувач із Тольятті під ніком Князь Ігор (вочевидь для свідомості волжанина путінської доби цілком природно ідентифікувати себе з київським князем — Л. Н.) в обговоренні картини Лукова заявляє, цитуючи одного з її героїв: «”Сильны шахтеры силою народа и обогреты ласкою вождя”. Да, народ

без вождя, как и вождь без народа — ничто. Дай Бог, у нас в России соединится одно с другим — тогда горы свернем!» [2] Хоча тут ідеться про українських шахтарів, але для росіянина початку 2010-х — це «у нас в Росії».

У добу «Великого життя» очолюваний березільцем В. Васильком 1-й Донецький державний український драматичний театр Р. К. Т. (тепер — Донецький академічний український музично-драматичний театр), де працював В. Добровольський, являв собою перешкоду процесам русифікації. Унікаючи прямої заборони української культури в шахтарському регіоні, радянська влада тримала тамтешній національний театр у занедбаному стані, не надавала ані приміщення, ані відповідного фінансування. Такі умови Добровольський, який на той час утримував власну сім'ю і безробітного батька, називав каторгою і прагнув перейти працювати до одного з київських театрів, де були значно ширші можливості творчої самореалізації та стабільний заробіток. Висловлені ним у бесідах з колегами критичні міркування про стан речей в українському музично-драматичному театрі Донецька й були використані як «підстава» для звинувачення в антирадянській терористичній діяльності. Особливо уразливим за тих обставин робила Віктора Добровольського ситуація з його батьком.

Микола Михайлович Добровольський, походив з бідної світської сім'ї. За радянської доби він двічі потрапляв під репресії через свою приналежність до українського духовенства. Він закінчив Одеську Духовну семінарію і був висвячений на священника Архангельсько-Михайлівської церкви с. Куколівки Олександрійського повіту (тепер — Олександрійський р-н Крушельницької обл.). У 1919 р. призначений настоятелем Христо-Воздвиженської церкви Одеси, а в 1930 р. — Олексіївської церкви. У 1930-ті, коли радянська влада закривала і нищила храми України, М. М. Добровольський мусив кілька разів переходити із чергової закритої більшовиками церкви до ще діючої, яку незабаром теж закривали. Зрештою йому довелося піти на посаду статистика на завод. У 1931 потрапив під арешт, але через два місяці був звільнений. Під час Другої світової, перебуваючи на окупованій території, зміг, з дозволу румунської християнської місії, повернутись до церковного служіння. Після відновлення радянської влади на Одещині у 1944-му Добровольський був заарештований за звинуваченням у співпраці з окупантами і за антирадянський зміст церковних молебнів. За рішенням Воєнного трибуналу військ НКВС Одеської обл. М. М. Добровольського було засуджено до 8 років перебування у виправно-трудовах табо-

рах. Попри те, що слідство у справі М. М. Добровольського залучило до розгляду низку свідчень, упродовж кількох місяців після винесення вироку з'ясувалось, що на судові засідання було викликано не всіх свідків, а факти висунутого звинувачення не перевірялися належним чином. Також було встановлено, що свідки звинувачення посилалися не на конкретний зміст молебнів Добровольського, а на його вільне тлумачення. З'ясувалося також, що священник духовно підтримував українське населення на окупованій території, організував збір продуктів для військовополонених радянської армії.

Поки батько Віктора Добровольського перебував у засланні, його 66-річна мати, Ірина Миколаївна Добровольська, позбавлена після арешту чоловіка житла, винаймала кімнату в Одесі. Представники органів державної безпеки Одеси, на яких було покладено обов'язок проконтролювати рівень матеріального забезпечення дружини репресованого, в доповідній від 2 червня 1945 р. зафіксували: «Власної обстановки не має, матеріально живе погано. Проживає на кошти, отримувані від сина, Добровольського Віктора Миклайовича, з м. Києва по 300–400 рублів на місяць, який працює артистом»<sup>14</sup>.

Восени 1945 р. вирок у справі М. М. Добровольського було скасовано, а справу припинено у провадженні (Визначення Воєнної колегії Верховного суду СРСР про скасування вироку включено до цієї публікації). Проте рішення про його звільнення за відсутністю складу злочину надійшло до Кемеровської області, де священник відбував покарання, запізно: він помер від катарального запалення легень за кілька днів до отримання керівництвом табору Визначення Воєнної колегії про своє повне виправдання і звільнення.

Драматична історія родини Добровольських була типовою для представників культури і релігії в Україні. Батько іншого визначного українського актора Костянтина Петровича Степанкова (1928–2004), Петро Петрович Волощук, був протоієреєм у селі Печеськах на Хмельниччині. Вперше він потрапив під арешт у 1937 р. Потерпаючи за долю дітей, після звільнення він змусив дружину розірвати шлюб і перевести дітей на її прізвище — Степанкова. У 1939 р. П. П. Волощук був репресований і страчений. У СРСР Костянтин Петрович Степанков мусив замовчувати правду про своє походження. Широкому загалові ця історія стала відомою з документальної кінотетралогії Віктора Олендера «Костянтин Степанков. Спомини після життя» (2012).

Арешт В. М. Добровольського припав на період між двома арештами його батька. Хоча після дев'яти місяців перебування під слідством актор зрештою

був виправданий і звільнений, але завдана психологічна травма не минула без наслідків. Син Віктора Добровольського Микола згадував, «як батько не раз з вигуками прокидався вночі, вочевидь, коли йому привиджувався час, пережитий за ґратами» [5, 15]. Проте характер митця протягом усього його життя залишався сильним і цілісним, про що зокрема свідчать спогади колеги Добровольського, актора театру і кіно Олега Комарова [5, 15–18].

Якщо радянська влада послідовно, але замасковано нищила українську культуру й ідентичність на Донбасі, то Росія продовжила цю справу без засторог: під час окупаційного режиму ДНР театр,

де у 1930-ті роки працював В. Добровольський, перейшов під контроль сепаратистів. З назви театру було вилучено прикметник «український», а зі сценічного виконання — саму українську мову. Перетворення колишнього 1-го Донецького державного укрдрамтеатру Р. К. Т, який на початку 2010-х іменувався Донецьким національним академічним українським музично-драматичним театром, на позанаціональний Донецький державний академічний музично-драматичний театр — кінцевий результат тих антиукраїнських процесів у культурному житті регіону, які ще у 1930-ті викликали обурення Віктора Добровольського.

**Постанова про початок провадження попереднього слідства у справі В.  
М. Добровольського**

м. Київ, 3 лютого 1939 р.

№21/а

По делу №

**П о с т а н о в л е н и е**

Гор[од] Киев 1939 года 3 февраля я, Оперуполномоченный 2-го Отделения НКВД УССР — сержант госбезопасности — ДАНЬКО, рассмотрев материалы о преступной деятельности гр[ажданина] ДОБРОВОЛЬСКОГО Виктора Николаевича, 1906 г[ода] рожден[ия], выразившейся в том, что ДОБРОВОЛЬСКИЙ является участником антисоветской националистической террористической организации

Усматривая в совершенных обвиняемым ДОБРОВОЛЬСКИМ Виктором Николаевичем действиях признаки преступлений, предусмотренных ст.ст. 54-8 и 54-11 УК УССР.

**П О С Т А Н О В И Л:**

На основании ст.ст. 93 п.2 и 108 УПК УССР начать по настоящему делу производство предварительного следствия.

Копию настоящего постановления направить Прокурору

Оперуполномоченный Отделен[ия] II-го отдела (підпис) /ДАНЬКО/

Согласен: П[омощник] Начальник Отделения II-го отдела (підпис) /ТАРАСОВСКИЙ/

Утверждаю: Начальник II Отдела УГБ НКВД УССР (підпис) /ПАВЛЫЧЕВ/

ГДА СБУ. Ф. 6. Спр. 36320фп. Арк. 1. Машинопис на бланку. Оригинал.

**Постанова про обрання запобіжного заходу**

м. Київ, 8 січня 1939 р.

**УТВЕРЖДАЮ:**

НАРКОМАТ ВНУТРЕННИХ ДЕЛ

- МАЙОР ГОСБЕЗОПАСНОСТИ /КОБУЛОВ/

Января 1939г[ода] (підпис)<sup>15</sup>

*Арест Добровольского*

*Санкционирую*

*В[оенный]п[рокурор]К[иевского]о[собого]В[оенного]о[круга]*

*бриг[адный]военюрист (підпис) [Носов]*

Печатка круглая: Военный прокурор Киевского Воен[ного] Округа<sup>16</sup>

2.П-39г[ода] 15 ч[асов]<sup>17</sup>

Г. Киев, 1939 года января 8 дня, оперуполномоченный 2 Отделения 2 Отдела УГБ НКВД УССР — сержант госбезопасности ДАНЬКО, рассмотрев материалы в отношении ДОБРОВОЛЬСКОГО Виктора Николаевича, 1906 года рождения, беспартийного, украинца, гражд[анина] СССР, уроженца м. Александровка<sup>18</sup>, Киевской области, выходца из семьи

служителя культа, отец его в 1930 году за к[онтр]-р[еволюционную] деятельность репрессирован — артиста Сталинского драматического театра, -

Н А Ш Е Л:

ДОБРОВОЛЬСКИЙ является активным участником националистической террористической организации и проводит националистическую подрывную работу.

Показаниями осужденного участника националистической террористической организации, быв[шего] зам[естителя] зав[едующего] отделом искусств и нач[альника] управления театров в г. Сталино — ГАКА, ДОБРОВОЛЬСКИЙ изобличается, как участник националистической террористической организации.

ДОБРОВОЛЬСКИЙ, по показаниям ГАКА, входил в террористическую группу, существовавшую в украинском драматическом театре в г. Сталино и предназначался к поездке в Москву, где под видом показа достижений театра руководителям партии и правительства намечалось осуществление террористических актов.

В последнее время ДОБРОВОЛЬСКИЙ ведет подозрительный образ жизни, часто разъезжает по центральным городам СССР под видом киносъемок.

На основании изложенного и руководствуясь ст.ст. 143, 145 и 156 УПК УССР, -

П О С Т А Н О В И Л:

избрать меры пресечения способ уклонения от суда и следствия по отношению к ДОБРОВОЛЬСКОМУ В.Н. — содержание под стражей в спецкорпусе тюрьмы г. Киева.

