

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 25

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. 25. 189 с.

Широка палітра матеріалів з кінознавства у 25-му числі «Наукового вісника», безперечно, зацікавить фахівців і студентів, людей небайдужих до кіно. Йдеться про творчість видатного кінооператора В. Іллєнка, створення серіалу «Невідома Україна» та кіноальбому «Українські пісні на екрані», музику в кіно й типи та прийоми монтажу фільмів тощо. Матеріали розділу «Театральне мистецтво» презентують методологію відомого театрознавця П. Руліна, розповідають історію й засади роботи театрів вітчизняних і зарубіжних. Статті з культурології, мистецької педагогіки, архівні матеріали також матимуть своє коло читачів, яким, напевно ж, цікаво буде прочитати ще й про бібліографічні новинки.

*Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
(протокол № 9 від 26.11.2019 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, доктор філософії в галузі мистецтвознавства, професор (голова редколегії);

Братерська-Дронь Марина Тарасівна, заслужений працівник культури України, академік УАН, доктор філософських наук, професор;

Владимирова Наталія Вікторівна, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, 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 (відповідальний секретар);

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, доцент (заступник голови редколегії);

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, доктор мистецтвознавства, доцент;

Хетагурі Леван (Республіка Грузія), доктор мистецтвознавства, професор.

ЗМІСТ**ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО**

Олександр Клековкін	
Портрет митця: предмет дослідження у жанровому пограниччі.....	7
Дар'я Шестакова	
Вистава С. Данченка «Дядя Ваня» на сцені Національного академічного драматичного театру імені І. Франка: контекстуальний погляд.....	15
Марія Міщенко	
Творчий шлях В. Г. Магара (До 90-річчя з дня заснування Запорізького академічного українського музично-драматичного театру).....	20
Юлія Шаповалова	
Витоки циркового мистецтва на українських землях	27
Світлана Гриненко	
Гітарні конкурси та фестивали в українському музичному просторі кінця ХХ ст. — початку ХХІ ст.....	33
Євгенія Захарченко	
Особливості діяльності приватних театрів Франції.....	37

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

Тетяна Сидорчук	
Кіноальбом «Українські пісні на екрані» (1936) як підґрунтя сучасного кліпу на українському телебаченні	44
Сергій Марченко	
Забутий ювілей серіалу «Невідома Україна: нариси нашої історії» — як показник стану неігрового кіно, медіа, кіноосвіти, суспільства	50
Марина Братерська-Дронь	
Фільми про дітей, для дітей і не тільки для дітей	61
Лариса Брюховецька	
Вадим Ілленко й еволюція кінозображення	68
Тетяна Журавльова	
Екранні інтерпретації драми Т. Шевченка «Назар Стодоля» у полі міжтекстових взаємин	83
Оксана Мусієнко	
Фентезі як неоміф у кінематографі	90
Валентин Марченко, Юрій Помазков	
Класифікація типів та прийомів монтажу за принципом мотивації зміни кадру.....	101
Катерина Станіславська	
Музичний лейтмотив у кінофільмі: особливості тлумачення, функції, семантика	109

CONTENTS**SCENIC ART**

Oleksandr Klekovkin	
Portrait of an artist: subject matter in genre borderland	7
Daria Shestakova	
Play by S. Danchenko «Diadia Vania» on stage of Ivan Franko National Academic Drama Theatre: contextual view	15
Mariia Mishchenko	
Artistic path of H. Mahar (to 90-years anniversary from a day founding of the Zaporizhzhya academic Ukrainian musically-dramatic theatre creation).....	20
Yulia Shapovalova	
Origins of circus art in Ukraine	27
Svitlana Hrynenko	
Guitar competitions and festivals in Ukrainian music space of end of 20th — on the beginning of 21st century.....	33
Yevheniia Zakharchenko	
Specificities of French private theatres' activities.....	37

SCREEN ARTS

Tetiana Sydorchuk	
Cinema album «Ukrainian songs on screen» (1936) as a basis for modern music videos on UkrainianTV	44
Serhii Marchenko	
Forgotten anniversary of series «Unknown Ukraine: essays of our history» — as an indicator of state of feature films, media, cinema education, society	50
Maryna Braterska-Ddon	
Movies about children, for children.....	61
Larysa Briukhovetska	
Vadym Illienko and evolution of cinema	68
Tetiana Zhuravliova	
Screen interpretations of T. Shevchenko's drama «Nazar Stodolia» in the field of intertextual relations	83
Oksana Musiienko	
Fantasy as a neo-myth in cinema.....	90
Valentyn Marchenko, Yuriy Pomazkov	
Classification of types and methods of editing by principle of motivation for frame change.....	101
Kateryna Stanislavska	
Musical leitmotiv in cinema: specifics of meaning, function, semantics	109

Іван Канівець	
Проблема створення ідеальної платформи для варіативних екранних творів.....	115
Оксана Бут	
Історія успіху кіномузики як компонента образної структури сучасного фільму	122

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Марина Тернова	
Культурологія та мистецтвознавство в структурі сучасної української гуманістики.....	128
Ольга Грабарчук	
До питання історичного розвитку аудіовізуальної медіакультури	134
Олена Оніщенко	
Теоретична спадщина Шарля Бодлера у перспективі часу.....	138
Катерина Максименко	
Еволюція французького хореографічного мистецтва XVII–XIX століть: системний підхід	146

МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА

Тетяна Кобзар	
«Сценічна мова»: до питання необхідності оновлення методики викладання на сучасному етапі	151
Тетяна Сітенко	
Київські сторінки творчої біографії Є. Мусатової-Кульженко.....	156
Раїса Короткова	
Формування техніки мовлення як умова розвитку мовленнєвої майстерності студентів.....	164

АРХІВ

Роман Росляк	
«Особливо цінних і визначних фільмів Одеська фабрика ні за цей період, ні раніше не випустила...»	170

БІБЛІОГРАФІЯ

Лариса Наумова	
Мусієнко О. С. Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття	180
Роман Росляк	
Історія українського кіно 1920-х років. Хрестоматія. Кінематографічні студії	184

Ivan Kanivets	
Problem of creation of ideal platform for variative screen artworks	115
Oksana But	
History of success of cinema music as a component of imagery structure of modern film	122

CULTURE STUDIES

Maryna Ternova	
Culture studies and art studies in structure of modern Ukrainian humanities.....	128
Olena Onishchenko	
Theoretical heritage of Charles Baudelaire in time perspective	134
Olha Hrabarchuk	
To the question of historical development of audio-visual media culture.....	138
Kateryna Maksymenko	
Evolution of French choreography art of 17th–19th centuries: systematic approach	146

ART PEDAGOGY

Tetiana Kobzar	
«Stage language»: to the question of necessity of updating of teaching methodology	151
Tetiana Sitenko	
Kyiv pages of artistic biography of Ye. Musatova-Kulzhenko	156
Raiisa Korotkova	
Forming of technics of speech as condition of development of speech skills of students	164

ARCHIVE

Roman Rosliak	
«In this period Odesa factory had not made particularly valuable and outstanding films in this period or earlier...».....	170

BIBLIOGRAPHY

Larysa Naumova	
Musiienko O. S. Modernism and avantgarde: union of opposites. Cinema of 20th century.....	180
Roman Rosliak	
History of Ukrainian cinema of 1920s. Compilation. Cinema studies.....	184

ТЕАТРАЛЪНЕ МИСТЕЦТВО



ПОРТРЕТ МИТЦЯ: ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ У ЖАНРОВОМУ ПОГРАНИЧЧІ

Літературний (творчий) портрет митця сформувався на базі біографічного методу дослідження як жанрове пограниччя між академічним театрознавством і журналістикою на початку ХХ століття. Однак ні достатнього теоретичного, ні методологічного обґрунтування у театрознавстві цей жанр досі не отримав. У пропонованому дослідженні зроблено спробу визначити деякі особливості жанру, спираючись на аналіз текстів одного з фундаторів українського театрознавства — Петра Руліна. У процесі аналізу увагу сконцентровано не на висновках, яких дійшов Рулін, а на способі, яким він їх отримав, на питаннях, що їх намагався досліджувати. Джерельною базою дослідження є три статті та монографія Руліна, присвячені творчості Марії Заньковецької. У результаті дослідження диференційовано завдання літературного (творчого) портрета виконавця у театрознавстві й у театральній жур-налістиці; окреслено коло питань, на які може (а на які не може) відповісти історія театру. Виявлено залежність особливостей літературного портрета від визначення предметного поля театрознавства, що істотно відрізняється у різних авторів.

Ключові слова: Театрознавство і театральна журналістика — предмет поле театрознавства — пограничний жанр — творчий портрет актора — фіксація вистави і ролі — стиль і прийоми виконання — історіографія Петра Руліна.

The literary (creative) portrait of the artist was formed on the basis of the biographical method of research as a genre boundary between academic theatrical science and journalism in the early twentieth century. However, this genre has not received sufficient theoretical or methodological grounding in theatrical studies yet. The proposed study attempts to identify some features of the genre based on the analysis of the texts of one of the founders of Ukrainian theater studies — Petro Rulin. In the process of analysis, the focus was not drawn toward the conclusions made by Rulin, but toward the way in which he received them, toward the issues that he sought to investigate. The source of the study is three articles and a monograph by Rulin dedicated to the work of Maria Zankovetska. As a result of the research, the tasks of literary (creative) portrait of the performer in the theatrical studies and in the theatrical journalism were differentiated; the questions that the history of the theater can (and cannot) answer were outlined. The dependence of the features of the literary portrait on the definition of the subject field of theatrical sciences is revealed, which differs significantly among the different authors.

Keywords: Theater science and theater journalism — subject field of theatrical studies — border genre — creative portrait of the actor — fixation of the performance and role — style and methods of performance — historiography of Petro Rulin.

Литературный (творческий) портрет художника сформировался на базе биографического метода исследования как жанровое пограничье между академическим театроведением и журналистикой в начале ХХ века. Однако ни достаточного теоретического, ни методологического обоснования в театроведении этот жанр до сих пор не получил. В предлагаемом исследовании предпринята попытка определить некоторые особенности жанра, опираясь на анализ текстов одного из основателей украинского театроведения — Петра Рулина. В процессе анализа внимание сконцентрировано не на выводах, к которым пришёл Рулин, а на способе, которым он их получил, на вопросах, которые пытался исследовать. Основные источники исследования — три статьи и монография Рулина, посвященные творчеству Марии Заньковецкой. В результате исследования дифференцированно задачи литературного (творческого) портрета исполнителя в театроведении и в театральной журналистики; очерчен

кругу питань, на які можна (а на які не можна) відповісти історія театру. Виявлено залежність особливостей літературного портрета від визначення предметного поля театрознавства, суттєво відмінна у різних авторів.

Ключові слова: Театрознавство і театральна журналістика — предметне поле театрознавства — пограничний жанр — творчий портрет актора — фіксація спектакля і ролі — стиль і прийоми виконання — історіографія Петра Руліна.

Постановка проблеми. «Чому такі нецікаві та подібні одна до одної автобіографії сценічних діячів?» — таким риторичним запитанням, цитуючи О. Кугеля, розпочинав П. Рулін свою статтю [18, 164], а згодом і книжку [20, 183], присвячену творчості М. Заньковецької. Відповіді на це питання Рулін не дав, вирішивши лише «пожалкувати, що М. К. Заньковецька не писала або не опублікувала своїх мемуарів» [18, 164].

Але так само, як подібні одна до одної автобіографії сценічних діячів (не всі, звісно), здебільшого схожі одна на одну, лише зрідка схожі на оригінали творчі портрети сценічних діячів. Принаймні впізнати акторську індивідуальність або режисерський почерк за «фотороботом», тобто літературним портретом театрального діяча, не завжди легко. Цей парадокс («Чому він, він, коли на портреті я, я?» [13, 10]) дотепно розв'язав ще Микола Єврейнов: «Портрет з мене насправді є автопортретом художника» [13, 107].

Така сама невідповідність існує між рецензією і виставою (якщо до рецензії також ставитися як до групового та ще й динамічного «фоторобота», рухомого літературного портрета, за яким читач мусить упізнати оригінал, а не лише ознайомитися із креативною «фотожабою» й особистістю рецензента).

Невідповідність між митцем і виставою, з одного боку, і структурованою системою знаків про них, тобто текстом портрета або рецензії, зумовлена кількома причинами.

Передусім — залежністю акторської творчості. Зафіксувати у слові акторське виконання — це, з одного боку, приблизно те саме, що *наспівати і промуркотати* симфонію. А з іншого — намагатися описати гру якогось із виконавців, невіддільну від оркестру, від задуму композитора і диригента. І головне — чи треба?

Так само і в акторському мистецтві — чи можна відокремити зроблене актором від задуму режисера і драматурга, від простору, створеного сценографом і художником по світлу, від звукового середовища, створеного композитором і звукорежисером?

Теоретично — так, наблизитися до розуміння процесу визрівання акторського задуму та його вті-

лення можна було би, перебуваючи поряд з актором у період його роботи над роллю, записуючи й аналізуючи низку перехресних інтерв'ю, організовуючи очні ставки і т. ін. Однак дотримуватися такого сценарію не дозволяє не лише нерентабельність, а й інша умова — жанрова.

Творчі портрети діячів театру і рецензії, написані театральними журналістами, створено здебільшого для масових видань, що впливає на коло питань, що їх вони висвітлюють, на їхню лексику і структуру. За наявності більш або менш об'єктивних спроб інтерпретувати у публіцистичній манері зміст вистави або особливості виконання ролі, поза увагою театральної журналістики зазвичай залишається фахова складова — питання форми вистави, малюнка ролі, особливості лексики вистави, система лейтмотивів, технологій і т. ін. Цю особливість зумовлено не лише форматом видань, на сторінках яких друкуються подібні матеріали, а й недосконалістю інструментарію аналізу як акторської, так і режисерської творчості. Як описати інтонацію актора? Як описати його міміку (не кажучи вже про ледь помітну мікроміміку)? Чи можна описати виражальні засоби театру більш-менш точною фаховою мовою, не вдаючись до кучерявих метафор і барвистих порівнянь? Зрештою, наскільки рентабельним буде цей інтелектуальний продукт і куди «продати» свій фаховий діагноз? Ставлячи ці запитання, автор виходить не з абстрактних «культурних потреб суспільства», а з реальної ситуації на ринку українських ЗМІ і фахових видань 2019 року, і з бажання зрозуміти — *що є предметом портретування театрознавства?* Окремий твір (роль, сцена, вистава) чи ознаки театральної культури — приміром, стиль виконання, притаманний добі і найяскравіше представлений у творчості якогось актора? Або щось інше?

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблему літературного (творчого) портрета як жанру достатньо досліджено у літературознавстві, однак, обговорюючи його «громадянство», тобто належність до академічної науки або до журналістики, більшість сучасних авторів відштовхується від статті Леоніда Гроссмана, який, спираючись на радянську практику і виокремивши 1925 року сімнадцять

форм або типів критики (серед яких — літературний портрет, імпресіоністичний етюд, пародія, а поряд — академічний відзив, критична монографія, некролог і замітка [11, 233–259]), фактично знищив кордон між академічною наукою і журналістикою. Для визначення жанрових особливостей творчого портрета у театрознавстві розв’язання проблеми пограниччя є найголовнішою.

Подібний погляд було закладено і у пізніших працях радянських театрознавців: «*До сфери театрознавства належать історія і теорія театру, зокрема драматургії, акторської творчості, режисури, театральної архітектури, театрально-декораційного мистецтва, театральної освіти, і т. ін., а також театральна критика*» [12, 87]. У 1960-х роках цей погляд було обережно скориговано (хоча «*т[еатральна] к[ритика] безпосередньо стикається з театрознавством*» [3, 135], однак, на відміну від критики, «*театрознавство — це наука, що вивчає історію і теорію театру*» [2, 159]). Проте деякі автори видання і досі ототожнюють критику і театрознавства, аргументуючи це практикою радянського періоду: «Класики критичного цеху О. О. Гвоздев, П. О. Марков, Б. В. Алперс, А. І. Піотровський, Ю. Юзовський і багато інших принципово поєднували заняття історією театру з роботою театрального рецензента» [23, 161]. (Дивна логічна побудова: якщо якийсь дослідник — за сумісництвом — писав рецензії, чи означає це, що академічна діяльність охоплює і журналістику? Анрі Руссо був митником, Ніцше на дозвіллі писав музику, хоча філософія не передбачає написання музики, а живопис — роботу на митниці).

Іншого погляду дотримувався Леонід Білецький, який у самій назві своєї праці відмежував *наукову критику* від журналістики, наголошуючи значення наукової методології [8].

Так само реплікою «*критика не є наукою*» [7, 361] Ролан Барт розмежував дві сфери діяльності й пояснив: «у Франції паралельно існує дві критики: по-перше, та, яку можна спрощено назвати “університетською” <...>, по друге, критика інтерпретативна. <...>; цю другу критику можна назвати також критикою *ідеологічною* — на відміну від першої, котра відкидає усяку ідеологію і оголошує себе прибічницею часто об’єктивного методу <...>. Проте *між двома критиками реально існує якщо не конфлікт, то розмежування*» [6, 262].

Здавалося б, відмінності абсолютно очевидні, однак доволі часто це розмежування, особливо, коли йдеться про пограничні жанри, як літературний (творчий) портрет, недостатньо чітко артикульовано, що й вимагає уточнення предмета театрознавства

і театральної журналістики — кола питань, на які намагається отримати відповіді театрознавство, а які залишає критиці. Адже об’єкт, інструментарій і способи, якими вони працюють, відрізняються: *наука* — це аналіз, система термінів, понять і аргументів, спрямована на переконання (Аристотель, В. Резанов, П. Рупін, О. Кисіль, Я. Мамонтов та ін.); *творча діяльність* — це образність і живописні виражальні засоби, навіювання, радше навіювання, аніж переконання (Остап Вишня, К. Буревій, В. Хмурий та ін.); третій і надзвичайно поширений варіант — *симбіоз* — пограниччя між наукою і журналістикою (Г. Бояджієв), між наукою і публіцистикою (І. Франко, Д. Антонович), між наукою і міфологією (Г. Лужницький) тощо.

Щодо самих шляхів дослідження акторського мистецтва висловився і Борис Алперс, який у вступному розділі «Мистецтво актора та шляхи його дослідження» до праці, присвяченій творчості Щепкіна і Мочалова, писав: «З метою систематизації було би зручно запропонувати читачам якусь струнку схему розвитку акторського мистецтва в Росії. Таку схему можна створити, розглядаючи історію сценічного мистецтва як боротьбу і зміну стилів на шляху дедалі більш точного і вичерпного вирішення проблеми реалістичної майстерності. Спроби побудови таких схем здійснювалися неодноразово за останні десятиріччя у театрознавчій літературі. Але чим уважніше ми знайомимося з історією акторського мистецтва, тим зрозумілішою стає неможливість і непотрібність створення подібних схем. Їхня зручність і стрункність виявляються лише удаваними <...>. Звісно, можна визначити *Щепкіна* як виразника “дворянського реалізму” на російській сцені, як це ще донедавна робили деякі дослідники (див., приміром, одностомну історію російського театру *Всеволодського-Гернгросса*). Проте це абсолютно нічого не пояснює в його творчості» [1, 19–20]. Натомість Алперс вважав, що, серед питань, на яких доцільно зосередити увагу у процесі дослідження акторської творчості, мусять бути проблеми новаторства, виявлення першовідкривачів нових життєвих тем у мистецтві, виразників великих ідей і образів свого часу [1, 45]. «Митці такого типу все життя розповідають одну й ту саму повість — повість своєї власної душі» [1, 46]. Разом із тим, безпосередньо у тексті своєї праці він розглядав внутрішні зв’язки між значно ширшим колом питань театральної культури: типи акторів й амплуа, боротьба течій і напрямів в акторському мистецтві, боротьба за реалізм, полеміка з театральною критикою, легендарні відомості про акторів тощо у доволі широкому

контексті (скажімо, типи театрів — театр-кафедра і театр-свято та ін.).

Мета дослідження. Найпростіший шлях подолання конфлікту, про який говорить Р. Барт, — відмовитися від рецензій і творчих портретів, вилучити з навчальних програм театральних вишів і — забути назавжди. Це шлях простий, але неправильний. Складніший, але перспективніший шлях — використання такого інструментарію аналізу вистави і ролі, який, за необхідності може бути адаптований до форматів різного типу видань. Ставши на цей шлях, передусім мусимо усвідомити те, *що може бути зафіксовано у слові і проаналізовано, а що не підлягає ні фіксації, ні аналізу*. Простіше кажучи, визначитися із тим, на які питання театрознавству доцільно шукати відповіді, а на які (поки що) — ні, залишивши їх театральній журналістиці.

Об'єктом пропонованого дослідження є жанр академічного літературного (творчого) портрета, а **його предметом**, тобто властивістю, котра досліджується, — коло питань, бодай орієнтовне, на які намагалося відповісти театрознавство у процесі створення творчого портрета митця.

Досягнення мети дослідження передбачає отримання відповідей принаймні на кілька ключових питань, котрі й визначатимуть *теоретичну базу дослідження*:

Питання 1: Де народжується образ вистави і наскільки він усвідомлений самим митцем? він народжується на сцені і з усіх боків сприймається однаково чи народжується у сприйнятті глядача — різного глядача зі своїм життєвим, естетичним й усяким іншим досвідом?

Шкільний варіант відповіді — митець конструє образ, а глядач його розшифровує. Це радянський варіант, адже спирається на уявлення, що мистецтво буває двох видів — зрозуміле народним масам або шкідливе. Але є й інший варіант, до якого схиляється автор: у створенні образу значну роль відіграє інтуїція митця, отже, він (образ) не є раціональною конструкцією, а кількість його тлумачень — невичерпна або взагалі неможлива і непотрібна, оскільки мистецтво, особливо виконавське, транслює чуттєву енергію, а не гасла.

Питання 2: Чи можливо зафіксувати у слові виставу або роль?

Відповідь на це питання враховує попередню, однак до неї додається істотний відтінок. Якщо ми сприймаємо виставу як симфонію (треба побачити перед очима цю партитуру), то якими словами передати її? Музиканти це давно зрозуміли і тому, аналізуючи музику, спираються на точні терміни. Зрозумівши *чого неможливо здійснити*,

набагато легше визначити і межі можливого — *що можна*.

Питання 3: Що можна і що треба фіксувати у слові?

Відповіді на це питання в автора немає, він має намір її отримати у процесі аналізу тексту одного з фундаторів українського театрознавства — Петра Руліна. При цьому автор акцентує увагу не на висновках, до яких дійшов Рулін, а на способі, яким він їх здобув. Насправді, йдеться не про один, а про дві редакції одного тексту: журнальну і книжкову. **Це джерельна база дослідження** — три статті про Марію Заньковецьку, написані у 1923–1924 роках, вперше оприлюднені у 1926–1927-х і відруковані окремою книжкою з істотними змінами 1929-го року. «Свого часу, — писав Рулін, — були вони [ці статті] першою спробою *монографічно охопити сценічну працю українського актора, виходячи головно з газетних рецензій*» [20, 5]. У межах завдань цієї розвідки статті й книжка сприймаються як єдине ціле.

Питання 4: Що у даному разі означає проаналізувати працю Руліна?

Це означає виявити її внутрішню структуру (план), коло питань і способів, якими він шукав відповіді на ці питання.

Виклад основного матеріалу. Працю Руліна написано ще за життя Заньковецької, коли «про них [корифеїв] через брак відомостей склались зовсім неправдиві уявлення» [20, 5], а у культурному житті відбувалося загострення конфлікту між двома підходами до мистецтва — умовно назвемо їх *вузьким і широким, більшовицьким і, на противагу йому, — культурним*. Представники вузького підходу, називаючи корифеїв *міцанами і халтурниками*, вважали їхній театр несучасним і закликали відмовитися від його спадщини; інші, як Рулін, сприймали і театр корифеїв, і театр «Березіль» як неповторні явища театральної культури, що, в їхній системі уявлень, могли цілком мирно співіснувати, не заважаючи одне одному, одночасно. **Джерельною базою дослідження** були для Руліна рецензії, епістолярна спадщина корифеїв, а також безпосереднє спілкування з М. К. Заньковецькою («Довелося мені чути од самої Марії Костянтинівни...» — писав Рулін [17, 196]).

Артистичний шлях М. К. Заньковецької — таку назву має перша стаття циклу (у книзі вона названа «Сценічний шлях»). У цьому розділі, скаржачись на брак мемуарів і достатньої кількості документальних даних, а також на німб, що утворився навколо імені Заньковецької, Рулін формулює такі запитання: *як постала та розвинулася у Марії Кос-*

тянтинівни її любов до театру і що допомогло їй, здобувши величезних сценічних успіхів, залишитись на українській сцені» [18, 164]. Переходячи до петербурзьких гастролей, Рулін ставить нові питання: «На яку саме публіку могли числити в Петербурзі українські актори? Чим могли вони вразити пересичену всіма формами театрального мистецтва, — як російського, так і закордонного, — публіку?» [18, 177]. Далі у Руліна виникають нові запитання («Яких же саме глядачів мав український театр?» [19, 213], «Яке ж враження справляла вона за цих часів на публіку?» [19, 215]) і нове спостереження про «одну з найкращих прикмет своєї [Заньковецької] акторської вдачі — надзвичайну міміку» [19, 220]. У цілому цей розділ присвячено фіксації зовнішньої канви життя й артистичної діяльності Заньковецької («Дитячі і дівочі роки», «Шлюб», «Перші визначні тріумфи» та ін.).

Друга стаття циклу «**Образи Заньковецької**», як писав Рулін, «за браком місця», не увійшла до книжки [18, 5]. І тут залишається відкритим питання: чи у такій формі Рулін делікатно пояснив вплив сторонніх сил, чи сам зробив вибір, можливо, вважаючи цей розділ найслабкішим? Аналізуючи залежність стилю гри актора від особливостей драматургії, Рулін підійшов «до одного з найбільш важливих питань у житті українського театру» [21, 156] і поставив запитання: «Отакий був репертуар українського театру, з обсягу якого і мусила Марія Костянтинівна брати свої ролі. Який же власне простір давав він її акторській вдачі?» [21, 158], «які ж можливості давали їй ці ролі?» [21, 160]. Далі, оперуючи поняттями *амплуа* і *стиль*, Рулін намагається виявити неповторність манери гри Заньковецької, відштовхуючись значною мірою не лише від рецензій, а й від драматургії, на якій формувалася її творча особистість і, готуючи матеріал для наступного розділу, здійснює пошук «*фактів, що мусять стояти в осередкові нашої уваги — сценічний стиль М. К Заньковецької*» [21, 160].

Третій розділ праці Руліна у журнальному варіанті має назву «Акторський стиль Заньковецької» (у книзі він називається «Акторський образ» й акцентує увагу на аналізі явищ, які в українському театрознавстві до Руліна не аналізувалися: «школа актора», «природні дані акторки, статура, голос», «зовнішні ефекти», «співання в ролі», «метод праці над роллю» та ін.). Розділ розпочинається з опису традиції виконання в українському театрі і постановки кількох питань: «Що з цієї традиції здобула Марія Заньковецька?» [17, 184], «у чому ж суть того надзвичайного натуралізму, що так міцно чарував публіку своєю художністю?» [17, 195] і «як

сягала артистка таких величезних художніх здобутків?» [17, 196], «якою ж методою працювала Заньковецька? Якими способами опановувала вона свою роллю?» [17, 193].

Питання 5: Чому Рулін здійснив саме такий вибір? Чому, друкуючи книжковий варіант своєї праці, Рулін відмовився саме від другого розділу — «Образи Заньковецької», в якому намагався проаналізувати її ролі? чи у такій формі Рулін приховав вплив сторонніх сил, чи сам зробив цей вибір?

На думку автора, у такий спосіб Рулін відповів на питання про те, що може бути зафіксовано і проаналізовано театрознавством, а що не підлягає ні фіксації у слові, ні в театрознавчому аналізові. Неможливо зафіксувати у слові виставу і роль, однак, узагальнюючи свідчення глядачів, можна виявити стильові особливості виконання (що він і зробив у наступному розділі); так само, спираючись на власні спостереження, свідчення виконавця та його партнерів, можна проаналізувати метод роботи над роллю, виставою і т. ін. Однак неможливо перекласти музику (оперу, симфонію чи навіть пісню), твір образотворчого мистецтва або хореографії мовою термінів і понять або принаймні більш-менш точних слів. Мовою метафор і порівнянь — так, але це не сфера науки, це сфера поезії, публіцистики і, можливо навіть, дуже приємних світських теревенів. Так само неможливо відтворити і смисли ролі, сцени, вистави. А якщо можливо, це дуже куций смисл.

Питання 6: У чому ж відмінність підходу Руліна від практики деяких його колег? І що таке «правильний» портрет?

Відповідь на обидва запитання — у визначенні предметного поля театрознавства.

Про один зі способів *Олексій Гвоздев* писав: «Не виявивши жодної ініціативи до пошуку методу, історіографія російського театру пішла лінією найменшого опору і з легким серцем підмінила історію театру історією драми, заглибившись у вивчення драматургії...» [10, 9]. Насправді, це стосувалося не лише історіографії російського, а й українського театру, і підміну не лише історією драми, а й критикою вистави, що віддзеркалює хроніка визначення предметного поля радянського театрознавства. Сам Гвоздев пропонував досліджувати історію *театральних ідей, прийомів і систем*, скептично оцінюючи можливість дослідження творчості актора: «І якщо нам, у відповідь на це пояснення, вкажуть на відому біографію актора як на блискучу й цілком наукову роботу, то необхідно особливо наголосити: на такі епітети вона заслуговує тільки в біографічному й культурно-історичному значенні, але за суттю зовсім не відповідає своєму завданню,

бо ніхто не може побачити, хоча б частково, ясної картини творчості її героя» [10, 16].

Однак поглядам Гвоздева активно протистояли інші:

– більш адекватне соціальним завданням радянської публіцистики визначення популяризатора театру *Г. Бояджієва*, підхоплене українським театрознавством («Історія театру — це історія його найвидатніших вистав» [22, 12]);

– вимушені гасла *С. Мокульського*, який, рятуючи життя, змушений був кілька разів повторювати, немов алібі, здавалося, безневинну формулу («наукову історію театру ми можемо розглядати як історію зародження, виникнення і розвитку сценічного реалізму» [16, 4]);

– формули *О. Анікста* («предмет театрознавства — всі компоненти театру: драматургія, акторське, режисерське і декораційне мистецтво, театральна архітектура, театральна освіта, організація театральної справи, глядач. До кінця 19 ст. воно мало переважно «філологічний» характер, головним предметом дослідження були драматургія і мистецтво актора. На межі 19 і 20 ст., коли театр переживав революційну ломку, предмет театрознавства різко розширився, досліджуватися стали режисура, техніка сцени») [4, 349]);

– здавалося б, сучасніші, а присутньо — такі, що взаємно заперечують одна одну формули «ленінградської школи», — *Ю. Барбоя* («об'єкт, у якому ми відшукуємо свій предмет, — театр; театр, а не спектакль» [5, 10]) і *О. Чепурова* («предметом і об'єктом театрознавчого дослідження є театральний спектакль» [24, 7]);

– підходи, запропоновані *А. Котте* («від кінця вісімдесятих років найважливішими поняттями театрознавства вважаються театр і *театральність*; те й інше нерозривно пов'язано з проблемою предмета театрознавства» [14, 215]);

– підхід *Вс. Всеволодського-Гернгросса*, що наближається до поглядів Руліна («Досі історія театру зазвичай виливалася в опис подій театрального життя і найчастіше зосереджувалася на театральних анекдотах; до них приєднувалися урядові розпорядження, височайші укази і постанови; весь цей матеріал розташовувався у хронологічній послідовності й підпорядковувався театрові панівних класів; на перший погляд здавалося, що іншого театрального стилю, інших видів театру в дану епоху і не існувало... Справжня ж *історіографія є аналітичним описом боротьби і зміни театральних видів і стилів під впливом соціально-економічних умов...*» [9, 23]);

– міждисциплінарний підхід, пропагований *Ерікою Фішер-Ліхте*, котра виокремлює «theatre

studies as culture studies» (театрознавство як культурологію), «theatre studies as media studies» (театрознавство як дослідження медіа), «theatre studies as art studies» (театрознавство як студіювання образотворчого мистецтва [25]);

– підхід *Яна Міхаліка*, котрий вважає, що «одним із головних принципів історика театру є реконструкція свідомості людей минулої епохи», хоча й має сумнів стосовно цього принципу, адже «у більшості випадків, принаймні в період Молодої Польщі, зафіксована неприлеглисть театральної думки до театральної практики» [15, 21–22]; він писав також, що «останнім часом цікаву <...> пропозицію методу дослідження у сфері, можливо, найважчій — акторського мистецтва минулого (адже відомо — як об'єкт це мистецтво не існує) висунув Дарій Косіньський. Оскільки акторство дане нам лише як “запис враження”, він запропонував, щоб предметом проникнення рефлексій зробити мову розповіді, почати досліджувати її семантично як частину певної особливої мовної системи, що задоводує визначений спосіб спостереження і оцінювання» [15, 23].

Отже, можливість для вибору існувала й існує досі: вистава; *художні напрями, види і стилі*; театр як *вид мистецтва*; театральність як *властивість театру і соціального життя*; всі компоненти театру, включаючи організацію театральної справи і т. ін., тобто театр як система, мова розповіді тощо.

Висновки. У процесі дослідження особливостей театрознавчого аналізу діяльності творчої особистості (портрет актора), на прикладі праць П. Руліна проаналізовано відмінність завдань театрознавчого підходу від театральної журналістики, що дало змогу виявити особливості жанру портрета у театрознавстві за такими ознаками: *театрознавство* — це система інструментів (термінів, понять, наукових методів), спрямована на аналіз і створення нових наукових фактів; *театральна журналістика* — це система виражальних засобів (образність мови, живописність тощо), спрямована на зараження читача своєю візією, настроєм, ставленням тощо.

З урахуванням особливостей виконавського мистецтва сформульовано питання про ті особливості виконання, котрі можливо або неможливо зафіксувати у театрознавчому дослідженні (на відміну від жанрів журналістики).

На основі аналізу текстів одного з фундаторів українського театрознавства Петра Руліна виокремлено коло питань, які досліджувалися (і які відкидалися) ним у процесі дослідження творчості актора і драматурга, а саме: як постала та розвинулася творча особистість митця, її любов до театру, як

вплинуло оточення, що допомогло їй здобути сценічного успіху; які мотиви спонукали митця до здійснення того або іншого вибору; на яку публіку була розрахована творчість митця і якою була природа вражень, очікуваних публікою (перенесення уваги з «геніальності» на соціологію смаку); на якому репертуарі формувалася творча особистість митця, які вимоги ставив цей репертуар перед виконавцем (особливості поетики драматургії, системи її амплуа), на яку традицію спирався митець; особливості театрального побуту; метод роботи режисера і самостійної роботи актора над роллю, мистецька школа; характерні прийоми виконання, із сукупності яких формується стиль виконавця; за якими ознаками можна порівняти це мистецьке явище із іншим.

Посутньо досліджуються: джерела і складові, котрі сформували творчу особистість та її неповторний мистецький стиль; вплив оточення на формування особистості; фізичні дані й природні задатки; роль очікувань публіки; сценічна традиція й особливості драматургії, котрі висувують перед виконавцем певні вимоги; метод роботи над роллю і виставою. Разом із тим, у випадку аналізу творчості актора, мінімізовано ідейно-тематичний і психологічний аспект зіграних ним ролей. Розмірковуючи про реконструкцію вистави і ролі, про фіксацію розгортання усєї вистави, її окремих сцен або ролей, Рулін відмовляється від цієї ідеї і зосереджує увагу на тих прийомах, які виявляють стиль. Загалом подібне коло питань характерне не лише для театрознавчих досліджень Руліна, вони також утворюють ядро його рецензій у масових виданнях.

У своїх театрознавчих дослідженнях Рулін презентував один із напрямів театрознавства, особливість якого було зумовлено визначенням предмета дослідження. Відмовляючись від звичних для початку ХХ століття естетичного і класового підходу, Рулін вивчав не виставу, не ролі, не становлення реалізму і навіть не театральність, а театр як систему, місце в ній досліджуваного явища та його властивості (у даному разі *об'єкт його дослідження* — творча особистість, *предмет* — формування її виконавського стилю і т. ін.). Його академічний творчий портрет — це не лише результат зосередження на предметі дослідження, отже, на чітко визначеному колі питань, а й готовність відмовитися від зайвого і непридатного для відтворення. А коли таланило, ще й знаходження нових інструментів, придатних для фіксації невловимої (поки що) музики вистави у слові.

Перспективним напрямом подальшого дослідження є порівняльний аналіз основних, насампе-

ред пограничних, жанрів театрознавства і театральної журналістики, а також розмежування їхнього предметного поля.

Джерела та література

1. Алперс Б. Театр Мочалова и Щепкина. Москва : Искусство, 1979. 632 с.
2. Альтшуллер А., Дмитриев Ю., Ростоцкий Б. Театроведение. *Театральная энциклопедия*. Москва : Советская энциклопедия, 1967. Т. V. С. 159.
3. Альтшуллер А., Рудницкий К. Театральная критика. *Театральная энциклопедия*. Москва : Советская энциклопедия, 1967. Т. V. С. 135.
4. Аникст А. Театроведение. *Большая Советская Энциклопедия*. В 30 т. 3-е изд. Москва : Советская энциклопедия, 1976. Т. 25. 349–350.
5. Барбой Ю. О направлениях искусствоведческого анализа спектакля. *Границы спектакля: Сборник статей и материалов* / Ред. колл. Ю. М. Барбой, Л. И. Гительман, Е. И. Горфункель (отв. ред.), Г. А. Лапкина, Г. В. Титова, сост. Е. И. Горфункель, Г. А. Лапкина, А. А. Юрьев. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ. 1999. С. 9–16.
6. Барт Р. Две критики / Р. Барт. Избранные работы: Семиотика: Поэтика ; пер. с фр. Москва : Прогресс, 2008. С. 262–268.
7. Барт Р. Критика и истина / Р. Барт. Избранные работы: Семиотика: Поэтика ; пер. с фр. Москва : Прогресс, 2008. С. 319–374.
8. Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики. Київ : Либідь, 1998. 408 с.
9. Всеволодский-Гернгросс В. История русского театра. В 2-х т. Ленинград, Москва : Театр-кино-печать, 1929. Т. 1. 576 с.
10. Гвоздев О. Німецька наука про театр (до методології історії театру) / О. Гвоздев. З історії театру і драми ; пер. з рос. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2008. С. 9–39.
11. Гроссман Л. Жанры художественной критики // Л. Гроссман. Цех пера: Эссеистика. Москва : Аграф, 2000. С. 233–259.
12. Гусев А. Театроведение. *Большая Советская Энциклопедия*. Москва : Государственное научное издательство «Большая Советская Энциклопедия», 1956. Т. 42. С. 87.
13. Евреинов Н. Оригинал о портретистах (к проблеме субъективизма в искусстве). Москва : Государственное издательство, 1922. 112 с.
14. Котте А. Театральность: понятие в поисках собственного предмета. *Театроведение Германии: Система координат* / Сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2004. С. 215–232.
15. Міхалік Я. Як писати історію? *Театр: історія, теорія, практика. Збірник статей* ; пер. з пол. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2013. С. 7–25.
16. Мокульский С. Введение. *Хрестоматия по истории западноевропейского театра* ; под ред. С. Мокульского: в 2 т. Москва : Искусство, 1955. Т. 1. С. 3–31.
17. Рулін П. Акторський стиль Заньковецької. *Червоний шлях*. 1927. № 4. С. 183–203.
18. Рулін П. Артистичний шлях М. К. Заньковецької. *Червоний шлях*. 1926. № 2. С. 164–183.
19. Рулін П. Артистичний шлях М. К. Заньковецької. *Червоний шлях*. 1926. № 11–12. С. 204–220.
20. Рулін П. Марія Заньковецька. Життя і творчість. Київ : Кооперативне видавництво «Рух», 1929. 112 с.
21. Рулін П. Образи Заньковецької. *Червоний шлях*. 1927. № 3. С. 156–174.
22. Станішевський Ю., Юдкін І. Вступ. *Історія українського театру*: у 3 т / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.

- Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Т. 2: 1900–1945. С. 5–14.
23. Таршиш Р. Театральная критика и театроведение. *Введение в театроведение* / Сост. и отв. ред. Ю. М. Барбой. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2011. С. 161–170.
24. Чепуров А. Измерение театра. *Театроведение Германии: Система координат* / Сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2004. С. 7–13.
25. Fischer-Lichte E. Quo Vadis? Theatre Studies at the Crossroads. *Modern drama: defining the field*. Toronto. University of Toronto Press. 2003. P. 48–66.

References

1. Alpers, B. (1979). Mochalov and Schepkin Theater. Moscow : Art [in Russian].
2. Altshuller, A., Dmitriev, Yu., Rostotsky, B. (1967). Theater Studies. Theatrical Encyclopedia. Moscow : Soviet Encyclopedia, V (p. 159) [in Russian].
3. Altshuller, A., Rudnitsky, K. (1967). Theater criticism. Theatrical Encyclopedia. Moscow : Soviet Encyclopedia, V (p.135) [in Russian].
4. Anikst, A. (1976). Theater Studies. Big Soviet Encyclopedia. In 30 v. 3rd ed. (pp. 349-50). Moscow : Soviet encyclopedia, 25 [in Russian].
5. Barboy, Yu. (1999). On the directions of play art analysis. The boundaries of the play: Collection of articles and materials (pp. 9-16). St. Petersburg : Publishing house of St. Petersburg Academy of Theater Arts [in Russian].
6. Bart, R. (2008). Two critics. Selected works: Semiotics : Poetics (pp. 262-268). Moscow : Progress [in Russian].
7. Bart, R. (2008). Criticism and truth. Selected works: Semiotics : Poetics (pp. 319-374). Moscow : Progress [in Russian].
8. Biletsky, L. (1998). Fundamentals of Ukrainian literary and scientific criticism. Kyiv : Lybid [in Ukrainian].
9. Vsevolodsky-Gerngross, V. (1929) Russian theater In 2 vol. Leningrad, Moscow : Tea-movie-print, 1[in Russian].
10. Gvozdev, O. (2008). German theater science (on the methodology of theater history). From the theater and drama history (pp. 9-39). Lviv : Ivan Franko National University of Lviv [in Russian].
11. Grossman L. (2000). Genres of art criticism / L. Grossman. Pen Shop : Eseiistics (pp.233-259). Moscow : Agraf [in Russian].
12. Gusev, A. (1956). Theater Studies. Big Soviet Encyclopedia. Moscow : State Scientific Publishing House «Great Soviet Encyclopedia». Т. 42, p. 87 [in Russian].
13. Evreinov, N. (1922). Original about portrait painters (on the subjectivism in art problem). Moscow : State Publishing House [in Russian].
14. Kotte, A. (2004). Theatricality: a concept in search of its own subject. Theater Studies in Germany: Coordinate System (pp. 215-232). St. Petersburg : Baltic seasons [in Russian].
15. Michalik, Y. (2013). How to write a story? Theater : history, theory, practice. Lviv : Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
16. Mokulsky, S. (1955). Introduction. Reading book on the West European theater history : in 2 vol. (pp. 3-31). Moscow : Art, 1 [in Russian].
17. Rulin, P. (1927). Zankovetska acting style. Red way, 4 (pp.183-203) [in Ukrainian].
18. Rulin, P. (1926). M. K. Zankovetska artistic way. Red way, 2 (pp. 164-183) [in Ukrainian].
19. Rulin, P. (1926). M. K. Zankovetska artistic way. Red way, № 11–12 (pp. 204-220) [in Ukrainian].
20. Rulin, P. (1929). Maria Zankovetska. Life and art. Kyiv : «Rukh» Cooperative Publishing House [in Ukrainian].
21. Rulin, P. (1927). Images of Zankovetska. The Red Path, 3 (p.156-174) [in Ukrainian].
22. Stanishevsky, Y., Yudkin, I. (2009). Introduction. Ukrainian theater history : in 3 vol. (p. 5-14) Kyiv : Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, 2 : 1900–1945 [in Ukrainian].
23. Tarshis, R. (2011). Theater criticism and theater studies. Introduction to theater studies (pp.161-170). St. Petersburg : Publishing House of St. Petersburg Academy of Theater Arts [in Russian].
24. Chepurov, A. (2004). Measurement of the theater. Theater Studies in Germany: Coordinate System (pp. 7-13). St. Petersburg : Baltic seasons [in Russian].
25. Fischer-Lichte, E. (2003). Quo Vadis? Theatre Studies at the Crossroads. Modern drama: defining the field (pp.48-66). Toronto : University of Toronto Press [in English].

ВИСТАВА С. ДАНЧЕНКА «ДЯДЯ ВАНЯ» НА СЦЕНІ НАЦІОНАЛЬНОГО АКАДЕМІЧНОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ І. ФРАНКА: КОНТЕКСТУАЛЬНИЙ ПОГЛЯД

У статті виставу С. Данченка «Дядя Ваня» в театрі імені І. Франка, як один із феноменів театральної культури України, досліджено у такому аспекті, де постановка розглядається як важливий елемент світової театральної чеховіани.

Ключові слова: «Дядя Ваня», С. Данченко, А. Чехов, контекст, універсальна метафора, інтелектуальний об'єм, діалог.

In article S. Danchenko's performance «Uncle Vanya» in the I. Franko Theater, as one of the phenomena of theatrical culture of Ukraine, is researched in such an aspect, where the performance is considered as an important element of the world theater Chekhoviana.

Keywords: «Uncle Vanya», A. Chekhov, S. Danchenko, context, universal metaphor, intellectual volume, dialogue.

В статье спектакль С. Данченко «Дядя Ваня» в театре имени И. Франко, как один из феноменов театральной культуры Украины, исследован в таком аспекте, где постановка рассматривается, как важный элемент мировой театральной чеховианы.

Ключевые слова: «Дядя Ваня», А. Чехов, С. Данченко, контекст, универсальная метафора, интеллектуальный объем, диалог.

Чеховський репертуар, актуальність якого незаперечна, давно став важливою складовою української театральної культури. Для адекватного аналізу ролі драматургії А. Чехова в контексті сучасного театрального процесу необхідною умовою стає вивчення історії постановок п'єс класика в театрах України.

Метою цієї статті було розглянути виставу «Дядя Ваня» у постановці С. Данченка в контекстуальній низці робіт режисерів світового театру. На прикладі конкретних вистав, показових для означеного періоду, виявити ідейно-естетичні закономірності певного етапу в історії постановок п'єс А. Чехова, у чому і полягало завдання дослідження.

Виставу «Дядя Ваня» за п'єсою А. Чехова у постановці С. Данченка, що з'являється на сцені театру імені І. Франка у 1980 році, прийнято розглядати як самостійний артефакт української театральної культури. За словами Р. Коломійця, «критика одностайно назвала “Дядю Ваню” виставою видатного симфонічного звучання, розуміючи під цим

визначенням епічну рівноправність співіснування і поліфонічність звучання окремих гірких тем — старості, що невідворотно насувається, краси, що непомітно гине без вороття, притуплення почуттів <...> почуття провини, яке гнітить людину, відчуття згаяного часу і програного життя» [3, 59–60]. В. Гавський у своєму детальному аналізі цієї постановки характеризує її головні риси — «відчутну реальність та очевидний інтелектуалізм» [1, 50]. Однак вона стала не лише помітною подією в історії постановок драматургії А. Чехова в Україні й репрезентувала етап розвитку образної лексики, новий не лише для естетики театру ім. Франка, а й для українського театру в цілому. Так, на думку В. Фіалка, цей спектакль, здійснений творчим тандемом С. Данченко — Д. Лідер, опинився в епіцентрі естетичних трансформацій кінця 70-х — початку 80-х, що відбувалися і в сценографії, і в режисурі, і в діалозі театру із класичною драматургією. Метафоричні «формули» образних систем чеховських спектаклів доповнювалися побутом і природою, сценічна дія

прагнула до розкриття складної поліфонії драми, а відновлена у своїх правах знаменита чеховська «атмосфера» посилювала її лірико-епічне звучання. Духовний світ героїв піддавався жорстокому аналітичному дослідженню, але у виставах залишалося щось не виявлене, потаємне [6, 274]. Показана на гастрольях за кордоном, ця вистава стала однією з тих, завдяки яким франківців визнали явищем української театральної культури світового масштабу і рівня [3, 59].

У цій праці пропонується розглянути спектакль «Дядя Ваня» в контексті вистав, репрезентативних для світової театральної чеховіани, що з'явилися у той самий період, що й постановка франківців.

Вистава «Дядя Ваня» увійшла до репертуару театру наприкінці періоду так званого чеховського «монологізму» — популярної тенденції, котра яскраво проявлялася у виставах театрів Росії у 1960-х — 70-х роках і майже не існувала в контексті постановок А. Чехова в Україні. Прецедентом даного напрямку в Україні можна вважати виставу В. Опанасенка «Чайка», поставлену в Львівському театрі імені М. Заньковецької у 1970 році.

Існуючи як певний етап сценічного осмислення драматургії А. Чехова, «монологізм» водночас був досить складним явищем. Як зазначає А. Смелянський «тенденційний» Чехов зустрічався із розумінням та із дедалі зростаючою вимогою об'ємності й глибини. Йшлося про серйозні речі. Про «становище інтелігента у світі, про духовні цінності минулого, які виявилися необхідними сучасній людині» [4, 268]. А. Ефрос, до чеховського досвіду якого ми звернемося пізніше, досить самокритично ставився згодом до своїх перших звернень до п'єси А. Чехова, тієї ж «Чайки», приміром, яка саме й була показаною в контексті «жорстокого» Чехова, пояснюючи можливість такого підходу професійною і психологічною незрілістю, такою собі «підлітковою злістю». У своїй книжці «Репетиція — любов моя» він пише про бажання знов повернутися до роботи над «Чайкою», але й висловлює побоювання щодо можливого результату і ставить «прокляте питання» постановників того періоду — чи не відбувається у постановках підміна чеховської психології — психологією спрощено сучасною [10, 19–21]. Якщо оперувати віковими категоріями, то можна сказати, що «Дядя Ваня» в театрі імені І. Франка виявилася «дорослою виставою», здатною не лише оскаженіло вигукувати монолог про щось наболіле, за термінологією Ефроса — «вихлюпувати свої власні сьогоднішні почуття» [8, 35], а й розкриватися у простір діалогу.

Діалог у театрі загалом і чеховських виставах зокрема — доволі об'ємна проблема. Діалог як засіб

взаємодії людей у театральному мистецтві є формою взаємодії на сцені, тобто лежить у його основі. З виникненням режисерського театру діалог коректно розглядати не лише як спосіб обміну інформацією, а й у рамках концептуального осмислення драматургічного матеріалу. У самій драматургії А. Чехова закладені трансформації в структурі драматичного діалогу, котрі відкрили нові можливості для режисерського театру ХХ століття. Його п'єси стали естетичним зсувом у театрі на межі ХІХ–ХХ століть, пропонуючи нову форму мислення, новий тип зв'язків автора та читача-глядача.

Проблему діалогу у чеховських виставах можна розглядати у трьох аспектах: власне сценічний діалог; комунікативна ситуація; інтертекстуальність. У рамках цього дослідження актуалізується аспект діалогічності самих вистав, створених за п'єсами А. Чехова різними творчими особистостями, у різних театральних культурах, упродовж конкретного хронологічного періоду — від початку 1970-х років до середини 1980-х років, при аналізі яких зроблено акцент на точках перетину, що створили «ефект співрозмови».

У цій статі уникнемо детального аналізу кожної конкретної вистави, які стали об'єктами нашої уваги, і зосередимося на предметі дослідження — основних критеріях, котрі дають можливість говорити про розмикання автономії кожної вистави і побудови такої собі наскрізної дії цього чеховського метасюжету.

Крім окремих акторських робіт, у розмові про означену виставу С. Данченка дослідники завжди згадують особливу атмосферу спектаклю, створення своєрідного образу Будинку й Саду — основних категорій чеховської поетики і появу тепер вже легендарних лідерівських чи то вікон, чи то дверей, знятих із завіс, які розповідають про щось більше, ніж про дивацтва старовинної садиби. Цей виразний сценографічний образ лабіринту, як ми знаємо, обіграє слова одного з героїв п'єси — Серебрякова, надаючи їм іронічної наочності і широкого драматичного смислу [1, 44]. Саме цей підтекст, виявлений у сценографії, що розповідає, звісно, не про особливості планування будівлі, а про заплутаність людських стосунків і надає алегоричності трактуванню в цілому, можна вважати першим маркером, котрий позначає діалогічну структуру, перегукуючись з іншими чеховськими постановками зазначеного періоду. Також у виставі, як уже зазначалося вище, не було обмеженості однією темою: образ інтелігентної людини, проблема діалогу поколінь, свободи і залежності, таланту і можливості його реалізації — все це звучало у виставі, створюю-

чи її інтелектуальний об'єм. Така симфонічність, багатошаровість тем, відсутність «полону однієї улюбленої думки», також виводили виставу з монологічної структури, надаючи можливість відшукати співрозмовників.

Найбільш доступним у культурному і навіть географічному смислі співрозмовником стала вистава І. Молостової «Вишневий сад» у Київському театрі ім. Лесі Українки 1980 року. Ці постановки мали єдину з'єднуючу ланку в особі художника Данили Лідера. Рецензенти зазначали, що образ вистави — цілісний і багатозначний водночас, що постановникам вдалося відшукати таку форму, яка допомогла з найбільшою повнотою передати сутність чеховського ставлення до життя. Відзначалася багата асоціативність, багатоплановість сценічного простору [2]. Сад Молостової–Лідера виявився епічно хворим, що йшло від сприйняття Лідером «Вишневого саду» як твору, епічного за охопленням людської проблематики [7, 165]. Сліпучо-білі, напівпрозорі, неначе мереживні стіни родинного будинку Гаєвих видавалися кипінням квітучих вишневих гілок. Їхня «жива», «дихаюча» біла плоть вривалася до анфілади кімнат, що розчинялись у глибині сцени. Крізь біле мереживо «вишневого саду» проглядав інтер'єр трьох кімнат: ампір початку XIX століття, зал у стилі еклектики середини XIX століття і найближче до глядачів — кімната у стилі модерн початку XX століття. Три пласти побуту збирали в єдине ціле картину життя покоління, надаючи «білій симфонії» краси єдиного образу «будинку-саду», драматичної напруги, почуття тривоги, трагедійності звучання. У фіналі вистави всі передчуття справджувалися — з ударом сокири гасло світло, утворювалися «метастази» чорних дір, що з кожним новим ударом розповзалися по колись живому тілу саду [6, 284]. Об'ємність позначала не лише візуальний образ вистави. Рецензенти відзначали насамперед відсутність одномірних тенденційних трактувань, виявлення складних, суперечливих характерів.

Не просто одою білому стане і сценографічний простір «Вишневого саду» Дж. Стрелера у 1974 році у Пікколо театро ді Мілано. Разом із художником Лучано Даміані він створить Чехова — універсального, символічного та при цьому не абстрактного, а цілком реального. Визначальну роль у виставі відігравав сценічний простір. Біла напівпрозора завіса, яка стане пластичним і символічним образом саду, створить універсальний, але абсолютно реальний життєвий простір чеховських персонажів. Завіса тут виконувала і свою звичайну функцію, закриваючи сцену між актами і, вільно ширяючи над сценою

і залом, відіграла у формуванні динамічного простору вистави першорядну роль, створюючи образ ясного небосхилу, щастя дитинства, краси минулого, що відходить, ставала саваном, що ховав під собою покинутий будинок, Фірса і сад, що гине [5, 368–369]. Ця багатозначна метафора дала змогу виражати складні смисли. Мерехтливий образ світу у виставі Дж. Стрелера перетворювався на грандіозний поетичний парафраз на тему людських дол, долі історії й самого життя [5, 370]. У цьому разі це стало не лише жаданим «всім одразу» — образом, здатним виразити множинність смислів, образом, у пошуках якого перебували всі режисери, роботи яких розглядаються у статті. Тут сценографія, гра цієї завіси впродовж вистави виявлялася, зрештою, унікальним партнером виконавців.

А ось пагорб із хрестом на кладовищі, ставав не партнером, а радше запропонованою обставиною у «Вишневому саду» А. Ефроса 1975 року в театрі на Таганці. Художник В. Левенталь у центрі сцени спорудив клумбу з квітами, що нагадувала могильний курган. Цей візуальний образ ставав наочним втіленням режисерської думки про те, що час-вихор сильніший за людей і він всіх повільно просуває крізь життя до смерті. Трагедія лише здавалася неочікуваною. Розв'язка починала визрівати ще на початку дії — у час буйного цвітіння вишневого саду на могильному пагорбі. Складним суміщенням і переплетінням предметного світу підсилювався й актуалізувався конфлікт п'єси [7, 164–165]. Та, на відміну від більшості вистав, яким тут присвячено увагу, Ефрос вдався до різкого трактування образів, що проявлялося в тому числі й у пластичному малюнкові ролей, у чому можна вбачати рефлексії панівного «монологізму». Яскравим прикладом цього може бути образ Раневської у виконанні А. Демидової, який вирізнявся незвичною гостротою: взяти хоча б сцену із повідомленням про продаж вишневого саду, після якого Раневська–Демидова різко, ніби від нападу сильного фізичного болю, хапалася за живіт. Сам Ефрос, розмірковуючи про свою роботу над «Вишневим садом», казав про те, що людський матеріал — інший, ніж той, що був у чеховські часи, диктував уже не просто класичну виставу, а експериментальну, наближаючи стару п'єсу до сьогоденної фактури, і фізичної, і духовної, й сам же відзначав необхідність прагнути до об'єму, без якого новаторство ризикує перетворитися на непрофесіоналізм [9, 282–283].

Метафора кладовища була позначена й у виставі «Три сестри» Іштвана Хорваї 1972 року у театрі Вігсінхаз у Будапешті. На відміну від концентрова-

ного образу В. Левенталю у виставі Ефроса, Д. Боровський тут надав амбівалентного звучання будинку Прозорових. Центральний елемент постійної декорації постановки — висока тристінна дощана коробка, вкрита напівоблущеною сіро-біло-блакитною фарбою. Ці стіни то нагадували якесь занедбане господарське приміщення, то претендували на роль такої собі тривкої межі, що відокремлює світ внутрішній і зовнішній, а то й прямо апелювали до тієї самої огорожі на кладовищі, за якою всі рано чи пізно ризикують опинитися [5, 342–343]. У цих «Трьох сестрах» теж, на перший погляд, бачилася єдина акцентована проблема — «своїх» і «чужих» (відповідно тих, хто опинявся по різні боки огорожі), але вона також, зрештою, виявлялася лише однією з можливих проблем і її «винятковість» невелиувалася, наприклад, вербальною метафорою — всі постійно про щось говорили, але, як виявлялося, ніхто нікого не хотів слухати.

Світ, що руйнується (не лише занедбаний дім і сад, а й життя загалом), холодний, безпросвітний світ, котрий асоціювався із часом створення вистави, так званим періодом «застою», і перетворювався на метафору тотальної самотності в «Іванові» О. Єфремова (МХАТ ім. М. Горького, 1976 рік, художник Д. Боровський). У цієї вистави та її творців були всі шанси увійти до почесних лав представників «монологізму» 70-х. Лише завдяки виконавцеві головної ролі І. Смоктуновському вдалося відсторонитися від «жорстокості» трактування, від «злоби дня» [5, 401]. Замість сучасної людини і прямої розмови, що тяжіла б до публіцистики про російські справи і проблеми, виникла фігура загадкова, значуща, з тінню Гамлета за спиною, що й дало можливість через складність образу головного героя і процес його дослідження вийти на буттєвий рівень осмислення проблеми.

Вже за рік після прем'єри франківського «Дяді Вані», у 1981 році, з'явиться одна з чеховських версій Пітера Брука. І будинком, і садом у англійського режисера стане аскетичний простір паризького театру «Буфф-дю-Нор». Він обрав цей старий, занедбаний, колись популярний буржуазний театр на околиці Парижа, такий недоречний — зі слідами колишньої позолоти, і такий підходящий, аби розповісти про людей, які зневірилися. Оголена сцена — і погляд зупиняється на подряпаному брендмауері; високі віконні рами без скла вийняті і стоять біля кам'яних стін; сценічний майданчик структурований строкатими східними килимами, краса яких теж у минулому — фарби вицвіли. Коли у фіналі герої полишатимуть вишневий сад, актори спустатимуться у партер, залазатимуть на балкони, прощаючись,

висовуватимуться із порожніх віконних рам (вже знайомий образ з вистави С. Данченка), ніби розчиняючись у просторі [8, 36–37]. Брука цікавила людяність Чехова і людина у чеховському світі, де немає ворогів, немає чорного і білого, але є багато проблем, вирішувати які цього разу режисерові допомагали С. Беккет і Г. Пінтер, крізь призму естетики яких він розглядав світ російського класика, що виводило діалог із ним на зовсім інший рівень.

Нарешті, вже у середині 1980-х, на пошуки «великого Чехова» вирушить Е. Някрошюс (Вільнюський Молодіжний театр, 1986 рік, художник Надія Гультьєва). Його «Дядя Ваня» буде розміщений у зовсім іншій, можна сказати, антонімічній естетичній площині, ніж у версії С. Данченка. Та, попри на перший погляд несхожість цих двох варіантів сцен із сільського життя, їхній діалог незаперечний. У литовській виставі «викачано» повітря, здатне розмити абриси предметів, створити гру відтінків — все тут переповнене вкрай загостреними характеристиками, доведеними до фантазмагорії, перебільшеними метафорами. Від першої сцени, де Астров (К. Сморгінас) у повній темряві, описуючи вогняні кола — і священнодійство, й атракціон, ставить банки няньці, яка лежить на кушетці, до моторошної пародійності Вафлі (Ю. Поцюс), який таємно час від часу припадав до флаконів з парфумами Елен (Д. Сторік), немов наркоман, вдихаючи аромат жінки, або Серебрякова (В. Багдонас), такої собі людини у футлярі, тіло якого поступово перетворювалося на купу баб'ячого ганчір'я [5, 444–445], очевидними ставали трансформаційні процеси чеховської традиції у театрі із апелюванням-суперечкою-запереченням, що не виключає можливість конструктивного діалогу. Не менш очевидною рисою, що проявлялася у виставі Е. Някрошюса, була зацікавленість постановника, який намагався розчутити у п'єсі не звичну мелодію тьмяного життя, а какофонію загибелі цілої історичної і культурної епохи, фантазмагорію виродження, у багатозначному, поліфонічному Чехові, об'ємність якого і була одним із визначальних критеріїв вистав, що стали об'єктами уваги в цій роботі.

На основі наведених і проаналізованих фактів можна зробити такі висновки. Виставу «Дядя Ваня» у постановці С. Данченка доцільно розглядати не лише як самостійне мистецьке явище, а й як органічну складову світового театрального процесу. В результаті порівняльного аналізу вистав, що з'явилися в різних театральних культурах в один хронологічний період, виявлено два основні критерії, які дають змогу говорити про їхню співзвуч-

ність і можливість вибудовування контекстуального ряду. На основі аналізу виявлених критеріїв репрезентуються ідейно-естетичні параметри чеховських постановок обраного періоду. А саме:

1. Створення універсального, багатопланового образу сценічного простору. Як бачимо, деякі постановники використовували для цього не тавтологічні, але тотожні за змістом засоби;

2. Збільшення інтелектуального об'єму, характерне для всіх розглянутих вистав, яке досягається двома методами роботи над чеховською драматургією — залученням філософсько-естетичних систем інших авторів, наприклад, Шекспіра, Беккета, Пінтера, і шляхом виходу із системи пріоритетності однієї теми при інтерпретації, що позбавляє постановку лапідарності та надає поліфонічності «позачасового» виміру.

Джерела та література

1. Гаевский В. Голос Чехова. Театр, 1980. № 10. С. 41–50.
2. Войтенко Л. Такая грустная комедия. *Комсомольское знамя*, 1980. 3 августа.
3. Коломієць Р. Г. Сергій Данченко: Портрет режисера в інтер'єрі часу / Відп. за випуск М. Захаревич, ред. В. Гайдабура. Київ : Національний академічний театр ім. І. Франка, 2001. 142 с.
4. Смелянский А. Наши собеседники: Рус. классич. драматургия на сцене сов.театра 70-х годов. Москва : Искусство, 1981. 367 с.
5. Спектакли двадцатого века / Отв. ред. А. В. Бартошевич. Москва : Изд-во «ГИТИС», 2004. 488 с.
6. Фіалко В. Театр України другої половини ХХ століття: образна лексика. Київ : Видавничий дім «Антиквар», 2016. 430 с.
7. Френкель М. Пластика сценического пространства. Київ : Мистецтво, 1987. 183 с.
8. Эфрос А. Продолжение театрального романа. Москва : Панас, 1993. 432 с.
9. Эфрос А. Профессия: режисер. Москва : Искусство, 1979. 367 с.
10. Эфрос А. Репетиция — любовь моя. Москва : Панас, 1993. 318 с.

References

1. Gaevskiy, V. (1980). The voice of Chekhov. *Teatr*. № 10. S. 41–50 [in Russian].
2. Voytenko, L. (1980). Such sad comedy. *Komsomolskoe znamya*. 3.08 [in Russian].
3. Kolomiets, R. H. (2001). Serhii Danchenko: Portrait of stage-director in the interior of time / Vidp. za vypusk M. Zakharevych, red. V. Haidabura. Kyiv : Natsionalnyi akademichnyi teatr im. I. Franka [in Ukrainian].
4. Smelyanskiy, A. (1981). Our interlocutors: Rus. klassich. dramaturgiya na stsene sov.teatra 70-kh godov. Moskva: Iskusstvo [in Russian].
5. Theatricals of the twentieth century (2004)/A. V. Bartoshevich (Ed.). Moskva : Izd-vo «GITIS». [in Russian].
6. Fialko, V. (2016). Ukrainian theatre of the second half of XX of century : vivid vocabulary. Kyiv : Vydavnychiy dim «Antykvary» [in Ukrainian].
7. Frenkel, M. (1987). The plastic arts of a stage space. Kyiv : Mistetstvo [in Russian].
8. Efros, A. (1993). Continuation of theatrical novel. Moskva : Panas [in Russian].
9. Efros, A. (1979). Profession: producer. Moskva : Iskusstvo [in Russian].
10. Efros, A. (1993). A rehearsal is my love. Moskva : Panas [in Russian].

ТВОРЧИЙ ШЛЯХ В. Г. МАГАРА (до 90-річчя з дня заснування Запорізького академічного українського музично-драматичного театру)

Стаття присвячена 90-річчю Запорізького академічного українського музично-драматичного театру імені В. Г. Магара (колишній — М. О. Щорса) й дослідженню організаційно-творчої діяльності самого В. Магара. Актуальним є спостереження взаємозв'язку плідної праці митця з розквітом театральної справи Запорізького регіону. З'ясовано принцип проходження театру від драмгуртка до розвитку серйозного професійного стаціонарного театру в промисловому регіоні країни.

Ключові слова: Запорізький театр ім. В. Г. Магара, організатор театральної справи, режисер В. Г. Магар.

The article is devoted to ninetieth anniversary of Zaporizhzhya Regional Academic Ukrainian Musical and Dramatic Theatre named after V. G. Magar. The relevant research is the organizational and creative activity of V. Magar. The relevant observation is the interrelation between the effective work of V. G. Magar and theatre activity flourishing in Zaporizhzhya region. The principle of theatre development from the dramatic circle to the serious professional theatre with its own building in industrial region of the country was determined.

Keywords: Zaporizhzhya theater named after V. G. Magar (earlier it was named after M. O. Shchors), theatrical manager, director V. G. Magar.

Статья посвящена 90-летию Запорожского академического украинского музыкально-драматического театра имени В. Г. Магара (бывший Н. А. Щорса) и исследованию организационно-творческой деятельности самого В. Магара. Актуальным является наблюдение взаимосвязи плодотворной работы В. Г. Магара с расцветом театрального дела Запорожского региона. Выявлен принцип прохождения театра от драмкружка к развитию серьезного профессионального стационарного театра в промышленном регионе страны.

Ключевые слова: Запорожский театр им. В. Г. Магара, организатор театрального дела, режиссер В. Г. Магар.

У наш час зростає роль театру в соціалізації особистості, її самовизначенні [2]. Роль театру в життєдіяльності суспільства і особистості надзвичайно різнобічна. Театр є не лише формою художнього відображення дійсності, джерелом задоволення естетичних потреб, відчуттям естетичної насолоди, а й своєрідним соціальним інститутом, покликаним оптимізувати соціальні взаємини [3]. У періоди національного відродження і становлення державності завжди важливого значення набувало питання розвитку культурно-освітнього і духовного життя суспільства. Враховуючи вищесказане, гар-

ним прикладом є влучне висловлювання художнього керівника театру ім. Марії Заньковецької, народного артиста України Федора Стригуна: «Якби не було українського театру, не було б української держави. Тільки у театрі люди проявляли свою свідомість. Тільки у театрі висловлювали свої бачення, відчуття».

Актуальність теми дослідження характеризується потребою нового осмислення мистецької спадщини провідного майстра сцени В. Г. Магара задля створення об'єктивної історичної позиції, пов'язаної з розквітом театрального мистецтва в промисловому

регіоні нашої країни. Сьогодні, на жаль, у рідному місті, де працював митець, недооцінена діяльність фундатора театру, який вплинув на розвиток театральної культури міста та регіону Запоріжжя. В мистецтвознавстві України поряд з вивченням вітчизняної культури як загальнонаціонального явища особливого поширення набули регіональні культурологічні дослідження, котрі ставлять за мету відтворення й збереження регіональної специфіки в умовах дослідження даної проблеми. Недостатня вивченість історії розвитку театральної культури Запорізького регіону як важливої складової не лише регіональної, а й загалом національної культури зумовила актуальність обраної теми дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідженням у сфері театру імені М. Щорса та постаті В. Магара присвятили свої публікації В. Гайдабура, Ю. Ягнич, Н. Ігнат'єва. Особливості розвитку театральної культури різних регіонів України висвітлені у наукових працях А. Білик, О. Антоненка, О. Волосатих, В. Гончарової, П. Денисовця, Р. Гуцала, Л. Ванюги, Н. Косаняк, О. Гранат, О. Лисюк, С. Степанюк, П. Чуприни, Л. Шиловой та інших. У цьому контексті театральна культура Запорізького регіону постає малодослідженим явищем. Провідні сучасні дослідження з театального життя Запорізького регіону в своїх працях розглянули дослідники: С. Грушкіна, яка охарактеризувала принципи жанрово-видової специфіки мистецтв Запорізького Приазов'я [6] та О. Антоненко — дослідник хорової культури Запорізького регіону в професійних і аматорських театрах на межі ХХ — початку ХХІ ст. [1].

Матеріал дослідження розглядається із застосуванням джерелознавчого, історичного та культурологічного методів. У процесі дослідження найціннішу групу джерел для статті становлять архівні матеріали Державного архіву Запорізької області.

Теоретичні засади створення стаціонарного театру. Відомо, що бюрократична система панівних монархічних режимів Російської й Австро-Угорської імперії гальмувала культурний розвиток на українських землях. Політика правлячих кіл обох імперій була спрямована на гальмування культури, освіти через побоювання зростання загальнополітичної та національної свідомості народу [13, 240].

Революційні події 1917 року наочно уможливили згуртування молоді та ведення ідейно-виховної праці, і в цьому виховному процесі значну роль відіграло театральне мистецтво.

За час існування української державності у 1917–1920 роки в театральну справу було запроваджено принципи національної політики. В цей період українські театри набували статусу державних,

отримували постійні приміщення і утримувалися за державний кошт. Але посилювався й контроль за всіма організаціями, установами, мистецькими, аматорськими та самодіяльними колективами.

Губернське містечко Олександрівськ, в якому до революційних подій проживало близько 70 тисяч жителів, уже в 30-ті роки на роботи, пов'язані з будівництвом промислового комплексу, прийняло на постійне місце проживання більше двохсот тисяч робітників, переважна більшість яких була російськомовною.

Тому мало величезне значення створення нових ціннісних орієнтирів для робітників, збереження українських народних звичаїв, мови, української культури і козацького духу шляхом розвитку діяльності провідного українського музично-драматичного театру ім. Щорса. Саме таким натхненником і дороговказом в російському середовищі був театр під орудою В. Г. Магара, актора та режисера, одного з кращих керівників мистецьких труп.

За сорок років своєї творчої діяльності Магар присвятив майже тридцять років театрові ім. Щорса, за час праці залучив до репертуару українську, російську класику, до якої в цензури було менше претензій, запросив до колективу театру найкращих акторів. Отож **мета статті** — з'ясувати тенденції діяльності керманіча сцени, актора, режисера, управлінця — Володимира Магара.

У процес формування громадсько-політичного життя села Магар входить в 1923 р., згуртовує навколо себе молодь, створює перший драмгурток у волості.

З початку функціонування драматичний гурток, як і всі інші театри, був залучений до політичної системи разом із встановленими нормами звітності. Тоді театр мав надавати 50% місць для червоноармійців та робітників [8, 93]. Таким чином гурток звільнявся від оподаткування, для нього серед впроваджених державою головних чинників встановлено регламентацію цін, репертуару, кількості показу вистав.

Життєвий шлях і початки творчої діяльності. В. Г. Магар пройшов шлях від наймита і кочегара до народного артиста СРСР. Народився 5 липня 1900 р. в селі Кальниболотах, на Єлисаветградщині (нині Новоархангельський р-н Кропивницької області). Юнацтво минуло у наймах, ці роки, сповнені горя й знущання, голоду і холоду, закарбувались у пам'яті майбутнього митця. І, можливо, тому були такі близькі йому образи наймитів і наймичок, пізніше втілені ним на сцені театру.

Молодим юнаком у пошуках кращої долі В. Магар вирушив до Одеси, де працював тоді його

батько. Спочатку юнак влаштовується працювати в трактирі — мити підлогу, згодом стає кочегаром на пароплаві «Салгир». Перебування серед моряків Чорноморського флоту і портових робітників пароплава «Салгир» спонукало до розуміння політичних умов — Магар почав ґрунтовніше розбиратись у політичних питаннях.

У 1919 р. він стає на військову службу — на Балтійському флоті в Петрограді. Ці крутозламні воєнні роки сформували світогляд митця, характер, розширився його світогляд, виробилися спостережливість, уміння читати душу людини, а також почуття колективізму, товаришування і організаційні здібності [18, 5].

Повернувшись до рідного села в 1923 р., В. Магар згуртував навколо себе бідняцьку та середняцьку молодь і разом з нею поступово формує громадсько-політичне життя села. Швидко здобуває авторитет не лише в селі, а й у всій волості, його обирають секретарем тодішнього волосного осередку ЛКСМУ (одного з перших на Єлисаветградщині).

Першою спробою В. Г. Магара у сфері театрального мистецтва було формування драмгуртка. До репертуару цього — першого у всій волості — драматичного гуртка Магар обирав п'єси з дореволюційної драматургії, що мали визначене соціальне спрямування. Першою постановкою, що її він здійснив, була «Наймичка» І. Тобілевича.

Поставлені у сільському самодіяльному колективі вистави привернули увагу, провідною стала вистава «Борці за мрії» І. Тогобочного. Це дало підставу Балтському окружкомові запропонувати В. Магарові створити на базі очолюваного ним драматичного гуртка Першотравневий пересувний робітничо-селянський театр. З документів, програм і афіш цього театру, відомо, що спочатку, поки не було п'єс тодішніх сучасних драматургів, репертуар включав класичні п'єси: «Мазепа» Ю. Словацького, «Лимерівна» П. Мирного, «Ой не ходи, Грицю», «Ніч під Івана Купала», «Тарас Бульба» (за Гоголем) М. Старицького. Пізніше з'явилися уже перші п'єси радянських авторів, які режисер втілював на сцені, зокрема «Рейки гудуть» В. Кіршона, «97» М. Куліша, «Яблуневий полон» І. Дніпровського, «Республіка на колесах» та «Рожеве павутиння» Я. Мамонтова [18, 9].

Молодий режисер-аматор приділяв багато часу самоосвіті, відвідував семінари, курси для керівників драматичних гуртків. Він був людиною самокритичною і вимогливою до себе та до інших, бо, щоб навчати когось, слід багато знати самому. Тому першою потребою театральної трупи митець назвав: «Вища фахова освіта для директора та художнього керівника, — тобто для мене» [18, 10].

Пізніше, В. Магар навчається у Київському музично-драматичному інституті імені М. Лисенка. Чотири роки перебування в столиці для нього — це не лише інститутська теорія, а й стажування в театрі ім. І. Франка, засвоєння близьких йому принципів Гната Юри [4, 110].

Мистецька освіта сприяла формуванню досвіду, і після закінчення інституту В. Магара було запрошено на посаду директора Київського театру санпросвіти.

З початку сезону 1936 року Володимир Магар призначається художнім керівником Київського обласного театру імені КОРПС (Київської обласної ради профспілок), який базувався у Житомирі в 1929 році. В 1933 році до нього приєднується творчий склад Першого Житомирського українського театру. Так, з 1934 року розпочинає своє життя український музично-драматичний театр, художнім керівником якого стає видатний митець Володимир Магар. 22 вересня 1937 р. була утворена Житомирська область. Театр отримує назву ім. Щорса, його творчий доробок є однією з найяскравіших сторінок театрального літопису на Житомирщині.

Театр постійно гастролював, колектив набув широкої популярності не лише в республіці, а й за її межами. У період із 7 по 18 липня 1938 року театр успішно показує драму «Щорс» у приміщенні Київського театру імені Івана Франка.

Наступні п'ять передвоєнних сезонів вражають різноманітним і гармонійно поєднаним репертуаром. Особливим успіхом у глядачів користувались вистави «Банкір» О. Корнійчука, а також «Павло Греков» Б. Войтекова та Л. Ленча, здійснені С. Ткаченком.

В. Г. Магар як режисер прагнув до форм широких, масштабних, монументальних. Виводячи на сцену багато акторів, він зазвичай створював, ніби скульптор, об'ємні просторові композиції. Вони вражали мальовничістю, динамікою, завершеністю пластичного виразу.

Друга світова війна внесла свої корективи в хід історії: творчий колектив театру ім. Щорса було евакуйовано на схід, після війни колектив до Житомира не повернувся.

Діяльність В. Г. Магара і театру ім. «Щорса» у воєнні роки. Під час війни актори трупи виїздили на передову лінію фронту. Вистави грали в приміщенні місцевого театру для бійців Червоної Армії, офіцерів, генералів.

У травні 1942 р. за рішенням тодішніх ЦК КП(б)У і РНК УРСР колектив театру переїздить до Ворошиловграда, де зосередилось партійно-урядове, військове керівництво республіки. [5, 40] У Ворошиловграді склад трупи поповнився вокалістами,

танцівниками, оркестрантами колишнього місцевого оперного колективу та провідними драматичними акторами (Є. Хуторна, В. Борозна, О. Водолазький, Я. Рейський, Я. Рейська, А. Трощановський, А. Александрова тощо).

Літо 1942 року. Щодня — випробування. Маршрут театру пролягав на Кавказ. Після короткого перебування в Орджонікідзе колектив вирушає на Тбілісі, звідти — на Баку, потім — Красноводськ, Дінау (Узбекська РСР), Курган-Тюбе, Душанбе (Таджицька РСР). Звістка про розгром фашистів у Сталінграді наздогнала акторів у Курган-Тюбе [5, 41]. Саме тут та в Душанбе щорсівці зіграли прем'єри «Наймичка» І. Карпенка-Карого, «Партизани в степах України» О. Корнійчука, «Украдене щастя» І. Франка.

Червень 1943 року. З Душанбе на Третій Український фронт виїздить бригада акторів, яку три місяці очолював Магар. Акторським колективом надано за дев'ять місяців 320 концертів — від Міуса до Дніпра.

З 1943 року В. Г. Магар — народний артист республіки. Після завершення Другої світової війни український театр зажив новим організаційно-художнім буттям. У травні 1944 року акторський колектив розпочинає стаціонарну роботу в Запоріжжі. Театральний сезон відкрився виставою «Майська ніч». Далі трупа працювала в Палаці культури імені Жданова (належав заводі «Комунар») давала концерти для заводчан, опікувалась ідейною просвітою, духовним збагаченням. Також колектив організував вистави для відбудовників Дніпрогесу.

Основне завдання для керівника театру — створювати мистецькі цінності, але за «сумісництвом» робити цей процес не лише творчим, а й виробничим.

Закінчення першого театрального сезону у Запоріжжі збіглось із святкуванням Дня Перемоги. Підсумки першого сезону: вісімнадцять постановок, з них шість нових, вистави відвідало 250 тисяч трудящих міста (власне, чи не все населення Запоріжжя).

Гастрольна діяльність театру ім. «Щорса» в м. Ужгороді. З червня 1945 р. до квітня 1947 р. трупа Запорізького театру працювала в Ужгороді.

Комітет у справах мистецтв при РНК УРСР видав постанову про гастролі в місті Ужгороді з 5 червня до 25 серпня 1945 р. За планом гастролі були короткотривалі. Інший Наказ № 2006 від 10 листопада 1945 року повідомив колектив про заміну гастролей з короткотривалих на довгострокові (до 1 січня 1947 року). Також цим Наказом стверджувались організаційно-творчі завдання, про-

відним стало зобов'язання відновити новий склад трупи з талановитої молоді Закарпаття й сприяти відродженню театральної справи Закарпатської України. [15]

5 березня 1946 року Управління театрів Комітету в справах мистецтв РНК УРСР зацікавилось паспортом театру. Відзначено факт про різницю, яка полягала в тому, що репертуар нових п'єс у паспорті значно відрізнявся від репертуарного плану.

Комітет у справах мистецтв при РНК УРСР рекомендував ввести до репертуару театру такі п'єси: «Під каштанами Праги» К. Симонова, «Щорс» Ю. Дольд-Михайлика, «Із-за гори кам'яної» М. Талалаєвського [13].

У жовтні 1946 року вийшла нова постанова ЦК КП(б)У, за якою необхідно було висвітлювати керівну роль партії у битві з фашизмом, всіма художніми засобами сприяти дальшому розвитку патріотизму радянських людей. У постанові різко засуджувалися майже всі історичні п'єси (за винятком «Ярослава Мудрого» І. Кочерги), українська класика, а також твори античних авторів. Було заборонено ставити цілу низку п'єс українських письменників, знято дотації з усіх театрів, зменшено кількість акторів у колективах. Та все ж театр, керований В. Г. Магаром, зміг не лише не зменшити, а ще й збільшити склад театру.

Міністерство фінансів УРСР (від 8.08.1946 р.) визначило, що перебування театру в м. Ужгороді вже не може розглядатись як гастрольна подорож. Це передбачало припинення виплати акторам добових і квартирних. Театр імені Щорса, що гастролював у Закарпатті вже понад рік, почав готуватися до переїзду в Запоріжжя. Однак В. Г. Магар все ж таки звернувся листом до представника Ради Міністрів УРСР М. С. Хрушова з проханням відновити працю в Ужгороді та в Мукачевому. Проблема переїзду полягала в тому, що керівні органи й організації Запоріжжя своєчасно не забезпечили театр відремонтованим приміщенням, не було надано житло акторам і їх сім'ям. Переїжджати колективу не було куди, враховуючи його численність — понад 200 осіб [16].

Репертуарна політика театру ім. «Щорса». У процесі формування репертуару митець намагався сформуванати вдалий репертуар, бо в театральній справі, починаючи з 1920-х років, репертуар піддавався суворій фільтрації. Склад трупи та її керівництво були під суворим наглядом. При затвердженні п'єс нагляд за репертуаром театрів України покладался на Вищий репертуарний комітет при Наркоматі освіти УРСР.

На межі 50-х років ХХ ст. партійне керівництво фактично відкрито керувало репертуарною

політикою, вирішуючи на своїх засіданнях доцільність вистав. Театр був неспроможний самостійно формувати репертуар. Однак В. Магар був добрим дипломатом і психологом, умів залагодити справу з цензурою, тож репертуар театру вчасно затверджувався, іноді навіть всупереч наказам Комітету в справах мистецтв при РНК УРСР щодо репертуарної політики театру та ідеологічному контролю.

У 1950-ті роки, коли митець був у розквіті творчих сил, його режисура стала тоншою, досконалішою, а сценічні образи полонили яскравою життєвою безпосередністю, завершеною формою. У 1953 році колектив одержав нове приміщення театру з просторою сценою. Сезон розпочали «Загибеллю ескадри», пізніше було створено вистави у постановці В. Г. Магара: «Богдан Хмельницький», «Порт-Артур», «Оптимістична трагедія», «У неділю рано зілля копала», «Над голубим Дунаєм», «Детирса шуміла», «Думи мої...» тощо.

Другим крилом таланту режисера завжди була українська класика: «Назар Стодоля» Т. Шевченка і «Маруся Богуславка» М. Старицького, «Доки сонце зійде...» і «Дай серцю волю...» М. Кропивницького, «Украдене щастя» І. Франка, «Майська ніч» за М. Гоголем [4, 111].

Наступне десятиліття — 1955–1965 рр. — період розквіту театру, у репертуарі Запорізького музично-драматичного театру імені Щорса з'явилося більше п'єс, присвячених людським долям, що відкривало нові грані режисерського таланту художнього керівника театру В. Г. Магара [4, 124].

У 1960-му році митець отримав звання народно-артиста СРСР — за виставу Щорс, що принесла славу Запорізькому театру на декаді української літератури та мистецтва у Москві. Ця вистава у різні часи тричі втілювалась режисером у несхожих варіантах.

Син режисера В. В. Магар згадує: «Я пам'ятаю аншлаги в театрі: мене, сина головного режисера не могли посадити, тому що місць не було в залі». Також із спогадів про батька: «Я його пам'ятаю як першого свого вчителя режисури. Він мене навчив любити природу і любити театр. Він завжди говорив про сцену, як про один із природних просторів, який виходить далеко за рамки стін театру. Він, коли розповідав про виставу, говорив так, ніби знімав фільм у тих же масштабах. На всі гастролі я з ним їздив, на всіх репетиціях сидів, бачив, як він працює, як грає — ось це залишилося в пам'яті назавжди». Сьогодні син режисера продовжує театральну спадщину батька, але працює за межами України. Праця, перед тим на севастопольській сцені, дала йому

розуміння: необхідно віднаходити свою точку зору, згуртувати колектив однодумців. Кожній виставі режисера передують напружена робота в бібліотеці й за столом. Він завжди знає, що стоїть за п'єсою, «за словами» [11; 7].

Закінченням цілої епохи в історії театру ім. Щорса став 1965 рік, коли пішов із життя художній керівник театру, народний артист СРСР Володимир Герасимович Магар. Не буде перебільшенням сказати, що театр осиротів [12].

Чим далі вглиб історії відходить життя і творчість Володимира Магара, тим об'ємнішою й вагомішою уявляється його роль у розвитку українського радянського театрального мистецтва.

Висновки. Митець мав власне розуміння ролі й значення мистецтва, але змушений був формувати мистецтво в умовах особливої духовної атмосфери і розгортати мистецьку діяльність без конфлікту з ідейними переконаннями і часом всупереч мистецьким уподобанням. «Магарівський» театр втілював майже неможливі для свого часу риси: він був вірним політичній ідеології і водночас відповідав законам високої естетики, а найголовніше — театр був цікавим глядачеві. За сорок років своєї творчої діяльності Магар присвятив майже тридцять років театру ім. Щорса, за час праці залучив до репертуару українську, російську класику, до якої складніше було підходити з цензурними претензіями, запросив до колективу театру найкращих акторів.

Серйозною перешкодою у формуванні театрального мистецтва став ідеологічно декретований метод соціалістичного реалізму як вищої форми художнього мислення, зокрема принцип класового підходу до оцінювання суспільних явищ. Метод визначав зображення типових характерів та обставин з неухильною орієнтацією на цілком визначену систему духовних цінностей. Для колективу театру це звужувало творчі можливості, зменшуючи пошук художніх засобів самовираження. Розмитість, нечіткість критеріїв для означення соціалістичного розвитку в Україні створювали ґрунт для ідеологічних звинувачень і політичних переслідувань. До того ж насправді правдиве відображення життя засобами мистецтва було об'єктивно нездійсненним під наглядом цензури, забороненою залишалася суворая правда тяжкого життя, бо система намагалася диктувати не лише творчий метод, художню форму, а й зміст мистецтва.

Та головне — досліджуваний театр зміг зберегти творчий потенціал, зумів не втратити духовних основ, без яких неможливе справжнє мистецтво. Чимало діячів української культури поступово усві-

домлювали політичний анахронізм тоталітарної системи, її неспроможність адекватно реагувати на вимоги часу, конструктивно вирішувати назрілі проблеми суспільного життя. Ім'я Магара стоїть поруч з іменами визначних вітчизняних митців, таких як Гнат Юра, Мар'ян Крушельницький, Борис Романицький, Борис Тягно, Василь Василько. Ці особистості вплинули на формування театральної справи в Україні.

Сьогодні працю митця продовжує інше покоління режисерів. До дев'яносторічної ювілейної дати головний режисер Т. Лещова запропонувала глядачам концерт «Viva Flamenco». Наголосимо, що театр заслуговує на увагу і нині його діяльність спрямована на збереження національних цінностей, базуючись на культурних традиціях, задоволенні творчих інтересів громадян, естетичному вихованні та збагаченні духовного життя.

Джерела та література

1. Антоненко О. М. Хорова культура Запорізького краю ХХ — початку ХХІ століть в аспектах музичної регіоналістики: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : НАКККіМ, 2014. 20 с.
2. Безгін І. Д. Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності / за ред. О. М. Семашка, В. І. Ковтуненка. Київ: НВК «Наука», 2002. 335 с.
3. Вопросы социологического изучения театра: сб. научных трудов ; под ред. Е. Алексеевой. Ленинград : ЛГИТМиК, 1979. 180 с.
4. Гайдабура В. М. А що тато робить в театрі? : альбом пам'яті. Київ : Антиквар, 2011. 240 с.
5. Гайдабура В. М. Запорізький обласний український музично-драматичний театр імені М. О. Щорса. Київ : Мистецтво, 1978. 128 с.
6. Грушкіна С. В. Жанрово-видова специфіка мистецтв Запорізького Приазов'я в культурному просторі регіону (остання третина ХХ — початок ХХІ століття): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, 2012.
7. Довгань Т. Володимир Магар: гра уяви / *Український театр*. 2009. № 1. С. 2.
8. Захаревич М. В. Економічні аспекти в театральних колективах / *Актуальні проблеми мистецького менеджменту: зб. наук. праць*. Київ : «Освіта України», 2013. С. 89–94.
9. Ігнат'єва Н. Театральна повість на чотири дії з прологом, без антракту та з відкритим фіналом: буклет до 80-річчя Запорізького академічного обласного українського музично-драматичного театру імені В. Г. Магара / за ред. Л. Смиченко. Запоріжжя: Кераміст, 2009. 56 с.
10. Інтерв'ю в студії медіа-центру Запорізької обласної ради: директор-розпорядник театру ім. В. Г. Магара І. Редько. 2018 12.27. URL: <http://www.magara.zp.ua/novini/item/1485-faktor-dii-iryana-redko>
11. Інтерв'ю заслуженого діяча мистецтв України, Росії В. В. Магара: «Я хотів би, щоб батьку не було соромно за мене». *Журнал Danapris Teatr*. 2012. № 1. С. 4.
12. Спогади про майстра: «Такі, як Магар, народжуються раз на сто років!». *Журнал Danapris Teatr*. 2008. № 1. С. 3–4.
13. Історія України: Короткий курс / за ред. С. М. Белоусова, К. Г. Гуслистого, О. П. Оглобліна, М. Н. Петровського, М. І. Супруненка, Ф. О. Ястребова. Київ : Вид-во АН УРСР, 1940. 412 с.
14. Магар В. Г. З любов'ю до людини: розповідь про 30-річний творчий шлях Запорізького українського музично-драматичного театру імені М. О. Щорса. Запоріжжя: Кн.-газ. вид-во, 1961. 64 с.
15. Матеріали про відрядження театру ім. Щорса до Закарпатської області. Наказ №2006 від 10 листопада 1945 року. *Державний архів Запорізької області*. Ф. Р-5107. Оп. 1. Спр. 5. С. 5.
16. Матеріали Міністерства Фінансів УРСР про закінчення довготривалої гастрольної діяльності театру ім. Щорса. Наказ від 8.08.1946 року. *Державний архів Запорізької області*. Ф. Р-5107. Оп. 1. Спр. 15. С. 30.
17. Сторінки історії: Майстер сценічної правди Гнат Юра про Володимира Магара. *Журнал Danapris Teatr*. 2013. № 1. С. 14.
18. Ягніч Ю., Теренюк П. Про Володимира Магара: творчий шлях. Дніпропетровськ : Кн. вид-во, 1961. 79 с.

References

1. Antonenko, O. M. (2014). The choral culture of the Zaporizhzhya region from the 20th to the beginning of the 21st century in terms of musical regionalistics. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv : НАКККіМ [in Ukrainian].
2. Bezghin, I. D., Semashko, O. M., & Kovtunenka, V. I. (2002). The theatre and audience in the modern social and cultural reality. Kyiv: NVK Nauka [in Ukrainian].
3. Alekseeva, E. (Ed.). (1979). Issues of social study of the theatre. Leningrad : LHYTMyK [in Russian].
4. Haidabura, V. M. (2011). What does the father do in the theatre? Kyiv: Antykvart [in Ukrainian].
5. Haidabura, V. M. (1978). Zaporizhzhya Regional Ukrainian Musical and Dramatic Theatre named after M. O. Shchors. Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].
6. Hrushkina, S. V. (2016). Genre and typological distinctiveness of arts of Zaporizhzhya Priazovye in the cultural space of the region (from the final third of the 20th to the beginning of the 21st century). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: IMFE im. M. Rylskoho NAN Ukrainy [in Ukrainian].
7. Dovhan, T. (2009). Volodymyr Magar: flight of imagination. *Ukrainskyi teatr*, 1, 2 [in Ukrainian].
8. Zakharevych, M. V. (2013). The economic aspects in the theatre groups. *Current issues of the artistic management*, 89-94 [in Ukrainian].
9. Yhnateva, N. (2009). The theatrical novel in four scenes with prologue, without intermission and with open ending: booklet dedicated to the eightieth anniversary of the Zaporizhzhya Regional Academic Ukrainian Musical and Dramatic Theatre named after V. G. Magar. L. Smychenko (Ed.). Zaporizhzhya: Keramyst [in Ukrainian].
10. Interview in the studio of media center of Zaporizhzhya Oblast Council: I. Redko, acting manager of the theatre named after V. G. Magar. (2018). Retrieved from: <http://www.magara.zp.ua/novini/item/1485-faktor-dii-iryana-redko> [in Ukrainian].
11. Interview of V. V. Magar, the honored artist of Ukraine and Russia: I would like my father not to feel ashamed for me. (2012). *Danapris Teatr*, 1, 4 [in Ukrainian].
12. Memories of the master: Such persons as Magar are born once every 100 years. (2008). *Danapris Teatr*, 1, 3-4 [in Ukrainian].
13. Belousov, S. M. & al.; Yastrebov, F. O. (Eds.). (1940). History of Ukraine: Short course. Kyiv : Vyd-vo AN URSR [in Ukrainian].

14. Magar, V. G. (1961). With love for a person: story about 30-year creative development of Zaporizhzhya Ukrainian Musical and Dramatic Theatre named after M. O. Shchors. Zaporizhzhya : Kn.- haz. vyd-vo [in Ukrainian].
15. Materials about sending the theatre named after Shchors to the Zakarpattia Oblast. The Order No. 2006 (1945, November 10). The State Archiv of the Zaporizhzhya Oblast, Fund P-5107, 1, 5, 5 [in Ukrainian].
16. Materials of the Ministry of Finance of UkSSR about completing the long-term tour activity of the theatre named after Shchors. The Order. (1946, August 8). The State Archiv of the Zaporizhzhya Oblast, F. P-5107, 1, 15, 30 [in Ukrainian].
17. Pages of history: Master of the scenic truth Hnat Yura about Volodymyr Magar. (2013). Danapris Teatr, 1, 14 [in Ukrainian].
18. Yahnich, Yu., Tereniuk, P. (1961) About Volodymyr Magar: creative path. Dnipropetrovsk : Kn. vyd-vo [in Ukrainian].

ВИТОКИ ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА НА УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ

У статті розглянуті аспекти виникнення та розвитку витоків сучасного українського циркового мистецтва — явища скоморошества у Київській Русі та на Гетьманщині, сприйняття цього виду мистецтва представниками світської влади, духовництвом та пересічними глядачами. Наведений огляд становлення стаціонарних та пересувних цирків в XIX ст. на українських землях у складі Російської імперії. Вивчення циркового мистецтва в такий період історії України сприяє розумінню сучасних реалій циркового життя, допомагає з'ясувати засоби досягнення популярності артистів серед публіки.

Ключові слова: цирк, пересувні та стаціонарні цирки, скоморохи, скоморошество, балагани, потішники.

The article discusses aspects of the origin and development of the origins of modern Ukrainian circus art — the phenomenon of comradship in Kievan Rus and the Hetman, the perception of this art form by representatives of secular authorities, clergy and ordinary spectators. The review of the formation of stationary and mobile circuses in the 19th century is given on Ukrainian lands as part of the Russian Empire. The study of circus art in such a period in the history of Ukraine helps to understand the modern realities of circus life, helps to figure out ways to achieve the popularity of artists among the public.

Keywords: circus, traveling and stationary circuses, buffoons, buffoonery, booths, jesters.

В статье рассмотрены аспекты возникновения и развития истоков современного украинского циркового искусства — явления скоморошества в Киевской Руси и на Гетманщине, восприятие этого вида искусства представителями светской власти, духовенства и простыми зрителями. Приведено обозрение становления стационарных и передвижных цирков в XIX ст. на украинских землях в составе Российской империи. Изучение циркового искусства в такой период истории Украины способствует пониманию современных реалий цирковой жизни, помогает выяснить способы достижения популярности артистов у публики.

Ключевые слова: цирк, передвижные и стационарные цирки, скоморохи, скоморошество, балаганы, потешники.

Чимала кількість праць присвячена розвитку циркового мистецтва на українських землях в XIX ст., однак досліджень з витоків циркової справи в Україні небагато. Невеликий обсяг праць, котрі комплексно досліджують витоки українського циркового мистецтва з початку княжої доби Київської Русі та їх розвиток і трансформації до XIX ст., зумовлюють **актуальність** цієї статті.

Мета статті — розглянути різні аспекти витоків, формування та розвитку українського циркового життя в X–XIX ст., розкрити сутність поняття скоморошества, визначити основні віхи виникнення та розвитку циркового мистецтва в Київській Русі та на Гетьманщині, дослідити, як утворилися та роз-

вивалася циркові колективи в XIX ст., як виникли стаціонарні та пересувні цирки-шапіто.

Чимало дослідників припускають, що прототипом циркового мистецтва в Україні було явище «скоморошества». Такі дослідники, як М. О. Рибаків, З. І. Власова, Е. П. Френсіс (Гладких), Доменік Жандо, С. М. Макаров саме мистецтво скоморохів вважають підґрунтям, на якому виникло як циркове, так і театральне мистецтво. Як визначає енциклопедія: «Скоморохи — східнослов'янські професійні мандрівні співці, актори, учасники свят, обрядів, ігор» [3]. У давньоруській літературі їх також називали «ігреці», «глумці», «пересмішники», «сміхотворці», «гудці», що тотожне поняттю «скоморохи».