Настоящее постановление представить прокурору для санкции.

**Оперуполномоченный** отделен[ия] II-го отдела (підпис) /ДАНЬКО/

**Согласен:** Пом[ощник] начальник отделения II-го отдела (підпис) /ТАРАСОВСКИЙ/

**Утверждаю:** Начальник II Отдела УГБ НКВД УССР (підпис) /ПАВЛЫЧЕВ/

ГДА СБУ. Ф. 6. Спр. 36320фп. Арк. 2-3. Машинопис. Оригінал.

**Ордер Управління державної безпеки Народного комісаріату внутрішніх справ  
УРСР на арешт і обшук В. М. Добровольського**

**м. Київ, 3 лютого 1939 р.**

УРСР

НАРОДНИЙ КОМІСАРІАТ ВНУТРІШНІХ СПРАВ  
УПРАВЛІННЯ ДЕРЖАВНОЇ БЕЗПЕКИ

О Р Д Е Р № 6

3 лютого 1939 р.

**Видано** співробітнику управління Державної безпеки Н[ародний] К[омісаріат] В[нутрішніх] С[прав] У Р С Р тов[аришу] Власко для проведення обшуку та арешту Добровольського Віктора Миколайовича

**Адреса** «Контіненталь»

Народний комісар внутрішніх справ УРСР (підпис) [Кобулов А.З.]<sup>19</sup>

Зам[еститель] начальник другого відділу УДБ НКВС (підпис) [нерозб.]

ДОВІДКА: \_\_\_\_\_

ГДА СБУ. Ф. 6. Спр. 36320фп. Арк. 4. Рукопис на бланку. Оригінал.

**Протокол обшуку В. М. Добровольського**

**3 лютого 1939 р., м. Київ**

**П Р О Т О К О Л**

**На основании ордера Управления Государственной Безопасности НКВД УССР за № 6 от «3» февраля мес[яца] 1939 г. Произведен обыск/арест Добровольского В.М. в доме №\_\_ кв.№\_\_ гостиница Континнеталь.**

**При обыске присутствовали:** гражданин Костюков

**Согласно ордера задержан гражд [анин] Добровольского Виктора Николаевича**

**Взято для доставления в Управление государственной безопасности следующее:**

№№	НАИМЕНОВАНИЕ ИЗЪЯТОГО	Количество	Примечание
1	Паспорт на сер[ии] ПЛ № 138678 на имя Добровольского	1	
2	Временный пропуск 31	1	
3	Личной перепустки <sup>20</sup>	1	
4	Фотографии	4	
5	Блокнот с записками	1	

**Обыск производил сотрудник НКВД Поветкин, Власко**

**При обыске заявлена жалоба от \_\_\_\_\_**

**1. На неправильности, допущенные при обыске и заключающиеся, по мнению жалобщика \_\_\_\_\_**

**2. На исчезновение предметов, не занесенных в протокол, а именно: \_\_\_\_\_**

**ПРИМЕЧАНИЕ:**

**Запечатана** Два чемодана гр[аждани]на один из них пустой, не опечатан печатью №

**Подпись лица, у которого производился обыск**

**Представитель домоуправления (підпис) [М. Костюков]**

**Проводивший обыск сотрудник НКВД (підпис) [Власко, Данько]**

**Все заявления и претензии должны быть занесены в протокол.**

**За всеми справками обращаться в комендатуру НКВД (ул. 25 октября 7, указывая № ордера, день его выдачи, когда производился обыск.**

« \_\_\_ » \_\_\_\_\_ 193 г.

*ГДА СБУ. Ф. 6. Спр. 36320фп. Арк. 5-5 зв. Рукопис на типографському бланку. Оригінал.*

**Постанова про подовження строку утримання під вартою В. М. Добровольського м. Київ 3 квітня 1939 р.**

#### ПОСТАНОВЛЕНИЕ

Г.Киев, 1939 года, апреля 3 дня, пом[ощник] нач[альника] 2 Отделения 2 Отдела УГБ НКВД УССР — младший лейтенант госбезопасности ТАРАСОВСКИЙ, рассмотрев следственное дело № 147537 на ДОБРОВольСКОГО Виктора Николаевича, обвиняющегося в преступлениях, предусмотренных ст.ст. 54-8, 54-11 УК УССР, -

#### НАШЕЛ:

3 февраля 1939 года был арестован ДОБРОВольСКИЙ Виктор Николаевич - быв[ший] артист театра им. Франка в Киеве, как участник антисоветской националистической, террористической организации.

По делу проводятся допросы; арестованного ГАКА Т.А. /специально доставлен из г. Сталино/, подтверждающего причастность ДОБРОВольСКОГО к антисоветской организации, свидетелей — работников театра г. Сталино об антисоветской и подрывной деятельности обвиняемого, там же документируются факты подрывной деятельности ДОБРОВольСКОГО В.Н. за время его работы в Укрдрамтеатре.

Однако, этими мероприятиями не исчерпываются все необходимые к проведению в жизнь по делу следственные действия.

В ходе следствия необходимо провести ряд дополнительных следственных действий, а именно:

1. Допросить свидетелей ИЛЬЧЕНКО /Днепропетровск/, ГОЛОВЧЕНКО /Одесса/, САУСКАН /устанавливается/ и других, проживающих в разных городах Союза.

2. Провести очные ставки между обвиняемым ДОБРОВольСКИМ и рядом свидетелей.

3. Добыть и приобщить к делу все выступления работников драмтеатра г. Сталино о ДОБРОВольСКОМ В.Н. и его личные выступления по линии театра за 1930-38 г.г., в коих он скомпрометирован.

4. Провести дополнительную документацию о проведенном саботаже обвиняемым ДОБРОВОЛЬСКИМ в театре г. Сталино.

Учитывая, что для проведения этих следственных мероприятий потребуется соответствующее время, а срок содержания под стражей обвиняемого ДОБРОВОЛЬСКОГО В.Н. истекает 3/IV-1939 г., а посему, —

**ПОСТАНОВИЛ:**

Возбудить ходатайство перед Военным прокурором Киевского Особого Военного Округа — бригадвоенюристом тов. НОСОВЫМ о продлении срока содержания под стражей ДОБРОВОЛЬСКОГО Виктора Николаевича и ведения следствия по делу сроком на 1 месяц, т.е. с 3.IV. по 3/V-1939 г.

Ходатайство возбуждается впервые.

Пом[ощник] нач[альника] 2 отделения 2 отдела

Младший лейтенант госбезопасности (підпис) [ТАРАСОВСКИЙ]

Утверждаю: Начальник 2 Отдела УГБ НКВД УССР

Капитан государственной безопасности (підпис) [Павлычев]

ГДА СБУ. Ф. 6. Спр. 36320фп. Арк. 6-7. Машинопис. Оригінал.

**Анкета арестованного Добровольского В. М.**

м. Київ, 3 лютого 1939 р.

Киев НКВД УССР

Ф. №20/УСО

Лист №

К делу №

**АНКЕТА АРЕСТОВАННОГО**

1. **Фамилия** Добровольский
  2. **Имя и отчество** Виктор Николаевич
  3. **Дата рождения: число «23» месяц** января года 1906
  4. **Место рождения** м. Александровка Киевской области
  5. **Местожительство (адрес)** г. Киев, гост[иница] «Континенталь», №89, прибыл из г. Сталино
  6. **Профессия и специальность** актер
  7. **Место службы и должность или род занятий** г. Киев, театр им. Франка и (указать без сокращений, название предприятия или учреждения и характер производства) Киностудия актер
  8. **Паспорт** выдан I Отдел[ом] Р[абоче]К[рестьянской]М[илиции] г. Сталино (когда и каким органом выдан, номер и категория, где прописан)
  9. **Социальное положение происходит из семьи** б[ывшего] служителя культа (род занятий родителей и имущественное положение)
  10. **Социальное положение** служащий (род занятий и имущественное положение арестованного)
    - а) до революции жил при родителях
    - б) после революции учился и работал
  11. **Образование (общее и специальное)** среднее
  12. **Партийность в прошлом и настоящем** беспартийный
  13. **Национальность и гражданство (подданство)** украинец СССР
  14. **Категория воинского учета-запаса и где состоит на учете** снят
  15. **Служба в белых и др. к[онтр] р[еволюционных] армиях, участие в бандах и восстаниях против власти (когда и в качестве кого)** нет
  16. **Каким репрессиям подвергался при Сов[етской] власти: судимость, арест и др., каким органом и за что)** нет
- Состав семьи отец** — Николай Михайлович Добровольский, мать — (близкие родственники, их имена, фамилии, адреса и род занятий)

Ирина Николаевна —«—

Подпись арестованного (підпис) [Добровольский]

1. **Особые внешние приметы**
2. **Кем и когда арестован** 3.П. НКВД — УССР
3. **Где содержится под стражей** в тюрьме НКВД-УССР
4. **Особые замечания**

Подпись сотрудника, заполнившего анкету (підпис) [нерозб.]

«3» февраля 1939 г.