Точного пояснення походження слова «скоморох» немає, але в багатьох європейських мовах, таких як французька або італійська, назва мандрівних музикантів, комедіантів, танцюристів, народних комічних персонажів подібна до слова «скоморох». Найдавніші відомості про скоморохів пов'язані з описом народних ігор, обрядів та свят за часів Київської Русі, які корінням своїм сягають у сиву давнину. Усі вони зазвичай народжувались у побуті людини і розвивалися в тісному зв'язку з трудовими процесами. Перші записи про форми їх проведення збереглися дуже в незначній кількості, переважно в літописах, які описували життя часів Київської Русі.

Без участі скоморохів не обходилися ні народні гуляння, ні свята, ні обряди. Під час народних ігор учасники і скоморохи розмальовували обличчя або вдягали маски, в чому можна вбачати зародки гримування, яке надалі, в майбутньому, почали використовувати артисти цирку й театру. Скоморохів можна вважати прообразами не лише сучасних циркових артистів, а й організаторів свят, оскільки скоморохи часто брали активну участь у складанні весільних пісень і танців. Зображення скоморохів на фресках Софіївського собору в Києві датується 1037 роком. На фресках скоморохи грають на різних музичних інструментах, танцюють, виконують акробатичні вправи, використовуючи жердину. Зображення скоморохів на вежах собору свідчить про те, якого масового характеру набуло їхнє мистецтво, як широко воно увійшло в побут східнослов'янських народів.

Етнолог-україніст О. Курочкін у своїй праці «Скоморохи» зазначає, що перша згадка про скоморохів у літописах Київської Русі відноситься до 1068 р. у відомому літописі «Повість врем'яних літ» [6]. Літописець згадував їх у негативному світлі, стверджуючи, що такого роду заняття відвертають увагу особи від Бога.

Слід зазначити, що українські землі були межею перетину між католицьким Заходом і православним Сходом, що обумовлювало різні підходи як у релігійному світогляді, так і у світському житті. Такий стан речей породжував і два концепти сприйняття сміху. Такі дослідники, як Ю. М. Лотман і Б. А. Успенський стверджують, що в культурі Заходу сміх ніби відділений невидимим бар'єром від релігійних та етичних норм [6]. Натомість православний Схід, як зазначає Курочкін, «оцінює сміх немовби зсередини та знизу. Тому цей сміх належить «антисвіту» і отже він «гріховний і кощунний» [6]. Дослідники наводять приклад двох відомих українських філософів та полемістів, кардинальних супро-

тивників скоморошества — Івана Вишенського та Климента Зинов'єва. Вишенський стверджував, що сміх і глузування перешкоджають розумінню Бога, вважав музикантів неспроможними на духовність. Він протиставляв спосіб життя ченця та побожного мирянина танцюристам, музикантам і скоморохам. Климент Зинов'єв звинувачував танцюристів і танцюристок у непристойності та цинічності, писав, що їх дії не відповідають законам Божим. Особливо негативно цей чернець ставився до волинки, яку називав «дуда».

Основним джерелом і ґрунтом репертуару скоморохів була народна поетична творчість. У сатиричних імпровізаціях на злободенність, у гостросоціальних сценах, насичених дотепними народними прислів'ями та приказками скоморохи викривали соціальну нерівність, зображували життя селянських мас і бідноти. Як зазначає І. О. Волошин: «Вони були носіями і виконавцями, а часто і творцями усної народної поезії» [2, 29].

Народ любив скоморохів, охоче збирався і дивився їхні вистави. З глибокою пошаною згадуються вони в билинному епосі, у записах народних ігор, де прославляється мистецтво скоморохів [2, 29]. Хоча в Україні скоморохи мали більше можливостей виступати, зважаючи на брак жорсткої централізованої світської та церковної влади, та все ж представники православної церкви негативно ставились до цього явища, стверджуючи, що сміх і глузування перешкоджають розумінню Бога. Скоморохи часто у своїх виставах висміювали церковників, і це викликало ще дужче гоніння на них з боку церкви. Київський митрополит Кирило (XIII ст.) відносив до тяжких злочинів «плясание... и баснибающе», а митрополит Фотій (1410) повчав людей, щоб вони «басней не слухали». [12, 41–42].

Вочевидь, в очах духівництва скоморохи зберігали язичницькі традиції та виступали антагоністами християнської поведінки, що і пояснює негативне ставлення до них церкви [14, 38], [9].

Зазнавали скоморохи переслідувань і з боку царської влади. Царськими грамотами вистави скоморохів називалися «бесовскими играми», наказувалося їм «чинить наказание: бить батогами» [10, 23]. Та ні покарання батогами, ні масове нищення і прилюдне спалення народних інструментів — ніщо не могло примусити мовчати народних митців, їх мистецтво існувало і розвивалося. Театральні видовища скоморохів відбувалися частіше за все під відкритим небом, на ярмарках, без якогось спеціального облаштування, і лише пізніше на ярмаркових площах почали встановлювати балагани, що їх можна розглядати як зачатки сучасних пересувних цирків.

Готуючись до виступів, скоморохи переодягалися, накладали на обличчя маски, причіплювали бороди, вуса тощо. Вони були чудовими акторами і музикантами, акробатами і фокусниками, танцюристами, дресирувальниками тварин — майстрами на всі руки. Їхнє мистецтво відбивало демократичні смаки найширших народних мас, з життям яких вони були пов'язані. Скоморохи завжди брали участь в обрядових святах, весіллях, хрестинах. Скрізь вносили багато веселощів та були бажаними гостями. Не випадково їх називали «веселими людьми» і навіть у приказці мовилося: «Що ж за весілля без скомороха».

Саме з виступів скоморохів виникла така найпопулярніша форма видовищ, як ляльковий театр з основним персонажем Петрушкою, який не боїться ні пошів, ні поліцаїв, ні чорта та смерті й усіх перемагає.

Як зазначалося вище, українські землі були межею між католицьким Заходом і православним Сходом. Процес підкорення православних церков України римському папі, ухвала про утворення Унії, заходи для духовного уярмлення українського народу спричинили тяжкі умови боротьби за соціальне і національне визволення. Але цей процес наштовхнувся на рішучу відсіч народу і породив таку форму спротиву, як «братство». Саме навколо братств — об'єднань міщан, ремісників, козаків, гуртувалися діячі української культури, що сприяло розвитку суспільного життя, культури і мистецтва. Розвивалося і набувало нових форм народне мистецтво.

У збережених творах українського пісенного фольклору останніх двох століть поняття «скоморох» немає, однак вже в позитивному ключі наявні згадки про мандрівного діда, який радував людей грою на дуді. Загалом скоморохів доречно вважати певною мірою прототипами не лише сучасних циркових клоунів, а й українських естрадних музикантів, які використовують традиційні народні інструменти та популяризують старовинну народну музику. Деякі танці та фокуси скоморохів уподібнені до роботи сучасних клоунів. У XVIII–XIX ст. скоморошество трансформувалось у колядницькі й щедрувальницькі гурти, буфонадні розіграші весільних ряджених, у діяльності ярмаркових дідів-балаганщиків, вертепників, мандрівних циркачів, а також сприяло зародженню та становленню професійного театру в Україні.

Дослідники припускають, що у XVII ст. запровадження західноєвропейських театральних традицій витіснило скоморохів на узбіччя тогочасної культури і спричинило занепад цього виду худож-

ньої діяльності як культурного явища. Особливо цьому посприяв царський наказ 1648 року про заборону скоморошества. Але традиції скоморохів не зникають, бродячі артисти продовжують знаходити свою публіку на майданах [8].

Як зазначалося вище, пізніше, після скоморохів, з'являються ярмаркові балагани з жонглерами та циганами з дресированими свійськими тваринами й ведмедами. Водій ведмеда скликав глядачів перед виставою дзвінком або ударами у мідні тарілки, запрошуючи подивитися дуже цікаву виставу. На його монолог, пересипаний дотепами й жартами часто гостро сатиричного змісту, народ відповідав сміхом і охоче йшов дивитися виставу, що мала форми як циркового, так і театрального мистецтва. Дресирувальники, які виступали з ведмедами та свійськими тваринами, можуть частково вважатися прообразами сучасних дресирувальників. Духовні особи менш суворо ставилися до них, аніж до скоморохів. Дослідники не уточнювали, як тогочасні дресирувальники ставилися до тварин, але не виявлено даних про жорстоке поводження з тваринами. Можна припустити, що ведмежат відловлювали ще малюками й поступово привчали до нового середовища.

Сьогодні тривають гострі дискусії з приводу етичності такого роду занять, і в багатьох цирках уже заборонені виступи з тваринами. Але, як бачимо з вище наведеного матеріалу, традиції виступу артистів з тваринами у цирку своїм корінням сягають у давні часи.

Подальший розвиток циркового мистецтва пов'язаний з правлінням Петра I, який почав запроваджувати закони, що сприяли частковій європеїзації Московського царства. Нововведення знайшли своє відображення в культурі, зокрема в стрімкому розвитку форм циркового мистецтва. Дедалі більшого поширення набувають ярмаркові балагани на народних гуляннях, де виступають акробати, гімнасти, жонглери. Так у 1797 році в Києві отримують популярність «контрактні ярмарки» — місця торгівлі різноманітними товарами та вирішення ділових справ. На ярмарку не обходилося без циркових балаганів. Саме тут відкривався широкий простір для діяльності окремих мандрівних груп, котрі склалися з декількох лицедіїв — нащадків скоморохів. Балагани були чимось схожі на сарай. Біднякам доводилося стояти, а заможніші мешканці могли сидіти. Для цього ставилися спеціальні дерев'яні лавки. Якщо показували кінні номери, то зводили манеж примітивної конструкції: у центрі його ставили підтримуючий стовп. Манеж певною мірою заважав і акторам, і глядачам. У спеку через

задуху там важко було всидіти. Взимку та восени для обігріву використовували керосинові лампи.

Балаганні вистави частково користувалися мистецькою спадщиною своїх попередників, в тому числі досягненням скоморохів. Репертуар був різноманітний — виступали жонглери, акробати, силачі. Можна було почути гру на музичних інструментах, побачити дресированих ведмедів. Зазвичай іноземці демонстрували кінні номери [7].

Свого часу Петро I організує паноптикум людей з фізичними вадами або людей з особливою зовнішністю, котра дуже відрізняє їх від більшості оточення. У високопоставлених колах Росії виникає мода на різноманітних людей з нестандартним виглядом: волохата жінка, карлик, людина-собака, тощо. Їх навіть виставляли для огляду в балаганних павільйонах [7].

Паралельно розвиваються і «офіційні» придворні форми циркового мистецтва: з початку XVIII ст. виникають театралізовані кінні каруселі, кавалькади та інших кінні видовища. Доречно стверджувати, що саме в цей період відбулося створення кінного цирку як виду мистецтва [4].

Розвиток торгівлі та промисловості значною мірою сприяв розвитку циркової справи. На початку XIX ст. будуються стаціонарні, добре обладнані балаганні приміщення, в яких виступають уже постійні циркові трупи. З'являються й перші антрепренери. Так, І. Устинов, посилаючись на архівні документи початку XIX ст., свідчить, що наприкінці XVIII ст. в Харкові штабс-капітан Черкасов мав власний балаган для театру і народних розваг, а іноземець Герман на тому ж майдані збудував балаган для комедій [11, 219].

Коли у 1861 році було скасовано кріпацтво, ситуація змінюється. По-перше, завдяки поступовому зменшенню обмежень, пов'язаних з кріпацтвом, починає формуватися нова соціальна верства підприємливих селян та містян — буржуазія. Починає розквітати бізнес. Дедалі частіше відкриваються нові магазини, ресторани, клуби, а також театри та цирку. Цирк стає доступнішим для більшої частини населення, а отже, більш масовим видовищем.

Дослідниця С. Шумакова, вивчаючи витоки та розвиток циркової справи в Харкові, визначила, що прототипом пересувних цирків були бродячі артисти, «потешаючие харьковци» з Російської імперії, адміністративним центром якої місто стало у другій половині XVIII ст. [13, 175].

Це відбулося, як вважає дослідниця, внаслідок взаємодії української та російської міських культур. На прикладі Харкова, як доволі великого міста, можна прогледіти, що поштовхом до подальшого

розвитку цирку стає саме ярмаркове балаганство: вуличні вистави складалися з лялькової вистави з деякими елементами цирку. С. Шумакова представляє цирк-шапіто як спадкоємця таких вистав на ярмарках. Вистави відбувалися на площах Харкова — Захарківській, Сінній і Кінній. З часом їх змінюють дерев'яні цирку на Торговій, Михайлівській, Миколаївській, Жандармській, Павловській площах, що функціонували тимчасово.

Слід зазначити, що важливим чинником розвитку цирку у великих адміністративних містах Російської імперії, зокрема в місті Харкові, стала міська культура населення, що висувала доволі високі вимоги до якості вистав. Містяни схвалювали колективи, вистави яких були структурно оформлені та позбавлені чинника випадковості й недосконалості. Місто ставало головним оцінювачем якості, і визнання містян забезпечувало успіх вистави. Дізнавшись про популярність артистів у Харкові, багато інших митців намагалися одержати дозвіл міської влади на розміщення в Харкові та його околицях своїх циркових майданчиків.

У 60-ті рр. XIX ст. у Харкові відбувається «цирковий бум». Дослідниця перелічила циркові трупи: Вільгельма Сура, Жозефа Дерсена, Іоганна Фріца, Альфреда Фюррера, Франца Штрмейера, Альберта Саламонського, братів Жана і Луї Годфруа, Гаetano і Ернесто Чінізеллі, братів Дмитра, Акіма і Петра Нікітіних, Миколи Лара, Мануеля Герцога, Генріха Грікке. Як бачимо, перелік доволі великий. Ці трупи зуміли закріпити свої позиції в місті, що продиктувало появу цілого ряду напівстаціонарних, а потім і стаціонарних циркових будівель. Деякі артисти виступали в літніх театрах, на запрошення приватних осіб, в садах «Тіволі» і «Баварія» [13, 181].

Цирк братів Нікітіних отримав у 1892 р. від міської думи довгострокову оренду на земельну ділянку на Жандармській площі, а цирк Ернесто Чінізеллі, побудований у 1892 р. на Михайлівській площі, зачарував харків'ян «феєричними» виступами своєї трупи [13].

Одним із важливих факторів розвитку циркового мистецтва стали міжнародні зв'язки, завдяки яким на гастролі прибували немало артистів, переважно італійців. В той час власниками цирків були переважно іноземці. У 1830 р. іноземцеві Ламберту дозволили продемонструвати танець на канаті та різні феєрверки, а у 1858 р. двом іноземцям, Кроссові та Гайнриху, які збудували балаган у Палацовому парку міста Харкова — показ акробатичних та гімнастичних номерів.

Дуже часто українці йшли до іноземців в асистенти, а коли набирались досвіду, оволодівали майс-

терністю, то вже й самі починали виступати. Мода на іноземців була настільки велика, що багато вітчизняних артистів брали собі іноземні псевдоніми. Бувало й так, що з комерційних міркувань псевдонім артистові придумував господар і нав'язував його вольовим рішенням. Як стверджують дослідники, під псевдонімом дресирувальника коней Манжеллі насправді виступала особа з прізвищем Шевченко, а Розетті мають справжні прізвища — Даниленки, музичні ексцентрики Гурські обрали артистичний псевдонім «Грінє», жонглери Коваленко стали Траполі [8].

Оскільки Київ вже тоді був великим культурним містом, багато іноземців прагнуло облаштуватися в ньому. В 1863 році садовод Христиані купує земельну ділянку, сучасну територію стадіону ім. В. Лобановського. Так створюється розважальний заклад «Шато-де-Флер» — «Замок квітів». Там вистави відбувалися щороку. Тут виступала французька трупа Луї Сульє та кінний цирк Турнієра. Найпершим у Києві стаціонарним цирком вважається дерев'яний, котрий було засновано в 1867 році. У 1868 р. француз Огюст Бергоньє купив у центрі Києва земельну ділянку і звернувся до Міського управління за дозволом побудувати на цій території стаціонарний кам'яний цирк, на що незабаром отримав дозвіл. Він розміщувався там, де зараз розташований театр російської драми ім. Лесі Українки. Будівлю звели за проектом відомого київського архітектора Володимира Ніколаєва у 1878 р. Це був перший стаціонарний кам'яний цирк у Києві. Новий цирк отримав назву «Альказар» [5]. На жаль, його діяльність не дала бажаного прибутку. Вже наступного року «Альказар» закритися, а приміщення власник здавав гастролюючим театральним трупам. Місто на 27 років було позбавлене постійного цирку.

В 1869 році Жермен Бретон зводить тимчасову будівлю для цирку. Її побудували на Бессарабській площі. Як стверджують критики, «перлиною цирку був клоун Літл Віль». Газета «Паровоз» писала: «Ми нічого подібного в Києві ще не бачили. Віль неповторний, ця людина володіє таким запасом комізму і гумору, що його вистачило б на сто чоловік» [1, 8].

У XIX–XX ст. цирк поступово перестає бути видовищем, розрахованим на смаки невибагливого глядача. Розвиваючись і вдосконалюючись, циркове мистецтво завойовує серця і уми людей з різних верств населення, серед яких — багато людей високоосвічених, з багатим внутрішнім світом і розвиненим інтелектом, він захоплює, надихає і радує інтелектуалів. У 1891 р. Міська дума міста Києва вирішили провести конкурс на кращий проект з будівництва цегляного цирку, а до участі в ньому

запросили власників головних цирків Російської імперії. У конкурсі взяли участь Максиміліано Труцци, Вільгельм Сур, брати Никітіни та інші. Проте всі проекти були відхилені, й питання будівництва зависло. Тоді Міська дума зажадала від Міської управи створити спеціальну комісію зі зведення стаціонарного цирку. Її очолив відомий київський архітектор Георгій Шлейфер. Комісія добилася виділення земельної ділянки на Бессарабській площі (на місці нинішнього критого ринку) і доручила будівництво цирку Петрові Крутікову.

Побудувати цирк на Бессарабці не вдалося: знайшлися ще й інші охочі освоїти це місце поблизу Хрещатика. «Свій цирк» Петро Крутіков назвав «НіппоПаласе». Він містився на Миколаївській вулиці (нині — вулиця Городецького), проте в роки Другої світової війни був зруйнований. Нині на цьому місці збудований кінотеатр «Україна».

У «НіппоПаласе» давав вистави знаменитий дресирувальник Дуров, там відбувалися змагання з боротьби за участю Піддубного, Заїки і Вахтарова, звучали концерти великих оперних співаків — Федора Шаляпіна, Леоніда Собінова й Тітта Руффо. Тут виступали відомі поети й письменники, як, наприклад, Володимир Маяковський і Олександр Купрін. Цирк «НіппоПаласе» відчинив двері для публіки 23 листопада 1903 р. Це був найбільший у Європі цирк: цегляний, двоповерховий, обладнаний за останнім словом тодішньої техніки. Шик оточував публіку з перших же кроків. Скажімо, у фойє підлога була паркетна. Якщо завважити, що сто років тому цирку були одноповерхові, без опалення, глядачі сиділи на звичайних лавах, не знімаючи верхнього одягу, то цирк Крутікова був на той час дуже сучасним. Просторий триярусний зал, величезний скляний купол над манежем, електричне освітлення. На кожного з 2000 глядачів чекало зручне крісло.

Сам Крутіков виступав в «НіппоПаласе» один-два рази на рік, а вкладені в підприємство гроші повертав за рахунок російських і зарубіжних гастролерів. Він вдало поєднував творчість та бізнес. Спочатку в «НіппоПаласе» показували винятково номери з кіньми. Але незабаром стало зрозуміло, що вони не давали бажаного прибутку. І на манежі з'явилися дресировані хижакі — білі ведмеді, що стали популярними, а також леви, тигри. Одна з перших дресированих мавп, самка шимпанзе, дуже смішно копіювала манери світської пані. З часом у цирку було представлено всю різноманітність циркових жанрів.

Висновки. Чимало дослідників вважають скорморохів прототипами циркових артистів в Україні.

Скоморошество існувало ще в X ст. у Київській Русі, і апогеєм розвитку стало XV–XVI ст. Їхнє мистецтво відбивало демократичні смаки найширших народних мас, з життям яких вони були пов'язані. Серед великої кількості простих людей скоморохи були популярні, однак духівництво вважало це мистецтво «богопротивним». Вочевидь, в очах духівництва скоморохи зберігали язичницькі традиції та виступали антагоністами християнської поведінки, що і пояснює негативне ставлення до них церкви.

Значного розвитку цирк досяг в XIX ст. На такий стан речей вплинуло формування культури споживання, що поступово почалося зі скасування кріпацтва та розвитку капіталізму. Саме в той час цирк став доступнішим для ширших верств населення. Місто ставало головним оцінювачем якості, і визнання містян забезпечувало успіх вистави. Завдяки запитам суспільства на циркове мистецтво, воно отримало поштовх у своєму розвитку, що відбилося як на репертуарі, так і на помешканнях для циркових вистав.

Джерела та література

1. *Архив-Киевские ведомости*. URL: <http://www.kv.com.ua/archive/7506/kyiv/7536.html> (дата звернення: 04.04.2019).
2. Волошин І. О. Джерела народного театру на Україні. Київ : Мін-во культури УРСР, 1960. С. 29.
3. *Енциклопедія* URL: <https://uk.wikipedia.org/>
4. Жандо Д. История мирового цирка. Москва : Искусство, 1984. 192 с.
5. Інтересний Київ. URL: <https://www.interesniy.kiev.ua/ua/istoriya-kievskogo-tsirka/> (дата звернення: 04.04.2019).
6. Курочкін О. Скоморохи. URL: <http://www.history.org.ua/?termin=skomorokhy> (останній перегляд: 10.11.2018)
7. Макаров С. М. Шаманы, масоны, цирк: Сакральные истоки циркового искусства. Москва : Либликом, 2016. 280 с.
8. Рыбаков М. А. Киевский цирк: люди, события, судьбы. Киев : Атика, 2006. 300 с.
9. Скоморохи в памятниках письменности / Сост. З. И. Власова, Е. П. Френсис (Гладких). Санкт-Петербург : Нестор-История, 2007. С. 465.

10. Український драматичний театр. Нариси історії в двох томах. Т. 1. Київ : Наукова думка, 1967. С. 23.
11. Устинов И. А. Путеводитель по Харькову. Харьков, 1881. С. 219.
12. Фаминцын А. Скоморохи на Руси. Санкт-Петербург, 1889. С. 41 — 42
13. Шумакова С. Генезис циркового мистецтва: фактографія становлення «харківського періоду». «Яніто», 2013. С. 175.
14. Юрков С. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI–начало XX вв.). Санкт-Петербург, 2003. С. 38.

References

1. Archive of Kiev's vedomost. Retrieved from: <http://www.kv.com.ua/archive/7506/kyiv/7536.html> (data zvernennia: 04.04.2019) [in Russian].
2. Voloshyn, I. O. (1960). Sources of folk theatre are on Ukraine. Kyiv : Min-vo kultury URSR (p. 29) [in Ukrainian].
3. Entsyclopedia. Retrieved from: <https://uk.wikipedia.org/> [in Ukrainian].
4. Zhando, D. (1984). History of world circus. Moscow [in Russian].
5. Intereseting of Kyiv. Retrieved from: <https://www.interesniy.kiev.ua/ua/istoriya-kievskogo-tsirka/> (data zvernennia: 04.04.2019) [in Ukrainian].
6. Kurochkin, O. Buffoons. Retrieved from: <http://www.history.org.ua/?termin=skomorokhy> (ostannii perehliad: 10.11.2018) [in Ukrainian].
7. Makarov, S. M. (2016). Shamans, freemasons, circus : the Sacral sources of circus art. Moscow: Lybrikom [in Russian].
8. Rybakov, M. A. (2006). The Kyiv circus: people, events, fate s. Kyiv [in Russian].
9. Buffoons are in the monuments of the written language (2007). / Sost. Z. Y. Vlasova, E. P. Frensys (Hladkykh). St.-Peterburg : Nestor-Ystoryia (p. 465) [in Russian].
10. Ukrainian legitimate drama. Essays of history are in two volumes. (1967). Т. 1. Kyiv : Naukova dumka (p. 23) [in Ukrainian].
11. Ustynov, Y. A. (1881). Guide-book on Kharkiv. Kharkov (p. 219) [in Russian].
12. Famyntsyn, A. (1889). Buffoons on Rus. St.-Peterburg (pp. 41–42) [in Russian].
13. Shumakova, S. (2013). Genesis of circus art : factual account of becoming of the «Kharkiv period». «Яніто» (p. 175) [in Ukrainian].
14. Iurkov, S. (2003). By sign of grotesque : anticonduct in russian culture (XI – beginning of XX century). St.-Peterburg (p. 38) [in Russian].

ГІТАРНІ КОНКУРСИ ТА ФЕСТИВАЛІ В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ КІНЦЯ ХХ ст. — ПОЧАТКУ ХХІ ст.

У статті проаналізовано специфіку гітарних конкурсів та фестивалів, які проходять у вітчизняному просторі. Виокремлено риси, притаманні подібним проектам. Артикульовано появу нових тенденцій у облаштуванні подібних ініціатив. Визначено, що характерною ознакою часу постає інтеграція конкурсних випробовувань у фестивалі, що сприяє збільшенню глядацької аудиторії та популяризації гітарного виконавства. Зазначено перспективні новації, котрі можуть бути враховані при проведенні українських гітарних конкурсів і фестивалів, як-от транслявання виступів і підключення громадської думки у оцінюванні виступів, що наявні в закордонній практиці. Відзначено виникнення нових українських гітарних фестивалів-конкурсів, що є свідченням зростання інтересу до спеціальності «класична гітара» та прагненням до її подальшого просування.

Ключові слова: класична гітара, фестиваль, конкурс, традиції, українська культура.

The article analyzes the specifics of guitar competitions and festivals that take place in the domestic space. Features that are inherent in similar projects are selected. Emphasis was given to the emergence of new trends in the organization of such initiatives. It is determined that the integration of competitions in the festival is a characteristic feature of the time, which helps to increase audience and popularize guitar performances. There are promising innovations that can be taken into account when conducting Ukrainian guitar contests and festivals, such as broadcasting performances and connecting public opinion when evaluating performances that are available in foreign practice. The emergence of new Ukrainian guitar festivals-contests is evidence of growing interest in the specialty "classical guitar" and the desire for its further advancement.

Keywords: classical guitar, festival, competition, traditions, Ukrainian culture.

В статье проанализирована специфика гитарных конкурсов и фестивалей, которые проходят в отечественном пространстве. Выделены черты, присущие подобным проектам. Подчеркнуто появление новых тенденций в обустройстве подобных инициатив. Определено, что характерным признаком времени является интеграция конкурсных испытаний в фестивали, что способствует увеличению зрительской аудитории и популяризации гитарного исполнительства. Указаны перспективные новшества, которые могут быть учтены при проведении украинских гитарных конкурсов и фестивалей, таких как: трансляция выступлений и подключение общественного мнения при оценке выступлений, имеющиеся в зарубежной практике. Отмечено возникновение новых украинских гитарных фестивалей-конкурсов, что свидетельствует о возрастании интереса к специальности «классическая гитара» и стремлению к ее дальнейшему продвижению.

Ключевые слова: классическая гитара, фестиваль, конкурс, традиции, украинская культура.

Постановка проблеми. Гітарне мистецтво за останні роки набуло чималого розвитку в українському просторі. Наявність різних ланок музичної освіти, наявність репертуару, призначеного для гітарного виконавства, створюють передумови для появи професіоналів високого рівня кваліфікації. Невід'ємним компонентом на шляху формування

музикантів-виконавців є участь у різноманітних конкурсах і фестивалях, де вони мають можливість продемонструвати власні вміння та здобути досвід, який сприятиме їх подальшому зростанню. В українському просторі є низка культурно-мистецьких ініціатив, пов'язаних з просуванням гітарного виконавства. Виокремлення особливостей українських

гітарних конкурсів і фестивалів є актуальним і малодослідженим питанням.

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

Організаційні засади музичного фестивального руху в Україні окреслюються в праці І. Бермес. Фестиваль як соціокультурний феномен досліджується в розробках М. Любченкова та О. Меньшикова. Огляд специфіки проведення київського гітарного фестивалю та конкурсу здійснено в статті Н. Семененко. Стисле ознайомлення з результатами проведення міжнародного фестивалю «VIVAT Guitar» представлено в публікації О. Лемешевської.

Метою статті є аналіз особливостей гітарних конкурсів і фестивалів, які проходять в Україні. Розкриття даної мети передбачає також виокремлення впливу світових традицій на проведення подібних культурних проєктів.

Виклад основного матеріалу. Практика проведення різноманітних змагань, пов'язаних з мистецькою сферою, має глибоке коріння. Загальновідомо, що вже за часів Стародавньої Греції облаштовувались змагання виконавців. У грецькій міфології оповідається про змагання Аполлона та Марсія у майстерності гри на лірі та авлосі. Згодом розпочинають провадитись перші змагання. Власне, саме слово «фестиваль» означало «свято», те, що виходило за рамки буденності. Латинське слово «festivus» мало значення «веселий, кумедний», «festus» — «радісний, святковий, урочистий», «feviae» — «святкові дні», або «дні відпочинку», а «festum» — «урочистість». «У Стародавній Греції Великі Діонісії були прообразом театральних фестивалів, а Великі Панафінеї — витоками фестивалів музичного, естрадного, танцювального мистецтва. Коріння фестивалю виявляються і в пишних святах Стародавнього Риму, де процвітав цирк. Поряд з гладіатором і засудженими, на арені амфітеатру виступали трупи з сотень гімнастів, акробатів, еквілібристів, дресирувальників, фокусників. У витоках фестивалю лежить також ігрова природа Середньовіччя і Відродження: карнавали, ходи ряджених, виступи жонглерів, паради блазнів, змагання трубадурів, мінезингерів, гістріонів, “ярмарки масок”, “блазневі корпорації”» [5, 5]. Хоча витоки фестивалів і конкурсів досить важко порівнювати з тими, що існують на даний момент, основою їх було згуртування певної групи людей зі спільними інтересами.

Слід відзначити, що в сучасному українському просторі проходить чимало музичних фестивалів, серед яких наявні й гітарні. Для фестивального руху потрібне проходження декількох етапів. І. Бермес вказує на те, що проведення фестивалів потребує

чималих зусиль не лише з боку безпосередніх учасників чи конкурсантів (коли йдеться про конкурс), а й, насамперед, від їх засновників, організаторів і робочої групи. «Організація музичних фестивалів в Україні — справа порівняно нова. Як масштабна подія, фестиваль потребує ретельної організаційної підготовки, котра охоплює такі складові: відкриття, закриття, проведення різних заходів (прес-конференцій, майстер-класів, наукових конференцій, творчих зустрічей), забезпечення концертних майданчиків, формування концертних програм, проведення концертів, розміщення колективів тощо» [1, 151]. Різноманітні форми, які застосовуються у сучасних фестивалях, сприяють більшій зацікавленості в них з боку безпосередніх учасників. Саме за допомогою фестивалів відбувається розвиток досить великої групи людей, адже за рахунок поєднання майстер-класів, концертів, творчих зустрічей може залучатися більше публіки, аніж у концертах. М. Любченков називає фестиваль важливою частиною життя суспільства та невід'ємним компонентом розвитку творчого начала. «Фестиваль є однією з форм організації внутрішньокультурного і міжкультурного творчого обміну, задовольняючи потреби аудиторії в зміні видів діяльності, самовираженні і розвазі, а також залучає до соціально значимих цілей і ідей. Також важливою функцією даного типу подій є консолідація громадських груп шляхом створення особливої реальності і занурення в неї» [4, 289].

У закордонній практиці ХХ століття перший гітарний конкурс, що мав назву «First Guitar Competition», пройшов у 1949 році в Токіо, згодом він був перейменований у «Tokyo International Guitar Competition». У Європі перший конкурс для гітаристів відбувся завдяки А. Сеговії, який домігся включення даної спеціальності у мультиінструментальний конкурс — «Geneva International Music Competition». Вслід за ним почало виникати дедалі більше гітарних конкурсів і фестивалів у різних країнах Європи та США. За рахунок того, що є надзвичайно багато фестивалів-конкурсів, причому різного масштабу проведення, в даному дослідженні не ставиться мета висвітлити чи принаймні згадати навіть найголовніші з них. Лише у США є не менше дванадцяти гітарних конкурсів, винагорода за перемогу у яких коливається від тридцяти тисяч до тисячі шістсот доларів. У європейському просторі функціонує не менше тридцяти конкурсів, не рахуючи ті, що припинили своє існування. Зазначимо, що у більшості європейських країн проводяться фестивалі-конкурси та змагання у майстерності гри на класичній гітарі: у Греції, Польщі, Угорщині, Італії, Німеччині, Іспанії, Португалії тощо.

Високий рівень українського гітарного виконавства сприяє тому, що вітчизняні гітаристи досить часто стають лауреатами у різних закордонних міжнародних конкурсах, як «аматорських», так і «професійних». На Міжнародному фестивалі-конкурсі класичної гітари «Гітарні дні у Веленце», який проходив у липні 2018 р. в угорському місті Веленце, лауреатами першої та третьої премій у різних вікових категоріях стали саме українські виконавиці (А. Козлова та М. Перекотії). А такий відомий український гітарист, як Марко Топчій має більш ніж 90 нагород у різних міжнародних гітарних конкурсах, причому сорок один раз він ставав лауреатом першої премії. Лише 2018 року він здобув перше місце та приз глядацьких симпатій у «Spring Music Festival, International Guitar Competition» (Португалія), перше місце на «Miami International GuitART Festival and Concert Artist Performance Competition» (Маямі, штат Флорида, США) та спеціальну нагороду «Leo Brouwer prize (best M. Castelnuovo-Tedesco — Capriccio Diabolico interpretation)» на «International Classical Guitar Competition Andrés Segovia» (La Herradura, Іспанія).

Можна виділити ряд ознак, характерних для закордонних гітарних конкурсів. На відміну від вітчизняних, вони можуть мати досить високу винагороду. У великих конкурсах, виконавець, як правило, у фіналі виступає разом з оркестром. Під час гітарних фестивалів відбувається чимало конкурсних випробовувань, що забезпечує ширшу глядацьку аудиторію. В європейських країнах починає набувати розвитку практика онлайн-трансляції змагань, а також залучення громадської думки у прийнятті рішень, що сприяє об'єктивності журі. Зазвичай найбільші конкурси мають віковий ценз від 18-ти до 35-ти років, хоча в останні роки збільшилась кількість конкурсів, де впроваджуються і змагання для дітей та юнацтва.

Як вже було зазначено, для західного простору притаманне одночасне проведення фестивалів і конкурсів, так би мовити «два в одному». Так Міжнародний гітарний фестиваль і юнацький конкурс «Louis Ignatius Gall», який проходив у німецькому місті Нордхорн 1–4 листопада 2018 року художнім (керівники Олексій Белоусов (Ізраїль) та Боббі Рутвельд (Нідерланди)), відкриває широкі можливості для виконавців на різних типах гітари, починаючи від класичної і завершуючи джазовою гітарою. За умови змагання в напрямі «класична гітара», обов'язковими є вікові категорії, де чітко регламентується тривалість виступів, які мають включати твори різних стилів і епох. Можливість проявити себе є у рубриках сольного виконання,

ансамблю, ансамблю «педагог–учень», гітарного оркестру, де було б не менше трьох партій, кожному з яких виконували б чотири людини. Окремою умовою виступає можливість взяти участь у конкурсі на краще виконання музики Луї Ігнатіуса Галла. Якщо учасник обирає твір Галла, то до конкурсної програми додається додаткова хвилина.

Істотною відмінністю вітчизняного простору є те, що гітарні конкурси проводились окремо від фестивалівних подій. Причому подібна практика має чимало прикладів і в сьогоденні. Наразі є низка конкурсів, які проходять у подібному форматі вже не один рік, як-от: Міжнародний конкурс гітарного мистецтва «ГитАс», що проводиться асоціацією гітаристів НВМС та Департаментом культури КМДА. Вікові категорії: учасники до 10 років, 11–13 років, 14–17 років, від 18 років. Так само відокремлено від конкурсної програми існує Міжнародний фестиваль гітарного мистецтва «VIVAT Guitar», який у 2017 році уже вдесяте відбувся у місті Миколаєві. Його заснування було спрямоване на «підвищення виконавської майстерності та збагачення репертуару виконавців високохудожніми творами, популяризацію сучасного українського гітарного мистецтва» [3]. У травні 2017 року було створено й проведено у Львові перший Всеукраїнський фестиваль молодих виконавців на класичній гітарі «Guitar Vik», який мав залучити до музикування виконавців віком від 17-ти до 20-ти років. У 2018 р. пройшов другий фестиваль «Guitar Vik», причому якщо в 2017 році виступали лише солісти-гітаристи з різних регіонів України, то відтепер фестиваль включав у себе і виступи колективів. Програма фестивалю містила не лише концертні виступи, а й майстер-класи з питань гітарного виконавства та методичні поради, презентацію нотної збірки для гітаристів-початківців і показ фільму-спогаду про В. Сидоренка.

Як зазначає Н. Семененко, проведення «конк-фестів» є частішою практикою, котра поступово набуває впровадження і в Україні. «Подібні сценарії мистецьких акцій у різних варіантах відпрацьовані в Європі. Як правило, там проводяться конкурсні прослуховування і фінальний концерт із виступами лауреатів. Якщо ж відбувається фестиваль, то він передбачає переважно концертну програму. Інколи під час дитячих конкурсів із метою заохочення ширшої слухацької аудиторії анонсують і концерти, але не щоденні» [6, 26]. Європейську практику поєднання фестивалю та конкурсу вдало втілював заслужений артист України, лауреат міжнародних конкурсів, соліст Національної філармонії України Андрій Остапенко, який був ініціатором та організатором проведення щорічних гітарних фестивалів

у Києві з 2004 року, а згодом у їх рамках і конкурсу гітаристів — Міжнародного гітарного фестивалю гітарної музики «Київ».

Загалом, упродовж останніх років було започатковано низку нових гітарних конкурсів-фестивалів у вітчизняному просторі. В місті Бровари з 2012 року проводиться міжнародний фестиваль-конкурс «Гітарний флюгер», в якому передбачено дві номінації: «класична гітара» та «класична гітара + інші музичні інструменти», де є вже традиційний поділ на вікові групи: до 11-ти років, 12–15 років, 16–20 років, 21 і більше років. 11–13 травня 2018 року у Черкасах пройшов перший Всеукраїнський конкурс-фестиваль гітарного мистецтва «Fiesta». Він був розрахований на участь учнів середніх спеціальних музичних шкіл і початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів. Зазначається, що метою даного конкурсу-фестивалю є «популяризація та розвиток гітарного мистецтва, виявлення обдарованих дітей, поліпшення професійного рівня учасників конкурсу-фестивалю через участь у майстер-класах, обмін досвідом між керівниками колективів, встановлення контактів і співпраці між колективами» [2]. Було заявлено наступні номінації: солісти, ансамблі гітаристів (малі та великі — 4–12 учасників), оркестри. Вікові категорії — до 9 років, 10–12 років, 13–15 років, 16–18 років та змішана для оркестрів. Так само, залежно від вікових груп, визначалась тривалість програми учасників. Перший фестиваль-конкурс виконавців на класичній гітарі «Гітаріада» пройшов у місті Острог 22–24 червня 2018 року. Головою журі виступив старший викладач з класу гітари Дніпропетровської академії музики ім. М. Глинки Юрій Радзецький, а директором фестивалю-конкурсу — Тарас Безюльов. Було об'єднано учасників не лише з різних міст, а й різного віку, які виступали у таких категоріях: до 11-ти років, 12–13 років, 14–15 років, 16–18 років, від 19 років. Було заявлено сорок чотири солісти та шість ансамблів з міст Дніпро, Київ, Луцьк, Львів, Рівне, Черкаси, Чернігів, Харків і Хмельницький.

Висновки та перспективи дослідження. Як можна пересвідчитися, гітарне мистецтво в Україні набуває дедалі більшого розвитку. Виникнення фестивалів-конкурсів спрямоване на розвиток виконавства, популяризацію інструмента, обмін досвідом, підвищення рівня музикантів-гітаристів. Якщо для європейського простору стандарт поєднання фестивалю та конкурсів є досить традиційним, то в Україні тривалий час проводились гітарні конкурси та фес-

тивалі, як відокремлені та непок'єднані події, хоча в останні роки намітилась тенденція до їх інтеграції. В більшості фестивалів-конкурсів є різні форми, в яких беруть участь гітаристи, — майстер-класи, концертні виступи, зустрічі з провідними виконавцями, презентації збірок, методичних напрацювань. Масштабні проекти передбачають різні номінації, де поділ здійснюється за спеціальністю («класична гітара», «акустична гітара», «джазова гітара») та за віком учасників. Перспективною новацією у проведенні українських гітарних конкурсів і фестивалів є транслювання виступів й підключення громадської думки у оцінюванні виступів, які наявні в закордонній практиці. Впровадження конкурсів-фестивалів, котрі організовані за зразком провідних подій, що проводяться в європейському просторі, є джерелом та інструментом на шляху формування високого виконавського рівня за спеціальністю «класична гітара».

Джерела та література:

1. Бермес І. Організаційні засади музичного фестивального руху в Україні. *Культурологічна думка*. 2015. № 8. С. 150–155.
2. Всеукраїнський фестиваль-конкурс гітарного мистецтва «Fiesta». URL: <https://2event.com/uk/events/1274162>.
3. Лемишевская А. Молодые гитаристы продемонстрировали свое искусство владения популярным инструментом. URL: <https://www.sovremennik.mk.ua/news/830-Mezhdunarodnyy-festival-gitarnogo-iskusstva-zavershilsya-galakontsertom.html>.
4. Любченков М. С. Фестиваль как фактор субкультурной консолидации. *Вестник Ленинградского гос. ун-та им. А. С. Пушкина*. 2016. № 3. С. 288–294.
5. Меньшиков А. М. Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. М., 2004. 20 с.
6. Семенов Н. Конкфест — два в одном. *Музыка*. 2012. № 1. С. 24–29.

References:

1. Bermes, I. (2015). Organizational principles of musical festival motion are in Ukraine. *Kulturolohichna dumka*. № 8 [in Ukrainian].
2. Allukrainian festival-competition of guitar art of «Fiesta». URL: <https://2event.com/uk/events/1274162> [in Ukrainian].
3. Lemishevskaya, A. Young guitarists showed the art of possession a popular instrument. URL: <https://www.sovremennik.mk.ua/news/830-Mezhdunarodnyy-festival-gitarnogo-iskusstva-zavershilsya-galakontsertom.html> [in Russian].
4. Lyubchenkov, M. S. (2016). Festival as factor of subcultural consolidation. *Vestn. Leningr. gos. un-ta im. A. S. Pushkina*. № 3 [in Russian].
5. Menshikov, A. M. Festival as sociocultural phenomenon of modern theatrical process: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.01. M., 2004 [in Russian].
6. Semenenko, N. (2012). Konkfest — tow in one. *Muzyka*. № 1 [in Russian]. [in Ukrainian].

ОСОБЛИВОСТІ ДІЯЛЬНОСТІ ПРИВАТНИХ ТЕАТРІВ ФРАНЦІЇ

У статті здійснено спробу дослідити особливості фінансування діяльності приватних театрів Франції. Проаналізована діяльність Асоціації підтримки приватних театрів та Національної спілки приватного театру. Охарактеризовано основну мету та завдання у діяльності Асоціації підтримки приватних театрів та Національної спілки приватного театру. Розглянута спроба використовувати театри як рекламний майданчик.

Ключові слова: Франція, театр, організаційно-творча діяльність, Асоціація підтримки приватних театрів, Національна спілка приватного театру.

The article attempts to investigate the features of the financing of the activities of private theaters in France. The activity of the Association for the Support of Private Theaters and the National Union of Private Theater is analyzed. The main purpose and tasks of the Association for the Support of Private Theaters and the National Union of Private Theater are described. An attempt is made to use theaters as an advertising platform.

Keywords: France, theater, organizational and creative activity, Association of support of private theaters, National Union of Private Theater.

В статье предпринята попытка исследовать особенности финансирования деятельности частных театров Франции. Проанализирована деятельность Ассоциации поддержки частных театров и Национального союза частного театра. Охарактеризованы основные цели и задачи в деятельности Ассоциации поддержки частных театров и Национального союза частного театра. Рассмотрена попытка использовать театры как рекламную площадку.

Ключевые слова: Франция, театр, организационно-творческая деятельность, Ассоциация поддержки частных театров, Национальный союз частного театра.

Постановка проблеми. Поняття «приватного театру» пов'язане насамперед із його економічним статусом. Приватний театр зберігає модель незалежного театрального бізнесу, яка здавна характеризувала життя французького театру — ще до того значного кроку у розвитку державної підтримки театрального мистецтва, що її здійснила влада Франції у другій половині ХХ століття.

Приватний театр вирізняють особливості фінансування: його створюють приватним коштом, він не отримує прямої допомоги від держави або державних органів і має своїми зусиллями збалансувати свої витрати та доходи за рахунок зборів від продажу своїх вистав. Відтак пошук фінансування на організаційно-творчу діяльність є одним з пріоритетних напрямів.

Мета дослідження — охарактеризувати творчо-організаційну діяльність приватних театрів Парижа, зокрема особливості діяльності Асоціації

підтримки приватних театрів і Національної спілки приватного театру, та визначити їх мету і діяльність.

Виклад основного матеріалу. Приватний театр Франції має довгу історію, яку варто коротко розглянути поруч із його економічними особливостями.

Завдяки діяльності професіоналів, приватний театр являє собою специфічну ланку організації театральної справи у Франції. Крім того, що приватні театри є осередком творчого експерименту, вони залишаються також основною рушійною силою у просуванні та поширенні оригінальних творів і вихованні нових талантів і творчих особистостей.

Тривалий час театральна діяльність у Франції була суворо регламентована. Її можна було здійснювати лише з дозволу короля. У XVII і XVIII століттях театр розглядали як елемент престижу і підпорядковували його державі завдяки системі привілеїв. Так театр Комеді Франсез отримав ексклюзивні права грати у Парижі трагедії та комедії. Тож решта

чотири десятки театрів міста (переважно це були бараки, побудовані уздовж древніх стін ще за часів Карла V, які стали згодом бульваром Тампль) мали змагатися між собою у винахідливості, щоб обійти правила, котрі обмежували їх діяльність: заборонені для них діалоги перетворювали на монологи, а коли їх акторам забороняли промовляти зі сцени, здійснювали постановки пантомім. Французька революція у січні 1791 р. проголосила «свободу театру» і скасувала режим привілеїв у театральній справі, визнавши значення усіх театрів. Нове дуже ліберальне законодавство дало можливість кожному громадянину відкривати нові театри і проголосило принцип свободи слова у театрі.

У наступні роки було створено чимало нових театрів, але період їх вільної діяльності тривав недовго. Вже у 1806 р. влада повернула вимогу отримання попереднього дозволу на створення театру, а постанова від 25 квітня 1807 р. скоротила кількість театрів Парижа до восьми (Комеді Франсез, Гранд-Опера, Опера Комік, Водевіль, театр Вар'єте, театр Гете, Амбію Комік і театр Одеон).

Упродовж XIX століття — за Реставрації, Липневої монархії, Другої імперії — влада поступово зменшувала тиск на театри і, зрештою, законодавчо поновила свободу «театральної індустрії» у 1864 році (цензура була скасована у 1906 р.). Більшість театральних форм тепер могли розвиватися вільно.

Приватний театр розвивався передусім у сфері розваг: мелодрами, комедії та романтичні драми становили більшу частину репертуару. Проте наприкінці XIX століття саме в приватних театрах з'явився більш радикальний напрям, що розпочав європейську реформу театру. Під керівництвом Андре Антуана у «Вільному театрі» постали нове бачення театру і контури сучасної драми.

Наступне покоління театральних діячів розширило діапазон творчих пошуків приватних театрів. Дослідники наголошують, що Луї Жуве, Шарль Дюллен, Гастон Баті, Жорж Пітоєв, Жак Копо, які працювали у приватних театрах, зробили значний внесок у розвиток театрального мистецтва, встановили ту театральну традицію, спадкоємцем якої є нинішній приватний театр Франції. Театральний критик Жан-Жак Готьє в 1968 році писав: «Дюллен, Баті, Жуве і Пітоєв ніколи не отримували субсидій. Можна навіть сказати, що їх найкращі роботи були створені за нестачі грошей».

Приватний театр і сьогодні розвивається за двома напрямками. З одного боку, це розважальний театр, а з іншого — експериментальний творчий рух, котрий дедалі більше переважає.

Приватні театри об'єдналися в Асоціацію підтримки приватних театрів, яка виділяє театрам-членам асоціації допомогу на прокат репертуару, нові постановки, технічне обладнання театрів, гастрольну діяльність, а головне — надає оперативну допомогу тим театрам, в яких виникли фінансові проблеми, захищаючи їх від банкрутства. Нині членами Асоціації підтримки приватних театрів є понад п'ятдесят театрів Парижа і регіону.

Наявність такої підтримки з боку Асоціації дає можливість приватним театрам урізноманітнити свій репертуар, експериментувати, йти на ризик, ставити вистави молодих авторів.

Бюджет Асоціації підтримки приватних театрів складається з доходів та витрат.

Основними джерелами доходів асоціації є фінансування, яке їй виділяють Міністерство культури і місто Париж, а також збори податку на театральні квитки, що їх сплачують театри. Крім того, статтями доходів асоціації є добровільні внески, інші доходи.

Асоціація виділяє театрам допомогу в прокаті вистав, допомогу на нові постановки, на поновлення постановок, допомогу в технічному оснащенні, на гастрольну діяльність. Також статтями витрат є поточні витрати, благодійність, амортизація тощо (див. Таблицю 1).

Таблиця 1.

Бюджет Асоціації підтримки приватних театрів

Доходи	Витрати
фінансування Міністерства культури	поточні витрати
фінансування з міського бюджету Парижа	допомога в прокаті вистав
податки	допомога на нові постановки
добровільні внески	допомога в поновленні постановки
інші доходи	допомога в технічному оснащенні
	гастрольна діяльність
	благодійність
	амортизація

Місію Асоціації підтримки приватних театрів визначає стаття 1 її Статуту. Асоціація керує фондом підтримки приватного театру, створеним для підтримки театральної творчості, створення драматичних, музичних, танцювальних вистав, їх просування до

якомога ширшого загалу глядачів, підтримка відновлення та утримання театрів—архітектурних пам'яток і збереження високого мистецького рівня театрів [4].

Отож асоціацію зазвичай називають просто Фондом підтримки, адже існування приватних театрів значною мірою залежить саме від цього фонду.

Завдання Асоціації підтримки приватних театрів, викладені у статуті, були закріплені законами Франції, що запровадили спеціальний податок із театральних квитків, розпорядником якого стала асоціація. У них детальніше та точніше були визначені умови виділення приватним театрам допомоги за рахунок надходжень, отриманих від збору податку.

Зокрема, було встановлено, що театри повертають асоціації кошти, надані для сприяння випуску та прокату вистав, в разі отримання прибутку, а розмір виділеної допомоги визначають з урахуванням кількості місць у театрі, кількості запланованих вистав, економічної збалансованості кошторису вистави, розміру фінансового внеску театру та конкурентних умов прокату.

У своїй діяльності Асоціація підтримки приватних театрів не обмежується самим лише наданням допомоги для створення та прокату вистав у стаціонарних театрах, але також підтримує гастрольну діяльність.

Надаючи таку допомогу, асоціація постійно турбується про те, щоб публіці пропонували цікавий і різноманітний репертуар. Відтак при відборі заявок на фінансування, вона не здійснює спеціального мистецького відбору, поважаючи творчу свободу театрів і не визначаючи пріоритетних жанрів і тем.

Однак деякі додаткові цільові механізми, які доповнюють основні, дають змогу активніше підтримувати постановки нових вистав, а також вистав, виробництво яких залучає багатьох творчих і технічних працівників.

Не можна не звернути увагу і на те, що одним із основних завдань, які поставила перед собою Асоціація підтримки приватних театрів, є збереження «архітектурної спадщини», тобто історичних будівель приватних театрів. При тому досягнення цього завдання передбачає для асоціації збереження моделі їх роботи, за якої приватні театри є не прокатними сценічними майданчиками, а повноцінними театрами, котрі створюють нові постановки.

Споглядаючи півстолітню діяльність асоціації, театральні діячі Франції однак не в тому, що без її активності багатьох паризьких театрів сьогодні вже не існувало б узагалі.

Асоціація підтримки приватних театрів — це місце постійного діалогу між професіоналами приватного театру: директорами театрів, організаторами

турне, драматургами, режисерами, акторами, технічними працівниками театрів і органами влади, Міністерством культури і мерією міста Парижа. Ця місія не прописана безпосередньо в установчих документах асоціації й її не слід плутати із завданнями профспілок і професійних організацій у галузі театру; проте вона залишається важливою для існування приватного театру в сучасних умовах.

Економіка приватного театру має свої особливості. Як бачимо, приватний театр — театр власної ініціативи — не отримує прямої допомоги з боку держави чи іншого державного фінансування.

Водночас держава, опікуючись децентралізацією театральної галузі, створює спеціальні програми фінансування театрів. Підживлюють їх діяльність і зростаючі інвестиції місцевої влади у культурний простір регіону.

За даними Асоціації підтримки приватних театрів, основні показники роботи приватних театрів у 2015 році були такими [2]:

1. Щорічні надходження приватних театрів Парижа і провінції від продажу квитків, з яких було сплачено спеціальний податок, склали понад 150 млн євро.

2. Кількість зіграних приватними театрами Парижа вистав — 17 000.

3. Кількість постановок, що їх грали приватні театри, — близько 200.

4. Середня експлуатація вистави — 85 днів.

5. Кількість проданих квитків у приватні театри Парижа — 3,2 млн.

6. Кількість вистав на рік, котрі підтримані Асоціацією підтримки приватних театрів, — 72 вистави.

7. Середня вартість квитка в приватному театрі — 31,5 євро.

Також слід зазначити, що нині Асоціація підтримки приватних театрів перебуває на переломному етапі. Наприкінці 2016 року її новим головою на чотирирічний термін обрали Стефана Хіллеля, директора Театру Парижа, а також істотно оновили керівні органи асоціації. Завдання, яке стоїть перед ними, — забезпечити стійкість асоціації та гарантувати її існування у майбутньому.

Річ у тім, що від 2012 року Асоціація підтримки приватних театрів накопичує збитки і вже вичерпала свої резерви. У неї є два роки, щоб здійснити належні заходи, спрямовані на списання боргів і скорочення витрат.

Асоціація підтримки приватних театрів має знайти засоби в цей дуже короткий термін, щоб збалансувати бюджет і мати змогу продовжувати свою діяльність, зберігши та посиливши модель

взаємодії із приватними театрами, яка за понад півстоліття довела свою ефективність.

Розглядаючи особливості діяльності приватних театрів, ми не можемо оминати увагою діяльність Національної спілки приватного театру, яка значною мірою вплинула на створення Асоціації підтримки приватних театрів.

Національна спілка приватного театру об'єднує провідні приватні театри, з діяльністю яких пов'язано найбільші досягнення приватного театру у створенні та прокаті вистав. Національна спілка приватного театру захищає професійні та моральні (немайнові) права своїх членів і пропонує їм простір для братнього і дружнього спілкування.

Спілка є також інструментом донесення ідей та поглядів приватних театрів до економічного і соціального середовища, в якому вони існують, і побудови стратегій розвитку приватного театру, заснованих на реформах та інноваційних методах. Національна спілка приватного театру об'єднує професіоналів театру, захоплених своєю справою, які мають на меті просування нових талановитих драматургів, режисерів, акторів і митців, котрі вже ствердили себе у творчості.

Національна спілка приватного театру була створена 10 листопада 1936 року директорами приватних театрів, які прагнули зміцнити свою згуртованість і професійну солідарність і зберегти свою справу.

Від січня 2005 р. штаб-квартира Національної спілки приватного театру знаходиться в Парижі, у 8-му окрузі, на Рю де Лаборде, 48.

У тісній взаємодії з державою, Національна спілка приватного театру була ініціатором створення у 1964 році Асоціації підтримки приватних театрів, котра відповідає за збір податку на театральні квитки і керує фондом підтримки приватного театру.

Національна спілка приватного театру об'єднує театральні організації, які займаються випуском, прокатом і поширенням театральних постановок (драматичних, музичних і балетних вистав). Вона націлена на захист інтересів своїх членів. Нині Національна спілка приватного театру налічує понад шістьдесят театрів з Парижа і регіону.

Представляє Національну спілку приватного театру і керує нею правління (керівний комітет), до складу якого входять не менше п'яти і не більше дванадцяти членів Спілки. Правління раз на чотири роки обирають загальні збори Спілки.

Також вони обирають президію (бюро) у такому складі:

- президент;
- один або декілька заступників;
- один або декілька секретарів.

Члени бюро є членами правління. Термін повноважень членів правління становить чотири роки із можливістю переобрання.

Відповідно до Статуту, Національна спілка приватного театру має на меті:

1. Об'єднувати директорів і організаторів приватних театрів і полегшувати та зміцнювати зв'язки між ними, для об'єднання членів однієї професії;

2. Створити центр дії, що відповідатиме за забезпечення захисту загальних інтересів професії директора театру і організаторів турне, особливо у відносинах з державними органами, громадськими та приватними адміністраціями, іншими спілками, вивчати, пропонувати і вживати заходи, які можуть виявитися корисними для її розвитку;

3. Встановити або підтвердити офіційне представництво перед органами влади, адміністраціями, всіма професійними групами та організаціями і третіми особами;

4. Заохочувати всі винаходи, зміни та покращення, спрямовані на розвиток і процвітання професії;

5. Організувати для всіх членів спілки допомогу в соціальному і пенсійному забезпеченні;

6. Надавати підтримку організаціям, створеним або створюваним в інтересах професії;

7. Інформувати і консультувати учасників з усіх питань, що стосуються здійснення професійної діяльності;

8. Створювати погоджувальні ради та надавати консультації зі спірних справ або питань, які можуть бути розглянуті у суді або в органах державної влади;

9. Представляти інтереси у судах і виконувати інші обов'язки, передбачені законом, які можуть бути корисними директорам театрів;

10. Укладати всі договори та угоди, в тому числі колективні договори та угоди, погоджувати їх з іншими профспілками, компаніями і підприємствами відповідно до трудового законодавства та брати участь у роботі професійних організацій і представництв.

Національна спілка приватного театру надає таку статистику діяльності приватних театрів [5]:

50 театрів із різноманітними мистецькими програмами;

- майже 3 млн проданих квитків, 200 постановок, від 15-ти до 20 тисяч зіграних вистав на рік у паризьких театрах (без урахування гастролей);

- середня тривалість прокату постановки — 90 вистав (без урахування гастролей);

- середня ціна квитка в театр — 31,7 євро (2015 рік);

- витрати театрів на заробітну плату — 40 млн євро (половина з них — витрати на заробітну плату працівників із постійною зайнятістю);

- 1000 постійних працівників;
- 2000 найманих працівників за контрактами

тривалістю від 80 до 100 днів.

Президент Національної спілки приватного театру Бернард Мюрат, директор Театру Едуарда VII в Парижі, оцінюючи перспективи приватного театру, відзначив, що приватні театри мають стати доступнішими для глядачів усієї Франції, це має стати одним із пріоритетів для Міністерства культури [6].

У 2017 році відвідуваність приватних театрів Парижа дещо зросла (на 2%), однак при тому доходи приватних театрів показали досить істотне падіння на 8%, оскільки середня ціна квитків знизилася до 25 євро (це на 5 євро менше, ніж у попередні роки).

За словами президента Національної спілки приватного театру, театрам стає дедалі важче протистояти тиску Інтернет-компаній — посередників з продажу квитків, які вимагають, щоб театри встановлювали знижки на квитки на вистави, попит на які невеликий.

Ситуація із гастролями приватних театрів також викликає занепокоєння, оскільки падіння кількості проданих квитків і доходів театрів склало 10%.

Однією з ознак розгубленості керівників приватних театрів у цій ситуації, на думку Бернарда Мюрата, стало рішення окремих приватних театрів Парижа транслювати рекламу перед виставами. Він висловив побоювання, що може дійти до того, що невдовзі акторам доведеться переривати діалоги для рекламних пауз.

Використовувати театри як рекламний майданчик запропонувало агентство ODW Régie. Поки на такий крок зважилися дванадцять приватних театрів у Парижі і близько 30 театрів в інших містах Франції, причому серед них є навіть такі, що отримують державне фінансування. Вони запевняють, що такий досвід буде першим у світі [1].

Ролики демонструватимуть перед виставами за п'ять хвилин до їх початку, приблизно так само, як і в кінотеатрах, повідомляє агентство ODW Régie. При цьому агентство наголошує на тому, що аудиторія театрів (жителів міст із високим рівнем освіти) є унікальною та викликає інтерес у рекламодавців.

Рекламний блок буде поділений навпіл: дві хвилини реклами отримають бренди, решту часу займатиме власна реклама театру, тобто тизери вистав та інша інформація. Покази відбуватимуться на екрані перед завісою, і в агентстві споді-

ваються, що реклама не дратуватиме, а навпаки, розважатиме публіку під час очікування початку вистави.

Багато власників театрів налаштовані позитивно, вважаючи, що це дасть їм можливість рекламувати себе, не витрачаючи величезні суми.

Тим часом деякі директори театрів критикують нововведення, вважаючи, що реклами в житті й так багато і треба від неї відпочивати хоча б у театрі.

Бернард Мюрат закликав уряд збільшити фінансування Фонду підтримки приватного театру. Його формують за рахунок податкових відрахувань з квитків (3,5%), а також завдяки фінансовим внескам держави (3,3 млн євро) та міста Париж (2,8 млн євро). Однак фонд витрачає на мільйон більше за його дохід, повідомив президент Національної спілки приватного театру, і його ресурси вичерпні [3].

За його словами, влада і місто усвідомлюють проблему, але повільно на неї реагують. Приватний театр заслуговує на підтримку. Він випускає близько 250 постановок на рік, тобто половину від усіх постановок у Франції. При тому приватний театр страждає від короткої експлуатації постановок (їх рідко грають більше одного сезону) і браку гастролей. Тільки 2–3% вистав, представлених у Парижі, вирушають на гастролі.

Джерела та література

1. Французские театры начнут показывать рекламу перед спектаклями.. Adindex. 15.09.2017. URL: <https://adindex.ru/news/adyummy/2017/09/15/165783.phtml>
2. Les chiffres-clés du Théâtre Privé. Association pour le Soutien du Théâtre Privé. URL: <https://www.astp.asso.fr/LASTP/LE-TH%C3%89%89%C3%82TRE-PRIV%C3%89/chiffres-cl%C3%A9s>
3. La fréquentation des théâtres privés remonte mais l'équilibre reste précaire. Culturebox. 17.01.2017. URL: <https://culturebox.francetvinfo.fr/theatre/la-frequentation-des-theatres-privés-remonte-mais-l-equilibre-reste-precaire-251427>
4. Les missions de l'ASTP [Електронний ресурс]. Association pour le Soutien du Théâtre Privé. URL: <https://www.astp.asso.fr/LASTP/MISSIONS>
5. Le Théâtre Privé en chiffres [Le Syndicat National du Théâtre Privé. URL: <http://www.theatresprivés.com/le-secteur-du-theatre-privé/le-theatre-privé-en-chiffres/>
6. Le théâtre privé fait pression pour accéder aux scènes publiques. L'Express. 13.09.2017. URL: https://www.lexpress.fr/actualites/1/culture/le-theatre-privé-fait-pressure-pour-acceder-aux-scenes-publiques_1943106.html

References

1. French theaters will start showing ads before performances. Adindex. 15.09.2017. Retrieved from: <https://adindex.ru/news/adyummy/2017/09/15/165783.phtml> [in Russian].
2. The key figures of the Private Theater. Association pour le Soutien du Théâtre Privé. Retrieved from: <https://www.>

- astp.asso.fr/LASTP/LE-TH%C3%89%C3%82TRE-PRIV%C3%89/chiffres-cl%C3%A9s [in French].
3. Attendance at private theaters is recovering, but the balance remains precarious Culturebox. 17.01.2017. Retrieved from: <https://culturebox.francetvinfo.fr/theatre/la-frequentation-des-theatres-privés-remonte-mais-l-equilibre-reste-precaire-251427> [in French].
 4. The missions of Association for Private Theater Support. Association pour le Soutien du Théâtre Privé. Retrieved from: <https://www.astp.asso.fr/LASTP/MISSIONS> [in French].
 5. The Private Theater in figures. Le Syndicat National du Théâtre Privé. Retrieved from: <http://www.theatresprivés.com/le-secteur-du-theatre-privé/le-theatre-privé-en-chiffres/> [in French].
 6. Private theater lobbies for access to public stages. L'Express. 13.09.2017. Retrieved from: https://www.lexpress.fr/actualites/1/culture/le-theatre-privé-fait-pression-pour-acceder-aux-scenes-publiques_1943106.html [in French].

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА



КІНОАЛЬБОМ «УКРАЇНСЬКІ ПІСНІ НА ЕКРАНІ» (1936) ЯК ПІДГРУНТЯ СУЧАСНОГО КЛІПУ НА УКРАЇНСЬКОМУ ТЕЛЕБАЧЕННІ

У статті переосмислено результати діяльності бригади молодих митців під керівництвом відомого українського діяча Івана Кавалерідзе у період 1935–1936 рр. Намагаючись максимально повно відтворити хронологію подій під час виробництва «Українських пісень на екрані», авторка переосмислює складові кіноальманаху як повноцінні протокліпи.

Ключові слова: Іван Кавалерідзе, режисерська лабораторія (бригада), Київська кінофабрика, кліп, протокліп, музично-екранні форми.

The article reconsiders work results of young artists group under the guidance of famous Ukrainian figure Ivan Kavaleridze (time period 1935–1936). Trying to recreate the chronology of events in the production of «Ukrainian songs on the screen» as fully as possible, the author reconceives the components of the almanac as a full-fledged proto-clip.
Keywords: Ivan Kavaleridze, director's laboratory (brigade), Kiev film factory, clip, proctolippus, musical-screen forms.

В статье переосмысливаются результаты деятельности бригады молодых художников под руководством известного украинского деятеля Ивана Кавалеридзе в период 1935–1936 гг. Пытаясь максимально полно воссоздать хронологию событий при производстве «Украинских песен на экране», автор переосмысливает составляющие киноальманаха как полноценные протоклипы.

Ключевые слова: Иван Кавалеридзе, режиссерская лаборатория (бригада), Киевская кинофабрика, клип, протоклип, музыкально-экранные формы.

Кліп як естетична концепція та форма медіамистецтва давно став звичним явищем в культурному побутуванні. Короткий за тривалістю, він допомагає за невеликий проміжок часу передати аудіовізуально основний меседж творця до аудиторії.

Сьогодні кліпом прийнято називати не лише цілеспрямовану екранізацію музичної композиції, «це короткий аудіовізуальний медіатекст (рекламний, музичний тощо)» [11, 346], тобто кліп як екранний, захоплюючий спосіб передачі повідомлення набув рис своєї автономії в системі аудіовізуальних мистецтв: він — і спосіб монтажу зі швидким (часто — асоціативним) компонованням відеоряду («кліповість»), і складова майбутнього проєкту, що завантажувється в програму для монтажу (переважно — відео, котре було зроблене під час знімального процесу; російською для цього маємо сленговий термін «исходник»), і просто коротке, іноді навіть без музичної складової, відео, котре призначене

наочно продемонструвати за невеликий проміжок часу певні практичні знання/вміння аудиторії.

Проте, навіть не зважаючи на описану вище трансформацію поняття, його генезис пов'язаний саме з музикою, її домінуючою роллю в симбіозі з візуальним рядом. Ще до тріумфального «Bohemian rhapsody» (1976) гурту Queen, відеокліп як предтеча повноцінного поняття функціонував не лише у фіксації виступів колег по сцені славнозвісних британців; можна узагальнити, що він народився разом з кінематографом, оскільки музика у виконанні тапера невпинно супроводжувала візуальний ряд, тому митці швидко адаптувались, екранізуючи музичний супровід. «Людина-оркестр» (1900) (кліп уже зі спецефектами), «Меломан» (1903) Мельєса, «Понизова вольниця» (1908) (що демонструвався синхронно з живим виконанням пісні «Стенька Разін») — ось очевидні приклади природності існування відеокліпу як форми в просторі екранних мистецтв.

У мистецьких колах досі ведуться дискусії щодо першої появи кліпу як повноцінного поняття на теренах нашої країни; серед «фаворитів» — анімований кліп «Чорна стрілка» з кінофільму «Веселі хлоп'ята» (1934), музичний кліп «Пароплав» (1939) Леоніда Утьосова, що увійшов до кіноальманаху «Концерт на екрані» (1940), та навіть «фільми-співанки», що з 1937-го і до 1944-го демонструвалися на території СРСР перед показом фільмів. Проте досить дивним є той факт, що в питанні першості науковцями не розглядається кіноальманах, знятий молодими кінематографістами під керівництвом І. Кавалерідзе «Українські пісні на екрані» (1936) на Київській кінофабриці (сьогодні — Національна кіностудія ім. О. Довженка). Саме тому наше завдання — детальніше розкрити долю альманаху та охарактеризувати його як підґрунтя сучасного розуміння поняття «кліп».

Оскільки шлях фільмокопій альманаху загубився в нетрях історії, ми спираємось у дослідженні переважно на тогочасну періодику, а саме — на численні статті 1935–1937 рр. у багатотиражній газеті «За більшовицький фільм», написані переважно живими творцями «Пісень...» — І. Кавалерідзе, В. Кучвальським, Г. Колтуновим безпосередньо у момент роботи над збірником. Чимало схожих публікацій можна знайти і в журналі «Радянське кіно» (що друкувався з 1935-го по 1938 рр. при Головному управлінні кінофотопромисловості). Оскільки за роботою творчої лабораторії як гідного прикладу «ковки» кінокадрів пильно стежило і вище керівництво, питання також широко освітлювалось і в геть не спеціалізованих джерелах, зокрема газетах «Вісті», «Комсомолец України», «Комсомольська правда».

Саме з точки зору екранної форми з доміантною музичною складовою розглядає «Українські пісні на екрані» Галина Фількевич [13]. Біографічні ж перипетії долі Івана Кавалерідзе часів другої половини 30-х років ХХ ст. формулює кінознавець Нонна Капельгородська [5, 9]. Значний вклад у вивчення творів митця зробив Національний Центр Івана Довженка, видавши збірку «Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика» [12].

Найбільше ж про «життєпис» саме «Пісень на екрані» можна дізнатись з праць Олександра Безручка: навчальний посібник для студентства «Вітчизняна кіношкола. Режисери-педагоги» [3] та стаття «Режисерська лабораторія (бригада) І. Кавалерідзе. Маловідомі сторінки» [2]. Ці праці, на нашу думку, з-поміж усіх, присвячених режисерів-орденоносцю, чи не найповніше сьогодні розкривають наратив більшості «корокотражко»;

автор торкається аналізу візуального ряду, а також розглядає загальну концепцію «Пісень» з точки зору біографічного методу дослідження.

Іван Кавалерідзе почав свою педагогічну діяльність ще на Одеській кінофабриці: радянське кіно розвивалося «семимильними» кроками, і вітчизняному кінопрому потрібна була «свіжа кров», тому режисер виконував роль наставника для студентів-практикантів. Переїхавши вслід за П. Нечесою (котрий став директором Київської кінофабрики) в 1934 р. до Києва, І. Кавалерідзе продовжив нелегку працю на ниві кінопедагогіки в режисерській лабораторії Київської кінофабрики уже наприкінці вересня 1935 року [3, 33].

Проте в газеті «Комсомольська правда» від 9 вересня 1935 р. можна знайти повідомлення про те, що «Українські пісні на екрані» — самостійна робота П. Коломойцева [4] (який, до речі, проходив практику під керівництвом Кавалерідзе ще на Одеській кінофабриці). Під керівництвом А. Хвилі, заступника наркома освіти, та за завданням П. Постишева, секретаря ЦК КП(б)У, було відібрано 10 різнохарактерних пісень, які об'єднуються в кіноальбом (сьогодні ми б назвали його альманахом). Далі у статті йдеться про те, що на момент її виходу молодий режисер працює над піснями «Ой вишня, черешенька» (в кадрі відтворюються вечорниці) та «Їхав козак» (дівчина прощається з коханим, який від'їжджає на війну) (рис. 1) [4].



Рис. 1. Кадр з фільму «Їхав козак на війну», реж. П. Коломойцев

За кілька тижнів створюється кінолабораторія, і П. Коломойцев стає одним з її учасників. У збірнику статей та спогадів про І. Кавалерідзе значиться точний склад творчої групи «Пісень»: «Худ. керівник — І. Кавалерідзе, режисери — Б. Каневський, Г. Колтунов, В. Кучвальський, В. Лапокниш, оператори — Ф. Корнев, Г. Химченко, художник —

Ю. Майер» [6, 170]. Серед обраних для перенесення на екран пісень — «Грицю, Грицю, до роботи», «Ой, пряду, пряду», «Веснянка», «Над річкою бережком», «Ой, п'є вдова, гуляє», «Ой, наступала та й чорна хмара» (рис. 2), «Пісня про пана Лебеденка» («Яром, хлопці, яром»), «Ой, не йди, не йди, превражий сину». Знімались у молодих режисерів такі досвідчені актори, як С. Шагайда та Рутковська.



Рис. 2. Кадр з фільму «Ой наступала та й чорна хмара», реж. В. Кучвальський, В. Лапокниш

Вочевидь, спочатку планувалося доручити очолити роботу молодому режисерові, оскільки буквально на абзац вище журнал звітує про закінчення зйомок кількох пісень П. Коломойцевим (про участь Івана Кавалерідзе не згадується) [8, 60]. Проте згодом у періодиці виходить замітка від редакції газети «За більшовицький фільм» зі словами: «смілива <...> побудова сюжетів фільмів-пісень, зроблених бригадою <...>, виправили попередні хибні настановлення щодо екранізації пісень (мова йде про пісні роботи реж. Коломойцева)» [1]. І хоча відкритої критики молодого митця, окрім процитованих вище слів, у тогочасній пресі не виявлено, із цього повідомлення можна зробити умовивід про переадресування творчої концепції відповідального твору до режисера-практика. За іронією долі згодом сам П. Коломойцев приєднається до загального цькування Кавалерідзе.

Пояснює ініціативу партійної номенклатури С. Мензелевський: «Павел Постишев <...> доручив Кавалерідзе екранізувати народні пісні <...> певно, до фестивалю української пісні, музики й танцю, найголовнішим завданням котрого стало “донесення до трудящих мас української народної творчості”. Саме в цьому суміжному жанрі мали поєднатися пісня, фільм, український фольклор і “глибокий соціальний зміст”» [12, 39]. О. Безручко, досліджуючи особливості педагогічної діяльності

І. Кавалерідзе, підтверджує ці слова цитатою з документа, знайденого у ЦДАГО України: «Народні старовинні пісні “перемішати” з піснями сучасними (колгоспними частівками, революційними піснями тощо)» [3, 38]. З цих цитат можна зробити висновок: мета альманаху — чергова спроба (про вдалість її можна судити з позиції сучасного сприйняття української пісні, а надто — в провінції) радянської української культури, намагання вкласти її в нерозривний контекст із культурою радянською, обмежити сприйняття національного як особливого та автономного, синтезувавши його в дещо карикатурне загальне (наслідок — «шароварщина» як стереотип українства дотепер).

Проте залишається відкритим питання, чому саме музично-екранна форма є актуальною для передачі такого повідомлення. Можна, звісно, вдатися до знайомого «бо пісня — то душа українського народу», проте є більш прагматичне пояснення. Іван Кавалерідзе пише в мемуарах: «Успіх “Веселих хлоп’ят” Александрова, “Гармоні” Савченко звернув кінематографістів до музичних фільмів. Саме в цей період мені запропонували бути художнім керівником кінозбірника “Українські пісні на екрані”. Робота з молоддю, серед яких були Г. Колтунов, В. Кучвальський, В. Лапокниш, по-справжньому захопила, народила нові задуми» [7, 179].

Звісно, поставлене партійною верхівкою завдання вимагало досконалості в реалізації ідеї. Проте для самого режисера та його практикантів альманах мав досить прикладне завдання: екранізації пісень — матеріалу, просякненого народними архетипами та уявленнями, — вимагали від творців особливого бачення. Беручись за такі малі драматургічні форми (приблизно по 3 хвилини), студенти могли і спробувати себе в різних жанрах (драма, комедія, історичний фільм), оскільки кожен з них обирав по 2–3 пісні, і підібрати нетипові зображальні засоби та врешті-решт пройти повний цикл виробництва фільму: від планування і аж до монтажу.

У роботі з екранізаціями відзначалась характерна особливість поняття музично-екранної форми — монтаж «у ритм» музиці, що, знову ж таки, єднає «Пісні на екрані» з поняттям «кліповості». Підтверджує нашу думку стаття Б. Каневського в журналі «Радянське кіно»: «Спроби передати українські народні пісні мовою кінофільму, як окремого твору, робляться вперше в історії української кінематографії. <...> Ми намагаємось передусім старанно передати народний мотив самої пісні, <...> і відповідно до цього вже будуємо зоровий матеріал. <...> Зорова будова сюжету мусить бути органічно зв’язана з піснею, з неї виходити, емоцій-

но художньо підносити словесний матеріал пісні» [8]. Як бачимо, автор акцентує панівну роль музики в стрічках, наголошує на її першочерговості, що дає нам змогу віднести альманах до дефініції «музично-екранна форма», а коротка тривалість та зображальні засоби — класифікувати кожну складову пісню як *протокліп*. Варто детальніше розшифрувати приклади «Пісень» за допомогою тогочасної періодики.

В. Кучвальський у газеті «За більшовицький фільм» розповідає, що під час зйомок чумацької пісні «Над річкою бережком» ілюстративний метод використовувати було б надто примітивно. Натомість він зображує глибину пісні за допомогою пейзажів. Драматургія у картині теж наявна, оскільки природа та чумацькі шляхи змінюються відповідно до змісту куплету. Також режисер повідомляє: «треба було знайти ще принцип ритмічно-пісенного монтажу. Для цього, знявши попередньо пісню, я монтував по фонограмі» [10]. Тобто Кучвальський використав принцип «кліповості», про що йшлося вище. Він також відзняв стрічки «Веснянка» (у фільмі весняний хоровод виконує ансамбль під керівництвом В. Верховинця) та «Ой, наступає та чорна хмара» за участю С. Шагайди.

Схожий метод використав Г. Колтунов у пісні «Ой пряду, пряду». Для відтворення орнаменту на екрані, в чому і полягала основна концепція фільму, було запрошено художницю Віру Кутинську. Відповідно до емоційного відтінку куплету змінювався і характер забарвлення.

Інші народні пісні екранізувались відповідно до драматичних канонів — відтворюючи чи гостросоціальну історичну драму (як у «Пісні про пана Лебеденка»), чи комедійно переносючи в тогочасні реалії народний текст пісні («Грицю, Грицю, до роботи»).

«Пісня про пана Лебеденка» (рис. 3) знята Б. Каневським за спільно написаним сценарієм з Г. Колтуновим (оператор — Ф. Корнєв). Метод побудови зорового матеріалу являє своєрідний, як сьогодні б сказали, метод реконструкції. Бажаючи детально передати «соціальні відносини», зображені в сюжеті, режисер вдався до певних хитрощів. Річ у тому, що історія, яка розповідається в тексті, являє собою досить криваву розправу гайдамаків над героєм пісні, що якраз зустрівся їм на шляху. Тому Борис Каневський вирішує «запозичити» сюжет зі співзвучної «Яром, хлопці, яром», в якому про розправу просто розповідається дружині постраждалого (за фільмом — Лебеденка). Так, дослівно ілюструючи сюжет іншої пісні (маючи за звукову константу «Пісню про пана Лебеденка»),

Каневський і Колтунов успішно вирішують явну естетичну дилему: «ідейно-правильне» зображення тексту проти проблеми естетичності на екрані.

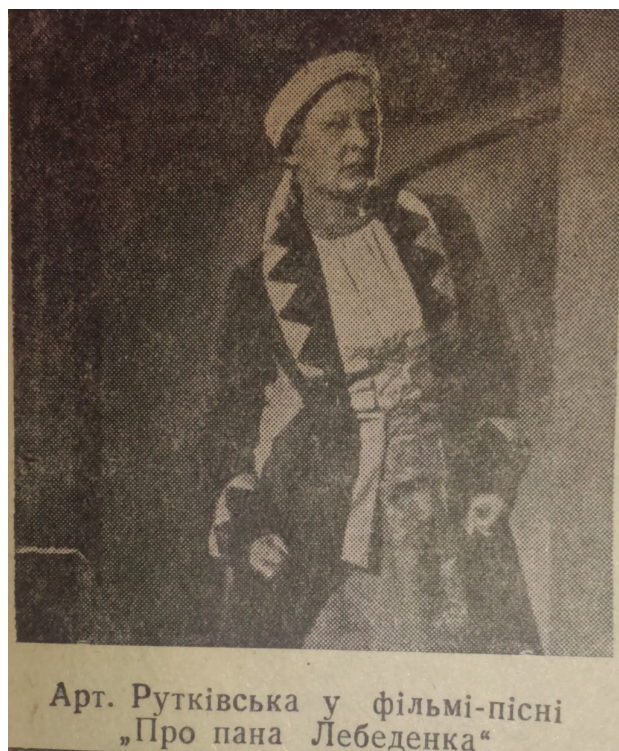


Рис. 3. «Пісня про пана Лебеденка», реж. Б. Каневський

Ті самі автори творчо підійшли до екранізації «Грицю, Грицю, до роботи». Унікаючи шаблонного зображення «старозавітного» Гриця (проте, погодьмося, досить очікувано), лінивого парубка вирішили перенести до радянських реалій. Картина починається з популярного на той час карикатурного малюнка героя, над яким зітхають усі його знайомі, включно з бригадиром. Тут один з хлопців вирішує провчити ледацюгу.

Перша поява персонажа — знову ж-таки карикатурне зображення в кривому дзеркалі (підозріло схоже на малюнок на початку). Збираючись і роблячи «останні штрихи», наш герой чує рядки з народної пісеньки. Проте, глянувши у вікно, він нікого не бачить. За хвилину ситуація повторюється. Це починає серйозно непокоїти героя. На вулиці усі зустрічні починають по черзі співати куплети з пісні: дівчата, діти, парубки (граючи на балалайці — досить показовий факт). Продовжує лунає мелодія навіть з вікон: устами людей, з патефона, з губної гармоніки — всі охочі доєднуються до «перевиховання» хлопця. Врешті, потрапивши у «засідку зачинщиків», переляканий Гриць намагається обернути все на жарт, і на цьому його ж залишають.

Проте пісня не полишає героя навіть на робочому місці — він чує її у стукоті молотків, у дзиччанні пили... Намагаючись заглушити ненависну мелодію, Гриць береться до роботи та б'є молотком поза ритмом пісні. І лише після схвалення бригадира герой опам'ятовується та полегшено зітхає, прийнявши свою проблему. Тепер він уже з усіма працівниками (як улюблений радянськими ідеологами гвинтик машини) вправно стукає у ритм пісеньки.

Як бачимо, досить очікуваний навіть на 1930-ті роки прийом перенесення у «сьогодення» давно написаного тексту в поєднанні з неординарним баченням молодого митця створив цікавий приклад втілення музично-екранних форм. Можна сказати, зазначений зразок жанру якраз і є тим найбільш радянським, типово-колективним кліпом. Річ не лише в звичному перевихованні «нетрудового елемента» групою небайдужих товаришів — якщо замислитись, всі учасники робочої бригади, навіть випадкові перехожі, беруть участь у співі.

Цей прийом, незважаючи на доволі-таки «радянське» коріння, і сьогодні залишається досить революційним: згадаймо кліп гурту «Океан Ельзи» «Я не здамся без бою», в якому голосом В. Вакарчука по черзі співають музиканти та просто пересічні люди. Навіть через 60 років, у 2005, візуальний ряд пісні виглядав неочікувано та креативно.

Одним з найвідоміших режисерів, який вийшов з плеяди творців «Пісень на екрані», був Василь Лапокниш («Ой, наступала та й чорная хмара», «Ой, не йди, не йди превражий сину»). Саме він асистентував Іванові Кавалерідзе під час зйомок «Коліївщини», «Перекопу», «Наталки Полтавки» та «Запорожця за Дунаєм». Щоправда, Н. Капельгородська у своїх спогадах відгукнеться про учня невтішно: «Зйомками фактично керували озброєні партквитками та інструкціями дирекції асистенти постановника В. Лапокниш та Т. Левчук, які ретельно стежили за тим, щоб на екрані з'явився ще один силоміць поширений на ті часи «оборонний фільм»» [9, 166] (ідеться про фільм «Стожари» (1939), у якому авторка знімалась: вочевидь, В. Лапокниш, як і переважна частина учнів І. Кавалерідзе (окрім Г. Колтунова), під час конфлікту став на бік сильнішого опонента). Пізніше він так і залишиться «музично-орієнтованим», бо саме з його руки в першій половині 1950-х будуть виходити кіноконцерти («Співає Україна»), а також фільм-балет «Лілея» (1958).

Григорій Колтунов пов'язав подальшу долю з драматургією: він — сценарист відомих і нині кінофільму «Зелений фургон» (1959) та мультфільму «Тяв і Гав» (1967). По війні митець повернувся до рідної Одеси, проте фільми за його сценаріями

продовжували знімати далеко за межами міста — на студіях Білорусьфільм, Грузіяфільм, Мосфільм, Таджикифільм. Крім того, Г. Колтунов «знайшов себе» у співпраці з режисером-«мариністом» Володимиром Брауном, ставши автором сценаріїв фільмів «Блакитні дороги» (1947), «Максимко» (1952) та «Командир корабля» (1954).

Борис Каневський і Віталій Кучвальський відомі переважно «ідеологічно-правильними» статтями в радянській періодиці; водночас обидва митці успішно освоїли професію другого режисера. П. Коломойцев видав у 1938 р. книжку про художні особливості кіновиробництва («Народження кінофільму»).

Іван Петрович Кавалерідзе щиро сподівався, що продовжить і надалі працювати над піснями: «Як найближчу свою роботу, бригада накреслює фільмування програми, що складається з пісень народів Радсоюзу» [10]. Однак після шквалу критики на адресу фільму «Прометей» та арешту П. Нечеси (1936) Іван Кавалерідзе змушений був відступити від експериментаторства, а з 1937-го — взагалі припинив працювати на кінофабриці з молоддю.

Проте, проаналізувавши роботу видатного режисера в тандемі з його підопічними та художні особливості стрічок кіноальманаху «Українські пісні на екрані», можна зробити висновок про величезну роль кінолабораторії в процесі становлення музично-екранних форм. Оскільки пісні для екранізацій були підібрані і схвалені «вище» — а значить, константою була не лише «гостросоціальна тематика», що відображалась, наприклад, у тексті пісні, незмінною даністю у роботі митців залишалася музика, яка превалювала над сюжетом і диктувала свої умови. Молоді режисери, натхнені ковтком хвилинової свободи творчості, вкладали в короткі 3–4 хвилини своїх фільмів усі можливі зображальні засоби, щоб заявити про себе як про повноправних «профпридатних» режисерів, — так проявлялося те, що ми тепер називаємо «креативом»: цікавий асоціативний монтаж, ритмічність зображення, відмова від сліпої екранізації тексту пісні на користь дещо ризикованих, проте справді цікавих проявів фантазії. На відміну від, скажімо, згаданої вище «Чорної стрілки», яка не сприймається окремо від «Веселих хлоп'ят» (оскільки перебуває радше в контексті з сюжетною історією), кожна робота молодого режисера — неповторний та автономний твір, що має свій сюжет та естетичні особливості. З огляду на це, кожній складовій альманаху можна сміливо претендувати на звання першого кліпу на території нашої держави.

Як бачимо, відразу після виходу чотирьох випусків «Українських пісень» на радянський екран,

кліп як форма та засіб передачі медіа-тексту не став популярним. Не транслювався кіноальбом і по закінченні зйомок: у газеті «За більшовицький фільм» від 1 травня 1936 року знаходимо замітку, в якій вказано: «між тим, фільми-пісні не знайшли свого місця у темплані 1937 року» [1]. Пояснюється це, звісно, і державною політикою СРСР — наближався час репресій, і тим фактом, що національному на екрані відводилося дедалі менше місця (а кількість митців, які прагнули її зобразити, зменшувалась ще активніше). Щодо екранізації «ідеологічно правильних» пісень — тематичні пріоритети в прокаті змінились: наближалася війна і «фаворитами» стали «героїчні» стрічки. Крім того, показ альманахів на екрані був швидше виключенням з правил, а для трансляції коротких музично-екранних форм площини ще не було. Та, попри всі причини, можна сказати, що «Українські пісні на екрані» — це не лише педагогічний експеримент чи «проба пера» Івана Кавалерідзе на шляху до екранізацій перших українських кіноопер, це — великий крок до віднаходження художніх особливостей національної кіношколи. Ба більше, кожна частина альманаху — це цілеспрямована коротка екранізація пісні: з «залізним сценарієм», якого завжди дотримувався режисер, з кінематографічними художніми особливостями (наприклад, асоціативним монтажем, а не дослівною зйомкою чи звичайною зйомкою співаючої капели). Тому можна впевнено сказати, що «Українські пісні на екрані», незважаючи на ідеологічний підтекст, є революційним за формою та новизною культурним продуктом. Отже це дає Київській кінофабриці право як мінімум претендувати на звання новатора — одного з перших виробників кліпу на території СРСР.

Джерела та література

1. «Пісні України» закінчено. *За більшовицький фільм*. 1936. № 27 (144).
2. Безручко О. Режисерська лабораторія (бригада) І. П. Кавалерідзе: маловідомі сторінки історії. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2013. Вип. 12. С. 232–248.
3. Безручко О. В. Вітчизняна кіношкола. Режисери-педагоги: навчальний посібник для студентів гуманітарних факультетів вищих навчальних закладів. Київ : КиМУ, 2010. Т.1. 305 с.
4. Довгополов М. Кино советской Украины. *Комсомольская правда*. 1935. № 208 (3203).
5. Зіневич С., Капельгородська Н. Іван Кавалерідзе. Київ : Мистецтво, 1971. 180 с.

6. Іван Кавалерідзе : сб. ст. и воспоминаний / сост. и примеч. Е. С. Глущенко. Київ : Мистецтво, 1988. 179 с.
7. Кавалерідзе І. Прокаженный Іван. *Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика* / упорядник: С. Мензелевський. Київ : Національний Центр Олександра Довженка, 2017. 688 с.
8. Каневський Б. Екранізуємо українські народні пісні (порядком обговорення). *Радянське кіно*. 1935. № 5. С. 14–16.
9. Капельгородська Н., Синько О., Склярченко Г., Барабан Л., Шлапак Ю. Іван Кавалерідзе: життя і творчість. Київ : Кий, 2007. 335 с.
10. Кучвальський В. Досвід, який треба продовжувати. *За більшовицький фільм*. 1936. № 27 (144).
11. Медіаосвіта та медіаграмотність: підручник / ред.-упор. В. Ф. Іванов, О. В. Волошенюк ; за науковою редакцією В. В. Різуна. Київ : Центр Вільної Преси, 2013. 352 с.
12. Мензелевський С. Кіноопера та інші збочення сталінського режиму. *Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика* / упорядник: С. Мензелевський. Київ : Національний Центр Олександра Довженка, 2017. 688 с.
13. Фількевич Г. Музика і кіно: статті, лекції, нариси-спогади. Київ : ПП Кльоц А. О., 2014. С. 71–73.

References

1. «The Songs of Ukraine» is finished (1936). *Za bilshovitsky film*. № 27 (144) [in Ukrainian].
2. Bezruchko, O. (2013). Director's laboratory (brigade) of I. P. Kavalieridze: Unknown history pages. *Scientific herald of the Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theater, Cinema and Television University* (pp. 232-248). Kyiv. Vip. 12 [in Ukrainian].
3. Bezruchko, O. V. (2010). National cinema school. Directors-teachers: an educational manual for students of the humanities faculties of higher educational institutions. Kyiv : KMU. T. 1 [in Ukrainian].
4. Dovgoplov, M. (1935). Cinema of Soviet Ukraine. *Komsomolska pravda*. No. 208 (3203) [in Russian].
5. Zinevich, S., Kapelgorodskaya, N. (1971). *Ivan Kavalieridze*. Kyiv : Art [in Ukrainian].
6. Ivan Kavalieridze: Collections of Articles and memoirs (1988). E. S. Glushchenko (composition and note). Kyiv : Art [in Russian].
7. Kavalieridze, I. (2017). *Leprous Ivan / Ivan Kavalieridze. Memoirs. Drama. Publicist*. S. Menzelevsky (compiler). Kyiv : National Alexander Dovzhenko Center [in Russian].
8. Kanevsky, B. (1935). We are screening Ukrainian folk songs (the order of debate). *Soviet cinema*. No. 5 (pp. 14-16) [in Russian].
9. Kapelgorodskaya, N., Sinko, O., Sklyarenko, G., Baraban, L., Shlapak, Y. (2007). *Ivan Kavalieridze: life and Art*. Kyiv : Kiy [in Ukrainian].
10. Kuchvalsky, V. (1936). The experience we should continue. *Za Bilshovytsky film*. No. 27 (144) [in Ukrainian].
11. Media education and media literacy: textbook (2013). V. F. Ivanov, O. V. Volosheniuk (Eds.); V. V. Rizun (Scientific eds.). Kyiv : Free Press Center [in Ukrainian].
12. Menzelovskiy, S. (2017). Cinema-opera and other perversions of the Stalinist regime *Ivan Kavalieridze. Memoirs. Drama. Publicist*. S. Menzelevsky (compiler). Kyiv : National Alexander Dovzhenko Center [in Ukrainian].
13. Filkevich, G. (2014). Music and cinema: articles, lectures, essays-memoirs (pp. 71-73). Kyiv : PE Clotz AO [in Ukrainian].

ЗАБУТИЙ ЮВІЛЕЙ СЕРІАЛУ «НЕВІДОМА УКРАЇНА: НАРИСИ НАШОЇ ІСТОРІЇ» — ЯК ПОКАЗНИК СТАНУ НЕІГРОВОГО КІНО, МЕДІА, КІНООСВІТИ, СУСПІЛЬСТВА



Пам'яті професора Володимира Григоровича Горпенка

Чверть століття тому відбулася прем'єра серіалу «Невідома Україна: нариси нашої історії» (Київнаукфільм, 1993) — ювілей, що його оминули ЗМІ. Розглянуто передумови, процес створення та поширення серіалу — на тлі ігнорування його прокатною долею з боку державних медіа. Звернено увагу на важливість цього серіалу для освіти, на спричинений ним розвиток історико-пізнавальної тематики на інших студіях, наголошено на суспільній її значимості в контексті сьогодення.

Ключові слова: *«Невідома Україна нариси нашої історії», Київнаукфільм, історико-пізнавальний фільм, історико-пізнавальний серіал, документальне кіно, науково-популярне кіно, неігрове кіно, кінопрокат, кіноосвіта, медіа, ЗМІ.*

A quarter of a century ago, the premiere of the series «Unknown Ukraine: Essays on Our History» took place (Kievnauchfilm, 1993) — an anniversary that turned out to be unnoticed by the media. The prerequisites, the process of creating and distributing the series are considered — against the background of ignoring its rolling fate by state media. Attention is drawn to the importance of this series for education, to the development of historical and educational topics caused by it at other studios, and its social significance in the context of modernity is noted.

Keywords: *«Unknown Ukraine essays on our history», Kiev scientific film, historical and educational film, historical and educational series, documentary films, popular science films, non-fiction films, film distribution, film education, media.*

Четверть века назад состоялась премьера сериала «Неизвестная Украина: очерки нашей истории» (Киевнаучфильм, 1993) — юбилей, оказавшийся не замеченным СМИ. Рассмотрены предпосылки, процесс создания и распространения сериала — на фоне игнорирования его прокатной судьбой со стороны государственных медиа. Обращено внимание на важность этого сериала для образования, на вызванное им развитие историко-познавательной тематики на других студиях, отмечена общественная её значимость в контексте современности.

Ключевые слова: «Неизвестная Украина очерки нашей истории», Киевнаучфильм, историко-познавательный фильм, историко-познавательный сериал, документальное кино, научно-популярное кино, неигровое кино, кинопрокат, кинообразование, медиа, СМИ.

Кожне суспільство потребує знань про себе. Версію «власної історії» колоніально залежні країни чули здебільшого від метрополій. Україна не була винятком, — саме про це О. Довженко з боєм нотував ще у квітні 1942-го, називаючи Україну — єдиною країною у світі, де історія цієї країни не викладалася в університетах, де історія вважалася чимось забороненим, ворожим і контрреволюційним. Лише з проголошенням Незалежності, на другому її році, став можливим екранно-цілісний науково-пізнавальний погляд на власну історію. Упродовж 1993 року історики й кінематографісти створили на Київнаукфільмі унікальний як на той час цикл «Невідома Україна. Нариси нашої історії», який став першим українським кіносеріалом, що цілісно відобразив історію державності від неоліту до нашого часу. Фільми серіалу ще пам'ятає старше покоління, яке, незважаючи на ризики, відкривало для себе невідомі сторінки історії України. Серіал поєднав розірваний у суспільній свідомості час самої історії, адаптуючи її для пересічного, незвідка наївного сприймача, але й не спрощуючи здобутки історичних досліджень. Фільми дали відчуття множинності джерел та екранно-жанрових інтерпретацій, стали не лише мистецтвом оприлюднення поглядів на історію, а й одним з інструментів особливого, науково-художнього її розгляду.

Автор безпосередньо сам брав участь у створенні цього масштабного проекту, долучався до перших публічних показів, зняв як режисер одну з серій. А також — досліджував їх типологію, захистив у 2012 р. на цьому матеріалі дисертацію «Специфіка відтворення історичного матеріалу засобами науково-популярного кіно», тему якої як аспіранту, ще у 1997 р. запропонував і керував роботою професор В. Г. Горпенко. А дізнавшись, що 25-річчя виходу «Невідомої України» проминуло непоміченим, В. Горпенко спонукав по-новому повернутися до цієї розвідки: «...Ти у матеріалі — ніхто, крім тебе, нині про це краще не напише...», — й навіть устиг на початку вересня прочитати варіант цієї статті та внести кілька правок.

Серіал «Невідома Україна» постав як важливе державне замовлення, що мало на меті не лише просвітницьку, а й своєрідну терапевтичну функцію — примирити світоглядні розходження, спричинені радянською добою. Директором Київнаукфільму на той час став Володимир Шмотолоха, молодий

досвідчений кінорежисер, вихованець школи науково-популярного кіно. Завдяки його завзяттю було знайдено державні кошти на кіновиробництво «Невідомої України», приблизно 500 мільйонів купоно-карбованців проти 720 запланованих. Чому цей серіал не дійшов до масового глядача й фактично не виконав поставленої мети — тема надто широка, міжгалузєва, виходить за межі суто кінознавчих досліджень, — тому запропонований ракурс не позбавлений певних лакун, суб'єктивності та публіцистичності.

Кіноцикл «Невідомої України» становлять 108 серій з історії України, 12 — з історії української армії «Золоте стремено», 12 — з історії медицини «Лікарська справа в Україні», 8 — з історії права «Як судилися в Україні». Над проектом працювало 68 кінорежисерів, півсотні операторів, десятки наукових істориків-консультантів. Серіал було знято на 35 мм кіноплівку, з якої виготовлено відеокопії. Кожен історичний період — 12 серій по 15 хв. — представлено на тригодинній відеокасеті VHS. Увесь серіал вмістився на 12 відеокасетах. Загалом 140 серій тривалістю понад тридцять годин — феномен безпрецедентний! Авторський текст (переважно закадровий) озвучували видатні українські актори Віталій Розстальний, Богдан Ступка, Наталя Сумська та ін.

Прем'єра відбулася у переповненій червоній залі Будинку кіно, на початку грудня 1993-го, де показали сім фільмів. Преса назвала цю подію непересічним явищем, а серіал — високим класом не лише у професійному плані, а й свідченням того, що історії України ми насправді не знаємо, зауваживши, що автори серіалу знайшли світоглядну золоту середину, показали історію, а не служницю чийось ідеологічних міфів і що головна ідея циклу — Україна була, є й буде. Вчинок кінематографістів журналісти порівнювали з подвигом, зокрема і тому, що недофінансування на третину не завадило студії зняти фільмову програму цілком. Запевнялося, що йдуть переговори Київнаукфільму з Державною телерадіокомпанією про виділення часу для серіалу і що готується його перезапис на відеокасети для вузів та шкіл. Планувалося демонструвати серіал на державних каналах, дублювати мовами національних меншин, які проживають в Україні, зокрема, для Криму, Донбасу, Закарпаття, масово тиражувати на відеокасетах для шкіл.

Передумови серіалу визрівали на тлі захоплення історією, характерного для другої половини ХХ ст., однак поява пізнавального циклу з історії України навіть у післячорнобильські роки гласності ще була неможливою. Доступ до джерел навіть «штатним історикам» контролювався, Голодомор — заперечувався, хоча колективна пам'ять цю історичну травму свято берегла, спонукала до екрана. Так, у 1987 році на Укркінохроніці було запущено у виробництво документальну стрічку «33-й, спогади очевидців» (режисер М. П. Локтіонов-Стезенко), проте у процесі дворічних зйомок фільм не раз зупиняли, а після закінчення — побачити його було ніде.

Ідеологи «перестройки» квапилися з ідеєю документального серіалу «дозованої історичної правди», котрий мали намір реалізувати на Укркінохроніці. Науковими консультантами передбачалися працівники Інституту історії АН УРСР. Але напів-правда, замовчування, відверта брехня (особливо після Чорнобильської трагедії) — не задовольняли ні кінематографістів, ні істориків, ні суспільство. Час тоді надзвичайно пришвидшувався, Україна виборола Незалежність, і на її роковини, на Першому Всесвітньому форумі українців, Іван Дзюба закликає спільними зусиллями створити новий образ України. Чи не найпершими на цей запит відгукуються кінематографісти Київнаукфільму — саме ця студія була найменш заангажованою, вирізнялася своєю школою, естетичною вимогливістю та професійною відповідальністю.

Студія й раніше знімала численні культурно-історичні нариси і фільми, кіноальманахи, звернені до важливих сторінок історії України, проте охопити історію в цілому довелося вперше, серіального досвіду ніхто не мав. Євген Шаботенко, редактор першого творчого об'єднання, зауважував, що на той час ще не було розуміння, яким чином сценарії різних авторів мають триматися певного кінематографічного стилю, що сприяв би відчуттю цілісного образу історії. Радянська влада зникла, нова — ще не зміцніла, архіви — відкриті, кінематографісти отримали змогу там працювати. Усі творчі працівники студії з колосальним інтересом взялися реалізувати «Невідому Україну», однак фатально бракувало візуального матеріалу. Державний архів кінофотофонодокументів зберігав ідеологічну продукцію, кіносвідчень з позакомуністичної ідеології там не було, а про час визвольних змагань — взагалі майже нічого. Достеменному переглядові кінохроніки радянських часів відчутно заважав закадровий коментар, варто було вимкнути звук — й екран починав промовляти притаманною йому мовою. Давалися взнаки й непідготовленість фахівців, вихованих на

радянській історії. Історична картина, що складалася на екрані, справляла шокуюче враження навіть на досвідчених кінематографістів [15].

Спробую конкретизувати власний досвід, щоб дати уявлення, як створювалися фільми серіалу. Навесні 1993-го року мені, студентові-кінорежисеру, запропонували роботу на Київнаукфільмі. Та майже усі теми циклу Визвольних змагань 1918–1922 рр. були розібрані, окрім ідеї фільму «Лист без конверта». Взявся за сценарій, звернувся до історика Сергія Білоконого, який був науковим консультантом усього циклу. Сидимо за його робочим столом, вцент обкладеним книгами, записую джерела для сценарію. Більшості у бібліотеках — не знаходжу, історик мені їх надає, переписую найважливіше. Лишився грубий зошит текстів, котрих би вистачило і на декілька сценаріїв. У газетному відділі бібліотеки Вернадського гортаю поживклі сторінки зшитків за 1918 рік — «Киевлянин», «Нова Рада». На кожному числі чорнильний штамп «Спецхран» — тобто до цих газет донедавна не мали доступу навіть академічні історики. Натрапляю на замітки, що засадничо розходилися з широко тиражованими зображеннями більшовиків як творців майбутнього людства: «На Орлово-Єланівському руднику більшовики вдерлися в “Просвіту” і пороздирали всі книжки», «У Харкові обеззброєно два Українські полки», «В Полтаві йде великий бій між українцями та більшовиками», «На Київ ідуть три ешелони, броньовики, артилерія»... З числа у число дізнаюся подробиці, як більшовики, перед тим як увійти до Києва — три дні обстрілювали центр міста з гармат з боку Дарниці, і куди який снаряд упав, і що зруйнував... Ще одна замітка: «Нас повідомляють, що “командуючий українським військом”, яке оце недавно повоювало Київ, є дійсно син славетного українського письменника і громадянина Михайла Коцюбинського. Ім'я йому Юрій»... Знаходжу число 15, вівторок, 19 (6) лютого 1918 року, на першій сторінці — «Лист без конверта» Сергія Єфремова. Текст листа у фільмі читає Віталій Розстальний: «До “Командуючого українським військом”, до “народного секретаря” Юрка Коцюбинського. Пане Коцюбинський! Серед імен, власники яких нахваляються обернути Київ — це серце України й красу землі нашої — в руїну, зробити з нього купу гною, одне ім'я спиняє на собі, од одного жахом віє: це ваше, пане Коцюбинський, ім'я... Морально Вам байдуже, що зробили з Києвом Ваші товариші. ... Мільйонове місто, місто беззбройних та беззахисних дітей, жінок і мирної людності конає в смертельному жаху, смерть літає над головами неповинних людей... Творються такі страхи — я їх бачив, пане

Коцюбинський! — од яких божеволіють люди... Є вчинки, пане Коцюбинський, яких нічим одкупити і спокутувати, за які прощення не може бути. На вас лежить тавро таких вчинків. Славного батька звироднілий син... — Сергій Єфремов».

Що на загал було відомо про Ю. Коцюбинського? Вірний ленінець, борець за свободу — як його зображено в ігровому фільмі «Родина Коцюбинських» Тимофія Левчука, у повістях Івана Цюпи «Через терни до зірок», «Грона червоного глоду». Про «Лист без конверта» та його автора мало хто знав, як і про бій під Крутами. Заголовки радянських газет раз по раз підносили ім'я «командира українського червоного козацтва»: «Піонер української радянської дипломатії», «Полум'яний патріот»... Письменник Іван Цюпа (у приватній розмові) щиро його хвалив: «Яким він чесним був, скромним, справедливим, а свої ж і розстріляли!...» Павло Тичина у сумнозвісному 1918-му усе сказав: «...На кого посміла зняти зрадника рука?..». Натяк поета зрозуміли, вірш «Пам'яті тридцяти» заборонили. Рядки цього вірша стали епіграфом фільму.

Багато що й не могло увійти до сценарію короткометражного фільму, як-от, тривожний і донині момент з мемуарів «Мої спомини про недавнє минуле» Д. Дорошенка: «Новий 1918 рік наступав при дуже сумних ауспіціях... В залі Українського Клубу в Києві зійшлася громада української інтелігенції, щоб вкупі зустріти новий рік. Настрій у всіх був невеселий. Посідали за стіл. Вибила дванадцята година. Всі почали просити, щоб Винниченко сказав слово. Він відмовлявся. Нарешті дами упросили його: “Що я вам скажу? Хіба те, що варвар йде з півночі і грозить знести і змести з лиця землі всі наші здобутки, зруйнувати нашу культуру, знівечити все, чим ми дорожимо й над чим працювали!” На другий день весь Київ знав, що говорилося учора на банкеті. Але дійсність цілком оправдувала навіть найбільший песимізм».

У фінальних кадрах потрібно було зняти кілька томів «Справи СБУ», «Справу М. Грушевського». Та в архіві СБУ (а серіалу всіляко сприяв його голова — Є. Марчук) знімати було незручно — ці документи дозволили привезти на кіностудію. Забираємо на Володимирській, 35 чоловіка у цивільному, з великим портфелем. Їдемо, розмовляємо. А він і запитує: «А хто у вас научний консультант?» — «Сергій Білокін» — «Почему Белокин?» — «...А хто мав би консультувати, на вашу думку?» — «Кондуфор», — (1978–1993 рр. — директор Інституту історії АН УРСР — С. М.).

Радянський адмінресурс, цензори, від яких ще недавно залежали долі будь-якого твору, на другий

рік Незалежності нікуди не зникли. Для цієї когорти діячів, певно, чи не найдражливішими стали серії 85–98 циклу *Українських національних визвольних змагань 1918–1922 рр.*, — теми, що донедавна піддавалася нещадному остракізму — про Михайла Грушевського, Павла Скоропадського, Симона Петлюру, Нестора Махна; про Берестейський мир і нетривалу розбудову української державності. У процесі роботи над серіалом, кожен автор сценарію, режисери, оператори, інші члени знімальної групи (художники, монтажники, освітлювачі — часто далекі від української проблематики, різних національностей) під тиском матеріалу для себе щось відкривали. Фактаж документального матеріалу змінював людей. Дехто навіть побоювався за можливі наслідки: «Чи нам за це нічого не буде?», адже оприлюднювали документи з грифами «Совершенно секретно». Торкаючись історичної правди, чи не у кожного мимоволі виникав стан, що його Йоган Гейзінга влучно називає *Aus sich heraus treten* — стан переживання істини. Цей стан кожен намагався чесно передати кінематографічними засобами — і на екрані поставала зовсім інша, часто й жахлива історична картина, що засадничо розходилася з недавніми мільйонно-тиражованими уявленнями про героїв і героїку.

Виробництво серіалу було завершено у грудні 1993-го. Надзвичайна сила його впливу виявилася навесні 1994 року, напередодні виборів до Верховної Ради. На прохання громади виборців Ватутінського району Києва, які від початку квітня щонеділі о 10-й ранку збиралися неподалік Київнаукфільму у кіно-театрі «Росія», — щораз демонстрували три-чотири фільми цього циклу. Більшість залу сприймала фільми надзвичайно зацікавлено й прихильно. Інші, які називали себе комуністами, не готові були змиритися з документами на екрані, з фактами нелюдськості більшовиків та їхніх лідерів. Під час показу несподівано почали нецензурно ображати членів кіногрупи, які представляли черговий фільм. Обурений зал більшістю проголосував — і та агресивна групка демонстративно вийшла. Решта виборців наполягали, аби ці фільми негайно показали по телебаченню, щоб мільйонам глядачів розповісти на фактах про реальне комуністичне минуле. Надіслали навіть звернення до чинного тоді Президента Леоніда Кравчука, аргументуючи, що цей серіал — державне замовлення і Голова держави напевно що міг вирішити прокатну долю серіалу, адже і НКУ-Київнаукфільм, і Національна телекомпанія України, і УТ-1 — усе належало державі! Але серіал притримали і нині поки що важко дослідити подробиці тої прикрої підклимної боротьби. Та

відомо, що громаді виборців, які першими побачили фільми серіалу, без належних пояснень відмовили навіть збиратися у кінотеатрі. Певно, тодішньої владою (що значною мірою перебувала під потужним впливом відновленої у липні 1993 р. КПУ), керував дух перестраховки, лякав народний дух спротиву за здійснені системою злочини, конфлікт розсекречених кінодокументів з «радянським ландшафтом», що по всій Україні ще два десятиліття після виходу серіалу лишався незмінним. Минали 1994-й, 1995-й, а серіал, що планувався для масового екрана тодішнього 52-мільйонного населення України — все ще залишався невідомим.

Лише на третій рік (!), восени 1996 року, приватний телеканал ICTV (телевізійний сигнал якого покривав далеко не всю Україну, за угодою з НКУ-Київнаукфільм) погодився дати ефір для «Невідомої України». З 5 жовтня фільми серіалу демонструвалися щоп'ятниці о 18 год. Звернімо увагу, час вибрано не випадково, бо саме у п'ятницю потенційні глядачі після робочого тижня добираються на дачу, а студенти — додому, з повтором у суботу о 7-й ранку. Навіть після цих нібито невинних медійних маніпуляцій щодо часу показу, серіал дивилися (за даними Української телевізійної панелі 1997) близько 10 тисяч — увечері, а вранці — 3 тисячі глядачів. На тлі мільйонної телевізійної аудиторії, на яку насправді планувався серіал, — крапля у морі. Щоразу показували дві серії, які представляли фахівці й політики. Коментуючи наш фільм «Лист без конверта», Євген Марчук (ICTV, 15 лютого 1997 р.), зауважив, що, як і раніше, нині ми не маємо реального відображення історії і що на об'єктивність ЗМІ і нині впливає цензура, але не така, як раніше, а фінансова, економічна, від якої дуже серйозно залежить об'єктивізм медіа, а значить, і подальший розвиток демократичного процесу.

Та навіть цей телепоказ спопуляризував «Невідому Україну»: до студії почали звертатися представники гімназій, коледжів та шкіл, які замовляли копії серіалу. Поштучне тиражування студія виконувала власними силами, що в масштабах України — та ж крапля у морі, не кажучи вже про обіцяне на прем'єрі дублювання фільмів серіалу мовами національних меншин — для Криму, Донбасу, Закарпаття... Та про яке дублювання мало йтися, коли на кінець 90-х українське кіно перебувало на грані руйнування як галузі, про що воляли кінематографісти [1]; науковці та митці збирали «круглі столи» для порозуміння між комерційними інтересами й потребами української культури [16], та їхні вимоги влада не чула. Як свідчення, мій півгодинний нау-

ково-пізнавальний фільм «Відгомін забутого неба» (1998) перебував у виробництві, а довше — у простої, шість років, міг бути списаний на збитки [6]. Фактично усе покоління кінорежисерів-випускників 90-х — випало з кінопроцесу.

Ще одна можливість розголосу «Невідомої України», зокрема поширення серіалу серед діаспори, виникла у серпні 1997 р., коли відбувся Другий Всесвітній форум українців. Оргкомітет навіть посприяв виданню Інформаційного буклету серіалу, що його отримав кожен учасник форуму, котрий розпочав роботу у Паладі «Україна». Ось де треба було зробити розголос! Та ніхто не наважився переривати загальні урочистості, доповіді, привітання. І наступні два дні засідань — традиційно тривали за секціями в аудиторіях Київського національного університету імені Т. Шевченка. Лише на фінал форуму було заплановано показ кількох стрічок у кінотеатрі «Кінопанорама». Та зал виявився напівпорожнім, й ті кільканадцять гостей, які сюди все ж потрапили, були вкрай здивовані, чому час презентації збігся з прощальним фуршетом, запитували, де ще можна побачити й придбати «Невідому Україну»?

З початком 2000-х цей серіал та інші документальні фільми, що з'явилися потому, почали показувати посеред ночі — виключно між 2-ю та 4-ю годинами на вкрай незначну глядацьку аудиторію. На обурливий факт саме нічного показу звернув увагу Петер Вагнер (на 2008 р. — прес-аташе посольства Республіки Чехія в Україні), який, як історик та фахівець з проблем медіа, знав, наскільки для українського суспільства важливими є саме такі культур-фільми! Адже їх навіщо зняли, витратили людські ресурси, кошти — чому їх показують лише уночі, чому не створити окремих цілодобових культурологічних телеканалів? З цієї проблеми навіть замовив статтю для чеського сайту «Русский вопрос» [7], що згодом її передрукували українські «Теле-Критика» й «Детектор-Медіа» (2009, 16 січня).

Доля серіалу, інших суспільно важливих фільмів і подій «тихою сапою» зводилися нанівець. Як це робилося — поясню на такому прикладі. 22 листопада 2008 р. вшанували 75-ту роковину Голодомору — надзвичайно значущу дату, адже вперше йшлося про визнання цієї національної трагедії не лише на державному, а й на міжнародному рівні. Президент України В. А. Ющенко почав промову в Національному оперному театрі — і саме в цей момент компанія «Воля-кабель» відімкнула сигнал усіх телеканалів, лишивши на екрані текстове повідомлення, що з 12-ї до 13-ї години триватимуть

профілактичні роботи з переведення аналогового телебачення на цифрове (і саме цей текст на екранах прочитали мої колеги й друзі, які мешкають у різних районах Києва). Виступи президента, закордонних гостей стали враз недоступними для усіх небайдужих, хто стежив за подіями цього скорботного дня. Це дало мені привід звернутися листом до Президента: «...Не маю наміру давати оцінку діям компанії “Воля-кабель”, що є монополістом на ринку кабельних телемереж столиці, але відчуваю особисту образу. Мені здається, що ситуація, коли перед телекамерами до людей звертається Президент, а у той скорботний день і час народ не в змозі його почути, — ганебна і навряд чи могла б статися у якій-небудь іншій державі світу...».

За місяць отримав відповідь від голови Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення: «...Національна рада уважно розглянула Ваше звернення щодо діяльності провайдера програмної послуги ЗАТ “Воля-Кабель”, адресоване Президенту України, яке було надіслане нам за належністю. Інформуємо, що факти, викладені у Вашому листі, відомі Національній раді. З порушених питань Національна рада неодноразово зверталася до керівництва цієї компанії, вказувала на необхідність посилення роботи з абонентами, наголошувала на здійсненні переходу від аналогових до цифрових стандартів лише шляхом поетапно-планомірного впровадження, не зачіпаючи інтереси громадян. Також зазначаємо, що питання договірних відносин двох суб’єктів належать до суто господарських справ, які перебувають поза компетенцією Національної ради. Висловлені Вами зауваження та пропозиції будуть враховані Національною радою у подальших відносинах із ЗАТ “Воля-Кабель”. Дякуємо Вам за небайдужість та увагу до проблем сфери телерадіомовлення. З повагою, голова Національної ради В. Шевченко»¹.

З цього листа напрошувався прикрий висновок, що закрите акціонерне Товариство — ЗАТ «Воля-Кабель», якому держава видала ліцензію на поширення телесигналу у промислових масштабах, цим сигналом в слухний день і час могло маніпулювати. А «суто господарські» дії цього Товариства — чомусь «перебувають поза компетенцією» Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення.

Лише з початком воєнних дій, з окупацією Криму та Донбасу (2014) умови кіновиробництва покращилися. Знайшлися державні кошти, зокрема й

на підтримку неігрового кіно. Вперше у незалежній Україні — саме у кінопрокат — вийшла документальна стрічка Т. Томенка «Будинок “Слово”» (відзначена Національною кінопремією «Золота Дзига» у номінації «Кращий документальний фільм» за 2018 р.) Фільм, що документально точно реконструює трагедію Розстріляного відродження, побачили у кінотеатрах Києва, Львова, Харкова, у Сумах, Запоріжжі, Маріуполі. Світова прем’єра відбулася у конкурсі 33-го Варшавського кінофестивалю, на міжнародному Гетеборзькому кінофестивалі, в Українському інституті у Лондоні. Повні зали у Польщі та Швеції засвідчили непідробний інтерес зарубіжної публіки до цієї теми. Глядачі у Гетеборзі навіть дорікали режисерові (про що він розповідав на одній з конференцій у НАУкМА): «Чому ви так рідко у Швеції показуєте українське кіно? Російські фільми тут йдуть часто, й Україну зображають у непривабливому світлі...».

То, може, немає чого показувати? Суспільний запит на історію, що першим його широко реалізував серіал «Невідома Україна», отримав подальший розвиток на інших студіях у різноманітні форм, жанрів і стилів, фільмів-біографій та екранних реконструкцій. Студія УКРТЕЛЕФІЛЬМ: «Українська ніч 1933-го» (В. Георгієнко, сцен. Л. Мужук, 1993); НТКУ: «Хто ми?...» (В. Горпенко, О. Одинець, 1995–1996, 3 сер.)², «Історія української державності» (11 сер.), «Постаті» — десятки фільмів про вчених, митців, політичних діячів; цикли «Українці на Колимі», про Сандормох, УПА, Розсекречена історія; РІА ЯНКО: «Забута державність» (К. Луценко, 7 серій, 1993–1994); КОНТАКТ: кіногалерея «Обрані часом» (54 сер.) — про режисерів, акторів, композиторів та виконавців, діячів); «Непрошені» (6 сер.), «Червоний ренесанс» (6 сер.); СТБ: «У пошуках істини» (92 сер.) — документально-пізнавальний проєкт; ВІАТЕЛ: «Гра долі» (87 сер.) — загадкові історії з життя знаменитих людей, «Відродження культурних пам’яток» (10 сер.), «Хмельниччина» (9 фільмів), «Міста України» (3 сер.); «1+1» — «Війна. Український рахунок» (С. Буковський, 9 сер., 2002), «Великі українці» (90 сюжет. та 10 ф., 2008); КІІВ: «Енциклопедія величних»; ТЕЛЕКОН: «Заручники свободи» (17 сер., 1997), «Хроніка надій та ілюзій» (52 сер., 2000), «Дзеркало історії» (84 сер. — 2001–2002, 76 сер. — 2009), «Собор на крові» (10 сер., 2006), «Хлібна гільйотина» (3 сер., 2008); ТСН — Історія з грифом «Секретно» (В. Вятрович), цикли Кіноміфи історії, Траєкторія долі, Українська мрія

¹ Лист № 15/646, від 19.12.2008 Голови Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення В. Шевченка — на адресу Марченка С. М. Архів автора.

² Фільм «Хто ми?» на УТ-1 демонструвався щораз на день Незалежності кілька років поспіль.

(І. Шатохіна, наук. конс. Ю. Шаповал, 2008–2017) — про М. Грушевського, В. Винниченка, М. Хвильового, О. Шумського, О. Довженка, М. Рильського, В. Петрова, М. Волобуєва, Дж. Мейса, Є. Сверстюка, І. Драча, Є. Гедройця та ін.; «Я камінь з божої праці» (А. Микульський, три фільми про О. Ольжича, 1996, 2000); «Загадки Норильського повстання» (М. Ткачук, 2007). Згадаймо й частково здійснений задум серіалу М. Вінграновського про міста-столиці України — фільми «Чигирин — столиця гетьмана Богдана Хмельницького», «Батурин — столиця гетьмана Івана Мазепи», «Галич — столиця Данила Галицького» (1993).

Це сотні фільмів і серій — своєрідна «історико-пізнавальна галактика». Загальнонаціональну важливість цього екранного різноманіття підтверджують й документальні цикли, режисери яких отримали Національну премію України імені Т. Шевченка: А. Микульський (2002), С. Буковський (2004), М. Ткачук (2008). Тему доповнюють й польські кінематографісти: «Трудне братерство» (Є. Любач, 1998), «Україна. Становлення нації» (Є. Гофман, 2007). Назвемо й подвижницьку працю канадійського доктора Марка Роберта Стеха — автора циклу телепередач «Очима культури» [13].

Однак, зблиснувши на початку дев'яностих, серіал «Невідома Україна», на жаль, не став допоміжним чинником навчання, не прописався у пам'яті соціуму, як і більшість перелічених фільмів, що лишалися прихованими [2]. Фраза-відмовка, що ці фільми — «не формат», що у них «малий рейтинг» — нічого суттєво не прояснює, адже інтелектуальна меншість завжди потребуватиме власного ресурсу. Більшість згаданих серій і стрічок належно не доходили ні до свого, ні до закордонного глядача з інших причин. Закордонні посольства й українські культурні центри, Міністерство закордонних справ, мали б формувати для західних суспільств — хоча б з поваги до власної діяльності — позитивний меседж про нашу державу, залучати творчий потенціал українських кіномитців. Та у номері готелю чи не будь-якого європейського міста ви не знайдете жодного українського телеканалу — на тлі цілодобових російських, британських, французьких, німецьких, іспанських...

Ще у 2008 році головний редактор часопису «Кіно-Театр» Лариса Брюховецька в інтерв'ю з Євгеном Шаботенком, запитувала, «можливо, є сенс сьогодні звернутися до нового міністра освіти І. Вакарчука з пропозицією тиражувати фільми “Невідомої України”, для початку — бодай періоду Визвольних змагань, і розіслати у школи і вузи Сходу і Півдня України, де ще існують проблеми з на-

ціональною свідомістю, з історичною пам'яттю?» Є. Шаботенко відповів: «Тут доцільно говорити про гостру необхідність. Це треба було робити 15 років тому. Та краще пізно, ніж ніколи. Я б сказав: нині ситуація настільки загострилась, що йдеться про те, бути чи не бути національній державі Україна» [14].

Як наслідок, нинішні абітурієнти переважно слабенько знають власну історію, культуру, мистецтво. І навіть ті, хто вступає до кіношкіл, дуже приблизно ознайомлені з творчістю Сергія Параджанова, Івана Миколайчука, Леоніда Осики, не бачили «Тіні забутих предків», «Камінний хрест»... А на якому майданчику можна побачити ці та інші кіношедеври, якої вони технічної якості? Поляки своє кіно знають, бо існує шкільна кінотека, фільми використовують на уроках, створені належні умови для кіноосвіти та кінематографа. У Чехії — також: випадковий таксист у Празі назвав мені мало не усі фільми Віри Хітілової! Наші ж студенти часто не знають навіть найболючіших моментів власної історії. Відомий кінооператор Юрій Гармаш — заслужений діяч мистецтв України, професор і майстер курсу, — оприлюднив у Фейсбуці (22 квітня 2019 р.) факт, яким був дуже шокований: усі його двадцяттеро студентів не змогли відповісти, що в нашій історії означає Батурин? «Вони вчили історію України у школі, вони мають батьків, по телебаченню демонструють документально-історичні фільми, без знання історії України немає Громадянина України!... От вибори президента й проходять “по приколу»|. А де нинішня молодь може побачити новаторський фільм Юрія Іллєнка «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001), у якому виразно реконструйовано епізод трагічних подій у Батурині? Ще фільм цей і не вийшов — а міністр культури сусідньої держави М. Швидкої велів його заборонити. Ще до виходу картина зазнала утисків, журналістських нападок у самій Україні, не мала ні належного кінопрокату, ні телепоказу (щоправда, існує нині в Інтернеті, але низької якості). А де можна побачити документальний фільм М. Вінграновського «Батурин — столиця гетьмана Івана Мазепи» (1994)?

Письменниця Оксана Забужко переконана, що проти українців задіяно найновіші технології, які можуть коштувати нам держави, що виготовляються маніпулятивні пропагандистські матеріали, де Україна показується як фашистська ксенофобська країна, про яку на Заході нічого не відомо. І що протидія цим силам дуже мала: як приклад, книга О. Забужко «І знов я влізаю в танк», котра багато що популярно прояснює, продана 15-ма тисячами примірників, а серіали, які виграють вибори, — це 16 мільйонів глядачів за один вечір; і що саме се-

ріали нині стають політичною технологією, якою бомбардують мізки [4].

Зображення України у «коричневих тонах» практикувалося й раніше. У квітні 2001 року канал ІНТЕР показав у прайм-тайм фільм «9 березня» — про вшанування біля пам'ятника Шевченка у Києві та спровоковану бійку на Банковій під адміністрацією тодішнього Президента Л. Кучми. На тлі свята, урочистостей, обличчя учасників хору Леопольда Ященка, використано паралельний монтаж кадрів невідомо де знятої нічної ходи зі смолоскипами, де один з натовпу зізнається у камеру: «Маємо на меті збудувати державу від Ла-Маншу до Уралу». У фіналі — кольорове зображення витісняється коричневим, що, на думку авторів, має недвозначно наштовхувати глядача на цілком певні асоціації. Можливо б, і не варто наголошувати на особливостях монтажу, якби того ж дня (вечір, субота 21 квітня 2001 року) цей фільм пройшов не лише в Україні, але також і в Італії (а можливо, й у інших європейських столицях — це потребує дослідження), про що наступного дня дізнався від колежанки з Рима [8]. Телеканал, що має ліцензію від держави, міг плюнути державі за її кордонами, і не було чути, щоби влада на це приниження хоч якось би зреагувала. Відтоді минуло майже два десятиліття — нині деякі обставини пояснюються, адже тоді закінчувався рік, як у сусідній великій державі було обрано нового президента...

Ще одне просте запитання: чому згадані фільми не залучені до кіноосвіти, методологічно не опрацьовані до освітнього процесу? Українські історики й кінематографісти виконали цей свій обов'язок — взяли на себе відповідальність, зняли картини, котрі могли б допомагати освіті. Провідні західні країни всіляко використовують кіно для освіти, практично реалізуючи думку німецького історика Теодора Моммзена, висловлену понад сто років тому: «Кожен, хто пише історію, а надто історію сучасності, має обов'язок політичного виховання, і мусить допомогти співвітчизникам визначити своє майбутнє ставлення до держави».

З приводу незадовільного стану української кіноосвіти, група кінематографістів-педагогів — Т. Ткаченко, М. Ілленко, Б. Вержбицький, С. Марченко та голова Комісії з кіноосвіти НСКУ Л. Брюховецька, 20 червня 2017-го, офіційно звернулися до Міністра культури Є. Ніщука з проханням сприяння, зокрема виробництву студентських фільмів, які держава зовсім не фінансує. Відповідь отримали 12 вересня, на жаль, негативну [5]. На зустрічі з Міністром освіти Л. Гриневич кінематографісти особливо наголошували на необхідності

створення Інтернет-ресурсу, для початку запропонували перелік півсотні знакових українських фільмів, що мають бути залучені до навчального процесу (на уроках літератури, історії), доступні кожному учителю й учневі. Це було у червні 2017 року. Минуло два роки, і нарешті на сайті Міністерства освіти з'явилося повідомлення: «Українські фільми та тизери до них розміщуватимуть на Національній освітній електронній платформі для безкоштовного використання під час освітнього процесу. Відповідний Меморандум було підписано сьогодні, 17 липня 2019 року, між Міністерством освіти і науки, Міністерством культури та Асоціацією «Українська кіно-асоціація» у приміщенні Будинку Уряду. Міністр Лілія Гриневич повідомила, що дуже важливо забезпечити дітей сучасним цікавим змістом освіти і навчальними матеріалами, які можуть їх мотивувати до навчання. І що вчителі зможуть використовувати готові фільми в освітньому процесі, для вивчення літератури та історії, і, це стосується як художніх фільмів, так і документальних. Міністр культури Євген Нищук вважає, що важливо шукати точки дотику між освітою та сучасним українським кінематографом, який має бути корисним широкій аудиторії. Виконавчий директор Асоціації «Українська кіно-асоціація» Вікторія Ярмошук додала, що сучасні українські фільми мають також потужний виховний вплив — це особливо важливо в теперішній історичний період нашої країни» [10]. Цей меморандум з'явився за чотири дні до виборів до Верховної Ради (як і закон про мову — напередодні виборів Президента), — вочевидь як намагання тактичними засобами виправити стратегічні прорахунки.

Ситуація не унікальна, мала місце й для західного інтелектуального (кількісно незначного) телеспоживача архівних передач, доступ до яких також був ускладненим. Про це наголосила Луїза Мерзо з Парижа, авторка дослідження «Патологія медіа» (24 листопада 2003 р. на каналі «1+1» у програмі Ю. Макарова «Документ»). Західне громадянське суспільство на запит цієї інтелектуальної меншості до історико-пізнавального кіно знайшло ресурс і у 2004 році постав супутниковий європейський тelenканал Viasat History. Згодом цей канал отримав цілодобовий ефір, транслюється в Центральній та Східній Європі й Африці. Ось вже півтора десятиліття спеціалізується виключно на історико-пізнавальному кіно, виконує роль медіа-посередника між виробником документального інформаційного продукту та споживачем (за Мак-Льюеном — між людиною-суб'єктом та певним об'єктом сприйняття) — між історично-науковою та масовою

свідомістю європейців. Та українських фільмів на Viasat History немає, як і не створено власного просвітницького ресурсу.

Розкриваючи тему патології медіа, дослідниця Л. Мерзо також зауважила, що журналістам, продюсерам й усім іншим, хто працює з медіа, іноді бракує відповідальності. Використовуючи потужні сили, котрі постачають інформацію в індустріальних масштабах, працівники медіа здатні нав'язати політичний або ідеологічний вибір. Ці спостереження підтвердив і російський дослідник медіа Д. Дондурей (який, до речі, підтримав Україну у березні 2014 р.): «Телебачення стало другою реальністю, створеною авторами — редакторами, художниками, режисерами, ведучими. Телевізор перетворився на одну з базових потреб, можливо, навіть важливішу за світло, воду й тепло. Лише 3–4% глядачів здатні відділити себе від образів, що діють на екрані, й можуть обійтися без телебачення. Решта, 96–97%, — без телепродукту обійтися не зможе, відчуватиме себе незахищеною й неспроможною вибирати програми поведінки. І коли якоїсь події на телебаченні немає — то її таки немає. І якщо сьогодні з телеекранів зникли такі країни, як Польща, Угорщина, Румунія, Чехія, Словаччина, — то вони таки й зникли, і ми не знаємо, ні хто ними править, ні що там діється, ні як там люди живуть...» За півтора десятиліття, які минули від тієї передачі, сутнісно мало що змінилося, хіба що базову «владу телевізора» перехопили смартфони й Інтернет-мережі.

Українські кіномитці ще у перші роки Незалежності намагалися захистити українського глядача від потужних сторонніх впливів. Зокрема, на базі «Укртелефільму», яку очолював Леонід Мужук, було організовано Другий український телеканал, що ним опікувався режисер Юрій Ткаченко. Було усвідомлення: українське кіно зможе вижити, якщо матиме вихід на телебачення — національне не за назвою, а за суттю. Та процес становлення телеканалу тривав лише кілька місяців — численні рейдерські атаки, нашестя ревізорів, адміністративні «наїзди», шалений економічний тиск на студію дестабілізували процес виробництва: шанс було втрачено. А тим часом нові приватні телекомпанії забрали найкращі ефірні національні частоти і найкращий ефірний час заповнили продуктом здебільшого далеким від українських інтересів [9].

Як наслідок — студія «Укртелефільм», що створювалася як головний постачальник (і школа) картин для телебачення, фактично нині не діє. Формат кінофільму дедалі більше поступається дешевшому у телевиробництві продукту — телепередачі, що її

виробляють переважно самі телеканали. Виробництво кінофільму триває місяці, телепередачі — кілька днів. Окремі фільми ми пам'ятаємо роками і десятиліттями, життя телепередачі — лічені дні. Це все одно, якби у художній літературі свідомо нівелювалися форми повістей та оповідань на користь нарисів і дописів. І навіть професія кінорежисера у телепередачі стає другорядною, бо у телепрограмі головний — редактор, а кінорежисер виконує суто технічну функцію. Можливо, телебачення і не стало музою саме через нівелювання творчого начала режисера як автора. А функція редактора — найефективніше потурати смакам публіки, піднімати рейтинги — що важливо, передусім, для телереклами.

Важко повірити що Україна після проголошення Незалежності була у гіршому економічному стані, аніж повоєнні Італія та Франція, які завжди сприяли власним кінематографам. У повоєнній Італії, на третьому році після повалення фашизму, виник Неореалізм. «Нова хвиля» у Франції — постала на п'ятнадцятому році після війни. Кожен з цих напрямів лишив фільми, які сформували світогляд покоління, об'єднували суспільство не лише країн-виробників — вплив цих напрямів на світове кіно беззаперечний. Кіновиробництво в Україні чомусь завжди руйнувалося, наприкінці 1920-х знищено ВУФКУ, фільми якого були успішними й самокупними; на початку 70-х — ліквідовано напрям «поетичного кіно», яке виробило власну кіномову... Нині — фактично зупинені усі провідні державні кіностудії — Національна студія імені О. Довженка, Укртелефільм, НКУ-Київнаукфільм, Укркінохроніка. Разом зі студіями втрачилися й кіношколи, де пліч-о-пліч з майстрами студенти проходили практику. Телеканали таких послуг не надають. Відновлення кіновиробництва у 2014 році дещо зупинило цей руйнівний процес. Буття ж неігрового кінематографа залишається особливо занедбаним.

Ще один потужний контекст, котрий було втрачено через місяць після прем'єри «Невідомої України». 14 січня 1994 р. було прийнято Тресторонню заяву Президентів України, США та Росії щодо ядерного роззброєння України (згодом — і Будапештський меморандум, до якого приєдналася Великобританія). У документах стверджувалося, що «відносини між країнами повинні будуватись на засадах поваги до незалежності, суверенітету та територіальної цілісності кожної держави» [12]. Чому в обмін на ядерне роззброєння України, у контексті не згадано про захист українського гуманітарного простору, кінематографа, про негайну декомунізацію й прибирання маркерів комуністичного мину-

лого? Тоді, на другому році Незалежності, серіал «Невідома Україна» — ой як був би на часі! Його мали б показати у праймтайме, зокрема і в Криму, на Донбасі, на Закарпатті — політичний краєвид України нині був би нині іншим.

Після проголошення Незалежності й руйнації відомого монумента на площі Жовтневої революції, кияни ще два десятиліття ходитимуть повз пам'ятник Леніну навпроти Бесарабки, що його охоронятимуть вдень і вночі, ходитимуть вулицею імені Юрія Коцюбинського (з вересня 2015 р. вона — імені В. Винниченка). Мільйони мешканців існуватимуть серед сотень пам'ятників та знаків комуністичного минулого по всій Україні, отримуватимуть кореспонденції на адреси вулиць, названих іменами катів. Українське суспільство два десятиліття (а це період одного покоління) існувало посеред взаємопоборюваних, так званих «двох правд» — людської й імперської. У своїй електоральній більшості суспільна свідомість байдужила, роздвоювалася, занурювалася у стан амбівалентності. У кризові періоди ліки від схожих недуг давав національний кінематограф — так у світі було не раз, блокування ж українського кіновиробництва виявилось одним із проявів гібридної інформаційної війни. «Невідому Україну» було пущено манівцями, в нічні ефіри, натомість — у праймтайме влада потурала хлестаковщині, карнавальності, телешоу. Ціна бездіяльності влади — втрата територій, війна на Донбасі, розплата економічною відсталістю.

Українську владну еліту влучно охарактеризувала (на другий день після президентських виборів) доктор філологічних наук Лариса Масенко: «...Не можу втриматись, щоб не процитувати те, що я писала в журналі “Сучасність” у 2008 році, в часи президентства Ющенка: “Імперія поспішає скористатися слабкістю й піддатливістю української владної еліти, щоби сформувати до майбутніх виборів вигідне для Росії співвідношення основних електоральних груп. Для цього необхідно змінити кількісний баланс між тими виборцями, які ніколи не зіграють у російську карту, і тими, яких виховують російські серіали, відеокліпи, глянцеві журнали й розтиражована російськомовна преса на користь останніх. Ось і через одинадцять років імперські маніпулятивні телевізійні технології святкують перемогу над мільйонами одурманених «95-м кварталом» малоросами”» (Фейсбук, Лариса Масенко, 22 квітня 2019 р.) Думку про слабкість і піддатливість української владної еліти підтверджує й нещодавній скандал практично проти усіх великих кінопрокатних компаній України, яких звинуватили

у перерахуванні коштів російським спецслужбам та саботажі українських фільмів [11].

Жанровий різновид українського історико-пізнавального фільму — вижив, та на його державотворчу роль чомусь не звертала увагу багатомільйонна діаспора, що не спромоглася знайти ресурси для незалежного телеканалу, котрий був би надзвичайно бажаним ще у ті роки, напередодні Першого Всесвітнього форуму українців (1992). Тоді як олігархи, що сформувалися на українському ґрунті наприкінці 90-х, нині мають і по декілька телеканалів, вправно маніпулюють громадською думкою, смаками, стилем поведінки, виборами. На Першому Економічному форумі українців світу (2007) знову наголошувалося на необхідності «створення українських теле-, радіоканалів цілодобового поширення достовірної інформації про Україну та українського відео- й аудіопродукту для формування духовно світоглядних орієнтирів українського соціуму в світі» [15] — та і це побажання залишилося на рівні резолюції.

Побіжний огляд тенденцій екранного творення історії України свідчить і про певні позитивні моменти. Хоч волами, а Український материк рухається до європейських цінностей. Багато що можна називати своїми іменами, діагностувати, лікувати. Промальовуються й надії на покращення кіноосвіти, й на певні прозріння суспільства, яке за останні роки значно подорослішало. От і Британія виділяє Україні (дещо із запізненням) дев'ять мільйонів фунтів на зростання стійкості суспільства до дезінформації, на розвиток незалежних засобів інформації, на підтримку незалежних медіа зі сподіваннями на відповідальності уряду [3]. Адже має бути чути голос на культурно-цілісну інтеграцію української спільноти на Світ, на чітке з'ясування: хто ж ми такі у сучасності — як про це йшлося у історико-пізнавальному фільмі «Хто ми?» режисера й науковця Володимира Горпенка.

Джерела та література

1. Беліков М. Як врятувати українське кіно. *На екранах України*. 1996, 20 квітня. Передрук з: *Кіно-Театр*. 1996. № 4. С. 52–53.
2. Брюховецька Л. Приховані фільми: Українське кіно 1990-х [Б-ка журн. «Кіно-Театр»]. Київ: АртЕк, 2003. 384 с.
3. Британія виділить Україні 9 млн фунтів на підтримку незалежних медіа. *Opinion*. Так думає Україна. 3 липня 2019. URL: <https://opinionua.com/2019/07/03/britaniya-vidilit-ukra%dl1%97ni-9-mln-funtiv-na-pidtrimku-nezalezhnix-media/>
4. Дядюк К. «За півпокоління до перемоги піддатись на ніщо»: Оксана Забужко порадила українцям берегти свої мізки. *Фоторепортаж. Вежа, Вінницький інформаційний портал*. 18 червня 2019 р. URL: <https://vezha.vn.ua/>

- za-pivpokolinnya-do-peremogy-piddatys-na-nishho-oksana-zabuzhko-poradyala-ukrayintsyam-beregty-svoyi-mizky-fotoreportazh/
- Звернення Національної спілки кінематографістів України до міністра культури України С. Нищука про підтримку кіноосвіти та Відповідь заст. міністра Ю. Рибачука. *Кіно-Театр*. 2018. № 1. С. 2–3.
 - Марченко С. М. Зняти фільм в Україні наприкінці ХХ століття. З досвіду режисерської роботи в науково-популярному фільмі «Відгомін забутого неба». *Україна. Наука і культура. Щорічник*. Вип. 30. 1999. С. 424–427.
 - Марченко С. М. История как изображение: материал и образ. Аспекты киносозидания истории Украины. Русский вопрос. 2008. № 3. URL: <http://www.russkiivopros.com/index.php?csl=38>
 - Марченко С. М. Упередженість. Який образ українця «ліплять» деякі майстри? *Українська культура*. 2001. № 8. С. 4.
 - Мужук Л. Юрій Ткаченко і його дорога до Святої гори. *Кіно-Театр*. 2012. № 5. URL: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1402
 - На освітню ел-платформу викладуть українські фільми та тизери до них для використання під час навчання — підписано меморандум. *Міністерство освіти і науки України*. 17 липня 2019 року. URL: <https://mon.gov.ua/ua/news/na-osvitynu-el-platformu-vikladut-ukrayinski-filmi-ta-tizeri-do-nih-dlya-vikoristannya-pid-chas-navchannya-pidpisano-memorandum>
 - СБУ відкрила провадження проти найбільших кінопрокатників України. *Zaxid.Net*. 23 липня 2019 р. URL: https://zaxid.net/sbu_vidkrila_provadzhennya_prot_i_naybilshih_kinoprokatnikiv_ukrayini_n1485902
 - Тристороння заява Президентів України, США та Росії. *Законодавство України*. 14 січня 1994 р. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/998_300
 - Цикл україномовних телепередач Марка Роберта Стеха «Очима культури». *Національний університет Острозька академія*. URL: www.oa.edu.ua/ua/etc/kontaktukrainiantv/
 - Шаботенко Є. Документи справляли шокуюче враження. *Кіно-Театр*. 2008. № 2. С. 15–16.
 - Шокало О. Український культурно-інформаційний продукт — духовний чинник самовідтворення і розвитку нації. *І Економічний форум українців світу*. Зб. доповідей. Українська Всесвітня Координаційна Рада, Міжнародна громадська організація українців «Четверта хвиля». Київ, 2007. С. 38.
 - Як узгодити комерційні інтереси з потребами української культури: *Матеріали круглого столу*. 8 лютого 2005 р. Наукове видання. Київ. Вид. дім «Києво-Могилянська академія». 2005. 115 с.
 - opinionua.com/2019/07/03/britaniya-vidilit-ukra%*d1%97ni-9-mln-funtiv-na-pidtrimku-nezalezhnix-media/* [in Ukrainian]
 - Dyadyuk, K. (2019). «For half a generation before winning nothing»: Oksana Zabuzhko advised Ukrainians to protect their brains. June 18. Retrieved from: <https://vezha.vn.ua/za-pivpokolinnya-do-peremogy-piddatys-na-nishho-oksana-zabuzhko-poradyala-ukrayintsyam-beregty-svoyi-mizky-fotoreportazh/> [in Ukrainian]
 - Appeal from the National Union of Cinematographers of Ukraine to the Minister of Culture of Ukraine Ye. Nishchuk for support of film education Minister Y. Rybachuk (2018) [in Ukrainian].
 - Marchenko, S. M. (1999) Make a movie in Ukraine at the end of the twentieth century. From the experience of directing in the popular science film «Echo of the Forgotten Sky». *Ukraina. Nauka i kultura*. Vup. 30, pp. 424–427 [in Ukrainian].
 - Marchenko, S.M. (2008). History as an image: material and image. Aspects of cinema creation of the history of Ukraine. Retrieved from: <http://www.russkiivopros.com/index.php?csl=38> [in Russian].
 - Marchenko, S.M. (2001). Partiality. What is the image of a Ukrainian «sculpted» by some masters? *Ukrainian Culture*. № 8, p. 4 [in Ukrainian].
 - Muzhuk, L. (2012). Yuri Tkachenko and his Road to the Holy Mountain. Retrieved from: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1402 [in Ukrainian].
 - Ukrainian films and teasers will be uploaded to the educational e-platform for use in their studies — memorandum is signed (2019). Ministry of Education and Science of Ukraine, July 17. Retrieved from: <https://mon.gov.ua/ua/news/na-osvitynu-el-platformu-vikladut-ukrayinski-filmi-ta-tizeri-do-nih-dlya-vikoristannya-pid-chas-navchannya-pidpisano-memorandum> [in Ukrainian].
 - Security Service of Ukraine Opens Proceedings Against Ukraine’s Largest Movie Producers (2019). July 23. Retrieved from: https://zaxid.net/sbu_vidkrila_provadzhennya_prot_i_naybilshih_kinoprokatnikiv_ukrayini_n1485902 [in Ukrainian].
 - Tripartite Statement by the Presidents of Ukraine, the USA and Russia (1994). January 14 Retrieved from: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/998_300 [in Ukrainian].
 - The cycle of Ukrainian-language television programs by Mark Robert Steh «The Eye of Culture». Retrieved from: www.oa.edu.ua/ua/etc/kontaktukrainiantv/ [in Ukrainian].
 - Shabotenko, Ye. (2008). Documents made a shocking impression. *Kino-Theater*, № 2, pp. 15–16 [in Ukrainian].
 - Shokalo, O. (2007). Ukrainian cultural-information product — spiritual factor of self-reproduction and development of the nation // *I Economic Form of Ukrainians of the World*. Collection of reports. Ukrainian World Coordination Council, Fourth Wave, International Non-Governmental Organization of Ukrainians. Kyiv, p. 38 [in Ukrainian].
 - How to Reconcile Commercial Interests with the Needs of Ukrainian Culture: Materials of the Round Table, February 8, 2005. Kyiv, View. Kyiv: Mohyla Academy House [in Ukrainian].

References:

- Belikov, M. (1996). How to save Ukrainian cinema. On the screens of Ukraine. April 20. [in Ukrainian].
- Bryukhovetska, L. (2003). Hidden Films: Ukrainian Cinema of the 1990s. Kyiv: ArtEk. [in Ukrainian].
- Britain will allocate 9 million pounds to Ukraine in support of independent media (2019). July 3. Retrieved from: <https://>

ФІЛЬМИ ПРО ДІТЕЙ, ДЛЯ ДІТЕЙ І НЕ ТІЛЬКИ ДЛЯ ДІТЕЙ

Стаття присвячена дискурсу радянського кінематографа для дітей та юнацтва.

Ключові слова: еволюція кінематографа для дітей та юнацтва, фільми «морального неспокою», духовність, моральнісно-виховна функція.

The article deals with the discourse of Soviet cinema for children and adolescents.

Keywords: evolution of cinema for children and adolescents, films of «moral anxiety», spirituality, moral and educational function.

Статья посвящена дискурсу советского кинематографа для детей и юношества.

Ключевые слова: эволюция кинематографа для детей и юношества, фильмы «моральной тревоги», духовность, нравственно-воспитательная функция.

За радянських часів кінематографі для дітей та юнацтва приділялася чимала увага. Взявши за лозунг відомі слова В. І. Леніна: «Найважливішим з усіх мистецтв є кінематограф», влада, засукавши рукави, взялася за просвітництво та ідеологічне виховання молоді. Вже з 1924 року під патронатом Надії Крупської почався регулярний випуск дитячих фільмів. Головним чином це були заідеологізовані стрічки на кшталт «Як Петюнька їздив до Ілліча», «Ванька — юний піонер» і т. д. Та, як зазначають історики кіно, дитяча аудиторія надала перевагу «Червоним дияволятам» (1923) режисера І. Перестіані, фільмові, який за первинним задумом не був розрахований на юного глядача. Ось тут визначився кордон між кіно «дитячим» і «дорослим». Виявилося, що фільми для дитячої аудиторії і фільми, які сприймалися нею як свої, суттєво різнилися. Діти почали «присвоювати» собі дорослі фільми, зокрема 1930-х років, такі як: «Чапаєв», трилогія про Максима, та ігнорувати картини, які створювалися для них, — скажімо, «Дитинство» Горького, «В людях», «Мої університети». Та це був лише початок розшарування і невизначеності дитячого кінематографа.

У 1930-х роках для дітей та юнацтва працюють такі відомі режисери, як: М. Барська («Драні черевіки»), В. Вайншток («Діти капітана Гранта», «Острів скарбів»), О. Птушко («Новий Гулівер», «Золотий ключик»), В. Журавльов («Космічний

рейс», «Кордон на замку»), та ін. 1938 року вийшла на екрани перша народна казка «За щучим велінням» О. Роу. Більшість з них намагалися втягнути в сюжетну канву ідеологічні мотиви, та попри все вони подобалися дитячій аудиторії, та що й казати, і сьогодні сприймаються з цікавістю. Спитаєте чому? Мабуть, тому, що в них було багато всього: наївності, ідеалізації, романтичного піднесення, можливо, навіть ідеологічного присмаку, проте в них не було бруталності, ненависті, нетерпимості й підступності. Хоч як би там було, але ці фільми надавали приклад бути чесним, правдивим, щирим у своїх бажаннях змінити довколишній світ на краще.

Навіть у тяжкі роки Другої світової війни держава знаходила кошти на дитячий кінематограф: «Клятва Тимура» (1942, реж. Л. Кулешов), «Жила-була дівчинка» (1944, реж. В. Ейсимонт), «Коцій Безсмертний» (1945, реж. О. Роу). Навіть у повоєнні роки, в період так званого малокартиння, коли в рік виходило менше двох десятків картин (1951 р. вийшло лише 6 картин), країна пам'ятала про маленьких глядачів: «Біле ікло» (1946, реж. О. Згуріді), «П'ятнадцятирічний капітан» (1946, реж.: Г. Гребнер, В. Журавльов), «Кам'яна квітка» (1946, реж. О. Птушко), «Робінзон Крузо» (1947, реж. О. Андрієвський), «Попелюшка» (1947, реж. Н. Кошеверова), «Першокласниця», (1948, реж. І. Фрез), «Щасливого плавання» (1950, реж. А. По-

пова), «Садко» (1952, реж. О. Птушко) та ін. Парадоксально, але цих фільмів наче не торкнулися безконфліктність і безхарактерність, які тоді панували на радянському екрані.

Та справжній розквіт кінематографа для дітей та юнацтва припав на період «відлиги». На екрані виходять різні стрічки — сучасної, історичної тематики, казки: «Чук і Гек» (1953, реж. І. Лукін), «Кортік» (1954, реж.: М. Швейцер, В. Венгеров), «Два капітани» (1955, реж. В. Венгеров), «Васьок Трубачов та його товариші» (1955, реж. І. Фрез), «Старик Хотабич» (1955, реж. Г. Казанський), «Ілля Муромець» (1956, реж. О. Птушко), «Дружок» (1958, реж. М. Носов), «Дівчинка шукає батька» (1959, реж. Г. Голуб), «Королівство кривих дзеркал» (1963, реж. О. Роу) тощо.

Водночас з'являються так звані «проблемні» фільми. Все почалося зі славнозвісних «розовських хлопчаків». Спочатку п'єси В. Розова на повен голос звучать на театральних підмостках — «У добрий час!» і «У пошуках радості». За ними виходять їх екранізації: «У добрий час» (1956, реж. В. Ейсімонт), «Галасливий день» (1961, реж. Г. Натансон, А. Ефрос). Це були юні герої, які вступали в доросле життя, які бажали не зраджувати своїм моральним (рос. нравственным) принципам, рішуче ставали на двобій із несправедливістю, брехнею, міщанством, цинізмом, відстоювали свої ідеали. Колектив ще мав для них значення, проте поступово відходив на другий план. Вони відчували себе особистостями й бажали залишатися такими, як є, — йоржистими, можливо, не дуже комфортними і не завжди зрозумілими для людей довкола.

Радянський кінематограф наповнювався новими темами, проблемами, характерами, а разом з ним дорослішав кінематограф для дітей і юнацтва.

Нова доба дитячого кіно почалася із відкриттям на Мосфільмі об'єднання «Юность», першим фільмом якого став дебют А. Кончаловського «Каток і скрипка». На початку 1960-х років на екрані виходять такі знакові стрічки, як: «Сергійко» (1960, реж.: Г. Данелія, І. Таланкін), «Людина йде за сонцем» (1961, реж. Ю. Калік), «А якщо це кохання?» (1961, реж. Ю. Райзман), «Друг мій, Миколка!» (1961, реж.: О. Мітта, О. Салтиков), «Дикий собака дінго» (1962, реж. Ю. Карасик), Середина 60-х позначилася такими стрічками, як: «Будь ласка заходьте, або Стороннім вхід заборонено» (1964, реж. Е. Клімов), «Дівчинка та відлуння» (1965, реж. А. Жебрюнас), «Дзвонять, відкрийте двері» (1966, реж. О. Мітта). Це були фільми про дітей, але не лише для дітей. Тоді входять в обіг поняття «дитячий», або «шкільний», фільм і «сімейний фільм».

Якось раптово дитина перестала бути дитиною. Герой 1960-х років робив усе, щоб відділити себе від загальної маси колективу. Це був болісний але показово-повчальний процес. Виявилось, що в суспільстві не існувало дитячих і дорослих проблем, а були проблеми нагальні, котрі в дитячому чи підлітковому середовищі набували більш гострих та драматичних акцентів.

Герої 60-х зроблять рішучий крок до самоусвідомлення себе як особистості, неповторної індивідуальності, що має своє, ніким не займане місце у світі духовного буття. Їхній тип можна визначити, як «складні підлітки», або «дивні підлітки», адже їх внутрішній світ, образ мислення і навіть манера поводитися так суттєво відрізнятиметься від їх попередників. Вони почнуть вирішувати «дорослі» проблеми, занурюватись у свій внутрішній світ, робити переоцінку соціальних і моральних цінностей суспільства. І вже не вони, а вчителі та їхні батьки триматимуть іспит перед допитливими очима дітей.

І не випадково діти-актори кінця 50-х — початку 60-х років ні в чому не поступалися акторам-професіоналам і засоби їхнього існування на екрані абсолютно відповідали естетиці нового часу [1]. Боря Бархатов («Сергійко») грав дитячі радощі і прикрощі, як драму дорослої людини, а маленький Павло Борискін («Доля людини») не поступався у грі С. Бондарчукові. Миколі Бурляєву було 14 років, коли він зіграв свого Івана на межі життя і смерті, вразивши світового глядача, і якому могли б позаздрити багато досвідчених акторів.

Фільм «Доживемо до понеділка» (1968, реж. С. Ростоцький), мабуть, підвів загальну риску під шістдесятництвом. Картина мала досить бурхливу екранну долю і викликала найбільшу дискусію у середовищі вчителів. Сюжет загострював проблему традиційних пріоритетів шкільного виховання, сміливо виходив на гострі питання суспільної моралі, проблеми педагогічної етики. Дивні речі відбувались у звичайній радянській школі: учні оголошували вчителям бойкот, читали вголос суто особисті твори про щастя материнства, кидали виклик лицемірству та святенництву і, нарешті, символічно спалювали свої твори на тему «Моє уявлення про щастя». Навколо написання цього твору і розгортається центральний конфлікт фільму, який дасть можливість не лише учням висловити своє ставлення до життя, визначити його головну мету, а й спонукає вчителів замислитися над смыслом своєї роботи, змусить виставити оцінку самим собі.

Учень дев'ятого класу Генадій Шестопапов розуміє, що тема твору запропонована не для того, щоб допомогти глибше зрозуміти бажання та прагнення

молодих людей, а з метою своєрідної перевірки на соціальну лояльність, можливість вписатися в систему офіційних догм. Скільки років людям з дитинства прищеплювали тезу — «бути, як всі» або «бути схожим на позитивного героя», але ж чому? У 70-ті роки один з героїв фільму «Велика перерва», який подорослішав, у відповідь на тему твору «На кого я хочу бути схожим», прямо запитає з екрана: «Ну чому я, Григорій Ганжа, повинен бути на когось схожий?»

Стрічка «Доживемо до понеділка» була однією з перших, що підіймала питання не лише стосунків між вчителями та учнями, а й у самому педагогічному колективі. Це насамперед лінія відносин головного героя — вчителя історії Мельникова — зі словесницею Світланою Михайлівною і вчителькою англійської мови Наталією Сергіївною.

Мельников постійно вирішує для себе складне питання — як знайти те відчуття міри і такту, щоб підтримати учнів, вказати колегам на їхні помилки і разом з тим не образити, не підірвати авторитет колег. На складному шляху моральнісних пошуків йому допомагають його душевні якості — любов до людей, інтелігентність і делікатність у ставленні до інших. Картина гостро ставить болюче питання — у чому ж полягає авторитет учителя, від чого він залежить і як напрацьовується? Конфлікт розгортається між традиційними уявленнями про сувору шкільну дисципліну і авторитет слова, що їх відстоює Світлана Михайлівна і більш широкими і демократичними поглядами Мельникова. «Отже, авторитет вчителя вже нічого не означає, отже, все дозволено. Їм віддаєш всю себе, а вони...», — запально промовляє словесниця. «Що в нас є, щоб віддати. Ось в чому питання», — відповідає історик. І він абсолютно правий. Авторитет не можна нав'язати або штучно прищепити, його треба доводити щодня, щогодини, щохвилини, доводити своєю професійною компетентністю, мудрістю, людськими якостями. Душевна жорстокість, байдужість спроможні викликати лише зворотну реакцію. А повагу до себе можна заслужити лише любов'ю і терпимістю. І не дарма головним героєм стає вчитель історії, науки, що пояснює складні етапи минулого, вказує на помилки, роз'яснює проблеми сучасності, спрямовує у майбутнє.

Фільм «Доживемо до понеділка» залишає світле почуття своєю щирістю, моральнісною чистотою, бажанням загальними зусиллями знайти шлях для об'єднання людських душ. Почуття, що пов'язують дорослих і підлітків, ще не втрачені, вони ще можуть порозумітися. В своєму творі «Моє уявлення про щастя» Шестопалов напише лише п'ять слів:

«Щастя — це коли тебе розуміють». Саме ця фраза стане своєрідним епіграфом для всього кінематографа 60-х років, періоду, який так тонко і болісно відчув приховану загрозу душевної байдужості, що якимось непомітно перейшла у жорстокість і цинізм часів, що їх змінювали. І не зненацька герой В. Тихонова наприкінці фільму мав наміри піти зі школи. Разом з ним ішли з життя романтичні ідеали 1960-х рр., які дедалі менше збігалися з реаліями сучасності [1]. Проте, побачивши очі своїх учнів, які з надією дивляться на нього, Мельников не піде зі школи, розуміючи, що в протилежному разі він залишить молоді душі сам на сам із брутальною реальністю часу, а це — суперечить його моральнісним принципам.

Звісно, кінематограф не міг не відреагувати на цю загрозливу тенденцію. Можливо, перший тривожний дзвінок про те, що радянське суспільство увійшло в період так званого застою, зокрема духовної кризи, пролунав ще наприкінці 60-х, коли вийшов фільм «Три дні Віктора Чернишова» (сцен. Є. Григор'єв, реж. М. Осеп'ян). Картина вийшла в прокат 1968 року, і того ж року була знята з екранів. Критики її просто не помітили і не зрозуміли, а партійні ідеологи просто затаврували. Стрічка не мала чіткої фабули, сюжет складався з кількох епізодів з життя середньостатистичної молодого людини, яка щойно закінчила школу і не визначилася в подальшому житті. Про це свідчили назви епізодів: «Будні», «Вільний час», «Інтереси»... Повільний плін часу, в якому майже нічого не відбувається, один день схожий на інший. Приятелі Чернишова, друзями їх, мабуть, і не назвеш: один — цинічний, нахабний хуліган, другий, не менш цинічний і жорстокий інтелігент. Ми навіть не дізнаємося, чи вчать вони, чи працюють, чи просто байдикують, вбиваючи час. Духовна порожнеча, безлика, сіра буденність, з коловороту якої важко вирватися, гірка самотність серед людей, — така знайома ситуація для екзистенціального героя 60-х років. Цікава сцена в кінотеатрі, де герой дивиться фільм воєнної тематики. Наступають німецькі танки: «Снаряд, снаряд!» — гукає з екрана солдат. На мить Чернишов уявляє себе поза екраном, мабуть, тоді, в той час він міг би здійснити свій *вчинок*. Але не сьогодні, не зараз. Щоправда, свій «вчинок» він здійснить, нападаючи у підворотті на беззахисну людину, і потрапить до міліції.

І якщо герой фільму «Мені 20 років» ставив питання «як йому жити» своєму батькові, то в картині М. Осеп'яна цим питанням задається мати Чернишова. «Вітю, скажи мені, поясни мені синку, може, я чим винна перед тобою, може, образила

чим, може, чого не зробила для тебе? Поясни мені дурній бабі, синку, я нічого не розумію. Вітю, я ж для тебе всю кров, все серце... Я ж для тебе живу, Вітю. А тепер не знаю, що мені робити далі, як мені жити, Вітю?!» І якщо герой фільму М. Хуциєва не отримував відповіді від батька, мати Чернишова не отримує відповіді від сина.

Але мине небагато часу і підлітки 70-х почнуть повчати своїх батьків. «Можна чекати, як складатиметься життя, а можна його самому робити. Зараз не можна розпорошуватися, темп життя не той», — наставляє свого батька дев'ятикласник Олег з фільму («Розіграш», 1976, реж. В. Меньшов). «Господи, — із жахом промовляє батько, — це ж не ти мені повинен казати, а я тобі! Звідки в тебе діловитість ота? Можна подумати, що тобі років 30–40! Тверезу розважливість, її ж вистраждати треба, вона приходить коли вже собі лоба наб'єш!»

Ще страшнішою постає Зіночка Бігункова з фільму «Чужі листи» (1977, реж. І. Авербах) — підліток, який нищить все довкола себе. Вчителька Бігункової, яка пожаліла дівчинку, намагаючись допомогти їй, у відчаї скаже страшні слова: «Я не піду більше до школи, я не можу туди йти, я не люблю дітей, я їх боюся. У мене нічого не виходить. Я не можу пояснити їм найпростіші речі, Я не можу пояснити, чому не можна читати чужі листи». На що її більш досвідчена колега відповідь: «А навіщо пояснювати? Не можна, і все».

Сценарист фільму Н. Рязанцева в одному зі своїх інтерв'ю зауважувала, що цю останню фразу вони (з І. Авербахом) придумали для журналістів, щоб якось приховати головне. Головне полягало у всевладді Зіни Бігункової, яка підкорює собі всіх — брата, матір, вчительку, клас. Це був фільм про всевладну і страшну дівчинку, яка з усіх ситуацій виходить переможницею, тому що в неї немає ніякої моралі у принципі [2].

Однак ні. У Бігункової є своя мораль — мораль вседозволеності й самовиправдення у будь-якій ситуації. Собі вона дозволяє все, а от іншим — нічого. У неї відсутня моральність, те що неможливо записати на скрижальях і чому неможливо навчити. Моральність — це той внутрішній суддя, а по суті совість, яка чи то є, чи то її немає. На відміну від професійних навичок, знань, кругозору, які набуваються з віком, душевній ширості, делікатності, чуйності навчити неможливо, це суто особиста проблема, яку кожен вирішує сам. Питання полягає лише в тому, чи існує в суспільстві духовне середовище, що сприяє становленню позитивної особистості. Зрозуміло, що в цій ситуації не зарядять ані стандартизовані методики виховання, ані

статути, циркуляри і т. ін. Звичайно, особистий приклад дорослих має велике значення, але й він далеко не завжди може врятувати ситуацію.

Ще одна картина, яку слід згадати в цьому контексті — «Плюмбум, або Небезпечна гра» (сцен. О. Міндадзе, реж. В. Абдрашитов). Фільм вийшов 1986 року наприкінці «застою» і початку «горбачовської гласності». Його герой п'ятнадцятирічний Руслан Чутко, який прагне змінити світ на краще, звільнивши його від усяких підозрілих і кримінальних елементів, уявивши себе таким собі «санітаром суспільства». Звернемо увагу на його прізвище — Чутко від слова «чутливий», тобто чуйний, добродішний, благодійний, гуманний, жалісливий, добрий, співчуваючий, милосливий. Та все це не так. Він не відчуває болю ані душевного, ані фізичного. Руслан у добровільній дружині з охорони громадського порядку діє під прізвиськом «Плюмбум» (лат. свинець — метал легкоплавкий, дуже ковкий, токсичний). Так і він пристосовується до будь-яких ситуацій і заради своєї примхливої мети не гребує ані шантажем, ані підкупом, ані можливістю принизити людину чи навіть зруйнувати її життя.

В школі Русік, як його називають рідні, — зразковий учень, йде на золоту медаль, вдома зразковий син. Ось він, узявшись за руки з татом і мамою катається на катку, а ось за чаєм утрюх співає під гітару шлягер Б. Окуджави, який став неофіційним гімном шістдесятників:

«Среди совсем чужих пиров
и слишком ненадежных истин,
Не дожидаясь похвалы,
мы перья белые почистим.
Пускай безумный наш султан сулит дорогу
нам к острогу,
Возьмемся за руки, друзья,
возьмемся за руки друзья,
Возьмемся за руки, ей-Богу».

Та от, Плюмбум разом з іншими дружинниками затримує рибалок-браконьєрів, серед яких його батько. Він відчайдушно переслідує його, вигукуючи, як свого роду гасло: «Гнати, тримати, вертіти, ображати, бачити, чути, ненавидіти, і залежати, і терпіти, та ще й дихати, дивитись!» А потім сам допитує батька, оформляючи протокол. Недарма О. Міндадзе зупиняється на біографії Чутка-старшого, акцентуючи увагу на деяких фактах його біографії: 1942 рік народження, старший конструктор, одружений, має сина — типовий шістдесятник, чийм мріям і сподіванням не дано було здійснитися. Натомість підросло нове покоління, яке прагнуло надолужити втрачене батьками за будь-яку ціну. Ідеали старших не виправдали себе, що ж, ми надолужимо втра-

чене, ми збудуємо свій світ, від якого здригнеться попереднє покоління. Розчавлений батько запитує Руслана: «А може, тобі подобається влада? Учора в “Известиях” була стаття, я спеціально відклав. Ти обов’язково прочитай про те, яка страшна штука влада, коли людина, ще не дозріла морально. Чи ти вважаєш, що дозрів? Може, ти бачив в житті стільки зла? Але де? І звідки? Я не розумію...»

Жага влади, бажання підкорювати інших, а якщо ні — хоча б принижувати, і це на тлі безкарності та вседозволеності, впевненості у своїй правоті. Чи не такими постають Зіночка Бігункова, Залізна Кнопка («Опудало», 1982, реж. Р. Биков), Плюмбум? Ці персонажі лякають своїм підлітковим прагматизмом і жорстокістю. Складність полягає в тому, що формально ці підлітки проголошують нібито життєві всім відомі речі, вражаючи своєю прямоотою і відвертістю, так що відразу не здобудешся на відповідь. Вони сягнули набагато далі і своїх батьків, і своїх учителів. Вони більш розвинені інформаційно, освічені, зовнішньо виховані. Вони навіть непогані психологи, прекрасно відчувають слабкі місця інших і тоді завдають удару без промаху, знищуючи людину з якоюсь витонченістю і сластолюбством. Тому дорослі просто ніяковіють перед дитячою агресивністю і душевним садизмом.

Слід зазначити, що ці стрічки були сприйняті неоднозначно. Особливо обурювалися викладачі, мовляв, у нашому суспільстві таких дітей не існує. Звичайно, автори «Опудала», «Плюмбу» брали за основу максимально загострену ситуацію, знаходили найбільш болісні вузли конфлікту, звідси і експресивність характерів, і виклик який вони кидали суспільству. Зазначимо, що в цей час виходили також проблемні, проте більш помірковані і виважені стрічки, котрі показували йоржистих, гонорових підлітків, які ще якимось вписувались у суспільні норми життя: «Не болить голова у дятла» (реж. Д. Асанова), «Кур’єр» (реж. К. Шахназаров). Їх герої віддалено нагадували своїх прототипів — «розовських хлопчаків», однак були більш понівечені навколишнім середовищем.

1970-ті — початок 1980-х років увійшли в історію, як період так званого брежневського застою. Саме ці часи характеризуються таким соціокультурним феноменом, як соціальне, у тому числі й духовне, відчуження. Його сутність полягає в інверсійному процесі стосунків між суб’єктом і об’єктом, зворотним, негативним впливом суб’єкта на об’єкт, творіння на свого творця. На відміну від економічного, соціально-політичного відчуження, духовне відчуження не настільки очевидне, проте його прояви найбільш болючі, зокрема в сфері мо-

ралі суспільства. Формуються такі собі ножиці між офіційною мораллю і життєвими потребами людини, моральними законами держави і моральнісними уявленнями особистості, між гаслами і реальними справами. Це призводить до спотворення моральних цінностей, таких як чесність, правдивість, гуманність, порядність, чуйність, совість, котрі поступаються місцем лицемірству, обману, підступності, черствості, байдужості. Аморалізм, духовний нігілізм особливо гостро й болісно проявляються в молодіжному середовищі, деформуючи, а подекуди знищуючи незрілі душі, несталі особистості.

Низка проблемних фільмів про дітей і молодь 1970-х — початку 1980-х років завдали гіркою боллю своєю неприхованою правдою про духовну деградацію суспільства. Ця тенденція продовжиться у другій половині 1980-х років, у період так званої «гласності», проте чим ближче наближуватиметься розвал «нерушимого союзу республік свободних», тим жорсткішими своєю неприхованою реальністю стають фільми. Їхні автори вже не дають такого глибокого соціально-психологічного і моральнісного зрізу причин, що впливають на духовний стан суспільства. Радше відбувається констатація жахливих фактів сучасного життя. «Ігри для дітей шкільного віку» (1987, реж. Л. Лайус), «Розваги молодих» (1987, реж. Є. Герасимов), «Дорога Олена Сергіївна» (1988, реж. Е. Рязанов), «Мене зовуть Арлекіно» (1988, реж. Е. Рязанов) та інші. Однією з провідних тем стає руйнація соціально-моральнісних зв’язків людини і колективу. Чудові соціалістичні гасла: «Один за всіх, і всі за одного!», «Людина людині — друг, товариш і брат!» — перетворилися на свою протилежність, це вже не був дружний колектив з «відчуттям ліктя ближнього», а зграя вовків, чи, може, й гірше — інших істот, що з насолодою знищують собі подібних.

І, нарешті, треба згадати останній фільм-короткометражку Р. Бикова «Я сюди більше ніколи не повернуся» (1990). Коротка історія маленької дівчинки Надійки, яка, не витримавши суцільного пекла свого існування, зводить рахунки з життям на тлі такої велично красивої і не понівеченої людською рукою природи. Весь кошмар, який тільки міг примаритись у жахливому сновидінні, став реальністю і буденністю нашого буття. Це були фільми про дітей і підлітків, але їхня проблематика була адресована всім віковим групам. Умовно їх можна визначити, як «фільми морального неспокою». Ці фільми, як чутливий барометр, діагностують духовну кризу суспільства і з’являються в культурному просторі країни напередодні серйозних глобальних соціальних потрясінь.

Це не означає, що інші шкільні фільми не мали проблематики. Проте картини С. Соловйова: «Сто днів після дитинства» (1975), «Рятівник» (1980), «Спадкоємиця по прямій» (1982), Д. Асанової: «Не болить голова у дятла», «Ключ без права передачі», «Пацани» (1983), той же «Розіграш», «Шкільний вальс» (1979, реж. П. Любімов) та ін. не стали оголеним нервом моральної кризи суспільства розвинутого соціалізму. Вони скоріше нагадували задушевну, більш чи менш емоційну, проте досить виважену розмову «про головне», хоча були якісні в художньому плані, із міцною драматургією, хорошими акторами і широким висвітленням у пресі.

В цей же час на екрани виходять добрі, знайомі кіноказки. Фільм «Золоті роги» 1973 року, підвів риску під життям головного казкаря О. Роу. На жаль, він пішов не залишивши учнів. Проте всім відомі осучаснені й стилізовані казки: «Пригоди Буратіно» (1976) і «Про Червону Шапочку» (1977) режисера Л. Нечасва, «Мері Поппінс, до побачення!» (1984 реж. Л. Квініхідзе).

Ще працює Р. Вікторов — лицар наукової фантастики. Його стрічки: «Отроки у всесвіті» (1974), «Москва — Кассіопея» (1975), «Крізь тернії до зірок» (1981). Виходять чудові стрічки: «Увага, черепаха!» (1970), «Автомобіль, скрипка і собака Клякса» (1974) — обидва Р. Бикова, «Учитель співу» (1972, реж. Н. Бірман), «Гостя з майбутнього» (1984, реж. П. Арсьонов).

В середині 1970-х, після смерті О. Птушко, на «Мосфільмі» закрили об'єднання «Юність», де було створено більше сорока фільмів. І сталося так, що форпостом кінематографа для дітей та юнацтва 1970-х — початку 1980-х рр. стала Одеська кіностудія.

У період «золотої доби» на Одеській кіностудії працює відомий режисер С. Говорухін, який ставить «Капітан Немо» (1975), «У пошуках капітана Гранта» (1985) — за безсмертними творами Ж. Верна, робить екранізацію М. Твена «Пригоди Тома Соєра і Гекльбері Фінна» (1981). Романтика, відчуття свободи, вчинки і героїчні подвиги, лицарство, кращі ідеали шляхетної людини. Ці фільми, і зараз не сходять з телевізійних екранів і не втрачають своєї привабливості, чарівності і, якщо хочете, актуальності.

У 70–80-ті рр. на Одеській кіностудії працює палкий поборник дитячого фільму, чудовий український оператор, актор і режисер Р. Василевський. Його режисерські роботи: «Дубравка» (1967), «Увімкніть північне сяйво» (1973), «Оповідання про Кешку та його друзів» (1973), «4:0 на користь Танечки» (1982), «Що у Сенька було» (1984).

В цей час на Одеській кіностудії виходять фільми різних жанрів і тематичних напрямів: сучасної тематики: — «Мушкетери 4 "А"» (1972, реж. В. Козачков), «Де ти, Багіро?» (1977, реж. В. Левін), «Фантазії Веснухіна, 1977, реж. В. Харченко), «Маявкін і компанія» (1986, реж. Ю. Кузьменко), і, звичайно, культові стрічки режисера В. Аленікова «Пригоди Петрова і Васечкіна, звичайні й неймовірні» (1983), «Канікули Петрова і Васечкіна ...» (1984); науково-фантастичний «Пригоди Електроніка» (1979, реж. К. Бромберг); історико-пригодницький «Зелений фургон» (1983); казка «Чарівний голос Джельсоміно» за твором Джанні Родарі (1977, реж. Т. Лісіціан), мюзикл-казка «Незнайка з нашого двору» (1983, реж.: І. Апарсян, І. Рауш, муз. М. Мінкова), музична казка-комедія «Казки старого чарівника» за мотивами творів Шарля Перро (1984, реж. Н. Збандут); музичний фільм «Вище райдуги» (1986) режисера Г. Юнгвальда-Хількевича (автора фільму «Д'Артаньян і три мушкетери») та інші.

Це довга низка картин, котрі, звісно, не занурювалися так глибоко у соціальну проблематику, проте виконували велику виховну і просвітницьку функцію — закладали етичні поняття про добро, чесність, відповідальність, співчуття, милосердя, розширювали уявлення про світ. Скажімо, фільм «Вчитель співу», за сюжетом якого діти дарують улюбленому вчителю співів песика на прізвисько Тінг, котрий стає невід'ємним членом співочого колективу школи. Собака загублюється, діти переживають, шукають його і знаходять. Мабуть, дехто ще пам'ятає культову пісню «Щеня на ім'я Пес». Після виходу картини багато людей почали забирати з вулиць бездомних собак, вчителі свідчили, що суттєво збільшилося охочих співати в шкільних хорах [3]. Чи, скажімо, братам Торсуєвим («Пригоди Електроніка») заздрили, на них хотіли бути схожими мільйони радянських хлопчаків, батьки купували дітям собак, схожих на Рессі. Скільки дівчаток захоплювалися героїнею Яни Поплавської («Про Червону Шапочку»), її сміливістю, винахідливістю, дотепністю, чарівливістю і наспівували чудову «пісеньку Червоної Шапочки»: «Если долго по тропинке, если долго по дорожке...».

До речі, ці фільми із задоволенням дивилися не лише дітлахи, а й їхні батьки (кому не хочеться хоч ненадовго повернутись у дитинство).

Після розпаду Радянського Союзу завершив своє існування кінематограф для дітей. Російський кінематограф логічно закінчив свою історію ХХ століття фільмом жаків «Юлінька» (2009, реж. Янковський), про таку собі збочену п'ятикласницю, яка із задоволенням вбиває сама або за чиеюсь допомогою

всіх незручних для неї людей. Український кінематограф поки що зупинився на картині «Плем'я» (2014). За жанром це не фільм жахів, але по суті є таким. Щоправда, 1914 року в Україні вийшов ще один фільм «Трубач» (реж. А. Матешко), адресований шкільній аудиторії. Проте його художні якості бажали кращого.

Невже сучасне покоління дітей настільки подорослішало, що не хоче читати книжки, дивитися фільми, призначені для них? Чи, може, настільки змінилися координати суспільства, його пріоритети? Або саме суспільство відмахнулося від небажаних проблем? Та скоріш за все сучасний світ просто не знає, куди прямує, які ідеали, напрями розвитку можна запропонувати людству і, насамперед, його наймолодшій частині. На жаль, сьогодні ми є свідками розпаду традиційних заповідей моралі: не вбий, не вкради, не лжесвідчи (масові локальні війни, до яких світова спільнота давно звикла, корупція у глобальному масштабі, політика подвійних стандартів і т. ін.).

Мистецтво, зокрема кінематограф, не лише віддзеркалює етапи, події, проблеми суспільної історії людства, а й попереджає, заохочує, виховує, підтримує у тяжку годину. І якщо мистецтво відступає, його місце посідає маскультура — ерзаци і паліативи мистецтва, які орієнтовані на естетично нерозвинений смак, обмежений діапазон почуттів, примітивні емоції. Маскультура формує, так би мовити, одномірну людину, яка живе лише матеріальними потребами, не помічаючи духовних цінностей. Маскультура руйнує особистість, уніфікує свідомість. Здійснюючи психологічну обробку, вона, за допомогою засобів масової інформації, нав'язує

політичні штампи, соціальні міфи, побутові кліше. Різноманітного виду шоу, задушевні бесіди «про актуальне», телесеріали і фільми сумнівної якості немов павутинням облуптують людину, перетворюючи її на слухняну ляльку, позбавлену особистої думки і волі.

Процес дегуманізації мистецтва небезпечний для суспільства, особливо для його молодшої частини, оскільки призводить до емоційної та інтелектуальної стерилізації. Майбутнє формується сьогодні — про це треба пам'ятати і відповідати за це. Не хотілось би промовляти банальні істини, проте хороші фільми про дітей, для дітей і не тільки для дітей, могли б зробити свій внесок, як казали: «у виховання підростаючого покоління». А якщо ви сумніваєтеся, погортайте сторінки історії нашого кіно.

Джерела та література

1. 1. Детское кино в СССР / Голосарий. *Энциклопедия отечественного кино*. URL : <http://2011.russiancinema.ru/index.php?dept>
2. 2. Наталья Рязанцева: Не случайно, что главной героиней семидесятых стала женщина. URL : <http://www.novayagazeta.ru/ssociety/11805.html>
3. 3. Детские фильмы о главном. URL : <http://www.shans.com/ua/index/php?m>

References

1. Children's cinema in the USSR / Golosarii. Encyclopedia of Russian cinema. Retrieved from <http://2011.russiancinema.ru/index.php?dept>
2. Natalya Ryazantseva: It is no coincidence that the main character of the seventies was a woman. Retrieved from <http://www.novayagazeta.ru/ssociety/11805.html>
3. Children's films about the main thing. Retrieved from <http://www.shans.com/ua/index/php?m>

ВАДИМ ІЛЛЕНКО Й ЕВОЛЮЦІЯ КІНОЗОБРАЖЕННЯ

Постановочно-складні, експериментальні й жанрові фільми українського кіно радянських часів кінооператор Вадим Ілленко знімав, маючи репутацію високого професіонала і людини, цілком відданої своїй справі, що і поєднувало все зняте ним. І якби він зняв усього два фільми — «За двома зайцями» та «Вечір на Івана Купала» — його ім'я увійшло б в історію українського кіно. Він же зняв дев'ятнадцять. А крім того, поставив шість картин як кінорежисер, серед яких пальма першості належить стрічці «Останній бункер». Аналіз операторського і режисерського спадку майстра і становить зміст статті.

Ключові слова: кінооператор, ВДІК, фільми, «відлига», альпінізм, романтика, кіностудія ім. О. Довженка, кінорежисер, Карпати, кінокомедія, експеримент у кіномові, застій, збройний опір, карателі, гуманізм, професіоналізм.

High professional qualities and devotion to his work were characteristic traits of all works by cinematographer Vadym Illienko. His made technically complicated experimental and genre films of Ukrainian cinema of Soviet times. Even if he would film only two films — Chasing Two Hares and The Eve of Ivan Kupalo — his name would have entered the history of Ukrainian cinema. Yet, he made nineteen films. Moreover, he made six films as a film director, among which the most important is The Last Bunker. The article analyzes the cinematography and filmmaking of Vadym Illienko.

Keywords: Cinematographer, VGİK, films, Thaw, alpinism, Romanticism, Dovzhenko Film Studios, Carpathians, film comedy, experiment in film language, Stagnation, military resistance, perpetrators, humanism, professional quality.

Постановочно-складні, експериментальні й жанрові фільми українського кіно радянських часів кінооператор Вадим Ілленко знімав, маючи репутацію високого професіонала і людини, цілком відданої своїй справі, що і поєднувало все зняте ним. І якби він зняв усього два фільми — «За двома зайцями» та «Вечір на Івана Купала» — його ім'я увійшло б в історію українського кіно. Він же зняв дев'ятнадцять. А крім того, поставив шість картин як кінорежисер, серед яких пальма першості належить стрічці «Останній бункер». Аналіз операторського і режисерського спадку майстра і становить зміст статті.

Ключевые слова: кинооператор, ВГИК, фильмы, «оттепель», альпинизм, романтика, киностудия им. А. Довженко, кинорежиссер, Карпаты, кинокомедия, эксперимент, застой, вооруженное сопротивление, каратели, гуманизм, профессионализм.

Вадим Ілленко (1932, Новомосковськ Дніпропетровської обл. — 2015, Київ) — український кінооператор, режисер і сценарист. Заслужений діяч мистецтв Абхазії (1971). Народний артист України (2000). 1955 року закінчив ВДІК (майстерня Олександра Гальперіна). З того ж року працював на Київській кіностудії ім. О. Довженка (до 2001 року), знімав також на Ялтинській та Одеській кіностудіях. Як оператор зняв 19 картин: «Мандрівка в молодість» (1957, у співавт. з В. Орлянкіним і В. Філіп-

повим), «Військова таємниця» (1958), «Іду до вас» (1958), «Проста річ», «Олекса Довбуш» (1960), «За двома зайцями» (1961), «Мовчать тільки статуї» (1962), «Вечір на Івана Купала» (1968), «Поштовий роман» (1969), «Білий башлик» (1973), «Весілля» (1973), «Там, вдалині, за рікою» (1975), «Свято печеної картоплі» (1976), «Нісенітниця» («Сапоги всмятку», 1977, т/ф), «Незручна людина» (1978, т/ф), «Школа» (1980, т/ф, 3 с., Одеська кіностудія), «Три гільзи від англійського карабіна» (1982), «В лісах

під Ковелем» (1984), «Івін А.» (1990), «Цвітіння кульбаби» (1992), «Гетьманські клейноди» (1993). Як режисер поставив стрічки: «Повернення Вероніки» (1964), «Над нами Південний Хрест» (1965, обидві у співавторстві), «Зозуля з дипломом» (1971, у співавторстві), «Передай далі...» (1988), «Останній бункер» (1990), «Геллі і Нок» (1995). Був завідувачем кафедри операторської майстерності Київського національного університету культури і мистецтв. Член-кореспондент Національної академії мистецтв України (2006). Державна премія України ім. О. Довженка, 1999. Нагороджений орденом Трудового Червоного Прапора.

Всуціль комерційне радіо «Львівська хвиля» з його діджеєвським стилем 3 липня 2019 року повідомило, що цього дня 87 років тому народився український кінооператор і режисер Вадим Ілленко. Це прозвучало і несподівано, і втішно. Як не радіти — в скупому на мистецьку інформацію радіопросторі України згадали про Вадима Герасимовича!

Вадим Ілленко — найстарший з трьох Ілленків: його молодші брати Юрій та Михайло також кінематографісти. Всі троє закінчили ВДІК і працювали в українському кіно.

Вадим Ілленко вийшов за межі своєї основної професії й утвердив себе в режисурі. Зрідка виступав і як сценарист: у співавторстві писав сценарії для своїх фільмів. Та все ж відомий він більшою мірою як кінооператор високого класу. Роботу кінооператора неможливо уявити без працелюбства й повної самовіддачі. Саме цих якостей Вадимові Ілленку ніколи не бракувало: з ранньої юності й до літнього віку він не припиняв знімати. А коли кіногалузь в Україні занепадала й зникла можливість ставити і знімати, він не покинув професію, передавав уміння і досвід молодим. Власне, як і його молодші брати, — кінооператор, режисер і сценарист Юрій та режисер і сценарист Михайло. Велику роль тут відіграло родинне виховання.

Народився В. Ілленко у родині інженера. Після війни (1941–1945) родина з України переїхала до Москви, батько, Герасим Ілленко, пішов працювати на шкідливе підприємство (завод з виробництва скловати) заради того, щоб мати житло і щоб дати дітям хорошу освіту; мати, Марія, медсестра за фахом, доглядала дітей і дбала про родинний затишок. У дитинстві Вадимові хотілося навчитися грати на піаніно, а оскільки в батьків не було грошей на інструмент, він намалював на підвіконні чорно-білі клавіші й імітував гру. Пізніше батьки купили йому акордеон і віддали до музичної школи. Любов до кіно почалася з фотографії, а пізніше, гостюючи

в дідуся й бабусі в Черкасах, він побачив оператора за роботою (саме знімали епізод «Переправа через Дніпро») і вирішив навчатися кіномистецтву.

До вступу у ВДІК готувався ретельно, досконало вивчив художні музеї Москви і Ленінграда, й, незважаючи на величезний конкурс, вступив з першого разу. Після закінчення престижного вишу відразу взяв на себе обов'язки кінооператора — без ієрархічного сходження до цієї відповідальної посади. Звичайно, цьому сприяло й те, що з другої половини 1950-х в Україні починає інтенсивно розвиватися кіновиробництво. Працював без пауз, його потребували режисери, особливо молоді, бажаючи мати гарантію якісного візуального втілення сценарію.

Творчість Вадима Ілленка як оператора і режисера досі не розглядалася детально, були окремі публікації (зокрема, рецензії на його режисерські роботи), але щільного аналізу його фільмів не було. Хронологічно його фільмографія ділиться на кілька періодів, що синхронізуються з періодами історії українського кіно. Перший належить до ранньої «відлиги», коли зросли темпи кіноіндустрії і до кіно долучалися свіжі сили, а героями фільмів часто були романтики або ж персонажі найпопулярнішого жанру — комедії. Другий — пізня «відлига», успішний експеримент з формою, а також самостійна реалізація доброї, гуманної комедії. Третій — період застою, коли доводилось знімати «ідейно» правильні (переважно малоцікаві) картини. Четвертий — період перебудови і свободи творчості, коли з'явилась можливість освоювати вишукані задуми. Нарешті — час Незалежності, коли як оператору випало працювати з живим класиком Леонідом Осикою (і то був останній фільм цього режисера) і як режисерові — поставити свою найкращу картину («Останній бункер»).

Перші фільми, які випало йому знімати, вписувалися в рамки соцреалізму: зображення бездоганних героїв, негативні ж траплялися у фільмах про революцію та громадянську війну, де творили свої чорні справи відверті або замасковані «вороги». Ранні роботи були оптимістичними, вселяли віру в непереможність добра. Слід зазначити, що відвертого офіціозу молодому операторові знімати не доводилось — для таких речей камеру довіряли ідеологічно надійним і не схильним до експериментів особам. Звісно, В. Ілленко також був радянською людиною, але з родини трудової інтелігенції, тож, сформований не на тріскучій ідеології, до правлячої КПРС не належав. Головне, за що його цінували, — висока кваліфікація і професійна надійність. І утвердив він своє реноме вже на старті — в другій половині

1950-х, коли працювати доводилось і з режисерами старшого віку (Майя Маєвська, Віктор Іванов), і з молодими (Володимир Крайниченко, Григорій Ліпшиць, Тамаз Меліава, Володимир Денисенко).

Фаховий кінооператор для режисерів-початківців важить багато. Вадим Ілленко був авторитетним, але скромним, не хизувався своїм професіоналізмом, воліючи показати його в роботі. Володимир Шпудейко, який знімався у двох режисерських роботах Вадима Ілленка, згадував: «У Вадима Герасимовича всі навчалися, що таке бути справжнім мужиком, професіоналом. Він вночі в лісі тільки за допомогою об'єктива і камери без будь-якого освітлення міг зробити таку картинку, що мозок відмовлявся розуміти, як це можливо. Це видно в його фільмі «В лісах під Ковелем»».

Найпершим фільмом 25-річного оператора на Київській кіностудії була *«Мандрівка в молодість»* (1956) режисерів Володимира Крайниченка та Григорія Ліпшиця (його знімали троє операторів: крім дебютанта, досвідчені Валентин Орлякін та Віталій Філіппов). Ілленко опинився у цій групі не випадково, адже йшлося про альпіністів та їхню мужність. А він ще зі студентських років мав досвід знімання в горах. Драматургічна колізія розгорталась довкола стосунків директора заводу Назарова і молодого інженера Петрова, які вічно конфліктували і з нетерпінням чекали на відпустки, щоб відпочити один від одного. Але, одержавши відпустку, обидва опиняються... в одному й тому ж альпіністському таборі. У боротьбі з труднощами, в оточенні простих, привітних людей, завжди готових прийти один одному на допомогу, директор позбувається самовдоволеності й зазнає.

Ця історія, зрозуміло, ілюструвала готовність і навіть потребу радянської людини долати труднощі й у процесі долання позбуватися недовіри. І не лише на роботі, а й на відпочинку. Таке «випробування на міцність» мали проходити тогочасні персонажі літературних творів, вистав і фільмів. Звісно, в цьому разі зробити випробування переконливими було завданням насамперед кінооператорів, які мали провести якісну зйомку підйому альпініста під час урагану непрохідним схилом. «Мандрівка...», що за десять років до фільму «Вертикаль» Одеської кіностудії показувала ризиковані сходження альпіністів, нині практично забута, на відміну від одеської стрічки з харизматичним актором, автором і виконавцем пісень Володимиром Висоцьким, який і забезпечив їй популярність.

Далі Вадим Ілленко знімає майже одночасно два фільми: «Просту річ» і «Військову таємницю» (обидва — 1958 р.). *«Проста річ»* — за «Опові-

данням про просту річ» російського письменника Б. Лавреньова. Події розгорталися в невеликому українському містечку 1919 року. «Більшовику-підпільнику Дмитру Орлову стає відомо, що білогвардійці схопили людину, яку приймають за нього, за Орлова, і тепер бідолаші загрожує смертна кара. Орлов у розпачі. Що робити? Видати себе і провалити справу, чи в ім'я цієї справи приректи на смерть невинного? Врешті-решт він вирішує влаштувати в'язневі втечу...» [13, 310]. Як бачимо, цей персонаж-більшовик дещо незвичний для радянського кіно: по-перше, потрапив у ситуацію непростого вибору, по-друге, не став жертвувати заради «справи» сторонньою людиною. Поставив фільм Тамаз Меліава, який після цього працював у Грузії. Завдання кінооператора полягало у достовірній подачі історичної реальності, у створенні відповідної атмосфери, портретних характеристик, які б акцентували психологічну переконливість героїв.

«Військову таємницю» (режисер Майя Маєвська, за мотивами однойменної повісті Аркадія Гайдара) Вадим Ілленко знімає на Ялтинській кіностудії. Гайдар, один із активних пропагандистів більшовицької ідеї про життя як подвиг, був майстром героїчної прози для дітей, а його вміння вибудувати події за участі юних персонажів мало значний виховний потенціал — саме тому в радянському кіно майже всі його твори були екранізовані. У фільмі Маєвської місцем подій стали околиці Ялти. Головна героїня — Наталя Шегалова — незадоволена своїм життям: товаришів послали на новобудови, а її — на роботу з піонерами. За свою роботу вона отримала путівку в Крим, де відпочиватиме у таборі піонервожатих. Але начальник табору попросив Шегалову замінити вожату, яка захворіла. Після багатьох тривожних подій, які сталися в таборі, Наталя усвідомлює, що виховувати дітей — це велика і відповідальна справа. Героїню зіграла Ніна Антонова, й це була її перша роль. Вадимові Ілленку, вочевидь, нелегко було впродовж року зняти два фільми та ще й на різних студіях. Але він з цим упорався.

У 1950-х радянське кіно охоче зверталося до малоосвоєних територій, і творча біографія Вадима Ілленка це підтверджує: пригоди альпіністів, загадкова фортеця в Криму, морське рятувальне судно. 1961 року знову на Ялтинській студії він зняв фільм *«Іду до вас»*. Саме перипетії та стосунки між працівниками рятувального морського судна «Гри-мучий» і були в полі зору сценариста В. Абизова та режисера В. Павловського. На цьому судні служить Олексій Ковальчук, що мріє про далекі плавання.

Він не зовсім дисциплінований матрос, але капітан Смельянов не звільняє його з роботи у пам'ять про батька Олексія, з яким капітан захищав Севастополь і який загинув у бою. Врешті дано згоду перевести Олексія на великий корабель. Та несподівано для себе той виявляє, що йому важко розпрощатись зі старим судном. Боцман не встигає повідомити Олексієві, що його списали на берег, — рятувальне судно виходить в море, де потрапив у біду «Білогорськ». Врятувати невідремонтований корабель не вдається, але Олексій вирішує залишитись на «Гримучому». Оператор знайшов належні засоби передати у фільмі не лише романтику моря, а й важку працю рятувальників.

Після випробування альпінізмом і зйомками на морі у Вадима Ілленка виникає творчий тандем з режисером кіностудії ім. О. Довженка Віктором Івановим. Їхня співпраця почалася з фільму *«Олекса Довбуш»* (1959 рік). Фільм мав передісторію: напередодні нападу гітлерівської Німеччини на СРСР Іван Кавалерідзе поїхав з експедицією у Верховину знімати фільм про Олексу Довбуша — там групу і застала війна. У 1959-му на студії вирішили звернутися до цієї теми, вже з іншою командою, та й інтерес кінематографістів до Карпат зростав. І фільм *«Олекса Довбуш»* став однією з перших робіт довженківців про Карпати як місце дії. В. Іванов (автор сценарію спільно з Любомиром Дмитерком) наголосив у фільмі неймовірну захланність і жорстокість пана Яблонського та інших польських гнобителів і тим самим мотивував помсту панам легендарного ватажка опришків. Боротьбу проти панів у XVIII столітті показували, звісно ж, з класових позицій. Скажімо, опришки говорять: «Від Києва до Кракова усі пани однакові», «Віра в нас одна — помста панам», «Годуйте панів кулями». Є в сюжеті епізоди напружені, але класовий підхід, успадкований з часів сталінського тоталітаризму, досить сильно позначився і на подіях, і на персонажах. Польське панство показане за зразком «Богдана Хмельницького» Ігоря Савченка (1941). Яблонський і його товариство постійно бенкетують, а келихи з вином випускають з рук лише тоді, коли треба стріляти з пістолів. Дружина Яблонського — Ядвіга — копія Гелени зі згаданого фільму Савченка. Тобто поляків зображували лише негативними барвами: ненависть до місцевого населення і до опришків їм затьмарювала розум. Лінія кохання Олекси та Марічки відповідає загальній концепції — Олекса (Марічка називає його Лесиком) любить Марічку, але не може побратися з нею, бо присвятив себе боротьбі з панями, а в загін опришків, що його він очолює, жінок не допускають. Крім того, старий

опришок перед смертю заповів йому зректись особистого життя. У фільмі неправдоподібний, але оптимістичний фінал. В Довбуша підступно стріляє Стефан, законний чоловік Марічки, але, смертельно поранений, той таки піднімається на Чорну гору. Додаймо до цього мобілізуючу музику і матимемо ідеальну історію про ідеального ватажка гуцулів.

В «Олексі Довбуші» чудові акторські роботи: Наталі Наум (віддана Олексі Марічка, запам'ятовуються її чудові портрети), Дмитра Мілютенка (воєвода Пшеремський), Ярослава Геляса (Стефан), Олега Борисова (Юзеф, побратим Олекси), а в головній ролі — московський актор Афанасій Кочетков. Знімали у Криворівні та її околицях, залучаючи до участі гуцулів [6, 45–47].

Робота знімальної групи й кінооператора насамперед вимагала повної віддачі сил. Знімали на високих полонинах і в тісних ущелинах, і важку техніку та необхідне устаткування доводилося доставляти туди по цілковитому бездоріжжю (тут знову згодився альпіністський досвід кінооператора). У фільмі панорами Карпат органічно поєднуються з динамічними епізодами вершників, які мчать на конях. До найкращих належать сцени боїв — в атрибутіці відчутна досвідчена рука художника Віктора Мигулька та вміння оператора створити ефект присутності, зокрема, у сцені, коли проти війська, що посунуло на опришків, гуцули зуміли використати природу (закидали їх з гори камінням і колодами). Уявляючи умови зйомок, дивуєшся легкості, з якою знято цей досить навантажений ідейно фільм. Легкість — від природи, показаної з любов'ю, та різних портретів. А в одному з досить ризикованих моментів, де персонажі переходять по смерековій колоді над прірвою, відчувається неабияка енергія цього унікального краю.