**П р и м е ч а н и е:** Анкета заполняется четко и разборчиво со слов арестованного и проверяется по документам.

*ГДА СБУ. Ф. 6. Спр. 36320фп. Арк. 9-9 зв. Рукопис на типографському бланку. Оригінал.*

**Довідка про дактилоскопування Добровольського В. М.**

**м. Київ, 3 березня 1939 р.**

**С П Р А В К А**

**Арестованный Добровольский Виктор Николаевич 1906 года рождения, проходящий по делу № 147537**

**ДАКТИЛОСКОПИРОВАН в тюрьме НКВД УССР**

**«3» III 1939 года.**

**Нач[альник] 1 Отделения 1 Спецотдела**

**НКВД УССР**

**8.VII. 1939 г.**

**г. Киев**

*ГДА СБУ. Ф. 6. Спр. 36320фп. Арк. 9б. Рукопис на машинописному бланку. Копія.*

**Постанова УДБ НКВС УРСР про звинувачення В. М. Добровольського в участі в антирадянській націоналістичній терористичній організації і проведенні підривної діяльності**

**м. Київ, 7 лютого 1939 р.**

**№21/в.**

**По делу № 10**

**П о с т а н о в л е н и е**

**Гор[од]. Киев 7.II 1939 года я, пом[ощник] нач[альника] 2 Отделения 2 Отдела УГБ МВД УССР ТАРАСОВСКИЙ рассмотрев следственный материал о гр[аждани]не ДОБРОВольском Викторе Николаевиче, 1906 г[ода].р[ождения]. Нашел, что произведенными следственными действиями установлено: ДОБРОВольский В.Н. являлся участником антисоветской националистической террористической организации и проводил подрывную работу на идеологическом фронте.**

**На основании ст. 126 УПК и руководствуясь ст. 127 УПК УССР**

**П О С Т А Н О В И Л:**

**Привлечь гр[ажданина] ДОБРОВольского В.Н. в качестве обвиняемого, предъявив ему обвинение в том, что обвинение изложено выше**

**т[о].е[сть]. в преступлениях, предусмотренных ст. ст. 54-8, 54-11 УК УССР**

**Копию настоящего постановления направит Прокурору К[иевского]О[собого]В[оенного]О[круга]**

Согласен: П[ощник]/Начальника 2 Отд. 2 Отдела (підпис) /ТАРАСОВСКИЙ/

Утверждаю: Начальник 2 Отдела УГБ НКВД УССР (підпис) /ПАВЛЫЧЕВ/

Постановление мне объявлено

8 февраля 1939 г. (підпис) /Виктор Николаевич Добровольский/

*ГДА СБУ. Ф. 6. Спр. 36320фп. Арк. 10. Машинопис на типографському бланку. Оригінал.*

Протокол допиту В. М. Добровольського

м. Київ, 3 лютого 1939 р.

Ф. № 24

У С С Р

НАРОДНЫЙ КОМИССАРИАТ ВНУТРЕННИХ ДЕЛ  
УПРАВЛЕНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БЕЗОПАСНОСТИ

ПРОТОКОЛ ДОПРОСА

К ДЕЛУ №

1939 г. Февраля мес. 3 дня. Я, Пом[ощник] нач[альника] II Отд[еления] II Отд[ела] УГБ НКВД-УССР (должн., наимен., орган, фамилия) Тарасовский допросил в качестве обвиняемого

1. Фамилия **ДОБРОВОЛЬСКИЙ**
2. Имя и отчество Виктор Николаевич
3. Дата рождения 1906
4. Место рождения м. Александровка Киевской области
5. Место жительства г. Киев гостин. «Континенталь» № 89
6. Нац. И гражд. (подданство) Украинец СССР
7. Паспорт (когда и каким органом выдан, номер, категор. и место приписки) Выдан I отделен. Р[абоче]К[рестьян-ской]М[илиции] г. Сталино
8. Род занятий актер Киевского театра им. Франко и Киностудии
9. Социальное положение **отец б[ывший]** служитель культа (род занятий родителей и имущественное положение)
10. Социальное положение **служащий** (род занятий и имущественное положение арестованного)
  - а) до революции жил при родителях
  - б) после революции учился и работал
11. Состав семьи (близкие родственники, их имена, фамилии, адреса и род занятий) Отец Николай Михайлович 62 л[ет]  
Мать Ирина Николаевна 58 л[ет]
12. Образование (общее, специальное) среднее
13. Партийность (в прошлом и настоящем) беспартийный
14. Каким репрессиям подвергался: судимость, арест и др. ( когда, каким органом и за что)
  - а) до революции нет
  - б) после революции нет
15. Какие имеет награды (ордена, грамоты, оружие и др.) при сов. власти нет
16. Категория воинского учета запаса и где состоит на учете Вневоинский кат. 67
17. Служба в Красной армии (красн. гвардии, в партизан. отрядах), когда и в качестве кого нет
18. Служба в белых и др. к[онтр]-р[еволюционных] армиях (когда, в качестве кого) нет
19. Участие в бандах, к[онтр]-р[еволюционных] организациях и восстаниях нет
20. Сведения об общественно-политической деятельности -«-

Примечание. Каждая страница протокола должна быть заверена подписью допрашиваемого, а последняя — и допрашивающего.

Показания обвиняемого (свидетеля) Добровольского В.Н.

От 3 февраля 1939 г.

Вопр.: Подвергался ли ваш отец репрессиям при Советской власти и когда именно?

Отв.: Да, подвергался. В 1931 году весной мой отец, еще будучи служителем культа, был арестован органами власти в г. Одессе. Арестовывался ли он ГПУ или милицией — точно не знаю. Под стражей, насколько мне помнится, он пробыл примерно месяц, полтора и был освобожден. Другим репрессиям, насколько мне помнится, он не подвергался.

Вопр.: Состояли ли Вы когда-либо в антисоветских политических партиях?

Отв.: Нет, не состоял.



Вопр.: Почему вы оставили работу в театре г. Сталино?

Отв.: Я хотел начать работу в большом театре, где я смог бы творчески расти. Кроме того, в театре создались плохие условия, которые не давали возможности мне нормально работать.

Подпись /Добровольский/

Вопр.: Знакома ли Вам фамилия Василько?

Отв.: Да, знакома, Василько-Миляев Василий Степанович — заслуженный артист Республики, б[ывший] художественный руководитель драматического украинского театра в Сталино. Сейчас работает в Одессе временно. С ним я знаком с 1927 года, по сцене. На протяжении 11 лет я работал как актер под его художественным руководством. По производственной линии мы с ним расстались в сентябре 1938 года в г. Сталино. Отношения наши были и остались дружескими. Я всегда бывал у него в семье и до последнего времени этой дружбы не теряю.

Вопр.: Что вам известно о его политическом прошлом и как вы его характеризуете в этом отношении?

Отв.: Политическое прошлое Василько мне неизвестно. Что же касается его политической физиономии, то его характеризую как человека, лояльно преданно относящегося ко всем мероприятиям Советской власти и партии.

Подпись

Протокол допроса составлен с моих слов верно, мною прочитан. (підпис) Добровольский  
Зачеркнутое «лояльно» и надписанному «преданно» верить

(підпис) Добровольский

(підпис) Тарасовский

Допросил пом. нач. II отделен. II отд. УГБ

мл. лейт. гос. безоп. (підпис) Тарасовский

ГДА СБУ. Ф. 6. Спр. 36320фп. Арк. 11-11зв., 12. Машинопис на типографському бланку.

Оригінал.

### Протокол допиту В. М. Добровольського

м. Київ, 4 лютого 1939 р.

#### Протокол допроса

#### Обвиняемого Добровольского Виктора Николаевича от 4.II.1939 года

Вопр.: Что вам известно о семье Василько-Миляева?

Отв.: Я знаком с женой Василько-Миляева — Гаккебуш Любовь Михайловной. Она старая украинская актриса. Ее первый муж — Моргулис<sup>21</sup> Зиновий Григорьевич — был министром при Петлюре, возможно это неточно, но по крайней мере знаю, что он занимал при Петлюре какой-то ответственный пост. Василько — это второй муж Гаккебуш. Ее я знаю с 1927 года, т.е. с момента общего знакомства с семьей Василько в г. Одессе. Насколько мне известно, Гаккебуш происходит из семьи б[ывшего] акцизного чиновника м. Немирова. С момента знакомства с Гаккебуш у нас установились хорошие, дружеские отношения. На протяжении 11 лет я работал вместе с Василько и Гаккебуш. Наши отношения в частности с ней продолжают оставаться самыми хорошими. В Киеве

(підпис) /Добровольський/

В последнее время я бывал дома у Гаккебуш, обедал там и вообще пользовался ее практическими советами в вопросах театрального искусства.

Вопр.: Что из себя представляет Гаккебуш Л.М. в политическом отношении?

Отв.: Гаккебуш Любовь Михайловну я характеризую как человека преданного Советской власти и честно относящегося к своей производственной работе.

Вопр.: Что еще вы можете рассказать о ней?

Отв.: Больше ничего. Компрометирующее что-либо ее мне не известно.

Протокол допроса составлен с моих слов. Мною прочитан. (підпис) /Добровольський/

Допросил пом. нач. II отделен. II отд. УГБ

мл[адший]. лейт[енант]. гос[ударственной]. безоп[асности].

(підпис) Тарасовский

ГДА СБУ. Ф. 6. Спр. 36320фп. Арк. 13-14. Рукопис. Оригінал.

**Протокол допиту В. М. Добровольського**

**м. Київ, 8 лютого 1939 р.**

**Протокол допроса**

**Обвиняемого Добровольского Виктора Николаевича от 8.ІІ.1939 года**

Вопр.: Сегодня вам предъявлено обвинение как участвовавшему в работе анти-советской националистической организации и за это преступление вам инкриминируется ст.ст. 54-8 и 54-11 УК УССР. Признаете ли вы себя виновным по существу предъявленного вам обвинения?

Отв.: Виновным себя по существу предъявленного обвинения не признаю. В националистической организации я не участвовал.

Протокол допроса составлен с моих слов. Мною прочитан. (підпис) /Добровольський/  
Допросил пом[ощник]. нач[ачальника]. II отделен. II отд. У[правления]Г[осударствен-  
ной]Б[езопасности]

мл[адший]. лейт[енант]. гос[ударственной]. безоп[асности]. (підпис) Тарасовский  
ГДА СБУ. Ф. 6. Спр. 36320фп. Арк. 18. Рукопис. Оригінал.

**Протокол допиту В. М. Добровольського**

**м. Київ, 5 березня 1939 р.**

**Протокол допроса**

**Обвиняемого Добровольского Виктора Николаевича от 5.ІІІ.1939 года**

Вопр.: Намерены ли вы давать следствию искренние показания о своей контрреволюционной деятельности?

Отв.: Я искренне заявляю, что я все время даю следствию правдивые показания. Я не виновен и контрреволюционной работой никогда не занимался.

Вопр.: Вы говорите неправду. Следствие располагает против вас конкретными фактами, избличающими вас в принадлежности к антисоветскому националистическому подполью. Прекратите заpiresательство.

Отв.: Я не запираюсь. Я невиновен и считаю, что меня оговорили. К националистической организации я никогда не примыкал.

Вопр.: Если вы, повторяю, будете запираяться, то следствие станет на путь избличения вас во лжи.

Отв.: Я утверждаю перед следствием  
(підпис) /Добровольський/

Что я невиновен. Никогда антисоветской работы я не вел.

Вопр.: Вы умалчиваете не только о своей принадлежности к антисоветской националистической организации, но и проведенной работе вами. Предлагаю начать об этом членораздельно рассказывать.

Отв.: Подрывную работу я не вел. Что же касается участия в националистической организации, то я это категорически отрицаю.

Вопр.: Если вы не прекратите заpiresательства, то мы вас избличим очными ставками и фактами. Предлагаю не запираяться.

Отв.: Я не запираюсь и готов пойти на очную ставку, но на моей невиновности настаиваю.

Протокол допроса составлен с моих слов. Мною прочитан. (підпис) /Добровольський/  
Допросил пом. нач. II отделен. II отд. УГБ  
мл. лейт. гос. безоп. (підпис) Тарасовский  
ГДА СБУ. Ф. 6. Спр. 36320фп. Арк. 15-17. Рукопис. Оригінал.

Протокол допиту В. М. Добровольського

м. Київ, 13 травня 1939 р.

Протокол допроса

Обвиняемого Добровольского Виктора Николаевича от 13 мая 1939 г.

Вопр.: Намерены ли вы сегодня давать следствию правдивые показания о своей контрреволюционной деятельности?

Отв.: Я на все задаваемые вопросы следствию даю правдивые показания. Контрреволюционной деятельности я никогда не проводил.

Вопр.: Следствию известно, что вы, будучи в драм. театре г. Сталино, на протяжении ряда лет проводили там антисоветскую разложенческую работу, которая подтверждается фактами, изложенными в показаниях допрошенных по вашему делу свидетелей, предлагаем не упорствовать и говорить правду.

Отв.: Антисоветской работы я нигде не проводил и в частности — в драм. театре г. Сталино.

(підпис) /Добровольський/

Где я действительно проработал с 1933 года по сентябрь месяц 1938 года.

Вопр.: Вы говорите неправду, мы вас будем изобличать конкретными фактами и очными ставками со свидетелями. Приводим факты. Свидетель Петренко И.М. 23/IV-39 г. показал, что вы в 1935 году при предложении им участвовать в работе местного комитета театра, вы с антисоветских позиций высказывались о профсоюзах, дискредитировали их и отказывались работать в местком.

Этот факт соответствует действительности?

Отв.: нет, не соответствует. Я с ним действительно беседовал, но в части оказания ему помощи в работе М.К., антисоветских же настроений я перед Петренко по существу не высказывал.

Вопр.: Свидетель Петренко 23/IV-39 г. показал, что вы в марте 1936 года при организации им похода работников театра в противогазах высказывались по адресу этого мероприятия антисоветски и дискредитировали его как организатора оборонной работы в театре. Это вы отрицать не будете?

(підпис) /Добровольський/

Отв.: Отрицаю. Подтверждаю, что действительно Петренко организовывал и возглавлял переход работников театра в противогазах в 1936 году. Я в этом переходе хотя и не участвовал, но антисоветских высказываний по существу с моей стороны не было.

Вопр.: Следствию стало известно с показаний того же свидетеля — Петренко от 23/IV-39 г. о том, что вы антисоветски отзывались о советском украинском искусстве, называли Донбасс — где вы работали — «каторгой» и дискредитировали звание украинского артиста. Имел место этот факт?

Отв.: Такой факт в моих высказываниях места не имел. Я это отрицаю и никогда перед Петренко так не высказывался.

Вопр.: Вы продолжаете говорить неправду. Вас изобличает в антисоветской деятельности Ярошенко Р.И., который 23/IV-39 г. показал, что вы антисоветски отзывались о Донбассе, месте вашей работы, называя его «ссылкой» в Украинском театре и называли премирование вас деньгами в 1938 году «подачкой». Это соответствует действительности?

(підпис) /Добровольський/

Отв.: Такой факт, изложенный свидетелем Ярошенко, я подтверждаю в том, что я действительно сказал, что «я подачек не хочу», но хочу уточнить, что это выражение я произнес не в момент премирования, а в процессе подготовки кандидатур к премированию накануне 20-й годовщины Октябрьской революции в 1937 году. Выражение «называя Донбасс «ссылкой» я не подтверждаю, т-к это не имело места.

Вопр.: Свидетель Мирская О.Д в показаниях от 23/IV-39 г. говорит, что вы высмеивали участников перехода в противогазах, называя их «дураками», «заработали орден Петренко», этим самым по существу дезорганизовали оборонную работу театра. Это вы подтверждаете?

Отв.: Показания свидетельницы Мирской я отрицаю. Этого я никогда не высказывал.

Вопр.: Свидетель Левченко С.А. 23/IV-39 г. показал, что Добровольский антисоветски высказывался о работе в Донбассе, выражаясь: Довольно мне работать в ссылке, 5 лет уже отбыл». Этот факт вы подтверждаете?

(підпис) /Добровольский/

Отв.: Да, я это подтверждаю, что я так выражался, но это относилось не к моей работе в театре, а к самим условиям работы в здании, которое не приспособлено было для работы в нем театра.

Допрос прерывается.

Протокол с моих слов записан правильно. Мною прочитан, в чем расписываюсь. (підпис) /Добровольський/

Допросил Ст. следователь НКВД УССР

лейтенант. госбезопасн. (підпис) /Чертенко/

ГДА СБУ. Ф. 6. Спр. 36320фп. Арк. 19-23. Рукопис. Оригінал.

### Протокол допиту В. М. Добровольського

м. Київ, 19 травня 1939 р.

#### Протокол допроса

обвиняемого Добровольского Виктора Николаевича от 19 мая 1939 г.

Допрос начат в 13 часов

Вопрос: Показаниями Гака Т.А. и очной ставкой с ним вы изобличаетесь в причастности к антисоветской украинской националистической организации. Намерены ли вы об этом давать показания?

Ответ: О существовании такой организации мне ничего не известно и никто мне ничего не говорил об этом, а поэтому участником организации я не был.

Вопрос: Вы говорите неправду. На очной ставке с Гаком и в его показаниях прямо сказано, что вы входили в террористическую группу, руководимую Василько. Что на это вы скажете?

(підпис) /Добровольский/

Ответ: О существовании такой группы мне ничего не известно и предъявленное мне обвинение не соответствует действительности. Я это отрицаю., т-к я не был причастным к антисоветской организации.

Вопрос: Вы продолжаете упорствовать перед следствием, если вы не начнете давать показания как участника антисоветской националистической организации, следствие будет идти по пути дальнейшего изобличения. Предлагаем начать давать показания.

Ответ: Я не думаю упорствовать перед следствием и рассказываю о себе все искренно, я повторяю, что никогда я о такой организации не слышал и участником ее не являлся. Я прошу следствие дать мне очную ставку с теми лицами, которые меня прямо изобличают в принадлежности к антисоветской националистической организации. В частности — к террористической группе этой организации. Я уверен, что о причастности меня к

(підпис) /Добровольский/

антисоветской организации не могут изобличать, так как участником я ее не являлся, а если кто-либо и будет говорить, то это явится на меня клеветой и меня тогда оговаривают.

Вопрос: какие у вас были взаимоотношения с Василько Василием Степановичем, с б[ывшим] художественным руководителем драмтеатра?!

Ответ: На протяжении длительного времени я имел довольно близкие взаимоотношения с Василько Василием Степановичем, часто встречался с ним в служебной и бытовой обстановке. Бесед антисоветского характера с Василько В.С. у меня никогда не было.

Вопрос: Почему вы хотели уйти с Сталинского драм. театра в 1937 году? И как на это реагировал Василько В.С.?

Ответ: В июле месяце 1937 года мы, т.е. театр, находился в г. Киеве. Возвращаясь однажды с Василько, я ему поставил вопрос, почему за пределами г. Сталино

(підпис) /Добровольський/

наш театр имеет больший успех, чем в самом г. Сталино. Он на это ответил, что в Сталино не умеют ценить свой театр, плохо относятся к нему, а в Киеве публика более театральная, разбирается больше в искусстве, а поэтому и оценка положительная нашего театра. Василько начал говорить мне о том, что при таком плохом и невнимательном отношении со стороны руководящих организаций в г. Сталино он сказал бы, что нам надо организовать людей, которые бы боролись за укрепление театра и его авторитета, за укрепление завоеванных позиций театра. Василько тут же сказал, что я должен принять активное участие в борьбе за авторитет театра. На этом разговор с ним был окончен.

Будучи на гастролях, я тут же, в Киеве, подал директору заявление об уходе из театра, мотивируя неудовлетворенностью в ставке. После возвращения из тарифного отпуска я в театр не явился, потом через некоторое время я зашел в театр к директору Михайлову, который мне задал вопрос, почему

(підпис) /Добровольський/

я не являюсь на работу, я ответил, что поданное свое заявление о своем уходе считаю в силе, а поэтому я не выхожу, тогда он предложил мне зайти к Василько В.С.

Василько, узнав, что я серьезно ухожу из театра, выразился так в отношении меня: «Учишь, учишь вас, чертовых артистов, а вы — нож в спину садите». В это время готовилась к постановке пьеса «Правда», где я должен был играть. После этого меня вызвали в отдел по делам искусства, где беседовали со мной по поводу моего ухода. После длительных разговоров с зам. нач. управления отдела искусств последним аргументом, убеждающим меня в том, что надо остаться в театре, было следующее: что с политической стороны могут расценить мой уход невыгодным для меня, потому что при старом руководстве я работал, а при новом не хочу (бывшие областные руководители были арестованы). Так мне заявил зам. нач. управления — Гак. Я ему на это ответил, что действительно я над этим вопросом не подумал. После этого я остался в театре, где проработал до сентября 1938 года.

(підпис) /Добровольський/

Вопрос: Какие причины все же вас заставили уйти с Сталинского драмтеатра?

Ответ: На протяжении сезона 1937 – 1938 гг. никто театром и его работой не интересовался по серьезному. Были нарушены гастроли театра — сорван план отделом искусств, в художественную линию театра начали вмешиваться финотдельцы. Для работы театра не было пригодно само помещение театра. Затяжка нового строительства театра и неизвестность, кому будет принадлежать новый театр. Потребность творческого роста в большом театре и творческого соревнования с крупными артистами и послужили поводом моего ухода с Сталинского драмтеатра.

Допрос прервался 16<sup>00</sup> часов.