Ще успішнішими були результати співпраці Ілленка та Іванова в наступному фільмі. Віктор Іванов несподівано для колег, які воліли знімати комедії з сучасного життя, обрав популярну комедію Михайла Старицького *«За двома зайцями»*¹. Вона була популярна в часи написання, і з усього набутку драматурга (близько двох десятків драматичних творів) продовжує жити на театральних сценах до нинішніх часів. Радянський офіціоз на початку 1960-х цю комедію не сприймав (критерії в драматургії змінилися на користь Корнійчука і Зарудного), але треба віддати належне Вікторові Іванову: він таки домігся дозволу на постановку, мотивуючи свій вибір тим, що висміюватиме «стиляг», тобто молодих людей, які люблять одягатися за останнім криком моди і не дуже прагнуть працювати. Вадим Ілленко перейнявся ідеєю стрічки і зняв фільм так,

що в ньому візуальне вирішення абсолютно відповідає вимогам жанру.

Тут без короткого відступу не обійтися. Тривалий час Вадим Ілленко, котрий, як уже мовилося, не випускав камеру з рук, залишався в тіні свого брата Юрія — амбітного й успішного оператора і режисера, лауреата міжнародних кінофестивалів. Але Вадимові Ілленку також випало пережити момент, коли, за висловом Ліни Костенко, «на плечі стрибне слава, як пантера» — його запрошують на прес-конференції, його прагнуть почути журналісти, зрештою, йому вручають престижну премію. Хоч як це парадоксально, сталося це у несприятливі для кіно 1990-ті, коли в Україні, та й на всьому пострадянському просторі кіновиробництво завмерло й почало занепадати. В цій драматичній ситуації славу митцеві приніс давно знятий фільм, знятий уміло й віртуозно. Тоді, в 1961-му, коли режисер В. Іванов завершив комедію «За двома зайцями», кіноначальство подивилося на неї з кислотою міною. Глядачі ж, навпаки, сміялися і розтягли на афоризми мову персонажів. І от через три десятиліття фільм загравав свіжими барвами, став надзвичайно популярним і співзвучним часові пройдисвітів нової формації, а Голохвастов у віртуозному виконанні Олега Борисова пережив друге народження. «Зайців» крутили практично всі щойно створені телеканали, і глядачі сміялися, слухаючи дотепні вислови і дивлячись завзяту, запальну, в міру утрировану гру Маргарити Кринициної, Олега Борисова, Нонни Копержинської, Миколи Яковченка. У 1990-х Віктора Іванова та Олега Борисова (посмертно), Вадима Ілленка, Маргариту Крилицину і Наталю Наум нагородили Державною премією ім. О. Довженка, а увінчала популярність живучої комедії бронзова скульптура Проні Прокопівни і Голохвастова (як образів із фільму) біля підніжжя Андріївської церкви в Києві, де знімали заключні кадри. «Не гучні титули, не нагороди на кінофестивалях, — писала тоді Наталя Наум, — а саме відтинок часу у 35 років, впродовж яких ця феєрична комедія не сходить з екрану і, без сумніву, є однією з найбільш демонстрованих українських кінострічок, саме ця, непідвладна часові її популярність в українського глядача, визначили класичний рівень цієї стрічки, належність її до, як зараз кажуть, “золотого фонду” Українського Кінематографу. <...> Популярність фільму “За двома зайцями” змушує визнати, що сучасні Серкови і Голохвастови також сидять і дивляться цей фільм, — найдивовижніше, — сміються широко від усієї душі, навіть не підозрюючи, що сміються над самими собою... Такого феномену може досягти лише справжній мистецький твір».

[11, 34–35]. До цієї феноменальності доклав свою майстерність і В. Ілленко. До речі, жодна з наступних кінокомедій Віктора Іванова не здобула такого резонансу, як «За двома зайцями».

Вадима Ілленка запрошує його ровесник Володимир Денисенко знімати картину «*Мовчати тільки статуї*» за сценарієм Євгена Онопрієнка (1962). Тут потрібна була майстерність імітації необхідного середовища, адже події відбувалися в одній із зарубіжних країн, а знімали в Україні, треба було все зробити переконливим і правдивим. Потрібно було зображенням акцентувати атмосферу напруги, а його Вадим Ілленко вже проявив у попередніх роботах.

...Радянські фахівці будують гідроелектростанцію у близькосхідній країні. Для продовження робіт виникла необхідність здійснити потужний вибух. Проте ніхто навіть не підозрює, що зовсім поруч, під землею, причаївся старий німецький склад боєприпасів. Конкуруюча британська фірма, від послуг якої відмовилася місцева влада, знає про небезпеку, та мовчить: їй вигідна катастрофа, якої зазнає будівництво. Але серед службовців фірми знайшлися люди — Грірсон (Юрій Лавров), Гедда (Наталя Наум), — котрі попередили будівельників. Склад боєприпасів було знешкоджено. Що ж спонукало іноземців допомогти радянським людям? Грірсон запам'ятав розповідь сина про мужність інженера Іваненка. Це було наприкінці війни. Вони — француз Жак Мельє, англієць — син Грірсона, хорват Коста і українець Іваненко — втекли з концтабору й переховувалися в руїнах старої церкви. Тоді Іваненко, виносячи зі зруйнованого підвалу німецьку дівчинку, загинув від кулі фашистського патруля. Норвежка Гедда Олафсон, в минулому школярка з Осло, під час війни зустрілась із простим російським солдатом Іваночкіним. Його доброта і гуманність вразили дівчину, яка довгий час терпіла від німців приниження. Простий неграмотний хлопець араб Алі також згадував свої зустрічі з радянськими людьми. Всі вони не могли мовчати, тому й допомогли виявити склад з боєприпасами.

Успішно впоравшись із «зарубіжжям», Вадим Ілленко, несподівано для багатьох береться за власну постановку. Ставить підряд два фільми разом зі сценаристом Ігорем Болгарініним, випускником ВДКУ, автором багатьох сценаріїв: найвідоміший — для короткого серіалу «Ад'ютант його високоповажності». Першим був «Повернення Вероніки» (1964, сценарій Ігоря Болгаріна і Сергія Наумова, оператор — Вадим Ілленко), і в такому ж складі — «Над нами Південний Хрест» (1965). Перехід оператора в режисуру тоді був рідкістю (хоча його вже зробив

на «Мосфільмі» Сергій Урусевський), і, напевне, Ілленко також мав вагомі причини, щоб це зробити.

Обидві стрічки належать до типових радянських творів часів «відлиги», й насажені романтикою освоєння далеких земель. З кінця 1950-х в СРСР почали освоювати цілину, і як реакція на це, виходить низка фільмів, автори яких труднощів не приховували, навпаки, наголошували (можна згадати ленфільмівський «Горизонт» Йосипа Хейфиця, 1961). Згодом цілину замінить Сибір, де почалася розробка нафтових родовищ.

У *«Поверненні Вероніки»* героїня (Марина Добровольська) після закінчення медінституту три роки працювала за направленням в лікарні глухого цілинного селища, а потім вирішила повернутися до Києва, щоб продовжити навчання в ординатурі й бути ближче до Вадима, якого давно кохає. Але зустріч з ним її розчарувала — він виявився дріб'язковою людиною, егоїстом і програвав порівняно з тими людьми, яких вона бачила на цілині. Дівчина, розуміючи, що потрібна тим людям, вирішила повернутися до них.

На стрічку відгукнувся популярний журнал «Новини кіноекрану». Рецензент оцінив її позитивно, зокрема, те, як показано працю людей на цілинних землях (щоправда, висловив сумнів щодо романтики як мотивації приїзду на цілину), але дорікнув авторам за «пригладження» негативного персонажа:

«“Цілинні” новели органічно ввійшли в картину. Вони різнобарвніші, більш насичені подіями, яскравіші, ніж “київський” матеріал. Саєнко, Семакін, шофер, тракторист, сама Вероніка постають перед нами в цих новелах цікавими людьми.

Автори фільму не роблять наголосу на тому, що об'єднує цих різних на перший погляд людей, що примусило їх кинути обжиті місця і приїхати сюди. Лише Саєнко каже Вероніці: спробуйте уявити собі світ, в якому люди сидять вдома, найбільше цінуючи квартири з усіма вигодами. Тоді ж не було б ні Єрмака, ні Колумба!..

Так каже Саєнко, який будує для цілинників квартири з усіма вигодами... Напевне, в цих словах мав бути підтекст, але знайти його важкувато. Щось інше привело сюди людей. Покликання, обов'язок? Напевне, так. Люди на цілині не шукають легких шляхів. Вони роблять свій скромний внесок у справу створення достатку в країні.

Щоправда, є на цілині і “шабашники”, і охочі до легких заробітків. Авторі навіть «перевиховують» одного з них — Семакіна.

Семакін у виконанні Станіслава Хитрова — чи не найколеритніша постать фільму, однак сприй-

мається він доти, доки автори не починають “пригладжувати” свого героя. В таких епізодах пригадується, що один з режисерів фільму — спів-автор сценарію. Чому ж він не боровся за цікаво задуманий образ?

Невже лише кохання до Вероніки спонукало Семакіна переглянути свої погляди на життя? <...>

А події, яких не міг не помітити Семакін, були. Це цікаво задуманий, зіграний і знятий епізод, в якому Вероніка перемагає у боротьбі за життя новонародженого. Це епізод зустрічі в дорозі з машиною, водій якої не спав уже багато днів — надзвичайно теплий, зворушливий і ліричний. <...>

А от міське життя Вероніки — нецікаве. Молодий архітектор, з яким дружила Вероніка і в якого, напевно, була закохана, багато втрачає порівняно з тим же Семакіним. Колишня інститутська подруга Вероніки виявилася звичайнісінькою “осучасненою” міщанкою, яку не можна навіть і порівняти з медсестрою з цілини. Так, далеко не кращих людей зустрічає Вероніка в рідному Києві...<...>

І Вероніка повертається на цілину. До своїх друзів, до тих, хто чекає на неї» [3, 8–9].

У контексті творчості Вадима Ілленка згадані вище слова Саєнка «спробуйте уявити собі світ, в якому люди сидять вдома...» і є життєвим кредо оператора. Не важко здогадатись: професію кінооператора митець обрав тому, що вона, крім творчої реалізації, давала змогу мандрувати країною, знімати в різних її куточках. Як бачимо, вже в першому режисерському досвіді В. Ілленко утверджує такі людські риси, як благородство, самовідданість, симпатизує героям, готовим віддати перевагу некомфортним умовам життя заради комфорту морального, одне слово, характерних для кіно часів «відлиги».

«Над нами Південний Хрест» за ідеєю й авторським посланням (здійснення мрії про далекі світи) близький до попереднього. Лише фігурує тут ще віддаленіша територія. Йдеться про Антарктиду². Починається дія в повоєнні роки — у місті на Чорному морі. Місцевий шибайголова Федько Бойко зустрічає «очкарика» Володю (тут пригадується хлопчачий дует з «Військової таємниці»). Незважаючи на різницю в темпераменті, хлопці стають друзями. Одного разу вони знайомляться з відставним полярним льотчиком Павлом Івановичем Федосієнком. Самотній і хворий ветеран бере своєрідне шефство над хлопцями і багато розповідає про свій полярний досвід, про далеку Антарктиду, експедиції Роберта Скотта³. Сироту Федора пригнічує, що Павло Іванович самотній. Він вважає, що у льотчика є син, намагається послати

йому телеграму і навіть їде «зайцем» у Херсон. Там виявляється, що це сам Федосієнко працював у Херсоні на судноремонтному заводі, звідки звільнився в 1924 році, щоб вступити до школи пілотів. Коли Федір повертається в рідне місто, він дізнається, що в день його від'їзду Павло Іванович помер. Тоді хлопці дають клятву — побачити на власні очі сузір'я Південний Хрест... Через багато років друзі дитинства зустрічаються в селищі Мирний.

Однак один із критиків поставився до фільму не дуже прихильно. І найбільша претензія цього рецензента — брак драматургічного матеріалу: «Треба віддати належне авторам фільму: вони зробили багато, щоб створити романтичну атмосферу, в якій мають діяти їх герої. Величні крижані простори Антарктиди; безкрає сліпучо-синє море, щедро залиті сонячним промінням вулиці південного міста; білі будинки, вкриті червоною, наче на сонці випеченою черепицею; базар — гомінкий, трохи театральний; і цирк, що нагадує давні ярмаркові видовища. Дуже багато в усьому цьому традиційного, знайомого, вже баченого. Та дарма. Ми готові ще і ще раз знайомитись із звичними аксесуарами романтики, аби тільки історія, яка розгортається на цьому тлі, була цікавою.

На жаль, нічого цікавого не відбувається. Чи не тому десь у другій половині фільму підкреслено яскраві барви починають здаватись нам штучними, претензійними, а романтичні аксесуари перетворюються в звичайну бутафорію? <...>

Окремі екзотичні деталі в кімнаті, радіопередавач, люлька, якісь дуже невиразні згадки про минуле, подані з незрозумілим лаконізмом, — все це робить Федосієнка особобо таємничою і романтичною. Талановитому акторові Б. Андрєєву доводиться обмежуватись чисто зовнішніми прийомами для характеристики Федосієнка. <...> Навіть у своєму піклуванні про сироту Федька він лишається на диво незворушним, пасивним, і лише тоді, коли хлопець потрапляє до міліції, Федосієнко урочисто вирушає на допомогу. <...>

І от вся романтична розповідь раптом обертається в сентиментальну історію про голого і босого сироту. Цю сирітку хоче взяти собі за сина льотчик Федосієнко, але все якось не наважується, та й Федько чомусь не поспішає погоджуватись, бо не дає йому спокою неіснуючий син» [10, 4-5].

До теми повоєнного сирітства В. Ілленко ще повернеться, вочевидь, до неї його спонукали якісь внутрішні стимули.

Тим часом його як кінооператора потребували інші режисери, і 1968 року він приймає запрошення брата Юрія зняти фільм «Вечір на Івана Купала».

Співпраця дала вагомий результат, стрічка стала потужним експериментом у кольорі, в ній є багато операторських знахідок задля мистецької виразності картини. А якщо у картині домінує візуальність, та ще й своєрідна, тоді повноправним її співавтором слід вважати оператора.

Автор сценарію і режисер Юрій Ілленко так сформулював своє творче завдання: «У “Вечорі” я запланував статичній мові живопису прищепити темпоральну динаміку мови кіно. Навіть не намагатися візуалізувати літературні образи Гоголя, не створювати ілюзію вульгарної екранізації літератури, а, не зраджуючи першоджерела, з того ж самого зародку, з того самого матеріалу, але виключно в кіномові і виключно кіномовою артикулювати те, що створив Гоголь. Або сильніше. Бо кіномова сильніша за літературну мову, бо актуальніша. Зоровий образ актуалізує в собі непід'ємну вагу феномену. Слова створюють асоціативну пастку для вашої уваги. <...> Зоровий образ вцент завантажує безпосередньо автор всіма, підвладними йому, змістами, а сприймається вже реципієнтом як даність і як окреслена даність провокує ланцюгові реакції асоціацій» [15, 215].

Візуальне вирішення фільму викликало, з одного боку, захоплення, а з другого — абсолютне нерозуміння доцільності такого експерименту. Хтось із критиків пустив у хід визначення «важкий фільм», до яких зараховували також «Благання» Тенгіза Абуладзе («Грузія-фільм») і «Колір граната» Сергія Параджанова («Вірменфільм»). «Вечір» став найвидатнішою операторською роботою Вадима Ілленка, яку авторитетними експертами було визнано досягненням української операторської школи. 2003 року журнал «Кіно-Театр» з дозволу В. Ілленка надрукував його статтю «Досвід роботи над зображально-пластичним рядом кінофільму “Вечір на Івана Купала”», яка розкриває творчий процес.

Отже, поставлений за однойменним оповіданням Миколи Гоголя та українським фольклором, фільм був новаторським. Як шукали його зображально-пластичне вирішення в цілому й окремих його епізодів та в чому характер новаторських підходів і винахідливе застосування драматургії кольору, й розповів Вадим Ілленко у своїй статті.

Кольорова гама стрічки еволюціонувала — від мажорно-світлих кольорів сцен із закоханими Петром і Пидоркою на початку через червоний та золотий — кольорів крові та золота й до важких і похмурих кольорів у фіналі, що виразили помутніння свідомості Петра, його муки совісті за скоєний злочин — убивство маленького Івасика.

Знайти потрібну кольорову гаму окремих епізодів («Золота буря в хаті», «Торо-Торо») вдалося завдяки професійній одержимості, а також тому, що обидва брати мали вже значний досвід роботи в кіно. Зокрема, для втілення ключової для розуміння фільму сцени вбивства використали кілька кольорових мазків — синього (Петро зриває цвіт папороті), жовто-золотого — Басаврюк і відьма відкривають скарби і червоного — кольору крові. «Для втілення такого неординарного зображального задуму, — пише Вадим Ілленко, — необхідно було знайти адекватне світлове й кольорове вирішення, недоступне для звичайних методів зйомки. Згадали про ефект соляризації, давно відомий в художній фотографії.

Почали робити проби й після довгих пошуків знайшли те, що було потрібно. Виготовили спеціальну приставку на кольорову проявну машину. Метод кольорового засвічування під час проявлення негатива (що, власне, й дає ефект соляризації), як виявилось, технічно примхливий, вимагає неабиякої праці, і ним важко керувати. Однак результати перевершили всі наші сподівання. Зображення стало ірреальним вже саме по собі, за рахунок своєї неправдоподібної виразності, надало сцені необхідного емоційного забарвлення» [7, 49]. Як бачимо, експериментальні лабораторні проби дали бажаний результат.

Постійна зміна кольорів досягалася на знімальному майданчику різними способами. Вочевидь, «Вечір на Івана Купала» — єдиний приклад у світовому кіно, де так активно міняли кольори живої природи. «Тут і підфарбовування листя беріз, і сотні лампочок-«світлячків» у любовній сцені Петра й Пидорки, й підфарбовування корів у різноманітні кольори, і фарбування «омели» на вербах, і підфарбовування бронзою пшениці в епізоді «Царський поїзд», і випалювання трави — фарбування великих площ у червоне і чорне, і декоративне оформлення двох пагорбів: яскраво-синього (волошки) — для Петра і яскраво-червоного (маки) для Пидорки.

Таким чином, постійна трансформація природних кольорів природи в потрібному напрямку в поєднанні з відповідним добром кольорів костюмів давала можливість отримувати необхідні колористичні вирішення окремих сцен і всього фільму в цілому, тобто будувати драматургію кольору і свідомо керувати нею» [7, 49].

Сприяло пошукам те, що в 1960-х роках велись інтенсивні експерименти в операторському мистецтві. На Заході до цього спонукала конкуренція з телебаченням, яке забиравало глядачів з кінозалів. Крім того, то був період становлення й утвердження

авторського кіно, коли світову славу вже здобули швед Інґмар Бергман, французи Клод Шаброль, Франсуа Трюффо, грек Міхаел Какоянніс, італійці Мікеланджело Антоніоні, Федеріко Фелліні, Лукіно Вісконті, Бернардо Бертолуччі. За успіхом практично кожного їхнього фільму стояли пошуки операторів: Свена Ньюквіста, Нестора Альмендоса, Вальтера Лассаллі, Вітторіо Стораро. Аналогічне відбувалося і в українському кіно, підтвердженням чому є «Вечір на Івана Купала». На жаль, офіційні установи не випустили фільм братів Ілленків на МКФ у Венецію. Не вдалося побувати і на МКФ у Карлових Варах, бо саме 1968 року до Чехословаччини увійшли радянські танки й там було не до кіносвята⁴.

Зі статті дізнаємось, якими нестандартними, ексклюзивними методами знімали найскладніші сцени. Використовували і особливу обробку плівки, і особливий характер зйомки. Зокрема, сцена, коли Пидорка побивається, що батько не віддає її за коханого Петра, бо він — бідний наймит, а хоче віддати за нелюба, була знята однією панорамою, цілісним монтажним шматком. «У лісі, навколо операторських рейок, були встановлені дзеркала різного розміру — так, що, коли камера переміщувалася вздовж рейок, в одному дзеркалі відображалось інше і так далі. Частина дзеркал можна було обертати, нахилити чи підняти під різними кутами до камери. Так ми досягли ефекту неперервної і дивної зміни масштабів, ракурсів, навіть характеру освітлення героїні, тобто суто зображальними засобами надали сцені додаткового емоційного забарвлення. Окрім того, що несла актриса своєю грою» [7, 50]. Таким чином через багато років було використано забутий винахід Ойгена Шюфтана (німецький і французький кінооператор 1920-х, зняв фільм «Набережна туманів» Марселя Карне), зйомки із застосуванням складної системи дзеркал. З плином часу така зйомка забулась, тож згаданий епізод у «Вечорі» є самостійним винаходом братів Ілленків.

За визначенням Вадима Ілленка, «одна з найскладніших акторських сцен фільму — сцена, в якій Петро божеволіє. Ми назвали її «Торо-Торо». У цій сцені ми намагалися зображальними засобами передати галюцинації людини, яка втрачає розум. Для цього в павільйоні були прокладені операторські рейки спіральної форми й уже навколо цих рейок, повторюючи їхній вигин, ми вибудували декорацію — стіни Петрової хати, які в кінці рейок непомітно переходили в декорацію лісу» [7, 50]. До цього додалось ще й неприродне світіння хати, від чого кольори ставали ще більш зловісними.

А тривалу погоню за Пидоркою в час її мандрів на прощу знімали камерою, яка вирвалася у вільний

простір. «В епізоді “Погоня татар за Пидоркою” камера ніби повністю звільняється і стає учасницею того, що відбувається: то шалено летить разом із татарами залитим водою лугом, то супроводжує їх згори, з польоту. Довгофокусна оптика, спеціальне операторське сидло для ручної камери, вертолїт — це та техніка, яка забезпечила таке динамічне вирішення епізоду.

Проте ми досягли дивовижної динаміки в іншій сцені при цілковито статичній камері, використовуючи наддовгофокусний об’єктив 1000 мм. Це остання сцена фільму, навіть останній його кадр: молоді Пидорка й Петро біжать берегом Дніпра, а камера, поступово їх випереджаючи, ковзає по озерцях води, плавно переводячи зображення в стробоскопічне. Виникає, немов нізвідки, дивовижний, ні на що не схожий зображально-пластичний ритм останнього, фінального кадру фільму.

Неповторно витончене зображення саме по собі, без усіляких “підпорок” (музики, шумів тощо) гідною кодою завершує неординарний зображально-пластичний ряд картини» [7, 50].

Якщо критики писали про фільм як закладний для сприйняття, то інтелектуали ним захоплювались. Микола Бажан: «...тема про заляту владу золота, грошей, багатства в тисячах образів і метафор розвивається з того часу, коли <...> золото вперше здалося людям можливістю замінити щастя. Ю. Ілленко знайшов для цієї віковичної теми втілення, що одночасно спирається і на образи, і на прийоми народної казкової традиції, і на новаторські, сучасні засоби кіномистецтва. Кадри біжать, задихаючись і стикаючись в гарячкових, жахливих видовищах нещасного Петруся Безрідного, що продав духовний світ і щастя чортовому Басаврюку за два мішки золотих. <...> буйність вимислу, щедрість фантазії така, що б’є іноді через край, створюючи зайвий раз примхливу зміну образів, асоціацій, сцен» [2, 4]. Іван Драч: «З яким операторським і режисерським блиском вибудовано сцену вбивства Івася! Цей епізод зроблено так за Гоголем, що найсуворіші гоголезнавці мають тільки дивуватися майстерному перенесенню духу літератури на екран. Чудовий цей триптих спогадів Петра з маленькими чорними церковками й маленькими ченцями, немов чорними мурахами в чорних клобуках (ось у що обертається у хворих видіннях героя єдиносущний отець Афанасій!). <...> художник завжди буде оглядатись на свій “Вечір на Івана Купала” як на свято щедрості, що його посилає людині тільки молодість» [5, 88]. Саулюс Мацайтис: «Пластика “Вечора на Івана Купала” ще чекає на своїх дослідників. Після першого враження важко сказати, як

все те зроблено, чому не ріжуть око метаморфози екрану — від яскравих барв народного лубка до мотивів, що нагадують графіку Доре або Біоклена і часом з’являються в одному й тому ж кадрі. Думаю, що ці питання зацікавлять не лише фахівців кіно, а й мистецтвознавців» [9, 2].

У Болшево, в Будинку кінематографістів, на Всесоюзному семінарі провідних кінооператорів країни кожен роботу 1968 року учасники детально обговорювали. У протоколі зазначено: «Зображально-пластичне вирішення фільму “Вечір на Івана Купала” є результатом художнього бачення й творчого осмислення оператором первинного літературного матеріалу й драматургічного бачення режисера. Роботу оператора Вадима Ілленка в фільмі можна розглядати як антологію найкращих досягнень української операторської школи й поставити в один ряд зі світовими досягненнями операторського мистецтва» [7, 50]. Це було визнання. Але в Болшево, на операторському семінарі, роботу оцінювали фахівці, які розуміли цінність картини. В Києві ж — ні на рідній студії, ні в Держкіно — ніхто не відзначив митців за ентузіазм пошуку. Втім, фільм став перепусткою для подальших шукань.

Євген Матвєєв — актор, що почав практику в режисурі, ставить «*Поштовий роман*» (1969) за сценарієм відомого російського кінодраматурга Данила Храбровицького і доручає зняти його Вадимові Ілленку. Йшлося у фільмі про відому особу — лейтенанта Петра Шмідта, його зустріч із Зінаїдою Різберг та їхній епістолярний роман. Глядачам сподобався акторський дует Олександра Парри і Світлани Коркошко, а оператор крупними планами вдало окреслив внутрішній стан персонажів. Функціонери від кіно оцінили те, що в центрі оповіді був не просто лейтенант царської армії, а революціонер-демократ, а наприкінці 1960-х радянська ідеологія вже потребувала олюднення непохитних революціонерів («ніщо людське їм не чуже»), тому тут інтереси офіційних ідеологів та масового глядача збіглися. Фільм нагородили на ВКФ у Мінську: приз і 1-шу премію за найкращий історико-революційний фільм, а також почесним дипломом на МКФ в Осаці (Японія).

Після успішного екскурсу в революційну тематику Вадим Ілленко знову береться за режисуру і пробує сили в жанрі комедії. 1971-го, спільно вже з українським режисером Ігорем Самборським, за сценарієм, написаним разом з Сергієм Шеметиллом (той паралельно працював директором фільму «Ніна») за участі Павла Мовчана, ставить «*Зозулю з дипломом*». За камерою — досвідчений Фелікс Гілевич.

Автори фільму порушили цілком реальну проблему: брак у селі фахових кадрів (агрономів, зоотехніків), які, отримавши дипломи відповідного вишу, залишалися в містах. Максим Зозуля зрікається обраного фаху заради квартири в Києві. У ті часи робота продавцем вважалася не зовсім престижною, та зробити це його загітував кмітливий товариш. Несамостійний Максим і в особистих справах, його скеровує той же товариш: з першого знайомства з красунею Наталкою Сурмач він представляє Максима методистом Республіканської виставки передового господарства, який консультує працівників тваринництва, — так виникає інтрига і починає розгортатися комедія положень (сценаристи знаходять різні способи загострення конфлікту між закоханими, аби все врешті закінчилось добре). Максим, побачивши на тій виставці Наталку, закохується в неї з першого погляду. Вона ж після «консультації» випадково уздріла Максима за прилавком магазину, тож імітацію було викрито. І, щоб завоювати її серце, хлопцеві довелося поїхати у Велику Соколівку, де мешкала Наталка. В українському селі з чарівними краєвидами, де живуть неординарні люди (можливо, й диваки), й розгортається дія, а паралельно з проблемою професійної самоідентифікації виникає проблема жертвності заради кохання.

Операторська робота чудова, згадати б заставку фільму, коли два персонажі біжать багатолюдною київською вулицею; запам'ятовуються ліричні епізоди сільського вечора, що асоціюються зі знаменитим полотном «Українська ніч» Куїнджі. Винахідливо фантазують режисери і в зображенні снів та видінь свого героя. У фільмі задіяні чудові українські актори: Антоніна Лефтії, Василь Симчич, Микола Сектименко (дебют), Сергій Іванов (дебют), Володимир Шакало, а в головній ролі знявся Володимир Старостін.

У цій простодушній розповіді про Зозулю було послання універсальніше: не місце красить людину, а людина місце. Комедія вийшла зворушливо наївна і смішна — і це та якість, котру забув сучасний екран. Та після цього фільму в режисера Вадима Ілленка знову настає тривала пауза. Однак на нього вже чекав Юрій Ілленко.

1971 року виходить на екрани і відразу стає сенсацією міжнародного масштабу фільм «**Білий птах з чорною ознакою**» Юрія Ілленка за сценарієм написаним спільно з Іваном Миколайчуком. Можна було б не згадувати цю картину, оскільки в її титрах — прізвище кінооператора Вілена Калюти. Але на першому етапі до нього доклав рук і Вадим Ілленко, про що пише постановник: «...

брат Вадим розробив пластичну концепцію фільму “Білий птах з чорною ознакою” система стін мурів гір ідеологій віросповідань без неба що поділили все наше життя на локальні зони вибрав відповідну натуру на Буковині зняв акторські проби затвердив комплект плівок і смертельно захворів почав знімати з Валерієм Башкатим але він втік після першої ж експедиції до Артура Войтецького / почав реалізувати Вадимові розробки сам допомагав мені Вілен Калюта Вадимів асистент» [14, 224].

Одужавши, Вадим Ілленко продовжує роботу. 1973 року разом із фаховою командою — режисером Володимиром Савельєвим і художником Олексієм Бобровниковим — знімає в Абхазії фільм «**Білий башилик**» (вийшов 1974 року, зібрав у прокаті більше 20 млн глядачів і здобув спеціальний диплом на ВКФ у Кишиневі, а режисерові й оператору присвоїли почесне звання «заслужений діяч мистецтв Абхазької АРСР»). Автор сценарію — абхазький поет Баграт Шинкуба — запропонував героїко-пригодницьку історію за мотивами власного твору «Пісня про скелю», де розповідається про зародження революційного руху в Абхазії у 1905 р. Знімались у картині переважно абхазькі актори.

Наступні фільми відображають характер так званого застою, коли витіснялась жива думка, а від митців вимагалось дотримання постулатів соцреалізму. Щоправда, це не зовсім стосується «**Весілля**» (1974, режисер Радомир Шаранович) — все-таки знімали в Чорногорії (спільне виробництво кіностудії ім. О. Довженка і «Фільмско студіо Тітоград»). З українського боку взяли участь: співавтор сценарію Віктор Говяда, кінооператор Вадим Ілленко, художник Анатолій Мамонтов, актори Василь Симчич і Олександр Биструшкін. Боротьбу чорногорців з гітлерівськими та італійськими фашистами показано як одну із локальних історій, коли група партизанів готується до втечі з в'язниці. Назву фільму дав той факт, що одного із ув'язнених арештували на його весіллі. Фільм, де важливе місце посідає тема вірності вітчизні, через композиційну недосконалість втратив у видовищності. Але рецензент високо оцінив роботу кінооператора. «Операторські зйомки Вадима Ілленка — це робота майстра. Вміння бачити, мислити кольором, створювати світлову атмосферу, вибирати “промовисту” натуру — все це органічно виявлене в спокійній, стриманій манері. Камера В. Ілленка не шукає ефектів. Вона зосереджено-уважна до внутрішнього життя героїв, до визначальних подій фільму. Натурний пейзаж завжди образ: у туманному серпанку постають гори Югославії — загадкові й мовчазні свідки великого лихоліття» [1, 11]. Чудова оцінка!

Після мандрів, тепер уже справді зарубіжних, Вадим Ілленко знімає дебют наймолодшого брата — Михайла — «*Там, вдалині, за рікою*» (1975). Сценарій Євген Митько написав за мотивами повісті Володимира Дроздова та Юлії Капусто «Війна на хуторах, або Юність Феді Панька». Режисер-дебютант виявив свою прихильність до романтики громадянської війни, хоча події видаються дещо декоративними. Боротьбу з «куркульськими бандами» загалом і підлітків зокрема українське кіно висвітлювало неодноразово. Та з плином часу ця екранна війна «своїх зі своїми» еволюціонувала, і тепер подавалась дещо, сказати б, відсторонено, в жанрі трагікомедії. Після поранення на фронті 15-річний Федя Панько (Володимир Шпудейко) повернувся до батьківської домівки. Але в рідному селі неспокійно: «банда» куркулів не давала селянам сіяти хліб. Федя іде до загону особливого призначення, який очолює Іван Сахно, боротися з «бандою». Невдовзі Іван Сахно гине і голова повітового ЧК призначає тимчасовим командиром Федю. Режисер наголошував, що його в цій історії найбільше привабив образ персонажа-мрійника. Щодо операторської роботи, то (перепрошую за самоциткування) наведу фрагмент зі свого давнього тексту: «Зображальне тло картини (художники С. Бжестовський і А. Мамонтов, оператор В. Ілленко) komponується виразно, узагальнююче і водночас ощадливо. <...> У фільмі невимушено поєднуються епізоди боротьби з ворогом і пейзажі, які вносять необхідне емоційне забарвлення, контрастуючи з жорстокістю битви» [4, 54]. Для Вадима Ілленка, який уже знімав про більшовицьку революцію та громадянську війну, показати ще одну подібну історію, хоча і в незвичному жанрі, не становило проблеми.

І знову, вже вдруге, співпрацює з Юрієм Ілленком, цього разу над «*Святом печеної картоплі*» (1976, сценарій Євгена Онопрієнка). Тут режисер намагався відійти від власної образної, або, як її ще називали, «живописної» стилістики і спробувати дати в реалістичному ключі портрет унікальної людини — Олександри Деревської з міста Ромни, яка впродовж свого життя всиновила 48 дітей, чії батьки загинули на війні, тим більше, що йшлося про реальну особу. Як чесно зізнавався Юрій Ілленко у статті «Плата за компроміс»: у важких, задушливих умовах застою доводилось братися за щось таке, що не відповідало внутрішнім устремлінням. Побудовано фільм як спогади кількох персонажів (усиновлених дітей). Життя головної героїні було насичене, повне небезпек і випробувань, операторська палітра відзначалась теплим, проникливим

зображенням, однак глядачі й критика сприйняли фільм прохолодно.

Для чорно-білого телефільму «*Нісенітниця*» (1978) Михайло Ілленко обрав кілька оповідань А. Чехова. Слід сказати, що в часи глибокого застою Чехов став затребуваним серед кінематографістів. У «Нісенітниці» оператор знайшов відповідне зображення гірких і безпросвітних буднів провінційного російського актора, загублених талантів. Чехов писав про людську драму і нев'янучу надію, бо в кожній людині настає день, коли вона питає себе: чи так вона прожила своє життя? Головний герой — трагік Блистанов (Борис Андреев) у день свого бенефісу несподівано розуміє, що життя його було беззмстовним і порожнім, а гра на сцені — самозамилуванням. Він розтратив свій талант на дрібниці. Оператор передає побут провінційних акторів, задушливу атмосферу невідповідності покликання, душевних і творчих поривань людини і рутинного середовища, сірої буденщини. Вадим Ілленко надає фільму суворой форми. Рутинність наголошено перенасиченістю інтер'єрів речами, серед яких — постать трагіка, що опиняється в закритому просторі, з якого немає виходу, й лише у фінальному кадрі з'являються простір, зорова перспектива.

Кольоровий двосерійний телефільм «*Незручна людина*» (1978) за сценарієм Олександра Гельмана і Павла Мовчана поставив Володимир Довгань. Це було «виробниче кіно», чоловічий фільм про заводську бригаду, члени якої не миряться з недоліками, які заважають ефективній роботі заводського колективу. Тоді ідеологи вважали, що такі фільми мають сприяти моральному здоров'ю радянських трудівників, підніматимуть виробничі показники. Вочевидь, задоволення знімати такий фільм було небагато.

Від сучасності Вадим Ілленко знову повертається до «героїчного» минулого і знімає разом з братом Михайлом «*Школу*» за А. Гайдаром (Одеська кіностудія, 1980). І знову події дещо нагадують казкові пригоди. Тут ще раз пошлюся на свій текст, де характеризується робота оператора. «Естетична наповненість великою мірою йде від майстерності досвідченого оператора В. Ілленка. Ідея контрастного протиставлення природи і боїв (світлого, прекрасного і жорстокості, страждань) використовувалася вже не раз, проте особливістю саме цього фільму є те, що природи тут навіть більше, ніж боїв. Її щедре буяння зняте з захопленням. І панорамні краєвиди, і цікаво скадровані на природі середні плани — все це промовисто утверджує лінію повнокровного життя, оптимізму. А іноді краса довершених кадрів

навіть вступає у суперечність з екранною дійсністю, зокрема, в епізоді, де показано клуню з яскравими кетягами калини, сіном, граблями. Все це гарно й тонко продумано, але в цьому середовищі, серед цієї краси мимоволі “губляться” поранені, яких привезли сюди для схову. Не можна не згадати кадр з деревом, яке повільно падає від вибуху. Очевидно, цей кадр несе символічне навантаження: те, що руйнувалося, у фіналі (методом “зворотної” зйомки) знову стає на свої місця» [4, 59]. Як бачимо, за допомогою зображення автори хотіли передати сучасне сприйняття давніх подій.

І знову запрошення від плодового Володимира Довганя — цього разу знімати стрічку *«Три гілзи від англійського карабіна»* (1982, сценарій Бориса Силаєва за мотивами його ж повісті «Вовча яма»). Тут укотре нагадувала про себе пореволюційна війна. У стрічці події розгортаються в невеликому містечку в Україні, де начальник карного розшуку Тихін Глоба (Ярослав Гаврилюк) розслідує злочин. Фільм не відрізняється чимось особливим, і є однією з рядових робіт оператора.

У наступній роботі — *«В лісах під Ковелем»* (1984, режисер Юрій Тупицький, сценарій Євгена Митька, телефільм, 3 серії) — показано партизанські будні зими 1943-го, коли партизани брали участь в операції «Ковельський вузол»; в основі — спогади командира партизанського об'єднання Олексія Федорова. Як говорив сам Ілленко, вони настільки пройнялись атмосферою війни, партизанськими буднями, увійшли в той час, що потім, коли він їхав куди-небудь поїздом, мимоволі відзначав: ось тут було б найкраще підкласти міну під залізничне полотно...

В. Ілленко у застійні роки знімав безперервно. А наприкінці 1980-х він знову мігрує в режисуру і ставить фільми: «Передай далі» (1988, на замовлення Держтелерадіо СРСР), а 1991 року — «Останній бункер».

«Передай далі» за сценарієм Бориса Рахманіна — про повоєнне сирітство. Наведемо сюжет із «Анотованого каталогу кіностудії ім. О. Довженка»: «Війна зробила сиротами багатьох дітей. Вихованець дитячого будинку Костик Білодід вирішив їхати до Одеси на пошуки батьків. Та він потрапив у родину Клавдії Миколаївни, чоловік якої, Володя, колись був закоханий в юну Олену Білодід, маму хлопчика. Клава і Володя хотіли залишити Костика в себе, але він, дізнавшись, що Володя — не його батько, повертається до свого дитячого будинку» [12, 310]. Операторами фільму були Вадим Ілленко і Богдан Вержбицький. Актори: Ярослав Єсиновський, Анатолій Котеньов, Олена Борзова. З укра-

їнських — Володимир Шпудейко, Ольга Матешко, Володимир Олексієнко, Лідія Чащина, Олена Ілленко (донька В. Ілленка). Володимир Шпудейко згадував: «У стрічці “Передай далі...” про повоєнну Одесу я граю пройдисвіта Льошку. Хоча на цю роль повинні були запросити штатного “кіноалкоголіка” і “вбивцю” з Ленінграда. Ілленко говорив, що йому потрібне тільки моє вміння відбивати степ для загального плану в кабаку. Часто чую, що “Передай далі” — це найкращий фільм про Одесу». Цей сюжет нагадує твори українського письменника Григора Тютюнника, котрий чимало написав про дітей-сиріт повоєнного часу, про їхні поневіряння і спрагу за родинним теплом. І Вадимові Ілленку, як бачимо, ця тема була так само близька.

Наприкінці 1980-х українські кіномитці змогли по-новому подивитися на історію своєї країни, по-новому осмислити події Другої світової війни, показуючи жорстоку й антилюдяну суть тоталітарних систем — і фашистської, і сталінської — та їхніх жертв. Саме так українські кінематографісти почали розглядати тему національно-визвольної боротьби на Західній Україні 1941–1954 років. Лише з настанням свободи слова, виникненням незалежної України з'явилася можливість поглянути на події того часу незашореним комуністичною ідеологією поглядом.

Судячи з твору, повість «Перед судом» Леоніда Бородіна збудована на реальній історії, яку письменник почув від одного з в'язнів, коли перебував у концтаборі в 1960-х. Написана вона 1968-го, а побачила світ лише 1992 року в журналі «Юність». Образ обманутого брехливою ідеологічною машиною 19-річного лейтенанта НКВС Дмитра Снісарчука, котрий після війни прибув на службу в Західну Україну і дивом вижив після кривавої розправи каральних загонів з вояками УПА, а, коли його, безнадійного, вилікували, відмотав термін у сталінських концтаборах. Відбулася підміна — його, лейтенанта, вважали загиблим, насправді він, тяжко поранений, вижив, але його ув'язнили під чужим іменем як «бандерівця». Повість і починається з епізоду, коли його впізнала людина, яка була свідком тих далеких подій.

Леонід Бородин, російський письменник і дисидент, наприкінці 1980-х повернувся із таборів до Москви і почав працювати в редакції журналу «Москва», тоді ж почали виходити його твори. Повість «Перед судом» ще не була опублікована, оскільки йшлося в ній про національний опір українців, а для росіян ця тема не була актуальною. Для нас же якраз те, що її неупереджено розкрив саме російський письменник, і цінно. Як же Вадим Ілленко дізнався

про існування твору, який ще не був оприлюднений? А було так: коли він звернувся до письменника за дозволом екранізувати його оповідання, той запропонував йому досі ще не друковану повість, в основі якої лежали справжні факти і спогади свідків.

Вадим Ілленко ставив *«Останній бункер»* (ВТО «Фест-Земля», 1991) як історичну хроніку трагічних повоєнних подій. Він змістив головний акцент твору — в повісті йшлося насамперед про конкуренцію між двома капітанами МДБ, котрі виконували одне завдання — знищення руху опору в Західній Україні, але дуже різними методами: один, старший за віком, належав до більш поміркованих через утому і не до кінця витравлені людські риси, зате молодший був холоднокровним убивцею, не зупинявся ні перед чим, аби зробити собі кар'єру. Третім головним персонажем був Сніцарчук, який опинився між молотом і ковадлом, а згодом, ставши без вини винним, — і перед судом власної совісті. Режисер змінив назву *«Перед судом»* на *«Останній бункер»* не випадково. У фільмі ця внутрішньоча боротьба і моральне протистояння в середовищі карателів хоч і наявне, але відійшло на другий план. На першому плані — національний спротив російським карателям і способи, до яких останні вдавалися (про їхні інсценізації, коли вони, переодягнувшись в «упівців», убивали місцеву інтелігенцію, написано багато, опубліковані документи, що це підтверджують. У фільмі це показано вражаюче).

Фільм розповідає про війну після війни, про боротьбу нерівних сил: з одного боку — потужна, відлагоджена репресивна машина НКВС–МДБ, що діяла в СРСР, з другого — національний опір на Західній Україні російським окупантам. Вадим Ілленко зробив усе для того, щоб суворая реальність перейшла до фільму і була правдивою. У фільмі немає боїв, відкрита збройна боротьба в 1947 році вже була неможливою, вона велася підпільно, і її наслідки — воїни УПА знищують емгебістів та їхніх прислужників — показано через сприйняття карателів. Показано й методи чекістів. Ненав'язливо розкрито хитрість і підступність досвідченого Шитова, готовність заради вислуги перед вищим начальством жертвувати місцевими жителями й навіть своїм співробітником. Шитов, розробивши операцію зі знищення бункера, також використовує інсценізацію — наказує Сніцарчуку інсценізувати вбивство капітана Калініченка, сам же підміняє обойму, замість холостих патронів кладе бойові, тож Калініченко гине. Таким чином, у фільмі розкрито і трагедію обманутої людини (лейтенанта Сніцарчука, котрий про ту підміну не знав). На роль Шитова Вадим Ілленко запросив Віктора Со-

ловйова з Катеринбурга, котрий перед цим виконав головну роль у фільмі Юрія Ілленка *«Лебедине озеро. Зона»*, а також молодих, але вже популярних українських акторів Олексія Богдановича і Галину Сулиму. Інформацію про Соловйова записав український журналіст М. Максимов: «В театрі не працює. Про кіно говорить, що воно для нього — лише засіб заробляти на прожиття. Взагалі, як і на екрані, він — людина мовчазна, відчужена. Актори, які працювали разом з ним, розповідають, що Віктор Соловйов цікавиться лише книжками. У кожному новому місті, насамперед, прямує до букалінів і весь вільний час читає, заглиблюючись у свої роздуми... Віктор Соловйов у кожній ролі викладається до останку. <...>

Знаменно, що роботу актора в *«Останньому бункері»*, де він зіграв психічно зламаного, жорстокого, втомленого нескінченною війною зі своїм народом капітана НКВС, відзначено і професійним журі Першого Всеукраїнського кінофестивалю (в Києві), і глядачами (в Чернівцях). Це якраз той випадок, коли не хочеться гудити режисерів за те, що вони запрошують виконавців з інших республік» [8, 3].

Фільм Вадима Ілленка є прикладом драматургійно напруженої оповіді й заслуговує найвищої оцінки. І найбільше вражає те, що створив його митець, ніби далекий від теми національного спротиву тоталітарній системі. На Першому всеукраїнському кінофестивалі в 1991 р. *«Останній бункер»* здобув приз глядацьких симпатій, увійшов до числа фільмів, відзначених прокатниками. Шкода лише, що, поставлена на приватній студії, картина не набула належного розголосу — не потрапила до широкого прокату (на той час він уже занепадав), не була випущена на носіях.

У той час довелося Вадимові Ілленку зняти два дебюти на рідній кіностудії — *«Івін А.»* (за мотивами оповідання Анатолія Кіма *«Зупинка в серпні»*, 1990, режисер Ігор Черницький, який був автором сценарію і знімався у своєму ж фільмі) і *«Цвітіння кульбаби»* (1992, режисер Олександр Ігнатуша).

Та нарешті настає і на операторській «вулиці» свято: Вадим Ілленко знімає *«Гетьманські клейноди»* Леоніди Осики (1993, за повістю Богдана Лепкого *«Крутіж»*). Цей фільм став останньою роботою сповненого творчих задумів талановитого Леоніда Осики. Йшлося про період Руїни, коли внаслідок внутрішніх чвар Україна втрачала здобуті за часів Богдана Хмельницького силу і державність. Причина тих чвар, на думку авторів фільму, в тому, що кожна конкретна людина не здатна бачити далі своїх особистих інтересів, її індивідуалізм не збігається

з любов'ю до ближнього, ширше — з інтересами держави. Завдяки фантазії Б. Лепкого, який на прикладі життя одного хутора й через образ збіднілого лицаря Босаковського показав марні зусилля зберегти сильну Україну, сучасні кінематографісти спробували зануритись в реальне життя українців XVII століття.

Значну частину «історичних малюнків з часів гетьмана Івана Виговського» знімали біля Острога на Рівненщині, де збереглися споруди XVII століття і в музеї під відкритим небом у Пирогово. Кінооператор довів, що йому підвладні полотна історичного жанру, які вимагають концентрації й уваги до найдрібніших деталей. Події 1659 р. в «Гетьманських клейнодах» постають не в романтичному, а в повсякденному побутовому забарвленні. Разом з кінокамерою В. Ілленка ми подовгу вдивляємося в розквашену дорогу, втомлених коней і втомлених довгим переїздом людей, можемо уважно роздивитись вбрання героїв, колекцію зброї на хуторі козака Уласа, його помешкання. Схильність до споглядання дає змогу зануритися в історичний час.

Останньою роботою режисера Вадима Ілленка став фільм *«Геллі і Нок»* (основу сценарію становить повість Олександра Гріна «Сто верст по річці», 1995). В. Ілленко сам написав сценарій (за участі Емілії Ілленко) і сам ставив (знімав кінооператор Володимир Безпальчий). Здатність реально і тверезо мислячої людини не втрачати віри в сильних і чистих серцем людей спонукала В. Ілленка взятися за екранізацію поета-романтика у час прогресуючого прагматизму. Він любить оповідання Гріна — вони, на його думку, тонкі, точні, реалістичні, життєво достовірні, з напрочуд глибокими психологічними характеристиками героїв, позбавлені феєричності, властивої романам.

Поява фільму *«Геллі і Нок»* тісно пов'язана з попереднім творчим набуток режисера і особливо з його фільмом *«Останній бункер»*, адже там також, попри всі трагічні перипетії, що ґрунтуються на історично достовірному матеріалі, живе надія на торжество справедливості.

Вадим Ілленко не відгороджується від глядача малодоступним стилем. Його фільм — це відкрита для сприйняття художня територія, куди входиш природно і легко й де невимушено себе відчуваєш. У фільмі є гострі й напружені ситуації, подорож, погоня, кохання: два дні подорожі й пригод Геллі — молоденької городянки з інтелігентної родини і втікача-каторжника Нока, які випадково опинилися в одному човні.

Щоправда, фільм не відповідає прийнятим у комерційному кіно стандартам. Подорожі не пов'язані

з досягненнями «технічного століття», адже герої плывуть по річці на звичайному човні. Погоня — це жандарми на конях. А кохання, яким воно показано, — це мирний, можна сказати, одвічний діалог двох, не так словесний, як внутрішній, що означає зародження почуття. Обоє акторів — Олена Ілленко та Андресіс Жагарс — втілюють образи грінівських героїв без романтичного піднесення. Це люди нашого часу, які розкрилися досить повно. Вони — натури стримані, внутрішньо наповнені, думки і почуття яких не на поверхні, а сховані. Це люди, здатні проявити відданість не на словах, а в хвилину небезпеки, в критичний момент. В. Ілленко як чесний художник вже самим звертанням до Гріна залишається вірний високій літературі, не піддаючись «масовій культурі». Це фільм для глядача, який ходить до кінотеатру за позитивними емоціями, щоб почерпнути заряд щирості, душевного тепла і людської доброти.

Минає вже не один рік відтоді, як Вадима Ілленка немає з нами. Залишилися плоди його наполегливої роботи, спадщина енергійного, талановитого художника, який усе своє життя облагороджував кіно. Як не погодитись із такими щемливими словами користувача інтернету, який наголосив, що 90-ті роки, час бездуховного кіно, не торкнулися чистих, світлих картин Вадима Ілленка! Якщо охопити поглядом усі фільми, до яких він доклав рук, — від *«Мандрівки в молодість»* і до *«Геллі і Нока»*, то вималюється панорама краси, справедливості, гідності людини. Він утверджував вічні цінності, навіть коли знімав іронічну, іскристу комедію *«За двома зайцями»*. Всі його операторські й режисерські роботи, звісно ж, чекають на подальший аналіз.

Джерела та література:

1. Антоненко П. Заручені зі зброєю. *Новини кіноекрану*. 1974. № 8. С. 11.
2. Бажан Микола. Три фільми довженківців. *Новини кіноекрану*. 1968. № 9. С. 4.
3. Брежнев Анатолій. «Повернення Вероніки». *Новини кіноекрану*. 1964. № 6. С. 8–9.
4. Брюховецька Л. «Внутрішня доброта, духовна чутливість» / *Лариса Брюховецька*. Випробування творчістю. Молоді режисери українського кіно. Київ : Мистецтво, 1986. С. 54.
5. Драч Иван. Когда художник щедрый ; перекл. з рос. *Екран*. 1968–1969. Москва : Искусство, 1969. С. 88.
6. Зеленчук Иван, Зеленчук Ярослав. Старовіцька Гуцульщина у фільмі «Олекса Довбуш». *Кіно-Театр*. 2019. № 3. С. 45–47.
7. Ілленко Вадим. Досвід роботи над зображально-пластичним рядом кінофільму «Вечір на Івана Купала». *Кіно-Театр*. 2002. № 3. С. 49–50.
8. Максимов М. Визнання. *На екранах України*. 1991. 2 листопада.

9. Мацайтїс Саулос. Жива вода ; перекл. з латиськ. *Новини кїноекрану*. 1969. № 10. С. 2.
10. Мірошниченко Ол. Все відоме, все бачене. *Новини кїноекрану*. 1965. № 9. С. 4–5.
11. Наум Наталя. «За двома зайцями». *Кїно-Театр*. 1996. № 6. С. 34–35.
12. «Передай далі». *Анотований каталог фїльмів Національної кїностудії ім. Олександра Довженка*. 1928–2011. Київ : 2011. С. 310.
13. «Проста річ». *Анотований каталог фїльмів Національної кїностудії ім. Олександра Довженка*. 1928–2011. Київ : 2011. С. 276.
14. Юрка Ілленка доповідна Апостолові Петру. Тернопіль : В-во «Богдан», 2008. С. 224. Цит. за оригіналом, де в цьому фрагменті відсутні розділові знаки.
15. Юрка Ілленка доповідна Апостолові Петру. Межкнижжя. Тернопіль : В-во «Богдан», 2008. С. 215.
10. Miroshnychenko, Ol. (1965). All known, all seen. *Novyvy kinoekranu*. № 9 (pp. 4-5) [in Ukrainian].
11. Naum, Natalia (1966). Chasing Two Hares. *Kino-Teatr*. № 6 (pp.34-35) [in Ukrainian].
12. «Pass it Over... » (2011). *Anotovanyj katalog filmiv Natsionalnoi kinostudii im Olexandra Dovzhenka 1928–2011*. Kyiv (p. 310) [in Ukrainian].
13. «Simple thing» (2011). *Anotovanyj katalog filmiv Natsionalnoi kinostudii im Olexandra Dovzhenka 1928–2011*. Kyiv (p. 276) [in Ukrainian].
14. Iurka Illenka's report to Apostle Peter. T.1 (2008). Ternopil: V-vo Bogdan (p. 224) [in Ukrainian].
15. Iurka Illenka's report to Apostle Peter. *Mezhyknyzhzhia* (2008). V-vo Bogdan (p. 215) [in Ukrainian].

Примітки

References

1. Antonenko, P. (1974). Engaged with weapons. *Novyvy kinoekranu*. № 8 (p.11) [in Ukrainian].
2. Bazhan, Mykola (1958). Three films by dovzhenkivtsi. *Novyvy kinoekranu*. № 9 (p. 4) [in Ukrainian].
3. Brezhnev, Anatolij (1964). Veronika's return. *Novyvy kinoekranu*. № 6 (pp. 8-9) [in Ukrainian].
4. Briukhovetska, L. (1985). Inner kindness, spiritual sensitivity. *Larysa Briukhovetska. Vyprovuvannia tvorchtstiu*. Kyiv : Mystectvo (p. 54) [in Ukrainian].
5. Drach, Ivan (1969). When artist is generous. *Ekran 1968–1969*. Moscow [in Russian].
6. Zelenchuk, Ivan, Zelenchuk, Jaroslav (2019). Old-world Hutsulshchyna in the film Oleksa Dovbush. *Kino-Teatr*. № 3 (p. 88) [in Ukrainian].
7. Illienko, Vadym (2002). Experience of work on visual plastic of the film *The Eve of Ivan Kupalo*. *Kino-Teatr*. № 3 (pp. 49-50) [in Ukrainian].
8. Maksymov, M. (1991). Acknowledgement. *Na ekranah Ukrainy*. 2. 11 [in Ukrainian].
9. Macajtis, Saulius (1969). Ailve water. *Transl. from Lettish*. *Novyvy kinoekranu*. № 10 (p. 2) [in Ukrainian].
- 1 Комедія «За двома зайцями» (1883) була переробкою твору Івана Нечуя-Левицького «На Кожум'яках» «Старицький не тільки вдосконалював композицію, робив дійовішими, динамічнішими репліки й діалоги, домальовував типи, а й переносив центр ваги на соціально-етичну проблематику. Побутовий анекдот про невдачу-цирульника перетворено драматургом на твір викривальний, багатий на влучні спостереження з життя міщан середнього достатку». Див.: Михайло Старицький // *Історія української літератури*. Том перший. Дожовтнева література. К. : Наукова думка, 1987. С. 427.
- 2 До речі, на кїностудії ім. О. Довженка 1962 року було поставлено фїльм «Закон Антарктиди» (режисер Тимофїй Левчук, оператор Сурен Шахбазян) — на тому крижаному континенті розгорталися екстремальні події.
- 3 Роберт Фолкон Скотт (1868 — 1912) — англїйський полярний дослідник. У 1901 — 1904 роках очолював антарктичну експедицію, в 1910 організував другу експедицію до Антарктиди, а 18 січня 1912 року досягнув Південного полюса. На зворотному шляху Скотт і його супутники загинули. Його ім'ям названо гори, два льодовики в Антарктиді та острів у Тихому океані.
- 4 Про це детально розповів у своїх мемуарах Юрїй Ілленко. Див. : Юрка Ілленка доповідна Апостолові Петру. — Тернопіль: В-во «Богдан», 2008.

ЕКРАННІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДРАМИ Т. ШЕВЧЕНКА «НАЗАР СТОДОЛЯ» У ПОЛІ МІЖТЕКСТОВИХ ВЗАЄМИН

Пропоноване дослідження аналізує екранні інтерпретації п'єси Т. Шевченка «Назар Стодоля» у їхній відповідності до основних смислів першоджерела. Сам драматичний твір розглянуто як джерело інтертекстуальних включень у новий, кінематографічний, текст.

Порівняльний аналіз екранізацій засвідчує переосмислення кінематографістами базового тексту, відповідно й зміни його сюжетно-образної концепції, що дало змогу режисерам розкрити власне бачення теми та ідеї цієї драми.

Ключові слова: Т. Шевченко, «Назар Стодоля», екранні інтерпретації, кінодраматургія, екранізації, інтертекстуальність, українська екранна культура.

The submitted paper analyses on-screen interpretations of T. Shevchenko's play Nazar Stodolia in their consistency with basic meanings of the original source. The dramatical piece itself is treated as a source of intertextual inclusions into a new, cinematographic text.

The comparative analysis of screen versions is indicative of filmmakers' reconsidering the basic text, and accordingly, shifts in its plot-and-character conception, which allowed film directors to reveal their own visions of the theme and idea of this drama.

Keywords: T. Shevchenko, «Nazar Stodolia», screenwriting, screen interpretations, screen adaptations, screen versions, intertextuality, Ukrainian screen culture.

Предлагаемое исследование анализирует экранные интерпретации пьесы Т. Шевченко «Назар Стодоля» в их соответствии с основными смыслами первоисточника. Само драматическое произведение рассмотрено как источник интертекстуальных включений в новый, кинематографический, текст.

Сравнительный анализ экранизаций свидетельствует о переосмыслении кинематографистами базового текста, соответственно и изменения его сюжетно-образной концепции, что позволило режисерам раскрыть свое видение темы и идеи этой драмы.

Ключевые слова: Т. Шевченко, «Назар Стодоля», кинодраматургия, экранные интерпретации, экранизации, интертекстуальность, украинская экранная культура.

Створення художнього простору екранного твору на основі літературного першоджерела зазвичай передбачає тією чи тією мірою вірність оригінальному тексту (якщо під поняттям «текст» розуміти сюжетно-образний ряд, ідею, основний конфлікт роману, повісті, п'єси тощо). Враховуючи той факт, що кінематограф і література — це два автономні види мистецтва, сьогодні видається некоректним вважати літературний первень чимось монолітним і непорушним, втручання в естетичну сутність якого позначається на художній вартості екранної інтерпретації. Обов'язкова відповідність

літературному першоджерелу скасовується фактом художньої переконливості екранізації [16], яка і є по суті новим оригінальним твором мистецтва.

Спираючись на поширену в останні десятиліття практику дослідження творів екранного мистецтва засобами лінгвістичного аналізу текстового матеріалу, можемо навести дещо суперечливу тезу: літературний «оригінал» — це чужий текст в екранізації. Так само, як актор, «чужий» текст ролі робить своїм, вживається в створюваний образ персонажа, режисер екранізації має адаптувати *чийсь* текст, *чийсь* художнє мислення до своїх власних мистецьких

переконань. Доволі часто оригінальний текст опирається впливові іншого мистецтва, й тоді на екран переноситься лише загальний зміст літературного твору, що відбивається на художній вартості фільму.

Як джерело інтертекстуальних включень у новий текст, використовують різні терміни для позначення «оригіналу»: «архетекст», «метатекст», «пратекст», «базовий текст», «текст-донор» тощо. Та у будь-якому разі, текст літературний є привнесеним елементом у нове художнє поле. Корелюючи із ним, базовий текст сам набуває нових смислів. «Текст відчувається лише в процесі роботи, виробництва. Звідси випливає, що Текст не може залишатись нерухомим (скажімо, на книжковий полиці), він, за природою своєю має кризь щось рухатися — наприклад, кризь твір, кризь низку творів» [2, 415].

Стаття має за мету визначити специфіку перекладу сюжету п'єси Т. Шевченка «Назар Стодоля», її ідейно-образного сенсу на мову екрана, дослідити співвідношення змісту драматичного твору із текстом його екранного втілення. Для дослідження обрано три однойменні фільми за драмою Т. Шевченка «Назар Стодоля» (реж. Г. Тасин, 1937 р. «Українфільм»); реж. В. Івченко, 1954 р. Київська кіностудія художніх фільмів; реж. Т. Магар, 1989 р. «Укртелефільм»).

Автор у попередніх дослідженнях вже звертався до цих та інших творів Т. Шевченка з метою зведення екранних версій до єдиного знаменника — жанру мелодрами [4, 5]. Пропонована стаття ґрунтується на порівняльному аспекті, на зазначенні відмінностей між цими екранними версіями, які виявились у переробці не лише вербального тексту драми, а й її основних сенсів. Також ми порівнюємо виражальні засоби цих трьох інтерпретацій, враховуючи еволюцію екранної мови, технічні можливості студій у певний історичний час тощо. Екранізовані у різні періоди фільми дають підстави для порівняльного аналізу їхніх художніх якостей, специфіку перенесення на екран драматургічної основи та жанрових особливостей п'єси Т. Шевченка, а також уможливають аналіз культурологічного контексту зазначених екранних творів.

Екранізація драматичного твору передбачає перенесення на екран сюжету чи фабули п'єси, яку вже адаптували для сценічного простору театральні режисери. Театральна культура має свої закони сценічності, власну, відмінну від екранної, умовність. Драми для сценічного втілення також мають і свій хронометраж, як правило, більш тривалий, ніж одно- чи двосерійний художній фільм.

Екранізований класичний твір, маючи певну часову дистанцію з періодом написання драми,

а надто із подіями, про які вона оповідає, стикається з проблемою актуалізації оригінальної фабули. Провідний мотив чи група мотивних типів долучають тему твору до певного культурологічного контексту. Поширений для української літератури та фольклору мотив «шлюбу всупереч волі дівчини» [15, 84] узгоджується з мотивом неможливості кохання через різні соціальні стани закоханих (чи родинні конфлікти, як у «Ромео і Джульєтті» В. Шекспіра), котрий був і залишається доволі поширеним в європейській літературі.

П'єса «Назар Стодоля» написана 1843 року, тривалий час була в репертуарі українських театрів, її популярність вочевидь пов'язана з тим, що конфлікт побудовано не на вузько історичній проблематиці, — за основу взято понадчасові, загальнолюдські виміри [11, 85]. Інтереси конфліктуєчих сил не збігаються, як вже зазначалося, через належність головних героїв, закоханих молодих людей Назара й Галі, до різних соціальних груп. Батько Галі, багатий і свавільний сотник Хома Кичатий, бажаючи віддати доньку за людину впливову й заможну — полковника Молочая, влаштовує пишне сватання та приймає від останнього сватів. Проте Галя впевнена, що усе дійство відбувається заради її шлюбу з Назаром Стодолею. Викриття справжніх намірів Кичатого слугує зав'язкою сюжету.

Трактування цих мотивів самим Т. Шевченком, зокрема у драмі «Назар Стодоля», та їхні структурно-жанрові функції наводять на думку про кореляцію із жанром мелодрами. Любовний конфлікт, як головний конструктивний елемент сюжетики мелодрами, є засобом організації драматичної оповіді цієї драми. Як відомо, події в мелодрамі вирують виключно навколо інтимних переживань героїв, побудова їхнього приватного благополуччя заступає всі інші проблеми, а ще вона слугує засобом непослабної динаміки сюжету, його «ефективних ситуацій» [1, 64]. Заради щасливого возз'єднання закоханих у фіналі мають відбутися драматичні ситуації на кшталт: неправдива звістка про смерть, неправдиве звинувачення, обман із добрими намірами та драматичними наслідками, неочікувана поява Особи тощо. Коли герої гідно проходять випробування, не зраджуючи загальноприйнятним моральним нормам, у нагороду їм дістається позитивне вирішення їхніх проблеми; якщо ж ні — то фінал досить часто закінчується фатально.

Говорячи далі лише про екранізації цього твору, зазначимо, що усі три фільми зберегли фабулу твору, тією чи іншою мірою у них наявні жанрово-стилістичні ознаки першоджерела. Докладніше зупинимось на відмінностях у сюжетах цих стрічок,

зокрема у трьох різних фіналах, також на інтерпретаціях образу головного лиходія — Хоми Кичатого.

Актуалізація ідеї будь-якого твору шляхом його сценічної чи екранної інтерпретації передбачає певний баланс типологічного — універсального і типового, — притаманного певному історичному періодові контексту. Сучасні сценічні прочитання аналізованого твору часто хибують «історизмом», коли за сукупністю історичних чи етнографічних кліше втрачається ідейна сутність твору.

Відповідно до реалій певного історичного періоду драма «Назар Стодоля» була потрактована режисером Г. Тасиним у 1937 році. У 1920–30-х роках звернення вітчизняного кінематографа до літературної спадщини та постаті Т. Шевченка передусім було пов'язане з політикою коренізації, «після буремних років революції, громадянської війни, придушення визвольних рухів національних окраїн колишньої імперії, головним завданням радянської влади було “вкоренитися”. Гаслом коренізації стало: “культура — національна за формою, соціалістична за змістом”» [9]. Численні культурні проєкти, пов'язані з іменем Кобзаря, репрезентували не так принципи національної своєрідності українців, як виголошували притаманні певній політичній ситуації ідеї. Тож в екранізації драми задля «правильних» акцентів, потрібного розуміння «ролі народу в історії країни» головною темою було обрано національно-визвольну боротьбу українського народу проти польської шляхти. Картину створено «за мотивами», і це дало змогу вільно поводитися з текстом, вводити нових персонажів та цілком змінювати зміст основного конфлікту драми. Головний антагоніст Шевченкового твору Хома Кичатий не повною мірою відповідав ознакам радянського ідеологічного штампа негативного персонажа. Кичатий, — лише як перепона на шляху до щастя закоханих Назара й Галі, — залишив би конфлікт у площині міжособистісних чи соціальних інтересів, тобто цілком мелодраматичних.

Любовні переживання, прагнення особистого щастя вважалися тоді ознакою «ідейної незрілості» персонажа. Кіногерой мав потерпати за ідею. Тому головним злом у цій екранізації (не лише для Назара (О. Сердюк) і Галі (А. Васильєва), а й усього поневоленого люду, та навіть і для підступного сотника (А. Бучма)) був представник польської шляхти Халецький (М. Надемський). Через непрості стосунки у другій половині 1930-х років радянської влади й пілсудської Польщі конфлікт з політичним акцентом був прийнятніший за конфлікт соціальний.

У драмі Т. Шевченка не представлено жодної історичної особи, також вона не відтворює якісь

конкретні події з історичного минулого. У фільмі ж, навпаки, любовна лінія є допоміжним засобом розкриття головного конфлікту — зіткнення поневоленого українського люду з панами (власними та польськими).

Мелодраматичність, як ознака поетичного стилю п'єси, дозовано, але все-таки наявна у структурі фільму Г. Тасина. Пристрасне кохання Назара й Галі розкривається через вчинки, сповнені жертвовності: Назар добровільно позбавляє себе волі, записуючись у кріпаки до Хоми Кичатого заради того, щоб бачитися з Галею. Вона ж, нехтуючи заможним життям, втікає до збіглого кріпака Назара. Зворушливою й чутливою є сцена в старій корчмі, коли Назар зігріває дівчині ноги власною шапкою, віддає їй свій верхній одяг і палко цілує. До речі, цю сцену збережено в усіх трьох екранних версіях, попри, здавалося, її нарочиту «театральність» — сентиментальну, народнопісенну лексику, попри те, що вона не мала якогось вагомого змістового навантаження. Проте три режисери, які інтерпретували цю драму на екрані у різні історичні та культурні епохи, вносячи кардинально протилежні ідеї в свої твори, залишили сцену в корчмі (у цьому разі з істотним скороченням тексту). Можемо лише припустити, що, викинувши цей епізод або докорінно змінивши його зміст, митець ризикував втратити чи не найважливішу ознаку твору — його етнічний маркер. У монолозі Назара (безпосередньо в драмі), що його він промовляє в корчмі, простежуються не лише ментальні уявлення українців про «край» на землі — родинний добробут і його «атрибути». Як ідеальний герой, Назар демонструє, окрім морально-етичної досконалості, ще й певну пасивність та наївність і віру в утопічне щастя, що його людина має наслідувати вже за фактом свого народження (насправді ж, якби не кмітливий та відважний Гнат, то не бачити б Назарові Галі): «Ти будеш пісні співати і танцювати, а я буду грати на бандурі і розказувати тобі про славні діла козацькі...» [14, 36].

У образно-візуальному рішенні фільму 1937 року ми спостерігаємо брак будь-яких натяків на театральну умовність: екранізуючи драматичні твори, тим більш такі, що мали або мають певну історію сценічних постановок, режисери нерідко стають на манівці пластичної виразності театального мистецтва. Згадана ж картина головним завданням мала акцентувати гострополітичний конфлікт, розгорнутий на історичному тлі, який мав бути представлений і актуалізований у максимально реалістичних формах кіномови. «Переробивши твір, режисер подолав театральне його звучання. Тут застосовані засоби кіновирозності: крупні плани, кадри-деталі,

що набувають символічного звучання (Галя, яка в нестямі йде геть, наступає на впушену весільну хустку), динамічна камера, гра зі світлом і тінню (великі рухливі тіні — спадок кіноекспресіонізму — створюють тривожну атмосферу в баракі збіглих кріпаків, у хаті, де гуляють на вечорницях)» [7].

Фінал фільму не відповідає фіналові п'єси: Хому Кичатого вбиває Гнат, Назарів побратим. Сам Назар не зміг подолати Хому: у стрічці наголошено на його ідейній слабкості, пристрасть затьмарила йому очі, забрала сили і свідомість; заради доньки сотника Кичатого, Галі, він, козак-хорунжий, зрікається волі та йде у кріпаки до багатія Хоми. Гнат же тікає від пана й підбурює людей на боротьбу. Саме він є головним героєм фільму. Він уособлює русійську силу сюжету — народні маси, бунтівну (майже революційну) стихію. Активний, безстрашний, адже він вільний від сентиментальних почуттів, Гнат убиває сотника Кичатого й цим вичерпує головний конфлікт фільму — між поневолювачами й поневоленими (малося на увазі, що й до польського пана Халецького дійде черга). А Назар є лише прикладом окремої долі, яку паплюжать «гнобителі» й «кати» (Халецький, Кичатий). Навіть сама Галя (усупереч твору Шевченка) виявляє нетерпимість до батька, зрікається його, подаючи обеззброєному Назарові шаблю, щоб той бився із батьком. Родинні стосунки — вторинні, коли йдеться про класову ненависть, — це ідея не лише мистецтва, а й офіційної політики тоталітарної держави — СРСР, що була наочно продемонстрована у цій екранізації [4, 140].

У фіналі твору Т. Шевченка «Назар Стодоля», який призначався для сценічного втілення, несподіване каяття Хоми спантеличувало багатьох театрознавців, а також дослідників драматичної спадщини Т. Шевченка: через це п'єсу вважали «з мистецького погляду слабкою, невдалою» [8, 17]. Такі звинувачення висувалися саме за фінал «мелодраматичний, невмотивований <...>, що псує драму» [8, 17]. Саме тому й виникли версії, що Шевченко переробив фінал драми на вимогу цензорів, заради можливості її сценічної постановки. [8, 17]. Проте можемо й припустити, що цю п'єсу було написано під впливом естетичних ідеалів сентименталізму (тогочасна мелодрама підпадала під вплив цих ідеалів). Суперечливість і неоднозначність людського характеру, його утвердження як чуттєвої, ірраціональної стихії цілком «виправдовують» фінальне переродження Хоми Кичатого на чуйного батька і грішника, який щиро кається у скоєному.

На відміну від екранізації 1937 року, фінал наступної стрічки за цим самим твором можемо вважати якщо не щасливим, то принаймні позитивно

вирішеним для Хоми Кичатого, тому й ближчим до драми Т. Шевченка. Як відомо, «неймовірні метаморфози в характері персонажів, дії в афективному стані є атрибутами класичної мелодрами. Тож розв'язка — раптове “переродження” Хоми Кичатого мала б виглядати доволі переконливою: байдуже, що нещодавно він бажав смерті Назарові, повелів його, зв'язаного, кинути зимою в лісі, та за якусь мить, дивлячись, як донька побивається за коханим, як картає себе, що втекла без батькового дозволу, він благословляє закоханих» [4, 141]. Сценаристи прописали діалоги, максимально наближені до шевченкового тексту, але деякі нюанси нівелюють мелодраматичний пафос драми. У п'єсі ситуацію з імовірною загибеллю Назара рятує його друг Гнат, який із побратимами вчасно нейтралізує загрозу — Кичатого та його прислужників. Гнат, так само, як і у драмі, ледве не вбиває лиходія Хому. Єдина відмінність у стрічці — це деталь — пістоль. Усе «каяття» Хоми відбувається «з-під зброї», яку на нього спрямовує Гнат. Тому й слова сотника: «Дочко, дитина моя, проси його нехай уб'є мене, нехай світу не паплюжу!» — видаються не надто щирими. Хома Кичатий нарочито витирає рясні сльози хусткою, потім, розуміючи, що небезпека для його життя минула, мовчки йде геть. Коло старої корчми він замахується нагайкою на свого слугу, потім відштовхує коханку, ключницю Стеху, — жести, які аж ніяк не свідчать про каяття, а радше про його імітацію. Тобто текст вербальний іде врозріз із змістом сцени, формуючи її новий сенс.

На довгому плані наприкінці фільму ми бачимо обличчя молодих і радісних людей, які впродовж усієї сцени були мовчазними свідками того, що відбувалося; вони проводжають позитивних персонажів у далекі й щасливі краї — ймовірний аналог комуністичного раю, який буде набутий онуками-правнуками героїв оповіді. Зворушений Назар готовий відвести свою кохану у рай, хоча не знає, де він знаходиться. Тут помітне захоплення письменника соціальною утопією: «Не питай мене тепер; я нічого не знаю. Ми поїдемо туди, де нема і не буде ні полковника, ні батька твого, де тільки одна воля, одна воля та щастя. О, як ми будемо гарно жити! Збудую тобі хату світлу, світлу та високу, розмалую її усякими красками — і чорними, і блакитними, і зеленими, всякими, усякими, наряджу тебе у шовк та в золото, посаджу тебе на золотім кріслі, мов кралю, і довго, довго поки вмру, все любоватимусь тобою. Та чи вмру ж я коли-небудь? Ні, я ніколи не вмру! Коли ти будеш зо мною, то смерть не посміє і в хату нашу заглянуть» [14, 36], — розмірковує наречений.

Подібне трактування фіналу, ба навіть натяк на продовження цієї історії засвідчувало тодішні уявлення про постать Шевченка, як революціонера, борця за права бідних. Творчість його була певним чином інтерпретована і вписана у парадигму соціалістичного реалізму.

Порівнюючи кінопостановки «Назара Стодоля» 1937-го та 1954 року (чорно-білої й кольорової), можемо сказати, що вони відмінні не лише ідеологічно, — візуальний образ другої екранізації цієї п'єси кардинально інакший. Повоєнна кінопостановка В. Івченка була відзнята майже повністю в павільйоні. Наявність елементів, притаманних театральному мистецтву, додавала особливого стилю цій картині. Мелодраматичні, піднесені Шевченкові діалоги, з лексикою, фразеологією, притаманною народній пісні, органічно поєдналися з декоративністю локацій цієї стрічки. Особливий художній простір, створений засобами кінематографа, межує з театральною умовністю. До такого засобу вдавалися режисери періоду повоєнного малокартиння почасти через брак коштів на натурні зйомки. Костюмоване історичне кіно потребувало відповідного антуражу. Декорації театрального штубу, атмосфера павільйону дозволяла деяке спрощення предметного світу таких фільмів. Але подібне візуальне відтворення дійсності ставало в пригоді також тоді, коли поставала потреба створити казкову чи будь-яку іншу нереальну атмосферу або ж відтворити події давнього минулого. Прикладом можуть слугувати фільми-феєрії радянського режисера О. Роу: приміром, стрічка «Травнева ніч, або Утоплена» 1952 року занурює глядача в неймовірний простір, подібний до живописного полотна, подекуди важко відрізнити павільйонні локації від штучно створених.

У кольоровій кінострічці «Назар Стодоля» (1954 р.) вагома частина ефектного видовища належала відтвореному майже повністю обряду сватання, а також народним різдвяним гулянням, вечорницям, що також відповідає традиціям національного театру, на які спирався сам автор драми. Епізод сватання у фільмі, так само, як і у п'єсі, не механічно вмонтований у матеріал заради ефектного видовища. Т. Шевченко згідно з «напрямоком розвитку дії модифікує структуру і зміст фольклорного мотиву. <...>, зробивши його органічною частиною драматичної дії своєї п'єси. Те саме відбувається з мотивом вечорниць» [12, 262]. У цих сценах відбуваються важливі сюжетні повороти, «що засвідчує здатність зрілого поета модифікувати й оригінально опрацювати традиційні фольклорні мотиви» [12, 263]. Т. Шевченко модифікує традиційний фоль-

клорний мотив, зробивши його органічною частиною драматичної дії своєї п'єси [12, 262]

Телеверсія драми «Назар Стодоля» 1989 року (реж. Т. Магар) показова тим, що фольклорні елементи, такі, скажімо, як вечорниці, вже не фігурують як сюжетний мотив. Навпаки, фільм характерний камерною атмосферою, уся дія сконцентрована навколо стосунків Хоми Кичатого і його доньки Галини.

Стрічка позначена проблемою верифікації художніх характеристик телебачення. Більшість теоретиків зійшлися на думці, що синтез драми й ТБ є лише засобом репродукування та тиражування традиційних форм театрального мистецтва. Часопростір оригінального телевізійного видовища, а не ретрансляція кінофільму, приміром, чи фільмування театральної вистави, у глядача давно сформував певний рецептивний стереотип: дія на ТБ відбувається тут і зараз. Тому локації, у яких існують герої фільму, нагадують радше оздоблену «під старовину» телевізійну студію, освітлення оселі лише імітує мерехкотіння свічки, натурні зйомки на телевізійну плівку вщент розбивають ілюзію «правди» на екрані.

Коли мовиться про телетеатр, а не зафільмовану виставу, то на екрані ми спостерігаємо не стільки за персонажами, скільки за акторами, які удають певних персонажів. Як для кінематографічної умовності у телефільмі обмежений діапазон виражальних засобів, а умовність театральна скасовується відсутністю безпосереднього перебування актора в театральному залі, його співучастю в дійстві.

Фільм Т. Магар було знято як антитезу двом попереднім екранізаціям, а надто варіанта 1954 року. Текст Шевченка було піддано певній корекції та скороченню, відбулася його транскрипція до сучасного розуміння універсального конфлікту твору. Телебачення передбачає інтимніше спілкування із глядачем, тож «особливо важливою в цій екранізації стає невербальна складова твору, а саме — поведінка персонажів, їхній фізичний контакт. У значно розкутішому (в хорошому сенсі) фільмі вже те, як Хома обіймає Стеху, як сидять, притулившись одне до одного, Назар і Галя, створює необхідний інтимний простір» [7].

Режисерка вдалася до кінематографічних прийомів, які розкривали психологічний стан персонажів, допомагали заглибитися в мотивацію їхніх вчинків. Так, сон Хоми Кичатого (якого, звісно, не було в драмі) на початку фільму, було знято на засніженому безкрайньому полі. Хома (якого картає сумління за те, що він хоче видати доньку за нелюба) падає у сніг і, немов навіжений, риде

горілиць. Статурний красень у розквіті літ, Хома (А. Хостікоєв), геть не подібний на попередні трактування цього персонажа. Негативні риси його характеру та вчинки функціонально підпадають під тавро лиходія. Але... Цей персонаж у виконанні А. Хостікоєва показовий певною динамікою того «прозріння», яке у самого Т. Шевченка відбулося раптово, у самому фіналі.

Наприкінці ж телевізійної версії глядач не почує від Хоми слів каяття й благословення, адже їх нікому казати: донька, здається, назавжди відцуралася батька. Зміст фіналу передано майже без слів: Галя біжить у ліс рятувати Назара, Хома сидить сам на порозі порожньої старої корчми (символ душевного спустошення), його стан за умовчанням розбиває усі надії Стехи на продовження їхніх стосунків, і вона також йде геть. Врятований Назар навряд чи прагнучим помсти, адже він отримав те, чого прагнув, — Галя поруч із ним.

Беззаперечно, що сильним боком фільму є акторська робота. Окрім А. Хостікоєва, слід відзначити також й інтерпретацію образу Стехи актрисою Н. Сумською. За Т. Шевченком, цей персонаж не лише функціональний, певні вчинки якого рухають сюжет. Стеха акцентує «патріархальний погляд Хоми Кичатого на жінку, її статус як особистості подається в мовній партії ключниці Стехи: “Не сказавши ні слова дочці, за кого і як хоче віддати, думає, що наша сестра — коза: поженеш, куди схочеш” [13, 276]. Молода жінка не вірить у обіцянки багатого сотника одружитися з нею, знає, що Хома лише використовує її вміння плести інтриги. Хома А. Хостікоєва так само як і в драмі, відкрито зневажає свою коханку Стеху за її мужицьке походження. Стеха Н. Сумської, також не позбавлена прагматизму, але вона відчуває пристрасть до Хоми, і це є єдиним приводом для того, щоб не залишити його у скруті.

Хома Кичатий, персонаж, від якого залежав рух сюжету, у фіналі вичерпав усі свої змістові функції та залишився абсолютно інертним. Фінал усе ж можемо назвати відкритим і подібна інтерпретація образу Кичатого жодним чином не суперечить змісту Шевченкової драми. Як уже зазначалося, Хома представлений у хвилини душевного вагання, картань сумління (адже він вчиняє зло стосовно доньки, фактично зраджує її) та намагань за будь-яких обставин і за будь-яку ціну не втратити статусу поважного сотника, сильної й непохитної натури. Можна припустити, що саме Кичатий є головним героєм драми «Назар Стодоля» і телеверсія Т. Магар лише підтвердила основні акценти першоджерела, а не вдавалася до чергового тиражування стереотипних уявлень про твір Т. Шевченка.

Підсумовуючи, можемо зазначити, що розглянуті екранні версії драми Т. Шевченка «Назар Стодоля» є свідченням переосмислення кінематографістами базового тексту, відповідно й зміни його сюжетно-образної концепції. Це дало режисерам можливість розкрити власне бачення теми та ідеї цієї драми. Екранний текст кожної з версій різниться за своїми естетичними параметрами із драматичним джерелом, засоби художньої виразності кіно- чи телеекрана, а також культурний простір, у якому створювалися екранізації, спонукали до трансформації самої п'єси, до зміни сюжетно-фабульної схеми твору. Проте головні аспекти драми Шевченка — ідея відданості коханню, дружбі, пафос вільної особистості, її право самостійно обирати свою долю — кожен режисер залишив незмінними.

Джерела та література:

1. Балухатий С. Поэтика мелодрамы. *Вопросы поэтики*. Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1990. С. 30–80.
2. Барт Р. От произведения к тексту. *Избранные работы: Семиотика: Поэтика* ; пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва : Прогресс, 1989. С. 413–423.
3. Драматургія Шевченка [Електронний ресурс]. *Шевченківська енциклопедія*. URL: <http://www.shevchcycl.kiev.ua/statt-pro-literaturnu-ta-malyarsku-tvorchst/94-dramaturgya-shevchenka.html>
4. Журавльова Т. Екранізація творів Тараса Шевченка в українському кінематографі: реалізація мелодраматичних принципів першоджерела. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 2013. Вип. 13. С. 137–142.
5. Журавльова Т. Класика української драматургії в екранних інтерпретаціях: мелодраматичний аспект відтворення першоджерела. *Проблеми міжвидового синтезу в українській культурі в полі діалогів різнонаціональних культурних традицій : колективна монографія* [голов. ред. Г. Скрипник]. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 2019. С. 134–154.
6. Кисіль О. Український театр. Київ : Мистецтво, 1968. 260 с.
7. Пащенко А. Мотиви і образи Кобзаря в кіно. [Електронний ресурс]. *Кіно Театр*. Київ: 2014 № 1. Режим доступу : http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1580
8. Пилипчук Р. Драма «Назар Стодоля»: від створення і першого сценічного втілення (1842–1844 рр.) та першодруку (1862 р.) до регулярних вистав в руському (українському) народному театрі Товариства “Руська (українська) бесіда” (1864–1900 рр.) у Галичині». *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. : 200-літтю від дня народж. Т. Шевченка присвячується*. М-во культури України, Київ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2014. Вип. 14. С. 14–30.
9. Примаченко Я. Українське кіно 1920-х років у пошуках власних тем та смислів. [Електронний ресурс] *Україна модерна: міжнародний інтелектуальний часопис*, 2017, 15 березня. URL: (<http://uamoderna.com/md/prymachenko-ukrainian-cinema>).

10. Рудін П. На шляхах революційного театру. Київ : Мистецтво, 1972. 354 с.
11. Скорина Л. Енергетика жанрової форми п'єси Тараса Шевченка «Назар Стодоля». *Шевченків світ : наук. щорічник* : Вип. 3. Черкаси : Чабаненко Ю., 2010. С. 82–90.
12. Франчук М. Традиційні мотиви в драмі Т. Шевченка «Назар Стодоля». *Науковий вісник Ужгородського університету : Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. (Збірник укладено за матеріалами Міжнародної наук. конференції «Т. Шевченко–володар у царстві духа» (25–26.02.2014 р., Ужгород) присвяч. 200-літтю від дня народження Т. Шевченка) [ред. кол. Г. Шумицька]. Ужгород : Говерла, 2014. Вип. 1 (31). С. 261–264.
13. Шалацька Г. Жіночі образи драми «Назар Стодоля» Т. Шевченка у системі духовних цінностей першої половини ХІХ ст. *Шевченкознавчі студії*. Київ : Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2013. Вип. 16. С. 273–282.
14. Шевченко Т. Назар Стодоля / Т. Шевченко. Твори: в 5 т. Т. 3: Драматичні твори. Повісті. Київ : Дніпро, 1971. С. 7–42.
15. Шубравський В. Є. Драматургія Т. Г. Шевченка. Київ: Держлітвидав, 1961. 120 с.
16. Boyum, Joy Gould. «Double Exposure: Fiction into Film». New York : Universe Books, 1985. 287 p.
1. Balukhaty, S. (1990). Poetics of melodrama. Questions of Poetics (pp. 30-80). Leningrad : LGU [in Russian].
2. Roland, S. Barth. (1989). From the work to the text. Selected works. Semiotics: Poetics. (G. Kosikova, Trans) (pp. 413-423). Moscow : Progress [in Russian].
3. Dramaturgy, T. Shevchenko. Shevchenko encyclopedia. Retrieved from: <http://www.shevchcycl.kiev.ua/stattpo-Iteraturnu-ta-malyarsku-tvorchst/94-dramaturgya-shevchenka.html> [in Ukrainian].
4. Zhuravleva, T. (2013). The adaptation of Taras Shevchenko's works in Ukrainian cinema: implementation of the melodramatic principles of the primary source (pp. 137-143). Ukrainian Art Studies: Materials, Research, Reviews. 13 [in Ukrainian].
5. Zhuravleva, T. (2019). Classics of Ukrainian dramaturgy in onscreen interpretations: melodramatic aspect of primary source reproduction. G. Skripnik (Eds.) Problems of Interspecific Synthesis in Ukrainian Culture in the Field of Dialogues of Multicultural Traditions (pp.134-154). Kyiv, Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. MT Rylsky NAS [in Ukrainian].
6. Kisil, O. (1968). Ukrainian Theater. Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].
7. Pashchenko, A. (2014). Kobzar motifs and images in cinema. Cinema Theater. 7. Retrieved from http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1580 [in Ukrainian].
8. Pylypchuk, R. (2014). Drama «Nazar Stodolia»: From the Creation and the First Stage Incarnation (1842-1844) and the First Print (1862) to Regular Performances at the Russian (Ukrainian) National Theater of the «Russian (Ukrainian) Conversation Society» (1864–1900) in Galicia (pp. 14-30). Scientific Bulletin of IK Karpenko-Karyi National University of Theater, Film and Television, Kyiv: M-culture of Ukraine, Kyiv. nat. Universities of Theater, Film and Television IK Karpenko-Karyi, issue 14. [in Ukrainian].
9. Primachenko, J. (2017). Ukrainian cinema of the 1920s in search of its own themes and meanings. Ukraine in modern: an international intellectual journal. Retrieved from : (<http://uamoderna.com/md/prymachenko-ukrainian-cinema>) [in Ukrainian].
10. Rulin, P. (1972). On the Ways of Revolutionary Theater. Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].
11. Skorina, L. (2010). Energy of the genre form of Taras Shevchenko's play Nazar Stodolia. Shevchenko World: Sciences. Yearbook: Issue. 3 (pp. 82-90). Cherkasy : Y. Chabanenko [in Ukrainian].
12. Franchuk, M. (2014). Traditional motifs in T. Shevchenko's drama Nazar Stodolia. G. Shumitska (Eds.), Uzhgorod University Scientific Bulletin: Series: Philology. Social Communications (pp. 261-264) (Collection compiled on the basis of the International Scientific Conference «T. Shevchenko-the Lord in the Kingdom of the Spirit» (February 25-26, 2014, Uzhgorod) dedicated to the 200th anniversary of T. Shevchenko's birth) Uzhgorod : Hoverla [in Ukrainian].
13. Shalatska, G. (2013). Female images of T. Shevchenko's «Nazar Stodolia» drama in the system of spiritual values of the first half of the 19th century (pp. 273-282). Shevchenko Studies Studios. Kyiv. Kyiv. nat. University. T. Shevchenko, issue 16 [in Ukrainian].
14. Shevchenko, T. (1971). Nazar Stodolia. Works: in 5 volumes. Vol. 3: Dramatic works. Tales (pp. 7-42). Kyiv : Dnipro [in Ukrainian].
15. Shubravsky, V. (1961). Playwright T. G Shevchenko. Kyiv : Derzhlitvydav [in Ukrainian].
16. Boyum, Joy Gould. (1985). Double Exposure: Fiction into Film». New York : Universe Books [in English]

References

ФЕНТЕЗІ ЯК НЕОМІФ У КІНЕМАТОГРАФІ

Статтю присвячено жанру фентезі, який набирає дедалі більшої популярності як у літературі, так і на екрані.

Розглянуто стилістичні особливості фентезійних творів, неоміфологічний характер фентезі. Особливу увагу приділено багатосерійному телепроєкту HBO «Гра престолів», що вплив у собі як мистецькі досягнення, так і втрати фентезійного жанру.

Ключові слова: фентезі, історичні витоки, герой, архетип, неоміф.

The article is devoted to the genre of fantasy, which is becoming increasingly popular both in literature and on the screen.

It overviews the stylistic features of fantasy works, as well as the non-mythological nature of fantasy. Particular attention is paid to the HBO multi-part television project «Game of Thrones», which embodies both artistic achievements and miscalculations of the genre.

Keywords: fantasy, historical origin, hero, neomyth.

Статья посвящена жанру фентези, который становится все более популярным как в литературе, так и на экране.

Рассматриваются стилистические особенности фентезийных произведений, неомифологический характер фентези. Особое внимание уделено многосерийному телепроекту HBO «Игра престолов», который воплотил в себе как художественные достижения, так и просчеты творцов жанра фентези.

Ключевые слова: фентези, исторические истоки, герой, архетип, неомиф.

Жанр фентезі, що остаточно склався ще у другій половині ХХ століття, у ХХІ посідає дедалі помітніше місце як у літературі, так і в екранних мистецтвах.

Нині можна говорити про фентезі як метажанр, або поліжанрове утворення.

Слід, напевне, розпочати з дефініції. Що ж таке фентезі? Свого часу розрізнялися фантастика і фантастика наукова. Перша зводилась до перенесення на екран казкових сюжетів, а щодо другої — то були спроби поринути в майбутнє з його неймовірними відкриттями, фантастичними винаходами, подорожами у невідоме, скажімо, у безмежний космічний простір.

Та вже в першій третині ХХ століття з'являються твори, дещо відмінні від традиційної фантастики. Їх автори створюють дивні світи-симулякри, що начебто не мають аналогів ні в просторі, ні в часі. І разом з тим глядач упізнає в них героїв древніх легенд і саг, міфів і переказів. Найчастіше вони

нагадують «темні віки» Середньовіччя, про які більше відомостей до нас донесли саме старовинні легенди, аніж історична наука.

Особливою увагою читачів починають користуватися такі твори, як «Дочка короля Ельфландії» Е. Дансені (1924), «Конан» Р. Говарда (1932), «Хроніки Нарнії» К. С. Льюїса (1950–1956). Та найбільший успіх випадає на долю романів британського письменника Д. Р. Толкіна і особливо його роману «Володар перснів», що об'єднала цілу читачку спільноту, яка готова була зануритись у цей фантастичний світ. Власне, з Толкіна починається «високе фентезі».

У часопросторі згаданих романів діють магичні сили, живуть ельфи, феї, чаклуни, дракони, неймовірні чудовиська і потвори. Але їх існування сприймається як даність, не порушує законмірностей цього всесвіту. Натомість поруч з цими магичними істотами існують персонажі з плоті й крові, які немовби списані з героїв міфів і саг. Втім,

легендарність цих постатей певним чином умовна. Їх характери виписуються з психологічною точністю. Їх пристрасті, їх поривання, їх сподівання і надії виявляються напрочуд близькими читачеві, нашому сучаснику.

Так склався жанр фентезі, де фантастичні явища, події, що відбуваються або в глибинах історії, або в безмежному Космосі, сприймаються як цілком закономірні. На відміну від казкових, де задалегідь обумовлюються їх нереальність і фантастичність.

У сучасній науковій літературі акцентується неоміфологічний характер фентезі. Фантастичні світи, створені уявою автора, набувають свого онтологічного обґрунтування, містять у собі багатопланові життєві смисли.

Характер функціонування неоміфологічних світів можна наочно зрозуміти на прикладі романів Д. Роулінг про чудесного хлопчика Гаррі Поттера. Його персонажі, учні Гогвортса, щоб їхати до своєї чарівної школи, приходять на звичайний лондонський вокзал, а там, зробивши крок на платформу з дивним номером 9³/₄, потрапляють у паралельний простір. І магічний потяг везе їх до старовинного величного замку із численними залами, кімнатами для навчання, лабораторіями, таємничими підземеллями. А ті, хто перебуває поза цим зачаклованим світом, бачать з вікон звичайного потягу лише стародавні руїни.

Фентезійний світ має свою систему координат. Автори романів цього жанру створюють географію невідомих земель, де і розгортаються драматичні й трагічні події, і навіть мови, якими спілкуються їх мешканці. Час фентезі дуже близький до часу міфологічного. Як правило, історія розгортається циклічно за закономірністю «вічного повернення». Те, що скоїлося в глибині віків, має повторитися в сучасності.

Міф завжди був найтіснішим чином пов'язаний з ритуалом. Йому в фентезійному світі надається великого значення. Завдячуючи ритуалові можна розвернути хід подій, вплинути на них, зупинити злі сили і сприяти перемозі добра.

Носієм добра виступає як правило герой, що несе в собі месіанські риси. Він приходить у світ, щоб здолати темні сили, відновити в світі гармонію й подолати хаос. Це той неоміфологічний архетип, що притаманний світу фентезійних творів. Як правило, він, як і герой класичної міфології, вирушає у подорож. Причому це можуть бути пересування не лише у просторі, а й у часі. В нього завжди є велика мета, згадаймо хоча б подорожі лицарів Круглого столу у пошуках Чаші Святого Грааля.

Втім, недарма сплеск інтересу до жанру відбувся в часи, котрі отримали назву епохи постмо-

дернізму. Неоднозначність, плинність форм, зміщення певних моральних цінностей, перетворення космосу на хаос, їх єднання і взаємоперетікання, поява хаокосму характерне для постмодерністських текстів.

Однією з рис постмодерністського неоміфу є зміна парадигми героя, перехід його на «темний бік». Таке можна було спостерігати й у традиційних міфах і легендах. Однак, як правило, це пояснювалося діями магічних сил. Неоміф пропонує інше. Автор повинен пояснити таке перетворення рисами характеру, змінами у свідомості героя, який зважається на служіння злу.

Поява фантастики на екрані назавжди пов'язана з ім'ям Жоржа Мельєса. Цей маг і чародій екрана першим розкрив одну з фундаментальних рис кіно. В той час, як брати Люм'єр продемонстрували можливість свого винаходу документально відображати реальність, Мельєс відкрив здатність кінематографа перетворювати світ.

Саме на студії Мельєса, що розташувалась у мальовничому Мотре біля Парижа, розпочалась епоха чудес. Відбувалися вони і в космічних глибинах, і на дні океанів, де граціозно рухалися русалки і морські чудовиська. Так, то були перші екранні фантазії Мельєса.

Сьогодні ми сприймаємо його фільми так само, як картини Теодора Руссо або Ніко Піросмані та інших знаних примітивістів. Для сприйняття цих картин потрібна була дитяча безпосередність і віра в чудеса. Недарма одним з перших найсильніших кінематографічних вражень майбутнього видатного кіномитця Сергія Ейзенштейна був саме фільм Мельєса «400 витівок сатани», що їх він побачив ще 9-річним хлопчиком.

І література, й екран черпали теми і образи в усьому розмаїтті античних міфів, у біблійних мотивах. І все ж фантастика найбільш органічно впліталась у фільми, де йшлося про епоху Середньовіччя. Саме з цього симбіозу фантастики та історії й народилося фентезі.

На думку і дослідників фентезі, і митців, що стали класиками цього літературного напрямку, зокрема А. Сапковського, в основу різножанрових, стильово різнобарвних творів покладено цілком певний архетип. Це «артуріана» — цикл літературних творів про легендарного короля бриттів Артура і його лицарів Круглого столу. Обсяг цього масиву, що включає в себе і народні перекази, і пісні менестрелів, і лицарські романи, майже неосяжний. Твори присвячені королю Артуру з'являються у Франції, Британії, Німеччині. Зокрема перу Вольфрама фон Ейшенбаха належить віршований

роман «Парсіфаль», у Франції історії короля бриттів надихали Кретьєна де Труа.