Протокол с моих слов записан правильно. Мною прочитан, в чем расписываюсь. (підпис) /Добровольський/

Допросил ст. следователь НКВД УССР

лейтенант госбезопасн[ости]. (підпис) /Чертенко/

ГДА СБУ. Ф. 6. Спр. 36320фп. Арк. 24-29. Рукопис. Оригінал.

**Довідка про осіб, які проходять за свідченнями Добровольського В. М.**

**м. Київ, 2 червня 1939 р.**

**СПРАВКА**

На проходящих лиц по показаниям **ДОБРОВОЛЬСКОГО** Виктора Николаевича

1.	ВАСИЛЬКО Василий Степанович	Заслуженный артист республики — художеств. руководитель	В г. Одессе на гастролях, активно разрабатывается
----	-----------------------------	---	---

2.	ГАККЕБУШ Любовь Михайловна	Актриса/жена ВАСИЛЬКО/, в данное время не работает.	г. Киев, активно разрабатывается
3.	ГАК Тихон Архипович	б. зам. нач. отдела по делам искусств Доноблисполкома.	Арестован по другому делу, г. Сталино
4.	ОРЛОВСКИЙ Николай Михайлович	Актер драм. Театра г. Сталино	Г. Сталино, разрабатывается

Лиц, скомпрометированных показаниями ДОБРОВОЛЬСКОГО по делу не имеется.  
**СТ. СЛЕДОВАТЕЛЬ СЛЕДЧАСТИ УГБ НКВД УССР**  
**ЛЕЙТЕНАНТ ГОСБЕЗОПАСНОСТИ**

(підпис) /ЧЕРТЕНКО/

2 июня 1939 года

Трикутный штамп: «Следственная часть Народного комиссариата внутренних дел».

ГДА СБУ. Ф. 6. Спр. 36320фп. Арк. 30. Машинопис. Оригінал.

**Витяг з протоколу допиту Гака Т. А.**

**м. Київ, 23 липня 1938 р.**

**ВЫПИСКА ИЗ ПРОТОКОЛА ДОПРОСА**

Обвиняемого Г А К А Тихона Архиповича от 23/IV-39 года

Вопрос: Кто входил в террористические группы, созданные ВАСИЛЬКО и КУДРИНЫМ?

Ответ: Я знаю, только часть состава террористических групп, руководимых ВАСИЛЬКО. ВАСИЛЬКО создал террористическую группу, в которую входили артисты:

ДОБРОВОЛЬСКИЙ Виктор Николаевич, сын попа, резко враждебно настроенный человек. Он периодически работает в Ленинградской киностудии<sup>22</sup>.

ГАККЕБУШ — жена ВАСИЛЬКО. О ней имеются данные, что она бывшая жена известного контрреволюционера-националиста ВИННИЧЕНКО<sup>23</sup>, дочь крупного чиновника — дворянина. Поддерживала личную связь с известными националистами: КУРБАСОМ<sup>24</sup>, МИКИТЕНКО<sup>25</sup>, КУЛИШОМ<sup>26</sup>, Остапом ВИШНЕЙ и друг.

ОРЛОВСКИЙ — быв. антрепренер ряда украинских передвижных групп. Выходец из кулацкой семьи.

В е р н о: ОПЕРУПОЛНОМОЧЕН IV ОТДЕЛА /ШВОРНЕВ/

В е р н о: ст[арший]. следователь следчасти НКВД УССР

Лейтенант госбезопасности (підпис) /Чертенко/

ГДА СБУ. Ф. 6. Спр. 36320фп. Арк. 31. Машинопис. Оригінал.

**Висновок у слідчій справі з обвинувачення В. М. Добровольського**

**м. Москва, 14 листопада 1939 р.**

Сс.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

По следственному делу № 147537 НКВД УССР

По обвинению ДОБРОВОЛЬСКОГО Виктора Николаевича, 1906 г.р., урож[енца]. м. Александровка,

Киевской обл., украинец, гр. СССР, б/п

До ареста актер театра им. Франко и Киностудии в г. Киеве

В преступлении, предусмотренном

Ст.ст. 54-8 и 54-11 УК УССР.

Арестован 3/II-1938 г.

ДОБРОВОЛЬСКИЙ арестован, как террорист.

Виновным себя не признал. Изобличается показаниями ГАКОМ Т.А. со слов ВАСИЛЬКО (не арестован); не получив подтверждения о принадлежности к антисоветскому под-

полью ДОБРОВОЛЬСКОГО, следствие пошло по линии сбора свидетельских показаний о якобы проводимой антисоветской деятельности ДОБРОВОЛЬСКИМ, тогда как это было известно по делу-формуляру № 4309, ДОБРОВОЛЬСКИЙ в антисоветской агитации замечен не был.

По делу прошло 11 свидетелей, которые весьма невразумительно дали показания об известных им антисоветских действиях, проводимых ДОБРОВОЛЬСКИМ, но следствие ни один из фактов «а[нти]/с[оветской] агитации» не предъявило ДОБРОВОЛЬСКОМУ и по существу он не допрошен, если не считать одной очной ставки со свидетелями Петренко, Мирской, Ярошенко и Левченко, однако эти очные ставки проведены формально.

В силу изложенного военный прокурор заключением 20/VI-39 г. предложил дело производством прекратить за отсутствием состава преступления, но НКВД УССР со своим протестом дело направило на особое совещание.

На основании изложенного дело возвратить для оформления протеста через Прокурора СССР.

НАЧ. СЕКР-ТА ОСОБ СОВЕЩ НКВД СССР  
КАПИТАН ГОСБЕЗОПАСНОСТИ - (підпис) /ИВАНОВ/

СТ[арший]. О[перативный]/УПОЛНОМ[оченный]. СЕКР[етария]-ТА ОСОБ[ого] СОВЕЩ[ания] НКВД  
ЛЕЙТЕНАНТ ГОСБЕЗОПАСНОСТИ (підпис) /ПОПОВ  
Согласен Зам. нач. секретариата особого совещания  
Ст[арший]. лейтенант ГБ (підпис) [нерозб.]  
14 ноября 1939 г.  
г. Москва  
ГДА СБУ. Ф. 6. Спр. 36320фп. Арк. 152-153. Машинопис на бланку. Оригінал.

#### Повідомлення до ордера № 175

м. Київ, 14 грудня 1939 р.

**В. СРОЧНО**

**НАЧ. 1<sup>ГО</sup> СПЕЦИАЛЬНОГО ОТДЕЛА НКВД УССР  
г. К И Е В**

#### Извещение к ордеру № 175

Сообщаю, что гр. Добровольский  
Виктор Николаевич  
Освобожден из-под стражи  
14 декабря 1939 года  
Отобранная подписка о  
При этом прилагается.  
Нач. Тюремь  
УГБ НКВД УССР (підпис) [нерозб.]  
14 декабря 1939 г.

#### РАСПИСКА

Личные документы: паспорт ПЛ № 138678, врем. Пропуск № 2107, личн[ая] переписка, записн[ая] книжка, 2 справки и 4 фотокарточки  
Получил: Добровольский  
13 декабря 1939 года  
ГДА СБУ. Ф. 6 Спр. 36320фп. Арк. 159. Рукопис на типографському бланку. Оригінал.

**Визначення Воєнної колегії Верховного суду СРСР про скасування вироку Воєнного Трибуналу в/НКВС Одеської обл. стосовно М. М. Добровольського і його звільнення**

**м. Москва, 19 вересня 1945 р.**

19.9.45 ск.-

Артюхов

**О П Р Е Д Е Л Е Н И Е № 2н9687  
ВОЕННАЯ КОЛЛЕГИЯ ВЕРХОВНОГО СУДА СОЮЗА ССР**

В составе:

**Председательствующего:**

Генерал-Майора юстиции Суслина

Генерал-Майора юстиции Иевлева

Полковника юстиции Детистова

**и членов:**

**Рассмотрев в заседании от 26 октября 1945 г. кассационную жалобу/протест ПРОТЕСТ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ ВЕРХОВНОГО СУДА СОЮЗА ССР на приговор В[оенного] Т[рибунала] В[ойск]/НКВД Одесской области от 31 марта 1945 г. по делу гр. ДОБРОВОЛЬСКОГО Николая Михайловича, осужденного за преступл., предусмотрен[ые]. Ст. 54-10 ч. II УК, с санкцией ст. 54-2 УК УССР, - к л[ишению]/свободы в И[справительно]Т[рудовых] Л[агерьх] сроком на восемь лет, с поражением в правах на три года, с конфискацией всего, лично ему принадлежащего имущества.**

Определением В[оенного]Т[рибунала] в[ойск]/НКВД Украинского округа от 7 августа 1945 г. приговор отменен, с возвращением дела в тот же ВТ для нового рассмотрения со стадии судебного следствия.

**Заслушав доклад тов. Датистова,**

**Заключение пом[ощника]. Главного военного прокурора тов. Косаревича — об удовлетворении протеста.**

Поскольку В[оенный]Т[рибунал] [нерозб.] для исполнен[ия] напис[ать] непосредственно в И[справительно]Т[рудовой]Л[агерь], запросить ИТЛ о времени освобождения. 20/XI (підпис) [нерозб.]. (Дописано від руки в лівому нижньому куті першої сторінки документу)

**и объяснения защиты о лице**

**О П Р Е Д Е Л И Л А**

ДОБРОВОЛЬСКИЙ Николай Михайлович, 1878 года рождения, судом признан виновным в том, что в период немецкой оккупации Украинской ССР, проживая в гор. Одессе и являясь священником, в богослужениях в церкви он упоминал в молитве румынский королевский двор и перед верующими произносил проповеди антисоветского содержания.

Как видно из материалов дела и многочисленных свидетельских показаний, ДОБРОВОЛЬСКИЙ во время богослужений произносил молитвы за румынского короля Михая, королеву Елену, за Антонеску и христолюбивое румынское воинство.

По вопросу об антисоветских проповедях имеется лишь два сомнительных свидетельских показания псаломщика Лютого и дьякона Кагодина, которые были в неприязненных отношениях с ДОБРОВОЛЬСКИМ. Другие же 12 свидетелей утверждали как на предварительном следствии, а также и часть допрошенных на суде, что ДОБРОВОЛЬСКИМ произносились проповеди только евангельского содержания.

Из материалов дела также видно, что ДОБРОВОЛЬСКИЙ оказывал помощь ряду лиц, советским гражданам, страдавшим от немецко-румынских оккупантов, в частности, он помог рабочему-коммунисту ПЕТРОВУ, арестованному румынами, освободиться из-под стражи и от репрессий; через проповеди ДОБРОВОЛЬСКИЙ привлек верующих к сбору денег и продуктов, которые шли на поддержку находившихся в плену воинов Красной Армии, а после изгнания из гор. Одессы румынско-немецких оккупантов ДОБРОВОЛЬСКИЙ являлся членом областной комиссии содействия чрезвычайной гос. комиссии СССР по выявлению вражеских злодеяний.

На основании вышеизложенного протест Председателя Верховного Суда СССР удовлетворить и, руководствуясь ст. 347 УПК УССР, приговор ВТ войск НКВД Одесской об-



ласти от 31.III.45 г. в отношении ДОБРОВОЛЬСКОГО Н.М. отменить, а дело о нем, на основании п[ункт]. «д» ст. 4 УПК УССР, производством прекратить. Из-под стражи ДОБРОВОЛЬСКОГО Н.М. освободить.

Подлинное за надлежащими подписями.

Верно: Пом[ощник]. Секретаря ВК ВС СССР

Лейтенант адм[инистративной] службы (подпись) /Башилова/

**Председательствующий**

**Члены**

**Препровождается вместе с делом в В[оенный]Т[рибунал] в/НКВД Одесской обл. — для исполн[ения].**

Копия: Г[лавному]В[оенному]П[рокурору] — для сведения, копия нач. И[справитель-но]Т[рудового]Л[агеря] — Ст[арый] Бериккуль Томской ж[елезной]д[ороги] Кемеровской обл., п[очтовый]я[щик] 247/8 [нерозб.]<sup>27</sup>

**Для исполнения 14/XI дня 1945 г. № 2Н9687.**

**Секретарь В[оенной]К[оллегии] (подпись) [нерозб.]**

Кругла червона гербова печатка: Военная коллегия Верховного суда СССР

Архів Управління СБУ в Одеській області. Спр. 1715П. Арк. 1. Машинопис і рукопис на типографському бланку. Оригінал.

### Джерела та література

1. ГДА СБУ. Ф. 6. Спр. 36320. Арк. 52.
2. Електронний ресурс. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/594/forum>
3. ГДА СБУ. Ф. 6. Спр. 36320. Арк. 79.
4. ГДА СБУ. Ф. 6. Спр. 36320. Арк. 84.
5. Комаров О. В. Світлі душі театру. Театральні спогади. Оповідання. Київ : Фенікс, 2014. 344 с.

### References

1. HDA SBU. Fond. 6. Spr. 36320. Ark. 52.
2. Retrieved from: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/594/forum>
3. HDA SBU. Fond. 6. Spr. 36320. Ark. 79.
4. HDA SBU. Fond. 6. Spr. 36320. Ark. 84.
5. Komarov, O.V. (2014). Light souls of theatre. Theatrical memories. Stories. Kyiv : Feniks, 344 [in Ukrainian].

### Примітки

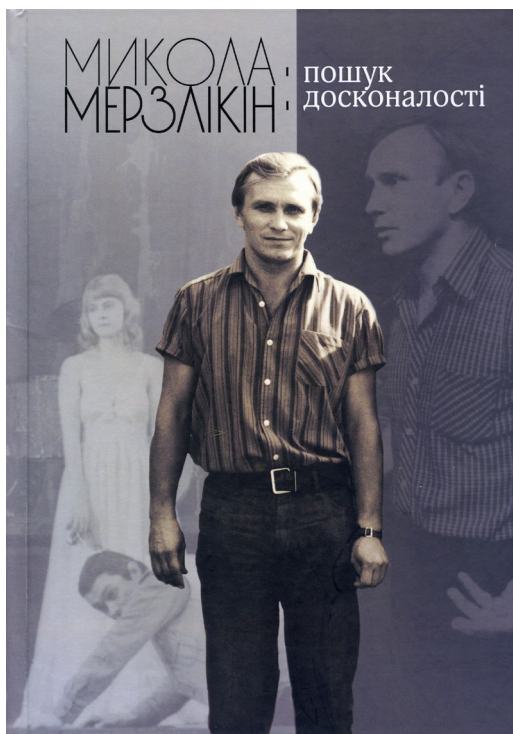
- <sup>1</sup> Чардинін Петро Іванович (справжн. прізвище. Красавцев або Красавчиков) (1872–1934) — режисер, сценарист, оператор, актор українського і російського кіно.
- <sup>2</sup> Земгано Ігор Федорович (справжн. прізвище. Юцевич) (1903–1967) — український кінорежисер. Заслужений артист УРСР (1960).
- <sup>3</sup> Ігнатович-Балінський Гнат Гнатович (1898–1978) — український режисер, актор, педагог, заслужений діяч мистецтв УРСР (1960). Був асистентом О. Довженка на картині «Щорс» (1939).
- <sup>4</sup> Барнет Борис Васильович (1902–1965) — український і російський кінорежисер, заслужений діяч мистецтв УРСР (1951).
- <sup>5</sup> Корман Роджер (Roger Corman; 1926) — американський режисер і продюсер, постановник малобюджетних фільмів жахів і бойовиків. Сприяв успішному початку кінокар'єри провідних митців Нового Голлівуду: Ф. Ф. Коппола, П. Богдановича, Дж. Ніколсона, М. Скорсезе, Дж. Кемерона та ін. У 2013 брав участь в Одеському міжнародному кінофестивалі.

- <sup>6</sup> Коппола Френсіс Форд (Francis Ford Coppola; 1939) — американський кінорежисер, продюсер, сценарист. П'ять разів нагороджувався премією «Оскар» Академії кіномистецтва США. Один з ключових митців Нового Голлівуду.
- <sup>7</sup> Молотов В'ячеслав Михайлович (справжн. прізвище. — Скрябін; 1890–1986) — радянський партійний та державний діяч. Глава радянського уряду в 1930–1941 роках, нарком і міністр закордонних справ (1939–1949, 1953–1956). Один з організаторів Голодомору.
- <sup>8</sup> Каганович Лазар Мойсейович (1893–1991) — радянський партійний та державний діяч українсько-єврейського походження, ідеолог, на якому часткова відповідальність за геноцид проти українського народу. Член ЦК КП(б)У в квітні 1925 — червні 1930 р., січні 1934 — травні 1937 р.
- <sup>9</sup> Василько Василь Степанович (справжн. прізвище. — Миляєв; 1893–1972) — український режисер, актор і педагог, нар. арт. СРСР (з 1944). Засновник Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва УРСР у Києві (1924).
- <sup>10</sup> Гаккебуш Любов Михайлівна (1888–1947) — актриса, педагог. Дружина З. Маргуліса, згодом В. Василька. Нар. арт. УРСР (1943). Працювала у 1-му Донецькому державному укрдрамтеатрі Р.К.Т. (1933–1935). Разом з В. Добровольським заснувала 1933 у Сталіно (нині Донецьк) театр ляльок. Після повернення до Києва (1944) викладала акторську майстерність в Інституті театрального мистецтва.
- <sup>11</sup> Перебуваючи у 1939 р. на посаді народного комісара паливної промисловості СРСР, Л. М. Каганович мав намір використати театр на Донбасі у пропагандистських цілях.
- <sup>12</sup> Ангеліна Парасковія Микитівна (1913–1959) — механізатор, організатор першої в СРСР жіночої тракторної бригади, ініціатор соціалістичних змагань тракторних бригад. Двічі Герой Соціалістичної Праці (1947 і 1958).
- <sup>13</sup> Масоха Лаврентій Омелянович (1909–1971) — актор театру і кіно. Працював у Київському українському драматичному театрі ім. І. Франка (1923–1933), актор Одеської кіностудії (1933–1934), потім — у Театрі-студії кіноактора (1945–1957) в Москві.
- <sup>14</sup> Архів Управління СБУ в Одеській області Спр. 1715П. Арк. 110.
- <sup>15</sup> Машинописна резолюція навскіс в лівому верхньому куті документа, початок кожного рядка зрізано.

- <sup>16</sup> Рукописна резолюція і печатка у верхньому лівому куті документа під машинописною резолюцією.
- <sup>17</sup> Рукопис на полі печатки.
- <sup>18</sup> Тут і в інших документах слідчої справи кілька разів згадано, що В. М. Добровольський народився у Олександрівці Київської області. Насправді місцем народження актора була Одеса.
- <sup>19</sup> Кобулов Амаяк Захарович (1906–1955) — генерал-лейтенант НКВС СРСР. З 07 грудня 1938 — 02 вересня 1939 — виконував обов'язки Наркома внутрішніх справ УРСР. У червні 1953 — заарештований у зв'язку зі справою Лаврентія Берії. У 1953 — засуджений до вищої міри покарання. Розстріляний у Москві. Не реабілітований.
- <sup>20</sup> Так у тексті.
- <sup>21</sup> Моргуліс Зиновій Григорович (1880–?) — адвокат, український діяч єврейського походження, член ТУП, УПСФ. За доби Центральної ради З. Г. Моргуліс — київський губернський комісар, у 1920 р. — співробітник ВУАН. Заарештований по «справі СВУ», засуджений на 3 роки, невдовзі звільнений, подальша доля невідома.
- <sup>22</sup> У 1936–1937 рр. Добровольський знімався на «Ленфільмі» в історичній картині Володимира Петрова «Петро Перший», граючи одразу дві ролі: колишнього кріпака Федька і генерал-прокурора П. І. Ягужинського.
- <sup>23</sup> Винниченко Володимир Кирилович (1880–1951) — український політичний та громадський діяч, прозаїк, драматург та художник. 1-й Голова Директорії УНР (1918–1919).
- <sup>24</sup> Курбас Лесь (повне ім'я — Олександр-Зенон Степанович Курбас; 1887–1937) — український режисер, актор, теоретик театру, драматург, публіцист, перекладач. Народний артист УРСР (1925). Заарештований по справі УВО 26 грудня 1933. У листопаді 1937 був розстріляний в урочищі Сандармох, а 1957 року посмертно реабілітований.
- <sup>25</sup> Микитенко Іван Кіндратович (1897–1937) — український письменник і драматург. Репресований 1937 року. Посмертно реабілітований у 1956 р.
- <sup>26</sup> Куліш Микола Гурович (1892 –1937) — український драматург, представник Розстріляного Відродження. Над сценічним втіленням своїх творів працював у тандемі з Л. Курбасом. Репресований у 1937. Реабілітований посмертно у 1956 р.
- <sup>27</sup> Дописано від руки.