І все ж варто відзначити роман XV століття «Смерть короля Артура» Томаса Меллорі, що включив у себе і розвинув канонічні теми й образи літературної «артуріани». Після певного згасання інтересу до артуріанської тематики, в XVI — XVII ст. настає період її відродження у XVIII — XIX ст., коли вона знаходить своє втілення в різних літературних жанрах, скажімо, у поемі «Король Артур» Е. Бульвер-Літтона, збірнику балад «Королівські ідилії» А. Теннісона, романі «Янкі з Коннектикуту при дворі короля Артура» Марка Твена та інших численних творах.

Не міг не зреагувати на відродження артуріанської теми і кінематограф, який з'явився на мапі мистецтва наприкінці XIX ст. Однією з перших спроб утілити артуріанські образи на екрані був американський фільм «Парсіфаль» (1904 р.). Причому автори, намагаючись перенести на екран однойменну оперу Вагнера, навіть спробували супроводжувати екранну дію звучанням арій, записаних на грамофонні платівки.

Екранне звернення до артуріанської теми в подальші роки вражає своїм розмаїттям. Тут передусім фільми, адресовані широким глядацьким колам, скажімо, «Чорний лицар» Т. Гарнета, «Принц Веліант» Г. Хеттуея, «Ланселот і Гвіневра» К. Вайлда.

До артуріанської теми долучився і В. Дісней. Анімаційну стрічку «Меч у камені» відзняв режисер В. Рейтерман. Ця, безперечно, вдала картина була останньою роботою Діснея-продюсера.

Свого роду еталонним став фільм Ричарда Торпа «Лицарі Крутлого столу» (1953 р.). Цей режисер, який не раз звертався до епохи Середньовіччя, запропонував своєрідну презентацію антуражу артуріанської епохи. Попри те, що епоха ця відноситься до «темних віків» (V–VI ст.), готичні замки на екрані і одяг та обладунки лицарів відсилають до «Високого Середньовіччя» (XII–XIV ст.). І це не було порушенням історичної правди. Адже британські, французькі й німецькі поети XII–XIV століть бачили своїх героїв своїми сучасниками, а не дикими варварами, які населяли Англію за кілька століть до того. Тому і в трактуванні кінематографістів немає анахронізму.

Стрічку було номіновано на два «Оскари» і на головну нагороду Каннського фестивалю (1953 р.).

Слід зауважити, що свідомо ідеалізація персонажів не робила їх пласкими й одноманітними. Одвічний конфлікт між почуттям і обов'язком, болісні пошуки виходу з глухого кута, куди приводить Ланселота (Р. Тейлор) кохання до королеви Гвіневри

(А. Гарднер), викликали щире співпереживання глядача. Надалі фільми, присвячені легендарним лицарям короля Артура, тією чи іншою мірою наслідували канони, що склалися в стрічці Р. Торпа.

Зацікавленість артуріанськими образами і сюжетами не згасає впродовж наступних десятиліть, хоч стилістика їх, безперечно, змінюється.

Подвиги короля Артура та його лицарів привертати увагу не лише постановників костюмних стрічок. Давню легенду переносить на екран в 1974 році класик французького кіно Робер Брессон. До речі, ідею постановки цього фільму він виношував багато років. Отже, це звернення було не випадковим. У стрічці «Ланселот Озерний» митець не відступає від свого суворого стилю, заснованому на максимальній стриманості й абсолютному мінімалізмі. Акцент робиться на метоніміях: деталь у кадрі замість цілого — глядач не побачить мальовничої картини турнірів чи поєдинків. Лише ноги коней, що мчать і падіння чергового лицаря від списа Ланселота та прапорець наступного учасника поєдинку на флагштоці. Не побачить глядач і загального плану Камелота: лише фрагменти напівзруйнованих часом башт і похмурі замкові переходи, що нагадують скоріше в'язницю, ніж місце, де живе король та його почт.

Брессон, як завжди, вимагав від виконавців максимальної стриманості, що в цьому фільмі межувала майже із сомнамбулічним станом. Це дало підставу порівняти стрічку Брессона з фільмом В. Герцога «Скляне серце», де актори грали під гіпнозом. Та під зовнішньою безпристрасністю криється справжня буря почуттів.

Власне, в свою картину Брессон вносить ту саму проблематику, що хвилювала його впродовж усього тривалого творчого шляху. Він ставить своїх героїв перед трагічним вибором. Трагічним, тому що його, власне, неможливо зробити. Будь-який крок виявиться фатальним. Герой не зможе вирватись із пастки долі, де нерозривно пов'язані приреченість і випадковість. Якщо у фільмі «Процес Жанни д'Арк» (1962) героїня могла зробити хай і трагічний, але власний вибір, то цього разу митець позбавляє свого Ланселота такої можливості.

Незвичайною і цікавою була інтерпретація артуріанської теми іншим знаним французьким режисером, одним із «стовпів» «нової хвилі» Еріком Ромером.

Звернувшись до твору Кретьєна де Труа «Персеваль, або Сказання про Грааль», режисер у своїй стрічці «Персеваль Валлієць» (1968) вирішив розгорнути дію в декораціях, що відтворювали мініатюри, якими ілюструвались середньовічні

лицарські романи. За принципом побудови мізансцен Ромер ішов від середньовічної містерії. Відповідного настрою додавала і музика, спеціально написана композитором Гі Робером для автентичних середньовічних інструментів. Сам режисер переклав текст роману зі старофранцузької мови, причому запропонував віршований варіант, вважаючи, що він краще сприйматиметься і відповідатиме самому духові твору.

Серед значної кількості «артуріанських» фільмів, котрі продовжували з'являтися на екрані і часто містили в собі досить нехитрий меседж «треба любити вітчизну, а не чужих дружин», у 1981 році з'являється стрічка «Екскалібур», яка поєднала в собі й усі принади розважального кіно, і глибокий філософський зміст. Режисер Джон Бурмен поклав в основу свого фільму середньовічний роман Томаса Меллорі «Смерть короля Артура», поєднавши в своїй інтерпретації епічне звучання з досить виразними іронічними інтонаціями.

Натурні зйомки відбувалися в Ірландії, в тих місцевостях, де, здається, зупинився час. У дикі пейзажі прекрасно вписувались декорації величних замків, на зелених луках відбувались епічні битви. Оператор Алекс Томсон не дарма був номінований на «Оскар». Його рухома камера чудово передавала шалені ритми руху кіннотників, поєднувала у сюрреалістичному сплетінні реалістичні та фантастичні кадри, сповнені чудесних перетворень і видінь. Вражає своїм багатством кольорова гама фільму — від різких барв, що засліплюють, до ніжних пастельних тонів. Та в цьому просторі, світі магії, чародійства і чудес живуть звичайні люди, чий серця сповнені пристрастей, любові і ненависті. Настійливо звучить тема фатального призначення, котрому ні королю, ні простолюдині не вдасться протистояти.

І знов-таки бачимо такі типові риси жанру — з одного боку, мальовничо і захоплююче відтворений середньовічний антураж, а з іншого — боротьбу пристрастей і почуттів, цілком близьких і зрозумілих сучасній людині.

Слід відзначити, що постать короля Артура у більшості фільмів часто залишалась досить однопланою. Головну увагу було зосереджено, як правило, на долі закоханих Ланселота і Гвіневри. Втім, і тут були справжні удачі. Це робота Ричарда Харріса у згаданому фільмі «Камелот» і, звичайно ж, Шона Коннері у стрічці «Перший лицар», реж. Джеррі Цукер (1995).

Знаному виконавцеві ролі Джеймса Бонда вдалося показати свого героя і як мудрого правителя, і як людину, що щиро страждає, коли бачить не лише зраду Ланселота і Гвіневри, а й крах його

ідеї про ідеальну державу, про вірних і відданих йому лицарів, що як рівні збиратимуться за його круглим столом.

Обминаючи чималу кількість екранізацій «артуріани» за останню чверть століття, як фільмів, так і серіалів, вдалих і менш вдалих, згадаймо дещо сенсаційну стрічку. Це фільм «Меч короля Артура» (2017) Гая Річі, постановника кримінальних стрічок в ключі чорного гумору. Автор фільму «Карті, гроші, два стволи, що димлять» (1998), не відійшов від канонів кримінального жанру. Досить вільно використавши сюжетні мотиви «артуріани», він перетворив місце дії на добре знайоме з усіх попередніх фільмів режисера кримінальне середовище.

У картині Річі основне місце (як завжди) посідають жорстокі бійки, що ніяк не нагадують лицарські поединки, а радше з'ясування стосунків між гангстерськими бандами.

У плані постановочному, багато в чому завдяки професіоналізму оператора Джона Метісона, стрічка Річі не поступається іншим фільмам жанру фентезі. Та це не врятувало картину від гучного провалу. Її не прийняли ні критики, ні глядач. Мабуть, у Річі не вистачило того чорного гумору, що надавав шарму його попереднім стрічкам. А уявити собі «банди Нью-Йорка» в Камелоті у глядачів, напевно, забракло фантазії.

Фільми фентезі, маючи на собі впливи «артуріанського» циклу разом з тим далеко вийшли за його межі.

Так склалося, що найбільш гучної слави в ХХІ столітті набули фентезі-екранізації. Причому інколи перенесення на екран відбувалося майже паралельно з написанням літературного твору.

Втім, романам, що стали взірцем для наступних авторів, довелося досить довго чекати екранного прочитання. І це не дивно. Адже автор «Володаря перснів» Джон Р.Р. Толкін створив своєю фантазією настільки неймовірний і мальовничий Всесвіт, що технічні засоби кінематографа аж до кінця ХХ ст. були неспроможні його відтворити.

Втім, перед кіномитцями поставали не лише технічні труднощі. Адже високе фентезі Толкіна вимагало не просто створення мальовничої «картинки» зі спецефектами, а вдумливої філософської інтерпретації. Письменник використовував неймовірне багатство архетипічних мотивів, створював свій вражаюче багатогранний Універсум, сприяючи тим якомога більшому осягненню існуючої реальності.

У творчості письменника, який був також видатним ученим-лінгвістом і філологом, синтезовано надзвичайно багатогранний і різноманітний

матеріал, починаючи від всебічного осмислення як міфів, легенд, переказів європейських народів, насамперед кельтських і британських, так і фактів, спогадів з особистого життя.

Дослідники, зосереджуючись на міфологічному корінні епопеї, на розвитку традицій стародавнього епосу і середньовічного лицарського роману, утверджують думку, що Толкін, разом з тим, відтворює не канонічний міф, а міф літературний, що і є основою його міфопоетичного твору.

І, звісно ж, слід пам'ятати, що письменник завжди прагнув прислужитися своїми творами утвердженню високим ідеалам Добра.

Сам автор твердив: «Звичайно ж, “Володар пернів” — в основі своїй твір релігійний і католицький... Адже релігійний елемент увібрали в себе сюжет і символіка... І головним чином я повинен дякувати долі за те, що мене виховано (з восьми років) у Вірі, котра вигодувала мене і навчила тому, що я знаю» [3].

Незважаючи на надзвичайно привабливий матеріал, кінематографісти довго не наважувались узятися до екранізації романів Толкіна. Нарешті, в 1990-х роках підготовку до постановки почали компанії США і Нової Зеландії New Line Cinema, WingNut Films, режисуру було довірено новозеландському режисерові Пітеру Джексону. Перед митцем постало нелегке завдання: гармонійно об'єднати всі елементи фентезійного твору, достовірно відтворити толкінський світ Середзем'я і героїв, котрі його населяють.

Відразу треба сказати, що це завдання Пітерові Джексону в цілому вдалося вирішити. До речі, кілька авторитетних асоціацій кінокритиків США, зокрема Спілка кінокритиків Фінікса присудила всім трьом фільмам за романами Толкіна премію за кращий акторський склад в ігровому кіно.

Беручись до візуального вирішення своїх фільмів за Толкіним, Джексон запросив до роботи відомих художників-ілюстраторів книги Толкіна Алана Лі та Джона Хоу. Художник-постановник Грант Мейджор, користуючись ескізами художників, перевів зображення в тримірний простір, аби використати їх для будівництва декорацій. Надзвичайно детально моделювався весь реквізит: зброя, шоломи, обладунки. Будівництво декорацій провадилось таким чином, щоб вони максимально природно вписувались у реальний пейзаж. Найфантастичніші істоти відтворювалися так, аби глядач повірив у їхню можливість пересуватися, літати, нападати на свої жертви.

Для створення спецефектів було задіяно рекордну кількість спеціалістів. Та головне, безперечно, не лише технологічне рішення. Адже технології тут

прислужилися для створення незабутнього образу світу, з одного боку, фантастичного, а з другого — абсолютно достовірного.

У картині надається перевага довгим планам, камера дає максимальну можливість оглянути світ Середзем'я. Глядач відкриває собі цей простір разом з персонажами — вражаючі пейзажі Нової Зеландії, що стали у фільмах Джексона ландшафтами Середзем'я.

Фільми Джексона за романами Толкіна, зрештою, стали безперечним взірцем для дальших утілень історичного фентезі. Тут слід говорити про подвійний вплив як екранних творів, так і літературного першоджерела.

Про свою творчу залежність від Всесвіту Толкіна не раз напрямки говорив Джорж Мартін, автор славнозвісної серії романів, об'єднаних під назвою «Пісня льоду і полум'я». Розпочавши писати їх ще в 1996 році, автор і досі працює над завершенням, що його з нетерпінням очікують читачі.

Водночас вже видані частини саги не могли не привернути увагу кінематографістів. Сам Мартін, попри те, що мав чималу практику роботи в Голлівуді і як сценарист, і як редактор, не бачив перспективи екранного втілення своїх романів. Втім, саме його авторська манера, розподіл тексту на окремі глави, пов'язані з долею того чи іншого персонажа, вже відкривала такі можливості. Невдовзі письменник дав згоду на екранізацію саги «Пісня льоду і полум'я». За її екранне прочитання взялась компанія НВО. Особливості втілення романів Мартіна у формі телесеріалу полягала в тому, що написання сценарію і зйомки телеепопеї відбувалися паралельно з роботою письменника над літературними текстами. Щоправда, в певний час ця «суголосність» розпалась. Автор серії романів «відстав» від знімального процесу і кінематографісти завершували сюжетні лінії телесеріалу на свій розсуд. Втім, автор літературного тексту не заперечував їх трактуванню, зауваживши разом з тим, що залишає за собою право свого розв'язання сюжетних ліній і долі персонажів.

І романи Мартіна, і відзнятий за ними серіал НВО «Гра престолів» стали не лише прикладом феноменального успіху у найширшій аудиторії, а й непересічною мистецькою подією. Нечасто буває, коли твір, здавалося б, розрахований, як і більшість фентезі, на просту розвагу, вражає своєю жорстокою правдивістю як у відтворенні людських характерів, так і картинами Всесвіту, покликаного до життя фантазією Мартіна.

Не дивно, що науковці звернули увагу як на романи, так і на серіал. На нашу думку, справді

плідним і корисним дослідженням став детальний і послідовний розгляд і романів, і телешоу у книжці британського історика Каролін Ларрінгтон «Зима близько. Середньовічний світ “Три престолів”».

Як твердить авторка, своє завдання вона бачить у тому, «щоб спробувати пояснити відомий світ (світ Вестероса), його звичаї, показати його мешканців, владу, релігії і культури крізь лінзу Середньовіччя» [2, 28]. Книжка стала свого роду путівником по фентезійному світу, акцентуючи його зв'язки з реальною епохою Середніх віків. Цей тип фентезі, на думку дослідниці, збирається із добре знайомих «будівельних блоків». Перед нами постане середньовічна Європа з ієрархією суспільних верств, аристократії, лицарства, духовенства і простого люду. Впізнаються і країни Середземномор'я з їх багатими торговими містами-республіками. Побачимо також безкраї степи Сходу з їх напівдикими кочовими племенами, що дедалі настійливіше рухаються на Захід і загрожують цивілізованому світові.

В основу структури фентезійного світу Мартіна покладено насамперед історію середньовічної Англії. Сам автор романів не раз відзначав, що його надихала історія війни Алої й Білої Троянд, де основою конфлікту було протистояння Ланкастерів і Йорків у боротьбі за трон. Прізвища аристократів Великих домів Вестероса Ланістерів і Старків цілком співзвучні реальним історичним. Текст романів, як і серіалів, має велику кількість інших відсилань. В Серсеї Ланістер можна впізнати постаті знаменитих середньовічних королів, що уславилися своїми інтригами і жорстокістю, зокрема Алієнори Аквітанської та Маргарити Анжуйської.

Боротьба за трон — один з основних конфліктів, який буквально роздирав країни в епоху Середньовіччя. І в романах, і в серіалі Залізний трон стає об'єктом сакральним і символічним. І хоч володіння ним, як правило, є фатальним, посісти його прагнуть численні претенденти. В романі наголошується, що сидіти на ньому було незручно і навіть небезпечно суто фізично. Лежа мечів, з яких його було викувано, загрожували травмами королю, який наважувався його зайняти. «Залізний трон Вестероса — це велика ставка у великій грі, в котрій, як скаже Серсея, можна або виграти, або вмерти» [2, 94].

На екрані глядач побачить вражаюче строкату географію «Відомого світу». Мартін не лише вільно поєднував або, навпаки, розмежовував країни і землі, а й сягав у глибини історії, де теж знаходив прототипи описаних ним міст і країн. Так стародавня Валлірія, чиєю культурою живиться і Вестерос, і Ессос, відсилає нас як і до цілком реального стародавнього Риму, так і до міфічної Атлантиди Платона.

І в книжці, і на екрані відбувається занурення у життя і побут світу Вестероса, всіх його соціальних прошарків і верств. Ми дізнаємося, як живуть великі міста — від розкішних палаців до жахливих клоак, де юрмляться натовпи жебраків, злодіїв і голворізів. До речі, досить жорстко показано, що являє собою той міський плебс, який понад усе бажає хліба і видовищ, будь-то лицарські турніри, страта Неда Старка або покаєнний хід королеви Серсеї.

Щодо представників різних суспільних верств, то і в романах, і в серіалі автори далекі від їх ідеалізації. Тут вони йдуть за жорсткою історичною правдою, хоч інколи і дотримуються канонів лицарських романів. Усі аристократи, які представляють Великі домів і ведуть боротьбу за Залізний трон, мають свої «скелети у шафі». Королева Серсея (Лена Хіді) понад усе боїться викриття своєї страшної таємниці — її діти не є законними спадкоємцями трона, бо народжені в інцесті.

Придворні, що оточують трон, являють таких собі «павуків у банці». Вони весь час плетуть інтриги, зраджуючи як один одного, так і свого короля.

Посівши почесний і відповідальний пост королівської правиці, лорд Старк (Шон Бін), чесний і прямий, зі своїми патріархальними уявленнями мешканця Півночі зовсім не орієнтується в тому переплетенні інтриг, котрі панують при королівському дворі, що і стає причиною його загибелі.

Так само і його старший син Робб (Р. Медден), який виявляє себе талановитим полководцем і благородним лицарем, у своєму бажанні бути чесним до кінця потрапляє у підступні пастки.

Один з найбільш вражаючих епізодів — так зване «червоне весілля», де Робб Старк гине разом зі своєю матір'ю Кетлін (М. Фейрлі) і дружиною Талісою (у серіалі, У. Чаплін). Згадана вже К. Ларрінгтон знаходить відповідні аналогії в середньовічній історії, коли теж були порушені всі звичаєві і моральні норми.

Зокрема, це так звана «Різанина в Гленко» (1692) і загибель людей клану Макдональд і «Чорна вечеря» (1440), коли були вбиті запрошені королем граф Дуглас і його молодший брат.

Коли йдеться про часи Середньовіччя, то звичай згадується така інституція, як лицарство. Як зазначає К. Ларрінгтон: «...з дванадцятого століття лицарство розвивалось як культурний ареал, тісно пов'язаний з благородними озброєними вершниками» [2, 194]. Та йдучи за текстом роману і подіями в серіалі, автор дослідження показує, яким насправді виявляється благородне лицарство. Як доказ наводиться висловлювання одного з персонажів: «Лицар — це меч і кінь. Всілякі обітниця, священні олії

й дамські прихильності — це все шовкові стрічки, якими об'язано меч» [2, 195].

Втім, ми бачимо королівський двір і його лицарство захопленим поглядом Санси, яка зі свого далекого північного Вінтерфеллу прибула до королівської столиці. Найбільше враження на неї справляє лицарський турнір. «Від блиску і пишноти у Санси перехопило подих: обладунки блищали, дужі бахмати красувалися в срібних і золотих опонах, натовп гомонів, на вітру хляпотіли прапори... А лицарі, які були лицарі!

— Краще, ніж у баладах,— прошепотіла Санса, коли вони зайняли обіцяні батьком місця поміж шляхетних лордів і леді». [5, 288]

«Видовище турніру, — додає Кароліна Ларрінгтон, — втілювало шик і славу середньовічної лицарської культури» [2, 198].

Сама Санса (Софі Тернер) почувається тією прекрасною дамою, на честь якої лицарі б'ються на поєдинках і звершують свої подвиги. Та дуже скоро до дівчини приходять жорстоке розчарування. Вона бачить, що криється за зовнішньою галантністю і вишуканістю.

Лицарі за своєю поведінкою мало чим поступаються найманцям. Ті, принаймні, відверті — як, скажімо, «перекупний меч» Бронн (Джером Флінн), який чесно каже Тіріонові, що готовий битися за нього і служити йому лише за значну винагороду.

Чи не ідеальним лицарем, принаймні зовні, ми бачимо Джейме Ланістера, коли він з'являється з почетом короля у Вінтерфеллі. В серіалі він ефектно знімає шолом із заборолом, і ми бачимо його привабливе, мужнє обличчя, чуємо шепіт захоплення в натовпі. За ним іде слава хороброго воїна, непереможного і в боях, і на турнірах. Але його супроводжує не лише захоплення, а й засудження.

Справді, Джейме, який служив у королівській гвардії, зважився завдати удару мечем королю Ейрісу, коли той разом зі своїм алхіміком хотів «диким вогнем» знищити свою столицю. Погодимось із поглядом психологів, які вважають, що найгірші риси Джейме і проявилися через те, що він був несправедливо затаврований людьми, яких він, власне, і врятував від неминучої загибелі.

Треба сказати, що Джейме — одна з найцікавіших постатей у серіалі. Цьому глядач завдячує надзвичайно переконливому екранному трактуванню, що його пропонує данський актор Ніколай Костер-Вальдау. Важливо, що актор надзвичайно достовірно показав еволюцію свого героя від красивого і самовпевненого егоїста, для якого втамування своїх бажань понад усе, до людини, яка усвідомлює весь тягар своїх помилок і гріхів. Цьому перетво-

ренню сприяв удар долі — втрата правиці. Адже для Джейме меч був продовженням його руки. Коли один з придворних висуває припущення — чи не міг старший син Тайвіна отруїти Джона Аррена, інший заперечує: Джейме надто любить споглядати, як кров жертви стікає лезом його меча.

Чи не найвиразніші кадри серіалу: Джейме, зрозумівши нарешті всю підступність своєї сестри, один, без війська, прямує на Північ, щоб узяти участь у боротьбі з навалою полчищ Короля Ночі. На тлі темного неба виникає самотня постать вершника. Поволі починає падати сніг. І білі зірочки сніжинок, що вкривають плащ лицаря, сприймаються і як символ очищення, і як знак загрози, з якою йому випаде зустрітися на Півночі.

Найпереконливіше розкривається внутрішня еволюція цього персонажа у стосунках Джейме Ланістера з дівчиною-воїном Брієнною Тарт (Гвендолін Крісті). Ця лінія набуває надзвичайно ліричного і зворушливого звучання. Тим більш фальшиво звучить фінал, коли ми бачимо, як Джейме повертається до Серсеї. Про це говорив і Костер Вальдау.

Закохані одне в одного близнюки, брат і сестра, — досить поширений архетип у світовій міфології. Зокрема слід згадати Зігмунда і Зіглінду — батьків Зігфріда з «Нібелунгів». За це недозволене почуття їх спіткала кара богів. Хоч їх син і став непереможним героєм, та злий фатум наздоганяє і його. Він гине від руки підступного Хагена, вражений списом у спину.

Ця тема хвилювала і Ейзенштейна, який торкнувся її під час роботи над вагнерівською оперою «Валькірія» в Большом театрі в 1940 році. Її теоретичне обґрунтування режисер виклав у своїй статті «Поетика міфа».

У випадку Серсеї і Джейме їхні діти несуть тавро інцесту, йдучи з життя за обставин, які багато в чому були спровоковані їхньою матір'ю.

Сама постать Серсеї (це ім'я співзвучне імені підступної і жорстокої чарівниці Цирцеї з «Одіссеї» Гомера) примусила дослідників психології персонажів як романів, так і серіалу звернутися до відомого юнгіанського архетипу Великої Матері. У книжці «Гра престолів і психологія: душа темна і повна жахів» — надзвичайно цікавому зібранні нарисів, присвячених аналізу внутрішнього світу героїв романів Мартіна — є розділ, що має назву «Добра мати і жаклива мати. Дейнеріс і Серсея як два прояви юнгіанського архетипу Великої Матері». Психологи акцентують увагу на подвійності її сутності, що і є причиною її постійного впливу на людську природу. «Таємниця Великої Матері полягає в її подвійності: вона любляча і турботлива

і в той же час вона пожирає і руйнує. Ця подвійність і надихнула Юнга описати архетип як «люблячу і жахливу матір»» [1, 150].

Так, Серсея любляча матір. Діти для неї понад усе. Любов до них — то єдина слабкість, яку вона собі дозволяє. Не любі нікого, окрім своїх дітей, — повчає вона сина. Але ця безтямна любов породжує лише зло. Гине цинічний садист і психопат Джоффри, яким він став багато в чому завдяки материнському вихованню. Жертвою помсти стає і донька Серсеї Мірцелла. А молодший син кінчає життя самогубством, коли дізнається, що мати стала причиною загибелі його коханої дружини. Так, здавалось би, найкращі материнські почуття спричиняють кров, смерть і хаос.

У розділі розглядається ще одна постать, що претендує на ім'я Великої Матері. Це Дейнеріс Таргарієн, мета життя якої повернути собі батьківський трон. Тут варто знову повернутися до міфологічних і легендарних джерел романів Мартіна. Зокрема, знову згадаємо лицарський роман XIII ст. «Пісня про нібелунгів» і класичний фільм Фріца Ланга «Нібелунги». Так от, історія Дейнеріс, її одруження з кхалом Дрого багато в чому перегукуються з другою частиною «Нібелунгів», що має назву «Помста Крیمгільди».

Так само, як і Дрого, вождь гуннів Аттила посилає свого довіреного посла маркграфа Рудігера посватати йому королівську сестру Крیمгільду і отримує згоду. Далі буття Крیمгільди поміж диких гуннів теж нагадує історію Дейнеріс серед дотракійців. Треба сказати, що відсил до історії гуннів здається більш переконливим, ніж до монголів і Чингісхана. Історія ця сягає в глибини «темних віків», і ці кочові племена стали свого роду втіленням жорстокої агресивної і варварської сили. Тим більш, що монголів було зупинено на східних рубежах Європи, а гунни пройшли значно далі.

Сама Дейнеріс називає себе матір'ю драконів, яких вона виростила. Вона може використовувати їх як могутню зброю. Та спочатку каже, що не хоче бути королевою міст, спалених їх вогнем. Про це неначе забувають сценаристи і шоураннери серіалу в останньому сезоні.

Фінальна трансформація героїні Дейнеріс на «жахливу матір» — вразила актрису Емілію Кларк. Її робота в серіалі не може не викликати захоплення. Говорячи про цей образ, не можна не відзначити, що склалася майже унікальна ситуація: впродовж 8-ми сезонів (2011–2018) актриса дорослішала разом зі своєю героїнею. І цей нелегкий шлях героїні актриса безумовно здолала. Аж до 8-го сезону, коли була втрачена будь-яка логіка розвитку її характеру. Її

вчинки можна було пояснити лише прогресуючим безумством. Втім, це вже проблема медична, а не мистецька.

І, нарешті, справді одна з найважливіших постатей оповіді, як твердять деякі журналісти, улюбленець самого Мартіна — Джон Сноу. Саме походження героя зближує його з міфологічними і легендарними персонажами. Він зростає у Вінтерфеллі як бастард у сім'ї Неда Старка. Але так само, як невідомим було королівське походження Артура, так і Джон виявляється законним спадкоємцем трона Таргарієнів, королів Вестероса. Його історія, це теж історія дорослішання, фізичного і духовного зростання. Ініціація Джона пов'язана зі Стіною, циклопічною крижаною спорудою, що відокремлює світ людей від небезпечної таємничої Півночі.

Сам автор говорив, що прототипом Стіни в романах була стіна Адріана на півночі Британії, споруджена за часів Римської імперії, щоб захищатися від набігів диких піктів. Звичайно, крижана Стіна набагато перевершує за своїми розмірами всі відомі подібні споруди. До того ж вона ще й наділена магічними якостями. Стіна стає свого роду поділом світу на царство живих і мертвих. Там панує вічний холод, і серед снігу й криги з'являються блідавці, піддані Короля Ночі, що несуть із собою загибель всьому живому. Тому подорож Джона Сноу за Стіну стає аналогією з одним з найпоширеніших міфологічних мотивів: відвідини героєм царства мертвих.

До речі, така військова організація, як Нічна варта, має в людській історії чимало аналогій. Найбільш близька — це лицарські ордени, члени яких давали чернецькі обітниця і зосереджувались на захисті певних територій, скажімо, Святої землі в Палестині.

Слід згадати і Запорозьку Січ, де козаки-воїни також охороняли від набігів кочівників землі України, відмовляючись від особистого життя.

На сторінках дослідження, присвяченого психології персонажів серіалу, а почасти твору Мартіна, цілий розділ віддано Джонови Сноу. Він називається: «Чистий як сніг. Сильні сторони і добродетелі героя».

Багато в чому образ Джона Сноу примушує згадати героїв класичних творів, насамперед у тому, що йому в житті не раз доводиться робити вибір між обов'язком і почуттями. Це стосується і його рішення залишити кохану Ігрітт і повернутися на Стіну до своїх товаришів з Нічної варти. Життя раз у раз ставить перед ним непрості питання, — і коли він відмовляється від пропозиції Станіса стати лордом Вінтерфелла, хоч це було його заповітною мрією,

і коли він побачить у здичавілих за Стіною не лише ворогів, а людей, які теж мають право на життя. Тут також слід зупинитися на акторському втіленні. Кіт Герінгтон, як і його партнерки по фільму, прожив зі своїм героєм, як говорив сам актор, все третє десятиліття свого життя. В цій ролі він здобув шалену популярність. І в основі його лежить не лише фізична вправність персонажа, хоч і в книзі, і в серіалі Джон — один з найкращих бійців Вестероса. Вчені-психологи досить детально зупиняються на тих рисах, що роблять Джона справжнім героєм. На сторінках книжки «Гра престолів і психологія» цілком справедливо зазначається, що певний час «психологія приділяла мало уваги героїзму, проте нещодавно він став однією з головних тем наукового інтересу» [1, 266].

Втім, цілком природно виникає дискусія: кого вважати героєм, а кого ні. «Герой — це завжди відхилення від норми. Герої вчиняють так, як не вчиняє більшість», — твердить психолог Ф. Зімбардо [1, 265].

Уточнюючи уявлення про героїзм, автори дослідження акцентують: справжній герой не виконуватиме злочинних наказів, не приєднається до більшості, яка проявляє жорстокість.

Героїчне начало завжди пов'язане з гуманістичним. Людяність, котра визначає справді героїчну особистість, є безперечною константою.

Згідно з дослідженнями позитивної психології, героям притаманна комбінація «восьми визначних якостей», серед яких розум, сила, стійкість, самовідданість, харизматичність, надійність, здатність надихати інших. З цих позицій психологи і пропонують розглянути постать Джона Сноу в серіалі.

Своєю найкращою сценою Герінгтон вважає прощання Джона з вмираючою Ігрітт. Юнак схиляється над своєю коханою і запевняє її, що на них чекає щасливе майбутнє, розуміючи, разом з тим, що її рана смертельна. Епізод завершується спаленням тіла Ігрітт, крупного плану її прекрасного мертвого обличчя і сповненого скорботи постаті Герінгтона, який поволі йде від палаючого вогнища.

У фільмі є ще один образ, можна сказати, один з найвиразніших у багатій і багатоплановій галереї персонажів «Гри престолів». Це, безперечно, Тіріон Ланністер, у блискучому виконанні Пітера Дінклейджа. Робота актора була справедливо увінчана преміями «Еммі» (2011, 2015, 2018) і «Золотий глобус» (2012).

Якщо звертатися до літературних джерел, що вплинули на цей образ, то Тіріон являє собою дивне поєднання Річарда III і Гамлета. Разом з тим сам Мартін наголошував, що цей персонаж багато

в чому його alter ego, що він довірив йому свої заповітні думки. У перших серіях Тіріон з'являється як потворний карлик, цинічний, хтивий, охочий до вина і жінок. Слід зазначити, що в міфології, у фольклорі карлики найчастіше виступають таким втіленням зла і підступності. Вони жадібні, накопичують скарби, охороняють їх і знищують кожного, хто намагатиметься ними завладіти. Та поступово перед нами розкривається зовсім інший бік цієї особистості. Герой Дінклейджа розуміє, що він ізгой у рідній сім'ї і єдине, на що він може розраховувати, — то його розум. На запитання Джона, чому він так багато читає, Тіріон каже: книжки так само загострюють розум, як точило — меч. Спочатку здається, що Тіріон покликаний лише контрастувати з лицарськими достоїнствами Джейме. Та хід подій виявляє, що в чомусь карлик перевершує свого красеня-брата. Він більш талановитий як полководець, завдяки Тіріонові здобуто не одну перемогу в битвах, де він проявляє і неабияку особисту мужність. Його дипломатичні здібності, розуміння мотивів поведінки людей дають йому можливість знайти вихід з найскрутніших ситуацій, як-от у Орлиному гнізді. Він хоче пізнати світ і тому вирушає у небезпечну подорож на Стіну. Вже в дорозі відбувається його зустріч з Джоном Сноу, і Тіріон стає для нього добрим порадиником.

Його поради корисні і для Дейнеріс, коли та призначає його своєю правицею. Тіріон стримує королеву від непродуманих учинків, застерігає від непотрібної жорстокості.

Так відбувається впродовж усіх сезонів. Та в останньому, восьмому, спостерігаємо дивні трансформації як з персонажами, так і сюжетними лініями. «Арки» більшості з них так і лишаються незакритими. Можемо лише здогадуватись, що сталося з Дааріо Нагарісом, який залишився в Міїрині, куди поділися «безликі», а також послідовники Вогняного бога. І, зрештою, що змінилося через те, що стало відомим походження Джона як спадкоємця Залізного трона? Ця лінія теж зависла в повітрі. Можна лише потішити себе тим, що мабуть шоураннери готували місце для сіквелів і спін-оффів, де будуть розвинуті ці сюжетні напрямки.

Справляється враження, ніби автори сценарію забувають, що сталося в попередніх серіях. Так, за угодою, Джеймі мав прибути на Північ для боротьби з армією Короля Ночі, та його раптом перетворюють на звинуваченого, згадуючи йому всі старі гріхи. Не менш дивним видається й від'їзд Джона з Тормундом і дикунами за Стіну, адже Сноу домігся для них права жити на землях на південь від Стіни. Втім, у своїх інтерв'ю Герінгтон сказав,

що він вважає від'їзд Джона з дикунами за Стіну одним з найкращих моментів у фіналі. Тим більш, що подорожує він разом із своїм відданим дери-вовком Привидом.

Тема дружби з дикою твариною, яка з'являється, щоб допомогти у найскрутнішій ситуації, також має глибоке міфологічне коріння. Так само, як здатність Джона і його брата Брана вселятися в тіла своїх вовків.

Однією з найсильніших сторін серіалу, що робило його справжнім проривом у жанрі фентезі, була глибока вмотивованість учинків персонажів, розробка переконливих характерів. На жаль, в останньому сезоні ця логіка була порушена, персонажі перетворилися на маріонеток, які діяли не за внутрішніми імпульсами чи об'єктивними обставинами, а з волі сценаристів.

Як вже зазначалося, Джон Сноу від серії до серії набував рис епічного героя, який готував себе до вирішальної найкривавішої битви з Королем Ночі, котрий загрожував життю всього людства. Герінгтон мріяв зустрітися в екранному поєдинку з Володимиром Фурдіком (Король Ночі), якого актор вважав найкращим фехтувальником з тих, хто працював у серіалі. До речі, ці виконавці вже показали блискучий двобій, де Джон б'ється з одним з блідавців, перемагає його і той розсипається на крижини. Цю епізодичну роль теж виконав Фурдік. Попри захоплення бойовими епізодами, котрі надзвичайно вдалися Герінгтонові, актор переконливо і емоційно провів ліричну тему — кохання Джона і дикунки Ігрітт. І раптом, в останньому сезоні, Джон Сноу перетворюється на безвольну маріонетку, що лише підтакує найбезглуздішим і жорстоким розпорядженням Дейнеріс, якій він міг так рішуче заперечувати ще в попередніх серіях. Тим більш невмотивованим здається, що Джон, не висловивши ні єдиного заперечення Дейнеріс ні під час загибелі міста у вогні, ні під час розправи з полоненими, раптом завдає їй смертельного удару.

Серіал «Гра престолів» уславився грандіозними постановками батальних сцен, які, мабуть, увійдуть до кінематографічних підручників. Це і «битва бастардів», «оборона Чорного замку», «битва при Чорноводній», «битва в Суворому Домі», й багато інших батальних епізодів. Тому глядачі з нетерпінням прагнули побачити епічне протистояння з армією мертвих у битві за Вінтерфел. Але у пошуках вражаючих спецефектів шоураннери, здається, переграли самих себе, занутивши екран у цілковиту темряву, отож глядачі мало що могли роздивитися, крім ефектних спалахів, що розтинають цю темряву.

Одноманітним і невиразним стало видовище загибелі королівської столиці. Показ жахів, котрі вчинила Дейнеріс, подавались у такій кількості, що вони перестали вже шокувати глядача. Дракон, який не приніс жодної користі у битві за Вінтерфел, тут перетворюється у справжній «бомбардувальник», що крушить кам'яні стіни і башти. Як зауважив один з блогерів, це все відгонило «попкорн-шоу».

Під час зйомок серіалу шоураннери надавали величезного значення збереженню таємниці сценарію, особливо фінального сезону. Проте чи завжди тільки «прийом Шахерезади» є таким дієвим? Чи завжди увагу аудиторії утримує лише бажання дізнатися, що буде далі? А як же тоді екранізації відомих і популярних творів, де глядачеві все достеменно відомо, попри певні відхилення від літературного тексту? Варто згадати хоча б успіх екранної «поттеріани», або тих самих фільмів за Толкіном.

Втім, автори серіалу хотіли здивувати глядача за будь-яку ціну. Це перетворилося в свого роду фетиш. Інтернет був заповнений спойлерами і здогадками, одна недолугіша за іншу. Все це нагадувало радше тоталізатор, ніж роздуми про художній твір. Втім, що каліку Брана, який вже кілька сезонів «перетворювався» на триокого ворона, буде одногосно на пропозицію Тіріона обрано королем, ніхто так і не зміг здогадатися. Тим більше, що в попередніх серіях він твердив, що в нього не залишилося жодних людських бажань і справи людей його не обходять. Натомість зовсім неочікувано заявляє, що все життя йшов до цього.

Тексти Мартіна начебто дають на це підстави. Відбувається своєрідний «метампсихоз». У тіло каліки Брана вселяється дух одного з його предків, честолюбного і жорстокого Бріндона Рівера. Проте з екранних подій це майже неможливо зрозуміти.

Треба сказати, що Бран відразу проявляє неабияку «мудрість», подарувавши під гнівними і здивованими поглядами правителів інших земель корону Півночі своїй сестрі Сансі і тим самим заклавши початок розпаду Вестероса.

Отже так було поставлено крапку в серіалі, який став одним з найуспішніших в історії телемистецтва. І так невдало завершився, викликавши сплеск обурення в телемережі.

Невдале завершення багатосерійної саги «Гра престолів», її неначе нашвидкуруч подана розв'язка викликала повсюдне розчарування у фанів фентезі. Втім, критики більш поблажливо поставились до творіння НВО. Серіал мав значну кількість номінацій на премію «Еммі» (2019), але отримав лише дві. І знову тріумфував Пітер Дінклейдж. Це була вже четверта «Еммі» видатного актора.

Думається, як успіхи, так і прорахунки такого визначного явища, як «Гра престолів» стануть повчальними для майбутніх творців екранних фентезі.

Джерела та література

1. Игра престолов и психология: Душа темна и полна ужасов / под ред. Тревиса Ленгли. Москва : Альпина Паблшер, 2019. 316 с.
2. Ларрингтон К. Зима близко: Средневековый мир «Игры престолов». Москва : Рипол классик, 2018. 367 с.
3. Вікіпедія. Точка доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki/>
4. Сапковский А. Нет золота в Серых горах. Точка доступу: http://loveread.ec/view_global.php?id=1086

5. Мартін Д. Гра престолів. Пісня льоду і полум'я. Книга перша. Київ : КМ-БУКС, 2017. 800 с.

References

1. Game of Thrones psychology: The Mind is Dark and Full of Terrors (2016). NY : Travis Langley, PhD. Moscow : Alpyna Publisher [in Russian].
2. Larrington, K. (2016, 2018). Winter is coming: The medieval world of Game of Thrones. London : I. B. Tauris&Coltd, 2016 ; Moscow : Ripol classic [in Russian].
3. Wikipedia. Retrieved from <http://uk.wikipedia.org/wiki/> [in Ukrainian].
4. Sapkowski, A. Piróg albo Nie Górach. Retrieved from: [in Russian].
5. Martin, D. (2017). A Game of Thrones. A Song of Ice and Fire, Book 1. Kyiv : KM-Books [in Ukrainian].

КЛАСИФІКАЦІЯ ТИПІВ ТА ПРИЙОМІВ МОНТАЖУ ЗА ПРИНЦИПОМ МОТИВАЦІЇ ЗМІНИ КАДРУ

Стаття презентує аналіз наявних з початку ХХ століття класифікацій типів монтажу та пропонує новий сучасний підхід до багаторівневої ієрархічної класифікації типів та прийомів монтажу за принципом мотивації зміни кадру.

Ключові слова: кіно, монтаж, типи монтажу, класифікація.

The article presents the analysis of known editing types classifications as of early the XXth century. The new modern hierarchical approach to classification of the editing types and techniques is proposed.

Keywords: film, editing, editing types, editing techniques, classification.

Статья представляет анализ существующих с начала ХХ столетия классификаций типов монтажа и предлагает новый современный подход к многоуровневой иерархической классификации типов и приемов монтажа по принципу мотивации смены кадра.

Ключевые слова: кино, монтаж, типы монтажа, классификация.

Кінематограф змінюється з часом. Змінюється не лише технічна база зйомки, процесів обробки та проєкції. Кінематограф став практично повністю цифровим, і це вже нікого не дивує. Поруч з цим з'являються абсолютно нові технічні й творчі засоби та прийоми на кожному з етапів кіновиробництва. Кінематографічна практика постійно доповнюється новими видами зйомки, новими монтажними прийомами, новими засобами впливу на глядацькі почуття, як, скажімо, кіно-360, або віртуальна реальність. Відкриваються такі нові можливості, як втручання глядача у сюжетний розвиток, — наприклад, у інтерактивному кіно. Монтаж не є винятком на шляху удосконалення кінематографічних засобів. Він, як комбінація монтажною зйомки та власне монтажу на етапі пост-продакшн, отримав багато нових прийомів, рішень, що складають сьогодні палітру технічних та творчих можливостей сучасного кіновиробництва. Більш того, з 20–30-х років минулого століття — з часу, коли започатковувалися положення теорії монтажу, виникли нові монтажні завдання, тобто спрямованість, мета використання тих чи інших прийомів. Яскравим прикладом цього є сучасне музикальне відео (так званий «кліп»), де використання монтажних рішень націлене на до-

сягнення певної мети, такого впливу на глядацьке сприйняття, якого просто не існувало, у якому не було потреби в часи створення теоретичної бази монтажу.

Елементами процесу вивчення у будь-якій теорії є категоризація, типізація та класифікація об'єктів. Спроб класифікацій монтажу за типами було достатньо багато. До найцікавіших з точки зору аналізу основи типізації можна віднести класичні класифікації таких теоретиків кіно (і в тому числі монтажу), як Сергій Ейзенштейн, Всеволод Пудовкін, Бела Балаж, Семен Тимошенко.

Угорський письменник, драматург, сценарист і теоретик кіно Бела Балаж (Balázs Béla, — справжнє прізвище Герберт Бауер (Bauer Herbert)) у своїх працях 20–30-х років [1] визначав такі типи монтажу: *монтаж порівнянь* (кадри, що стикуються, створюють порівняльну ідею — наприклад, матроси, котрі важко працюють, та механізм двигуна у фільмі Ейзенштейна «Панцерник “Потьомкін”», 1925); *монтаж напрямків* (фактично — монтаж при зміні кутів зору, ракурсів); *інтелектуальний монтаж* (кадри мають сенс алегорії або іншого художнього образу, «думка, що подається візуально», — наприклад, біржа та поле бою: курс підвищується — солдати

падають, як у фільмі Пудовкіна–Долера «Кінець Санкт-Петербурга», 1927); *ритмічний монтаж* (монтаж кадрів із рухом, де ритм не виявляє рух, а підкоряється музичній або декоративній основі); *формальний монтаж* (протиставлення зорових форм у таких кадрах, як, наприклад, крила вітряка та рулетка у казино); *суб'єктивний монтаж* (кадри «від першої особи»); *контрапункт* (як кінематографічний акцент).

Як можна бачити, Бела Балаж поставив «на одну дошку» декілька типів зі схожими принципами або параметрами класифікації (монтаж порівнянь, формальний, інтелектуальний), а також типи з абсолютно іншою основою класифікації (ритмічний, суб'єктивний, монтаж напрямків), що одразу переводить цю спробу класифікації у простий перелік, до того ж неповний, оскільки, скажімо, немає типу, до якого можна було б віднести засоби простого оповідального монтажу в типовому «голлівудському сенсі», де монтаж — це така «розповідь історії, звідки видалене усе зайве». Також викликає сумнів розмежування монтажу порівнянь та інтелектуального на два різних типи, бо з точки зору категоризації незначна відмінність між ними не може бути основою для розподілення по типах.

Сергій Ейзенштейн — найбільш видатний теоретик-практик в одній особі, засновник та впроваджувач багатьох прийомів так званого «інтелектуального» монтажу, тобто зіставлення монтажних кадрів з метою виникнення нового змісту, який не був наявним у кожному з кадрів окремо. Він спирався на глибоке вивчення психології людини та навіть елементів психофізіології сприйняття. Тому не дивно, що його класифікація у розділенні на типи відштовхується насамперед від нюансів, особливостей сприйняття людиною (глядачем) кінематографічних монтажних послідовностей, а саме: які компоненти звуко-зорових систем почуттів та у комбінаціях з якими компонентами обробки у головному мозку домінують при цьому сприйнятті. Ейзенштейн визначав [12] 5 типів монтажу так званої «*кінетичної низки*»:

метричний (де основу становить рух дії, а вплив на сприйняття обумовлений тривалістю монтажних кадрів — наприклад, кадри атаки на село у фільмі Довженка «Звенигора», 1927);

– *ритмічний* (основа якого — емоційне сприйняття за рахунок впливу внутрішньокадрового наповнення на тривалість монтажних кадрів: класичний приклад з його власного фільму «Панцерник “Потьомкін”» — на сходах, або сцена дуелі з фільму Серджо Леоне «Хороший, поганий, злий», 1966;

це найбільш поширений тип — від традиційних діалогів до сцен з автоперегонами);

– *тональний*, або «мелодійний» (де монтаж підкоряється виключно «тону» кожного з монтажних кадрів, його емоційному наповненню, без урахування просторових переміщень, — приміром, ностальгічні спогади Деніела Дей-Люїса у фільмі Скорзесе «Епоха невинності», 1993; або у цьому типі можуть поєднуватися звукові та зорові тони — як у кадрах важкого опритомнення капітана Вілларда та наступних кадрах із ревінням гелікоптера з фільму Копполи «Апокаліпсис сьогодні», 1979);

– *обертонний* (де емоційне сприйняття монтажною послідовністю базується на поліфонічному з'єднанні тембрових нюансів—«подразників», котрі притаманні суміжним монтажним кадрам, наприклад, класична сцена у душі з фільму Альфреда Гічкока «Психо», 1960);

– *інтелектуальний* (конфліктне поєднання монтажних кадрів, яке викликає не емоцію, а мислення, котре будується на асоціаціях, метафорах тощо).

Окрім кінетичної низки Ейзенштейн виділив «*семантичну низку*», де також 5 типів монтажу: *паралельний розвиткові дії*, або «примітивно-інформаційний»; *паралельний декільком діям*, або просто «паралельний монтаж»; *паралельний відчуттю*, або «монтаж примітивних порівнянь»; *паралельний відчуттю та значенню*, або «образний монтаж»; *паралельний уявленню*, або «складання поняття».

Було б неправдиво зупинитися лише на цих двох переліках, бо Ейзенштейн ще ввів [11] у обіг поняття «*монтажу атракціонів*» — послідовність емоційно шокуючих, ударних елементів — «шматків», тобто монтажних кадрів. Це має наражати глядача на саме таку чуттєву психологічну реакцію (емоційний струс), котра планувалася режисером при створенні монтажу атракціонів.

Безперечно, це — дуже цікава, дещо складна, але розлога класифікація, що охоплює більшість (якщо не всі) первинні психологічні реакції глядача. Але цій класифікації сьогодні бракує системності та функціональності. Науковий апарат систематизації потребує аналізу властивостей «елементарних об'єктів» (монтажних послідовностей), визначення спільних властивостей у групи об'єктів та узагальнення їх у категорію вищого рівня (власне, процес категоризації). Ітераційне здійснення цього процесу призводить зазвичай до ієрархічної побудови класифікації, де на кожному рівні групи відрізняються одна від одної, за певними ознаками, досить суттєво. Таким чином, при появі нового об'єкта та після аналізу його властивостей досить легко однозначно «покласти» цей об'єкт у відповідну «комірку»

(найкращий приклад — класифікація тваринного світу за принципом: тип — клас — порядок — родина — рід — вид — підвид). У класифікації Ейзенштейна досить розмиті межі типів монтажу, бо вони визначалися на рівні людського сприйняття — надто складного інтелектуально-емоційного процесу, який ще й досі не до кінця зрозумілий для вчених-дослідників. Тому в будь-якому фільмі від сьогодні не треба довго шукати монтажу послідовність, що її важко віднести до лише одного типу за Ейзенштейном: вона «проситься» відразу і туди, і сюди, і до третього типу...

З огляду на функціональність монтажу потрібно враховувати, що це творчо-виробничий процес, де обидві компоненти мають бути у паритеті. Певні функції монтажу обумовлюють використання тих чи інших монтажних прийомів (виробнича складова), які так само мають «укладатись» у класифікаційну ієрархію. Засоби досягнення «монтажного завдання» залишаються поза межами класифікації Ейзенштейна, бо знову ж таки його відправною точкою було сприйняття людиною звуко-зорових послідовностей, їх обробка головним мозком.

У сенсі функціональності неможливо не згадати про класифікацію типів монтажу Семена Тимошенка — кінорежисера, сценариста, актора та теоретика кіно середини минулого століття. Схоже, що саме функціональність, мотивація зміни кадру була поміж головних критеріїв у його класифікації. Він визначав [9] 15 типів монтажу: *зміна місця дії; зміна точки зйомки; зміна крупності плану; виділення деталі; аналітичний монтаж; зворотний час; майбутній час; паралельна дія; контраст; асоціація; концентрація* (зміна до більш близького плану); *розширення* (зміна до більш далекого плану); *монодраматичний монтаж; рефрен; внутрішньокадровий монтаж*. Дуже й дуже цікава класифікація! Але... Спроба обмежитися лінійною структурою (тобто одним рівнем) призводить до того, що такі типи, як «зміна...» та, наприклад, аналітичний монтаж чи монодраматичний монтаж опинилися поруч, на одному рівні. Хоча спільних властивостей у цих групах обмаль, вони різні за рівнем категоризації.

Частина типів за Тимошенком вочевидь не визначає, але підказує монтажні прийоми, які можуть бути використані для досягнення відповідної мети (наприклад, «зворотний час», «майбутній час», чи «паралельна дія» тощо) — ще один позитивний момент цього підходу. Разом з тим, з функціональної точки зору, «зворотний час» та «майбутній час» рознесені по різних типах монтажу, хоча виконують ту ж саму функцію — керування часом. Так само, як, скажімо, «контраст» та «асоціація» мають більше

спільного, щоб бути в одній групі та не стояти на одному рівні з «внутрішньокадровим монтажем» (який є, власно кажучи, монтажним прийомом, а не типом монтажу). Проте слід відзначити, що класифікація Тимошенка найбільш наближена до функціональності монтажу, хоча з огляду на систематизацію, так би мовити, є питання.

Наприкінці аналізу наявних класифікацій варто згадати праці ще двох авторів: Всеволод Пудовкін — визначний радянський кінорежисер, актор, теоретик кіно та педагог, а також Реймонд Споттисвуд (Raymond Spottiswoode) — британський теоретик кіно, який працював у 1940-х роках на Національну службу кінематографії Канади (National Film Board of Canada).

Всеволод Пудовкін визначав 5 типів монтажу [5, 8]:

контраст (одним з яскравих прикладів може бути контрастне зіставлення кадрів хрещення та вбивств у фільмі Френсіса Форда Коппола «Хрещений батько», 1972);

– *паралелізм* (як, наприклад у фільмі Скорсезе «Хранитель часу» (Hugo), 2011 — годинниковий механізм та «механізм» міських артерій у Парижі);

– *уподібнення* (прикладом може слугувати монтажне поєднання кадрів, що вважається одним із найкращих у кінематографі: палаючий сірник та схід сонця у пустелі — з фільму Девіда Ліна «Лоуренс Аравійський», 1962);

– *одночасність* (одна з ілюстрацій — омана зі вторгненням співробітників ФБР у фільмі Джонатана Деммі «Мовчання ягнят», 1991);

– *лейтмотив* (може бути не лише візуальним, як, приміром, підводні кадри при кожному очікуванні появи акули у фільмі Спілберга «Щелепи», 1975, а й звуко-зоровим: гуркотіння та поява гелікоптера — вже згаданий «Апокаліпсис сьогодні»).

– Цілком зрозуміло, що ця класифікація не може бути вичерпною, бо кожен з типів окремо, та всі разом мають відношення до зіставлення монтажних кадрів у послідовності, де виникає новий зміст, що не притаманний кожному з кадрів окремо. Це радше розподіл на підвиди того типу, що його Ейзенштейн називав «інтелектуальним монтажем».

Реймонд Споттисвуд у своїй фундаментальній праці [13] щодо теорії кінематографа та монтажу зробив спробу підвести раціональну, часом навіть суто математичну, базу під засади аналізу монтажних рішень. Так би мовити, «повірити алгеброю гармонію». Звісно, тут можливі очікувані та цілком передбачені скептичні посмішки з боку прибічників суто «творчої складової» кінопроцесу. Мовляв, неможливо не лише відтворити, а й про-

аналізувати творчий винахід. Але чи знаємо ми зараз напевно, як працює наш, людський, мозок, чи не стоять цілком логічні, раціональні процедури (тільки поки що дуже складні для нашого розуміння) за процесами, котрі ми потім називаємо «інтуїцією»? Так чи інакше, а Споттсвуд запропонував 6 типів монтажу в схемі досить цікавій, але не цілком логічній: він поставив на один рівень, «на одну дошку», типи монтажу, монтажні прийоми та монтажні процедури. Першим типом він називає *ритмічний монтаж* (rhythmical) як найбільш низький рівень. По суті це — керування тривалістю монтажних кадрів задля досягнення очікуваної глядацької реакції. На наступний рівень Споттсвуд ставить *первинний монтаж* (primary) — як власне монтажну процедуру (що загалом не зовсім коректно), яка формує оповідання шляхом видалення усього зайвого. Якби не суміш із процесом, цей тип можна було б назвати оповідальним монтажем. На третьому рівні знаходиться *одночасний монтаж* (simultaneous), за Споттсвудом, це — одночасне пред'явлення двох сутностей що контрастують. Це можуть бути і зображення, і звук. Сюди ж, у тому числі, потрапляє паралельний монтаж, як ми його розуміємо сьогодні, а також окремий монтаж звуку (що називається нині в міжнародній термінології L-, J-cuts). Стосовно наступного рівня — *вторинний монтаж* (secondary) Споттсвуд натякає, що це монтажна процедура, яка поєднує три попередніх рівня. Виходить щось на кшталт частини «чистового монтажу». Знову ж таки не зовсім коректно робити суміш типів з процедурами. На п'ятому рівні розміщений *монтаж з підтекстом* (implicational), у понятті, що цілком може бути порівняним із інтелектуальним монтажем Ейзенштейна. На найвищий, шостий рівень Споттсвуд ставить *ідеологічний монтаж* (ideological) у прямому розумінні цього слова, монтаж як провідник певної ідеології.

Як можна побачити, всі наведені класифікації спиралися, насамперед, на тогочасний рівень кінопрактики (а це 20-ті-40-ві роки ХХ століття), новітні, на той момент, теоретичні та практичні винаходи (ефект Кулешова, інтелектуальний монтаж, перехід до звукового кіно тощо), котрі, безперечно, чинили потужний вплив на розробників класифікацій. Окрім цього, у більшості розробок акцент припадає радше на емоційну складову, на результат глядацького сприйняття, аніж на міркування функціональності та систематизації. Практично всі розробники класифікацій старалися викласти типи монтажу у лінійному представленні — у простому переліку. З одного боку, це спричиняє некоректні поєднання різних категорій на одному рівні. З ін-

шого — це просто збіднює можливості систематизації. Багаторівнева ієрархічна класифікація надає безліч переваг в однозначному визначенні типів, дає можливість побачити, чим один рівень відрізняється від іншого, а також дає змогу визначити не лише типи монтажу, а ще й поставити їм у відповідність певні монтажні прийоми, що в цілому робить класифікацію наочною та легко зрозумілою.

Ця стаття відображає бачення авторів щодо можливої сучасної систематизації типів та прийомів монтажу на основі ієрархічної багаторівневої структури, що складається за принципом функціональності зміни кадру. Тобто основним критерієм визначення типу, а також рівня ієрархії, має бути відповідь на запитання: а **чому** режисер (або режисер монтажу) хоче змінити кадр саме тут, на цьому місці?

Без сумніву, зміна кадру є одним з найголовніших чинників впливу на глядацьке сприйняття звуко-зорової інформації. Звісно, є такі інші важливі інструменти, як, скажімо, композиція кадру. Але наразі йдеться не про окремі статичні кадри, а про організацію керованого впливу монтажних послідовностей (з'єднання монтажних кадрів) на сприйняття глядачем інформації у сенсі, як це було передбачено режисером. Головну роль щодо визначення авторського рішення переходу від кадру до кадру відіграє **мотивація зміни кадру**. За десятиліття взаємодії «режисер — глядачі» склалися певні, нехай і умовні, правила цієї «гри». Глядач має більш-менш стандартний набір «звуко-зорових очікувань», режисер (режисер монтажу) може, за власною волею, рухатись у напрямку задоволення цих очікувань або, навпаки, зламати глядацькі очікування та надати щось нетривіальне, часом навіть шокуєче. Вочевидь, глядач в обох випадках може сприймати рішення автора як влучне, цікаве та задовільне для себе, якщо це рішення має сенс та його здійснення талановите. Зрозуміло, що глядацьке сприйняття авторських рішень може бути на рівні звичайної обробки звуко-зоровою системою, а також із залученням аналітичної та образної складової мислення.

З огляду на вищенаведене, можна визначити три найголовніші монтажні функції:

– **Оповідальна**. Монтаж, монтажні послідовності за допомогою певних прийомів складають неперервну історію у розвитку, де найбільш важливим є збереження зв'язку між монтажними кадрами (або частинами внутрішньокадрового монтажу), зв'язку за рахунок зрозумілої логіки послідовності й так званої «непомітності» переходу з кадру на кадр.

– **Зіставлення**. Монтажні кадри, що стоять поруч у послідовності, або монтажна послідовність

у цілому, завдяки певним прийомам створюють новий зміст, що не був притаманний кожному з кадрів окремо, апелюють до аналітичного та образного глядацького мислення, а часом потребують інтелектуальної глядацької підготовки.

– **Роз'єднувальна (шокуюча).** Монтажні кадри, що стоять поруч у послідовності, або монтажна послідовність у цілому, завдяки певним прийомам порушує очікуване глядачем сприйняття, розриває зв'язок між монтажними кадрами, провокує звуко-зорову систему до короткострокової підвищеної уваги, а за певної тривалості може спричинити особливі психофізіологічні реакції.

Вищенаведене визначення основних монтажних функцій виключає можливість їх перехрещення чи часткового збігу, тому ці три функції можуть бути основою першого рівня ієрархічної структури класифікації. На цьому рівні мотивація зміни кадру підпорядкована одній з трьох функцій монтажу. Наступний рівень дає можливість деталізувати мотивацію.

Для **оповідальної** функції (англійською є дуже влучне словосполучення «continuity editing») це:

– **послідовний монтаж**, тобто збереження часової відповідності реальних подій до тих, що відображаються на екрані та монтажно скорочені (можливі мотивації зміни кадру: зміна крупності, зміна точки зйомки, послідовна зміна місця дії, виявлення деталі, зв'язок кадрів за принципом «причина–наслідок» тощо);

– **керування часом/простором**, тобто суттєва зміна або навіть порушення часової та/або просторової відповідності подій, котрі відображаються на екрані у наступних кадрах до реального часу/простору попередніх кадрів (можливі мотивації зміни кадру: паралельний показ дії в іншому місці, пред'явлення минулого або майбутнього, спогади, сні, фіксація часового акценту тощо).

Для функції **зіставлення** (англійською найбільш адекватним вважається все ж таки «intellectual editing») це:

– **асоціативний монтаж** (англ. *matches*), тобто зіставлення монтажних кадрів у послідовності, що (як мотивація їх зміни) породжує у глядача новий зміст у сенсі асоціації за узагальненням, за деталізацією, за схожістю, за контрастом);

– **монтажні тропи** (англ. *tropes*), тобто зіставлення монтажних кадрів, які формують образні засоби художньої виразності (саме це є мотивацією зміни кадру).

Для **роз'єднувальної** функції (англійською є адекватний термін «disjunctive editing») головна мотивація зміни кадру визначається як:

– **привертання особливої уваги** глядача до екранної дії шляхом порушення очікуваного сприйняття або умисного впливу на підсвідомі механізми звуко-зорової обробки інформації головним мозком людини.

Наведена нижче Схема 1 дає наочне уявлення щодо ієрархічної структури пропонованої класифікації. Якщо два перших рівня є більш-менш установленими з точки зору функціональності монтажу та мотивації зміни кадру, то третій рівень враховує розподіл наявних монтажних прийомів за типами, тобто засобів реалізації вищезазначених функцій та мотивів. Цілком зрозуміло, що перелік у цих типах не є вичерпним, він може й буде поширюватися. Деякі сучасні прийоми просто не існували за часів створення «класичних» типізацій монтажу на початку — в середині минулого століття. Деякі прийоми з'являються зараз та з'являтимуться у майбутньому.

Отже, на третьому рівні пропонованої класифікації стоять саме монтажні прийоми. Тут можна побачити «дуже знайомі» найменування (наприклад, паралельний монтаж), що їх деякі класики відносили до типів монтажу. Але автори статті вважають за доцільне відносити такі поняття саме до монтажних прийомів, як засобів *реалізації* певних монтажних функцій та режисерських мотивацій. Стосовно термінології вкрай необхідно зазначити, що нинішні поняття «комфортний монтаж» (нібито у пропонованій класифікації вкладається у лінійку зв'язків оповідального монтажу), або «акцентний монтаж» (нібито вкладається у лінійку зв'язків роз'єднувального монтажу), є суто *монтажна стилістика*, тобто досить узагальнена характеристика як саме монтажні прийоми реалізуються, але не має глибинного зв'язку із монтажними функціями та мотивацією зміни кадру.

На третьому рівні класифікації монтажні прийоми **оповідальної** функції включають:

- **для мотивації послідовного монтажу:**
- внутрішньокадровий монтаж;
- міжкадровий монтаж:

– **монтаж-за-рухом** (cut-in-motion) — перехід з кадру на кадр саме у процесі руху, коли сусідні кадри показують окремі елементи переміщення об'єкта, але створюють враження неперервного руху завдяки дотриманню напрямку та фази руху (наприклад, переміщення персонажа сходами, вхід у кімнату тощо);

– **відповідний монтаж** (match cut) — кадри у монтажній послідовності логічно відповідають дії об'єкта (чи об'єктів), сумісні один одному та створюють враження неперервності візуального оповідання (чи не найголовніший монтажний при-



Схема 1. Ієрархічна класифікація типів та прийомів монтажу

йом, який напрямки створює логічність та неперервність (continuity editing) у кінематографі, — це діалоги, взаємодія персонажів, екшн-сцени тощо);

– *вмотивований кадр* (motivated cut) — наступний кадр є результатом зв'язку «причина-наслідок» з попереднім кадром (типовий приклад: постріл одного з дуелянтів та падіння іншого);

– *монтаж реакції* (reaction cut) — класично складається з трьох кадрів: середній план персонажа, який на щось дивиться, кадр зворотньої точки з показом об'єкта уваги, крупний план з реакцією персонажа (хоча, наприклад, Стівен Спілберг у стрічці «Список Шиндлера» (1993) виявив спроможність вкласти все в один кадр завдяки віддзеркаленню у склі);

– *вставний кадр* (cut-away) — кадр уточнення, деталі або оточення, який допомагає дотриманню монтажних правил або також ілюструє репліку персонажа (іноді має назву «кадр-перебивання»).

• *для мотивації керування простором:*

• *паралельний монтаж* (cross-cut) — послідовні кадри, що показують дії у різних місцях, не обов'язково у той самий час (яскравий приклад: паралельна взаємодія персонажів, але у різному часі, що дуже оригінально організована у фільмі Алехандро Агresti «Будинок біля озера», 2006);

• *перехресний монтаж* — послідовні кадри, що показують дії у різних місцях, але обов'язково

у той самий час (класичний приклад: розмова персонажів телефоном);

• *для мотивації керування часом:*

• *флеш-бек* (flash-back) — кадри з показом дії, що відбувалася у минулому;

• *флеш-форвард* (flash-forward) — кадри з показом дії, що відбуватиметься;

• *багат шаровий монтаж* (layered cut) — монтаж з накладенням шарів кадрів один на інший (філігранне використання прийому у фільмі Михайла Калатозова «Летять журавлі», 1957).

• *для мотивації часового акценту:*

• *уповільнення руху* (slow-motion) — монтажні послідовності, котрі отримані зйомкою з підвищеною швидкістю кадрів за секунду, а відтворені зі стандартною швидкістю;

• *прискорення руху* (fast-motion) — монтажні послідовності, котрі отримані зйомкою з меншою швидкістю кадрів за секунду, а відтворені зі стандартною швидкістю (різновиди: цейтраферна зйомка й так званий «time-lapse»);

• *стоп-кадр* (freeze frame) — один кадр (фрейм) відтворюється впродовж певного часу (прийом, що потребує дуже обережного використання. Приклад — фільмі Стівена Содерберга «Поza полем зору», 1998);

• *слайс-оф-лайф* (slice-of-life) — багатокамерна (30–40 та більше камер) зйомка статичних кадрів

об'єкта під різними кутами (з обумовленим кроком кута) та із запрограмованою затримкою, що при подальшій комп'ютерній обробці (включно з інтерполяцією фреймів) уможливує уповільнене «розглядання» об'єкта з різних боків.

• Монтажні прийоми функції **зіставлення** включають:

• асоціативний монтаж (англ. matches):

• узагальнення (abstraction) — виникнення зв'язку кадрів за рахунок асоціації за узагальненням (від частини — до цілого);

• деталізація (definition) — виникнення зв'язку кадрів за рахунок асоціації за деталізацією (від загального — до елементів);

• схожість (matches) — сусідні кадри створюють асоціацію завдяки:

– особливостям переміщення (movement)

об'єктів у кадрах;

– напрямом руху (direction) об'єктів у кадрах;

– розміщенням (position) об'єктів у кадрах;

– формою або графічним збігом (graphic match)

об'єктів;

– комбінації вищезазначених (класичний приклад: С. Кубрік «Космічна одісея 2001 року» — кадри з кісткою та космічним кораблем, схожі за формою та особливостями переміщення).

• контраст (contrast) — виникнення зв'язку кадрів за рахунок асоціації за протилежністю, суперечністю.

• зіставлення монтажних кадрів, що створюють засоби художньої виразності, або тропи (tropes).

• алегорія; гіпербола; оксюморон; еліпсис; метафора; рефрен; евфемізм тощо.

Монтажні прийоми **роз'єднувальної** функції дуже типові для музикального відео («кліпів»), де вони, за призначенням, потрібні для концентрації уваги глядачів у короткий (3–4 хвилини) проміжок часу. Але використання таких прийомів є досить поширеним і в ігровому кіно. Прийоми включають:

• для мотивації привертання особливої уваги шляхом свідомого порушення монтажних правил та принципів:

• монтажне здригання (jump cut) — різкий та помітний перехід між кадрами (як наслідок порушення принципу крупності, правила 180°, правила 360°, принципу переміщення центру уваги тощо): наприклад, фільм Жана-Люка Годара «На останньому подиху», 1960, або Тома Тиквера «Біжи, Лоло, біжи», 1998;

• для мотивації привертання особливої уваги шляхом використання особливих монтажних прийомів:

• швидкий монтаж (fast cut) — монтажні послідовності, де кожен кадр, попри його наповнення, має коротку тривалість (зазвичай до 4 секунд), що дає глядачеві можливість зчитати лише головну візуальну інформацію (у разі такого тривалого впливу на глядача, останній може відчувати напругу, переляк, інформаційне перенасичення, інформаційну неприємність або навіть вдатися до захисного відключення);

• підсвідомий монтаж (subliminal cut) — вставляння дуже коротких кадрів (1–4 фрейми), які не встигають бути стандартно обробленими, а впливають на підсвідомість глядача (типове використання прийому — показ короткого спомину або осяяння);

• передчасне обривання кадру (smash cut) — раптове, різке та передчасне закінчення одного кадру та перехід на наступний кадр за мотивами естетики, емоційними причинами або за мотивами свідомого навмисного розірвання оповідання (типове використання — обривання кадру задля уникнення показу безпосередньо акту вбивства або смерті).

Таким чином, запропонована класифікація передбачає три рівні типізації: за функцією монтажу, за мотиваційними чинниками, за засобами їх реалізації завдяки монтажним прийомам. Така ієрархічна структура більш виважена, наочна та більш гнучка, ніж попередні класичні спроби, оскільки відштовхується не від конкретних наявних на «сьогоденний момент» прийомів реалізації монтажу, а від глибинних мотивів режисера (режисера монтажу) щодо керування впливом на глядацьке сприйняття, унеможливує перехрещення параметрів порівняння на кожному з рівнів та забезпечує можливість розширення у майбутньому. Справді, за потреби розширення запропонованої класифікації щодо, скажімо, інтерактивного кінематографа, буде нескладно зробити це шляхом додання мотивації зміни кадру, що пов'язана зі зміною руху сюжетного розвитку. Відповідно третій рівень збагатиться конкретними засобами реалізації цієї мотивації. А чому ні?

Джерела та література

1. Балаш Бела. Дух фильмы ; пер. з нім. Н. Фрідланд. Москва : Художественная литература, 1935. 138 с.
2. Кулешов Л. В. Собр. соч. : в 3 т. Том 1. Теория. Педагогика. Критика. Москва : Искусство, 1987.
3. Кулешов Л. В. Основы кинорежиссуры. Москва : Госкиноиздат, 1941. Серия «Памятники кинематографической мысли». 464 с.
4. Михалков-Кончаловський А. С. Парабола замысла. Москва : Искусство, 1977. 231 с. : ил.
5. Пудовкин Вс. И. Кино-сценарий: Теория сценария (1926) / Вс. Пудовкин. Избранные статьи. Москва : Искусство, 1955. 464 с.

6. Пудовкин Вс. И. О монтаже (1949) / *Вс. Пудовкин. Избранные статьи.* Москва : Искусство, 1955.
7. Пудовкин Вс. И. Кинорежиссер и киноматериал (1926) / *Вс. Пудовкин. Избранные статьи.* Москва : Искусство, 1955.
8. Pudovkin, V. I. Film Technique And Film Acting. The Cinema Writings of V. I. Pudovkin. Vision Press Limited. London, 1954.
9. Тимошенко С. О. Искусство кино и монтаж фильма. Ленинград : «Academia», 1926. 76 с. : 2 л. ил.
10. Тимошенко С. О. Что должен знать кинорежиссёр. Москва–Ленинград : Теа-кино-печать, 1929. 86 с.
11. Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов / *Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения* : в 6 тт. Москва : Искусство, 1964. Т. 2. 566 с.
12. Эйзенштейн С. М. Четвертое измерение в кино / *Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения* : в 6 тт. Москва : Искусство, 1964. Т. 2.
13. Spottiswoode, Raymond. A Grammar of the Film. An Analysis of Film Technique. University of California Press, Berkley and Los Angeles, 1950.
2. Kuleshov, L. (1987). Theory, Pedagogic, Critics. Moscow : Iskusstvo. Vol. 1 [in Russian].
3. Kuleshov, L. (1941). Fundamentals of Film Directing. Moscow : Goskinoizdat [in Russian].
4. Mikhalkov-Konchalovsky, A. (1977). Parabola of Idea. Moscow : Iskusstvo [in Russian].
5. Pudovkin, V. (1955). Film Script — Theory / *Selected works.* Moscow : Iskusstvo [in Russian].
6. Pudovkin, V. (1955). Article on Editing / *Selected works.* Moscow : Iskusstvo [in Russian].
7. Pudovkin, V. (1955). Film Director and Footage / *Selected works.* Moscow : Iskusstvo [in Russian].
8. Pudovkin, V. (1954). Film Technique And Film Acting. The Cinema Writings of V. I. Pudovkin. Vision Press Limited/ London [in England].
9. Timoshenko, S. (1926). Film Art and Editing. Leningrad : «Academia» [in Russian].
10. Timoshenko, S. (1929). What Film Director Should Know. Moscow : Tea-kino-pechat [in Russian].
11. Eisenstein, S. (1964) Editing of Attractions / *Selected works.* Moscow, Iskusstvo. Vol 2 [in Russian].
12. Eisenstein, S. (1964). The 4th Dimension in Film / *Selected works.* Moscow : Iskusstvo. Vol. 2 [in Russian].
13. Spottiswoode, Raymond (1950). A Grammar of the Film. An Analysis of Film Technique. University of California Press, Berkley and Los Angeles.

References

1. Balázs, Béla (1935). Film Spirit. Moscow : Khudozhestvennaya literatura [in Russian].

МУЗИЧНИЙ ЛЕЙТМОТИВ У КІНОФІЛЬМІ: ОСОБЛИВОСТІ ТЛУМАЧЕННЯ, ФУНКЦІЇ, СЕМАНТИКА

У статті розглянуто музичний лейтмотив як структурну одиницю кіномузики. Функціональність та семантику музичного лейтмотиву в кіно простежено на прикладі теми Дейві Джонса з другого та третього фільмів кіносерії «Пірати Карибського моря» (композитор Ханс Ціммер).

Ключові слова: кіномузика, музичний лейтмотив у кіно, Ханс Ціммер, «Пірати Карибського моря».

The article considers the musical leitmotif as a structural unit of film music. The functionality and semantics of the musical leitmotif in the movie are traced on the example of the theme of Davy Jones from the second and third films of the movie «Pirates of the Caribbean» (composer Hans Zimmer).

Keywords: film music, musical leitmotif in films, Hans Zimmer, «Pirates of the Caribbean».

В статье рассмотрен музыкальный лейтмотив как структурная единица киномузыки. Функциональность и семантика музыкального лейтмотива в кино прослежены на примере темы Дэви Джонса из второго и третьего фильмов киносери «Пираты Карибского моря» (композитор Ханс Циммер).

Ключевые слова: киномузыка, музыкальный лейтмотив в кино, Ханс Циммер, «Пираты Карибского моря».

Мистецтвознавча література з питань кіномузики є не надто розлогою, адже подібні наукові дослідження вимагають специфічного міждисциплінарного підходу. Відповідно, окремі вузькі аспекти кіномузики й поготів обмежуються одиничними працями. Спеціальних монографічних досліджень, присвячених музичному лейттематизму у кіно, поки що немає, але деякі українські вчені (О. Бут, О. Литвинова, М. Рудакевич, Л. Рязанцев, Г. Фількевич, Н. Янковська) приділяли увагу цьому питанню у контексті своїх масштабніших досліджень [1; 3; 4; 5; 6; 8]. Якщо звернутися до зарубіжної літератури, то традиційно знавцем-корифеєм кіномузики називають польську дослідницю Зоф'ю Ліссу [2], втім, слід відзначити, що її праця «Естетика кіномузики» вийшла друком у Кракові 1964-го року (переклад російською здійснено у 1970 р.), тобто фактично охоплює фільмографію першої половини ХХ століття. Серед сучасних науковців найсуттєвіший високопрофесійний вклад у цю сферу, на мій погляд, здійснила російська дослідниця Тетяна Шак: декілька монографій, докторська дисертація, навчальний посібник [7] та десятки статей її вченого доробку присвячено різноманітним

питанням існування музики на екрані, передусім у кінематографі.

Лейтмотивний принцип музичної характеристики запозичений кінематографом у оперної драматургії, де він є одним із засадничих. Лейтмотив це «найважливіше, що взяв кінематограф від музично-сценічних жанрів, оскільки музичний тематизм в медіатексті досить часто реалізується через лейттематизм» [7, 72].

Розмірковуючи про тематичний музичний матеріал на екрані, дослідники кіномузики користуються переважно термінами «лейтмотив» та «лейттема», втім, єдиної думки щодо диференціації чи, навпаки, синонімізації цих понять, не існує. Науковці, які розмежовують ці поняття, керуються у своїх твердженнях передусім масштабом і мірою завершеності музичного фрагмента, апелюючи фактично до музикознавчих понять *мотиву* і *теми*: мотив (і лейтмотив) — це короткий структурний компонент більш масштабної, змістовно і композиційно завершені побудови — теми (і лейттеми). Інші дослідники (підтримую таку позицію і я) по факту синонімізують ці поняття, зважаючи на сталість вживання обох термінів та

надаючи кіномузичному *лейтмотиву* усіх прав повноцінної *теми*.

Цікавий підхід до розмежування цих понять пропонує Т. Шак. Як варіант збереження традиційної схеми «загальне (тема) — часткове (мотив)» можна вважати лейттему загальним феноменом явища лейттематизму, котрий може бути «роздрібнений» на складові відповідно до домінуючих виражальних засобів музики: лейттема, лейтмотив, лейтритм тощо [7, 76]. Але, пропонуючи такий варіант термінологічної диференціації, у своїх текстах дослідниця вживає ці поняття синонімічно.

Отож, зважаючи на підґрунтя музично-академічної традиції та особливості сучасно-практичного вживання, *музичним лейтмотивом у кіно* будемо вважати тему або її фрагмент, що впродовж фільму звучить не менше трьох разів, втілюючи стабільну семантику — образ персонажа, ідею, подію, явище, стан, поняття.

Ольга Литвинова, говорячи про фільми радянської доби, пише: «Герої картини наділялися музичними характеристиками, насамперед вокальними, проте інколи й інструментальними лейтсимволами, оригінальними яскравими темами-мелодіями» [3, 15] — фактично йдеться про лейтмотивізм. А в сучасному кіно, стверджує Оксана Бут, «система лейтмотивів, лейттем і лейттемабрів характерна для 80% фільмів» [1]. За спостереженнями Наталії Янковської, лейтмотиви «функціонують у вигляді музичних цитат, які стають очевидними в процесі перегляду фільму. Кожна нова поява лейтмотиву зумовлює його зміну у плінні фільму, навіть якщо у своїй музичній структурі він залишився недоторканим, бо кожен зв'язок з новими змістами зображення підвищує конотативний зміст цього мотиву, тобто він доповнюється асоціаціями. У такий спосіб лейтмотиви активізують мислення щодо побаченого, конкретизують думки протагоністів, передбачають наступні події, увиразнюють характерні зміни персонажів і драматургічні перипетії» [8, 74]. Зоф'я Лісса надає лейтмотиву узагальненої ролі «інтеграції всього кінематографічного твору, а не лише його звукового ряду. <...> Переривчастий характер кіномузики вимагає особливо органічної єдності звукових структур, а техніка лейтмотиву дуже цьому сприяє. <...> завдяки своєму змістовному навантаженню вони [лейтмотиви] не тільки повинні слугувати характеристиці персонажів і елементів дії, а й об'єднувати своєю звуковою формою музичний ряд» [2].

3. Лісса наголошує, що статус лейтмотиву музична тема отримує лише за умов, коли зв'язок між певним персонажем і «його» музичним мотивом встановлюється з моменту першої появи, а кожне

наступне повторення мотиву цей зв'язок зміцнює [2]. Т. Шак підсумовує: лейтмотив «важливий не так у чистому вигляді, як у зв'язку з кадром. Злиття з певними зоровими і вербальними образами прояснює значення лейтмотиву та сприяє активному вторгненню музики через магічний вплив повторюваної формули-характеристики у драматургічний розвиток фільму» [7, 77].

Т. Шак першою з дослідників здійснила класифікацію лейтмотивів [7, 91–125], окреслити основні положення якої вважаю доречним. На думку автора, представлена класифікація є універсальною не лише для кіномузики, а й для музично-інструментальної та музично-театральної сфер застосування. Вихідним принципом класифікації є елемент музичної мови (засіб музичної виразності), здатний бути репрезентантом теми-ідеї, беручи участь у процесі формотворення. У такий спосіб авторка виділила сім класифікаційних груп лейттематизму.

Перша група — *лейтмотив-комплекс*. Це значна, чи не найбільша, частина усіх музичних лейтмотивів. Репрезентуюча функція рівною мірою розподіляється між головними елементами музичної мови: мелодією, гармонією, ритмом, фактурою, тембром. Це найбільш традиційний тип лейтмотиву як для академічної, так і для прикладної музики різних стилів і жанрів.

Друга група — *лейтмелодія*. Це одноступово викладена музична тема, в якій мелодійна лінія є головним виражальним засобом. Найчастіше подібний тематизм пов'язаний з жанрами, де пріоритет віддається пісенності (іноді з національним відтінком), а переважає ліричний настрій.

Третя група — *лейтгармонія*. Це індивідуалізований музичний матеріал з репрезентуючою функцією гармонії і другорядною роллю мелодії. Основними виразниками лейтгармонії є співзвуччя, інтервали, акорди, гармонійні звороти, ладо-тональні плани, модуляції. Провідну гармонічну репрезентацію, як правило, демонструють теми фатального характеру або покликані створити стан запитання, подиву, загадки, таємниці.

Четверта група — *лейтритм*. Індивідуальність таких музичних тем обумовлюється ритмічною своєрідністю. Сюжетно-візуальний контекст, в якому вони функціонують, пов'язаний з відтворенням руху, праці, погоні, переслідування, активної дії, танцю. Ритмічне *ostinato* може бути пов'язане також з фатальним характером, внаслідок чого акцентування ритму в системі елементів музичної мови може семантично відбивати алюзії долі, року, фатуму.

П'ята група — *лейтфактура*. Це теми, виразність яких виявляється передусім в аспекті органі-

зації музичної тканини. Вони утворюються завдяки використанню прийомів мелодійної, гармонійної та ритмічної фігурацій або тяжінню композиторів до сучасних технік письма з неакадемічними типами фактури (наприклад, мінімалізм). Такі фрагменти найчастіше застосовуються як музика фону.

Шоста група — *лейттембр*. Це тип тематизму, індивідуальний вигляд якого створюється переважно тембровими особливостями. Безумовно, в музичному тематизмі тембр взаємодіє з іншими засобами музичної виразності, але при цьому вони все ж таки відходять на другий план, сприяючи репрезентації бажаного образу саме через специфічний тембр. Завдяки такій персоніфікації тембр іноді починає виступати в ролі актора.

Сьома група — *лейтмотив-сонор*. Репрезентантом теми тут виступає фонічна характерність, колорит звучання. Спектр образних асоціацій сонорних тем досить широкий: від образів до передачі негативних емоційних станів (страх, очікування, тривога, агресія). До цієї ж групи можна віднести шумові та звукові спецефекти, що виконують у деяких фільмах тематичну функцію.

Введення в екранний образ лейтмотиву з тієї чи іншої групи визначається багатьма параметрами, передусім жанром фільму, режисерським почерком, стилем композитора.

Лейтмотив, як і загалом музика в кіно, може існувати у двох основних модусах: в кадрі та за кадром. За Т. Шак, закадровий лейтмотив є більш поширеним явищем: знаходячись за межами зображення, він часто виконує вагомий роль внутрішнього монологу, авторського ставлення до подій, смислового підтексту та ін. Коли ж лейтмотив є реальною, мотивованою музикою в кадрі, обумовленою та обґрунтованою сюжетною ситуацією або жанровою специфікою фільму, він може бути і чинником смислової характеристики події чи героя, і виконувати складніші драматургічні функції [7, 80].

Загалом, базуючись на аналізі десятків кінокартин, Т. Шак визначає функції, що їх може виконувати на екрані музичний лейтмотив: 1) інформаційна: сповіщення про появу персонажа, стану, події, явища; 2) характеристична: змістовне доповнення візуального образу (національна, соціальна, емоційна та інші характеристики); 3) формотворча: інтеграція відеоряду завдяки музиці; 4) функція розвитку: трансформація лейтмотиву; 4) драматургічна: вираження основної ідеї, концепції твору, відображення особливостей сюжету та закономірностей драматургії фільму, коли драматургія музичних лейтмотивів зростається з драматургією медіатексту [7, 81–82].

З усіх названих позицій спробую проаналізувати один конкретний кіномузичний лейтмотив, визначивши обшир його семантичного та функціонального поля.

Йтиметься про серію пригодницьких фільмів «Пірати Карибського моря». На сьогодні на екрани вийшло п'ять частин (2003–2017), вихід шостої очікують у 2020–2021 роках. Тут торкнеться лише двох фільмів, другого та третього: «Пірати Карибського моря: Скриня мерця» (2006) та «Пірати Карибського моря: На краю світу» (2007), оскільки лише в цих частинах звучить лейтмотив, про який вестиметься мова. Музику до цих фільмів створив видатний кінокомпозитор сучасності Ганс Ціммер (Hans Zimmer) — володар премій «Оскар» (і багатократний оскарівський номінант), «Золотий глобус», «Греммі» та ін.

Для аналізу обрано лейтмотив персонажа Дейві Джонса, який фігурує у другій та третій частинах «Піратів». Дейві Джонс — безсмертний капітан корабля мерців «Летючий голландець». Його фізична подоба нагадує мікст людини і різних морських тварин. Давнє кохання пірата Джонса, тоді ще людини, до богині Каліпсо, пов'язане із зрадою та обманом, призвело до того, що він вирізав власне серце і сховав його у скрині. Прагнення заволодіти серцем Дейві Джонса і бути володарем морів стає нав'язливою ідеєю декількох персонажів стрічки.

Передусім проаналізуємо саундтрек (рис. 1) [9].



Рис. 1. Лейтмотив Дейві Джонса

Традиційний квадратний 16-тактовий період неповторної будови, однотональний. Тональність ре-мінор, діагонічний виклад. Постійний повтор ритмоформули: «половинна–четвертна». Незважаючи на розмір 3/4, загальний плин музичного дихання утворює відчуття не тридольності, а дводольності: 6/4 по дводольній схемі «3+3». Перше речення демонструє поступовий висхідний рух із зупинками наприкінці обох фраз на квінтовому тоні тоніки («ля»), друге — заповнює зворотний шлях. Постійне підкреслення звука «ля» в темі та натуральна мінорна домінанта («ля–до–мі») перед фінальною тонікою натякають на два тональні центри, додаючи звучанню певної модальності, нюансів «давнини-архаїки».

Саундтрек триває трохи більше трьох хвилин, і впродовж цього часу тема проводиться шість разів.

Перше проведення теми звучить у тембрі іграшкової музичної шкатулки, утворюючи образ казковості, світлого суму, зажуреної мрійливості. У цьому викладі, безсумнівно, на перший план виходить лейттембр. У другому проведенні до шкатулки додається оркестрове звучання з домінуванням струнних інструментів: штучно-механічне звучання збагачується щирим, теплим нюансом, в результаті виникає дуже органічний темброкомплекс, що ніби демонструє два боки однієї медалі — іграшковий (неживий) і людський (живий). Третє проведення демонструє різку зміну багатьох виражальних засобів: суттєво швидший темп, могутнє органне звучання, ритмічне підкреслення перших двох долей у кожному такті, що відверто-плакатно апелює до серцебиття (лейтритм). Четверте проведення, підтримуючи заданий темп, набирає ще більшої міці, чому сприяє тональний зсув і збільшення щільності звучання: до органу додається хорова фактура (голоси використовуються як музичні інструменти), але акценти перших двох долей ніби відсунуті на другий план і виразніше наголошуються через такт, наче алюзія відлуння. П'яте проведення є кульмінаційним: ще один тональний зсув і найпотужніше звучання оркестрового *tutti* з хором і щотактно підкресленим «серцебиттям». Цей варіант теми має семантику агресії, гніву, нещадної жорстокості. По його закінченні звучить «порожній» восьмитакт лише з лейтритмом — ритмікою серцебиття. І далі на тлі педального високого звуку починається останнє, шосте проведення теми — у першому варіанті «шкатулки». У другому реченні цього проведення більшої гучності набуває низький педальний звук, додаючи первісному звучанню «шкатулки» відчуття тривоги, неспокою, недоброго провіщення.

Проаналізувавши аудіальний образ, звернемося до його втілення на екрані. Лейтмотив Джонса напряму пов'язаний з темою його серця, кохання, ліричних «людських» спогадів, і саме завдяки багатоманітності аранжувальної палітри музика набуває розмаїтих смислів та емоційних нюансів. Аналізуючи в кожному епізоді звучання лейтмотиву у взаємодії з відеорядом, спробую визначити його різні семантичні відтінки (називатиму їх *лінії*).

Вперше ми чуємо лейтмотив у фільмі «Скриня мерця» в епізоді розмови на палубі «Летючого голландця» Джонса з Джеком Горобцем, головним героєм серії (01:04:10). Джек намагається витягти з полону Джонса свого друга і партнера Вілла Тернера і, розписуючи його чесноти, згадує про те, що Вілл закоханий, — ми бачимо обличчя Дейві Джонса, на якому мімічно відображаються людські почуття суму і власних скорботних спогадів. Звучить фраг-

мент теми, що починається ніби крадькома казковим тембром музичної шкатулки, а потім наповнюється струнним звучанням, — але Джонс не дозволяє собі надовго впасти в сентименти і різким рухом «зупиняє» закадрову музику. У цьому музичному фрагменті поєднані *лінія шкатулки* та *лінія спогадів*.

У наступному епізоді лейтмотив звучить як музика всередині кадру, що поступово переростає у закадрову: ми бачимо бурхливе море і «Летючого голландця», у трюмі якого Джонс грає на органі (01:11:58) — тема звучить впевнено, рішуче. Чіткий ритм, гучна динаміка, рухливий темп та темброва міць у комплексі утворюють антипод «іграшкової шкатулки». Увагу привертає цікавий візуальний акцент: на органі під час гри лежить медальйон-шкатулка у формі серця, і коли вона потрапляє Джонсу на очі, він ніби бореться із собою, дратується, злиться сам на себе. У закадровому звучанні лейтмотиву ми бачимо палубу, де матроси синхронно і впорядковано виконують свої звичні справи: корабель живе завдяки Джонсу, він — його серце, його сила. Органне проведення лейтмотиву, що характеризує Джонса як лідера, владного, жорстокого, непоступливого, визначу як *лінію Джонса-капітана*.

Далі лейтмотив звучатиме в епізоді, коли Вілл Тернер викрадає у сплячого перед органом Дейві Джонса ключ від скрині, захований у бороді зі щупальців (01:28:26). Один незграбний рух призвів до того, що Джонс ледь не прокинувся: одне щупальце, падаючи, натискає органну клавішу, від поштовху відкривається медальйон — і лунає знайома мелодія, яка моментально присипляє Джонса. Тернеру вдається витягти ключ, він зникає. В останньому кадрі епізоду ми бачимо крупним планом медальйон-шкатулку, яка дограє мелодію, але завод закінчується, механізм зупиняється, не догравши останню «тоніку». Тут *лінія шкатулки* своєрідно передірає зупинку серця.

В епізоді на острові, коли друзі викопують з піску ящик (01:45:15) і відкривають його, вони не відразу бачать скриню із серцем — зверху вона заповнена листами, записками, паперовими сувоями, але лейтмотив (лейттембр музичної шкатулки) починає звучати відразу, випереджаючи для глядача знахідку. Тут звучить лише фрагмент теми, котрий переривається биттям серця (за аналогією з лейтритмом), що його чують герої зі скрині. *Лінія шкатулки* тут символізує алегоричне возз'єднання: музично-механічного медальйона у формі серця зі скрині, де зберігається живе серце.

У фільмі «На краю світу» продовжує розвиватися сюжетна ситуація Дейві Джонса і, відповід-

но, його лейтмотив. У розмові з Елізабет ворожка-віщунка Тія Далма говорить про силу, перед якою тремтять найзліші та найжорстокіші пірати (00:20:02): лейтмотив, що звучав негучним фоном, виходить на перший план могутнім *tutti*, супроводжуючи кадри морської битви, в якій «Летючий голландець» знешкоджує інші кораблі. Тут лейтмотив набуває дещо уповільненого, розширеного, грізного і навіть пафосного звучання — до семантичного поля додається *лінія безжальної перемоги*, або *лінія Джонса-без-серця*.

І в цьому фільмі є епізод гри Джонса на органі (00:27:00), але тут герой виконує іншу тему, втім, її ніби продовжує шкатулка-медальйон, вступаючи відразу з другої частини лейтмотиву (*лінія шкатулки*). Джонс бере медальйон і, дослуховуючи тему, дозволяє собі наодинці виявити сентиментальні почуття і навіть пустити сльозу.

В епізоді розмови Дейві Джонса з Віллом Тернером та лордом Бекетом (01:32:05) згадують Каліпсо, яку рішенням Ради піратів було ув'язнено у тілі жінки. Вілл Тернер здогадується про колишні почуття Джонса і припускає, що коханою Джонса і була Каліпсо. Починає лунати «шкатулка», що у подальшому звучанні доповнюється струнними тембрами: роздратований Джонс стверджує, що Каліпсо його не кохала, зрадила і дістала справедливе покарання. *Лінії шкатулки* та *спогадів* тут перетинаються і зливаються.

У сцені розмови Джонса з Каліпсо (01:38:14) декілька цікавих лейтмотивних нашарувань. Ворожка Тія Далма, яка і є «носієм» богині Каліпсо, ув'язнена у трюмі «Чорної перлини». Вона тримає у руці такий самий медальйон-серце, як і у Джонса, і слухає музику (лейттембр), що лунає з нього. Закриваючи медальйон на половині проведення теми, Каліпсо чує продовження теми із зсувом тональності, яке долинає з темряви. І героїня, і ми розуміємо, що звучить «шкатулка» Джонса, випереджаючи його появу. Перша частина діалогу колишніх закоханих відбувається на тлі лейтмотиву. Каліпсо хитрує, підлещується — їй треба звільнитися з людського тіла. Джонс це розуміє, і в момент, коли викриває зраду Каліпсо, він закриває медальйон. Утім, вона продовжує свою хитромудру мову, і в один момент, говорячи про серце, яке має належати їй, вона крізь решітку торкається до грудей Джонса і цим доторком повертає Джонсу людський вигляд: ми бачимо його звичайним чоловіком, і в цей момент звучить лейтмотив, поєднуючи «шкатулку» з імітацією співу (чоловічого вокалізу), підкреслюючи його людську природу. Отже, у цьому епізоді були поєднані *лінія шкатулки* та *лінія Джонса-людини*.

Востаннє ми чуємо лейтмотив у сцені на кораблі, коли на запитання Джонса до Вілла Тернера: «Ти боїшся смерті?» — раптово відповідає Джек Горобець: «А ти?» (02:19:30). Джек тримає в одній руці серце Джонса, а в іншій — спрямований на серце кинджал. Звучить фрагмент «шкатулки» і одна фраза оркестрового проведення, але музика переривається перед нанесенням Джонсом смертельного удару Віллу. Хай і уривчасто, але в останньому проведенні лейтмотиву поєдналися *лінії шкатулки* та *безжальної перемоги*.

Отож, як бачимо, шедеврально лейтмотивна розробка Ганса Ціммера (у кіно вона представлена навіть ширше, ніж в аналізованому саундтреку) дала можливість вкласти в одну музичну тему досить широку палітру настроїв, станів, понять. Не останню роль у цьому виконує аранжування лейтмотиву Дейві Джонса, представлене звуком механічної музичної шкатулки, ніжним струнним звучанням, людським вокалізом, впевнено-рішучим органом, патетично-агресивним оркестровим *tutti*. Але усі *лінії* об'єднує феномен серця Дейві Джонса — реального фізичного органу; «розбитого» серця; синоніму душі, що вміє кохати; парного медальйону у формі серця; капітана як серця свого корабля.

В описаних епізодах лейтмотив виконував усі функції, зазначені вище: сповіщав про появу Дейві Джонса (сцена з Каліпсо); змістовно доповнював його візуальний образ (перша розмова з Джеком; гра на органі; сцена у лорда Бекета); композиційно об'єднував кадри, інтегрував відеоряд (перехід від розповіді Каліпсо до епізоду морської битви); відображав важливі драматургічні вузли фільму (викрадення ключа; сцена з Каліпсо; фінальний епізод). Функцію ж розвитку, як трансформацію лейтмотиву, закладено первинно: з кожним новим проведенням музичної теми глядач-слухач отримує нові враження і додаткові пазли до загального портрету Дейві Джонса, усвідомлює різні грані розвитку його персонажа.

У невеликому фрагменті після фінальних титрів п'ятого фільму зроблено натяк на те, що персонаж Дейві Джонса повернеться. Якщо у шостому фільмі це дійсно відбудеться, можливо, ми почуємо і його лейтмотив, який, ймовірно, набуде нових рис.

Ще З. Лісса писала, що лейтмотивам повинні пред'являтися дуже високі вимоги щодо драматургії, бо вони мають брати участь у перипетіях дії, прояснюючи основний конфлікт фабули [2]. А Т. Шак від зразкового лейтмотиву чекає органічного поєднання граничного лаконізму та максимальної змістовності, щоб глибока і цілісна характеристика музики сприяла виявленню важливих моментів

кінодійства [7, 72]. На мій погляд, здійснений аналіз переконливо демонструє саме такі властивості і риси кіномузичного лейтмотиву.