# БІБЛІОГРАФІЯ





**Микола Мерзлікін: пошук досконалості /**  
Упоряд. Валерія Чайковська. Київ: Видавничий  
дім «Києво-Могилянська академія», 2016. 228 с.

Науково-популярне видання «Микола Мерзлікін: пошук досконалості» — це фактично перша спроба осмислення творчої спадщини видатного українського режисера, актора і педагога, заслуженого діяча мистецтв УРСР, лауреата премії ім. М. Садовського Національної спілки театральних діячів України, народного артиста України, лауреата Державної премії України ім. Т. Шевченка Миколи Івановича Мерзлікіна. Творчість та педагогічна діяльність цього режисера-шістдесятника, послідовного і свідомого наслідувача традицій курбасівської школи, досі залишаються малодослідженими. Відтак книга являє собою один з перших кроків на цьому шляху.

Книжка побачила світ у видавничому домі «Києво-Могилянська академія». Ініціатором і упорядницею видання стала актриса, колега й однодумець Миколи Мерзлікіна Валерія Чайковська.

Упорядницею проведена велика й копітка робота. Фактично їй вдалося зібрати в одній книжці статті, написані у різний час (і, можна навіть сказати, в різні історичні епохи) і розпорошені по різноманітних джерелах: газетах, часописах, наукових виданнях... Різнопланові матеріали становлять основні змістові розділи книги: біографічну частину; тексти й інтерв'ю Миколи Мерзлікіна; статті різних авторів; рецензії на вистави; спогади.

Тут зібрано великий масив уже друківаних текстів: рецензій на вистави, спогадів та статей. Окремі матеріали друкуються вперше. Серед авторів: Юрій Богдасhevський, Лариса Брюховецька, Василь Вітер, Валерій Гайдабура, Віталій Жежера, Микола Жулинський, Валентина Заболотна, Раїса Недашківська, Василь Очеретяний, Віталій Савчук, Ігор Славинський, Галина Стефанова, Лесь Танюк, Валерія Чайковська, Юрій Щербак та багато інших.

Микола Іванович Мерзлікін — випускник Київського інституту театрального мистецтва 1964 року. Навчання проходив у майстерні М. П. Верхацького, учня і послідовника Леся Курбаса. Крізь усе своє життя М. Мерзлікін проніс теплоту й щирю любов до свого учителя. Надалі у власній педагогічній практиці вже своїм студентам він намагався прищепити славні традиції курбасівської школи, знання і повагу до її наслідувачів, передати засадничі положення і принципові настанови режисерської професії.

Практична діяльність М. Мерзлікіна доволі багатогранна й різноманітна. В різні роки він працював у театрі Маріуполя, в Київському ТЮГу (в тому числі як головний режисер), очолював Молодіжний театр, був головним режисером Дитячого музичного театру в Києві. Здійснював постановки в театрі-студії кіноактора й зіграв чимало ролей у фільмах Київської кіностудії ім. О. Довженка.

Та не все давалося легко й одразу. На початку своєї режисерської кар'єри під час перерв у театральній практиці М. Мерзлікіну доводилося опановувати різні грані режисерської професії й виступати, зокрема, режисером концертних програм, видовищ. Так, він був головним режисером урочистого концерту на XX з'їзді ЛКСМУ, режисером свята радянсько-монгольської дружби та кількох масових вистав на стадіонах тодішньої УРСР. Слід зазначити, що режисуру масових видовищ він повністю опанував, і постановки М. Мерзлікіна мали великий успіх. Ними фактично він зарекомендував себе непересічним режисером концертних програм і видовищних дійств. За свідченням Юрія Богдашевського, популярний вокально-естрадний ансамбль української радянської пісні «Мрія», наприклад, народився також не без допомоги М. Мерзлікіна [1, 70].

Усі ж етапи режисерської практики, за переконанням театрознавця, — «...це не епізоди з біографії Мерзлікіна, а історія формування його таланту. Постановки масових видовищ, концертів були для молодого режисера пошуком. Він творив, з кожним днем все краще розуміючи всі складові справжньої театральності.» [1, 70].

Та все ж основним полем режисерської діяльності для М. Мерзлікіна залишався театр. Серед знакових вистав, поставлених режисером у різний час: «Пляшечки» О. Хмелика (1966 р.), «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого (1968 р.), «Чортів млин» І. Штока і Я. Дрди (1969 р.), «Шрами» Є. Шабана (1978 р.), «Любов, джаз і чорт» Ю. Грушаса (1979 р.) поставлені в Київському ТЮГу; «Стіна» Ю. Щербака (1984 р.) — у Київському Молодіжному театрі; «Ріголетто» Дж. Верді (1999 р.), «Пастка для відьми» І. Щербакова (1997 р.), «Заметіль» Г. Свиридова (2000 р.), «Лісова пісня» за драмою-феєрією Л. Українки на музику М. Скорульського (2001 р.) — в Київському Дитячому музичному театрі. Звичайно, це далеко не повний перелік постановок, здійснених Миколою Мерзлікіним у різних театрах...

Вистави його ставали театральними подіями не лише в Україні, а й за її межами. Зокрема, одним зі значних явищ стала вистава «Любов, джаз і чорт». П'єса Ю. Грушаса, за якою була здійснена постановка, взагалі була в Україні забороненою. Режисерові довелося докласти багато зусиль, аби одержати дозвіл на її реалізацію на сцені ТЮГу в Києві. Актор Віталій Савчук — виконавець ролі Андрюса (однієї з головних), так описує покази цієї вистави: «...З нею ми об'їздили багато міст нашої країни: гастролі в Мінську, Москві, Новокузнецьку, Новосибірську, Тбілісі (у кожному місті по місяцю), великі гастролі в Криму — від Севастополя до Керчі, міста України.

У Тбілісі (1982 р.) привезли великий репертуар, денні й вечірні вистави, але за кілька днів грузини звернулися до керівництва театру з проханням замінити всі вечірні вистави на виставу «Любов, джаз і чорт». За місяць ми зіграли 23 вистави при подвійних аншлагах.

Цю виставу ми грали майже 10 років. Навіть довелось вводити нових виконавців...» [6, 177].

До слова, виставу «Любов, джаз і чорт» також було визнано однією з найкращих вистав Радянського Союзу на театральному фестивалі-огляді, присвяченому 60-річчю СРСР у 1982 р.; вона отримала Гран-прі на Першому всеукраїнському фестивалі молодіжних театрів у Сумах в 1982 р., а виконавиця ролі Беатріче Валерія Чайковська — Приз за кращу жіночу роль. Виконавець ролі Лукаса Василь Очеретяний отримав першу премію за кращий дебют в Україні. Вистава була також удостоєна медалі ВДНГ України, Почесних дипломів міністерств культури Грузії та Білорусі.

Однак у творчому доробку М. Мерзлікіна були й заборонені постановки... Віталій Жежера, театрознавець і журналіст, на сторінках книжки (стаття «Самотній самурай») дає таку характеристику подіям, свідком яких був сам: «У мене склалося таке враження, що виставу “Запитай колись у трав” Мерзлікіну заборонили... з якоюсь мовчазною повагою до нього. А іншим разом було сказано, що його “Сто тисяч” у театрі — те саме, що “Тіні забутих предків” у кіно. Така оцінка могла означати тоді й комплімент, і вирок. Йому є чим похвалитися, але він байдужий до того. Він — шістдесятник. Але ніби поза обіймою, поза списками, ніби самотній самурай. Причина, можливо, в тім, що в Мерзлікіні немає ані бравати, ані надлому, характерних для 1960-х, а тим більше 1970-х років. Він ніби на довше розрахований.» [3, 81].

Театральна робота М. Мерзлікіна включала в себе не лише творчий режисерський, постановочний аспект. Більшість авторів наполягають на педагогічній діяльності режисера навіть (або насамперед) у стінах театру. Про це, зокрема, пише Валентина Заболотна. Вона зазначає, що саме М. Мерзлікін у свій час розширив склад художньої ради ТЮГу, залучивши до неї «людей зі сторони», критиків і драматургів; брав у репертуар найгострішу сучасну літературу [4, 79]...

Віталій Савчук пригадує про постійні обговорення вистав у театрі, в яких брали участь відомі театрознавці; про зустрічі та дискусії зі студентами. Диспути, що влаштовувалися в театрі, переходили на сторінки газет і журналів («Культура і життя», «Український театр»). Так, зокрема, відбувся кру-

глий стіл у редакції «Культура і життя» після перегляду вистави «Любов, джаз і чорт» кафедрами естетики та філософії Київського університету ім. Т. Шевченка.

Крім того, за ініціативи Миколи Мерзлікіна в театрі проходили конференції та зустрічі з відомими режисерами, драматургами і театрознавцями, які приїздили до Києва з лекціями чи виступами про стан сучасного театру. Так відбувались зустрічі з завітом МХАТу і директором Школи студії МХАТ Анатолієм Смілянським, драматургом Віктором Мережком, театрознавцями Віталієм Вульфом, Борисом Поюровським та багатьма іншими... «Високий інтелектуальний рівень спілкування, зацікавленість, підтримка нашої справи, розуміння надзвичайної місії театру — всі ці почуття витали на цих зустрічах в стінах театру. Мерзлікін провокував ці події, залучав молодь, журналістів, глядачів, врешті-решт, суспільство до життя і творчості театру юного глядача. Це було напружене творче життя, його турбував інтелектуальний та творчий зріст кожного актора, якого він запросив і за якого ніс персональну відповідальність.» [6, 175].

Слід зазначити, що М. Мерзлікін узагалі мав особливий підхід до акторів. Саме в його виставах часто запаливалися зірки як молодих, іще нікому не відомих акторів, так і виконавців, які уже мали чималий досвід роботи в театрі...

У своїх спогадах актор Василь Очеретяний так пригадує репетиції з режисером: «Невдовзі розпочався найщасливіший час в моєму житті. Та, напевно, не тільки у моєму. Минуло багато років, а я досі пам'ятаю стан закоханості в репетиції, в театр, в партнерів. Микола Іванович умів створювати надзвичайно довірливу атмосферу, що розкриває потенціал актора. Він був надзвичайно тонким психологом, талановито формував акторський ансамбль.

Ах, який то був ансамбль!!!» [5, 184–185].

Наслідувач традицій курбасівської школи, Микола Мерзлікін з надзвичайною повагою ставився до акторів... Вслухався в них, намагаючись налагодити з ними глибокий внутрішній зв'язок. Лише за таких умов, лише за такого підходу була можливою творчість, було можливим існування його театру... Й актори відповідали режисерові. В його театрі не було маленьких або незначних ролей. Кожний вихід на сцену сприймався ними натхненно і відповідально, як належить справжнім митцям...

Валерія Чайковська у своїх спогадах зазначає, що їй пощастило бути залученою у театр Миколи Мерзлікіна: «я не сподівалася, що й мене торкнеться це велике почуття, коли не важливо, як називається

твій театр, просто він існує, а ти є частиною його» [7, 179]. В. Савчук же визначає цей театр так: «Театр Миколи Мерзлікіна — це театр, траєкторія якого піднімає людину до осмислення нею Вічного Буття. Це театр радісного позитивного спрямування, я назвав би його сонячним, і актори цього театру — сонячні за своєю духовною структурою <...> Вони несли глядачам радість. Інше тут — не приживалося.» [6, 178].

З 1968 року М. Мерзлікін розпочав педагогічну діяльність у стінах Київського інституту театрального мистецтва, де продовжував працювати аж до останніх днів свого життя.

«Він зовсім несподівано з'явився на кафедрі телережисури в 1995 році і набрав курс режисерів як художній керівник.» [2, 15]. Автор цих рядків, теперішній завідувач кафедри режисури телебачення Василь Вітер, тоді запрошений на курс Миколою Мерзлікіним як викладач, зізнається про свої сумніви щодо імовірності підготовки телевізійних режисерів режисером театральним, нехай навіть таким блискучим, як М. Мерзлікін... «Та вже за кілька місяців, — пише він, — я переконався, що Мерзлікін розуміється у найскладніших нюансах кіно- і телережисури. Він умів дивитися в суть проблеми, не відволікаючись на технічну специфіку <...>

Телевізійні режисери, виховані в майстерні професора М. Мерзлікіна, стали лауреатами багатьох міжнародних фестивалів, активно працюють у кіно- і телевізійному виробництві України і за кордоном.» [2, 15].

Таким чином, у книзі «Микола Мерзлікін: пошук досконалості» висвітлено різноманітні грані творчого та педагогічного шляху Миколи Мерзлікіна. У спогадах друзів, колег, однодумців та учнів відкривається також складна особистість М. Мерзлікіна, людини з сильним характером, та водночас надзвичайно ранимої і чутливої... В оглядовій рецензії немає можливості охопити усі ті аспекти, які знайшли відображення на сторінках видання, не можна передати нюанси й особливості кожної окремої оповіді. Допитливий читач має змогу оцінити все сам. Книжка буде цікавою як фахівцям у галузі мистецтвознавства, театрознавства, акторської майстерності і режисури, так і широкому колу читачів.

Одразу кидається в око своєрідний стиль викладу більшості матеріалів, включених у збірник. За всієї своєї інформативної, фактажної та аналітичної насиченості вони залишаються надзвичайно душевними і теплими свідченнями сучасників про непересічну особистість, видатного режисера і педагога, який у своїй творчості випереджав свій

час, делікатного й глибоко залюбленого у свою професію митця, великого Майстра, яким був Микола Іванович Мерзлікін.

#### Джерела та література

1. Богдасhevський Ю. Режисер / *Микола Мерзлікін: пошук досконалості*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2016. С. 68–72.
2. Вітер В. Микола Мерзлікін: пошук досконалості / *Микола Мерзлікін: пошук досконалості*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2016. С. 7–17.
3. Жежера В. Самотній самурай / *Микола Мерзлікін: пошук досконалості*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2016. С. 79–81.
4. Заболотна В. Шлях / *Микола Мерзлікін: пошук досконалості*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2016. С. 78–79.
5. Очеретяний В. Как трудно, оказывается, писать воспоминания! / *Микола Мерзлікін: пошук досконалості*. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2016. – С. 183–190.
6. Савчук В. Траскторія покликання / *Микола Мерзлікін: пошук досконалості*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2016. С. 169–178.

7. Чайковська В. Надії промінь золотий / *Микола Мерзлікін: пошук досконалості*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2016. С. 179–182.

#### References

1. Bogdashevsky, Y. (2016). Director. Mykola Merzlikin: Search for perfection. Kyiv: Publishing House «Kyiv-Mohyla Academy», pp. 68–72 [in Ukrainian].
2. Viter, V. (2016). Mykola Merzlikin: Search for perfection. Mykola Merzlikin: Search for perfection. Kyiv: Publishing House «Kyiv-Mohyla Academy», pp. 7–17 [in Ukrainian].
3. Zhezhera, V. (2016). Lonely samurai. Mykola Merzlikin: Search for perfection. Kyiv: Publishing House «Kyiv-Mohyla Academy», pp. 79–81 [in Ukrainian].
4. Zabolotna, V. (2016). Way. Mykola Merzlikin: Search for perfection. Kyiv: Publishing House «Kyiv-Mohyla Academy2», pp. 78–79 [in Ukrainian].
5. Ocheretyany V. (2016). How difficult it is to write memories! Mykola Merzlikin: Search for perfection. Kyiv: Publishing House «Kyiv-Mohyla Academy», pp. 183–190 [in Ukrainian].
6. Savchuk, V. (2016). Vocation trajectory. Mykola Merzlikin: Search for perfection. Kyiv: Publishing House «Kyiv-Mohyla Academy», pp. 169–178 [in Ukrainian].
7. Tchaikovska, V. (2016). Golden ray of hope. Mykola Merzlikin: Search for perfection. Kyiv: Publishing House «Kyiv-Mohyla Academy», pp. 179–182 [in Ukrainian].

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Абрамович Олена Олександрівна** — кандидат педагогічних наук, доцент кафедри режисури драматичного театру та акторської майстерності Київського національного університету культури і мистецтв.

**Аркадін-Школьник Олександр Аркадійович** — заслужений діяч мистецтв України, доцент, завідувач кафедри режисури драматичного театру Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Батицька Тетяна Степанівна** — аспірантка відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського.

**Безручко Олександр Вікторович** — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри кіно-, телемистецтва (секція режисури кіно і телебачення) Київського національного університету культури і мистецтв, проректор з наукової роботи Київського університету культури.

**Бойко Тетяна Антонівна** — кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник, старший викладач кафедри режисури та майстерності актора Київського національного університету культури і мистецтв.

**Братерська-Дронь Марина Тарасівна** — дійсний член (академік) УАН, доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Вовченко Надія Павлівна** — асистент викладача кафедри режисури драматичного театру та акторської майстерності Київського національного університету культури і мистецтв.

**Гарбузюк Майя Володимирівна** — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка.

**Голубенко Маріанна Миколаївна** — здобувач Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв.

**Дорофєєва Ольга Юріївна** — викладач кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Єгоров Ілля Сергійович** — аспірант кафедри кінознавства, спеціаліст з майстерності «кіно-телеоператор» Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Марченко Валентин Віталійович** — заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри, старший викладач, доцент кафедри кінорежисури та кінодраматургії Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Мельник Ірина Іванівна** — заслужена артистка України, старший викладач з основ майстерності актора драматичного театру кафедри акторського мистецтва та режисури театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Михайлова Тетяна Віталіївна** — заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри, доцент, професор кафедри музичного виховання Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Мусієнко Оксана Станіславівна** — член-кореспондент Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.



**Наумова Лариса Миколаївна** — кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри режисури телебачення Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Недін Лариса Миколаївна** — заслужена артистка України, старший викладач кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Новікова Людмила Євгеніївна** — кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв і культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Овчієва Леся Петрівна** — старший викладач кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Оніщенко Олена Ігорівна** — заслужений діяч науки і техніки України, доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри суспільних наук Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Папченко Валерій Павлович** — заслужений працівник культури України, доцент, доцент кафедри кіно-телемистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

**Підлісна Любов Андріївна** — заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри, доцент, доцент кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Помазков Юрій Володимирович** — кандидат технічних наук, старший викладач Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Поспелов Олег Олександрович** — аспірант кафедри організації театральної справи Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Равлюк-Голіцина Ольга Миколаївна** — заслужений працівник культури України, директор Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Росляк Роман Володимирович** — кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з науково-педагогічної роботи Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Старостін Юрій Олександрович** — заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри, старший викладач (доцент кафедри\*) кафедри хореографії та пластичного виховання Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,

**Сорока Марина Василівна** — асистент викладача кафедри режисури та майстерності актора Київського національного університету культури і мистецтв.

**Фількевич Галина Миколаївна** — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри музичного виховання Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Юдова-Романова Катерина Володимирівна** — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри режисури і майстерності актора Київського національного університету культури і мистецтв.

**Науковий вісник** Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: О. І. Безгін (голова) та ін. К., 2019. Вип. 24. 219 с.

#### ДО УВАГИ АВТОРІВ!

**Порядок внесення посилань на цитування.**

Посилання вносяться в текст статті в ручному режимі – в квадратних дужках із зазначенням сторінок. Наприкінці статті подається список літератури в алфавітному порядку – відповідно до нумерації всередині тексту з указанням повної кількості сторінок видання, року, видавництва. Список джерел дублюється латиницею (назва твору – англійською) 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 містити **анотації з ключовими словами та назвою статті** (українською, російською, англійською мовами), **інформацію про автора** (прізвище, ім'я, по батькові (повністю), індекс orcid, науковий ступінь, вчене звання, почесні звання, місце роботи та посада, номери телефонів, адреса 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 24**

*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 10.06.2019 р. Формат 60×84/8.  
Папір офсетний. Гарнітура Таймс.  
Друк офсетний. Обл.-вид. арк. 25,4.

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.