Джерела та література

1. Бут О. Драматургічні функції та концепції кіномузики. URL: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1284
2. Лисса З. Техніка лейтмотивов в кіномузиці. *Естетика кіномузики*. URL: <https://studfiles.net/preview/1788318/page:38/>
3. Литвинова О. Музика в кінематографі України: каталог. Ч. 1. Київ, 2009. 456 с.
4. Рудакевич М. Лейтмотив як важливий засіб драматургії фільму (на прикладі кіномузики Володимира Губи у фільмі «Гетьманські клейноди»). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 36. С. 274–284.
5. Рязанцев Л. В. Техніка лейтмотивів у кіномузиці. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2015. Вип. 33. С. 124–130.
6. Фількевич Г. Музика і кіно: Статті, лекції, нариси-спогади. Київ : ФОП А. О. Кльоц, 2014. 192 с.
7. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино: Учебное пособие. 2-е изд., доп. Санкт-Петербург : Изд-во «Лань»; изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2017. 384 с.
8. Янковська Н. О. Творчість Володимира Гронського в контексті традицій української кіномузики: дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Львів, 2017. 270 с.
9. Davy Jones. Pirates of the Caribbean 2: Soundtrack № 03. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZDIns7pDIio>

References

1. But, O. Dramaturgic functions and concepts of film music. Retrieved from: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1284 [in Ukrainian].
2. Lissa, Z. Technique of leitmotifs in film music. Aesthetics of film music. Retrieved from: <https://studfiles.net/preview/1788318/page:38/>
3. Litvinova, O. (2009). Music in cinema of Ukraine: catalog. Vol. 1. Kyiv [in Ukrainian].
4. Rudakevich, M. (2015). The leitmotif as an important vehicle of film dramaturgy (on the example of Vladimir Guba's film music in «Hetman's Kleinodes»). *Naukovi zbirki Lvivskoyi natsionalnoyi muzichnoyi akademiyi im. M. V. Lysenka*. Vol. 36 [in Ukrainian].
5. Ryazantsev, L. V. (2015). The technique of leitmotifs in film music. *Visnik KNUKIM. Seriya «Mistetstvoznavstvo»*. Vol. 33 [in Ukrainian].
6. Filkevich, G. (2014). Music and Cinema: Articles, lectures, essays-memoirs. Kyiv [in Ukrainian].
7. Shak, T. F. (2017). Music in the structure of the media text. Based on the material of feature and animated films: a manual. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo «Lan»; Izdatelstvo «PLANETA MUZYKI» [in Russian].
8. Yankovska, N. O. (2017). Creativity of Vladimir Gronsky in the context of traditions of Ukrainian cinema: Candidate's thesis: 17.00.03. Lviv [in Ukrainian].
9. Davy, Jones. Pirates of the Caribbean 2. Soundtrack № 03. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=ZDIns7pDIio>

ПРОБЛЕМА СТВОРЕННЯ ІДЕАЛЬНОЇ ПЛАТФОРМИ ДЛЯ ВАРІАТИВНИХ ЕКРАННИХ ТВОРІВ

Стаття присвячена огляду вимог ідеальної платформи для варіативних екранних творів. Пояснюється потреба у подібних системах та її підпорядкованість творчим вимогам. Розглядаються складові такої платформи. Визначаються та обґрунтовуються вимоги до кожного з її елементів. Дається огляд сучасних комплексів, які можна використати як таку платформу. Згадуються варіативні проекти та характеризується їх підхід до створення та використання платформи. Визначаються сильні й слабкі сторони наявних підходів у створенні варіативних платформ.

Ключові слова: варіативність, інтерактивність, платформа.

The article is devoted to the review of requirements for an ideal platform for variational screen works. It explains the need for such systems, and its subordination to creative requirements. The components of such a platform are considered. The requirements for each of its elements are determined and substantiated. An overview of modern complexes that can be used as a platform is given. Variable projects are mentioned, and they are categorized by their approach to the creation and use of the platform. The strengths and weaknesses of the existing approaches in the creation of variational platforms are determined.

Keywords: variability, interactivity, platform.

Стаття посвящена обзору потребностей для идеальной платформы для вариативных экранных произведений. Объясняются потребность в подобных системах и ее подчиненность творческим требованиям. Рассматриваются составляющие такой платформы. Определяются и обосновываются требования к каждому из ее элементов. Дается обзор современных комплексов, которые можно использовать в качестве такой платформы. Упоминаются вариативные проекты и характеризуется их подход к созданию и использованию платформы. Определяются сильные и слабые стороны существующих подходов в создании вариативных платформ.

Ключевые слова: вариативность, интерактивность, платформа.

Постановка проблеми. Одним з передових напрямів розвитку творчості в кіно та на телебаченні є варіативні екранні твори. Серед них багато великобюджетних голлівудських картин, котрі включають в себе сценарно виправдані взаємовиключні повороти сюжету. Проте найоригінальнішим варіантом існування таких проектів є твори, що існують у кількох різних завершених варіантах, і, в разі застосування інтерактивності, глядач може на початку або в процесі перегляду обирати свій варіант. Першим великобюджетним проектом такого типу став серіал НВО «Мозаїка» режисера Стівена Содерберга, який вийшов наприкінці 2017 року. Цікаво, що його прем'єрою вважався не показ по телебаченню, який відбувся

за кілька місяців після виходу проекту, а розміщення у мережі Інтернет додатку для перегляду саме варіативної версії серіалу. Існує багато інших фільмів та серіалів, де застосовуються подібні творчі прийоми. Якщо сучасний митець задумає створити подібну стрічку, одним з перших питань у нього буде організація взаємодії глядача та видовища. Від того наскільки цей механізм буде вплетений у сам процес видовища, значною мірою залежить цілісність темпоральної складової драматургії твору. Тому відповідь на це питання не можна віддавати технічним фахівцям, принципи побудови інтерактивності мають бути розроблені авторами екранного твору залежно від потреб, що їх диктує матеріал. Проте можна уявити певні

загальні схеми, за якими може будуватися взаємодія з глядачем у багатьох проєктах, і відповідно визначити вимоги для ідеальної платформи для варіативного інтерактивного твору.

Останні дослідження та публікації. Англієць Крістофер Хейлз, починаючи з 1994 року, створив близько 30 експериментальних інтерактивних фільмів. Він присвятив багато років роботи над формами інтерактивності. У 2006 році Хейлз захистив дисертацію «Переосмислення інтерактивного кіно». В ній він підводить теоретичний підсумок створенню та багаторазовому показу п'ятнадцяти інтерактивних фільмів. Маємо багато робіт, присвячених технічній складовій інтерактивності, але цей матеріал є лише дотичним до теми. Є статті, де розглядаються творчі аспекти окремих інтегративних екранних творів, а також самої технології інтегративного варіативного кіно, наприклад, стаття Шеллі Вайнстайн «Кінотеатри для інтерактивного кіно повернулись, тепер вони краще ніж будь-коли (можливо)» для «Variety». Недолік таких текстів у тому, що вони розглядають окремі приклади, не узагальнюючи картину і не враховуючи еволюційне підґрунтя виникнення варіативних творів. Важливим для розуміння теми є посібник автора цієї статті «Варіативне кіно: режисура екранних творів з сюжетами, що змінюються».

Мета статті. На основі аналізу потреб авторів варіативних інтерактивних екранних творів визначити вимоги для ідеальної платформи для такого твору.

Виклад основного матеріалу.

Варіативне кіно тривалий час існувало без інтерактивної компоненти. Різні версії фільмів можна було переглядати окремо, на різних носіях, на фестивалях та спецпоказах. Причиною появи окремих версій різних стрічок, як правило, було не бажання створити варіативну картину, а різне бачення готового продукту серед основних членів знімальної групи. Іноді причиною виявлялася необхідність вкласти стрічку в потрібний хронометраж або певний формат. Врешті автори таких проєктів, як «Доктор Хто», «Край “Дикий Захід”» та багатьох інших, стали використовувати варіативність сюжету не лише без інтерактивності, а просто поєднуючи взаємовиключні повороти сюжету в рамках однієї версії. З одного боку, це призвело до появи високоякісних та популярних екранних творів зі складною і часто непередбачуваною драматургією, проте, з іншого, не можна ігнорувати той факт, що ця мистецька технологія є лише вкрай обмеженим застосуванням варіативності.

Донедавна технічною формою застосування варіативності було графічне меню, або пульт з кількома кнопками. Сьогодні у авторів варіативного кіно з'явилася технологічна можливість вплести взаємодію з глядачем у тло своєї картини. Причому модерні технології не обмежують митців у формах інтерактивності. Це може бути як просте і очевидне меню, так і читання фізичних параметрів людини за допомогою спеціальних приладів і автоматичне визначення на цій підставі бажаної глядачеві версії. З одного боку, різна реалізація вибору передбачає різний підхід творчої групи до запропонованих глядачу варіантів. Але питання взаємодії — це не лише проблема художнього оформлення точки варіативності. Поява меню з можливістю вибору у будь-якій формі містить загрозу виникнення додаткової паузи в розитковій сюжету, що може позначитися на драматургічних темпоральних зв'язках між сценами фільму [1, 182]. І хоча такі паузи цілком припустимі при певних формах побудови картини (згадаємо хоча б інтермісії у фільмах середини минулого століття), але в тому і складність, що в сучасній варіативній стрічці таких пауз може бути і п'ять, і десять чи й більше. Крім того, при різних варіантах перегляду картини, кількість таких пауз може різнитися. Це можна чітко побачити на схемі побудови сюжету інтерактивного анімаційного фільму «Кіт у книзі: зачинений у казці» від компанії «Netflix», опублікованій розробниками.

Якщо драматургічна структура фільму цілісна, а так зазвичай і буває в якісних картинах, то її робочий вплив на глядача критично залежить від часової позиції тих чи інших важливих для неї подій у сюжеті. Розриви між цими точками завадять накопиченню чи спаданню драматургічної напруги відповідно до авторського задуму. Більше того, окремі точки працюють лише у взаємозв'язку, який виникає через хронометраж певних сцен фільму. Тому, щоб запобігти руйнуванню драматургічної структури, перед авторами таких стрічок гостро постає або проблема «маскування» точки вибору за допомогою художніх прийомів, котрі включають її у контекст картини, або створення для глядача можливості вибору за формою, якомога більш віддаленою від меню і, відповідно, до паузи у творі.

Формально варіативні проєкти можна поділити на дві великі категорії:

1. Глядач є лише спостерігачем в історії, і, як дослідник, може впливати лише на хід її перегляду, послідовність епізодів і т. і.

2. Глядач є учасником історії, його дії суттєво впливають на долю інших персонажів.

Хоча з точки зору участі глядача у сюжеті ці категорії є цілком різними, проте з точки зору виробництва відповідних екранних творів між ними немає принципової різниці. Відмінність полягатиме у переважних методах організації вибору глядача. Для першої категорії варіанти меню, котрі втручаються у плин історії, є більш прийнятними, ніж для другої.

Окрему увагу авторів творів привертатиме можливість змінити роль глядача від першої категорії до другої.

Отже, створення варіативного фільму передбачає наявність програмно-апаратної платформи, яка давала б глядачеві можливість здійснити вибір і, обробивши його результат, показати те, що було обрано. Поява такої загальнодоступної як для авторів проєктів, так і для глядачів платформи є ключовою умовою масового поширення варіативного кіно. На перший погляд, це не має бути предметом розгляду цієї роботи, адже відноситься до технічного забезпечення перегляду. Проте елементом такої платформи має бути меню, або його замітник, про що йшлося вище, а відповідно, його можливості суттєво обмежують або розширюють можливості побудови варіативності. Таким чином, цей елемент, будучи складовою технічного забезпечення варіативного кіно, водночас є творчим засобом авторів проєкту. При цьому вимоги до такої платформи значно вищі, ніж просто меню. Треба врахувати, що сьогоденний стан розвитку варіативних технологій є початковим. У часи масової появи варіативних стрічок можливі будуть найхимерніші, як на сьогодні, варіанти вибору глядача. Не виключено існування систем «вибору без вибору», коли для кожного конкретного глядача твір демонструватиметься на основі його релігійних вподобань, цензурних міркувань залежно від віку, статі, національності, або за результатами медичної інформації від гаджетів, що їх він носить. Раціональність та ефективність різних можливих систем можна буде встановити лише практично у процесі розвитку варіативних технологій. Ідеальна програмно-апаратна платформа для варіативного кіно має передбачати всі ці нюанси і надавати інструменти для їх реалізації. Отож із чого вона складатиметься та які мають бути вимоги до неї?

Функціонально ця платформа складається з:

- сервера, на якому записані усі заздалегідь створені елементи варіативної картини (для проєктів на кшталт «Зоряні війни. Секрети імперії», де кількість варіантів розвитку конкретної сцени прямує у нескінченність; це також графічна станція, що може генерувати необхідне зображення) та який може видати назовні будь-який елемент звуку чи відео з варіантів стрічки;

- варіативного процесора — блоку обробки інформації від користувача (глядача) та побудови відповідного варіанта фільму;

- пристрою для відтворення звуку та відео, який може бути технічно поєднаним із процесором або бути окремим пристроєм;

- пристроїв для зворотного зв'язку з користувачем (глядачем), який також може бути об'єднаним із процесором;

- каналів зв'язку для поєднання системи в єдине ціле.

Залежно від способу перегляду варіативного проєкту, ці функціональні елементи можуть мати різне значення для системи і різні форми реалізації. Наприклад, при перегляді варіативного проєкту через мобільне телебачення сервер знаходиться в інтернеті й поєднаний з мобільним телефоном (або іншим пристроєм для перегляду) за допомогою мобільного інтернету [1,11], а усі інші елементи містяться в самому телефоні, де екран одночасно слугує і пристроєм для відтворення звуку та відео, і пристроєм для зворотного зв'язку з користувачем, а сам телефон виконує функцію варіативного процесора. Іншим варіантом перегляду подібних творів є DVD. Під час розробки стандарту, навігація DVD-плеєра диском передбачала перегляд варіативного сюжету, і навіть ставилося питання непомітного переходу від одного відео до іншого. Проте в реальності цей механізм працює лише якщо ці відео розташовані послідовно на диску, пошук фрагмента на іншій частині диску у більшості програвачів спричиняє кількасекундну затримку. Якщо переглядати варіативний проєкт, зроблений за допомогою DVD, то до DVD-плеєра перейдуть функції сервера та варіативного процесора, його пульт дистанційного керування стане пристроєм для зворотного зв'язку, а екран телевізора — пристроєм для відтворення звуку та відео. Каналами зв'язку будуть дроти, які поєднують усю систему. При перегляді проєкту, аналогічного «Мозаїці», на персональному комп'ютері сервер розташований на базі телеканалу HBO, комп'ютер виконує функції варіативного процесора, пристрою для відтворення звуку та відео, пристрою для зворотного зв'язку з глядачем. Каналами зв'язку тут слугують інтернет та канали внутрішньої комунікації комп'ютера.

Варіативне меню в цій схемі залежить від усіх функціональних блоків: на сервері — його відео- та аудіоелементи, які відображаються на пристрої для відтворення звуку та відео; пристрій для зворотного зв'язку пересилає варіативному процесору через канали зв'язку інформацію про вибір користувача.

Тому вся система має творитися для забезпечення максимальних творчих можливостей авторів проекту, а й відповідно, й під їхні завдання.

Під час розвитку та еволюції варіативного кіно завдання авторів варіативних проєктів можуть змінюватись. Тому критичною вимогою до ідеальної програмно-апаратної платформи є модульність усієї системи, щоб заміна одного функціонального елемента не призводила до потреби міняти всі інші.

Далі, говорячи про вимоги (мається на увазі необхідне для забезпечення максимальної творчої свободи в організації варіативності), ми не розглядаємо технічні вимоги, вважаючи, що наша система достатньо досконала для виконання усіх завдань.

Вимоги до сервера є основою всієї системи; якщо вони не будуть виконані, ефект від усієї платформи знецінюється, оскільки глядач зіткнеться з неприємними ефектами при перегляді, і, скоріше за все, відмовиться від його продовження. Ці вимоги такі:

- сервер має адаптуватись до пропускну здатності каналів зв'язку;
- оперативно видавати зображення та звук, не створюючи затримок при переході між варіантами картини чи елементами меню. (При перегляді проєктів, зроблених за допомогою DVD, як вже згадувалось, ця вимога не виконується [2, 82], що суттєво обмежує у формах організації меню, оскільки передбачає обов'язковий розрив у екранній дії, якій вимагає відповідного драматургічного розриву.)

Вимоги до варіативного процесора. Окрім необхідності оперативно обробляти інформацію, є інша принципово важлива потреба. Поза базовим функціоналом на рівні організації кнопочового меню, процесор має надавати авторам можливість створення скриптів для організації спеціальних типів меню. Причому в цих скриптах має бути можливість використання різних типів вхідних сигналів від користувача, не лише позиції курсора на екрані, а й рівня та типу аудіо, геолокації, відеосигналу (для розпізнавання жестів чи емоцій, ця опція має бути окремим додатком до процесора) та інших можливих типів вхідного сигналу. Скрипти мають бути реалізовані як мова програмування високого рівня, відділена від апаратної частини програмним рівнем абстракції. Адже користуватися нею будуть частіше за все митці — люди з переважно мистецькою чи гуманітарною освітою, яким важко буде напряму програмувати сенсори чи інші технічні засоби.

Окремо треба зазначити, що для якихось нішевих або високобюджетних проєктів автори можуть створити спеціальні пристрої для вводу сигналу від глядача, наприклад, педалі чи рульове кермо.

Отже, скрипти мають бути розраховані на типи сигналів, які ще не існують, але можуть з'явитися в майбутньому.

Якихось спеціальних вимог з точки зору творчості до пристрою для відтворення немає. Він просто має забезпечувати високу якість зображення, з роздільною заданістю, достатньою для відтворення усіх елементів варіативного меню. Сьогодні вже може йтися не просто про екран монітора чи телевізора, а навіть про гарнітуру віртуальної реальності. Проте вимоги до неї в межах ідеальної платформи будуть ті самі, що і до звичайних екранів.

Вимоги до пристрою для зворотного зв'язку. Він має отримати реакцію користувача та перевести її в сигнал, який зможе обробити процесор. Такі пристрої можуть бути максимально різноманітними: як пульти телевізорів чи планшети, так і засоби спеціальних конструкцій:

- джойстики,
- «розумні» годинники,
- вимірювачі рівня звуку в приміщенні,
- камери з розпізнаванням емоцій,
- вимірювачі тиску чи серцебиття,
- інфрачервоні сканери руху,
- вимірювачі тиску, вбудовані в меблі,
- інші пристрої, які реєструють зміну чогось, що може відбутися під час перегляду фільму [1, 185].

Кожен з цих пристроїв має передавати процесору тип реакції та дані, які її характеризують.

Вимоги до каналів зв'язку. Важливо, щоб уся дія системи відбувалася в реальному часі, відповідно, канали зв'язку мають бути розраховані для дії платформи без затримок. При використанні інтернету як бази досягнути такого вкрай важко, адже маршрутизація пакетів та їх затримки на шляху — абсолютно непрогнозовані. Однак побудова власної мережі каналів зв'язку, якщо функціональні блоки територіально рознесені, є вкрай витратною справою, тому, скоріше за все, більшість систем базуватимуться на платформі інтернету.

Загальною вимогою до ідеальної платформи є відкритість та доступність як з боку авторів фільмів, так і з боку глядачів. Відкритість передбачає можливість авторів за потреби та наявності матеріального ресурсу створювати свої пристрої чи алгоритми для будь-якої частини функціональної схеми і легко інтегрувати їх у платформу. Доступність для глядача визначає рівень поширення платформи, а доступність для авторів — можливість нею скористатися.

В такій, ідеальній, платформі є можливість реалізувати усі види та підвиди варіативності — як вже випробувані сьогодні, так і ті, час яких ще не

настав. Але, розглядаючи наявні платформи, ми поки що бачимо лише поодинокі спроби рухатись у цьому напрямі.

Загалом, сьогодні є два підходи до створення платформи: однопроєктної, де враховуються всі особливості даного проєкту, та універсальної, що підходить до різних стрічок.

Серед однопроєктних платформ варті уваги ті, які використовувались для більш-менш популярних картин.

Проєкт НВО «Мозаїка» — інтерактивна детективна історія вбивства популярної письменниці — у варіативному вигляді доступний для перегляду через спеціальну програму, котра створена для телефонів та планшетів на IOS чи Android, або для стаціонарних комп'ютерів [3]. Чи є така система загальнодоступною для глядача? З одного боку, так, адже більшість глядачів у сучасному світі є користувачами одного з вищезазначених пристроїв. Проте користування цією платформою заблоковано в країнах поза межами США. Не є ця платформа загальнодоступною і для авторів фільмів, адже вона належить НВО і програмний код не наданий у відкритий доступ. Не знаючи про її структуру, ми не можемо точно судити, але вона радше не є модульною, адже створення такої платформи потребує додаткових витрат, які навряд чи повернуться без масового використання. Отже сьогодні це платформа, створена під один-єдиний проєкт. Можливо, її надалі модифікують для використання в інших проєктах, але це питання майбутнього. При цьому розробка платформи під проєкт є рішенням хоча і вартісним, проте позитивним з точки зору творчості, адже варіативність можна реалізувати саме в тому вигляді, в якому це хотілося авторам стрічки.

Для перегляду проєкту «Налсуп» (також детективної історії, де між класичними серіями розташовані додаткові серії з можливістю глядацької участі) у варіативному варіанті потрібна гарнітура віртуальної реальності Oculus Rift або Gear VR [4]. Попри стрімке поширення систем віртуальної реальності, саме такі системи є далеко не у кожного. Часто користувачі купують дешевші системи або імітують їх за допомогою планшетів та мобільних телефонів через конструкції на кшталт Google Cardboard. Таким чином, система є доволі обмеженою для глядача. Не є ця платформа загальнодоступною і для авторів фільмів. Враховуючи, що для перегляду необхідно встановлювати на свій комп'ютер спеціальну програму, очевидно, що це також платформа, створена під один-єдиний проєкт.

Платформа «Зоряних війн. Секрети імперії» являє собою дуже складний апаратний комплекс, до якого входять і декорації, і прилади віртуальної реальності, і потужна комп'ютерна графічна станція. Це робить її малотранспортабельною, розрахованою лише на один проєкт і вкрай дорогою [5]. Проте сьогодні це — найкращий приклад форми варіативності, яка поки що не трапляється в кіно. Адже генерація майже необмежених варіантів батальної сцени за участі глядача потребує не заздалегідь відзнятого відео на сервері, а можливості генерувати потрібний варіант в реальному часі.

Існують інші однопроєктні системи, зокрема створені за мотивами фільму «Мисливці за привидами», а також «Нікодемус: демон, що зникає», «Ральф у віртуальному світі», проте їхні властивості не надто виходять за рамки вже описаного.

Універсальні широкодоступні платформи сьогодні не відзначаються особливою різноманітністю.

Перегляд варіативних проєктів за допомогою DVD-плеєра (це певною мірою стосується і Blu-ray), як вже згадувалось, накладає серйозні обмеження на функції сервера. Хоча в інших аспектах він є прообразом першого кроку на шляху до ідеальної платформи. Це платформа, відкрита для авторів фільмів. Існує різноманітне, в тому числі безкоштовне, програмне забезпечення для створення DVD-меню. По всьому світі є безліч DVD-плеєрів, і практично кожен глядач може ними скористатися. Функціонал меню доволі обмежений, проте достатній для мінімальних потреб варіативного кіно. Є нерозкритий потенціал у вигляді різних «кутів» зору, що можуть зберігатися на диску. Не виключена модернізація Blu-ray-меню саме з метою використання цієї технології для варіативних проєктів. Тим більше, що диски Blu-ray можуть містити багато годин відеоінформації, яка дає змогу розмістити на них доволі багато варіантів повнометражної стрічки або навіть мінісеріалу.

Проте більш перспективною видається інша платформа — інтерактивний YouTube. Вона також загальнодоступна і для авторів фільмів, і для глядачів. Митцям доступне створення анотацій — окремих зон екрана — «клавіш», які можна запрограмувати для переходу на інше відео. Певні зони екрана можуть також включати в себе попередній перегляд запропонованого відео. Їх поява можлива як із зупинкою перегляду, так і без неї. Щоправда, ці функції сервера для варіативного кіно дуже залежать від стану зв'язку з інтернетом пристроєм для перегляду, втім, у великих містах такий зв'язок майже завжди можна забезпечити. Загальний функціонал анотацій, котрі додають YouTube інтерактивності, не надто

відрізняється від DVD-меню, проте такий підхід є простішим щодо пошуку глядача та дешевшим, оскільки авторам не треба витратитися на друк та розповсюдження DVD-дисків. Важливим фактором є те, що YouTube є де-факто стандартом онлайн-відео і не потребує ніякого дообладнання комп'ютерів, мобільних телефонів та планшетів користувачів.

Однак сьогодні для варіативного проекту, що має певний ресурсний потенціал, найпривабливішим видається варіант створення власного сайту. Цей відносно дешевий метод дає змогу додати проекту власний варіативний функціонал, створити для нього відповідне стилістичне оформлення й надати стрічці потрібне інформаційне забезпечення. Окрім самого відео, тут можливе використання багатьох супровідних форматів, зокрема текстів та зображень, приклади чого ми вже бачили в «Мозаїці». Технології HTML5 надають достатньо можливостей як для інтерактивного спілкування з глядачем, так і для якісного кодування і відтворення відео. Теоретично, за наявності достатньо потужного інтернет-сервера для розміщення сайту, тут можна реалізувати систему генерації майже необмежених варіантів, як у «Зоряних війнах. Секрети імперії».

Втім, для максимального охоплення глядацької аудиторії сьогодні варто йти шляхом авторів проекту «Мозаїка». Тобто створити власну програму для стаціонарного комп'ютера, а також для IOS та Android. Бракує тут лише додатку для SmartTV та медіа-плеєрів, побудованих на системах Linux. Хоча цей шлях фінансово затратний, проте він надає можливість залучити максимальну кількість глядачів з вельми поширеними у світі приладами для перегляду. Можливо, якщо планується створення декількох проектів з приблизно однаковими функціями варіативності, має сенс розробка універсальних модульних програм, що вже будуть на крок ближчими до ідеальної платформи.

Для тих, хто хоче використати інтерактивність у малобюджетних проектах з живими показами стрічок, як це робили чеські кінематографісти з «Кіноавтоматом» [6], залишаються методи опитувань в реальному часі через інтернет, прикладом чого може бути GoogleForms. Причому легкість застосування такої технології надає можливість для її використання навіть у навчальному процесі. В процесі перегляду курсових робіт або курсових вистав можна запропонувати глядачам під час антракту пройти опитування, створене через GoogleForms, і відразу після антракту застосувати його результати. Це можливо вже сьогодні, адже більшість людей мають мобільні телефони з виходом у мережу Інтернет.

Важливим кроком у напрямку розробки високобюджетних проектів є розробка компаніями UNLTD та Made with Unity платформи для першого варіативного шоу у віртуальній реальності «Трійця» [7]. Вона надає митцям можливості як задіяти у творі задалегідь відзнятий матеріал, так і додати до нього генеровану комп'ютером графіку в реальному часі. В таких проектах межа між фільмом та комп'ютерною грою стає вкрай тонкою, але, враховуючи, що в основі проекту лежить драматургія кіно, цей проект можна однозначно віднести до екранних творів кінематографічного типу. Платформі проекту «Трійця» від UNLTD та Made with Unity не можна розглядати як певний прообраз ідеальної платформи, про яку йдеться у цій статті. Адже в ній неможливо виокремити такі компоненти, як сервер, варіативний процесор, пристрій для відтворення звуку та відео, пристрій для зворотного зв'язку з користувачем (глядачем) та канали зв'язку. Але ця платформа надає митцям уніфікований інтерфейс для створення тривимірного варіативного екранного твору з елементами комп'ютерної графіки. Все, що потрібно для ідеальної платформи, про яку тут йдеться, планується задіяти на основі комп'ютера користувача, гарнітури віртуальної реальності та інтернету. В перспективі платформа від UNLTD та Made with Unity має бути придатною для створення інших подібних шоу.

Таким чином, треба зазначити, що без наявності великої кількості інтерактивних варіативних проектів важко очікувати на досконалу платформу для такого кіно. Але наявність сьогоднішніх засобів вже дає змогу створювати як масштабні, так і малобюджетні картини, і збільшення кількості цих стрічок призведе до еволюції відповідних програмно-апаратних платформ у напрямку розглянутої ідеальної моделі. Це останніми роками вже відбувається просто на наших очах. Причому «ідеальність» цієї моделі не визначається автором статті чи певним розробником, а є логічним напрямком розвитку варіативних технологій, виходячи з потреб як митців, так і глядачів. Навіть просте порівняння технологій, що застосовувалися для використання варіативності в кінотеатрах, і платформи для «Мозаїки» однозначно показує напрямок розвитку.

Надалі цікаво було б розглянути варіанти побудови інтерактивного меню зі специфічними творчими засобами віртуальної реальності, котрі передбачають зображення, що створене для перегляду у 360 градусах і не має чітко вираженого операторського акценту на композиції.

Джерела та література

1. Канівець І. Варіативне кіно: режисура екранних творів з сюжетами, що змінюються. Київ : Видавець Олег Філюк, 2018. 242 с.
2. Burns, M. & Cairns, G. Designing DVD Menus: How to Create Professional-looking DVDs. Lewes : The Ilex Press Ltd, 2014. 192 p.
3. Mosaic — Official Website for the HBO Series. URL <https://www.hbo.com/mosaic>
4. Halcyon the Scene is Virtual. The Crime is Real. URL <http://halcyonvr.com/>
5. Star Wars. Secrets of the Empire — The VOID. URL: <https://www.thevoid.com/dimensions/starwars/secretsoftheempire/>.
6. The world's first interactive movie whose plot and story are determined by the audience. URL: <http://www.kinoautomat.cz/>
7. UNLTD and Made with Unity Partner for Virtual Reality Interactive Experience, TRINITY. 2018. URL: <https://www.newswire.ca/news-releases/unltd-and-made-with-unity-partner-for-virtual-reality-interactive-experience-trinity-679271513.html>.

References

1. Kanivets, I. (2018). Variable cinema: Directing of screen works with changeable storyline. Kyiv : Oleg Filuk [in Ukrainian].
2. Burns, M. & Cairns, G. (2004). Designing DVD Menus: How to Create Professional-looking DVDs. Lewes, UK: The Ilex Press Ltd.
3. Mosaic — Official Website for the HBO Series. Retrieved from: <https://www.hbo.com/mosaic>.
4. Halcyon The Scene is Virtual. The Crime is Real. Retrieved from: <http://halcyonvr.com/>.
5. Star Wars Secrets of the Empire — The VOID. Retrieved from : <https://www.thevoid.com/dimensions/starwars/secretsoftheempire/>
6. The world's first interactive movie whose plot and story are determined by the audience. Retrieved from: <http://www.kinoautomat.cz/>
7. UNLTD and Made with Unity Partner for Virtual Reality Interactive Experience, TRINITY. Retrieved from: <https://www.newswire.ca/news-releases/unltd-and-made-with-unity-partner-for-virtual-reality-interactive-experience-trinity-679271513.html>

ІСТОРІЯ УСПІХУ КІНОМУЗИКИ ЯК КОМПОНЕНТА ОБРАЗНОЇ СТРУКТУРИ СУЧАСНОГО ФІЛЬМУ

Стаття досліджує історію успіху композиторів кіно, дотичне термінологічне коло питань та сучасний стан творення кіномузики.

Ключові слова: кіномузика, композитор кіно, саундтрек фільму.

The article explores the history of the success of cinema composers, the tense terminology of the issues and the current state of creation of cinematic music.

Keywords: film music, film composer, film soundtrack.

Статья исследует истории успеха композиторов кино, попутно рассматривая круг вопросов, касающихся терминологии и современного состояния процесса создания киномузыки.

Ключевые слова: киномузыка, композитор кино, саундтрек фильма.

Музика в кіно, або кіномузика, як компонент образної структури фільму становить досить досліджений пласт серед складових звукового рішення. Найвідоміші праці — «Кіно і музика» Т. Корганова, І. Фролова (1964), «Естетика кіномузики» З. Лісси (1970), «Гармонія фільму» О. Дворніченко (1982) — рекомендують для вивчення не лише звукорежисерам, а й іншим фахівцям галузі. Мій вибір теми також обумовлений тим, що музичне оформлення для сучасного митця є одним з важливих опорних моментів побудови фільму. Відповідно, часто постають питання: чим вирізняється написання просто музики від кіномузики? Як буде краще — підбирати музику чи запросити до співпраці композитора? Просити писати музику паралельно з написанням сценарію і вже під час зйомок орієнтуватися на темпоритм та настрої, продиктований музикою сцени, чи зосередитись на формуванні психологічно комфортного для глядача монтажу, що його вловить під час перегляду композитор і відповідно створить органічну зафіксованій грі акторів та пластиці зображення музично-інтонаційну палітру? Або написати/підібрати музичний образ-ескіз, а аранжування робити вже за повністю змонтованим матеріалом?

Зазвичай я пояснюю цей процес на прикладі килимарства: як витвору мистецтва — щоб повісити на стіну та милуватись, як суто килимку та як частини інтер'єру. Звісно, можна підібрати інтер'єр

під вже наявний килимок, але зазвичай у кіно все навпаки і готова музика (я вже мовчу про авторські та майнові права на неї) під такі завдання підходить часто так само, як і олені на килимах радянського часу підходили під будь-що.

Також цілий пласт у виробництві належить комерційно-користувацькому виробництву, де панують терміни «музичне оформлення», прикладна музика, «підкладка» та «шпалери програми». Хоча певні композиції «на слуху» глядача через популярність самих передач; тут радше має значення функціональне повторення цих музичних композицій, а не художня цінність. У кіно успіх насамперед залежить від звукозорового синтезу — інтеграції всіх компонентів та створення атмосфери заглиблення, природного безпосереднього включення глядача в мистецьке середовище твору. Тому потрібно оновити термінологічну і понятійну базу включення кіномузики в драматургічний розвиток та творення звукозорової образності, бо визначення позицій лейтмотиву, внутрішньокадрової та закадрової (або вмотивованої й не вмотивованої сюжетом) музики сьогодні замало, щоб охарактеризувати сучасний процес.

Слід також обумовити, що музика, написана до певного фільму, який мав успіх, зазвичай набуває свого «життя» поза фільмом у аранжуваннях різноманітного авторства (тобто звучить інакше, ніж

в оригінальному фільмі), часто слугує рекламою фільму в тізері й трейлері. Тому в багатьох сучасних фільмах є лише одна яскрава тема (пісня). Також музичні твори в кінцевих титрах часто є окремими композиціями з іншими авторами і звучать через паузу після основного звуко-музичного рішення (тобто лише на титрах і поєднані з фільмом лише певною спорідненістю теми, що її вбачає режисер).

Використання народно-пісенного фольклорного матеріалу й так званої музики часу може мати досить подібні фонограми, котрі відрізняються лише аранжуванням — скажімо, як популярного аргентинського танго *Por una cabeza* з фільмів «Правдива брехня», «Запах жінки» та «Список Шиндлера». Але іноді музику фільмів одного часу об'єднує спільність загального музичного враження, як у «Володарі перснів», «Гаррі Поттері» та «Піратах Карибського моря». Або спільність «грувів» і «рифів» у «Грі престолів», «Шерлоці» та «Вікінгах».

Мимохіть торкаючись цього кола питань, вирізняємо лише основне — як отримати відмінний результат поєднання музики з рештою компонентів. Кінокомпозитори рідко власноруч пишуть про власну творчість і свій успіх. Доводиться знаходити підтвердження певним спостереженням в інтерв'ю на Інтернет-ресурсах, з промо авторів перед концертним туром тощо. У статті не ставилась мета згадати всіх, гідних уваги, творців музичної тканини сучасних кінофільмів. Вибір був обумовлений такою специфікою доказовості процесу творчості та оригінальності самих «історій» (за музикою в самому фільмі це визначити неможливо, лише в поєднанні з «кухнею», що відкривається з публікацій, «фільмів про фільм» тощо).

Першим у списку, звісно, по праву є **Ганс Ціммер** [1] — голова музичного відділу кіностудії DreamWorks, найпопулярніший голлівудський автор музики до фільмів «Людина дощу», «Гладиатор», «Перл Гарбор», «Початок», «Темний лицар», «Код да Вінчі», «Шерлок Холмс», «Інтерстеллар», саги про Бетмена та «Піратів Карибського моря», «Дюнкерк», мультфільму «Король Лев»: «Щось героїчне з ударними і щось ліричне, чіпляє за душу, тягне за собою кілька кілометрів і залишає всередині випалену пустелю». «Я ніколи не писав музики для пухнастих звірят, що говорять, — писав автор щодо музики «Короля Лева». — Я знав, як створювати композиції для людських історій, але тут ішлося про тварин. Мені знадобилося багато часу на те, щоб почати ставитися до них, як до людей». Також він зазначав важливість планування та пунктуальності: «У мене є календар на стіні, що говорить, скільки часу в моєму розпорядженні. Я дивлюся на нього

і панікую, а потім вирішую, над якою сценою працювати. Пізніше сиджу і намагаю ноту, поки це не набуває сенсу. Далі ти перестаєш про це думати. Хороші мелодії приходять тоді, коли ти про них не думаєш». Г. Ціммер часто змінював улюблений інструментарій і стилістику, наслідуючи мотивацію персонажа: «Думаю, в процесі роботи над фільмом “Бетмен: Початок” я використав більше електронних інструментів, ніж будь-коли. Я не хотів задіяти тільки оркестр, бо Бетмен — не простий персонаж. Подивіться на його чудові технологічні гаджети. Тому я подумав, що можу додати більше технологічності і музиці з фільму». Композитор використовував сильну сторону музики — керування емоційним станом глядача: «Коли ти пишеш музичну тему, ти хочеш бачити, як багато в ній життя, як багато в ній можливостей. Чи може вона говорити з вами в радості, печалі, любові чи ненависті? Ви можете переконатися в цьому з кількох нот. Так ви усвідомлюєте, чи добра мелодія, чи погана. Чи є в ній більше одного дрібного характеру? Чи може вона сказати вам щось більш однієї невеликої речі? Чи здатна вона пробратися вам під шкіру?» Ціммер також відомий музичним прийомом під назвою *Waahm* («Бум») — в кульмінації фоном звучить всього одна нота.

Також цікавою є історія музики до фільму «Пірати Карибського моря». Ганс Ціммер не міг працювати над цим, бо був зайнятий іншим фільмом («Останній самурай»). Але порекомендував свого друга, втім, і сам не втримався й за одну ніч написав кілька начерків, в тому числі й заглавну тему «Він — пірат». Клаус Баделът усе це потім доводив, розвивав і аранжував. До речі, через стиснені строки до написання музики було залучено ще сімох композиторів, в тому числі Раміна Джаваді. І хоча композитором перших «Піратів...» зазначений лише Клаус Баделът, автором усіх інших фільмів франшизи в титрах став Ганс Ціммер.

Г. Ціммер — найуспішніший голлівудський автор, який дуже багато працює, пише в кілька разів більше, ніж потрібно й намагається музикою передати історію, змалювати дію, сюжет тощо. Його успіх — результат працюovitості, феноменальної швидкості, ефективності та пунктуальності в термінах завершення проєктів; вміння «відчувати» характер тривалим «намацуванням» під час імпровізації, пошуку в мелодії більшого, ніж одного дрібного характеру (за відсутності такого відчуття, до слова, він відмовлявся від роботи). А ще — результат постійного пошуку й експериментального оновлення, співпраці як з виконавцями, так і з іншими композиторами заради успіху картини, а не власних інтересів.

Перед творцем музики до серіалу «Гра престолів» *Раміном Джаваді* (автор музики також до «Залізної людини») відразу поставили умову — жодних флейт і скрипок [2]. Композитор під час першого перегляду відео «почув» нині відомий риф «Та-да да да Та-да да да...» — і за три дні навколо нього написав усю композицію з головною темою у віолончелі в низькому регістрі. Процес творення Р. Джаваді характеризує в такій послідовності: перегляд фільму, поки не «зловить» темп, імпровізація одним інструментом, запис ескізу до всієї сцени. І лише коли готова форма — аранжування. Також показовим є момент виконання музики до серіалу справжнім оркестром і хором (в Празі) та керівництво процесом запису засобами Інтернету. Це демонструє сучасну композиторську практику написання кіномузики частково або повністю у віртуальному спілкуванні через кілометри і континенти, стирання такого поняття як «носії» та «формат». Більш того, навіть під час роботи на одній студії працівники часто використовують «хмарні» сервіси, де в момент збереження всі учасники отримують оновлену версію проекту. У 2017 році Джаваді здійснив турне з виконанням наживо музики до серіалу (звісно, це було адаптоване попурі з оригінальним аранжуванням). На відміну від саундтрека, автор зазначає, що «може дозволити собі ввести вокаліста або прибрати той чи інший уривок».

Р. Джаваді — композитор, що «набив руку» на масштабних фільмах інших композиторів, допомагаючи партитури й аранжування; теж пише музику на вже знятий матеріал, кілька разів його переглядає, «схоплює» темпоритм і настрій; лише після цього сідає за інструмент — імпровізувати та писати ескіз. Припасовує ескіз до матеріалу, згодом робить аранжування. Приклад того, як обмеження спричинило створення яскравої й також сьогодні безліч разів «переспіваної» теми в тембральному забарвленні віолончелі, активне використання та залучення сучасних технологій, як, наприклад, диригування оркестром засобами Інтернету; популяризує власну кіномузику в турне з оркестром, але абсолютно іншими аранжуваннями, яких вона вимагає без зображення.

Цікавим є і творчий шлях *Девіда Арнольда*, автора музики до Бондіани з 1999 року, фільмів «Зоряна брама», «День Незалежності», «Хроніки Нарнії» та серіалу «Шерлок». У молоді роки (1993) він зайнявся режисурою та зняв з другом фільм, в якому грав і як актор. Як актор займався озвучуванням інших фільмів. Після набутого досвіду зосередився на написанні кіномузики, залишаючись

шанувальником кінопроцесу. В 1997 році, зокрема, написав цілий альбом з нових аранжувань та інтерпретацій музики фільмів Джона Беррі, залучивши до виконання відомих музикантів. І вже в тому ж році отримав пропозицію стати композитором наступного фільму про Джеймса Бонда (загалом п'яти фільмів). Арнольд — дуже популярний автор музики до серіалів та аудіокниг, постійно співпрацює з відомими виконавцями і групами.

Девід Арнольд вивчив кінематографічний процес «зсередини», оволодіваючи різними суміжними спеціальностями — актор, актор дубляжу, режисер. Він не боявся зробити альбом з новими аранжуваннями вже відомої на той час музики і зацікавив своїм творінням режисера. Залучення до співпраці в кіно таких відомих виконавців, як Cast, The Cardigans, Kaiser Chiefs, Massive Attack, Pulp, Мелані Сі, Бьорк («Play Dead»), Кріс Корнелл, Ширлі Менсон та Марк Морріс, є вигідним як загалом фільму, так і артисту. У композитора це виходить талановито, бо він пропонує свою музику саме тим музикантам, які зможуть її виконати найкраще. Музика до серіалів сьогодні може стати навіть більш популярною, ніж музика до фільмів.

Французький композитор *Ян Тірсен*, відомий музикою до фільму «Амелі» [3], використав у фільмі власні старі композиції поряд з новими. Ну й, звісно, він сам виконує, як мультиінструменталіст, популярні твори вже багато років. Тому в цьому разі складно сказати: ми знаємо цю музику завдяки фільму Жана П'єра Рене чи концертуєчому композитору-виконавцю. Щодо музики до фільмів Тірсен писав, що намагався схопити і відобразити «характер», «музичний портрет», а не просто «прив'язатись» до картинки: «Я пишу музику й іноді вона підходить до фільму». До слова, музику до «Амелі» він вважає невласливою своєї творчості, а концертну програму, що цілком складалася з творів саундтреку — «всього лише три теми» — доволі нудним епізодом свого життя.

Я. Тірсен — композитор і виконавець-мультиінструменталіст випадково став популярним як композитор кіно, переважно завдяки резонансу образу з мелодією та тембральним звучанням скрипки, піаніно й акордеона; «я пишу музику й іноді вона підходить до фільму». Кілька обраних мелодій, як написаних раніше, так і нових, композитор по-різному аранжував відповідно до темпоритму і тональності кожного епізоду фільму (що органічно інтегрувало музикою всі компоненти образності). Таким чином, зміни в аранжуванні та звучанні теми присутньо допомагають здійснити драматургічний розвиток фільму.

Філіпа Гласса також можна віднести до композиторів, які активно концертують з власною музикою [4]. У цьому разі — очільника (з 1968 року) ансамблю «Philip Glass Ensemble» і творця музики до великої кількості фільмів: «Кояніскаці», «Мішіма: життя в чотирьох частинах», «Поваккаці», «Шоу Трумена», «Кундун», «Годинник», «Ілюзіоніст», «Левіафан». Композитор працює в стилі мінімалізму, що досить характерно для кіномузики, — за його формулюванням «музики повторюваних структур»; він — володар «Золотого глобуса» й тричі номінувався на «Оскар». Власне, саме популярність тем Філіпа Гласса, як, скажімо, основна до фільму «Годинник» (2002, реж. Стівен Долдрі), ґрунтується на простих остинатних патернах скрипок з ритмічно та мелодично широкою темою, виконаною на фортеп'яно, та вже згадані теми Яна Тірсена до фільму «Амелі» (скрипки, фортеп'яно, акордеон) призвели надалі режисерів до прохання обійтись у саундтреку без домінування цих інструментів. «Левіафан» також починається з скрипкового патерну, в якому поступово чвертки змінюють восьмі, а згодом і шістнадцяті тривалості. Нагромадження таким чином партій із зациклених фрагментів у кожного інструмента, зумовлює появу духових та знову основної теми у туби половинними нотами. Таким чином, «музика плину часу» цілком вгадувана та має певні виразні елементи, що дає підстави говорити про особливу стилістику. Наприклад, музика Гласса використовувалась у короткометражних соціальних роликах, присвячених екології та рекламі автомобілів, як уже сформований музичний образ з фільмів Годфрі Реджіо. Але найбільш показовою є історія створення музики до фільму «Шоу Трумена». Режисер Пітер Вір ішов за принципом правдивості — його герой-режисер шоу підбирає музику з фонотек, — тому звучить відповідна компіляція з класики (Моцарт, Шопен), фрагментів саундтреків Ф. Гласса до вже знаних глядачами фільмів та імпровізація героїв-музикантів, відповідно Філіпа Гласса й Бургарда Даллівітца, котрі в «шоу» власноруч у кадрі музикують на фортеп'яно.

Ф. Гласс створив власну стилістику мінімалізму «музики повторюваних структур»; простота побудови зробила його музику впізнаваною і цитованою в соціальних роликах і рекламі; скрипкові патерни Гласса стали настільки популярними, що за кілька десятків років стали вважатись «штампами». Він отримав премію «Золотий глобус» не за оригінальну музику до фільму, а компіляцію хай навіть своїх же музичних тем. У «Левіафані» Звягінцева чарівним чином поєдналися його стиль

і підголоскова поліфонія, співзвучна творчості Мусоргського, Бородіна, Римського-Корсакова.

І, нарешті, ікона створення кіномузики — **Еніо Морріконе**. Музика до вже класичних фільмів — «За жменю доларів», «Хороший, поганий, злий», «Професіонал», «Одного разу в Америці», «Куди приводять мрії», «Фантом опери», і сучасних глядачеві — «Легенда про піаніста» (Оскар), «Джанго вільний», «Мерзена вісімка». На його рахунок понад 400 саундтреків, і в кіносвіті йому немає рівних. Єдиною з усього доробку піснею «The Story of Soldier» відкриває концерти група Metallica, що збирає на стадіонах рекордну аудиторію слухачів. У дев'яносто років композитор продовжує творити та концертувати, керуючи оркестром. У титрах не завжди можна знайти його справжнє прізвище — свого часу він працював під псевдонімами Leo Nichols та Dan Savio.

Свій шлях Еніо почав як композитор театру, а згодом і телебачення [5]. У кіно Морріконе розпочав з фільму свого однокласника Серджо Леоне «За жменю доларів». Режисер наполягав, щоб музика писалася паралельно із сценарієм. Це дало йому можливість максимально опрацювати характери головних героїв. Вже в культовому фільмі «Хороший, поганий, злий» (1966), де музика також писалася заздалегідь, композитор підбирав для кожного з трьох героїв свій інструмент-символ. Ну і, звісно, основна тема сьогодні у глядача асоціюється з жанром «вестерн». Слід сказати, що музичні образи справді яскраві та індивідуальні — буквально одна яскрава тема, за якою ми знаємо фільми «Професіонал», «Одного разу в Америці». Назва біографічного фільму 1990 року «Енніо Морріконе. Музика для вух», напевно, найбільше характеризує його доробок — мелодійність і тембральну лаконічність. Фільми «Куди приводять мрії», «Фантом опери», «Легенда про піаніста» (Оскар) — дещо іншого плану: лишається центральна яскрава тема, але музично пророблений буквально кожен кадр фільму, що безперечно, є успішним відбиттям багаторічного досвіду роботи композитора в театрі. А ще написана Морріконе музика до фільмів Квентіна Тарантіно за стилістикою нагадує про вестерни, хоч такими ці фільми не назвеш.

Е. Морріконе писав музику до фільму паралельно зі сценарієм, свого часу мав досвід створення музики для театру і телебачення. Він аскетичний та простий у побуті, поборник здорового способу життя. Завжди був осядливим на мелодії, вдалі з них, але написані для непопулярних фільмів, повторно використав у тих, котрі були «приречені» на успіх, — ці мелодії «пережили» екранне життя.

За мелодійність Морріконе називають «Моцартом кіномузики». Відома його прискіпливість до підбору тембру, яким звучатиме тема, композитор створював прозорі аранжування, що не відвертали уваги від теми, та потужні, щільні за фактурою оркестрові епізоди масштабних нарисів «вступних епізодів», титрів тощо.

Якщо повернутися до вступу статті, зауважимо, що радянське кінознавство визначало головною рушійною силою драматургії термін «лейтмотив». Відповідно, основна тема або лейттема мала бути побудована на розвиткові цього «зерна», мотиву або інтонації, як ще на початку ХХ століття писав Б. Асаф'єв. Таким чином, кінознавство розглядало як матеріал кіномузики мелодію, а це не завжди правильний шлях. Творчість Філіпа Гласса яскраво доводить, що циклічність (темпоритмічність, повторюваність руху) є більш істотною ознакою кінематографічності. Такими «цеглинками» композиції є *патерни* (повторювана комплексна схема-образ, принцип побудови із зацикленних фрагментів та їх нагромадження за фактурою; більш вузьким варіантом є луп); *груви* (ритмічні «гойдалки», остинато, створення «імпульсивних відчуттів» на одному з інструментів — барабани, гітари); *риффи* (повторювана мелодія, аналог лейтмотиву, що використовується в аранжуванні сучасної музики і є антонімом до «соло»). Всі три способи є основою моделювання музичного фону, що влітається в звуко-шумову атмосферу фільму, а згодом може стати гармонічно-ритмічним тлом для «соло» в кульмінаційних епізодах та як «музика титрів». Сьогодні маємо багато програм, таких як *fruity loops studio*, *Propellerhead Reason*, що дають змогу це зробити без знання нотної грамоти. Але всі ці терміни є комп'ютерним сленгом з англійської. Тому, хоч на практиці ми їх давно використовуємо, та є застереження щодо подальшого розширення термінологічної бази словами іншомовного походження.

Дискусійним є й твердження про тембральну специфіку кіномузики. В дослідженнях запропоновані таблиці, що показують, якою тембральною барвою «передаються» ті чи інші теми. Наявні певні «кліше» — наприклад, що фортеп'яно (або «рояль у куцах»), акордеон та скрипка є найкінематографічнішими тембральними барвами, а орган, гобой — інструментами, котрі передають авторський

коментар [6]. Ще у фільмі Ф. Фелліні «Репетиція оркестру» такі ідеї були висміяні. Слушною є думка, що, на відміну від сучасної музики, барабани не є основою кіномузики. Класичним саундтреком вважається запис засобами симфонічного оркестру. Але все ж таки кількість інструментів у аранжуванні та масштабність зображення мають активну взаємодію. Скажімо, фільм «Легенда про піаніста» починається щільним оркестровим вступом, що передає міць, велич і розмір пароплава. Далі у фільмі аранжування стають прозорими, як і внутрішній замкнений світ героя. Коротка циклічність кіно-музичних фраз дають змогу їх завершити в потрібному місці. Музика загалом має здатність до повільного розгортання. Відповідно, епізодів, де, окрім титрів, може прозвучати музика, що для логічного закінчення потребує тривалого часу, — досить небагато.

Джерела та література

1. Інтерв'ю для ресурсу «Союзкіно». Ганс Ціммер: «Музыка — это причина, по которой я встаю по утрам». URL: <https://www.soyuz.ru/articles/920>
2. Курий С. История «Game of Thrones Theme» (титульної теми из сериала «Игра престолов», 2011). URL: <http://www.kursivom.ru/>
3. Інтерв'ю з Яном Тірсеном для фестивалю «AvantClub Fest». URL: <http://www.lookatme.ru/flow/muzyika/avantfest/79427-yann-tiersen>
4. Неретина М. С., Чернышов А. В. Филип Гласс: музыка экрана. ЭНЖ «Медиамузыка». № 1 (2012). URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/1_2.html
5. Відомі італійці. Еніо Морріконе. URL: <https://italy4.me/izvestnye-lyudi/ennio-morricone.html>
6. Bullerjahn, C. Grundlagen der Wirkung von Filmmusik. Augsburg : Wißner-Verlag, 2014. 362 s.

References

1. Interview for Soyuzkino resource. Hans Zimmer: «Music is the reason I get up in the morning». Retrieved from: <https://www.soyuz.ru/articles/920> [in Russian].
2. Curiy, S. (2011). The Story of «Game of Thrones Theme» (title theme from the series Game of Thrones. Retrieved from: <http://www.kursivom.ru/> [in Russian].
3. Interview with Jan Tirsens for the «AvantClub Fest» festival. URL: <http://www.lookatme.ru/flow/muzyika/avantfest/79427-yann-tiersen> [in Russian].
4. Neretina, M., Chernyshov, A. (2012). Filip Glass: Screen Music. ENE «Media Music». N. 1. Retrieved from: http://mediamusic-journal.com/Issues/1_2.html [in Russian].
5. Famous Italians. Enio Morricone. Retrieved from: <https://italy4.me/izvestnye-lyudi/ennio-morricone.html> [in Russian].
6. Bullerjahn, C. (2014). Grundlagen der Wirkung von Filmmusik. Augsburg : Wißner-Verlag [in German].

КУЛЬТУРОЛОГІЯ



КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО В СТРУКТУРІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ГУМАНІСТИКИ

У статті, використовуючи потенціал порівняльного аналізу, культурологія та мистецтвознавство розглянуті як структурні елементи сучасної української гуманістики. Окреслено як досвід їх взаємодії на межі XIX–XX, так і позитивні тенденції «художніх практик» в умовах XXI століття.

Ключові слова: культурологія, мистецтвознавство, структура гуманістики, «мистецтво — художні практики».

Using the potential of comparative analysis, culturology and study of art, the article considers both structural elements of Ukrainian humanistics and the experience of their interaction on the boundary of XIX—XX century. Positive tendencies of art practices in the term of the XXI century have been outlined.

Keywords: culturology, study of art, the structure of humanistics, «art practice».

В статье, используя потенциал сравнительного анализа, культурология и искусствоведение рассмотрены как структурные элементы современной украинской гуманитаристики. Очерчен как опыт их взаимодействия на рубеже XIX—XX, так и положительные тенденции «художественных практик» в условиях XXI столетия.

Ключевые слова: культурология, искусствоведение, структура гуманитаристики, «искусство — художественные практики».

Аналізуючи стан сучасної української гуманістики, слід визнати, що науковці, причетні до сфери гуманітарного знання, не уникають складних, суперечливих проблем, наявних у дослідницькому просторі кожної конкретної науки, сукупність яких, власне, і формує поняття «гуманістика». На нашу думку, до проблем, котрі потребують ґрунтовного розгляду, об'єктивної оцінки та вироблення загальноприйнятого ставлення, доцільно віднести проблему структурних елементів гуманістики.

Метою статті є відтворення логіки взаємодії культурології та мистецтвознавства як структурних елементів сучасної гуманістики в умовах конкретного історико-культурного періоду, а саме: від межі XIX–XX до «художніх практик» XXI століття. При цьому ми репрезентуємо напрацювання вітчизняних науковців, зокрема культурологів, мистецтвознавців, філософів, естетиків, що дасть змогу об'єктивно оцінити стан сучасних теоретичних пошуків на теренах української моделі «культурологічного знання».

Реалізація мети статті та її наукова новизна — порівняльний аналіз «культурологія — мистецтво-

знавство», завдяки якому аргументовано подвійну функцію «міждисциплінарності» та систематизовано напрацювання українських культурологів щодо чинників культурологічного аналізу — потребують кількох попередніх зауважень, які обумовлені фактом «часового перепаду» між історією цих двох наук.

Мистецтвознавство, як відомо, складається з теорії, історії мистецтва та художньої критики. Оскільки теорія мистецтва почала формуватися за часів Стародавньої Греції, то наприкінці XIX — на початку XX століття мистецтвознавство було цілком розвиненою гуманітарною і наукою, і дисципліною. Натомість культурологія як наука є теоретичним досягненням американської та європейської гуманістики першої половини XX століття. На нашу думку, відштовхуючись від означеного, порівняльний аналіз «культурологія — мистецтвознавство», передусім, вимагає чіткого уявлення змісту того конкретного періоду, від якого йде відлік історії культурології.

У процесі аргументації заявленої нами тези доцільно звернутися до позиції українського культуролога Ю. Джулая, який наголошує на факті

«відчутних концептуальних інтервенцій», що їх здійснили «соціальна та культурна антропологія» у «процес становлення культурології». Ю. Джулай реконструює «засадничу ініціативу» Л.-А. Вайта, щодо «введення поняття культурологія, яким він позначив науку, що мала вивчати культуру суто у поняттях культури [1, 168].

Сьогодні загальновідомо, яку важливу роль відіграв Леслі Алвін Вайт (1900–1975) — американський антрополог, котрий від 20-х років ХХ століття працював над тими культурознавчими проблемами, з'ясування яких дало йому змогу згодом увести в теоретичний ужиток поняття «культурологія». Впродовж наступних десятиліть численні публікації Л.-А. Вайта набули резонансу не лише на його батьківщині, а й далеко за її межами. Від статті «Эволюция культуры и американская школа исторической этнологии» (1932) частина напрацювань ученого увійшла в теоретичний російськомовний простір [2].

За свою приблизно 70-річну історію культурологія достатньо чітко визначилася як міждисциплінарна наука, в контексті проблемного поля якої співіснують і творчо взаємодіють такі сфери гуманітарного знання, як філософія, політологія, естетика, етика, психологія, педагогіка. Особливе місце в переліку гуманітарних наук, синтез яких визначає сутність культурології, посідає мистецтвознавство, наріжним об'єктом теоретичного аналізу якого є мистецтво — одна з форм суспільної свідомості, специфіка якої полягає у пізнанні та відображенні дійсності в конкретно-чуттєвих образах. Подальше виявлення сутнісної специфіки як культурології, так і мистецтвознавства, з одного боку, цікаве саме по собі, адже дає можливість передбачити логіку подальшого руху гуманістики, а з іншого — має цілком практичне значення, наприклад, задля успішного функціонування творчих вузів і якісної підготовки майбутніх митців: поряд з їх вузькопрофесійною освітою — режисер, оператор, актор, піаніст, живописець, хореограф та ін., — культурологія та мистецтвознавство належать, як відомо, до обов'язкових навчальних дисциплін.

Слід зазначити, що серед сучасних культурологічних проблем, котрі постійно є в полі зору українських науковців, залишається і проблема визначення культурології як науки, або, як заважає Р. Демчук, «ідентифікаційні поняття культурології» [3, 9]. Тією чи іншою мірою означена проблема наявна в теоретичних напрацюваннях М. Бровка, П. Герчанівської, Р. Демчук, Л. Довгої, К. Кислюка, О. Кирилової, О. Кравченко, М. Кушнар'євої, Б. Парахонського, Ю. Сабадаш, М. Савельєвої, що акцентує її актуальність та стимулює подальші на-

укові пошуки. При цьому слід оцінити коректність переважної більшості українських науковців, котрі, на відміну від своїх російських колег, не дискутують з приводу існування науки культурології як такої, а саме подібна тенденція подекуди простежується в публікаціях росіян [4].

Сприймаючи та приймаючи культурологію як об'єктивно існуючу науку, що, по-перше, є структурним елементом сучасної гуманістики, по-друге, синтезує в своєму змісті низку інших гуманітарних наук, обумовлюючи таким чином її міждисциплінарність, а по-третє, послідовно виявляє наріжні засади культурологічного аналізу, українські культурологи збагачують уявлення про простір, на теренах якого формуються й розвиваються ті зрізи творчої активності людини, що їх сукупність і становить поняття «культура».

На нашу думку, в контексті завдань, котрі постають у цій статті, особливої ваги набуває проблема наріжних засад культурологічного аналізу, що здатна виступити підґрунтям порівняльного дослідження «культурологія — мистецтвознавство». Так, заявлена нами «міждисциплінарність» культурології, виконує, по суті, дві важливі функції, перша з яких полягає в тому, що вона, так би мовити, ілюструє структурну модель культурології — синтетичну єдність гуманітарних наук. Водночас, другою функцією «міждисциплінарності» є її важлива роль як наріжного чинника культурологічного підходу. Врахування подвійної функціональності «міждисциплінарності» значно підсилює позиції культурології в процесі аналізу конкретних проблем, зокрема таких, як природа творчості, культурологічні виміри видової специфіки мистецтва, аргументація методів соціокультурної детермінації та ін.

Стосовно ж інших аспектів культурологічного аналізу, то у процесі розвитку культурології на теренах української гуманістики можна зробити поіменний перелік тих фахівців, у наукових розвідках котрих були як заявлені, так і аргументовані наступні чинники: регіоніка (С. Волков, Л. Левчук, В. Личковах), діалогізм (В. Бучма, В. Даренський, В. Федь), персоналізація (Н. Жукова, О. Оніщенко, С. Холодинська).

У контексті представлених чинників специфічне місце посідають публікації тих науковців, котрі розробляють понятійно-категоріальний апарат культурології. Це принципово важливе завдання, адже на перших етапах свого становлення культурологія користувалася, як правило, понятійно-категоріальним апаратом суміжних наук. Сьогодні введення в ужиток нових понять чи категорій пов'язане з працями О. Жорнової, В. Леонтьєвої, В. Тузова.

Отже, представлене нами характеризує культурологію як динамічну, творчо-пошукову науку, що впродовж незначного періоду власної історії окреслила самодостатню теоретичну специфіку, не розчинилася в інших гуманітарних науках та з кожним новим десятиліттям свого існування, з одного боку, «прирощує» наукове знання, а з другого — виявляє ще не реалізований потенціал.

В означеному контексті певний інтерес викликає позиція українського мистецтвознавця О. Маланчук-Рибак, яка на сторінках статті «Культурологія і мистецтвознавство: наукові статуси та взаємовпливи» (2016) зробила досить симптоматичне зауваження: «Ситуація на предметному полі мистецтвознавства не така гаряча та конфліктна, як у культурології. Дається взнаки, насамперед, історична традиція, зокрема і українська, у розвитку мистецтвознавства як науки» [5, 59].

Зазначимо, що важко беззастережно прийняти цю тезу, оскільки дискусії, які мають місце в середовищі культурологів, є позитивним привілеєм будь-якої гуманітарної науки, особливо в процесі її становлення. Постійно стежачи за розширенням джерелознавчої бази культурології, котра представлена іменами українських фахівців, нам не вдається виокремити ситуації, які б доцільно було кваліфікувати як «гарячі та конфліктні». Водночас, теза О. Маланчук-Рибак щодо відсутності «боїв» на теренах українського мистецтвознавства через малу кількість представників професії «мистецтвознавець» чи їх корпоративність та відданість вимогам академізму видається дещо штучною, оскільки у «проблемному полі» художньої критики, а це важлива частина мистецтвознавства, за роки незалежності списів зламано чимало. Щодо думки О. Маланчук-Рибак стосовно того, що «проблема визначення та розмежування предметних полів між академічними гуманітарними науками не нова» [5, 60], то вона сприймається нами як цілком слушна.

Оскільки мета даної статті полягає у здійсненні порівняльного аналізу «культурологія — мистецтвознавство» стосовно конкретного історико-культурного періоду визначеного, передусім, межею XIX–XX століття, то, на нашу думку, буде доречним охарактеризувати стан тогочасного мистецтвознавства.

Слід констатувати, що теоретичні шукання, що ними позначена межа XIX–XX століття, переважною більшістю своїх досягнень завдячують першій половині XIX століття, а саме філософським напрацюванням Артура Шопенгауера (1788–1860) та Огюста Конта (1798–1857), які представляли, відповідно, німецьку та французьку гуманістику. Сьогодні навіть важко уявити резонансність ідей цих

філософів серед тогочасних європейських інтелектуалів. Теоретичний трактат А. Шопенгауера «Світ як воля та уявлення» (1818), окремі частини якого «занурювали» читача у світ містицизму, песимізму та відверто іронічного, а подекуди й цинічного ставлення до навколишньої реальності, виявився близьким і Ф. Ніцше, і Р. Вагнеру, котрий саме Шопенгауєрові присвятив оперний цикл «Перстень Нібелунга», і З. Фрейд, і О. Ранку, і К. Г. Юнгу і Л. Толстому.

Культуролог С. Холодинська, використовуючи ідеї А. Шопенгауера в контексті аналізу процесу становлення авангарду загалом і теоретичної позиції М. Семенка — засновника української моделі футуризму, зокрема, звертає особливу увагу на естетичну концепцію філософа і зазначає: «... поступова зміна естетичної проблематики в означений історико-культурний проміжок (від 30-х років XIX століття — М. Т.) починає відбуватися завдяки А. Шопенгауєрові, який, не прийнявши ані філософії, ані естетики Гегеля чи Шеллінга, відстоював ідею незацікавленості естетичного споглядання» [6, 134].

На нашу думку, слід наголосити, що у другій половині XIX століття шопенгауєрівська ідея «незацікавленості естетичного сприймання» стимулювала теоретичні розвідки Теофіля Готье (1811–1872) — видатного французького прозаїка, поета, критика, теоретика мистецтва та журналіста — на теренах вкрай сміливої концепції «чистого мистецтва» або «мистецтва задля мистецтва», основні тези якої дискутуються й до сьогодні.

Безперечним надбанням як теоретичної, так і практичної позиції Т. Готье, було, по-перше, «вибудовування» активного взаємозв'язку між естетикою та мистецтвознавством, що сприяло формуванню естетико-мистецтвознавчого аналізу поточної художньої «продукції», яку впродовж 40-х-70-х років XIX століття «продували» французькі письменники, живописці та діячі сцени. Постійно працюючи як художній критик, Т. Готье міг аналізувати «за» і «проти» тих процесів, що відбувалися в різних видах мистецтва; по-друге, в теоретичних розвідках Т. Готье було поставлене під сумнів значення функцій мистецтва, а саме цією проблемою французька гуманістика найбільше опікувалася від часів видатного просвітника, філософа та драматурга Дені Дідро (1713–1784); по-третє, заперечення функціональної сутності мистецтва підсилювало значення естетичної складової художнього твору та наголошувало його самоцінність.

Паралельно з поширенням ідей А. Шопенгауєра, від 30-х років XIX століття починає набирати як теоретичної ваги, так і практичної значущості

французька модель позитивізму Огюста Конта (1798–1857) і, зокрема, праці з його шеститомника «Курс позитивної філософії» (1830–1842). Низка позитивістських ідей була, як відомо, із зацікавленістю сприйнята Іпполітом Теном (1828–1893) — французьким мистецтвознавцем і естетиком, котрий трансформував їх (позитивістські ідеї — *М. Т.*) у сферу теорії мистецтва. Як і більшість позитивістів, І. Тен був прихильником дарвінізму і зробив спробу «пристосувати» концепцію біологічної еволюції як до аналізу специфіки розвитку суспільства, так і до виявлення засад, спираючись на які «будується» художній твір.

Особливу увагу І. Тен приділив розробці понятійно-категоріального апарату, що ним, на його думку, має користуватися теорія мистецтва задля осмислення й оцінки поточного художнього процесу і вироблення загальної «стратегії» розвитку мистецтва. Завдяки теоретичним роздумам І. Тена в активний науковий вжиток увійшли поняття «досвід», «факт», «естетичний факт», «головний характер», «середовище» тощо. На переконання І. Тена, означені поняття зближували таку суто гуманітарну сферу знання, як мистецтвознавство, з природничими науками, що високо цінувалося позитивістами.

Пізніше, саме на підґрунті такого «зближення» формується «натуралізм» Еміля Золя (1840–1902) — літературний метод, який вимагав від митця «фотографічної точності» у зображенні дійсності. Зауважимо, що від 1839 р. завдяки науково-технічному «прориву» французького інженера Л.-Ж. Дагера (1787–1851) європейці дізналися про існування фотографії, а впродовж 1868–1869 років був відкритий ефект кольорового зображення, що зумовило появу кольорової фотографії. Завершиться ж ця низка науково-технічних надбань, як відомо, створенням кінематографа братами Люм'єр (1895).

Внаслідок процесів, що відбувалися на теренах як науково-технічних досягнень, так і філософсько-естетичних та мистецтвознавчих розвідок, в європейській гуманістиці виникла досить неоднозначна ситуація, а саме: у проблемному полі «зіткнулися» шопенгауерівська та контівська теоретичні орієнтації. Якщо послідовники позитивізму всіляко поглиблювали ідею впливу природничого знання на гуманістичні шукання, насамперед, європейської творчої спільноти, то розмисли А. Шопенгауера доводили доцільність існування у тому просторі, який «схоплювався» поняттями, введеними в вжиток німецьким містиком: «ілюзія», «магія», «завіса омани», «світ нового».

У такій вкрай суперечливій ситуації важливу, хоча і дещо специфічну роль у розвитку європей-

ського мистецтвознавства відіграли англієць Робін Джордж Коллінгвуд (1889–1943) та німець Макс Дессуар (1867–1947).

Англійська гуманістика, як відомо, мала сталі традиції вивчення мистецтва, на які, власне, і спирався Р. Дж. Коллінгвуд, пропонуючи залучити психологію задля більш глибокого й, так би мовити, адекватного представлення специфіки художнього відображення дійсності. При цьому Р. Дж. Коллінгвуд, який за власними філософськими уподобаннями був неогегельянцем, не намагався зруйнувати чи модернізувати вже аргументовану Гегелем здатність мистецтва втілювати найбільш піднесені предмети в чуттєві форми. Англійський мистецтвознавець не змінював і естетико-художні «атрибути» мистецького твору, якими користувався Гегель. Це стосується, зокрема, його (мистецького твору — *М. Т.*) структурних елементів, а саме: змісту, форми, образу. Водночас, Р. Дж. Коллінгвуд привніс чимало авторського у з'ясування природи мистецтва. Так, «Принципи мистецтва» (1938) основна його мистецтвознавча праця, складаються з трьох частин: 1. «Теорія естетики»; 2. «Теорія уяви»; 3. «Теорія мистецтва».

Відтак Р. Дж. Коллінгвуд у першій частині свого дослідження, стисло відтворивши історію естетичного знання від часів Стародавньої Греції до літературно-критичних статей Томаса Стернза Еліота (1888–1965) — видатного англо-американського поета, лауреата Нобелівської премії (1948), з одного боку, висуває «естетичне начало» на перші ролі, продовжуючи в такий спосіб гегелівську традицію, а з іншого — надаючи уяві наріжне місце серед психологічних чинників, трансформує її у процес створення художніх образів — символічної серцевини мистецького твору.

Наслідуючи Гегеля, англійський мистецтвознавець вважає поняття «естетичне» значно ширшим, ніж «художнє», а це призводить до того, що, на думку автора «Принципів мистецтва», все, створене мистецтвом, має естетичні засади та, окрім мистецтвознавчої оцінки, може розглядатися в контексті чітких естетичних вимірів, а саме: «краса — прекрасне», «комічне — трагічне», «піднесене — низьке».

Наголошуючи на значенні психологічного чинника, Р. Дж. Коллінгвуд чи не вперше в європейській гуманістиці загострив питання щодо значення певної психологічної проблематики в логіці мистецтвознавчої інтерпретації та оцінки такого складного та неоднозначного феномена як «мистецтво». Вочевидь, оголосивши «теорію уяви» «серцевиною» своєї монографії, англійський мистецтвознавець

концептуалізував власну тезу і щодо певної залежності психології від естетики та теорії мистецтва, і щодо можливого «психологічного забарвлення» естетико-мистецтвознавчих об'єктів теоретичного аналізу. З огляду на теоретичні інтереси самого Р. Дж. Коллінгвуда, логіка його розміркувань цілком виправдана, оскільки теоретика цікавив, насамперед, внутрішній світ людини, адже, вважав він, «всередині нас існують такі емоції, що їх ми ще не усвідомлюємо <...> на рівні психологічного досвіду», а отже, одне із наріжних завдань мистецтва і полягає «в діяльності, завдяки якій ми усвідомлюємо власні емоції» [7, 266].

Наразі мистецтвознавча концепція Р. Дж. Коллінгвуда має як суперечливі, так і недостатньо аргументовані тези, серед яких виокремимо принципове розмежування вченим понять «психологічний досвід» та «психічний досвід». При цьому суть та специфіка цих понять розкриті вкрай ескізно. Водночас, з огляду часу, ми повинні враховувати як факт дружби, так і факт обміну теоретичними ідеями, що відбувалися між Р. Дж. Коллінгвудом та відомим італійським філософом Бенедетто Кроче (1866–1952). На нашу думку, ідея «психічного досвіду» досить близька пошукам Б. Кроче щодо пояснення природи інтуїції. Вона, на його думку, і є мистецтвом, яке своєю чергою має право на існування саме тому і лише тому, що є цінністю. Тож цей своєрідний англо-італійський теоретичний діалог є яскравим прикладом тих творчо-пошукових зв'язків, які формувалися в європейській гуманістиці на початку ХХ століття.

Не менш продуктивними на теренах німецької гуманістики були й наукові пошуки М. Дессуара, який, як і Р. Дж. Коллінгвуд, сприяв подоланню певних суперечностей, котрі виявилися в європейському теоретичному просторі на перехресті шопегауерівської та контівської тенденцій.

М. Дессуар відомий, насамперед, як філософ і психолог, який підтримав ідею позасвідомого психічного, визнавав його продуктивну роль у художній творчості та експериментував на теренах парапсихології. Окрім того, він розробляв естетичну та мистецтвознавчу проблематику, а його книжка «Естетика і загальна наука про мистецтво» (1906) була позитивно оцінена й підтримана європейськими фахівцями. На початку ХХ століття М. Дессуар виступив одним із засновників школи «Естетика та загальне мистецтвознавство».

Якщо Р. Дж. Коллінгвуд, сучасник М. Дессуара, пропонував «побудувати» мистецтвознавство на підвалинах естетики та психології, то німецький теоретик зіставляв мистецтвознавство лише з естетикою, залишаючи за психологією цілком самостійну сферу

знання. Проте розглядати «зіставлення» естетики та мистецтвознавства в концепції М. Дессуара слід, на нашу думку, досить обережно, оскільки, представляючи ці дві науки у певному зв'язку, він був переконаний, що кожна з них має чіткі самостійні аспекти дослідження. Оперуючи матеріалом таких наук, як естетика і мистецтвознавство, німецький теоретик продемонстрував яскраву самостійність позиції, категорично не прийнявши ані працю Шеллінга «Філософія мистецтва», ані саму ідею «пошуків» філософії у мистецтві, вважаючи, що ці два гуманітарні феномени мають як власні предмети, так і специфічну внутрішню будову.

Задля об'єктивності показу тієї ситуації, що склалася в європейському мистецтвознавстві на межі ХІХ — ХХ століття, потрібно реконструювати і стан тогочасних художніх експериментів, адже саме в цей період спостерігається розбіжність між теорією та практикою мистецтва. Теорія орієнтується на засадничі принципи класичного мистецтва, а його практика спричиняє до сміливих новацій, насамперед, у сфері художньої форми, які на «Осінньому салоні» 1905 р. представив французькому глядачеві Анрі Еміль Бенуа Матісс (1869–1954), започаткувавши не лише рух «фовістів», а й «авангард» як нову мистецьку парадигму. Як відомо, європейський «авангард», — а серед його напрямів, окрім фовізму, у перші десятиліття ХХ століття сформувалися футуризм, кубізм, кубофутуризм, дадаїзм, абстракціонізм, — розвивався досить швидкими темпами, що зумовило у творчому процесі моделювання так званих «практик», основу яких становили твори, що їх підґрунтям виступала «імпровізація».

В естетико-психологічному аспекті «імпровізація», що її широко використовували, наприклад, прихильники «абстрактного» і «сюрреалістичного» театру А. Арто, В. Кандінський, Ж. Супо, є досить складним й продуктивним феноменом, проте у перших «практиках» наголос ставився лише на її випадковості чи непередбаченості, що спрощувало потенціал цього і естетичного, і психологічного творчого прийому.

Цілком об'єктивне уявлення щодо природи «практик» представлено на сторінках ґрунтового дослідження «Дадаїзм в Цюриху, Берліні, Ганновері і Кельні: тексти, ілюстрації, документи» (2002), редактор якого К. Шуман, реконструюючи становлення німецької моделі дадаїзму, приділяє увагу і тим експериментам, що в сучасній теорії інтерпретуються як «практики».

На нашу думку, до «практик» слід віднести і ті зразки мистецької діяльності, котрі набувають досить активного поширення впродовж 70-х–90-х

років минулого століття, а саме: «неодадаїзм», «хепенінг», «перформанс», «боді-арт», «енвайронмент», «новий реалізм», «арт-хауз» та ін. Слід наголосити, що ці види «практик» формувалися, по-перше, вже у період вжитку поняття «культурологія», а по-друге — не виходили за межі художнього відображення світу, тобто мали вузько мистецький характер.

Наразі в українській гуманістиці на межі ХХ–ХХІ століття науковці, зберігаючи поняття «практика», розширили його зміст, трансформуючи у процес культуротворення, тобто представили вкрай важливе теоретичне обґрунтування «мистецьких», або «художніх», практик. Відтак і до сьогодні можна спостерігати, з одного боку, не уніфікованість термінології, а з іншого — напрацювання теоретико-практичної платформи щодо виявлення потенціалу «практик» як дієвого засобу подальшої розбудови української культури.

Підсумовуючи матеріал статті, доцільно зробити кілька висновків:

1. Досвід розвитку мистецтвознавства дав змогу цій гуманітарній науці певним чином вплинути на початковий період становлення культурології, яка значною мірою спиралася саме на історичні надбання мистецтва, дещо повільно опановуючи власні «історико-культурні» засади відтворення цивілізаційних процесів.

2. Слід враховувати факт залежності культурології від понятійно-категоріального апарату мистецтвознавства. І хоча від середини ХХ століття культурологи почали приділяти увагу понятійно-категоріальному «забезпеченню» власних досліджень, проте і у перші два десятиліття ХХІ століття відчувається нестача суто культурологічних понять та категорій.

3. Уже введені в активний теоретичний вжиток як поняття «культурознавство», «культуротворчість», «культуротворець», «діалогізм», «персоналізація», «зображальне», так й «формально-логічні структури» (цією «конструкцією» сьогодні користується низка українських культурологів — *М. Т.*), насамперед, «культурний простір», «людинотворча сутність культури», «культуротворче буття», повністю, однак, не забезпечують дослідницький простір культурологічного знання, потребуючи подальшого опрацювання.

4. Міждисциплінарний характер культурології актуалізує проблему співвідношення цієї науки не лише з мистецтвознавством, а й з іншими структурними елементами сучасної гуманістики, насамперед, з естетикою, психологією, етикою та педагогікою.

5. Потенціал культурологічного аналізу, спираючись на заявлені нами структурні елементи

сучасної гуманістики, найбільш повно й виразно розкривається в процесі дослідження конкретних сфер гуманітарного знання. На нашу думку, це стосується низки проблем, пов'язаних з художньою творчістю, зокрема, подальшого з'ясування суті художнього мислення, динаміки формування видової специфіки мистецтва та ін.

Джерела та література

1. Джулай Ю. В. Концептуальні та методологічні виміри культурологічних ініціатив Л. А. Вайта. *Культурологія. Могиланська школа: колективна монографія* / під ред. М. А. Собуцького, Д. О. Короля, Ю. В. Джулая. Київ : Видавець Олег Філюк, 2018. С. 168–204.
2. Уайт Л. А. Эволюция культуры и американская школа исторической этнологии. *Советская этнография*. 1932. №3. С. 54–86. Його ж: Понятие культуры. *Антология исследований культуры*. Т. 1: Интерпретация культуры. Санкт-Петербург : Университетская книга, 1997. С. 17–48.
3. Демчук Р. В. Идентификаційні поняття культурології. *Культурологія. Могиланська школа: колективна монографія* / під ред. М. А. Собуцького, Д. О. Короля, Ю. В. Джулая. Київ : Видавець Олег Філюк, 2018. С. 9–45.
4. Культурология как наука: за и против. Круглый стол 13.02.2008 / ред. А. А. Гусейнов, А. С. Запесоцкий. Санкт-Петербург : Изд. СПб ГУП, 2009. 108 с. (Дискуссионный клуб).
5. Маланчук-Рибак О. З. Культурологія і мистецтвознавство: наукові статуси та взаємовпливи. *Вісник ЛНАМ. Серія: Культурологія*, 2016. Вип. 29. С. 58–70.
6. Холодинська С. М. Михайль Семенко: культуротворчі пошуки на теренах українського футуризму: монографія. Київ : Вид-во Ліра-К, 2018. 292 с.
7. Коллингвуд Р. Дж. Принципы искусства: монография / ред. Е. И. Стафьева, пер. с англ. А. Г. Ракин. Москва : Языки русской культуры, 1999. 326 с.

References

1. Djulai, Y. V. (2108). Conceptual and methodological indexes of L. A. White's culturological initiatives. M. Sobutjkiy, D. Korol, Y. Djulai (Eds.). *Culturology. Mogilyanska's school: collective monography* (pp. 168-204). Kyiv : Publishing House Oleg Philjuk [in Ukrainian].
2. White, L. A. (1932). Culture's evolution and American school of historical aetiology, 3 (pp.54-86). *Soviet ethnography*. White L. A. (1997). The notion of culture *Anthology of culture's investigations*. Vol. 1. The interpretation of culture (pp.17-48). St. Petersburg: University book [in Russian].
3. Demchuk, R. V. (2018). Identification notions of culturology. M. Sobytkiy, D. Korol, Y. Djulai (Eds.). *Culturology* (pp. 9-45). *Mogilyanska school: collective monography*. Kyiv : Publishing House Oleg Philjuk [in Ukrainian].
4. *Culturology as science: pro and cons*. Round table 13 02 2008. (2009). A. A. Guseinov, A. S. Zapesotsky (Eds.). S-Petersburg : Publishing House S-Pet GUP [in Ukrainian].
5. Malanchuk-Rybak, O. Z. (2016). *Culturology and study of art: Scientific statuses and interferences* (pp. 58-70). *Herald of LNAM: series Culturology*, N. 29 [in Ukrainian].
6. Holodynska, S. M. (2108) Myhail Semenکو — culture-creative searches on the ground of Ukrainian futurism: monograph. Kyiv : Publishing House Lira-K [in Ukrainian].
7. Collingwood, R. J. (1999). *The principles of art: monograph*. E. L. Stafieva (Ed.), A. G. Ratin (trans. from English). Moscow : The languages of Russian culture [in Ukrainian].

ДО ПИТАННЯ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ МЕДІАКУЛЬТУРИ

Media сьогодні бере на себе функцію створення соціокультурного середовища сучасної людини. Проте це — суперечливе явище, котре містить у собі як позитивний, так і деструктивний потенціал. Різномічне вивчення поняття медіакультури як чинника, здатного безпосередньо впливати на формування образу реальності у суспільній свідомості, видається важливим питанням сьогодення. Зокрема, особливо актуальним бачиться питання історичного розвитку аудіовізуальної, тобто екранної, медіакультури, що стає сьогодні основним медіасередовищем. В рамках розгляду проблем медіасередовища виникають також питання про ідентифікацію індивіда та конструювання реальності замість її відображення.

Ключові слова: *медіа, медіареальність, медіакультура, медіаінформація, соціокультурний простір, історичний розвиток.*

Today, the media takes on the function of creating the socio-cultural environment of the modern man. However, it is a contradictory phenomenon that carries both positive and destructive potential. A versatile study of the concept of media culture as a factor capable of directly influencing the formation of the image of reality in the public consciousness seems to be an important question today. In particular, the issue of the historical development of audiovisual, that is, on-screen, media culture, which becomes the main media environment, is particularly relevant. In the context of media environment issues, questions also arise about identifying an individual and constructing reality instead of reflecting it.

Keywords: *media, media reality, media culture, media information, socio-cultural space, historical development.*

Медиа сегодня берет на себя функцию создания социокультурной среды современного человека. Тем не менее, это противоречивое явление, которое несет в себе как положительный, так и деструктивный потенциал. Разностороннее изучение понятия медиакультуры как фактора, способного непосредственно влиять на формирование образа реальности в общественном сознании, представляется важным вопросом современности. В частности, особенно актуальным видится вопрос исторического развития аудиовизуальной, то есть экранной, медиакультуры, что становится сегодня основным в медиасреде. В рамках рассмотрения проблем медиасреды возникают также вопросы об идентификации индивида и конструирование реальности вместо ее отражения.

Ключевые слова: *медиа, медиареальность, медиакультура, медиаинформации, соціокультурное пространство, историческое развитие.*

Актуальність теми дослідження. Медіа — важливий аспект соціокультурного поля сучасної людини. Потік медіаінформації проявляє тенденцію до безперервного зростання та розвитку, проникає у всі сфери людського життя, реалізуючи феномен всюдисутності. Поступово це явище бере на себе функцію створення культурного середовища, а також втягує індивіда в процес глобальної творчості. За словами дослідника К. Разлогова, на сьогодні

щодо поняття медіакультури може йтися про інформаційний космос, що стає інтелектуальною опорою для ХХІ століття. [1, 3].

Водночас медіакультура залишається суперечливим явищем, котре здатне формувати антонімічні позиції щодо культурних, мистецьких, моральнісних цінностей тощо. Таким чином, медіаполе містить у собі потенціал деструкції, що може поширитись насамперед на духовні та моральні сфери людського існування.

Втім, основні функції сучасної медіакультури — позитивні. За І. Челишевою, це — інформаційна, комунікативна, нормативна (ідеологічна), релаксаційна, креативна, інтеграційна, посередницька [2, 28]. Усі ці функції визначаються дослідницею як такі, що тісно пов'язані із сучасним розвитком суспільства, визначають його соціальний, культурний та духовний розвиток.

Аналіз досліджень і публікацій. Сьогодні проблеми медіакультури — розлога галузь, що привертає увагу дослідників. З'являються нові теоретичні концепції та підходи до вивчення окресленої проблематики. Важливу роль у дослідженні різних аспектів медіакультури та формування фундаменту сучасного розуміння медіареальності відіграють дослідження В. Беньяміна, Ж. Бодрійяра, М. Маклюєна, Г. Маркузе, З. Кракауєра, О. Астаф'євої, О. Баранова, В. Возчикова, Я. Засурського, Н. Кириллової, А. Костіної, К. Разлогова, В. Савчука, К. Тарасова, Л. Когана, Ю. Усова, А. Федорова, Н. Хренова, М. Ямпольського, І. Челишевої та інших. Вказані автори проводили дослідження, котрі сприяли виявленню основних закономірностей та ключових тенденцій розвитку.

Різноманітні теоретичні концепції мас-медіа, що вивчають поняття медійної реальності та її репрезентацію, зокрема і розгорнуті дослідження теорії комунікації, наявні у працях Г. Бакулева, М. Василика, Ж. Ніколаєвої та ін.

Окремі аспекти проблем медіареальності розглядаються в працях П. Вірільо, Ж. Дельоза, Ж. Дерріди, Н. Лумана, М. Маклюєна, М. Фуко, В. Конєва, О. Кузнєцової, С. Лішаєва. Також ці питання входять у поле уваги українських дослідників, зокрема В. Головей, М. Журби, Н. Зражевської, В. Ільганаєвої, В. Ісаєва, Т. Лугуценко, М. Мазоренко, Д. Петренка, Б. Потятинника, Л. Стародубцевої, Г. Чміль й ін.

Постановка проблеми. Всебічне вивчення поняття медіакультури як чинника, здатного безпосередньо впливати на формування образу реальності у суспільній свідомості, видається нам важливим питанням сьогодення. Зокрема, особливо актуальним бачиться питання історичного розвитку аудіовізуальної, тобто екранної, медіакультури, що нині стає основним медіасередовищем. Вона набуває статусу «нової комунікативної парадигми, що доповнює традиційні форми спілкування між людьми — культуру безпосереднього спілкування і культуру письмову (книжну)» [1, 7].

Відповідно, **мета** нашої праці — розглянути історичні аспекти виникнення та розвитку медіакультури і висвітлити питання її взаємодії з реальністю на різних етапах існування.

Виклад основного матеріалу. Виникнення нового покоління медіакультури тісно пов'язане із розвитком технічних можливостей. І справді, настання епохи інформаційного суспільства знаменує певні зміни в культурно-мистецькому середовищі. Сучасні дослідники мають справу з переосмисленням естетичних усталених основ.

Початком нової парадигми сприйняття вважається наукова праця В. Беньяміна «Витвір мистецтва в добу своєї технічної відтворюваності» [3]. Вчений у своїх наукових працях ставить питання про розуміння природи твору мистецтва в контексті нового суспільства і виробничих умов. Його ідеї знаходять відображення у подальшому розвитку теоретичних підходів до розуміння особливостей сучасних мистецтв.

В. Беньямін доводив, що витвори мистецтва на сучасному етапі гублять свою «душу», неповторну «ауру». Це розвиває тенденцію масовості у виробництві та поширенні витворів мистецтва. Естетичні особливості творчості відтепер переходять у площину технічного забезпечення. А масовість підштовхує до переформатування головного потенціалу творчості в інструмент політичного впливу.

Також поширення комп'ютерних та інтернет-технологій сприяє розвитку глобалізаційно-інформаційних процесів. Це, в свою чергу, породжує виникнення проблем у естетичному розумінні й відкриває пошуки нових категорій естетики, котрі потребують аналізу. В таких умовах з'являється поняття «естетичної легітимності» щодо нової технічно-художньої форми [3, 40].

Першим дітищем сімейства техногенних мистецтв стала фотографія. Це — перший крок на шляху до створення візуальної медійної реальності.

Вплив появи фотографії на долю світової художньої культури можна трактувати двояко. Фотографічне репродукування сприяло обезціненню всіх традиційних естетичних цінностей. Стали спірними такі фактори, як унікальність твору мистецтва, створення «образу людини» як вищої мети художньої творчості, на першому плані постала проблема споживання мистецтва тощо. Проте фотографічне репродукування стало засобом «оновлення людства», тому що змінило соціальну функцію мистецтва [4, 130].

Офіційною датою винайдення фотографії вважається 1839 р. Цей момент пов'язують з іменем французького вченого Ж.Л. Дагерра. Йому належить публікація, що описувала метод отримання малюнка на мідній пластині, покритій срібним напиленням. Проведений Ж.Л. Дагерром дослід передбачав тримання пластини в темній кімнаті й утримування

її над парами нагрітої ртуті, як закріплювач використовувалася кухонна сіль. [5, 54].

З. Кракауер відзначає, що з появою дагеротипії «мислячі люди прекрасно зрозуміли специфіку нового мистецтва — вони одностайно визначили її як неперевершену здатність фотокамери зафіксувати і видно (або потенційно видно) розкрити фізичну реальність [6, 25]. Тобто у винайденні та поширенні нової технології практично відразу вбачають можливість дзеркального відображення реальності.

Впродовж доволі тривалого часу головним принципом у побудові фотографії залишався принцип візуального синкретизму, що проявлявся в прагненні до академізму та театралізації постановки. З розвитком технологій зйомки домінантним стало визнаватися власне бачення фотографа і те, як він застосовує виражальні засоби. При цьому максимальна схожість із об'єктом зображення відсувається на дальній план. Таким чином, технічність перестає відігравати профілюючу роль і фотографія змінює свій статус технічного винаходу на позицію твору медіакультури.

Відповідно фотографія виникла і почала розвиватися й поширюватися як технологія, щоб згодом змінити свою роль та значення для соціуму. Це стало стимулом для подальшого збагачення бази, у тому числі і наукових знань, у галузі медіатехніки. Цьому сприяла і нова можливість, що з'явилася у людини: «фіксації, відображення та збереження віртуальних образів предметів і явищ на фотознімках, а пізніше — й інтерпретування їх до невпізнанності». [2, 66]. Тиражність видимих образів сформувала нове відношення до реальності.

Кінематограф став наступною ланкою у сімействі техногенних мистецтв, котрі сприяли трансформації сприйняття образної реальності.

Першопочатково кіно виникає та функціонує як технічний засіб передачі візуальної інформації. Втім, поступово воно набуває рис, властивих мистецтву, і проявляє себе як явище синтетичне — таке, що об'єднує у собі генотип і традиційних мистецтв, і свого попередника — фотографії. Отож небагато часу знадобилося для того, щоб кінематограф, замість того, щоб просто відтворювати реальність на екрані, став трансформувати її для досягнення художньої мети.

Про здатність кінематографа не просто відтворювати довколишній світ, а й передавати множинність смислів, пише ще З. Кракауер: «зі всіх наявних засобів виразності лише кіно відображає природу, як у дзеркалі. Тому лише фільми можуть показати нам зображення видовища, котре призвело би нас до завмирання, якби ми зіштовхнулись з ним у реальному житті. Кіноекран і є відполірований

щит Афіни. Втім, це не все, що говорить нам міф про Горгону-Медузу. Він також наводить нас на думку, що зображення на екрані чи на щиті є лише засобом досягнення якоїсь мети; вони мають дати глядачеві можливість, і якщо трактувати ширше, то і підштовхнути його обезголовити відображених у них чудовиськ». [6, 382].

Таким чином, науковець натякає на те, що кінематограф пропонує реципієнтові свій варіант прочитання реальності.

Наразі кінематограф визнаний важливою складовою частиною сучасної медіакультури. Це зумовлено багатьма причинами, і зокрема дедалі сильнішим впливом на соціалізацію людини, тобто її приєднання до культурних традицій і цінностей сучасної епохи. Кінематограф став важливим засобом «трансляції норм, звичаїв, традицій і цінностей, що становлять основу як окремих культурних співтовариств, так і масової культури». [1, 7].

Зміни у часі та просторі екранного твору, започатковані монтажем, спецефекти, що дають змогу до непізнаності трансформувати візуальний образ, — це не межа для екранного перетворення реальності.

З розвитком телебачення та цифрових технологій посилюється феномен інтерактивності, котрий передбачає надавання глядачеві можливості стати учасником процесу трансформації реальності засобами медіа. Вважається, що саме поява телебачення спричинила становлення медіареальності як соціально-культурного феномену, а саме трансляція ним образів на будь-які відстані й, відповідно, зміни уявлень про сприйняття світу.

Досвід, що його дає сучасному глядачеві екранна медійна реальність, зумовлює його уявлення про довколишній світ. У кожного складається певна картина світу у вигляді багатообразної ментальної моделі. При створенні такої проєкції медіасвіту реальне підґрунтя відсутнє, тому людина звертається до образів-симулякрів. Відповідно, «медіареальність представляє собою семіотичну модель, причому структура й її якісні характеристики залежать від багатьох факторів — особистого досвіду, рівня сприйняття, емоційного стану і т. д. Тоді можна припустити, що ця власне індивідуальна модель має безперервно динамічний характер, здатна до трансформації» [2, 44].

Саме шляхом медіакомунікації, насамперед телевізійної, у свідомості реципієнта будуються структурні схеми взаємозв'язків, що визначають його судження та життєву позицію. Однак «замість того, щоб <...> відображати якісь зовнішні події, телебачення перетворилось в реальність, з якою порівнюють навколишній світ. Світ, як його бачать

ЗМІ, став для багатьох людей реальнішим, аніж саме життя» [7, 16].

Медіа бере на себе функцію створення культурного середовища. Причому така штучно утворена, сконструйована дійсність часто видається більш справжньою, аніж довколишній світ. Власне, проблема відтворення реальності стає одним з основних питань розвитку сучасного медіапростору. За І. Челишевою, «прагнення мас-медіа репрезентувати медіареальність як реальні події, що-відбуваються-насправді, виступило важливою передумовою виникнення так званого "реального телебачення" і знайшло вираження на різних етапах розвитку медіаіндустрії» [2, 79].

Також вплив медіа призводить до того, що людина перестає адекватно сприймати свої межі існування. Вони розширюються, адже завдяки медіа кожен може взяти більш чи менш безпосередню участь у події в різних куточках світу.

Однак через це на передній план виступає також проблема власної ідентичності: людина губиться серед потоку інформації: «В умовах медіа-реальності виникають нові (віртуальні) спільноти, які, долаючи простір і час, зближують людей із найвіддаленіших куточків земної кулі. Яскравим прикладом таких процесів є сучасні соціальні мережі з можливістю розширення простору й трансформації часу особистості, набуття нових моделей і механізмів ідентичності, зміни способів самопрезентації та побудови іміджу, створення специфічних способів комунікації з історичним, соціальним й індивідуальним минулим, збагачення механізмів організації пам'яті. На сучасному етапі дослідники висувають припущення про формування нового типу ідентичності — «мережевої ідентичності», у структурі якої важливим є особистісний аспект. З одного боку, людина конструє свою самість у вимірі сучасної медіа-реальності, з іншого — відбувається руйнування ідентичності». [8, 54].

Отже інформаційний простір медіакультури сьогодні представлений різноспрямованими дискурсами, що безпосередньо мають вплив на систему цінностей і по суті являють собою версії медіареальності. Остання, виступаючи як продукт і результат функціонування медіакультури, визначається характером взаємодії медіа з індивідом. Відтворення реальності базується не на відображенні, а на продукуванні власних подій, фактів. Це спричиняє зміну структури організації інформації.

Висновки. Формування сучасної медійної культури бере свій початок від винайдення фотографії та кінематографа. Розвиток цих явищ як технологій та нарощення ними естетичного потенціалу створило

підґрунтя для виникнення телебачення і «діджитал арт», причому розвиток відбувається в напрямку нарощення потенціалу інтерактивності.

Поява техногенних мистецтв дала змогу людині вступити у нову — іконічну — еру медіакультури. З розвитком медіамистецтв з'явилися і специфічні виразні засоби. Сьогодні медіакультура має широкі можливості для представлення медіареальності. Технології, що мали слугувати засобами копіювання реальності, стали її трансформувати. Відповідно до подальшого технічного прогресу, техногенні мистецтва присвоюють собі нові функції, суттєво розширюючи можливості конструювання навколишнього світу.

Джерела та література

1. Разлогов К. Экранный гипертекст. Экранная культура в современном медиапространстве: методология, технология, практики / под ред. Н. Б. Кирилловой, К. Э. Разлогова и др. Москва–Екатеринбург : ИПП «Уральский рабочий», 2006. 288 с. С. 8–14.
2. Чельшева И. Социокультурное поле медиа: реальность, коммуникация, человек. Москва : МОО «Информация для всех», 2016. 178 с.
3. Беньямин В. Краткая история фотографии. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе. Москва: Медимум, 1996. С. 66–91.
4. Савчук В. Философия фотографии. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 2010. 256 с.
5. Бабкин Е. В. Фото и видео: Справочник. Москва : 1995. 675 с.
6. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. Москва : Искусство, 1974. 390 с.
7. Харрис Р. Психология массовых коммуникаций. 4-е международное издание. СПб. : ПРАЙМ-ЕВРОЗНАК, НЕВА — Москва: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. 390 с.
8. Москвич О. Медіа-реальність як сучасний соціокультурний простір. *Соціологічні студії*. 2015. С. 52–56.

References

1. Razlogov, K. (2006). Screen hypertext. Screen culture in the modern media space: methodology, technology, practice (pp. 8-14). Moscow–Ekaterinburg : IPP «Uralskiy rabochiy» [in Russian].
2. Chelysheva, I. (2016). Sociocultural field of media: reality, communication, people. Moscow : MOO «Informatsiya dlya vseh» [in Russian].
3. Benyamin, V. (1996). A brief history of photography. A work of art in the era of its technical reproducibility: selected essays (pp. 66–91). Moscow : Medium [in Russian].
4. Savchuk, V. (2010). Philosophy of photography. St. Petersburg. : I-vo SpbGU [in Russian].
5. Babkin, E. V. (1995). Photo and video: A book of reference. Moscow : 1995 [in Russian].
6. Krakauer, S. (1974). The nature of the film. Rehabilitation of physical reality. Moscow : Iskusstvo [in Russian].
7. Harris, R. The psychology of mass communication. 4th international edition. St. Petersburg : PRAYM-EVROZNAK, NEVA — Moscow: OLMA-PRESS, 2002. [in Russian].
8. Moskvich, O. (2015). Media reality as a contemporary socio-cultural space. *Sotsiologichni studii* (pp. 52-56) [in Ukrainian].

ТЕОРЕТИЧНА СПАДЩИНА ШАРЛЯ БОДЛЕРА У ПЕРСПЕКТИВІ ЧАСУ

У статті, спираючись на наріжні ідеї спадщини Ш. Бодлера — видатного французького поета та теоретика мистецтва, — проаналізовано співвіднесеність його позиції з філософсько-естетичними та мистецтвознавчими орієнтирами французької гуманістики середини XIX століття. Показано, що у перспективі часу наукові розвідки Ш. Бодлера не втратили ані актуальності, ані теоретичної значущості.

Ключові слова: теоретична спадщина, поезія, живопис, «синтез мистецтв», «еклектика», «фальсифікація почуття».

In article, pushing off from the basic ideas of heritage of Sh. Bodler — prominent French poet and theorist of art — correlation of his position is analysed with the philosophical-aesthetic and study of art referens points of European humanistics of middle of XIX of century. It is shown that in a temporal prospect the scientific searces of Sh. Bodler saved both actuality and theoretical value.

Keywords: theoretical heritage, poetry, painting, «synthesis of arts», «eclectic», «falsification of feelings».

В статье, отталкиваясь от краеугольных идей наследия Ш. Бодлера — выдающегося французского поэта и теоретика искусства — проанализировано соотношение его позиции с философско-эстетическими и искусствоведческими ориентирами европейской гуманитаристики середины XIX столетия. Показано, что во временной перспективе научные искания Ш. Бодлера сохранили как актуальность, так и теоретическое значение.

Ключевые слова: теоретическое наследие, поэзия, живопись, «синтез искусств», «электика», «фальсификация чувств».

У сучасній українській гуманістиці достатньо ґрунтовно опрацьовані філософсько-естетичні та мистецтвознавчі тенденції розвитку європейської культури другої половини XIX — початку XX ст. Водночас — в умовах поточного століття — актуалізується проблема спадкоємності, завдяки якій певні зразки тогочасного європейського культуротворення виявляються «задіяними» у сучасному теоретичному та художньому процесах. Відтак перед українською гуманістикою постає завдання проаналізувати й оцінити минулий європейський досвід у перспективі часу, наголошуючи на його позитивних чи негативних наслідках.

На нашу думку, у контексті означеного, доцільно сфокусувати увагу як на постаті Шарля П'єра Бодлера (1821–1867) — видатного поета, есеїста, критика, теоретика мистецтва, перекладача, який у середині XIX ст. обґрунтував засадні принципи естетики декадансу і стояв біля витоків

французького символізму, — так і на його теоретичній спадщині, наріжні проблеми якої вже більш ніж півтора століття виконують функцію структурної складової європейського культурного простору.

Дослідницький інтерес до доробку цієї непересічної особистості живиться, передусім, багатоаспектністю проблем, підґрунтям яких виступали вкрай суперечливі естетико-художні тенденції у розвитку французького образотворчого мистецтва. Сучасна гуманістика, аналізуючи спадщину Бодлера, або виявляє нові аспекти в його наукових розвідках, або пропонує авторські інтерпретації, здавалося б, уже сталих позицій. Оскільки і постать класика французької літератури, і його спадщина — практично — постійно наявні в логіці розвитку гуманітарного знання, аргументуємо власну позицію щодо актуальності його естетико-мистецтвознавчих шукань у перспективі часу.

Спираючись на вимоги біографічного методу Ш. О. Сент-Бьова (1804–1869), — відпрацювання ним наріжних принципів «біографізму» (поняття, яким здебільшого оперують українські науковці) збіглося з життям Бодлера, — особливу увагу звернемо на постать Франсуа Бодлера — батька поета, — селянина за походженням, який був професіональним художником, а пізніше зробив блискучу кар'єру в добу наполеонівських війн, здобувши статус сенатора.

Як зазначає літературознавець М. Латишев, «у рік народження сина йому (Франсуа Бодлеру — О. О.) виповнилося шістьдесят два роки, а <...> дружині було всього двадцять сім. Пізніше Бодлер пояснював власну природну хворобливість цією різницею у віці своїх батьків» (1, 324). Переважна більшість біографів Бодлера віддають належне батькові майбутнього поета, який з перших років життя долучив сина до живопису. Ф. Бодлер помер, коли Шарлеві виповнилося шість, проте саме ці роки виявилися найщасливішими у родинному житті майбутнього класика французької літератури. Другий шлюб матері з генералом Опіком — людиною похилого віку — «наклав тяжкий відбиток на характер Шарля, котрий в дитинстві та юності всупереч думкам вітчима чи матері <...> робив вчинки, що шокували суспільство» (1, 324).

Закладений батьком інтерес до мистецтва, впродовж усіх наступних десятиліть короткого бодлерівського життя, наснажував його зацікавленість художньою творчістю: Бодлер професійно займався живописом, а написана ним низка автопортретів має самоцінне значення. Важливий «емпатійний простір» у процесі вироблення майбутнім поетом специфічного світоставлення створила і музика, що нею поет відверто захоплювався. Якщо в особистісному аспекті він був прихильником Вебера, Бетховена і Ліста, то в історико-культурному плані найвище цінував творчість видатного німецького композитора Ріхарда Вагнера (1813–1883), багато зробивши задля популяризації його творів серед французької музичної еліти. Бодлер, як відомо, є автором есе «Ріхард Вагнер і “Тангейзер” у Парижі» (1861), що лежить у полі розвідок сучасного мистецтвознавства. Однак поступово всі художні уподобання Бодлера сфокусувалися навколо живопису, а згодом і поезії, яка виявилася настільки самобутньою та відповідною вимогам часу, що забезпечила йому гідне місце у когорті видатних французьких поетів.

Від середини 40-х років XIX ст., визнавши живопис і літературу своїми професійними пріоритетами, Бодлер стає у певних колах досить ві-

домим критиком, поступово опановуючи засади теоретичного осмислення творчого процесу, передусім в образотворчому мистецтві. Теоретична спадщина майбутнього поета почала формуватися завдяки аналізу ним феномена синтезу мистецтв, оскільки інтерес до природи різних видів був тим підґрунтям, на якому «будувалася» його подальша естетико-мистецтвознавча проблематика. Обриси синтезу мистецтв простежуються вже у перших критичних статтях Бодлера, котрі оприлюднюються у журналах «Salon-45» «Salon-46». Слід зауважити, що і сама проблема, і дослідницькі підходи її опрацювання мали суто авторський характер та були позначені науковою новизною і спиралися на два принципові положення:

1. З'ясування як можливості «синтезу мистецтв», так і виявлення його естетико-художнього потенціалу.

2. Обґрунтування принципу «correspondances» — відповідність, — що його слід шукати між різними видами мистецтва.

Ці ідеї, — вкрай важливі щодо розуміння естетико-мистецтвознавчої позиції Ш. Бодлера, — не лише близькі одна одній і мають розглядатись у безпосередньому зв'язку, а й яскраво концептуалізуються передусім у тій моделі поезії символізму, що безпосередньо кореспондується з прізвиськом Стефана Малларме (1842–1898) — поета та критика, який сьогодні атрибутується як очільник французького символізму.

Малларме, під впливом низки ідей Бодлера, досить активно експериментував із «зоровими враженнями», «словотворенням», «ритмічними поемами у прозі» та «поетичним інструменталізмом». Саме Малларме є автором першого вірша, створеного без будь-яких ознак пунктуації, що, вочевидь, демонструє приклад творчості за принципом «потoku свідомості». Складні у формотворчому плані твори Малларме писалися «задля обраних», оскільки він — так само, як і Бодлер — вкрай зневажливо ставився до інтелектуальних можливостей широкої аудиторії.

Показово, що у першій половині XX ст., цю позицію поетів не лише підтримує, а й розвине та конкретизує у своєму творі «Тропізми» (1939) яскрава представниця школи «нового роману» Наталі Саррот (1900–1999). Так, у найбільш скандальному «Тропізмі XI» письменниця вкрай різко висловлювалася з приводу інтелектуальних прагнень пересічної людини. Вона, зокрема, порівнює свою героїню, яка здійснює естетичне самовдосконалення, із мокрицею: «Ніщо <...> не мало б від неї вислизнути: картинні галереї, нові книги <...> Вона

почала з “Анналів”, тепер наближалася до Андре Жіда. <...> Вона нишпорили по всьому цьому <...>, усе обмацувала своїми пальцями <...> І таких як вона було багато — зголоднілих паразитів, п’явок <...>, котрі мусолили сторінки Рембо, тягли сік із Малларме, передавали з рук у руки “Улісса” або “Нотатки” Мальте Лаурідса Брігге, плямуючи їх своїм огидним розумінням» (2, 67–69).

Експерименти Малларме на теренах французької поезії продовжив Рауль Гіль (1862–1925), який, з одного боку, вважав себе «поетом-інструменталістом», а з іншого — розробляв та поглиблював ідеї «синтезу мистецтв», закладені Бодлером. Так, Гіль наполягав на необхідності «структурувати синтез», який може мати «зовнішній» зріз — взаємодія різних видів мистецтва, та «внутрішній» — засоби міжвидової виразності, й саме він є автором поняття «трансформізм», що відбивало можливість гармонізації усіх аспектів синтезу.

На межі XIX — XX ст., коли почне формуватися європейський авангардизм, ціла низка літературних експериментів С. Малларме та Р. Гіля буде запозичена італійськими футуристами і французькими кубофутуристами. Вочевидь, теоретичний ланцюг «Бодлер — Малларме — Гіль — авангардизм» заслуговує на подальше опрацювання, що дасть змогу зробити остаточні наголоси у діалозі культур XIX — XX ст.

У естетичних розвідках Ш. Бодлера і ідею «синтезу», й ідею «відповідності», котрі «супроводжують» можливу взаємодію різних видів мистецтва в одному творі, слід вважати, безперечно, новаторськими, адже в роки його життя і творчості до ідеї «синтезу мистецтв» ставилися, в кращому разі, іронічно. Така позиція значною мірою спиралася на досить упереджену оцінку можливості взаємодії видів мистецтва, що її на німецьких теоретичних теренах бачимо в розробках І. Канта (1724–1804) та І. Гете (1749–1832), а на французьких — у розвідках видатного письменника і теоретика мистецтва Г. Флобера (1821–1880).

Як відомо, «руйнувати» критичність щодо означеної ідеї почали Р. Вагнер та Ш. Бодлер. Сьогодні безсумнівно захоплення викликає їхнє прогностичне бачення тенденцій розвитку мистецтва, адже на межі XIX — XX ст. проблема «синтезу» сприймається як наріжна у тогочасному мистецтвознавстві завдяки блискучим теоретико-практичним відкриттям О. Скрябіна, В. Кандинського, К. Малевича, М. Чюрльоніса, А. Шенберга, П. Клея, Ж. Кокто. Принагідно завважимо, що в сучасній українській гуманістиці проблема «синтезу мистецтв» постійно наявна у дослідницькому полі, що підтверджує її

невичерпний теоретичний потенціал, естетико-мистецтвознавчу значущість та відповідність логіці розвитку мистецтва в умовах XXI ст.

Поштовхом до опрацювання Ш. Бодлером питання «синтезу», яке окремими пасажами представлене у кількох його працях, була різко критична оцінка ним стану французького мистецтва першої половини XIX ст., адже, на думку поета, «... кожне з мистецтв у силу їх фатального загального зубожіння намагається досягнути на права сусіда: живописці вводять у свої картини музикальну гаму, скульптори — колір у скульптуру, літератори — пластичні засоби у літературу...» (3, 243).

Процитований нами фрагмент чітко окреслює роль «синтезу» як чинника, що, з одного боку, здатний допомогти і допомагає мистецтву подолати «загальне зубожіння», а з іншого — є одним з тих вимірів, котрий спрямовує увагу на інші, важливі, теоретичні питання. Констатуючи факти експерименту на теренах «синтезу» у творчості французьких митців, Ш. Бодлер не робить жодних висновків, оскільки використовує означену проблему як дотичну до з’ясування суті «еклектики» та «фальсифікації почуття» — ще двох зрізів його теоретичної спадщини, котрі варті прискіпливої уваги сучасного інтерпретатора бодлерівських ідей.

На нашу думку, задля об’єктивної оцінки специфічної манери Ш. Бодлера здійснювати теоретичне дослідження, слід пам’ятати, що він формулює значно більше проблем, ніж здатний їх обґрунтувати. Намагаючись сьогодні — у перспективі часу — реконструювати логіку міркувань митця, будь-який науковець хоча і зіткнеться з низкою перепон, все ж віддасть належне його інтелекту, широті теоретичних інтересів, сміливим аналогіям, почуттю гумору, відвертості, а — подекуди — й несподіваності висновків.

За всієї суперечності ідей, які привертали увагу Ш. Бодлера, він, вочевидь, володів «інстинктом» (це поняття неодноразово трапляється в його працях) щодо естетико-мистецтвознавчого прогнозування. Згодом безпомилковість його «інстинкту» виявиться на рівні відпрацювання жанрів образотворчого мистецтва, порівняльного аналізу живописця і ремісника, вироблення власного ставлення до фотографії, що вперше була представлена французьким глядачам у 1839 році; осмислення проблеми «зображального», яка є вагомим естетико-культурологічним складовою в умовах кінця XX — початку XXI ст., коли певні види мистецтва почали свідомо трансформуватися окремими митцями у мистецьку діяльність. Означений процес відбитий у розвідках сучасних українських естетиків та культурологів,

що актуалізувало творчо-пошукову роль «зображального» у різних видах мистецтва.

Наголошуючи на значенні теоретичної спадщини Ш. Бодлера слід, насамперед, звернути увагу ще на один парадокс, а саме — він значно активніше працював як теоретик, і — формально — його наукові розвідки більш об'ємні та вагомі, ніж дві збірки поезій — «Квіти зла» (1857) та «Паризький сплін» (1860), котрі, власне, і зробили його великим поетом.

На нашу думку, опрацювання теоретичної спадщини Ш. Бодлера постійно повертає дослідника до, так би мовити, хронології певних подій у його житті, а саме: приблизно десять років (1845–1857) він повільно, але неухильно утверджується як художній критик і теоретик, а від 1857 року про нього переважно говорять як про поета.

Слід зазначити, що напередодні оприлюднення першого видання «Квітів зла», митець постійно обертався в середовищі паризької богеми, завдяки якій у життя Ш. Бодлера увійшли троє близьких людей, які вірили в його талант поета і живописця: танцівниця-креолка Жанна Дюваль (1820–1862), яка вважається музою митця і якій він присвячував вірші та живописні портрети; поет, драматург, критик Теодор де Банвіль (1823–1891) і художник Еміль Деруа (1821–1867). Мати та вітчим робили все можливе, аби вирвати Ш. Бодлера із літературно-мистецького середовища, і вимагали від нього здобути хоча б якийсь рівень юридичної освіти. Вони ж влаштували синові поїздку до Індії, проте «сум по залишеній батьківщині примусив його повернутися до Парижа, однак пізніше вплив Сходу на творчість поета буде очевидним та виразним» (1, 324).

На нашу думку, 1857 рік — рік публікації «Квітів зла» — слід оцінювати як злам у життєво-творчій ситуації Ш. Бодлера, адже ця поетична збірка мала, беззаперечний, хоча і дещо своєрідний резонанс. Так, на його творчість звернули увагу представники французької інтелектуальної еліти, зокрема, очільник академії Ш.-О. Сент-Бьов, котрий відверто захоплювався віршами поета, пропонуючи себе на роль його друга, покровителя та наставника. Водночас збірка поезій була піддана судовому переслідуванню: «Автора книги та її видавців оштрафували, а з самої книжки суд постановив вилучити шість, найбільш аморальних на його думку віршів» (1, 325).

Судовий процес над збіркою «Квіти зла», з одного боку, сприяв популярності 36-річного поета, а, з іншого — вплинув, як певна пересторога, на його нових друзів і прихильників. Видатний французький письменник Марсель Пруст (1871–1922) у статтях

«Сент-Бьов і Бодлер» та «Кінець Бодлера» скрупульозно реконструює вельми показові приклади морально-психологічних вагань Ш.-О. Сент-Бьова щодо оцінки пошуків Ш. Бодлера.

Автор «біографічного методу» зрозумів «Квіти зла», високо оцінивши і їх неординарність, і їх національно-культурну значущість, проте суд, який розпочався у Парижі, — у разі програшу Бодлера — міг вплинути на престиж самого академіка. Слід визнати, що власну хитку і вкрай компромісну позицію Сент-Бьов через кілька років дещо скорегував листом, зверненим до матері поета з приводу його смерті. Як відзначав М. Пруст, «... Сент-Бьов — один з тих, хто завдяки своєму блискучому розуму все ж краще інших зрозумів Бодлера. Того, хто усе своє життя боровся із злиднями та наклепами, після смерті так очорнили в очах його матері, зобразивши збоченцем і божевільним, що вона невимовно зраділа, отримавши лист Сент-Бьова, де про її сина говорилося як про розумну й добру людину» (4, 79). Як відомо, від 1864 року, Бодлер, який — окрім низки важких недугів — страждав і від наркотичної залежності, жив у Бельгії. Поет був, по суті, абсолютно самотнім, переживаючи «часті напади нестерпної нервової хвороби, яка закінчилася паралічем й втратою пам'яті. Мати перевезла його до Парижа, де Бодлер і помер 1 вересня 1867 року» (1, 326).

Слід наголосити, що у межах даної статті нас цікавить період 1846–1847 рр., коли критичні статті, присвячені — переважно — проблемам історії та теорії образотворчого мистецтва, починають визнаватися фахівцями як самостійна складова теоретичної спадщини митця. Віддаючи належне розвідкам французького науковця П.-Ж. Кастекса (P.-G. Castex), який першим звернув увагу на самоцінність художньо-критичної позиції Ш. Бодлера, літературознавець В. Мільчина наголошує, що «критика Бодлера — цілісна і оригінальна система, яка протистоїть як заяложеному дидактизму, так і ствердженню повної незалежності мистецтва від моралі. Завдяки цьому статті Бодлера мають усі підстави називатися пам'ятником естетичної думки, який навіть більше, ніж через сто років після створення, не втратив актуальності» (5, 394).

Поділяючи означену оцінку художньо-критичних нарисів Ш. Бодлера, артикулюємо дещо інше — адже він був чи не першим французьким теоретиком середини XIX ст., хто орієнтувався на традиції свого видатного співвітчизника Дені Дідро (1713–1784), який (окрім просвітницько-пізнавальної та виховної функцій) опікувався критикою як сферою саме теоретичного опанування природи

мистецтва. Через більш ніж півстоліття Бодлер остаточно уникає у своїх художньо-критичних статтях і нарисах описовості, заперечує «рецензійність» художньої критики, досить вдало використовує потенціал аналогії між літературними та живописними сюжетами і закладає підвалини сучасного розуміння цілей й завдань професії критика.

Слід зазначити, що саме Ш. Бодлер почав окреслювати засади «персоналізованого» підходу до поточного творчого процесу, а відтак — у його критичних статтях представлені постаті живописців різної спрямованості — Е. Делакруа, О. Домьє, Ежені Готье, В. Франсуа-Ксав'є, А. Шеффер, О. Верне, Б. Фостен, котрі хоч часом і належали до шкіл протилежної художньої спрямованості та неоднозначно оцінювали національні традиції, проте — сукупно — формували європейський культурний простір.

Сьогодні ми маємо змогу оперувати значним масивом художньо-критичних праць Бодлера, котрі дають змогу зосередити увагу на тих аспектах, які допомагають сучасним фахівцям тлумачити окремі його ідеї в контексті естетичної теорії. У цьому плані на особливу увагу заслуговує аналіз поетом проблеми жанру в живописові, пояснення сутності романтизму, порівняльний аналіз художньої школи і ремісництва.

Окрім означеного, Ш. Бодлер намагається виокремити і визначити зміст таких понять як «еклектика», «еклектизм», «героїзм», «шаблон», «модель», «сумнів», «ідеал», «краса», «прекрасне», «почуття». Водночас у матеріалах «Salon-46» він «працював» не лише з останнім поняттям, а й запровадив несподівану і вкрай цікаву для розгляду формально-логічну структуру «фальсифікатори почуття». Навіть побіжний аналіз понятійно-категоріального «забезпечення» теоретичних розвідок Ш. Бодлера, дає підстави говорити про його намагання охопити досить широку «гуманітарну» площину, адже використані ним у низці статей поняття своїм змістом відповідають філософському (еклектика, шаблон), естетичному (ідеал, краса), психологічному (почуття, ява), етичному (героїзм, сумнів) типам гуманітарного знання.

Аж ніяк не переоцінюючи і штучно не осучаснюючи творчо-пошукові розвідки Бодлера, все ж визнаємо й позитивно оцінимо його тяжіння до міждисциплінарного відтворення культуротворчих процесів, свідком яких він був. Ще раз віддамо належне інстинктові видатного поета, але факт залишається фактом: приблизно за сімдесят років до появи терміна «культурологія», Ш. Бодлер, по суті, оперує тими засадними принципами — міждисциплінарність, персоналізація, біографізм, —

які на межі XX–XXI ст. визначатимуть специфіку культурологічного підходу.

Аналіз й оцінка усіх прикладів трансформації понять, які використовує Ш. Бодлер, у сферу конкретного типу гуманітарного знання, потребує ретельної дослідницької роботи, проте на деяких з них ми вважаємо за необхідне зупинитися. Як відомо, серед статей, які були оприлюднені в журналі «Salon-46», феномену «еклектика» присвячені статті XII «Про еклектизм і про сумніви» та XIV «Про еклектиків». Перш, ніж реконструювати й оцінити позицію Бодлера стосовно необхідності оперування поняттям «еклектика» в процесі аналізу французького образотворчого мистецтва, слід наголосити, що воно було сформовано давньогрецькою філософією і має достатньо насичену історію функціонування на теренах гуманітарного знання.

Поняття «еклектика» — від грецьк. *eklektikos* — здатність вибирати — вводилося в теоретичний ужиток задля констатації права будь-якого теоретика поєднувати те, що поєднувати не слід. Подібне право закріплювалося за філософією, якій дозволялося «комбінувати» поняття, риси, явища, елементи (6). Згодом, саме цей термін широко експлуатувався задля оцінки архітектурних споруд, передусім щодо процесу створення славетних європейських соборів.

Архітектура — вкрай складний вид мистецтва, де художнє начало поєднувалося з науково-технічним, а скульптура, орган, вітражі, фрески виступали невід'ємними складовими загального естетичного «вирішення» споруди. Подібна «еклектичність» оцінювалася, як правило, позитивно, приблизно так само, як сьогодні оцінюється «еклектичність» постмодерністських творів. Спираючись на статті Ш. Бодлера, важко збагнути, наскільки чітко він уявляв початкове значення цього поняття, адже — в його інтерпретації — воно містить у собі суцільно негативне значення.

На нашу думку, дискусійним є сам підхід Ш. Бодлера до пояснення феномену «еклектика — еклектизм» через залучення поняття «сумнів»: вочевидь, таким чином він намагався створити філософсько-етичну площину задля його аналізу й трансформації у сферу образотворчого мистецтва. Наразі такий дослідницький прийом себе не виправдав. Врешті-решт вийшло, що «еклектик» — це не той митець, котрий «комбінує» свої твори з різних — на його думку — вдалих елементів живописних робіт інших, а той, хто «завжди ставив себе вище попередніх течій на тих засадах, що, зважаючи на... час появи, мав можливість оглянути найвіддаленіші обрії» (3,110).

На тлі сучасного рівня теоретичного опрацювання проблеми «еклектика-еклектизм», розмірковування Ш. Бодлера стосовно означеного кола питань викликають неабиякий інтерес. По-перше, виокремимо його переконання, що серед різних видів мистецтва саме живопис може бути найбільш еклектичним, оскільки в кожному конкретному полотні досить легко «розчиняється» кілька творчих манер, а по-друге, наголосимо на елементах ремісництва, на які він звертає увагу. Оскільки еклектик «користується» творчістю кількох інших митців, він, на думку Ш. Бодлера, позбавляється «індивідуальності», що призводить до дуже прикрих наслідків, а саме: «Твір еклектика не затримується в пам'яті» (3, 110).

Спроби Ш. Бодлера активізувати зміст «сумніву» як поняття, що «поглиблює» уявлення про еклектиків та еклектизм, спираються на фактор «природи», адже «перше завдання художника — підміна природи людиною і бунт проти деспотизму природи». Акцентуація на можливому «деспотизмі природи», яка обмежує творчі обриси живописця, примушуючи його «рухатися за природою» чи копіювати її, наявні у бодлерівських статтях 1846 року, хоча за рік до того пейзажі Каміля Коро (1796–1875), творчість котрого помітно вплине на формування імпресіонізму, не лише сприймалися майбутнім поетом із захопленням, а й стимулювали до з'ясування різниці між «завершеним» і «досконалим» мистецьким твором, оскільки, на думку Ш. Бодлера, «досконале може і не бути завершеним...» (3, 42–43).

Відтак у творчості Коро, котрого Бодлер зараховує до «великих майстрів», природа є помічником живописця, а у творчості еклектиків — деспотом. Ці, безперечно, цікаві й важливі розмисли Бодлера — як і деякі інші «інстинктивні» прориви цього теоретика, — значно випередили свій час, адже естетичні аспекти природи будуть з'ясовані лише у 70–80-х роках ХХ ст., коли вони трансформуються в об'єктно-суб'єктний контекст: природа об'єктивна, а її оціночний аспект — в процесі освоєння та взаємодії — визначає людина. Природа не була ані деспотом, ані ворогом для живописців-еклектиків, просто низький рівень їх професіоналізму, погане знання «ремесла» не створили творчої ситуації щодо діалогу «живописець — природа», як це сталося у випадку К. Кора: еклектики можуть створити «завершене» полотно, але — при цьому — ніколи не досягають «досконалості».

Рухаючись за розміркуваннями Ш. Бодлера, можна дійти висновку, що саме сумнів у власних професійних можливостях «спонукає деяких митців слізньо волати до всіх інших видів мистецтва.

Спроби застосування засобів виразності, які суперечать одне одному, привнесення елементів одного роду мистецтва в інший, штучне введення поезії, філософії і почуття в живопис — словом, усе це сучасне зубожіння є вада, невід'ємна від еклектизму» (3, 110).

Слід визнати, що, окрім спроб теоретичного осмислення «еклектизму», які, на нашу думку, навіть для середини ХІХ ст. мають дещо строкатий характер, Бодлер робить несподіваний крок, оприлюднюючи прізвища тих, хто — згідно з його теорією — належить до еклектиків. Так, на його думку, Папеті пише твори «винятково неприємного вигляду — «Солон, котрий диктує закони»; Глез — експонує картини «пересічні стилем і плутані композиційно»; Мату — надає постатям на полотні «неприродних вигинів шиї та рук»; Шенавар — живописець. за визначенням Ш. Бодлера, «освічений та ретельний, робить драматичну помилку, намагаючись змагатися з Мікеланджело; Гінье — свідомо поєднує в таких своїх картинах, як «Кондотьєри після пограбування» та «Ксеркс», творчу манеру одразу двох живописців — Сальваторе і Декана; Жигу і Брюн — полотна першого, навіть у пору його розквіту, нагадували «збільшені ілюстрації», а роботи Брюна позбавлені душі, не мають ані недоліків, ані досягнень, «нагадуючи братів Карраччі та інших пізніх еклектиків». Подібні тенденції Ш. Бодлер фіксує і в творах Бара та Біара, котрих — без жодних сумнівів — зараховує до еклектиків (3, 114–115).

Ми цілком свідомо відтворили прізвища усіх живописців — еклектиків, які названі Ш. Бодлером, адже його або принциповість, або нерозважливість призвели до, вочевидь, драматичної ситуації, а саме: за своїм обсягом стаття «Про еклектиків» не перевищує двох сторінок, через які видатний критик отримав одразу дев'ять ворогів. Адже звинувачення, висунуті проти відомих тогочасних живописців, ніхто з них, природно, не сприйняв і Ш. Бодлера не пробачив, а відтак — маємо можливість укотре переконатися у слушності біографічного методу Ш. О. Сент-Бьова, в якому, зокрема, йшлося про необхідність обов'язкового урахування ворожого оточення для розуміння специфіки естетико-художнього і морального-психологічного простору митця.

Вже було зазначено, що серед понять, якими у своїх критичних розвідках оперує Ш. Бодлер, інтерес викликає не стільки поняття «почуття» — дотичне, передусім, до психології та естетики, — скільки його трансформація у сферу творчості Арі Шеффера (1795–1858) — живописця, котрий працював переважно в історичному жанрі. Полотно

Шеффера — достатньо відомого тогочасного майстра — кваліфікуються критиком як «фальсифікація почуття», а сам А. Шеффер починає виступати в ролі їх «фальсифікатора». Наразі наголосимо, що постановка цієї проблеми є принципово новаторською не тільки для французької, але й європейської гуманістики, а це актуалізує процедуру співвіднесення поняття «фальсифікація» з тим змістом, який в нього вкладав Ш. Бодлер.

Слід визнати, що словниковий запас Бодлера-поета був значно ширшим, ніж той, яким оперували європейські науковці середини XIX ст., а це і спонукає, так би мовити, перевіряти чи контролювати ті слова або терміни, які майбутній видатний поет «підказує» критику-початківцю, оскільки фундамент своєї блискучої критичної спадщини заклала 25-річна людина, котра до того ж не мала ані літературної, ані художньої освіти.

Поняття «фальсифікація» — від лат. *falsificare* — підробка, свідоме спотворення фактів — доволі активно використовується в гуманітарних науках, зокрема, в історії та політології. Наразі, в сучасному мистецтвознавстві ним оперують — переважно — в кримінальному контексті, маючи на увазі підробку робіт на теренах образотворчого мистецтва (7).

Ш. Бодлер, звертаючись до історичних полотен Шеффера, вкотре використовує потенціал синтезу мистецтв, порівнюючи специфіку прояву «поетичного почуття» у живописі та поезії. Зокрема він відзначав: «Поетичність має приходити природно, виникаючи внаслідок самого живопису; адже поетичне почуття дримає в душі глядача і геній художника полягає в здатності розбудити його. Головне у живописі — колір та форма; живопис і поезія близькі один одній рівно настільки, наскільки сама поезія здатна викликати в душі читача живописні образи» (3, 111). Водночас, Ш. Бодлер, котрий — ще раз це акцентуємо — стане видатним французьким поетом, спираючись на той саме «інстинкт», до якого він неодноразово звертався, відчуває «безглуздість» спроб окремих живописців «ілюструвати» літературний текст, адже це нагадуватиме «танцівника, що виконує алгебраїчні па» (3, 111).

Принагідно зазначимо, що у статтях Ш. Бодлера, присвячених конкретній темі, блискавично виникають якісь — вкрай важливі й теоретично перспективні — супутні ідеї, сміливі аналогії, на які він пізніше не звертає жодної уваги. Так, в контекст аналізу «поетичності» живопису і поезії Ш. Бодлер включає кілька речень, зміст яких міг би просунути психологічно-естетичний орієнтир у досить продуктивному напрямі: «...великі митці, підкорюючись безпомилковому інстинкту, беруть у поетів тільки

надзвичайно мальовничі зорові образи. Ось чому Шекспір їм ближче, ніж Аріосто» (3, 111).

Слід визнати, що, по-перше, ідея «зорових образів» для теорії середини XIX ст. є принципово новою, а по-друге, самоцінне значення міг би мати порівняльний аналіз тих естетико-художніх засобів, які у творчому процесі використовували два драматурги доби Відродження: англієць В. Шекспір (1564–1616) та італієць — Л. Аріосто (1474–1533). Отже, Ш. Бодлер лише заявляє ці ідеї, не фіксуючи їх і не повертаючись до них задля більш ґрунтовного опрацювання, і у його текстах таких теоретичних «перлин» можна виявити чимало. На нашу думку, їх слід фіксувати, робити об'єктом теоретичного аналізу, керуючись при цьому принципом «у перспективі часу».

Повертаючись до розгляду бодлерівської тези щодо «фальсифікаторів почуття», слід визнати, що він щедрий на епітети, аби «розповісти читачам», який у А. Шеффера «жалюгідний, тужливий, невизначений і брудний» живопис. Такий живопис і «фальсифікує почуття», а «почуття», на думку Бодлера, сприяють цьому, оскільки вони — за своєю природою — не тільки різноманітні, а й нестабільно-плинні. Як Шеффера, так і інших «фальсифікаторів почуття» він вважає кепськими живописцями, «інакше вони знайшли б своїм здібностям інше застосування в мистецтві» (3, 112).

Як ми вже зазначали, серед переліку почуттів, на яких Ш. Бодлер наголошував у процесі своїх наукових розвідок, наявні краса та прекрасне. Працюючи ж над проблемою «фальсифікації почуття» теоретик виокремлює поняття «красивість», яке дотичне до поведінки окремих «фальсифікаторів», котрі, за словами Бодлера, «ганяються за красою», своєрідною трансформацією якої є сентиментальність. Незважаючи на різко негативне ставлення до зразків подібного живопису, Ш. Бодлер все ж досить чітко структурує «сентиментальні твори» за принципом: «плаксиве обурення бідних проти багатих — це жанр викривальний; іноді вони (живописці — *О. О.*) позичають сюжети з народної мудрості — це жанр афористичний; іноді сюжет береться з творів пана Буйї або Бернарде-на де Сен-П'єра — це жанр моралізаторський» (3, 113).

У процитованому фрагменті Ш. Бодлер, посилаючись, як вважають літературознавці, на ролі, що їх виконував французький актор Жане-Нікола Буйї (1763–1842) та на роман-ідилію «Поль і Вірґінія» (1787) Бернарде-на де Сен-П'єра Жака-Анрі (1737–1814), іронізує із сентименталізму, який, на його думку, вичерпав себе і окрім моралізаторства

ні на що не здатний. Відтак усе, що створюється в контексті вимог сентименталізму, має в середині ХІХ ст. оцінюватися як «фальсифікація почуттів». Наразі, Бодлер іронічно ставиться і до тієї частини французьких глядачів, котрі позитивно оцінюють творчість «фальсифікаторів»: «Скільки праці й хитрощів вкладають французи в те, щоб самих себе ввести в оману! Книжки, картини, романи — що тільки не використовує, чим тільки не гребує цей чарівний народ, коли він хоче *ошукати самого себе*» (3, 113).

Нормативи статті не дають нам змогу проаналізувати інші творчо-пошукові надбання Ш. Бодлера і накреслити шляхи взаємодії, а подекуди і взаємовпливу теоретичних ідей на тематичну спрямованість його поезії, оскільки, як вже було зазначено, його діяльність як теоретика та критика значно випереджала процес створення самобутньої бодлерівської поезії, а отже — у перспективі часу, — вочевидь, відкриватимуться невичерпні можливості для подальшої дослідницької роботи.

Джерела та література

1. Латышев М. Вехи жизни и творчества Ш. Бодлера / М. Латышев. Шарль Бодлер. Цветы зла: Стихотворения. Статьи об искусстве. Москва : ЗАО Изд-во «ЭКМО-Пресс», 1998. С. 324–326.
2. Саррот Н. Тропизмы ; [пер. с фр. Л. Зониной, Г. Косикова, И. Кудесовой ; вступ. ст. А. Таганова] / Н. Саррот.

- Тропизмы. Эра подозрения. Санкт-Петербург : Изд-во «Полинформ-Талбури», 2000. С. 13–132.
3. Бодлер Ш. Об искусстве ; [пер. с фр. Н. Столяровой и Л. Липман ; предисл. В. Левика ; послес. В. Мильчиной]. Москва: Искусство, 1986. С. 243–248.
 4. Пруст М. Против Сент-Бёва. Статьи и эссе ; [пер. с фр. Т. В. Чугуновой ; вступ. ст. А. Д. Михайлова ; коммент. О. В. Смолицкой, Т. В. Чугуновой]. Москва : ЧеРо, 1999. 224 с. : ил.
 5. Мильчина В. Послесловие / В. Мильчина. Бодлер Шарль. Об искусстве ; [пер. с фр. Н. Столяровой и Л. Липман ; предисл. В. Левика ; послесл. В. Мильчиной]. Москва : Искусство, 1986. С. 394–429.
 6. Эклектика. URL: https://dic.academic.ru/dic.nst/enc_culture/1154/Эклектика.
 7. Фальсификация. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/lower/19906>

References

1. Latyishev M. (1998). Landmarks of life and work of Sh. Bodler / M. Latyishev. Sharl Bodler. Flowers of evil : Poem s. Articles about an art (pp. 324-326). Moscow : ZAO Izd-vo «EKSMO-Press» [in Russian].
2. Sarrot N. (2000). Tropizmyi / N. Sarrot. Tropizmyi. Suspicion's era (pp. 13-132). Sankt-Peterburg : Izd-vo «Polinform-Talburi» [in Russian].
3. Bodler Sh. (1986). About an art (pp. 243-248). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
4. Prust M. (1999). Against Sant-Byov. Articles and essay. Moscow : CheRo [in Russian].
5. Milchina V. (1986). Afterword / V. Milchina. Bodler Sharl. Ob iskusstve. (pp. 394-429) Moscow: Iskusstvo [in Russian].
6. Eclectic. Retrieved from: https://dic.academic.ru/dic.nst/enc_culture/1154/Eklektika [in Russian].
7. Falsification. Retrieved from: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/lower/19906> [in Russian].

ЕВОЛЮЦІЯ ФРАНЦУЗЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА XVII–XIX СТОЛІТЬ: СИСТЕМНИЙ ПІДХІД

У статті досліджується проблема еволюції французького хореографічного мистецтва XVII—XIX століть на основі системного підходу, що дасть змогу розширити знання про французьке хореографічне мистецтво зазначеного періоду та намітити нові напрями у його вивченні.

Ключові слова: хореографічна культура, системний підхід, елементи хореографічного мистецтва, зміст хореографії, структура хореографії.

The article examines the problem of the evolution of French choreographic art from the seventeenth and nineteenth centuries on the basis of a systematic approach, which will allow to broaden knowledge of French choreographic art of this period and to identify new directions in its study.

Keywords: choreographic culture, system approach, elements of choreographic art, content of choreography, structure of choreography.

В статье исследуется проблема эволюции французского хореографического искусства XVII–XIX веков на основе системного подхода, что позволит расширить знания о французском хореографическом искусстве указанного периода и наметит новые направления в его изучении.

Ключевые слова: хореографическая культура, системный подход, элементы хореографического искусства, содержание хореографии, структура хореографии.

Останнім часом проблема розвитку хореографічної культури стала предметом дослідження багатьох науковців: мистецтвознавців, культурологів, істориків, етнографів, педагогів. Це пояснюється багатоаспектністю даної проблеми, її баченням у контексті нових методологічних підходів. Однак системний підхід у вивченні історії французького хореографічного мистецтва не був об'єктом спеціального дослідження, про що свідчить відсутність комплексних, системних праць, котрі дають змогу створити цілісне уявлення про французькі хореографічні традиції XVII–XIX століть у їх історичному розвитку. Системний підхід в усвідомленні історії французької хореографічної культури в XVII–XIX століттях окреслює проблеми, вирішення яких можливе лише в контексті розгляду особливостей хореографічної системи на різних рівнях: естетичному, соціологічному, історичному, культурологічному. Таким чином, актуальність публікації полягає в дослідженні еволюції французької хореографічної культури в XVII–XIX століттях, що є першоосвою, котра дає можливість зрозуміти специфіку

формування хореографічної культури в цілому, й вужче — хореографічних традицій у французькій музиці XIX століття.

Метою статті є дослідження еволюції французької хореографічної культури XVII–XIX століть на основі системного підходу.

Аналіз попередніх досліджень. У працях Л. Блок, А. Глушковського, Д. Дідро, Ж. Новерра, Р. Захарова та ін. представлені загальнотеоретичні дослідження танцювального мистецтва.

Естетичні й філософські проблеми у хореографії розглядають дослідники Р. Арнхейм, Ж. Руссо, М. Фуко тощо.

Прикладні дослідження, що включають теорію та історію питання, аналізуються у працях Н. Догорової, Ш. Компан, А. Левінсона, С. Худекова, а також танцювальних критиків О. Гердт та І. Соллертинського.

Теоретичну та методологічну основу становлять праці вітчизняних та зарубіжних авторів: А. Волинського, який досліджував особливості хореографічної мови; В. Ванслова, наукові праці

якого присвячені взаємозв'язку форми та змісту в хореографії; у працях М. Бердяєва, В. Біблера, А. Брушулинського представлена культурно-історична теорія мислення. Методологія мистецтва і структура художньої творчості розглядається у наукових дослідженнях В. Розанова, А. Шопенгауера, С. Басіна, М. Бахтіна, Ю. Борєва, А. Бергсона, Ж. Марітена та ін.

Результати дослідження. Дослідження еволюції французької хореографії XVII–XIX століть на основі системного підходу відбувалося в контексті періодизації формування європейської хореографічної культури, умов її функціонування і структурних компонентів з урахуванням системоутворюючих факторів, характерних для даного періоду. Тож системний аналіз вимагає вирішення таких завдань: викладення особливостей французького хореографічного мистецтва досліджуваного періоду на різних рівнях (соціологічному, естетичному, культурологічному, історичному); розгляд категорій системи (елементи хореографічного мистецтва, зміст хореографії, структура хореографії).

Так, досліджуючи особливості французької хореографічної культури на *соціологічному рівні* слід зазначити, що кожна епоха характеризується певними моделями чи системами танцювального мислення, танцювальною лексикою та мовою, котра притаманна окремій хореографічній культурі. Танцювальна свідомість певного соціального середовища формується хореографічною мовою, яка, крім цього, нерозривно пов'язана з історичними процесами розвитку різних видів мистецтва. Говорячи про соціальний статус танцю XVII–XIX століть, слід зауважити, що він стає своєрідною формою спілкування в придворних колах, багато в чому репрезентує стиль життя і норми поведінки тогочасного суспільства. Тож вважаємо хореографічну культуру даного періоду однією з форм тогочасної суспільної свідомості, котра відображає моральні ідеали, характер, традиції французького народу, найтонші нюанси почуттів і переживань, закодovаних у пластиці рухів.

Танець, як і будь-яке інше мистецтво, має аксіологічні та естетичні інтенції, і в історичній ретроспективі він трансформувалася з обрядового народного й класичного танцю, який виконував роль придворної розваги, в самостійну форму мистецтва, що здатна викликати катарсис, набуваючи тим самим піднесеності, естетичної цінності. Характеризуючи особливості французького хореографічного мистецтва XVII–XIX століть на *естетичному* рівні, слід зазначити, що воно зосереджується на такому важливому жанрі, як сценічний танець. Він активно

взаємодіяв з різноманітними сферами та художніми явищами свого часу: атмосферою аристократичних салонів, тематикою живопису, інтер'єру, декоративно-прикладного мистецтва тощо. Танець розумівся як специфічна форма спілкування виконавців із глядачами, де танцювальні рухи, міміка, жести виступали своєрідними елементами мови. За допомогою цих засобів виразності виконавець демонстрував свої почуття й думки. Наприклад, виконуючи менует, сарабанду чи гавот, танцівники ніби розмовляють власною мовою, повідомляючи одне одному найпотаємніші думки [2]. У танці, за словами М. де Пюра «ви є такими, які ви є, і всі ваші па, всі ваші дії постають очам глядачів, показуючи їм і добро, і зло, якими мистецтво і природа нагородили або обділили вашу особу» [11, 28–29.]. Тож будучи синтезом усіх суміжних видів і жанрів творчої діяльності, французький танець засновується на нерозривній єдності з ритмічним малюнком і у поєднанні з чуттєвим переживанням ідеї являє суспільству естетичну значущість такої форми мистецтва, яка стоїть над змінами естетичних норм різних історичних періодів і розбіжностей у суспільстві.

Культурологічний рівень. Відомо, що танець тісно пов'язаний з усією людською культурою. Вже Аристотель відзначав його здатність відображати дух часу, людські характери [1]. Змінюючись від епохи до епохи, танець фіксує характерні особливості кожної з них, відображає взаємозв'язок з усіма культурними явищами відповідного історичного періоду. Поруч із цим танець має здатність відображати явища, які знаходяться за межами безпосереднього людського буття, зображати дійсність не лише в подієво-сюжетних проявах, а й підійматися до більш абстрагованих понять. Повною мірою танцювальне мистецтво розкривається у французькій культурі XVII–XIX століть. У цей період воно є і розвагою, і мистецтвом, і суспільним ритуалом. Так, при Людовікові XIV мистецтво танцю перетворюється у своєрідний державний заклад, трансформуючись у напрямі поглиблення змісту і вдосконалення техніки виконання. Засновується Академія танцю, яка проіснувала десять років. За цей час придворний балет вдосконалюється та набуває більш витонченого й благородного стилю, складнішої хореографії. При цьому він являв собою повну умовностей виставу й став своєрідним відображенням королівського двора, характерною рисою якого було *мистецтво вдавання*. Це можна бачити з великої кількості описів, свідчень, що стосувалися зовнішнього боку танців досліджуваного періоду (їх рухів, жестів, комбінацій кроків тощо), зміст

яких до цього часу не розкритий повною мірою, що підтверджує їх безпосередній зв'язок із загальною французькою культурою XVII–XIX століть.

Історичний рівень передбачає з'ясування етапів формування французького хореографічного мистецтва. Так, французька система хореографії початку XVIII століття повністю формувалася під впливом італійських поглядів і являла собою поєднання двох видів танцю — віртуозного та бального. Вагомим аспектом у розвитку професійного танцювального знання є те, що «Ballet de la cour» поступово переходить на театральну сцену, яка багато в чому вдосконалила такі старі форми народних танців, як бранлі, буре тощо. У виставах уперше з'являються імена професійних танцівників (Баллон, Блонді, Бошан, Дюпре, Пекур та ін.).

За часів Людовика XIV придворні танці продовжують розвиватися. Музика для старовинних театральних танців створювалася на замовлення професорами музики (Ж. Рамо, Ж.-Б. Люллі, Й.-С. Бах). Безсистемна розробка танцю й методи, викладені в посібниках Ф. Карозо й Ч. Негрі почали витіснятися вже сформованою міжнародною мовою танцю. З цього часу французьке танцювальне мистецтво почало розвиватися самостійно. У 1661 році в Парижі створюється перший професійний хореографічний заклад — Королівська Академія танцю. У її завдання входили регулювання та контроль театральних процесів, навчання та розвиток техніки танцю, шляхом введення офіційних викладацьких посад академіків і професорів танцю, музики й живопису.

XVII століття характеризується поширенням хореографічної теорії П. Бошана й Р. Фейє. П. Бошан створив систему академічного проектування театального руху та позицій танцівника. Її головними відмінностями були нові освітні орієнтири танцю: позиції, виворітність, стійкість тощо. Структурними компонентами його концепції були теорія музики Ж. Рамо та метод розподілу на темпи. Мета теорії — виховання професійного академічного танцівника. Ш. Компан указував: «... Бошан дав новий вид хореографії й удосконалив дотепний план Туано Арбо; він знайшов спосіб писати кроки знаками, яким надавав різноманітного значення й сили, й був відзначений парламентським указом, як винахідник свого мистецтва» [4, 114–115]. Наступник П. Бошана Р. Фейє здійснює запис і перенесення академічних досягнень технології танцю у сценічні умови. Це відкрило нові композиційні можливості та перспективи руху (тривимірний простір).

У XVIII столітті відбувся розрив між теорією навчання та сценічною практикою. Як зазначає

Догорова Н., у XVIII столітті виникає новий зміст науки «хореографія» (навіть попри те, що посібники цього періоду цілком повторюють хореографічні погляди Р. Фейє) [3]. Так, наприкінці XVII — на початку XVIII століття у Т. Арбо хореографічне мистецтво ототожнювалося, насамперед, із записом танцю, збереженням танцювальних форм. При П. Бошані та Р. Фейє поняття «хореографія» розширюється до значення «механізму» (який керує навчальною та театралью сценічною практикою танцюриста), «інструмента» (за допомогою якого оцінюється професіоналізм), «еталона» (на який повинен рівнятися танцівник у навчальній та сценічній практиці, у вмінні виконувати танцювальні рухи). Ці професійні хореографічні знання стають наріжним каменем усього XVIII століття. У вказаний період почали активно поширюватись індивідуальні хореографічні жанри, котрі особливим чином вплинули на подальший розвиток хореографічного мистецтва. Танцювальне знання у цьому столітті починає поступово переміщуватись від теоретичного до практичного. Поруч із цим відбувається розмежування між мистецтвами (опера–балет), танцювальними ремеслами (салонні танці) та професійною танцювальною лексикою.

У 20-ті роки XIX століття перед хореографічною культурою постає нове важливе завдання: виховання нового типу професіонала — класичного танцівника. Він «дотримується довершеної правильності виконання і <...> дає лінії, повні почуття, розуму і стрункості <...> вкладає душу, виразність у свої рухи, у свої па, танець якого сповнений м'якості й невимушеної легкості, справляє враження лише на людей розуміючих <...>», — зазначав А. Левінсон [5, 222–223].

Враховуючи той факт, що Ампір, як явище хudoжньої культури, був лише перехідним етапом до нового стилю — Романтизм, у хореографічній культурі також відбуваються серйозні зміни: впорядковується система сценічної діяльності в систему вправ, з'являється урочний екзерсис («станок», який включав групу рухів та вправ для ніг, рук, корпусу й «середина залу», — академічні пози арабеск, аттіюд, а також стрибки). Виникає нова манера французької школи танцю (апломб, високі напівпальці, максимально наближені до поняття «сталеві пуанти», легкість, м'якість, академічність, витонченість та блиск виконання). Незважаючи на те, що танець був підпорядкований урочній системі ще з XVIII століття, вдосконалення методів та принципів викладання відбувалось упродовж усього XIX століття. Серед найважливіших принципів, котрі стали керівними у хореографічній системі

XIX століття, виокремлюються: специфікації, взаємозаміни елементів, таблиці та вправи.

Наведені дані дають можливість стверджувати, що через реформу танцю, індивідуальну манеру та національний темперамент відбувався розвиток хореографічної системи.

Тож у рамках культурних норм художня система сприяла організації простору, форм, інформації, психіки тощо. В історії французького хореографічного мистецтва «система» диктувала порядок, конкретність, раціональність. Завдяки системі ми маємо можливість з'ясувати, що *елементи* хореографічного мистецтва — це позиції, пози, па, плани розкладки руху (*epaulement*) тощо. *Зміст* хореографії — перспектива і малюнок руху, *образи* та їх зв'язок з музикою. *Структура* хореографії — це елементи, форма, зміст хореографічної системи щодо до інших видів мистецтва (музика, живопис, поезія, скульптура, архітектура, театр).

Усі перелічені компоненти хореографічної системи були наявні в нормах мистецької культури Заходу, починаючи з епохи Відродження, й викликали подальшу потребу в таких категоріях, як школа (методика навчання, логіка і мислення автора), академія, університет, лабораторія.

Висновки. Отже системний підхід в осмисленні французької хореографічної культури XVII–XIX століть є важливим аспектом, першоосновою, яка дає можливість дослідити специфіку французьких хореографічних традицій досліджуваного періоду у їх історичному розвитку, й вужче — хореографічних традицій у французькій музиці XIX століття.

Досліджуючи еволюцію французького хореографічного мистецтва XVII–XIX століть на основі системного підходу, було вирішено такі завдання: проаналізовано особливості французького хореографічного мистецтва на різних рівнях: соціологічному, естетичному, культурологічному, історичному; розглянуто категорії системи (елементи хореографічного мистецтва, зміст хореографії, структура хореографії).

Проведений аналіз не вичерпує всіх питань, пов'язаних з дослідженням французького хореографічного мистецтва XVII–XIX століть. **Подальшого дослідження** потребує розкриття проблеми щодо специфіки виконання танцювальної музики

зазначеного періоду, а також питання особливостей впливу сценічного танцю епохи бароко на глядача.

Джерела та література

1. Аристотель. Поэтика. Риторика. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. 347 с.
2. Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист. Москва : Аграф, 2002. С. 79.
3. Догорова Н. А. Становление и развитие педагогических систем в хореографической культуре: от XVII до начала XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 24.00.01. Саранск, 2006. 16 с.
4. Компан Ш. Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам. Москва : Типография у Огорокова, 1790. 438 с.
5. Левинсон А. Я. Мастера балета. Санкт-Петербург : Изд. Н. В. Соловьева, 1915. 132 с.
6. Новерр Ж.-Ж. Письма о танце. Москва : Искусство, 1965. 375 с.
7. Руссо Ж.-Ж. Трактаты. Москва : Наука, 1969. 703 с.
8. Соллертинский И. И. Статьи о балете. Ленинград : Искусство, 1973. 206 с.
9. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. Москва : Ad Marginem, 1999. 478 с.
10. Худеков С. Н. История танцев : в 3 т. Санкт-Петербург : Типография «Петербург. газ», 1914. Т. 2. 310 с.
11. Pure, M. Idee des spectacles anciens et nouveaux. Paris : Brunet, 1668. P. 28–29.

References

1. Aristotel. (2000). Poetics. Rhetoric. St. Petersburg : Azbuka [in Russian].
2. Bossan, F. (2002). Louis XIV, king-artist (p.79). Moscow : Agraf [in Russian].
3. Dogorova, N. A. (2006). «Formation and development of pedagogical systems in choreographic culture: from the XVIII to the beginning of the XX century». Thesis abstract for Cand. Sc.: 24.00.01, Saransk [in Russian].
4. Kompan, Sh. (1790). Dance Dictionary, containing the history, rules and foundations of dance art with critical reflections and curious anecdotes relating to the ancient and new dances. Moscow : Typography at Okorokov [in Russian].
5. Levinson, A. (1915). Ballet Masters. St. Petersburg : Publishing house N. V. Solovyov [in Russian].
6. Noverr, J.-J. (1965). Dance Letters. Moscow : Iskusstvo [in Russian].
7. Russo, J.-J. (1969). Treatises. Moscow : Nauka [in Russian].
8. Sollertinskiy, I. I. Articles about ballet. Leningrad : Iskusstvo [in Russian].
9. Fuko, M. (1999). Oversee and punish. The birth of the prison. Moscow : Ad Marginem [in Russian].
10. Khudekov, S. N. (1914). Dance history. (Vols. 1–3); Vol. 2. St. Petersburg : Typography «Peterburgskaya gazeta» [in Russian].
11. Pure, M. (1668). Idee des spectacles anciens et nouveaux (pp. 28–29). Paris : Brunet [in French].

МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА



«СЦЕНІЧНА МОВА»: ДО ПИТАННЯ НЕОБХІДНОСТІ ОБНОВЛЕННЯ МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ

У статті розглянуто й проаналізовано доцільність активнішого впровадження таких форм роботи, як імпровізаційність (у мовно-голосових тренінгах) та показ самостійних робіт (як з техніки мовлення, так і у роботі з художніми творами для формування фахових навичок зовнішньої та внутрішньої мовленнєвої акторської майстерності).

Ключові слова: тренаж, слово, дія, форма, імпровізація, самостійна робота.

The article considers and analyzes the expediency of more active introduction of such forms of work as improvisation (in speech and vocal trainings) and demonstration of independent works (both in the field of speech technique and in working with works of art for the formation of professional skills of external and internal speaking skills).

Keywords: training, word, action, form, improvisation, independent work.

В статье рассмотрена и проанализирована целесообразность более активного внедрения таких форм работы, как импровизационность (в речевых-голосовых тренингах) и показ самостоятельных работ (как по технике речи, так и при работе с художественными произведениями для формирования профессиональных навыков внешнего и внутреннего речевого актерского мастерства).

Ключевые слова: тренаж, слово, действие, форма, импровизация, самостоятельная работа.

Одним із засобів виразності в театральному мистецтві є мова. Це, передовсім, вербальний спосіб вольового впливу на партнера, важливий складовий елемент, чинник сценічної дії, за законами якої те чи інше слово, сказане без мети, стане «нікчемним і порожнім» (за Демосфеном). Несуттєвим воно стає й через невиразність і неточність вимови або звучання. Тобто йдеться про цілісність, неподільну внутрішню єдність акторської й мовленнєвої технік. «Треба виховувати і довиховувати звичку — не вміти сказати безформне слово», — читаємо в теоретичній спадщині основоположника українського модерного театру Л. Курбаса. [1, 253] Майстер наголошував, що на сцені слово «мусить бути організоване в акцентуації. <...> Тут мають значення: план, тембр, висота, сила, тобто емоція на певному місці, щоб слово дійшло згідно зі своїм завданням» [1, 253].

Процес виховання згаданої «звички», себто навички, є складним і подеколи тривалим. Він починається з перших днів вивчення азів акторської професії. Зокрема, й у класі «Сценічна мова». Ме-

тодика цієї профілюючої дисципліни спрямована на формування, так званого динамічного стереотипу — об'єднання в єдину злагоджену систему імпульсів (умовних рефлексів), що виникають після багаторазового повторення дії з певною послідовністю. Іншими словами, йдеться про вироблення певних навичок в результаті систематичної практичної роботи. Зазвичай поетапність руху вибудовується «від простого до складного».

Способи й методи роботи над словом ґрунтовно викладено у серії підручників зі сценічного мовлення актора театру «Березіль», режисера й педагога Р. Черкашина [10].

Серед найосновніших завдань для педагога у навчанні є:

- допомогти студентові опанувати професійні навички зовнішньої та внутрішньої мовленнєвої акторської майстерності;
- сприяти прояву й розкриттю творчого потенціалу його індивідуальності;
- розвинути бажання до фахового вдосконалення.

– Слід зазначити, що нині навчальний курс «Сценічна мова» базується на комплексному методі підготовки: поєднанні тем різних розділів в одному занятті. Адаже у тренажних вправах чітко розмежувати «орфоепію», «дикцію», «дихання», «голос» доволі складно. У мовленнєвому акті всі ці елементи з'єднані між собою комплексно. Поєднання тем дає змогу одночасно рухатись у декількох напрямках, пов'язаних між собою, і допомагає у практичному засвоєнні матеріалу.

Аби уникнути «формального інтонування», у вправах з використанням текстового матеріалу належним чином вибудовується дієва осмисленість думки під час виконання. На сцені ж акцентуація в тексті визначається не лише за правилами з логіки, а й за змістом дії, завданнями внутрішньої лінії ролі, наскрізною дією та надзавданням (ролі та всієї вистави). За допомогою активного слова, тобто словесної дії, партнери впливають один на одного, починають взаємодіяти. А вимова того чи іншого слова пов'язана, передусім, з вольовим внутрішнім поштовхом, потребою сказати. Причому потрібно передавати «словами бачення, а не текст», і говорити «для ока», а «не для вуха партнера. Це найкращий спосіб одійти від шкідливого для творчості "самослухання", позбутися його, бо воно калічить актора і відвертає його від дійового шляху» [2, 505, 528].

Саме тому подеколи методичні й практичні способи для виховання уміння органічної мовленнєвої виразності при виконанні дії на майданчику, потребують аналізу, вдосконалення, уточнення. Сьогодні це так само є актуальним у театральній педагогіці, мистецькій освіті в цілому. На часі шукання нових прийомів/методів роботи над/зі словом. Пошук форми, звісно, не має нівелювати, зводити на ніщо зміст. Доцільність знайдених чи пропонуванних варіантів визначається співвідносно з завданнями профілюючого курсу «Майстерність актора» та відповідно до потреб театрального мистецтва, яке, як відомо, «не стоїть на місці, а тече, як усе життя людське, і змінюється, як змінюється усе живе» [3, 83].

Загалом у природі театру (і найпаче в новітньому) чимало експромту, неповторності, строкатості. Оскільки «основою театрального ремесла є створення поміж акторами і глядачами взаємозв'язку» [4, 66], то повсякчас відбувається активний пошук форм, напрямів і різновидів мистецького дійства. Скажімо, вистави грають: «у режимі реального часу» (перформанс), із залученням до гри глядача (гепенінг), на основі реальних подій (документальний театр, *verbatim*) тощо.

Власне, навіть за умови повернення «до старих форм драматичної штуки, ми повинні вливати в них новий, поступовий зміст» [5, 292].

З огляду на це, не спростовуючи деяких інших, хоч традиційних, однак дієвих методів, видається, що в навчальному процесі доречно й корисно ширше послуговуватись способами роботи:

- імпровізація в мовленнєвих тренажах;
- покази самостійних робіт (як з техніки мовлення, так і уривків з авторських літературних творів).

– Як відомо, імпровізація (від фр. *improvisation*, італ. *improvvisazione*, від лат. *improvisus*) широко використовується у вокальному та в музичному мистецтвах (наприклад, джаз), у живописові, танці (контемп), у поезії. Одним зі значень цього слова є таке: «складене під час виконання без попередньої підготовки» [6, 397]. Власне кажучи, це різновид художньої творчості, щось непередбачене, несподіване.

Про значення імпровізації (та самостійної роботи) для драматичного артиста зазначено у концептах творчого методу режисера К. Станіславського. Читаємо про це і у видатних діячів театру П. Брука, М. Чехова, Б. Брехта, Г. Товстоногова. Прийом імпровізаційності запропоновано й у теоретично-практичних розвідках педагогів Ю. Васильєва, В. Галендєєва, А. Петрової та інших. Цікавими стосовно цього є і популярні нині деякі акторські техніки: «техніка Майснера» (Сенфорд Майснер (Sanford Meisner) — американський актор та викладач акторської майстерності); «техніка Чаббак» (Івана Чаббак (Ivana Chubbuck) — голлівудський викладач акторської майстерності).

Щодо варіативності способів досягнення виразності звучання акторського слова, то нині неабиякої популярності набули методичні роботи над голосом американського педагога Крістін Лінклейтер (Kristin Linklater) та англійського педагога Сіселі Бєррі (Cicely Berry).

Тенденція в сучасних формах мовно-голосових тренінгів — творчий підхід, етюдність, що й передбачає експромт, імпровізацію. Етюд, звісно, «має бути змістовним <...> правдивим, <...> і цікавим», як говорив театральний режисер і педагог Л. Олійник [7, 18].

Етюди-вправи, що разом поєднують у собі набуття навичок з усіх розділів дисципліни, мають назву комплексні, синтезовані, головна мета яких — допомогти скоординувати в одне ціле дію всіх частин мовного апарату. За методичними завданнями вони можуть бути:

- для опанування комбінованим (змішано-діафрагмовим) типом дихання;

- для тренування активного добору дихання;
- для здобуття орфоепічно-дикційних навиків;
- на силові й темпові зміни мовлення;
- на резонування звучання та на розвиток динамічного діапазону голосу;

- для виховання навички правильного голосоутворення в умовах активної фізичної дії на майданчику тощо.

Всі вони поєднують у собі активне мовленнєве й фізичне навантаження. Але жодною мірою етюд не мусить бути «просто руханкою». Процес має відбуватися так, як радив шекспірівський Гамлет акторам: «Рух узгоджуйте зі словом, слово з рухом, а особливо стежте, щоб не вийти за межі природності» [8, 232].

Всі комплексні вправи-етюди з діалогічним спілкуванням націлені не лише на набуття мовленнєвих вмінь, а й на партнерство, що є надважливим у підготовці. Імпровізаційність у такій роботі потребує мислення, уваги, спонукає до сумісної (спільної, взаємної) дії. Таким чином формуються одні з найголовніших, базових речей щодо майстерності, фаху.

До прикладу, вправи «Дзеркало» та «Диригент» [9; 302, 267]:

у «Дзеркалі» — той, хто веде («ведучий», працює обличчям до групи), пропонує-задає певні рухи та скоромовку, імпровізуючи з рухами і з текстом (по слову, по два чи повністю), а інші — синхронно «віддзеркалюють» рух, текст, дію, нюанси ритмо-мелодики; зовнішні рухи і слово у ведучого народжуються від внутрішнього поштовху (імпульсу), бажання спонукати до тієї чи іншої дії; «віддзеркалення» партнерами не мусить бути банальним повторенням інтонації, а відтворенням імпульсу; змінюючи темпоритм розповіді, «ведучий» не повинен обирати надто швидкого (втрачається орфоепічно-дикційна чіткість сказаного) та не пропонувати дуже складних рухів;

- у «Диригенті» (працюють двоє, один навпроти одного; сидячи чи стоячи) — «диригент» заявляє, яка рука відповідає якому звукосполученню (наприклад: права рука — «*prì*», а ліва — «*plì*»); залежно від того, якою рукою (мовчки) імпровізує-керує «диригент», «виконавець» промовляє відповідні звукосполучення; якщо «диригент» кілька разів поспіль працює тією самою рукою, «виконавець» продовжує говорити звукосполучення (по черзі додаючи до приголосних голосні чи йотовані); «виконавець», повернувшись знову до попередньої руки, може продовжити з того звукосполучення, на якому обірвалась «попередня розповідь»; (можна одночасно використовувати більше двох звукосполу-

чень, дикційних текстів, словосполучень, будуючи спілкування на кшталт «питання — відповідь», «суперечки» тощо; «диригент» може керувати групою з трьох, чотирьох осіб).

- По суті, при виконанні маємо миттєву творчість-роботу, що, з одного боку, допомагає засвоїти фахові навички, а з іншого — робить неможливим «зображення завченого результату». До слова, в тому разі, коли студенти намагаються схитрувати й потайки домовитись між собою (про рухи, послідовність, тексти тощо), це одразу видно. Зі штучного інтонаційного малюнка. По очах.

На імпровізаційності також побудовані вправи «Катеринка», «Книжкова шафа», «Друкарська машинка», «Пластилін» та інші [9; 313, 292, 272, 311].

У різних семестрах навчання (відповідно до програми) в тренінгових формах обирається різний за складністю текстовий матеріал. Для роботи (як індивідуальної, так і дрібногрупової чи групової) можуть бути цікавими та варіативними щодо імпровізацій: українські народні (чи авторські) скоромовки, віршики, казки, тексти (віршовані й прозові) з різноманітними повторами в них. Наприклад: «Хатка, яку збудував собі Джек» (Дж. Свіфт, пер. з англ. І. Малковича, Ю. Андруховича); «Ой служив же я у пана» (з народної творчості); «Курзу-Верзу» (Л. Керрол, «Аліса в Задзеркаллі», пер. М. Лукаша в ред. І. Малковича); «Паротяг» (Ю. Тувім, пер. І. Малковича); «Бал в опері» (Ю. Тувім, пер. М. Лукаша), уривки з «Краса і сила» В. Винниченка, «Ярмарок» О. Вишні та багато інших.

Доречною стане імпровізаційність у роботі над голосом та на розвиток фонематичного слуху (здатність сприймати та розрізняти нюанси мовленнєвих звуків як фонем), на його координування із мовленнєвим процесом і з голосоведінням. Це вправи:

- на відлуння, тобто — повтор запропонованого звукового малюнка (через діалог) зі зміною сили звучання від *piano* (тихо) до *forte* (сильний, динамічний);

- на розширення палітри тембрального забарвлення голосу та виховання навичок контролювати експіраторну (видихання повітря під час творення звука) енергію і наголос під час фонації;

- для тренування голосової гнучкості й рухливості з чергуванням розмовної й розмовно-протяжної манер.

Основним прийомом тут так само залишається кантіленовий (плавний, помірний перехід від звука до звука) спосіб звуковедіння з використанням різних темпових та силових змін мовлення.

Ще у тренінгах часто використовуються різні предмети. Наприклад:, пір'їна, папір, поролон,

скаалка (у вправах з дихання), м'ячки (у дикційно-голосових блоках). Окрім того, що вони додають можливих варіантів (зокрема, імпровізаційних) з рухами, це — додатковий об'єкт уваги. Працюючи по двоє, по троє (чи групами) фантазувати можна й зі звуками, звукосполученнями, скоромовками, текстами. Ускладнюючи завдання, можна використовувати декілька м'ячків одночасно. Як і тексти: змінюючи або продовжуючи скоромовку/текст чи знов-таки — промовляючи по слову, по два, тощо. Щоправда, такий спосіб потребує певної кмітливості, пильності, координації (в слові, в рухах, у дії). Однак дуже позитивно впливає на розвиток мовленнєвої моторики (сукупність рухових фізіологічно-психічних процесів системи мовних органів). З досвіду: одночасно «запускати» декілька м'ячків та історій (текстів) — вдається непросто.

Спілкування, розповідь також є обов'язковими елементами у такій формі роботи. До того ж передбачає знання студентами пройденого матеріалу, самостійне його опрацювання, осмислення.

Загалом імпровізаційність у тренінгах, не передбачає несвідоме, машинальне, механічне, безвольне виконання. Ба більше, вона заперечує названі якості. А йдеться про придумане, знайдене «тут і зараз». Такий спосіб роботи унеможлиблює прийом «скандування», показу «сумлінно відрепетируваних» інтонацій чи оцінок. Він не лише допомагає опанувати мовленнєвими навичками, а й покращує «момент фіксації» вивченого, розбухує уяву й фантазію у студентів, допомагатиме у щирості «правди почування» та віри в неї.

Хоча маючи певні застороги. Аби експромт не набував характеру хаотичності, не був позбавлений мети, важливо чітко визначати завдання (як, власне, і в будь-якій іншій вправі): на що вона спрямована (методично), яка її дія. Англійський театральний і кінорежисер Пітер Брук з цього приводу зауважував: «Слід бути обережним і знати про існування багатьох пасток, які чатують на нас у так званих театральних іграх і вправах. Коли відкривається можливість використовувати тіло ширше й вільніше, в нас поселяється відчуття радості. Але якщо тут перед актором не поставити якоїсь складної задачі, набутий досвід пропаде намарно. Це твердження стосується всіх форм імпровізації» [4, 69].

Повертаючись до поданих вище завдань викладання курсу, не зайвим буде зробити окремий акцент на словах: «допомогти студентів опанувати фахові навички».

Як відомо, навчити не можна, а можна лише допомогти навчитися. І найголовніше, щоб здобути вміння можна було практично застосовувати у ро-

боті. Себто, щоб той, кого навчають, зумів користуватися тим, чого його навчають. Говоримо як про техніку мовлення, так і про елементи майстерності виконання художніх творів. Оскільки всі вміння, отримані у тренінгах, мають бути вдосконалені, практично адаптовані у роботі з «плановими» уривками відповідно до програми навчання.

Один з допоміжних способів роботи, що дасть змогу перевірити, наскільки навчилися тому або іншому, — самостійне опрацювання та підготовка матеріалу (уривків). У виборі матеріалу щодо жанру й авторів тут краще — «зелене світло» (окрім діалогів з п'єс та намагання зробити ігровий уривок). Можуть бути віршовані й прозові твори (також розповідь від першої особи), за програмою чи поза нею. Іноді можливі й тематичні покази. Наприклад, твори сучасників (орема поезія і проза) тощо.

Як доводить практичний досвід, покази самостійних робіт є досить результативною формою роботи під час набуття навичок емоційно-образних виражальних засобів мовлення (бачення, оцінка, ставлення, підтекст). Компонуючи, вибудовуючи історію за законами композиційної будови, роблячи логічно-смысловий розбір, вони практично поліпшують знання з логіки. Готуючись до показу, студенти вдосконалюють набуті вміння орфоепічно-дикційні, з дихання і голосоведення. Під час пошуку матеріалу учні завжди відкривають для себе чимало нових імен. Через обраний матеріал виявляються настрої та їхні переконання, людська позиція щодо певних актуальних у суспільстві тем. Вони фантазують щодо форми виконання, часом роблять уривки з партнером (або партнерами). Завдяки «свободі вибору» в самостійних подеколи можна побачити виконавця таким, яким він ще ніколи не був на майданчику. Природно, що такий спосіб роботи активізує їхні творчі сили, допомагає розкритися, проявити своє творче «я», спонукає до самовдосконалення. Разом з тим помітнішими можуть стати й ті моменти, які неправильно засвоєні, які потребують першочергового доопрацювання.

Регулярність показів самостійних робіт може бути довільною: один раз на місяць чи на два місяці. Таким чином, за семестр опрацьовано й показано набагато більше робіт, аніж за планом.

Обов'язковою умовою є розбір і детальний аналіз плюсів та мінусів самостійних. Інакше такі покази не мають сенсу. До обговорення залучаються і самі студенти. Таким чином вони отримують досвід та навчаються розбирати побачене, визначити помилки, збагнути причини їхньої появи та пошукати, запропонувати способи виправлення

їх. Це суттєвий і важливий аспект у такій роботі, в навчанні в цілому.

Підсумовуючи, слід зазначити, що порушені в статті питання щодо методичного пошуку ще потребують подальших розвідок. Зокрема, з приводу форм роботи з текстовим матеріалом на акторських та режисерських курсах, а також діалогічного спілкування в мовно-голосових тренінгах як основи взаємодії.

Джерела та література

1. Курбас Л. Філософія театру / Упорядник М. Лабінський. Київ : вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с.
2. Станіславський К. С. Робота актора над собою. Київ : Мистецтво, 1953. 670 с.
3. Саксаганський П. К. Думки про театр. Київ : Мистецтво, 1955. 232 с.
4. Брук П. Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2005. 136 с.
5. Франко І. Я. Зібрання творів у 50-ти т. / І. Я. Франко. Київ : Наукова думка, 1980. Т. 28. С. 292.
6. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ ; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2001, 2004. 1440 с.
7. Проблеми театральної освіти: Матеріали наукової конференції. Київ : ВВП «КОМПАС», 2003. 18 с.
8. Шекспір В. Трагедії [пер. з англ. ; передм. і прим. Н. М. Торкут]. Харків : Фоліо, 2004. 462 с.
9. Кобзар Т. Сценічна мова. Техніка мовлення. Черкаси : вид-во Ю. Чабаненко, 2013. 464 с.
10. Черкашин Р. О. Художнє слово на сцені. Навч. посібник. Київ : Вища школа, 1989. 328 с.
11. Вороний М. К. Драма і театр. 36. статей. Київ : Мистецтво, 1989. 408 с.

References

1. Kurbas, L. (2001). Philosophy of the theatre / Uporyadnik M. Labinskiy. Kyiv : vyd. Solomii Pavlychko «Osnovy» [in Ukrainian].
2. Stanislavskiy, K. S. (1953). Actor work on himself. Kyiv : Mystetstvo. [in Ukrainian].
3. Saksahanskyi, P. K. (1955). Thoughts about theater. Kyiv: Mystetstvo. 83 [in Ukrainian].
4. Bruk, P. (2005). No secrets. Thoughts on acting and theater. Lviv : Vydavnychiy tsentr LNU im. Ivana Franka [in Ukrainian].
5. Franko I. Ya. (1980). Collection of works in 50 volumes. Kyiv : Naukova dumka. T. 28 [in Ukrainian].
6. A great explanatory dictionary of modern Ukrainian / Uklad. i holov. red. V. T. Busel. (2001, 2004). Kyiv; Irpin: VTF «Perun» [in Ukrainian].
7. Problems of Theater Education: Proceedings of the Scientific Conference (2003). Kyiv : VVP «КОМПАС», 2003 [in Ukrainian].
8. Shekspir, V. (2004). Tragedy. Kharkiv : Folio [in Ukrainian].
9. Kobzar, T. (2013). Stage language. Speech technique. Cherkasy : vyd-vo Yu. Chabanenko [in Ukrainian].
10. Cherkashin, R. O. (1989). An artistic word is on the stage. Kyiv : «Vishcha shkola» [in Ukrainian].
11. Voronyi, M. K. (1989). Drama and theater. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

КИЇВСЬКІ СТОРІНКИ ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ Є. МУСАТОВОЇ-КУЛЬЖЕНКО

Стаття присвячена висвітленню київського періоду творчої біографії видатної української співачки Є. І. Мусатової-Кульженко. З'ясовується роль мисткині у розвитку культурного простору Києва, збагаченні та «осучасненні» його концертного життя, у формуванні вітчизняного камерно-вокального виконавства та вокальної педагогічної школи.

Ключові слова: співачка, київські концерти, критик, вокальний репертуар, газетна періодика.

The article is devoted to the coverage of the Kiev period of the creative biography of the outstanding Ukrainian singer E. Musatova- Kulzhenko. The role of the artist in the development of the cultural space of Kyiv, the enrichment and «upgrading» of his concert life, in the formation of domestic chamber vocal performances and vocal pedagogical school is determined.

Keywords: singer, Kiev concerts, critic, vocal repertoire, newspaper periodicals.

В статье рассматривается киевский период творческой биографии выдающейся украинской певицы Е. И. Мусатовой-Кульженко. Выясняется роль исполнительницы в развитии культурного пространства Киева, обогащении и «осовременивании» его концертной жизни, в формировании отечественного камерно-вокального исполнительства и вокальной педагогической школы.

Ключевые слова: певица, киевские концерты, критик, вокальный репертуар, газетная периодика.

2016 року одна з вулиць Києва була названа на честь сім'ї Кульженків — славнозвісної української родини, якій судилося відіграти важливу роль у розвитку вітчизняної історії та культури. Діяльність Кульженків суттєво вплинула на розбудову громадсько-культурного та мистецького простору Києва, зміцнення його інтелектуального, духовного потенціалу, слугувала збереженню для нащадків зображень численних місцевих краєвидів й історичних пам'яток. Однак життєпис цієї родини, сповнений драматичних, почасти трагічних епізодів, досі лишається недостатньо вивченим і вимагає ґрунтовного дослідження заради повернення із небуття імен тих її членів, які з різних причин були викреслені зі сторінок офіційної історіографії. Тож дана праця, присвячена Є. Мусатовій-Кульженко, сприятиме не лише реконструкції біографії унікальної української родини, збереженню пам'яті про наших гідних співвітчизників, а й слугуватиме відновленню історичної справедливості.

Стефан Васильович Кульженко, з ім'ям якого пов'язана ціла епоха у розвитку друкарства, володів однією з найбільших у Російській імперії фотоліто-типографій. Вона славилася кількістю та різноманітністю високоякісної продукції, виконаної на найвищому технічному рівні. Опікувався С. Кульженко і культурним життям Києва. Він був дійсним членом Російського драматичного товариства; ініціатором створення з числа працівників типографії хорового колективу, який неодноразово виступав у концертних залах міста¹. Саме за свою видавничу, просвітницьку та меценатську діяльність С. Кульженко був удостоєний титула Почесного громадянина Києва. Справу видавця гідно продовжив його старший син Василь: окрім керівництва типографією, він заснував у місті школу графіки та друкарства, музей друкарської справи, викладав у Художньому інституті, був членом Київського товариства старожитностей і мистецтв та Літературно-артистичного товариства. Саме у його типографії друкувалися цінні папери, гроші та поштові марки Української Народної

Республіки. Дружиною і надійним помічником В. Кульженка була Поліна Аркадіївна Кульженко — авторитетний мистецтвознавець, науковець, музейник і педагог². Музичну гілку уславленої родини представляла Є. Мусатова-Кульженко — дружина сина С. Кульженка Олексія³. Талановита співачка (сопрано) та педагог, вона доклала чимало зусиль до осучаснення культурного простору міста, сприяла збагаченню концертної палітри, формуванню художніх смаків слухацької аудиторії. Відтворення київського періоду, найбільш яскравого та натхненного у житті артистки, є метою даної праці.

Основною джерелознавчою базою для дослідження стали архівні матеріали відділу газетної періодики Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського — газети «Киевлянин», «Жизнь и искусство», «Киевская мысль», «Последние новости», «Киевская газета», «Киевское слово», «Киевский театральный курьер», «Рада», «Громадська думка». У статті використані також матеріали Центрального Державного архіву-музею літератури і мистецтва України, Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, Будинку-музею М. Лисенка.

Народилася Єлизавета Мусатова 7 лютого 1871 р. у Петербурзі⁴. З 1887-го по 1891 рр. навчалася співу в Петербурзькій консерваторії. Наприкінці 1890-х вона поєднала свою долю з лікарем-невропатологом Олексієм Кульженком. У Києві співачка разом з чоловіком та донькою⁵ мешкала на вулиці Пушкінській, 4 — у просторому будинку, що його збудував С. Кульженко для своєї великої родини⁶. Саме тут діяли «Вокальні класи» Є. Мусатової-Кульженко, регулярно відбувалися музичні вечори за участі її учнів, друзів-вокалістів і самих господарів — Єлизавети Іванівни та Олексія Стефановича, які залюбки виконували фортепіанні дуети⁷.

1920 року розпочався «емігрантський» період у житті співачки: спочатку вона перебувала в Афінах, а з 1921 р. мешкала у Загребі, який на той час був столицею Королівства сербів, хорватів і словенців. Тут Є. Мусатова-Кульженко відкрила власну школу співу, виступала з концертами у різних аудиторіях, часто ставала учасницею музичних радіопередач. Померла артистка 24 червня 1951 р. у Загребі, де й похована на кладовищі «Мирогой».

Упродовж більш ніж двадцяти років — з 1897 по 1918 — виконавиця мешкала у Києві, де була відома насамперед як талановита камерна співачка⁸, педагог, активний популяризатор сучасної музики та організатор низки яскравих, непересічних мистецьких заходів. З ім'ям Є. Мусатової-Кульженко пов'язано багато цікавих подій, які відбувалися

у місті вперше, ефект новизни був притаманний багатьом її виступам. Участь співачки у музичному житті Києва була досить розмаїтою: вона виступала із сольними програмами, у складі симфонічних, камерних зібрань, «поліжанрових»⁹ та духовних концертів¹⁰, як організатор та співучасник благодійних концертних заходів. Діяльність виконавиці мала чітку просвітницьку спрямованість, про що свідчить її участь у лекціях-концертах, тематичних концертах, літературно-музичних вечорах і численних заходах, котрі влаштовувались культурно-освітніми товариствами. Вона виступала не лише у престижних Залах Купецького та Дворянського Зібрань, а й у більш демократичних аудиторіях — Троїцькому народному будинку, Народній аудиторії, співала перед різною за соціальним складом київською публікою. Артистка не відмовлялася виступати разом із маловідомими митцями, музикантами-початківцями та з аматорськими колективами, не залишалася і осторонь громадської діяльності: вона була дійсним членом Київського відділення ІРМТ, членом правління «Товариства друзів музики», брала активну участь у роботі Літературно-артистичного товариства та філармонійного товариства «Боян».

У Києві Є. Мусатова-Кульженко була відома не лише як виконавиця, а й як викладач вокалу. За свідченнями періодики [9], у її класі здійснювалась постановка голосу, проводилось навчання камерному та оперному співу. Серед найбільш знаних учениць співачки — Віра Гужова¹¹, народна артистка УРСР, солістка оперних театрів Києва, Харкова, Баку та Тбілісі.

Концертна діяльність Є. Мусатової-Кульженко детально висвітлювалася київськими газетними виданнями, які сьогодні є безцінним джерелом інформації не лише про виконавське мистецтво та основні віхи творчого життя співачки, а й про міський музичний «контекст», рівень критичної думки та «портрет» тогочасної слухацької аудиторії.

Як засвідчила періодика, київські концерти мисткині супроводжувались стабільним успіхом, постійною увагою й зацікавленістю з боку музичних фахівців, рецензентів місцевих газетних видань і пересічних слухачів. Всі критики, незалежно від їхніх поглядів та уподобань, одноставно визнавали наявність у виконавиці чудових голосових даних і солідної вокальної школи. Зверталась увага на приємний і насичений голос, що однаково повноцінно звучав у різних динамічних площинах, відмінне фразування, чітку декламацію та виразну експресію виконання. У своїх виступах Мусатова-Кульженко продемонструвала природну музикальність, відчуття й розуміння стилів, витончений художній смак. Вка-

зуючи на розмаїття репертуару виконавиці, київські критики, однак, дійшли висновку, що найкраще її талант розкривався у творах ліричного характеру. Співачка володіла неабиякими акторськими здібностями, завжди знаходила контакт зі слухацькою аудиторією, тому на її концертах панувала тепла, затишна та довірча атмосфера. Киян вражала особлива переконливість у трактуванні музичних творів, і, як зазначав М. Шипович, справлялося відчуття, що запропонована інтерпретація є єдиною влучною, «...що інакше виконувати неможливо» [9]. Всі рецензенти звертали увагу на особливу любов та щирість, які пронизували кожен виступ Є. Мусатової-Кульженко. Хоч як дивно, але у київських періодичних виданнях кінця XIX — початку XX ст. вдалося віднайти лише дві світлини співачки: у газеті «Киевский театральный курьер» [13] та «Ілюстрованій збірці Літературно-артистичного товариства», що була видана 1900 року.¹² Вочевидь, скромність, стриманість і шляхетність були доміантними рисами характеру виконавиці; вона надавала перевагу непоказному способу життя та уникала будь-якої самореклами. Найголовнішим для мисткині було сумління, добросовісне служіння своїй справі, і про це «в унісон» писали київські критики.

Репертуар Є. Мусатової-Кульженко був різностильним і досить численним, охоплював вокальну літературу різних епох та національних шкіл. Західноєвропейська музика була представлена творами Д. Скарлатті, В. А. Моцарта, Бетховена; значне місце посідали твори композиторів-романтиків — Ф. Шуберта, Ф. Ліста, Ш. Гуно, Й. Брамса, К. Сен-Санса, Я. Сібеліуса, Е. Гріга, Ж. Массне, Р. Франца, К. Синдінга, Х. Вольфа тощо. «Імпресіоністська складова» репертуару включала опуси К. Дебюссі, М. Равеля, Л. Обера, К. Шимановського, Е. Шоссона, Ф. Шмітта. Російська музична культура XIX ст. була репрезентована романсами М. Титова, О. Аляб'єва, О. Варламова, К. Давидова, А. Рубінштейна, М. Глінки, О. Даргомижського та учасників «Могутньої купки» — М. Балакірева, Ц. Кюї, О. Бородіна, М. Мусоргського та М. Римського-Корсакова. Вагоме місце у концертних програмах співачки посідали твори сучасних авторів — С. Рахманінова, І. Стравинського, Р. Глієра¹³, О. Гречанінова, М. Черепніна, В. Каліннікова, А. Аренського, Л. Ніколаєва, В. Ребікова, С. Василенка, П. Швачкіна, М. Щербачова та ін. Український репертуар посідав досить скромне місце у виконавському доробку Є. Мусатової-Кульженко і включав вокальні опуси Д. Бортнянського, М. Лисенка, Б. Яновського та В. Завадського.

Але в історію музичної культури Києва Є. Мусатова-Кульженко увійшла насамперед як невтомний «першопрохідник» у царині сучасного мистецтва — саме вона була першою виконавицею багатьох зразків новітньої вокальної літератури. Співачка започаткувала «Вечори сучасної пісні», які згодом стали традиційними у концертній практиці міста; вперше організувала «Вечір дитячої пісні». Причому заходи, що їх вона влаштовувала, отримували значний резонанс у музичних колах, виявлялись затребуваними й завжди очікуваними. Сам факт звернення мисткині до зовсім невідомих у тогочасному музичному світі зразків свідчить не лише про її художнє чуття, готовність до новацій і творчого експерименту, а й про високий професійний рівень, що давав їй можливість виконувати досить складні за стилістикою та музичною мовою вокальні твори.

Починаючи з 1908 р., Є. Мусатова-Кульженко щорічно¹⁴ у Києві влаштовувала «Вечори сучасної пісні», причому сучасний «вектор» цих заходів поширювався і на їхню інструментальну складову: піаністки, які акомпанували співакці, за сольні фортепіанні номери також обирали твори новочасних композиторів. Уже перший вечір, що відбувся 9 листопада 1908 р. у Залі Дворянського Зібрання, мав надзвичайний успіх й був детально висвітлений критиком «Киевлянина» О. Канєвцовим [5]. Він повідомив, що програма заходу складалася з трьох відділів, які відповідно представляли новітню вокальну музику німецьких, французьких і російських авторів. Саме такий принцип побудови концертних програм, з чіткою диференціацією творів за національними композиторськими школами, буде характерним для заходів, організованих Є. Мусатовою-Кульженко. Як зазначалось у рецензії, всі твори німецьких авторів (до яких з невідомих причин було зараховано фінського композитора Яна Сібеліуса) написані «зручно та зрозуміло», тому і сприймалися вони в цілому досить легко. Щирість та глибина почуттів домінували у чудових колоритних картинках, створених Р. Штраусом («Morgen») та Я. Сібеліусом («В полі» та «Doch mein vogel kehrt nicht wieder»). Навпаки, «химерність та деяка гармонічна вишуканість» [5] (у вигляді несподіваних відхилень, модуляцій і перехрещень) притаманні були творам Х. Вольфа «Самота» й «Приховане кохання». У музиці французьких авторів, на думку О. Канєвцова, водночас із витонченістю відчувалися «віяння модернізму, намагання штучно викликати настрої, вразити нерви слухача сміливістю мелодичних та гармонічних зворотів» [5]. К. Дебюссі («Дзвони») та Г. Форе («Завжди») здалися критику більш розважливими,

оскільки в їхніх творах наявні були образність, колоритність і стриманість гармонічних новацій. Як зауважив О. Канєвцов, серед вокальних опусів російських композиторів — «поміркваних прогресистів»¹⁵ — найбільш цікавими виявились романси М. Черепніна¹⁶, «Весняні води» С. Рахманінова, «Колискова» О. Гречанінова, твори Р. Глієра («Ми з тобою розлучились назавжди») та Л. Ніколаєва («Повіяло черемхою»). Піаністка Н. Вольська, яка чудово акомпанувала співачці, виконала «Тарантелу» Т. Лешетицького, «Варіації» І. Падеревського та «Reverie» Е. Шютта. Відзначаючи високий професіоналізм Є. Мусатової-Кульженко, О. Канєвцов наголосив на влучній передачі стилістичних рис кожного з творів і філігранному відтворенні відповідних розмаїтих настроїв. Особливо критик акцентував увагу на відмінному фразуванні, шляхетних нюансах у виразному декламуванні, що цілковито демонстрували музикальність і художнє чуття артистки. Підсумовуючи, рецензент привітав ідею проведення подібних заходів, наголосивши на їхній доцільності та перспективності.

Надзвичайно цікавою та розмаїтою виявилась програма «Вечора сучасної музики», який влаштувала Є. Мусатова-Кульженко 1 березня 1914 р. Цього разу київські слухачі почули нові опуси французьких¹⁷, польських¹⁸ і російських композиторів. Найбільшу увагу критиків привернули романси Р. Глієра — «Сутінки», «Погляд твій безмовний» і три зразки із циклу «Газелі про троянду»¹⁹. Саме останні, на думку О. Канєвцова, справили на слухачів «подвійне враження», оскільки оригінальна, сповнена східного колориту музика поєднувалася з «неясними думками поета Вяч. Іванова», втіленими у лаконічному «туманному тексті» зі своерідною логікою будови фраз. Критик категорично заявляв, що твір нічого б не втратив, якби з нього «зовсім викинули такий текст» [8]. Своє несприйняття творчості поетів-символістів О. Канєвцов продемонстрував і у попередніх рецензіях. Так, у 1913 р., щодо віршів Г. Чулкова, В. Брюсова, К. Бальмонта, М. Лохвицької, які становили основу вокального циклу С. Василенка «Заклинання»²⁰, він висловився: «...для пересічного слухача вірші ці можуть здатися або маренням хворої душі, або злою насмішкою над людським уявленням про прекрасне» [7]. Хоча сама музика С. Василенка, на думку рецензента, свідчила про безперечний талант композитора. До творів «молодого талановитого модерніста» І. Стравинського («Монастирська пісня», «Пастораль» та «Весна») київська критика поставилися в цілому схвально: їх зацікавили колоритність, «свіжість» і деяка химерність вокальних опусів. Як відзнача-

лось у періодиці, Є. Мусатова-Кульженко, у душі власних традицій, сконцентрувалася на досягненні художніх завдань: співала з настроєм, демонструючи відмінне фразування й гарний звук. О. Канєвцов зазначив, що на концерті панувала атмосфера «музичного затишку» та якогось особливого єднання співачки з аудиторією: виступ артистки мав характер інтимної бесіди, в якій щирим тоном, позбавленим будь-якої естрадної афектації, вона розповідала про свої суб'єктивні внутрішні відчуття, викликані змістом виконуваних творів.

Завдяки зусиллям Є. Мусатової-Кульженко у концертному житті Києва з'явився новий, «дитячий» жанр: 11 березня 1916 р. відбувся «Вечір дитячої пісні», що привернув увагу слухачів до маловідомої сфери творчості російських композиторів. На значимості цього концерту наголошували київські критики, оскільки діти, які виховувались у заможних родинах переважно вчителями-іноземцями, не мали змоги чути російські пісні — як народні так і авторські; у народних школах акцент ставився на вивченні патріотичних пісень і зразків фольклору. Тож твори, написані для дітей професіональними композиторами, фактично лишалися невідомими широкому загалу слухачів. У виконанні Є. Мусатової-Кульженко кияни почули «У кутку» та «На сон прийдешній» М. Мусоргського з циклу «Дитяча»; «Свічка догоріла», «Зайчєня», «Казки Феї» М. Черепніна; вокальний цикл «Сніжинки» О. Гречанінова. Дві байки В. Ребікова «Слон і Моська» та «Кіт і Кухар» прозвучали в інтерпретації оперного співака й педагога Миколи Філімонова (баритон). Соліст Київської опери Євген Долинін (тенор) з успіхом виконав романси П. Чайковського «Осінь» (із циклу «16 пісень для дітей»), «Колискова пісня в бурю», а також твори Ц. Кюї «Зима» та «Лідушка». Оперна співачка Антоніна Антонович (меццо-сопрано) репрезентувала твори А. Аренського «Там вдалині, за рікою», «Розкажи, метелику», «Спи, дитя моє, засни». У дуеті з нею Є. Мусатова-Кульженко заспівала «Ай-дуду», «Заклик весни», «Колискову», «Тень, тень, потетень» О. Гречанінова.

Саме у цьому концерті відбувся перший публічний виступ вихованки Є. Мусатової-Кульженко Віри Гужової²¹, яка «колоритно та захоплено» у супроводі хору виконала пісню М. Черепніна «Ой Іван». Концерт став дебютним і для хору вищих початкових жіночих училищ під орудою П. Злобіна. Колектив, що складався зі 100 осіб, вперше у Києві виконав твір В. Ребікова «У селі», а також опуси О. Гречанінова «Весілля совушки», «3 міста у село», «Нива», «Крапля дощова», «Врожай». Слухачів вразили інтонаційна чистота, розмаїття нюансів

і точна, жива ритміка, котру продемонстрували молоді виконавці.

За свідченням М. Шиповича, концерт мав надзвичайний успіх, майже кожен номер повторювався на «біс». Критик звернув увагу на присутність у залі вихованців навчальних закладів Києва, які отримали спеціальний дозвіл на відвідування вечора від попечителя навчального округу. О. Канєвцов, відзначаючи неординарність і важливість цього заходу, висловив побажання провести його вдень, аби всю красу дитячої пісні змогли оцінити не лише дорослі, а й маленькі слухачі. Як повідомляли газети, концерт, влаштований Є. Мусатовою-Кульженко, мав благодійний характер, оскільки весь чистий збір планувалося передати на користь дітей-сиріт, батьки яких загинули під час воєнних дій. Але матеріальний успіх заходу, на жаль, не відповідав його художнім досягненням: з докором М. Шипович визнавав, що «...ми, кияни, по суті мало допитливі, мало активні, мало вміємо цінувати істинно високе та служити йому» [10]. Справді, слова ці, хоч як прикро, є актуальними й нині, століття по тому...

Творча та особиста дружба єднала Є. Мусатову-Кульженку з російським композитором і піаністом О. Гречаніновим²². Співачка була невтомним пропагандистом його вокального доробку і, як справедливо відзначалось у періодиці, ім'я композитора було добре відомим у Києві завдяки старанням саме Є. Мусатової-Кульженко. Її Гречанінов визнавав однією з кращих інтерпретаторів своїх вокальних опусів, охоче виступав як акомпаніатор у заходах, що їх влаштовувала артистка. Перший у Києві концерт з творів О. Гречанінова за участі автора відбувся 6 березня 1912 р. у Залі Купецького Зібрання²³. Тоді вперше прозвучали фрагменти зі збірок «Сніжинки», «Півник», Вісім шотландських пісень в обробці композитора, Сім пісень на вірші Г. Гейне та Вл. Соловйова зі збірки «Драматична поема», а також романс на вірші А. Фета «Як янгол неба безтурботний». Є. Мусатова-Кульженко, взявши на себе нелегке завдання представити такий різноманітний і численний за обсягом матеріал, упоралася з ним бездоганно. До притаманної їй музикальності та вміння надавати виконанню картинність шляхом майстерної виразності, співачка приєднала велику частину того захоплення, яке передалося всій аудиторії: як запевнив О. Канєвцов, кожен отримав і фізичний, і душевний відпочинок. Критик настільки захопився атмосферою заходу, настільки достеменно й тонко передав його настрій та енергетику, що, читаючи ці рядки сьогодні, майже століття по тому, справляється враження віртуальної присутності на концерті в Залі Купецького Зібран-

ня: «...Так легко почувалось у цьому калейдоскопі швидкоплинних настроїв, так легко дихалося у цій ароматній звуковій атмосфері, наповненій свіжим подихом весни, осяяній променями тихої радості, чистої, як ласка дитини! Сумний настрій, викликаний журливими осінніми мотивами пісень на слова Гейне, швидко розсіювався, поступаючись місцем посмішці, що мимоволі була викликана наївним лепетом дитячих мрій, і на душі слухача знову ставало світло, радісно, весело» [6].

Є. Мусатова-Кульженко була однією з перших виконавиць вокальних опусів молодого композитора, уродженця Києва, Леоніда Ніколаєва. Так, у концерті з його творів, що відбувся 27 листопада 1908 р. у Залі Купецького Зібрання, співачка «з ніжним ліричним настроєм» заспівала романси «Тихо місяць впливав», «Яке чудове ти, о море нічне!», «Тихою ніччю, пізнім літом»²⁴.

Мисткиня брала активну участь у численних тематичних концертах, які набували популярності у Києві на зламі XIX–XX ст. «Мнемонічним подвигом» назвав критик В. Чечотт виступ співачки та київської піаністки О. Штосс-Петрової у концерті, що відбувся 7 лютого 1898 р. під егідою Київського відділення ІРМТ. Адже програма заходу, присвяченого музиці російських композиторів, справді вражала своєю масштабністю: Є. Мусатова-Кульженко виконала 19 (!) романсів²⁵, О. Штосс-Петрова — 23 (!) фортепіанні п'єси. Найбільшу увагу В. Чечотта (палкого прихильника «Могутньої купки») привернув фортепіанний цикл М. Мусоргського «Картинки з виставки», який вперше у Києві прозвучав в оригінальній авторській редакції. Побіжно рецензент нагадав читачам, що кілька років тому вони мали нагоду почути цей твір в оркестровій редакції Михайла Тушмалова²⁶. У 1901 р. Є. Мусатова-Кульженко познайомила киян з романсом М. Мусоргського «На Дніпрі», який вразив своєю потужністю та могутнім епічним характером. Критик Б. Яновський на шпальтах «Киевлянина» повідомляв, що твір, в основі якого уривок з поеми Т. Шевченка «Гайдамаки», є «зразком чудової художньої обробки матеріалу, представленого малоросійськими темами» [3].

«Ранок Глінки», організований Київським відділенням ІРМТ 24.03.1918 з нагоди 75-річчя постановки опери «Руслан і Людмила», ймовірно, став одним з останніх київських концертів Є. Мусатової-Кульженко. На жаль, детальної інформації про цей захід немає, оскільки через складну політичну ситуацію в місті редакції газет тимчасово припинили свою роботу. Єдиними свідками тієї події є афіша та програма, що зберігаються у фондах

Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України²⁷. У виконанні Є. Мусатової-Кульженко прозвучали романси «Жайворонок», «Північна зірка», «Як солодко з тобою мені бути»; разом із Ф. Орешкевичем, М. Темниковим та Д. Ярославським вона виконала Квартет з фіналу III дії опери «Руслан і Людмила».

Про активну громадянську позицію Є. Мусатової-Кульженко, її небайдуже ставлення до української культури свідчить участь співачки у роботі Товариства «Боян», «Літературно-артистичного товариства», які на рубежі XIX–XX ст. виконували справді «будительську» місію, вважались осередками розвитку вітчизняної культури, центром консолідації найкращих сил української інтелігенції. Є. Мусатова-Кульженко входила до складу музичної комісії Літературно-артистичного товариства, яку очолював М. Лисенко²⁸; неодноразово виступала у концертних заходах цього об'єднання. Так, наприклад, у Першому симфонічному концерті Товариства, що відбувся 5 грудня 1898 р., співачка виконала «Колискову» з опери «Садко» М. Римського-Корсакова у супроводі оркестру та романс П. Чайковського «Скажи, про що в тіні гілок» (з фортепіанним акомпанементом М. Тутковського). На думку київських критиків, цей захід мав сприяти поширенню симфонічної музики, оскільки симфонічних концертів, які проводились на той час під егідою ІРМТ, було вочевидь мало. В той же час В. Пухальський (що друкувався на сторінках київської періодики під псевдонімом «Тонь»), згадуючи про напівпорожню залу, не без іронії писав: «... в театрі панував простір, який спостерігався лише на публічних лекціях з єгиптології» [2]. Аби виправити ситуацію, рецензент закликав знизити ціни на квитки до мінімуму за прикладом Народної аудиторії²⁹.

На початку XX ст. Є. Мусатова-Кульженко долучилась до організації філармонійного Товариства «Боян», яке очолив у 1905 р. М. Лисенко. У першому концерті товариства 9 грудня 1906 р. співачка «мило і з артистичним смаком» [12] виконала «Лорелею» Ф. Ліста; голос її, як запевняв критик «Ради» К. Стеценко, вирізнявся свіжістю та чистотою звучання. Неодноразово Є. Мусатова-Кульженко брала участь у Шевченківських вечорах, що їх щорічно влаштовував у Києві М. Лисенко³⁰. Так, наприклад, у концерті з нагоди 45-х роковин смерті поета, що відбувся 23.03.1906 р. у Залі Купецького Зібрання, вона заспівала «Княжну» М. Лисенка та долучилась до виконання квартету композитора «За сонцем хмаронька пливе» (разом з М. Янса, О. Мосіним та С. Варягіним). Київські газети засвідчили наявність ще кількох творів М. Лисенка у репертуарі

артистки — Речитативу та арієти Марильці з опери «Тарас Бульба» та солоспіву «Я вірую в красу».

14 лютого 1908 р. спів Є. Мусатової-Кульженко лунав у спектаклі-концерті пам'яті М. Старицького, що відбувся у Театрі Товариства Грамотності³¹ за участі найкращих сил української мистецької інтелігенції — М. Лисенка, М. Заньковецької, М. Садовського, М. Старицької, М. Багрова, І. Мар'яненка, М. Зотової, О. Мишуги, Н. Дорошенко, Г. Єлінека та ін.

Таким чином, насичена та різнобічна діяльність Є. Мусатової-Кульженко суттєво збагатила культурний простір Києва, сприяла осучасненню концертного життя, урізноманітненню його жанрової та репертуарної складових. Виступи співачки мали важливе не лише художньо-естетичне, а й просвітницьке, пізнавальне значення. Адже кияни мали змогу ознайомитись із новітніми зразками вокальної літератури та долучитись до процесів, що відбувались на той час у західноєвропейському музичному світі. Вагомим був внесок Є. Мусатової-Кульженко у розбудову українського камерно-вокального виконавства, оновлення його жанрово-стильової та інтерпретаційної палітри, у розвиток і становлення вітчизняної вокальної педагогічної школи.

Починаючи з 1921 року співачка мешкала за кордоном, і про цей період її біографії, що тривав майже тридцять років, відомостей, на жаль, обмаль. Чи не єдиним джерелом інформації про перебування Є. Мусатової-Кульженко на чужині можуть стати матеріали Хорватського Державного архіву в Загребі, тому цей напрям дослідження має бути надалі пріоритетним задля вичерпного відтворення життєвого та творчого шляху видатної української виконавиці.

Джерела та література

1. «Громадська думка». 1906. № 52. 5.03.
2. Гужова В. Спогади. Київ : Музична Україна, 1971.
3. «Киевлянин». 1898. № 339. 8.12.
4. «Киевлянин». 1901. № 323. 22.11.
5. «Киевлянин». 1904. № 322. 20.11.
6. «Киевлянин». 1908. № 313. 12.11.
7. «Киевлянин». 1912. № 69. 9.03.
8. «Киевлянин». 1913. № 56. 25.02.
9. «Киевлянин». 1914. № 63. 3.03.
10. «Киевлянин». 1916. № 238. 28.08.
11. «Киевская газета». 1904. № 322. 20.11.
12. «Киевский театральный курьер». 1911. № 1080. 26.11.
13. «Киевский театральный курьер». 1916. № 2480. 8.03.
14. «Последние новости». 1916. № 3680. 19.03.
15. «Рада». 1906. № 76. 12.12.

References

1. «Hromadska dumka». 1906. № 52. 5.03.
2. Huzhova V. Spohady. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1971.

3. «Kuevliany». 1898. № 339. 8.12.
4. «Kuevliany». 1901. № 323. 22.11.
5. «Kuevliany». 1904. № 322. 20.11.
6. «Kuevliany». 1908. № 313. 12.11.
7. «Kuevliany». 1912. № 69. 9.03.
8. «Kuevliany». 1913. № 56. 25.02.
9. «Kuevliany». 1914. № 63. 3.03.
10. «Kuevliany». 1916. № 238. 28.08.
11. «Kuevskaia hazeta». 1904. № 322. 20.11.
12. «Kuevskiy teatralnyi kurer». 1911. № 1080. 26.11.
13. «Kuevskiy teatralnyi kurer». 1916. № 2480. 8.03.
14. «Poslednye novosty». 1916. № 3680. 19.03.
15. «Rada». 1906. № 76. 12.12.

Примітки

- 1 Відомо, що у 1870-х рр. хор типографії під орудою знаного диригента та співака Я. Калішевського брав участь у концертах, що відбувались у Залі Дворянського Зібрання. Сам С. Кульженко, будучи палким любителем та знавцем співу, залюбки ставав учасником цього колективу.
- 2 Про трагічну долю П. Кульженко йдеться у публікації видання «Пам'ятки України» (1998. № 1).
- 3 Олексій Стефанович Кульженко (1870–1952) у 1894 р. закінчив медичний факультет Київського університету Св. Володимира (його науковим керівником був професор психіатрії І. О. Сікорський). Працював лікарем-невропатологом у Софійському лікувальному закладі лікарів-спеціалістів, у безкоштовній лікарні Покровського монастиря, мав приватну практику. У 1918 р. викладав у Фізіотерапевтичному інституті в Києві. Член правління Товариства лікарів-спеціалістів, організатор і керівник будівництва зразкової Георгіївської лікарні Товариства. У 1919 р. працював санітарним лікарем в Алуці, наступного року евакуювався з військом генерала П. Врангеля. У 1920–21 рр. працював невропатологом при військовому шпиталі для росіян в Афінах. З 1922 р. мешкав у Королівстві сербів, хорватів і словенців (згодом — Югославії), де обіймав керівні посади у медичних закладах Загреб та інших міст. Вхпив до складу Російського наукового інституту в Белграді, мав багато наукових публікацій. Помер у Загребі, де й похований на кладовищі «Мирогой».
- 4 Інформації про родину співачки, на жаль, не маємо. Відомо лише, що її старша сестра Олександра також мешкала у Києві, мала шістьох дітей. Двоє її синів — Леонід та Юрій (Георгій) П'ятакови — стали відомими революційними діячами.
- 5 На жаль, про долю доньки співачки Лялі майже нічого не відомо. Лише у спогадах Поліни Кульженко згадується, що у Лялю був закоханий молодий перспективний історик, мистецтвознавець і фольклорист К. Широцький, життя якого обірвалось у 1919 р. Видавництво Кульженка у 1917 р. випустило монографію К. Широцького «Київ», яка стала першим путівником по мистецьких пам'ятках міста.
- 6 До 1899 р. вулиця називалась Ново-Єлизаветинська. Будинок Кульженків був зруйнований під час пожежі 1941 р.
- 7 За спогадами учениці Є. Мусатової-Кульженко Віри Гужової, у просторій залі, що містилась на другому поверсі (де саме мешкала родина співачки), стояли два чудових роаялі, висіли портрети російських і зарубіжних композиторів, вздовж стін розмістились м'які диванчики та стільці. Прикрашали залу численні великі кімнатні рослини (ЦДАМЛМУ. — Ф. 130, оп. 1, № 12).
- 8 Посилання у деяких джерелах на те, що Є. Мусатова-Кульженко брала участь в оперних виставах Київського Миського театру, не отримали документального підтвердження.
- 9 Одним з таких був Перший літературно-музичний вечір (18.11.1904) з творів місцевих композиторів (М. Лисенка, В. Пухальського, Ф. фон Мулєрта, В. Четотта, М. Тутковського, Л. Ніколаєва, Р. Глієра), який критика назвала «картиною небувалого ще в Києві єднання публіки, композиторів та поетів» [11]. Твори київських композиторів прозвучали у виконанні Є. Мусатової-Кульженко, В. Пухальського та Ф. фон Мулєрта. Літературні сили міста представляли Т. Щепкіна-Куперник та Ф. де Ла Барт.
- 10 Співачка брала активну участь у духовних концертах не лише православної, а й інших релігійних конфесій (зокрема, вона неодноразово виступала у Лютеранській церкві Києва).
- 11 У «Спогадах» Віри Гужової [2] міститься інформація про спілкування з Є. Мусатовою-Кульженко, особливості її методики навчання вокалу, а також про ту вирішальну роль, яку відіграла співачка у творчій долі своєї учениці.
- 12 Видання зберігається у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського.
- 13 Саме Є. Мусатової-Кульженко Р. Глієр присвятив свій роман на вірші К. Бальмонта «Ти була мені сестрою» (ор.62 № 1).
- 14 Єдина «пауза» у проведенні заходів виникла 1909 року.
- 15 До програми концерту увійшли твори А. Арєнського, О. Грєчанінова, С. Рахманінова, М. Черепніна, В. Ребикова, Р. Глієра, Л. Ніколаєва, Б. Яновського.
- 16 Особливо романти «Свічка догоріла» (в якому вдало відтворено казковий колорит) та «Блакитна чиста пролісок-квітка», сповнений весняним свіжим подихом.
- 17 Французька музика була представлена опусами композиторів-імпресіоністів К. Дебюссі, Г. Форє, Л. Обєра, Е. Шоссєна.
- 18 Програма включала твори К. Шимановського, М. Карловича та Л. Ружицького.
- 19 «Милий серед юнаків», «Славить меч багряною славою» та «Що кохання?»
- 20 Цикл прозвучав у виконанні Є. Мусатової-Кульженко під час «Ранку сучасної камерної музики» 22 лютого 1913 р. До програми концерту входили також твори Х. Вольфа та Ф. Вєйнгартнера.
- 21 Цю подію В. Гужова детально описує у своїх спогадах.
- 22 За свідченням В. Гужової, митець, перебуваючи у Києві, зупинявся саме у Кульженків.
- 23 Програма концерту зберігається у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.
- 24 У концерті прозвучали також Соната для скрипки і фортепіано ор.11; Сюїта для двох фортепіано ор.13 та фортепіанні твори («Фуга», «Мелодія», «Баркарола», «Два ескізи») у виконанні Ю. Пуліковського, С. Тарновського та самого автора.
- 25 Програма концерту включала твори М. Глінки, К. Давидова, О. Даргомижського, М. Балакієва, О. Бородіна, М. Мусоргського, Ц. Кюї, М. Римського-Корсакова, А. Рубінштейна, П. Чайковського, О. Грєчанінова.
- 26 Михайло Тушмалов (1861–1896) — композитор і диригент, учень М. Римського-Корсакова. Автор першої оркестрової версії «Картинок з виставки» М. Мусоргського (1888р.).
- 27 Ф.646, оп.1, № 230. Як повідомлялось у програмі, зі вступним словом про творчість М. Глінки виступив Михайло Алексєєв; виконавцями «інструментальної складової» заходу були Г. Ходоровський (ф-но), О. Колаковський (скр.), А. Шутман (скр.), Є. Риб (альт), Ф. фон Мулєрт (віол.), Л. Хазін (кларнет), Р. Бісмарк (валторна).
- 28 У складі музичної комісії Товариства працювали знані київські митці М. Тутковський, Л. Парашенко, М. Сікард, К. П'ятигорович та К. Шадек.

²⁹ Народна аудиторія, яка була збудована Товариством сприяння початковій освіті, знаходилась по вул. Бульварно-Кудрявська, 26. Дуже прикро, що нині це приміщення використовується не за призначенням.

³⁰ «Громадська думка» [1] повідомляє про виступ Мусатової-Кульженко на «Шевченковому святі», яке відбулося 3.03.1906 р. у Народній аудиторії. Серед учасників заходу були М. Лисенко, М. Старицька та Н. Калиновська. Є. Му-

сатова-Кульженко взяла участь також у вечорі пам'яті Т. Шевченка (29.03. 1908 р., Зала Комерційного Зібрання), в якому виступали М. Зотова, М. Старицька, С. Брикін, Г. Матковський, хор під орудою М. Лисенка та О. Кошиця, хор бандуристів на чолі з М. Злобінцевим.

³¹ Троїцький народний будинок був збудований Київським Товариством Грамотності. Нині у цьому приміщенні — Національна Оперета України.

ФОРМУВАННЯ ТЕХНІКИ МОВЛЕННЯ ЯК УМОВА РОЗВИТКУ МОВЛЕННЕВОЇ МАЙСТЕРНОСТІ СТУДЕНТІВ

На основі теоретичного аналізу проблеми і досвіду в статті запропоновано умови розвитку мовленнєвої майстерності студентів у процесі формування техніки мовлення. Розглянуто елементи техніки мовлення як компоненту професійної діяльності майбутніх педагогів у забезпеченні навчально-виховних завдань.

Ключові слова: *техніка мовлення, фонаційне дихання, чітка дикція, педагогічний голос, комунікативність, мовленнєва дія.*

Based on a theoretical analysis of the problem and experience, the article proposes the conditions for the development of students' speech skills in the process of forming the speech technique. Elements of the speech technique as a component of the professional activity of future teachers in providing educational tasks are considered.

Keywords: *speech technique, phonation breathing, clear diction, pedagogical voice, communicativeness, speech action.*

На основе теоретического анализа проблемы и опыта в статье предлагаются условия развития речевого мастерства студентов в процессе формирования техники речи. Рассмотрены элементы техники речи как компонента профессиональной деятельности будущих педагогов в обеспечении учебно-воспитательных задач.

Ключевые слова: *техника речи, фонационное дыхание, четкая дикция, педагогический голос, коммуникативность, речевое действие.*

Сучасна ситуація в суспільстві та в освіті виокремлюється інтенсивним розвитком мовленнєвих комунікацій, а отже спонукає звернути особливу увагу на мовленнєві науки, котрі займаються проблемами ефективного комунікативного спілкування. Тому формування у студентів мовленнєвої майстерності є досить актуальною проблемою педагогічної освіти. Особливо це стосується студентів, які мають споріднену професію з акторською — майбутніх педагогів. Адже завдання педагогів позитивно впливати на свідомість підростаючого покоління для виховання соціально активних громадян, свідомих, відповідальних особистостей, творців кращого майбутнього нашого суспільства.

Таким чином, професійна діяльність педагога передбачає, насамперед, володіння мовленнєвими вміннями, які надають можливість опанувати види усного переконливого слова у монологічних, діалогічних й полілогічних формах, що є важливим засо-

бом взаєморозуміння, переконання, інструментом позитивного впливу на особистість та мовленнєвою культурою, котра допомагає створенню особистісно-професійних ролей, а першоосновою вважається досконале володіння технікою мовлення.

Техніка мовлення проявляється у кожній хоч якоюсь мірою пов'язаній з мовленням професії, передусім це стосується голосу, який має свої характерологічні ознаки: вокальний, сценічний, командний, дикторський тощо і який комплексно впливає на якісний прояв інших елементів техніки мовлення.

Мета даної статті — визначити умови розвитку мовленнєвої майстерності у процесі професійної підготовки студентів з формування техніки мовлення.

Техніка мовлення педагога — це базовий компонент професійної майстерності, який пов'язаний з формуванням і проявом педагогічного голосу, фонаційного дихання, чіткої дикції і є засобом пе-

дагогічного впливу. Реалізуються всі елементи техніки мовлення у педагогічному мовленні як одному з видів професійної діяльності.

Таким чином, готовність педагога-мовця для вирішення навчально-виховних завдань проявляється у вмінні розвивати і використовувати комплекс творчих якостей: а) розвинутого мовленнєвого голосу, б) фонаційного (діафрагмально-реберного) типу мовленнєвого дихання, в) бездоганної чіткої дикції.

Чітка дикція, зумовлена злагодженою, правильною роботою артикуляційного апарату, точною, чіткою, виразною вимовою кожного звуку і звукосполучень, слів, що відповідають орфоепічній нормативності української літературної мови. Володіння фонаційним (діафрагмально-реберним) типом дихання дає змогу успішно виконувати мовленнєве навантаження і утворювати професійний голос.

Домінантним елементом техніки мовлення є голос. Він забезпечує інтонацію, творення адекватної до задуму тональної характеристики того чи іншого вислову. Це професійний «інструмент», «знаряддя праці» педагога.

Порівнюючи якості й прояв комплексної характеристики голосу педагога та інших професійних голосів, ми змогли виявити характерологічні ознаки голосу, що його можна назвати «педагогічним голосом».

Педагогічний голос — це професійно сформований голос, який повною мірою забезпечує звуковий ряд педагогічного спілкування. Його особливостями є: високий рівень гучності, широкий динамічний і висотний діапазон, різноманітність тембрів, благозвучність, адаптивність, сугестивність, леткість, шумостійкість, гнучкість, стійкість, витривалість; він виявляє специфіку щодо інших професійних голосів і дає змогу доповнити відомий ряд професійних голосів — вокальний голос, командний голос, сценічний (акторський) голос, дикторський голос.

Природно, наявність деяких ознак у всіх професійних голосах збігається. Це стосується насамперед стійкості й витривалості голосу. Окрім того, для відтворення цих ознак мають зберігатися певні умови — бажання людини, якій цей голос належить.

Отже основним, доміантним елементом техніки мовлення є педагогічний голос, якому підпорядковуються інші елементи — дикція й дихання. Голос розглядається як акустичний продукт активної рухливості організму. Він утворюється внаслідок скоординованої центральною нервовою системою взаємодії органів, котрі зумовлюють періодичні коливання голосових зв'язок гортані. Сукупність

рухів, в результаті яких утворюється голос, органічно пов'язані з мімікою, жестикуляцією і особливо зовнішньою артикуляцією та з іншими рухами тіла, які називаються «невербальними засобами» спілкування.

Голос, завдяки фонаційному диханню та внутрішній артикуляції, а також невербальним засобам досить виразно відображає емоційний і фізичний стан людини. Але якщо рухи рук, губ, язика та інших частин тіла можна контролювати за допомогою зору, то роботу голосових зв'язок, органів дихання, внутрішніх звукоутворюючих органів важко сприймати зором. Тому для керування голосом і диханням доцільно користуватися «методом фізичної дії». Цей метод дає можливість через зовнішні, видимі фізичні дії цілеспрямовано керувати емоціями мовця, які в свою чергу відбиваються в адекватному звучанні голосу, з відповідною активністю дихання і внутрішньою артикуляцією.

Завдяки вправному тренуванню голосомовленнєвих органів та умінню поєднувати в роботі мовленнєвих органів природний автоматизм зі свідомим, вольовим керуванням, можна значно розширити діапазон звучання голосу (за висотою, гучністю і тембром).

Навчившись правильно регулювати нахил надгортанника, обсяг глотки, положення язика, м'якого піднебіння, нижньої щелепи, губ, тобто змінювати артикуляційну базу, внутрішню і зовнішню, набуваємо можливість навчитись правильній артикуляції кожного звуку.

Основою створення професійного голосу є дихання. Дихання, пов'язане з мовленням, — процес керований, довільний. Таке дихання називається фонаційним, або звуковим, і його можна тренувати. Особливо важливо, щоб студенти уміли керувати своїми м'язами, пов'язаними з фонаційним диханням, тому що дихання є не лише енергетичною основою голосу (і взагалі мовлення), а й побічно впливає і на тембральну характеристику голосу.

Для формування професійного мовлення — мовленнєвої майстерності, студенти повинні оволодіти елементарними уміннями знаходити оптимальне положення як мовленнєвих органів, так і всього тіла — це насамперед володіти органами, котрі утворюють фонаційне (звукоутворююче) дихання.

Опрацьована дикція — це чітка та виразна вимова звуків і звукосполучень, правильне й ясне їх звучання, що є основою професійного мовлення. Готуючись до педагогічної діяльності, студентам слід потурбуватися про вироблення бездоганної дикції.

Покращення дикції пов'язане з активізацією роботи мовних органів під контролем слуху. Домогтися фонетичної виразності в мовленні неможливо без розвитку мовленнєвого слуху.

Розвинути слух — це одна з необхідних умов оволодіння належною дикцією. Для цього потрібно навчитися помічати і розмежовувати найтонші відтінки звучання мовлення, голосу. Потрібно навчитися слухати «внутрішнім слухом», тобто уявляти те звучання, котре має бути в ідеалі. Крім того, слух має допомогти фіксувати всі випадки неправильного промовляння звуків та звучання голосу.

Хороша дикція є результатом активної і точної артикуляції (злагодженої роботи органів мовлення). В українській мові, в утворенні голосних і дзвінких приголосних, активну участь у загальній артикуляції бере гортань, яка є основою голосу. На роботу гортані впливає положення язика та піднесеність і опускання м'якого піднебіння, форма і напруженість губ та інші елементи артикуляції. Тому якість голосу залежить не лише від роботи самої гортані, а й від узгодженості в роботі всіх елементів мовного апарату.

Отже, якщо потрібно підсилити звучання мовлення, зробити його більш гучним, слід звернути увагу на дикцію, зробивши її більш чіткою, фіксованою. Тоді не знадобиться значне збільшення повітряного тиску в легенях, що дасть змогу економити сили і зберегти працездатність голосового апарату на досить тривалий час.

Щодо дихання під час мовлення, то воно обов'язково має бути економним. Промовляючи голосні фонемі, слід намагатися, щоб усе повітря, яке вдихається, перетворювалося на звук. Якщо цю вимогу не виконувати, тоді в голосі разом з основним мовленнєвим звучанням з'являються шумові призвуки — захриплість, осиплість та інші не мовленнєві шуми, і навіть якщо ці дефекти непомітні, голос втрачає свою звучність.

Як відомо, голос потрібен людині не лише для промовляння голосних та приголосних, а й для інтонаційного оформлення мовлення. Інтонація неможлива без підвищення і пониження голосу, без зміни його забарвлення (тембру). Крім того, зміна висоти голосу (резонування), а також його тембру у поєднанні зі збільшенням гучності допомагають виразити емоційно-психологічний і фізичний стан людини. Але педагог не завжди може показати, що він втомився, чи занедужав, чи в поганому настрої тощо. Для того щоб тримати голос завжди «у формі», потрібно його постійно тренувати.

Сформований голос — слухняний інструмент у роботі педагога, він допомагає встановити правильний характер спілкування зі співрозмовниками.

Що значить сформувати голос? Це значить сформовані органи мовного апарату розміщені у найбільш зручному положенні, яке полегшує їх роботу і дає змогу, витрачаючи якнайменше зусиль, мати приємний, повнозвучний, стійкий голос, який не втрачає своїх позитивних якостей навіть при тривалій мовленнєвій роботі.

Беручись до виконання вправ, студентам передусім потрібно звернути увагу на поставу, на положення плечей, шиї, голови, простежити за своїм диханням. Дуже важливо для майбутнього педагога навчитися знімати м'язову напругу, тобто розслабляти ті м'язи, які не беруть участі в голосотворенні. Зайві м'язові зусилля спричиняють швидку втому, а іноді й захворювання голосового апарату.

Варто звернути увагу на те, що гігієна голосу (тобто сукупність заходів для збереження працездатності голосового апарату) тісно пов'язана з формуванням техніки мовлення. Іншими словами, збереження голосу залежить насамперед від умінь ним користуватися.

Нарешті, слід враховувати індивідуальні особливості організму, прагнути знайти своє «природне» звучання. Малі розміри гортані, ротової порожнини не дають людині можливості без пошкодження користуватися низьким, наприклад, басовим голосом. А збільшена гортань перешкоджає формуванню високого, наприклад, тенорового голосу. Є й інші фактори, які обумовлюють індивідуальні особливості голосу і його розвитку. Тому не можна сліпо копіювати звучання голосу іншої людини, навіть якщо цей голос дуже привабливий і йому притаманні всі необхідні якості.

Під час мовлення для слухачів дуже важливою є якісна характеристика голосу мовця-педагога, котра забезпечить чутність слова, що промовляється благозвучним тембром, його впливовість завдяки резонуванню — тембральному різноманіттю та чуйність завдяки співпереживанню й інтонаційному малюнку.

Отже, елементи техніки мовлення є основним засобом мовної діяльності у безпосередній взаємодії педагога з вихованцями. Вони використовуються у педагогічній діяльності на етапі практичного вирішення педагогічних завдань, а найважливішим призначенням техніки мовлення є забезпечення професіонального педагогічного мовлення — мовленнєвої майстерності, а отже й високого рівня комунікативності вчителя. І це призначення техніка мовлення виконує шляхом поєднання зовнішньої і внутрішньої функцій. Розкриваючи їх особливості, вважаємо, що внутрішня функція пов'язана з процесом дієвого впливу на особистість, уміньми

володіти своїм організмом, керувати своїм творчим станом; зовнішня функція реалізується у практичній діяльності педагога в різних педагогічних ситуаціях у процесі мовленнєвої діяльності педагога, у взаємодії з вихованцями.

Теоретичний аналіз проблеми і досвід дав змогу виявити умови, котрі сприяють мовленнєвій майстерності студента, майбутнього педагога завдяки успішному формуванню техніки мовлення.

Перша умова розвитку мовленнєвої майстерності у процесі професійної підготовки студентів — це успішне функціонування технологій, тобто інтенсивність навчання техніці мовлення з метою переведення дій-вправ у педагогічні уміння та навички.

Вона може реалізуватись за принципом диференційованого відбору теоретичного матеріалу, як матеріалу «практично працюючого», тобто «обслуговуючого» ті чи інші уміння, навички. Підбирається лише інформація, яка допомагає осмислити суть вправ і техніку їх виконання і яка допоможе у самостійній роботі студента.

Важливою умовою в формуванні тих чи інших якостей звучання голосу є вироблення слухового уявлення та моделювання голосу за допомогою внутрішнього слуху.

Необхідним аспектом, який потребує активного включення свідомості студента, є сукупність якостей, потрібних для збереження мовного апарату тривалій працездатності та готовності витримувати значні голосові навантаження.

Суттєвими факторами, котрі впливають на якісне звучання голосу, сприяють ефективній роботі мовного апарату, є вільна жестикуляція, виправдана міміка, фізична дія тіла, правильна постава тощо. Передусім це стосується голосомовних органів, оскільки чіткість і чистота мовлення, дикційна вправність залежать від активної і точної роботи язика, губ, нижньої щелепи, м'якого піднебіння. Для їх розвитку потрібно застосовувати спеціальний комплекс правил і вправ: а) артикуляційна гімнастика; б) промовляння звуків і звукосполучень; в) виконання чистомовок, скоромовок, приказок, спеціальних поетичних творів.

Виконуючи завдання, працюючи над дикційною чіткістю, студенти водночас удосконалюють властивості педагогічного голосу і фонаційного дихання: під час читання гекзаметрів у наспівній і розмовній монотонності; співу вокалізів, домагаючись варіативності голосотворення у виконанні художніх творів.

Велике значення мають інтенсивні методики, які активізують процес вдосконалення фонаційного дихання студентів. Тобто завдання-вправи — різні

за складністю, залежно від індивідуального стереотипу дихання: удосконалення тілесного апарату, правильної постави, органічного м'язового відчуття; стійкого вдиху і підпорядкованого видиху; створення відповідного емоційного тла для мовленнєвих вправ.

Таким чином, теоретичний розгляд складових техніки мовлення та усвідомлення їх особливостей створюють умови для розробки потрібних методик, технологій, спрямованих на формування мовленнєвих умінь.

Друга умова — комунікативність, у сенсі включення вправ у реальну практику спілкування педагога з метою отримання постійного зворотного зв'язку.

Називаючи техніку мовлення компонентом комунікативності, ми таким чином наголошуємо на тому, що вся підготовча робота має будуватися з розрахунком на досягнення високого рівня ефективності спілкування, коли обмін інформацією між співрозмовниками здійснюється з мінімальними витратами зусиль і дає переконливе розуміння — що, кому і з якою метою (з якими намірами) сказано.

Реальне функціонування дихання, артикуляції та голосу, в комунікативному акті, забезпечення оптимального педагогічного спілкування на рівні усно-мовленнєвої (акустичної) взаємодії; доведення до професійного рівня: «шліфування» голосу, дикції, дихання в різних педагогічних ситуаціях, у безпосередньому контакті з учнями, їх батьками і колегами. — це те основне завдання педагога-вихователя, що його слід вирішувати і чому потрібно навчатися.

Третя умова успішної реалізації технологій навчання — це організація самостійної роботи над технікою мовлення. Кожний методичний прийом реалізується у конкретних вправах, котрі добираються залежно від індивідуальних особливостей виконавця.

Щоб закріпити мовленнєві уміння, основа яких закладена на заняттях, студентам слід самостійно тренувати мовний апарат. Опрацьовувати щоденні вправи з розвитку комбінованого дихання, чіткої вимови звуків і звукосполучень. Постійний контроль за якістю звучання голосу й чіткістю та внормованістю мови мають стати звичним процесом у структурі професійної підготовки мовленнєвої майстерності майбутніх педагогів.

І тому слід наголосити на важливій ролі самостійної роботи студентів в опануванні елементами техніки мовлення.

Здійснюючи систематичну роботу над удосконаленням елементів техніки мовлення, студент, по суті, здійснює професійну підготовку загалом, оскільки

мовлення — це один з основних багатогранних інструментів взаємодії з вихованцями в різних соціально-педагогічних умовах.

Насамперед студент повинен подбати про сприйняття його мовлення аудиторією, тобто захопити увагу слухачів. Далі — підтримувати увагу під час мовленнєвої взаємодії. І, нарешті, відтворити мовленнєву дію, яка спрямована на досягнення визначеної мети, тобто підпорядковану надзавданням.

Однак без відчуття та розуміння, як сприймають слухачі подану інформацію мовця, повноцінного спілкування не відбудеться. По-перше, як сприймають мовлення, по-друге, як усвідомлюють подану інформацію та, по-третє, як запам'ятовують зміст сказаного.

Для професійної, гармонійної, наповненої змістом взаємодії педагога з аудиторією потрібно знати та володіти технікою мовленнєвої дії — це є четверта умова.

Термін «мовленнєва дія» запозичений зі вчення К. С. Станіславського про словесну взаємодію, оскільки влучно відтворює мету спілкування — діяти не лише словом, а й інтонацією даного слова, тобто підтекстом — прихованим змістом слова.

Техніку мовленнєвої дії умовно поділяють на зовнішню та внутрішню лише тому, що зовнішня дія озвученого слова — техніка мовлення, найбільш ігнорується педагогами і їй приділяється, на превеликий жаль, найменше уваги, особливо в методичній літературі, вважаючи не такою складною у набутті майстерності. А в будь-якому мистецтві техніка має стояти попереду творчості, особливо в мистецтві мовленнєвому. Існувати вона має на інтуїтивному рівні під час творчого процесу, а для цього потрібен постійний тренаж. Техніка має стати рефлексом, природним вираженням слова. Тому студентам слід старанно, систематично опановувати функціонал зовнішньої техніки мовленнєвої дії — це передусім голос, чітка дикція, культура промовляння слова, інтонаційна забарвленість, мімічно-жестикаційна виразність.

Наявний важливий зв'язок: якщо педагог гарно промовляє, дикція чітка, виразна, голос, мовлення благозвучні — тоді слухачі добре чують його. Якщо у нього прекрасний тембральний діапазон, він «малює голосом думки», — його добре розу-

міють. Якщо педагог натхненно, виразно інтонує, користуючись яскравим підтекстом живого слова співпереживаючи сказаному, тоді слухачі відчувають мовця, хвилюючись разом із ним.

Відповідно, зовнішня техніка мовленнєвої дії надає можливість почути слово, зрозуміти та відчувати. А саме це є основою мистецтва промовляння — мовленнєвою майстерністю педагога, проявом інтелігентності, освіченості та поваги до слухачів.

Опанування зовнішньою та внутрішньою технікою мовленнєвої дії відбувається одночасно, без психологічного налаштування неможливо проводити тренінг з опрацювання зовнішньої техніки.

Отже, формування техніки мовлення у студентів, майбутніх педагогів є провідною умовою розвитку мовленнєвої майстерності, комунікативності у професійній діяльності.

Джерела та література

1. Бабич Н. Д. Основи культури мовлення. Львів : Світ, 1990. 232 с.
2. Капська А. Й. Педагогіка живого слова: Навч.-метод. посіб. Київ : ІЗМН, 1997. 140 с.
3. Савкова З. В. Искусство оратора. Учебное пособие для вузов. Санкт-Петербург : ИВЭСЭП, Знание, 2007. 248 с.
4. Станіславський К. Робота актора над собою. Частина I та 2 ; пер. Т. Ольховського за ред. Ф. Гаєвського. Київ : Мистецтво, 1953. 671 с.
5. Сценическая речь. Учеб. пособие для сред. театр. и культ.-просвет. учеб. заведений и ин-тов культуры / Под ред. И. П. Козляниновой. Москва : Просвещение, 1976. 336 с.
6. Филипчук В. С. Спілкування як соціально-педагогічна взаємодія: Навч.-довідк. посібник. Чернівці, 2001. 96 с.
7. Черкашин Р. О. Художнє слово на сцені: Навч. посібник. Київ : Вища школа. Головне вид-во, 1989. 327 с.

References

1. Babich, N. D. (1990). Basics of culture. Lviv : Cit [in Ukrainian].
2. Kapska, A. Y. (1997). Pedagogy of a living word. Kyiv : IZMN [in Ukrainian].
3. Savkova, Z. V. (2007). Art orator. SPb: IVESEP, Knowledge. [in Russian].
4. Stanislavsky, K. (1953). Work of the actor on himself. T. Olkhovsky (Trans). Kyiv : Mustetstvo [in Ukrainian].
5. Stage speech (1976). Kozlyaninova, I. P. (Eds.). Moscow: «Enlightenment» [in Russian].
6. Filipchuk, V. S. (2001) Commonication as socialpedagogical cooperation. Chernivtsi [in Ukrainian].
7. Cherkashin, R. O. (1989). An artistic word is on the stage. Kyiv: Vishcha shkola [in Ukrainian].

APXIB



«ОСОБЛИВО ЦІННИХ І ВИЗНАЧНИХ ФІЛЬМІВ ОДЕСЬКА ФАБРИКА НІ ЗА ЦЕЙ ПЕРІОД, НІ РАНІШЕ НЕ ВИПУСТИЛА...»

У статті зроблено спробу проаналізувати особливості контролю з боку радянських спецслужб за діяльністю Одеської кінофабрики. До наукового обігу вводиться архівний документ з означеної проблеми.

Ключові слова: Одеська кінофабрика, фільми, радянські спецслужби.

The article attempts to analyze the features of control by the Soviet special services on the activities of the Odessa Film Factory. An archive document on a designated problem is introduced into scientific circulation.

Keywords: Odessa film factory, films, Soviet special services.

В статье сделана попытка проанализировать особенности контроля со стороны советских спецслужб за деятельностью Одесской кинофабрики. В научный оборот вводится архивный документ по обозначенной проблеме.

Ключевые слова: Одесская кинофабрика, фильмы, советские спецслужбы.

Контроль кіномистецтва за радянських часів — явище звичне. Добре усвідомлюючи його величезне значення в справі пропаганди комуністичної ідеології, більшовики докладали максимум зусиль, аби підпорядкувати «десяту музу» власним інтересам. А спецслужби були таким собі всевидючим оком, за допомогою якого партійна верхівка мала змогу завжди тримати руку на пульсі, бути добре обізнаною з усіма «тонкощами» кінопроцесу.

У 1920-х рр. контроль над кіномистецтвом з боку спецслужб був ще не таким «комплексним». Певною мірою його послаблювала внутрішньо-партійна боротьба на владному партійному олімпі (головними дійовими особами якої були Й. Сталін і Л. Троцький), нова економічна політика (що, зокрема, передбачала певні ринкові механізми) і ще, так би мовити, багатофункціональність Державного політичного управління, якому, крім усього іншого, доводилося займатися, наприклад, комунальним господарством.

Це вже згодом, наступного десятиліття, контроль значно посилиться і стане тотальним. Причому стосуватиметься це не лише кінопроцесу як такого, а і його безпосередніх учасників. Відтепер контролю підлягатиме навіть приватне життя працівників кіно. Промовистим прикладом тотального

стеження є справа-формуляр на Олександра Довженка, чотири томи якої якимось дивом дійшли до наших часів і нині зберігаються у Галузевому державному архіві Служби безпеки України.

Документи радянських спецслужб є особливим джерелом для вивчення історії кіномистецтва. Часто вони містять надзвичайно цікавий матеріал, що його годі шукати в офіційних джерелах, — як-то невідомі факти, особливості кінопроцесу, стосунки між окремими творчими працівниками тощо. Це свого роду засекречена історія «десятої музи». Тому введення до наукового обігу зазначеного масиву документів, безперечно, сприятиме творенню більш цілісної концепції розвитку українського кіно.

Втім, актуальність цієї теми не обмежується лише вивченням досвіду минулих десятиліть. Для деяких пострадянських держав проблема державного контролю та цензури нікуди не поділася й донині...

Так чи інакше «взаємини» ДПУ УСРР та Одеської кінофабрики знаходили відображення в окремих публікаціях [див., напр.: 1]. Та говорити, що тема себе вичерпала повністю, на нашу думку, ще доволі зарано. Виходячи хоча б з того, що для виявлення документів відповідного спрямування зроблено не так уже й багато. Тож попереду ще величезна робота.

Запропонована для публікації «Доповідна записка начальника Одеського окружного відділу ДПУ УСРР І. М. Леплевського і начальника 4-го відділення Одеського окружного відділу ДПУ УСРР Саввіна про стан Одеської кінофабрики ВУФКУ» – лише підтверджує сказане вище.

Що, насамперед, цікавило працівників радянських спецслужб? Спектр їхніх «інтересів» був доволі широким: це й відповідність фільмів певним ідеологічним канонам, взаємини між працівниками фабрики, їхня політична благонадійність, фінансові перевитрати при зйомках тощо.

Щодо останнього, варто відзначити, що працівники спецслужб назагал були не такі вже й неправі: система радянського кіновиробництва була доволі забюрократизованою, переобтяженою ідеологічними догмами. До цього додамо незацікавленість учасників кінопроцесу в кінцевому результаті — отриманні прибутків від прокату кінотвору. Ці та інші фактори неминуче спричиняли значні (у порівнянні із західними фільмами) перевитрати на зйомки фільмів, які, до того ж, через свою грубу ідеологію та низький художній рівень у переважній більшості провалювалися в прокаті.

Як свідчить документ, деякі завідувачі одеських кінотеатрів навіть просили дозволу зняти з рекламної продукції марку Одеської кінофабрики,

бо це, мовляв, негативно позначається на касових зборах.

Використовуючи тодішню систему і термінологію оцінки якості кінопродукції, картина справді вимальовувалася не дуже оптимістичною: у відсотковому відношенні задовільних фільмів було лише 35%, малозадовільних, але прийнятних – 40%, а от цілком слабких і непридатних – 25%. Ризикнемо припустити, що подібна ситуація була характерною не лише для Одеси...

На думку «кінознавців» з Одеського ДПУ, головними причинами низького рівня фільмів були брак «художньо та ідеологічно витриманих сценаріїв»; малопрофесійні, а подекуди й зовсім не знайомі з кінематографією кінорежисери; «політично неграмотні» редактори тощо. Ці та інші проблемні питання доволі докладно викладені у доповідній записці Одеського окружного відділу ДПУ УСРР, що публікується. Автор висловлює подяку за наданий матеріал старшому науковому співробітнику Інституту історії України НАН України Романові Подкуру.

Безперечно, публікація не претендує на вичерпність. Подальші пошуки, насамперед, мають бути зосереджені у напрямі виявлення, опрацювання та введення до наукового обігу нових архівних матеріалів з проблеми контролю держави над мистецтвом кіно, засобами радянських спецслужб у тому числі.

Доповідна записка начальника Одеського окружного відділу ДПУ УСРР І. М. Леплевського і начальника 4-го відділення Одеського окружного відділу ДПУ УСРР Саввіна про стан Одеської кінофабрики ВУФКУ

м. Одеса, 9 квітня 1928 р.

**ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА
О СОСТОЯНИИ ОДЕССКОЙ КИНОФАРИКИ ВУФКУ**

на 9 апреля 1928 года

По имеющимся у нас информационным материалам, нами за последний год учтены ряд фактов бесхозяйственности, протекционизма и других ненормальностей, имевших место на фабрике. Например, за время с 1 июля 1927 года по 15 марта 1928 года Одесская фабрика выпустила 18 полнометражных кинокартин, съемка которых обошлась в 1150000 рублей.

Картины эти следующие:

№№ п/п	Название картины	Режиссер	Предварительная смета	Фактическая стоимость
1.	«Октябрюхов и Декабрюхов»	Смирнов ¹	63135 руб.	41633 руб.
2.	«Сплетня»	Перестиани ²	62500 [руб.]	51893 [руб.]
3.	«Дымок над обрывом»	Юнаковский ³	14973 [руб.]	12974 [руб.]

№№ п/п	Название картины	Режиссер	Предварительная смета	Фактическая стоимость
4.	«Сквозь слезы»	Гричер-Чериковер ⁴	60429 [руб.] ⁵	110966 [руб.]
5.	«Человек из лесу»	Стабовой ⁶	53086 [руб.]	45593 [руб.]
6.	«Звенигора»	Довженко ⁷	84408 [руб.]	75000 [руб.]
7.	«Цемент»	Вильнер ⁸	89867 [руб.]	113179 [руб.]
8.	«Проданный аппетит»	Охлопков ⁹	85277 [руб.]	76701 [руб.]
9.	«Темрява»	Долина ¹⁰	27092 [руб.]	23202 [руб.]
10.	«Гонороя»	Шор ¹¹	18159 [руб.]	27589 [руб.]
11.	«Бурлачка»	Лопатинский ¹²	49504 [руб.]	37450 [руб.]
12.	«Непобедимые»	Кордюм ¹³	74494 [руб.]	82375 [руб.]
13.	«Уклон»	Терещенко ¹⁴	57303 [руб.]	38396 [руб.]
14.	«Зникло село»	Чардынин ¹⁵	99974 [руб.]	67376 [руб.]
15.	«Крик в степи»	Баллюзек ¹⁶	84695 [руб.]	71386 [руб.]
16.	«За стеной»	Бучма ¹⁷	71862 [руб.]	99953 [руб.]
17.	«Беспризорные»	Эрдман ¹⁸	25000 [руб.]	32000 [руб.]
18.	«Ужасный человек»	Соловьев ¹⁹	38000 [руб.]	42000 [руб.]

Как видно из приведенного списка, по семи картинам допущен был перерасход на суму около 130000 рублей, по сравнению с предварительной сметой, и по одиннадцати картинам фактическая смета сокращена, по сравнению с предварительной, на 126000 рублей. Обращает на себя внимание то, что по некоторым картинам, как-то: «Сквозь слезы», «Цемент» и «За стеной», допущены перерасходы в 23, 28 и 50 тысяч рублей, а по другой группе картин, как-то: «Октябрюхов и Декабрюхов», «Бурлачка», «Крик в степи», «Уклон» и «Зникло село», получилась экономия в 11, 12, 13, 18 и 32 тысячи рублей.

Эти факты наглядным образом показывают полное отсутствие плановости при разработке предварительных смет, т. к. такие сметы, которые в процессе работы увеличиваются или уменьшаются чуть ли не вдвое, нельзя даже считать ориентировочными. Именно вторая группа картин, по которой имеется перерасход и так называемая экономия, является в этом отношении наиболее показательной. Фактически все сметы на картины, как нами установлено, составляются без всякой проработки и контроля и в большинстве являются дутыми. «Экономия» по этой второй группе не является следствием действительной экономии средств, а лишь следствием того, что режиссеры представляют заведомо преувеличенные предварительные сметы. Дирекция же фабрики такую «экономия» всячески поощряет. Что же касается первой группы картин, давших значительный перерасход, то это объясняется тем, что, с одной стороны, режиссеры, зная, что большую смету дирекция не утвердит и может совершенно отказаться от постановки сценария или же его сократить, представляют заведомо преуменьшенную смету в расчете на то, что в процессе работы дирекция вынуждена будет постепенно ее увеличивать, а, с другой стороны, это является следствием создания ненужных экспедиций, растягивания их, что обходится очень дорого, заснятия большого количества «дублей» и т. п.²⁰

Что касается материальной, художественной и идеологической ценности продукции Одесской кинофабрики за указанный период, то последняя лучше всего характеризуется тем, что некоторые заведующие одесскими кинотеатрами просили разрешения снять с плакатов и реклам марку Одесской фабрики, т. к. наличие последней отрицательно отражается на сборах в театрах. В процентном отношении, в приблизительных цифрах, нами эта продукция определяется следующим образом: удовлетворительных картин 35 %, малоудовлетворительных, но приемлемых 40 % и совершенно слабых и непригодных 25 %.

К первой группе можно отнести картины «Проданный аппетит», «Звенигора», «Сквозь слезы», «Беспризорные»²¹, «Человек из лесу» и «За стеной». Ко второй группе — «Сплетня», «Цемент», «Гонороя», «Бурлачка», «Непобедимые», «Зникло село», «Крик в степи» и «Ужасный человек»²². К третьей

группе — «Беспризорные»²³, «Уклон», «Октябрюхов и Декабрюхов», «Темрява» и «Дымок над обрывом», и «Ужасный человек»²⁴.

Особенно ценных и выдающихся фильм Одесская фабрика ни за этот период, ни раньше не выпустила. Некоторое исключение представляет картина «Звенигора», вокруг которой в печати была создана большая шумиха, по имеющимся сведениям, при прямом содействии режиссера ДОВЖЕНКО, имеющем широкие связи среди литераторов и рецензентов. Для широких масс зрителей картина является совершенно непонятной, и в прокате она провалилась.

Причины малопригодности продукции Одесской фабрики заключаются в следующем: 1) отсутствие хороших и выдержанных в художественном и идеологическом отношении сценариев, 2) подбор Правлением ВУФКУ и навязывание Одесской фабрике слабых и подчас абсолютно незнакомых с кинематографией режиссеров, 3) слабый подбор и политнеграмотность художественного редактората фабрики, 4) нездоровые взаимоотношения дирекции фабрики с Правлением ВУФКУ и 5) ряд отрицательных явлений в процессе самой работы, о которых подробно ниже.

Предпринятыми Правлением ВУФКУ мерами частично сценарный кризис изжит, и в настоящее время перебоев в работе фабрики из-за отсутствия сценариев нет. Однако у многих работников фабрики и в настоящее время существует мнение, что в Правлении ВУФКУ на этот счет [дело] обстоит неблагоприятно, и что без протекции работников Правления никакой сценарий, будь то самый лучший, не будет принят. Подтверждает этот факт то, что много принятых сценариев принадлежит или работникам ВУФКУ, или лицам, близко стоящим к ним. Переписка зам[естителя] зав[едующего] производственным отделом ВУФКУ МОГИЛЕВСКОГО²⁵ с режиссером ПЕРЕСТИАНИ подтверждает, что система проталкивания работниками Правления сценариев «своих» людей существует. По качеству своему сценарии, присылаемые Правлением на фабрику, не являются достаточно удовлетворительными, и большую часть из них режиссеры отказываются принимать для постановки. Принятые же сценарии почти все перерабатываются режиссерами.

Режиссерский состав фабрики можно делить на такие категории: 1) старые режиссеры с большим стажем в области кинематографии и работавшие до революции на частных кинофабриках (ПЕРЕСТИАНИ, ЧАРДЫНИН), 2) молодые режиссеры, начавшие работу в области кино уже во время революции, часть которых постоянно повышает свою квалификацию, и 3) «режиссеры», попавшие на фабрику случайно и ничего общего с кинематографией не имеющие (ТЕРЕЩЕНКО, СМИРНОВ, ЛОПАТИНСКИЙ и ДОЛИНА). Что касается старых режиссеров ПЕРЕСТИАНИ и ЧАРДЫНИНА, то они себя совершенно не оправдали. Вся выпущенная ими продукция, как нами установлено, не идет дальше посредственного, по старому штампу и ничего нового, как в художественном, так и техническом отношении не внесли. Что касается ЧАРДЫНИНА, то дирекция фабрики пыталась неоднократно избавиться от него, но Правление ВУФКУ всячески противится и заставляет его держать на Одесской фабрике. Нахождение на фабрике «режиссеров» ТЕРЕЩЕНКО, СМИРНОВА, ДОЛИНЫ и ЛОПАТИНСКОГО, присланных из Правления, вызывает сильное возмущение абсолютно всех работников фабрики, т. к. все ими выпущенные картины пошли «на полку».

Некоторые работники фабрики называют вышеупомянутых «режиссеров» иждивенцами фабрики.

Необходимо отметить, что ТЕРЕЩЕНКО получил уже четвертую картину, несмотря на то, что предыдущие три были испорчены. СМИРНОВ же, как нами установлено, лишь числится как режиссер. Фактически же за него работает его жена, которая, кстати, и его обучает на практические работы. По мнению некоторых работников, ТЕРЕЩЕНКО, ЛОПАТИНСКИЙ и СМИРНОВ держатся на фабрике лишь потому, что кто-то из работников Правления им протезирует. Характерно, что дирекция, зная их непригодность и заранее заявляя, что сданная им для постановки картина наверняка пойдет «на полку», т. к. другого от них ждать нечего, все же продолжает им сдавать одну за другой полнометражные картины, которые обходятся в десятки тысяч рублей.

Между прочим, среди режиссерского состава нами учтено 4 члена КП(б)У: КОРДЮМ, ЭРДМАН, СОЛОВЬЕВ и ГЕЛЛЕР²⁶. Раньше они были пом[ощниками] режиссеров, а ГЕЛЛЕР — зав[едующим] хроникой. В настоящее же время первым трем поручена самостоятельная работа, а ГЕЛЛЕР назначен сорежиссером. Момент бесхозяйственности заключается в том факте, что дирекция фабрики, зная, что КОРДЮМ является лишь учеником и слабым помощником режиссера, сразу для первой самостоятельной работы дает ему сценарий со сметой в 75000 рублей, а впоследствии КОРДЮМОМ эта смета была еще увеличена до 83000 рублей. Картина же («Непобедимые»), несмотря на то, что она обошлась в такую

крупную сумму денег, получилась очень слабая, с заметными следами ученичества, и в прокате прошла очень слабо.

Нездоровые взаимоотношения дирекции фабрики с Правлением ВУФКУ заключаются в том, что директор фабрики т. НЕЧЕС²⁷ придерживается точки зрения независимости фабрики, как в финансовом, так и художественном отношениях, от Правления. Тов. НЕЧЕС относит большинство недостатков и ненормальностей на фабрике за счет неумелого руководства Правления. По материалам окротдела установлено, что в основной своей работе, как в области финансовой, так и в снабжении сценариями и руководящего художественного состава, фабрика целиком зависит от Правления. За вышеуказанный период фабрика переживала финансовый кризис, и задержка зарплаты вызывала недовольства работников, а у некоторой части и забастовочные настроения. Сценарии, присылаемые Правлением, в большинстве своем непригодные, режиссеры отказывались их ставить.

Помимо этого, нами учтено целый ряд ненормальностей в работе фабрики, следствием чего является удорожание и низкое качество выпускаемой продукции.

Самым большим злом, значительно удорожающим продукцию, являются экспедиции. Характерно, что первое условие всех режиссеров при получении картины, это чтобы в сценарии обязательно были выездные экспедиции. Это обстоятельство объясняется тем, что экспедиции являются выгодными в материальном отношении, как для режиссеров, так и для прочего художественного состава, ибо в экспедиции они, кроме жалованья, получают суточные и, кроме того, в экспедиции отсутствует постоянный и непосредственный контроль над работой. Так, из вышеуказанного количества выпущенных 18 картин — 16 снимались в экспедициях²⁸, причем по некоторым картинам, как: «Проданный аппетит», «Непобедимые» и другие, были по две, три и больше экспедиций.

Нами установлено, что хорошие сценарии, имеющиеся в распоряжении фабрики (но без экспедиций, т. е. могущие быть засняты в павильонах в г. Одессе), режиссерами для постановки не принимаются под тем или иным предлогом. Такие сценарии обычно дают молодым, начинающим режиссерам, которые, желая получить какую-либо работу, принимают их к постановке. Такое отношение режиссеров к сценариям заставляет и сценаристов так строить сценарий, чтобы обязательно были выездные экспедиции, иначе они рискуют, что их сценарии не будут приняты к постановке.

На Одесской фабрике также широко практикуется переделка сценариев режиссерами, причем переделки не всегда преследуют цели улучшения художественной или идеологической стороны сценария, а зачастую преследуют личные выгоды режиссера. Фактом может служить переделка режиссером ПЕРЕСТИАНИ сценария ЗАТВОРНИЦКОГО²⁹ «Полундра», где действия по сценарию происходят на Крайнем Севере в Мурманске. ПЕРЕСТИАНИ переносит это действие на Кавказ, где он решил побывать на своей родине и «повеселиться» со своими родными. Из переписки ПЕРЕСТИАНИ установлено, что на Кавказе его действительно ждали два хороших знакомых, которые должны сниматься в его будущей картине.

По приблизительным подсчетам, 50 % всех расходов по съемкам падают на экспедиции, т. к. для засъемки иногда нескольких кадров выезжает большой состав работников. Такие экспедиции в большинстве затягиваются на продолжительное время из-за «отсутствия благоприятной погоды» и без всяких причин, т. к. затяжка является выгодной для всех участников экспедиции. Примером может служить экспедиция в г. Новороссийск по картине «Цемент». По сценарию, в Новороссийске необходимо было заснять некоторое количество натурный кадров, т. е. цементный завод. На всю эту съемку нужно было не больше одной-двух недель. Однако режиссер ВИЛЬНЕР растянул эту экспедицию на полтора месяца, и лишь после нажима со стороны дирекции фабрики экспедиция закончила работу и возвратилась в Одессу. Такое же положение было и с картиной «Непобедимые», которую снимал начинающий режиссер КОРДИУМ³⁰. По этой картине были две продолжительные экспедиции в Ленинград и Екатеринослав, куда выезжал целый штат работников. Характерно, в Ленинграде были засняты лишь улицы, причем для съемки такие же улицы можно было найти и в Одессе. В результате картина, провалившаяся на первой неделе проката, обошлась свыше 80000 рублей.

Самым крупным дефектом в работе Одесской фабрики является отсутствие постоянного кадра квалифицированных актеров и неиспользование режиссерами тех штатных актеров, которые на фабрике имеются. Почти все режиссеры фабрики главное свое внимание при съемках обращают на подбор лучших натуральных кадров и на технику, что в большей степени зависит от оператора, чем от режиссера. Подбору же актерского состава и актерской игре меньше всего уделяется внимания. В большинстве случаев это является следствием широко развитого на фабрике протекционизма, того, что каждый режиссер

старается устроить на съемку своих личных друзей и знакомых, зачастую ничего общего ни с кино, ни с театром не имеющих. Такие «артисты» снимаются не только в массовке или эпизодических ролях, но и зачастую им поручаются самые ответственные роли. Нами установлено, что администрация фабрики, не желая ссориться с режиссерами, не противодействует этому, и в результате из-за таких «артистов» портится вся картина. Это положение вызывает на фабрике недовольство и возмущение большинства работников и, в частности, штатных актеров, которые вследствие такого протекционизма не используются в достаточной степени.

Из фактов можно указать следующие. Режиссер ГРИЧЕР-ЧЕРИКОВЕР для центральной роли в картине «Сквозь слезы» выписал специально из Москвы некую СИНЕЛЬНИКОВУ³¹, т. к. лично с ней знаком. СИНЕЛЬНИКОВОЙ назначается высокое жалование, высылаются подъемные, в то время, когда в Одесском Рабисе, и даже на фабрике, имеются артистки с большей квалификацией и по типуажу более подходящие, чем указанная гражданка. Режиссер ТЕРЕЩЕНКО для центральной роли в картине «Уклон» приглашает эстрадную певицу КУРАКИНУ³², которая своей неумелой игрой и как типаж по сценарию совершенно неподходящая, испортила картину. Режиссер ДОВЖЕНКО для картины «Сумка дипкурьера» приглашает на центральные роли свою знакомую балерину ПЕНЗО³³ и бывшего офицера и сына банкира ЗАГОРСКОГО³⁴, с которым он в близких отношениях. Режиссер ЧАРДЫНИН для картины «Зникло село» на главные роли приглашает управляющего гостиницы, где он живет, ЧЕРНЫШЕВА и контролера оперного театра из бывших людей. Режиссер ПЕРЕСТИАНИ для картины «Полундра» на центральные роли приглашает своего близкого знакомого эстрадника КРЕМИНСКОГО и двух актеров из Кавказа, которые еще до получения им сценария уже его ждали на Кавказе. Такое положение с набором артистов для картин вызывает сильные протесты со стороны артистов-профессионалов и, в частности, штатных артистов кинофабрики.

Помимо произвольного набора «артистов» на центральные роли, широко развит протекционизм при наборе типажа для массовок. Обычно при наборе массовки в Посредбюро Рабис пом[ощники] режиссеров приходят уже с готовыми списками, куда входят личные знакомые работников фабрики. Особенно отличаются набором для массовок своих знакомых и друзей пом[ощники] режиссеров ИГНАТЬЕВ³⁵ и ВИКТОРОВ³⁶; причем в случаях протеста со стороны Посредбюро Рабис, они заявляют, что отмеченные по спискам и набранные со стороны, являются необходимым типажем.

Вопрос о произволе режиссеров при наборе артистов и типажа для картин, по нашим сведениям, неоднократно разбирался на собраниях артистов на кинофабрике, причем некоторыми артистами было выдвинуто требование создания на фабрике отдельной организации артистов для защиты своих интересов и недопущения на съемки случайных людей, ничего общего с этой отраслью не имеющих. Особое возмущение вызвало прием реж[иссером] ПЕРЕСТИАНИ своего приятеля, эстрадника КРЕМИНСКОГО, с которым он всегда пьянствовал. КРЕМИНСКОМУ была поручена центральная роль в картине «Полундра», рабфаковца-коммуниста, роль типа положительного, в то время, когда в широких кругах КРЕМИНСКИЙ известен как тип антисоветский. По некоторым сведениям, бывший приверженец союза русских людей [он] и по своей внешности совершенно не подходит для такой роли.

Необходимо отметить, что все эти лица, случайно попавшие на съемки, играют без грима и многие из них, как управляющий гостиницей ЧЕРНЫШЕВ, занимающийся сутенерством и сводничеством, ЗАГОРСКИЙ и КРЕМИНСКИЙ, балерина ПЕНЗО, КУРАКИНА и другие, известны многим, и когда публика видит их на экране, и зачастую еще в ролях положительных типов, это вызывает отрицательное отношение ко всей картине.

Разлагающе также влияет на фабрику жена директора фабрики НЕЧЕСА, бывш[ая] шансонетная певица. Большинство артистов и артисток, желающих работать на фабрике, стараются предварительно близко сойтись с женой НЕЧЕСА, а она, пользуясь своим влиянием на мужа, устраивает их потом на съемки. В частности, за последнее время с ней подружилась артистка СОЛНЦЕВА³⁷, которая благодаря этому снимается во многих картинах. У работников фабрики сложилось впечатление, что для того, чтобы попасть на картину, необходимо раньше пройти через жену НЕЧЕСА, и что последняя является всемогущей на фабрике. Из ряда фактов нами установлено, что НЕЧЕС действительно находится под сильным влиянием своей жены. Так, она с ним разъезжает в различные командировки, на всякие совещания и т. п. Если на самой фабрике происходит какое-нибудь совещание и в это время звонит жена НЕЧЕСА, он бросает все, как бы это дело не было серьезно, и старается исполнить поручение своей жены.

Рабочую массу фабрики возмущает ее легкое поведение и шикарные, вызывающие наряды. Рабочие и служащие фабрики, часто видя жену НЕЧЕСА, говорят: «Вон пошла Ванда — проститутка». Говоря о НЕЧЕСЕ, они заключают так: «Хотя НЕЧЕС и честный партиец, но из-за жены он плохо кончит».

При устройстве на съемки некоторыми режиссерами и артистами практикуется взяточничество в оригинальной скрытой форме. Так, режиссер ШОР и «артист» ЗАГОРСКИЙ устроили у себя на дому киностудию³⁸, где ученики «обучаются» за известную плату. Сами эти ученики хорошо знают, что у этих лиц они ничему не научатся, т. к. сами преподаватели, в частности ЗАГОРСКИЙ, ничего общего с кино не имеют, а случайно попали на фабрику; но ученики эти получают ту выгоду, что «преподаватели» устраивают их на съемки, и для многих не секрет, что плата «за обучение» фактически является платой за устройство на работу.

Кроме того, нами установлено, что возле фабрики всегда находится много молодых людей, в особенности женщин, без определенных занятий и довольно сомнительного поведения, ищущих знакомств с работниками фабрики, режиссерами и артистами для того, чтобы таким образом можно было устроиться на съемки. Дирекция на это обратила внимание и как меру для того, чтобы последние не собирались, отдала распоряжение срезать скамейки возле фабрики. Такая мера вызвала лишь иронические замечания и насмешки работников фабрики.

Из моментов бесхозяйственности за последнее время еще можно отметить следующее: Правлением [ВУФКУ] был прислан на фабрику сценарий по роману А. Толстого «Ибикус». Последний прошел все инстанции, в том числе и Главрепертком, где был одобрен для постановки. Для постановки сценарий был поручен режиссеру ВИЛЬНЕРУ, с которым заключен договор, что картину он должен сделать с 1 марта по 1 сентября, и за работу получит 3000 рублей. В процессе же съемки, когда уже было затрачено 1500 рублей, не считая стоимости сценария, редактор фабрики РАДЫШ³⁹, ознакомившись со сценарием, написал в Правление [ВУФКУ], что последний не годится и его необходимо снять, что Правление и утвердило. Таким образом, помимо уплаты за оказавшийся негодным сценарий и затраты 1500 рублей по начавшимся съемкам, режиссер ВИЛЬНЕР по договору должен получать по 500 руб. в месяц до 1 сентября, т. к. работа приостановлена была не по его вине. Были также начаты работы по съемкам других картин, как «Фашизм», «Сделка», которые впоследствии Главреперткомом утверждены не были.

Бесхозяйственность можно усмотреть также и в том, что в связи с кампанией снижения админхозрасходов был уволен ряд работников с фабрики, как КАРАСЕВИЧ⁴⁰, СКОБЛИНСКАЯ⁴¹, БЕТЮРИН и другие, которые потом судом были восстановлены в своих правах, и последние были вновь приняты на работу, причем им было выплачено жалование за 4 месяца прогула.

Особо обращает на себя внимание хроникальный фильм, заснятый под непосредственным руководством Правления ВУФКУ группой ДЗИГА-ВЕРТОВА⁴² под названием «Одинадцатый». Задача по заснятию указанного фильма заключалась в том, чтобы показать наши достижения на всех фронтах за 10 лет советской власти. Фактически же, если судить по этому фильму, особых достижений у нас как будто-бы нет. Кроме отдельных кадров Днепростроя и Волхостроя, все прочее является обычной хроникой не совсем удачно подобранных объектов с частыми повторениями. Работа по заснятию этого фильма, несмотря на то, что большинство кадров натурные, обошлось в 50000 рублей. Несмотря на обширную рекламу, картина прошла в Одессе всего два дня, и на третий день была снята из-за отсутствия интереса к ней. По имеющимся у нас сведениям, на дискуссии, состоявшейся после общественного просмотра, устроенного Одесским областным отделом ВУФКУ, где присутствовало несколько сот человек, все высказывались, что фильм не только никакой ценности не представляет, но и еще является вредным, т. к. ни в какой степени не отражает действительного роста нашего строительства. Некоторые выступающие требовали вмешательства в это дело ГПУ и Прокуратуры, а присутствовавшие на просмотре рабочие и клубные работники заявили, что в клубах они этот фильм показывать не будут.

В настоящее время фабрика расширяет свою работу, и по намеченному плану будут работать 17 режиссерских групп. Как в прошлой работе, так и по намеченному плану, меньше всего уделяется внимания качеству продукции, а главным образом — количеству. Из того факта, что самостоятельные постановки получили быв[шие] пом[ощники] режиссеров и режиссеры, неоднократно портившие картину, приблизительно можно уже предугадать качество картин летнего сезона.

Нами установлено, что с 17 режиссеров сейчас только 6 работают непосредственно над картинами. Остальные же пока только работают над сценариями.

Обрацає на себе увагу той факт, що два старих режисера на фабриці, працювали раніше до революції на приватних кінофабриках (ЧАРДЫНИН і ПЕРЕСТІАНИ), в теперішній час пов'язані з колишнім приватним власником кінофабрики ХАНЖОНКОВИМ⁴³, проживаючим в теперішній час в Києві. Останні ведуть з ХАНЖОНКОВИМ оживлену переписку, де і затрагивають питання стану нашої кінопромисловості. Між іншим, в одному листі ПЕРЕСТІАНИ до ХАНЖОНКОВУ, після описання деяких перспектив наших кіноорганізацій, останній закінчує лист наступною фразою: «Ох, як би я хотів працювати з Вами. Сбудеться це чи ні». Обидва режисера потрапили на фабрику по командировці Правління ВУФКУ. ЧАРДЫНИН був уже однієї раз звільнений з фабрики, але по настоянню Правління був знову прийнятий.

Особливе місце на Одеській кінофабриці займає заступник директора гр-н РОЗЕНФЕЛЬД⁴⁴. По наявним у нас матеріалам, згаданий РОЗЕНФЕЛЬД в довоєнний час займався агентурою — був представником по прокату французької фірми «Братія ПАТЕ». З часу Октябської революції до 1924 року РОЗЕНФЕЛЬД в компанії з колишнім дворянином БЕРЧЕНКО і неким СПЕКТОРОМ⁴⁵ мав монтажну контору в оренді у ВУФКУ, займаючись найгіршою експлуатацією працівників і підлітків. Тоді ж профсоюзу доводилося двічі проводити на нього нажим у вигляді коротких забастовок.

Взаимоотношення РОЗЕНФЕЛЬДА з працівниками дуже скверні. Все його ненавидять. Його дії одночасно викликали серед працівників таке гостре невдоволення, що служачі фото- і кінолабораторій навіть не забастували. І тільки після втручання союзу конфлікт був врегульований.

Відношення керівництва фабрикою необхідно відзначити, що хоча тов. НЕЧЕС і є чесним і компетентним працівником, але завдяки тому, що кваліфікованих режисерів на ринку є дуже мало, він, не бажаючи втрачати режисера, йде на всілякі поступки і частково підпадає під їх вплив. Режисери враховують це обставину і намагаються з цього вилучити особисті вигоди. Чим режисер кваліфікованіше, тим вище його вимоги в відношенні «свободи дії». В разі відмови від експедиції, прийому на зйомку своїх людей і т. п. режисер загрожує відходом з фабрики; і дійсно деякі з них ведуть переписку про влаштування на інших совкінофабриках.

НАЧАЛЬНИК ОДОКРОТДЕЛА ГПУ [нідпис] /ЛЕПЛЕВСКИЙ⁴⁶/

НАЧАЛЬНИК 4-го ОТДЕЛЕНИЯ [нідпис] /САВВИН/

Держархів Одеської області, ф. П-7, оп. 1, спр. 1602, арк. 60–72. Машинопис. Оригінал.

Джерела та література

1. Росляк Р. Скандал на Одеській кінофабриці. Документи до історії ВУФКУ другої половини 20-х рр. *Кінознавчі записки*. 2010. № 94/95. С. 378–406.

References

1. Rosliak, R. Scandal on the Odesa cinema factory. Dokumenty k istoriyi VUFKU vtoroi poloviny 20-kh. *Kynovedcheskye zapysky*. 2010. № 94/95 (pp. 378–406) (in Russian).

Примітки

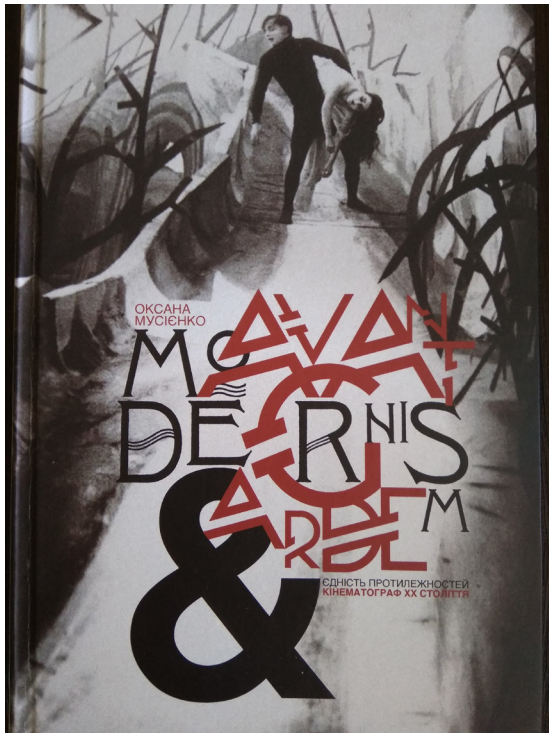
- ¹ Смирнов Олексій Максимович (1890–1942) — режисер театру і кіно.
- ² Перестіані Іван Миколайович (1870–1959) — кінорежисер, актор, сценарист.
- ³ Юнаковський Вадим Семенович (1898–1978) — радянський російський кінознавець, сценарист, педагог.
- ⁴ Гричер-Чериковер (Гричер) Григорій Зіновійович (1898–1945) — кінорежисер, сценарист.
- ⁵ Тут і далі в таблиці підкреслено зеленим олівцем.
- ⁶ Стабовий (Стабавий) Георгій (Юрій) Михайлович (1894–1968) — український кінорежисер, сценарист.
- ⁷ Довженко Олександр Петрович (1894–1956) — український кінорежисер, сценарист, письменник, художник, педагог.

- ⁸ Вільнер Володимир Бертольдівич (1885–1952) — український театральний і кінорежисер.
- ⁹ Охлопков Микола Павлович (1900–1967) — російський актор театру і кіно, режисер, педагог.
- ¹⁰ Долина (Попиков) Петро Трохимович (1888–1955) — український актор, режисер.
- ¹¹ Шор Михайло Львович (1891–?) — український кінорежисер.
- ¹² Лопатинський Фавст Львович (1899–1937) — український режисер, сценарист, актор. Жертва сталінських репресій.
- ¹³ Кордюм Арнольд (Андрій) Володимирович (1890–1969) — український кінорежисер.
- ¹⁴ Терещенко Марко Степанович (1893–1982) — український режисер театру і кіно.
- ¹⁵ Чардинін (справж. Красавчиков) Петро Іванович (1872–1934) — кінорежисер, сценарист, актор.
- ¹⁶ Баллюзек Володимир Володимирович (1881–1957) — український і російський художник, кінорежисер.
- ¹⁷ Бучма Амвросій Максиміліанович (1891–1957) — український актор, театральний режисер, педагог.
- ¹⁸ Ердман Дмитро Іванович (1894–1978) — актор, кінорежисер.
- ¹⁹ Соловійов Олександр Леонідович (1898–1973) — український і російський кінорежисер, сценарист.
- ²⁰ Текст підкреслено та виділено ліворуч вертикальною лінією зеленим олівцем.
- ²¹ Закреслено від руки.
- ²² Закреслено від руки.
- ²³ Назву фільму «Беспризорные» вписано від руки.

- ²⁴ «Ужасный человек» вписано від руки.
- ²⁵ Могилевський Леонід Борисович (1899-1976) — організатор кіновиробництва.
- ²⁶ Геллер Яків Михайлович — український кінорежисер.
- ²⁷ Нечес Павло Федорович (1891-1969) — український організатор кіновиробництва. У 1920-1930-х рр. був заступником Ялтинської, директором Одеської та Київської кінофабрик. Репресований.
- ²⁸ Підкреслено простим олівцем.
- ²⁹ Затворницький Гліб Дмитрович (1902-1961) — український радянський кінорежисер, сценарист, педагог.
- ³⁰ Підкреслено зеленим олівцем.
- ³¹ Синельникова Марія Давидівна (1899-1993) — російська актриса театру і кіно, педагог.
- ³² Куракіна (Стракач) Ксенія Володимирівна (1903-1988) — російська актриса, педагог.
- ³³ Пензо Іда Петрівна (1906-1992) — російська й українська актриса.
- ³⁴ Загорський (справж. Лукашевкер) Борис Григорович (1893-1937) — кіноактор, асистент режисера. Жертва сталінських репресій.
- ³⁵ Ігнат'єв Костянтин Гнатович (1894-?) — український актор, режисер Одеської кінофабрики.
- ³⁶ Вікторов Віктор Митрофанович (1900-?) — український актор, працював також помічником режисера.
- ³⁷ Солнцева Юлія Іполитівна (1901-1989) — кіноактриса, кінорежисер.
- ³⁸ У зазначений період термін «кіностудія» означав навчальний заклад — за аналогією зі студією театральною.
- ³⁹ Радиш (Косач) Василь Георгійович (1889-1956) — сценарист, режисер.
- ⁴⁰ В означений період на Одеській кінофабриці працювали дві особи з таким прізвищем: прибиральниця Карасевич Текла Олексіївна та учень електромеханічної майстерні Карасевич Федір Іванович.
- ⁴¹ Скоблинська (Скаблинська) Емілія Яківна — розборщиця друкарні Одеської кінофабрики.
- ⁴² Вертов Дзига (справж. Кауфман Давид Абельович; 1896-1954) — кінорежисер, теоретик кіно.
- ⁴³ Ханжонков Олександр Олексійович (1877-1945) — російський кінопідприємець, організатор кінопромисловості, продюсер, режисер, сценарист.
- ⁴⁴ Розенфельд Ісай Ісайович — український організатор кіновиробництва.
- ⁴⁵ Спектор Ісай — організатор кіновиробництва.
- ⁴⁶ Леплевський Ізраїль Мойсейович (1894, за ін. даними 1895 або 1896 — 1938) — один із керівників радянських органів державної безпеки, організаторів сталінських репресій; в означений період — начальник Одеського окружного відділу ДПУ УСРР. Розстріляний.

БІБЛІОГРАФІЯ





Мусієнко О. С. Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття. Київ : Логос, 2018. 400 с.

Книга відомої української кінознавиці, педагога Оксани Мусієнко «Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття» репрезентує теоретичне осмислення модерністських і авангардних пошуків ХХ століття. О. Мусієнко підходить до питання модерністського і авангардного кіно з позицій авторського кінематографа, не обмежуючись між тим аналізом пошуків й експериментів виключно в кінематографічній сфері, звертаючись до найбільш показових проявів певного напрямку або течії також і в інших мистецтвах, і навіть ширше — репрезентуючи в цілому загальнокультурне й загальномистецьке тло. Зрештою, модернізм і авангард розглядаються не стільки як мистецькі напрями, скільки як культурні феномени.

Передусім слід зазначити, що до сьогодні маємо певну термінологічну, типологічну і системну невизначеність понять «модернізму» та «авангарду», принаймні на теренах українського і загалом пострадянського мистецтвознавства і культурологічної науки. Приміром, у термінологічному словнику з культурології «модернізм» — «загальне позначення художніх тенденцій, течій, шкіл, діяльності окремих майстрів ХХ ст., які відійшли від традиції зовнішньої подоби в зображенні реальності й вважають формальний експеримент основою свого творчого методу.» [2, 124–125]. Головна його риса — мета-

форичність побудови образу й відповідність форми характеру настроїв, переживань та світовідчуття. «Авангардизм» — «всеохоплюючий термін для позначення новаторських напрямів (течій) в художній культурі ХХ ст., для яких характерним є пошук нових, нетрадиційних способів вираження, відмова від канонів і традицій мистецтва попередніх епох.» [2, 15]. Розмаїття його явищ характеризується прагненням до звільнення від форми, негативним ставленням до традиційного мистецтва, відмовою від класичних норм, епатажність.

У «Великому тлумачному словнику» «авангардизм» — «загальна назва різних напрямів у мистецтві ХХ ст., для яких характерні розриви із традицією реалістичного художнього образу, пошуки нових засобів вираження і формальної структури твору» [4, 11]. Мистецтвознавче визначення «модернізму» тут «1. Авангардизм.» [4, 288]. Автори російського словника «Авангардизм. Модернізм. Постмодернізм» зауважують: «Не варто змішувати модернізм з авангардизмом.» [1, 161]. Модерністи заклопотані удосконаленням форми, авангардистів більше турбує успіх, ажітаж, епатаж публіки, швидкий поверхневий ефект.

Д. Горбачов в «Енциклопедії Сучасної України» визначає «авангардизм» як «умовний термін на означення загальних новаторських напрямів у художній

культури ХХ ст. Для них характерні прагнення докорінного оновлення мистецької практики, пошук нових засобів виявлення форми та змісту творів, переоцінка духовних цінностей і нове сприйняття світу. Поняття "А." не має однозначного тлумачення як щодо своєї естетичної сутності (воно тісно переплітається з модернізмом, що є його найрадикальнішою гілкою...) [3, 47].

У «Британській енциклопедії» терміна «авангардизм» як визначення мистецького напрямку немає зовсім. «Модернізм» визначається як радикальна мистецька течія, що пориває з минулим і орієнтована на пошук нових виражальних форм та охоплює період з другої половини ХІХ ст. по середину ХХ ст. [7]. Наступником модернізму проголошується постмодернізм.

Часто термін «авангард» спрощено застосовується при визначенні будь-яких радикально нових експериментів безвідносно до часу і епохи.

Через те, що досі не існує теорій і типологій модернізму й авангарду (авангардизму) як літературно-художніх явищ, точки зору про співвідношення цих двох понять варіюються від їх повного протиставлення до повної взаємозаміни [6, 9].

Значна розбіжність у визначеннях свідчить лише про те, що проблема співіснування феноменів модернізму і авангарду сьогодні потребує подальшого дослідження. З огляду на величезне значення вивчення різноманітних явищ, що підпадають під один та під другий термін, для розуміння розвитку і сучасних процесів у мистецтві й культурі, тема книги є надзвичайно актуальною. Актуальним, зокрема, є також і вивчення даного аспекту для висвітлення проблеми українського мистецтва та культури в їх історичному ракурсі. Щодо мистецтвознавчого та кінознавчого контексту, то, безперечно, історія українського кіно вимагає ретельного аналізу його основних історичних етапів. Одним з найцікавіших і малодосліджених періодів у цьому сенсі залишається період 20-х років ХХ ст., який саме і потрапляє у дослідне коло книги. Тут процеси, що мали місце в українському кінографі, розглядаються безвідривно від загальномистецького європейського контексту, у ракурсі європейської мистецької практики.

О. Мусієнко не схильна розглядати численну кількість мистецьких течій у контексті одного напрямку (модернізму, як, зокрема, пропонувано деякими підходами), а розділяє їх на два потужні напрями, що їх більше протиставляє, аніж виявляє їх спільні риси. Вивченню цих особливостей, спільних, та переважно відмінних, і присвячене дане дослідження. У своїй розвідці О. Мусієнко,

зрештою, цілком переконлива в авторському визначенні, розрізненні й протиставленні двох мистецьких течій межі ХІХ — початку ХХ ст. — модернізму і авангарду — як цілком самостійних мистецьких і культурних явищ.

Надалі будемо оперувати поняттями «модернізму» і «авангарду», актуальними для книги. Можна погоджуватися чи не погоджуватися з точкою зору О. Мусієнко на певні феномени та події, проте слід віддати належне: у книжці представлений неординарний авторський підхід до розгляду культурних і мистецьких явищ першої половини ХХ століття та місце кінографіста у них.

У пропонованому викладі формується відчуття безперервного процесу (культурного, мистецького, кінографічного), в якому усі прояви історично закономірні. Демонстровану провокативну опозицію модернізму і авангарду як інтроверсійну — екстраверсійну тут виведено також і як «сміливу» поетичну образну паралель «інь і янь»: домінування вишуканого, витонченого фемінного начала в модернізмі (з його метафоричністю, мелодійністю та багатьма іншими складовими) і маскулінного з усіма притаманними йому рисами (схильністю до техніцизму, руйнації, маніфестуванню та агресивній декларативності тощо) у авангарді. Проте нерозривність єдності цих двох протилежностей становить водночас суть цієї опозиції.

Ця наголошена опозиція модернізму та авангарду, що її авторка водночас і задає, і усуває уже у самій назві книжки, при ознайомленні з текстом постає не такою однозначною, далекою від звичайного протистояння. «Кидаючи погляд на всю картину ХХ століття, не можна не помітити дивовижні зближення і взаємодію таких, здавалось би, очевидних антиподів, як модернізм і авангард. І на теренах кінографіста також» [5, 25]. Зближення ж модернізму і авангарду постульоване у кількох фундаментальних, так би мовити, базових, аспектах: у деміургічній ролі митця, який творить свій неповторний світ, користуючись лише своїм внутрішнім потенціалом, своїм особистим баченням, інтуїцією; у тяжінні до ритуально-міфологічних комплексів та архаїчної символіки. «Якщо для модернізму на перший план виступає сама структура міфу, його символічний зміст, то авангардисти шукали в прадавньому мистецтві перш за все ті його ритми, що давали можливість максимального впливу на позасвідоме, робили акцент на ритуалі, обрядовості.» [5, 26]. Для авангарду, за твердженням авторки, однією з найважливіших рис у цьому сенсі виступає пошук ігрового начала в глибинах архаїки.

У книжці не лише вивчено і проаналізовано явища модернізму й авангарду з усіма характерними, притаманними їм рисами, а й показано також кореляцію спільних і відмінних рис цих феноменів, динаміку руху загальнокультурного й мистецького продукування і запиту, що змінювалися впродовж не надто тривалого часу — першої половини ХХ ст.

Свою аналітичну розвідку О. Мусієнко буде на матеріалі тих кінематографічних явищ, де, на її думку, найбільш повно проявилися риси і тенденції модернізму й авангарду. Вона спирається на кінематографічні твори режисерів-експериментаторів різних художніх течій, напрямів і країн: Л. Бунюеля, Дзиги Вертова, Р. Віне, Ж. Дюлак, Р. Клера, Ф. Ланга, Ман Рея та багатьох інших; теоретичні й кінематографічні твори модерністів і авангардистів від кіно, театру і образотворчого мистецтва: А. Арто, Л. Деллюка, Ф. Леже, Б. Сандрара, С. Ейзенштейна та інших; поважних теоретиків кіно: Л. Айснер, А. Базена, Н. Зоркую, З. Кракауера, Л. Муссинака, Ж. Садуля, Є. Тепліца, М. Ямпольського тощо. Дослідження не уникає звернення до філософських праць Г. Башляра, Ж. Дельоза, Г. Ріккєрта, О. Шпенглера та інших. Праці А. Бергсона, З. Фрейда і К. Г. Юнга стають основоположними.

Від розділу до розділу книжки звучить авторський погляд на фактично відомі культурні й кінематографічні події і процеси. Говорячи про декадентську естетику в кіно, наприклад, з усіх можливих шляхів обирається шлях аналізу творчості провідних тогочасних акторок Асти Нільсен, Ліди Бореллі та Віри Холодної, «які втілили в собі “жіночий” ідеал трагічної і разом з тим вишукано естетської “доби присмерків” перших двох десятиліть ХХ століття» [5, 27].

Значна частина розвідки присвячена німецьким «гірським фільмам». Поруч із традиційно неминучим зверненням до німецького експресіонізму, ця тема звучить певним чином опозиційно до естетики експресіонізму. Та авторка, підсилюючи подібні спостереження З. Кракауера, аналізуючи розбіжності у творчому методі створення цих стрічок, зупиняється і на співзвучних моментах, і, у наступному підрозділі, звертається вже до імпресіонізму.

Окремо розглянуто творчість Жана Віго. Він постає тут як постать, що «знаменувала собою, з одного боку, завершеність авангардистського циклу, а з другого — відкритість авангардистської естетики, її продовження і присутність у знятому вигляді не лише у французькому кінематографі 30-х років» [5, 267].

Вивчення українського авангарду О. Мусієнко здійснює через публікації щомісячного часопису «Кіно» (1925–1933). В такий спосіб знаходить висвітлення сприйняття авангардних пошуків і бачення можливостей їх подальшого практичного застосування в Україні самими українськими кінематографістами і теоретиками кіно, авторами статей у часописі. Такий підхід також репрезентує оцінку сучасниками пошуків саме українських режисерів-авангардистів і відповідних фільмів. Увага сфокусована на українських фільмах: «Два дні» Г. Стабового, «Нічний візник» Г. Тасіна, «Одинадцятий», «Людина з кіноапаратом», «Симфонія Донбасу» Д. Вертова, «Звенигора», «Арсенал», «Земля» О. Довженка, «Злива», «Штурмові ночі» І. Кавалерідзе. Згадуються режисери Євген Деслав (Слабченко) — «український режисер, що працює в Парижі», Фавст Лопатинський та інші.

Досліджуючи український кінематографічний авангард, авторка зосереджується на режисерській творчості Івана Кавалерідзе. Звертає увагу на вплив авангардних театральних пошуків Л. Курбаса на кінематограф, зокрема, вистави «Гайдамаки» на режисерський дебют І. Кавалерідзе — фільм «Злива». Проаналізовано режисерський метод і пошук виразних засобів, здійснюваний режисером у його ранніх фільмах, визначено знакове місце постаті І. Кавалерідзе у вітчизняному авангардному кінопроцесі. На жаль, у контексті проблем модернізм-авангард не досліджено творчість інших українських режисерів, зокрема, О. Довженка. У підрозділі на матеріалах журналу «Кіно» цей аспект показано достатньо загально, тоді як насправді ця тема досі заслуговує окремого ґрунтовного дослідження.

Неочікуваним виявляється останній підрозділ книги «Кіноміфологеми тоталітарної доби», де авторка простежує «еволюцію міфотворення в тоталітарному суспільстві від архетипів і символів авангарду, від створення квазірелігійних “режимних” образів до тих міфологічних структур, що посідають провідне місце в кінематографі маскультури» [5, 30]. Тут дослідниця виходить на аналіз пізніших подій, аніж ті, про які, власне, йдеться у книжці, і це дає підстави для висновку про деякі сучасні політичні та культурні процеси. Зокрема, актуальними є розмірковування про природу святкування Дня Перемоги у Росії на підставі вивчення впровадження (відродження) певних ідеологем. «Архаїчні міфологеми стають сильним знаряддям в руках тих, хто прагне їх використати цілком в прагматичних цілях» [5, 356].

Для сприйняття книги читачем важливе значення має також і її художнє оформлення. Тут воно

виконано на найвищому рівні, адже до цієї справи було залучено Сергія Маслобойщикова. При оформленні титульної сторінки зроблено вдалу спробу відтворити зміст дослідження. Надзвичайно виразно, фактично в одному шрифті назви передано те протистояння модернізму і авангарду, що його на багатьох сторінках аналізує і доводить авторка. Видання оздоблене кадрами з розглянутих фільмів, що представляє собою важливий зображальний матеріал, який ілюстративно підсилює аналізовані приклади.

Отже, книга Оксани Мусієнко «Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття» буде корисною і цікавою не лише для істориків і теоретиків кіно, а й для культурологів, мистецтвознавців й усіх тих, кого хвилюють загальнокультурні процеси й мистецькі експерименти початку ХХ століття з комплексом їх витоків, взаємодій і впливів на тогочасні й подальші культурні і мистецькі процеси і явища. Також видання, задум якого народився у студентській аудиторії під час лекцій, безперечно, стане відкриттям для допитливих і зацікавлених студентів.

Джерела та література

1. Власов В. Г., Лукина Н. Ю. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: Терминологический словарь. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2005. 320 с.
2. Герчанівська П. Е. Культурологія: термінологічний словник. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2015. 439 с.
3. Горбачов Д. О. Авангардизм. *Енциклопедія Сучасної України*. Т. 1. А. Київ, 2001. — 824 с. С. 47.
4. Загнітко А. П., Щукіна І. А. Великий тлумачний словник. Сучасна українська мова від А до Я. Донецьк : ТОВ ВКФ «БАО», 2008. 704 с.
5. Мусієнко О. С. Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття. Київ : Логос, 2018. 400 с.
6. Саруханян А. П. К соотношению понятий «модернизм» и «авангардизм». *Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика* : В 2 кн. / Под ред. Ю. Н. Гирина. Москва: ИМЛИ РАН, 2010. Т. 1. С. 9–33.
7. Kuiper, K. Modernism. *Encyclopedia Britannica* URL: <https://www.britannica.com/art/Modernism-art>

References

1. Vlasov, V. G & Lukina N. Y. (2005). Avant-gardism. Modernism. Postmodernism: A glossary. St. Petersburg: Azbuka-klassyka [in Russian].
2. Gerchanivska, P. E. (2015). Cultural Studies: A Glossary. Kyiv: National Academy of culture and arts management [in Ukrainian].
3. Gorbachev, D. O. (2001). Avant-garde. Encyclopedia of Modern Ukraine. Vol. 1. A. (p. 47). Kyiv [in Ukrainian].
4. Zagnitko, A. P. & Shchukina I. A. (2008). Great explanatory dictionary. Modern Ukrainian language from A to Ya. Donetsk: TOV WKF BAO [in Ukrainian].
5. Musienko, O. S. (2018). Modernism & avant-garde: the unity of opposites. 20th Century Cinema. Kyiv: Logos [in Ukrainian].
6. Sarukhanyan, A. P. (2010). On the relation between the concepts of «modernism» and «avant-gardism». Girin Y. N. (Eds.) Avant-garde in 20th Century Culture (1900-1930): Theory. History. Poetics: In 2 books. Moscow: IMLI RAN. Vol. 1 (pp. 9–33) [in Russian].
7. Kuiper, K. Modernism. Encyclopedia Britannica. Retrieved from: <https://www.britannica.com/art/Modernism-art> [in English].

Лариса Наумова



Історія українського кіно 1920-х. Хрестоматія. Кінематографічні студії. Вип. дев'ятий / Упоряд., автор коментарів Лариса Брюховецька. Київ : Редакція журналу «Кіно-Театр», ВД «Освіта України», 2019. 292 с.

Історія українського кіно доби ВУФКУ останнім часом привертає дедалі більшу увагу вітчизняних, а подекуди й зарубіжних дослідників. Лише упродовж минулого та неповного 2019 року ми мали змогу спостерігати свого роду видавничий бум з означеної тематики. Причому видання мають різноплановий характер: від джерелознавчих до історіографічних. Ось лише окремі з них: монографія «Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції» (Л. Брюховецька, 2018), збірник архівних документів «Протоколи Правління ВУФКУ (1922–1930 рр.)» (упор. Р. Росляк, 2018), «Антологія української кінокритики 1920-х. Том 1. Кіно / Аналіза», «Антологія української кінокритики 1920-х. Том 2. Кіно / Експеримент», «ВУФКУ. Lost & Found» (останні три підготовлені співробітниками Національного центру Олександра Довженка і вийшли вже 2019 року).

Всеукраїнському фотокіноуправлінню присвячена і книжка «Історія українського кіно 1920-х. Хрестоматія», упорядником якої є Лариса Брюховецька. У результаті маємо свого роду діалогію — спочатку вийшло дослідження історіографічного характеру («Перерваний політ...»), а потім і джерелознавче. Книжки доповнюють одна одну і разом становлять комплексне бачення надзвичайно цікавого і плідного періоду

національного кіномистецтва, яким воно було за часів ВУФКУ.

До згаданого видання увійшли матеріали різнопланового характеру: із загальних питань розвитку українського кіно, прокату, рецензії на фільми, творчі портрети кіномитців тощо. Їх автори — не обов'язково кінематографісти, а й письменники, державні та громадські діячі. Якщо ж говорити саме про кінематографістів, то маємо назагал маловідомі тексти режисерів Олександра Довженка, Фавста Лопатинського, Леоніда Могилевського, організаторів кіновиробництва Павла Нечеса, Зіновія Сидерського, сценаристів і редакторів Миколи Бажана, Юрія Яновського, Дмитра Фальківського, мистецтвознавців і критиків Василя Хмурого, Якова Савченка, Євгена Черняка, письменників Валер'яна Підмогильного, Майка Йогансена, Валер'яна Поліщука, Бориса Антоненка-Давидовича та ін.

Звичайно, такий поділ доволі умовний, адже одна й та сама особа часто поєднувала кілька професій. Скажімо, М. Бажан був ще й прекрасним поетом і перекладачем, Є. Черняк — заступником голови ВУФКУ, М. Йогансен — співавтором сценарію «Звенигора». Узагалі ж легше назвати тих письменників, які не працювали в кіно, аніж навпаки... На превеликий жаль, багато з них стали жертвами сталінського терору у 1930-х роках.

Джерельною базою хрестоматії стали вітчизняні архіви, тогочасна журнальна та газетна періодика. Насамперед, журнал «Кіно», що виходив упродовж 1925–1933 рр., і на сторінках якого публікувалися матеріали різновекторного і різножанрового спрямування, що в комплексі відображали кінопроцес в Україні. А ще журнали «Нова генерація», «Життя й революція», «Критика», «Культробітник», газети «Комсомолец України», «Правда», збірник «Звенигора»...

Привертають увагу низка рецензій на українські фільми «Тарас Трясило» (автор Леонід Чернов), «Навздогін за долею» (Юр. Юрченко, він же Юрій Яновський), «Злива» (О. Кесельман), «Перлина Семираміди» (М. Ушаков), «Проданий апетит» (Люсьєн Вал, Рене Оліве)... Та, передусім, це рецензії на знамениту кінотрилогію Довженка «Звенигора» (автори Л. Скрипник, Я. Савченко, В. Хмурий); відгуки про «Арсенал» (не завжди позитивні) — М. Бажан, І. Дніпровський, В. Поліщук, Ф. Лопатинський, М. Майський, Є. Черняк, В. Хмурий, Анрі Барбюс — та «Землю» (В. Кіршон, О. Фадєєв, В. Сутирін — їхня публікація в газеті «Правда» стала відповіддю на фейлетон Дем'яна Бедного «Філософь», опублікований в «Известиях» і спрямований проти Довженка; Жан Відаль, Моріс М. Бессі).

Не обійшла Л. Брюховецька своєю увагою й питання кіновиробництва, вмістивши у книжці

доповіді голови Правління ВУФКУ Захара Хелмна на другій Всеукраїнській кінонаradі 11 квітня 1925 р. та наркома освіти УСРР Миколи Скрипника про підсумки та перспективи розвитку української кінематографії на Всеукраїнській партійній кінонаradі 30 січня 1928 р., публікації «Шляхи й роздоріжжя» Павла Нечеса, «Кіновиробництво РСФРР та ВУФКУ» Кертеса, спогади Йони Гарбера «Так утворювалося кіновиробництво України» тощо.

Також до збірника увійшли творчі портрети кіномитців, матеріали щодо спроб створити централізовану модель управління кіногалуззю у межах усього СРСР, з питань прокатної політики, техніки кіно та ін.

Водночас бажано було б подати покажчики, принаймні іменний та фільмовий. Це значно б спростило пошук необхідної інформації.

Книжка загострила й іншу проблему, а саме брак комплексного багатотомного хрестоматійного видання з історії українського кіно. Видання, яке б охоплювало всі періоди національної кіномузи. Тож сподіваємося, що таке видання рано чи пізно таки стане реальністю. Принаймні «Історія українського кіно 1920-х років. Хрестоматія» Лариси Брюховецької — гарний приклад для наслідування.

Упевнені, що зазначена праця стане корисною не лише для мистецтвознавців, а й для широкого читацького загалу.

Роман РОСЛЯК

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Братерська-Дронь Марина Тарасівна — дійсний член (академік) УАН, заслужений працівник культури України, кандидат мистецтвознавства, доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Брюховецька Лариса Іванівна — головний редактор журналу «Кіно-Театр», старший викладач кафедри культурології Національного університету «Кієво-Могилянська академія».

Бут Оксана Василівна — кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри звукорежисури Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Грабарчук Ольга Миколаївна — асистентка кафедри тележурналістики та майстерності актора факультету кіно і телебачення Київського національного університету культури та мистецтв.

Гриненко Світлана Миколаївна — аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Журавльова Тетяна Василівна — кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв і культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Захарченко Євгенія Андріївна — аспірантка кафедри організації театральної справи Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Канівець Іван Анатолійович — викладач кафедри режисури телебачення Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Клековкін Олександр Юрійович — член-кореспондент Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач відділу теорії та історії культури Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України.

Кобзар Тетяна Василівна — заслужена артистка України, доцент, доцент кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Короткова Раїса Іванівна — кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Максименко Катерина Анатоліївна — викладач кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

Марченко Валентин Віталійович — заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри кінорежисури та кінодраматургії Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Марченко Сергій Миколайович — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри кінорежисури та кінодраматургії Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Мищенко Марія — аспірантка кафедри ОТС 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.

Оніщенко Олена Ігорівна — заслужений діяч науки і техніки України, доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри суспільних дисциплін Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Помазков Юрій Володимирович — кандидат технічних наук, старший викладач кафедри кінорежисури і кінодраматургії 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.

Сидорчук Тетяна Анатоліївна — аспірантка кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Сітенко Тетяна Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного виховання Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Станіславська Катерина Ігорівна — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного виховання Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Тернова Марина Володимирівна — кандидат філософських наук, старший викладач кафедри суспільних наук Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Шаповалова Юлія Сергіївна — аспірантка кафедри організації театральної справи Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Шестакова Дар'я Вікторівна — старший викладач кафедри театрознавства Київського національного університету 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 / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: О. І. Безгін (голова) та ін. К., 2019. Вип. 25. 189 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 однаковими 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 25

*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 23,12,2019 р. Формат 60×84/8.
Папір офсетний. Гарнітура Таймс.
Друк офсетний. Обл.-вид. арк. 21,97.

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.